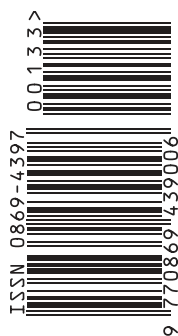


ХЖ

Художественный журнал
Moscow Art Magazine



Поколение убивает поколение?

Николай Алексеев / Дэвид К. Бродерик / Дмитрий Галкин /
Евгений Гранильщиков / Вадим Захаров / Илья Крончев-Иванов /
Ярослава Миненкова / Иван Новиков / Ксения Подлипенцева /
Глеб Стукалин / Никита Тарасов / Антон Ходько /
Кястутис Шапока / Станислав Шурипа

#133

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПРОГРАММА МУЗЕЯ «ГАРАЖ»

НОВИНКА

Наталья
Басс

ДИРЕКТОРСКАЯ
СЕРИЯ

GARAGE

САМАРСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ

**ПОЛВЕКА
В МУЗЕЕ**
Аннэта Басс



УЗНАТЬ
БОЛЬШЕ
О КНИГЕ

GARAGE

ХЖЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Максим Иванов
Егор Софронов

Директор по развитию
Роман Селиван

Технический директор
Александр Шер

Помощник редакции
Айшан Насибова

Комикс
Георгий Литичевский

Главный художник
Игорь Северцев

Дизайнер
Александр Ефремов

Корректор
Николай Гладких

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Дэвид К. Бродерик
(Москва–Сан-Франциско)
Дмитрий Галкин (Томск)
Мария Калинина (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Наталья Серкова (Москва)
Иван Стрельцов (Париж)
Станислав Шурипа (Москва)

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Maxim Ivanov
Egor Sofronov

Strategic Director
Roman Selivan

Technical Director
Alexander Sher

Editorial Assistant
Ayshan Nasibova

Comics
Georgy Litichevsky

Art director
Igor Severtsev

Designer
Alexander Efremov

Proofreader
Nikolay Gladkikh

CONTRIBUTING EDITORS

David C. Broderick
(Moscow–San-Francisco)
Dmitry Galkin (Tomsk)
Maria Kalinina (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Natalia Serkova (Moscow)
Ivan Streltsov (Paris)
Stanislav Shuripa (Moscow)

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

moscowartmagazine.com
125104, Москва, Большой
Палашевский переулок, 9/1
тел.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

ART MAGAZINE OFFICE:

moscowartmagazine.com
Bolshoy Palashevsky pereulok,
9/1, Moscow, Russia, 125104
tel.: +7 (495) 609-08-12
email: mos.artmag@gmail.com

ISSN 0869-4397
«Художественный журнал»
зарегистрирован
Комитетом по печати РФ
Свидетельство
о регистрации СМИ
№ 0110896 от 7 июля 1993 г.

В оформлении обложки использована работа «REX-VENALIS-EST» из проекта Игоря Северцева «Father&Son».

Объект: Полено оливкового дерева (Оливковая роща Sabina romana — исторический и географический регион Римской агломерации), перевязанное канцелярской резинкой Buromax®.

Шаблон листовки — Лист бумаги (A6, 80 г/м²) из отрывного блокнота Hotel Danieli Venezia, на оборотной стороне логотип отеля. Надпись REX-VENALIS-EST / КОРОЛЬ-ПРОДАЕТСЯ на «Отрывном объявлении» нанесена перманентным маркером Lumocolor®. Фон: Май. Небо над La chiesa del Gesù (соборная церковь ордена иезуитов в Риме). Фото iPhone 13 Pro. Производство: © 2026. SEVER Group.

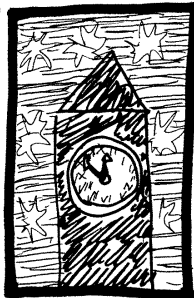
133-й номер «Художественного журнала» издан при поддержке:

GARAGE

cosmoscow
foundation

ОНИ ИСЧЕЗАЮТ В ПОЛНОЧЬ

©ХЖРАЛ.
2026
КОМИКС



ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

Художественный журнал № 133

Поколение убивает поколение?

«Поколение убивает поколение». Этой формулой в одном из первых номеров «Художественного журнала» описывалась инновационная динамика культуры. Новое — а оно представлялось неоспоримым благом — приходит с каждым следующим поколением, отвергаям устаревшие ценности своих предшественников. Так мыслило поколение 1990-х, воспроизводя после 1960-х второй раз за XX век идеологию исторического авангарда. Идея эта укоренилась и в социальных науках, где стало «принято» понимать поколения хронологически, на основе представления об исторических циклах — условно, смена происходит раз в 30 лет, и каждое из таких поколений что-то привносит в общий исторический поток, оставляет собственный культурный след» (Д. К. Бродерик и С. Шурипа «Загадочные темпоральности амфибий»). Однако так ли уж безусловен тезис, что общественное и культурное обновление задано исключительно сменами поколений? Как и насколько безусловно представление, что поколения консолидированы людьми исключительно одной возрастной группы?

Заметим для начала, что опыт современной, как и всей предшествующей истории культуры, показывает, что новое — это часто повторение старого. У каждого поколения, как настаивал философ Валерий Подорога, есть только свое время, поэтому пережитое в нем старое — всегда новое (Г. Стукалин «Тезисы к понятию поколение»). Инновационное высказывание художника неизменно осуществляется в конкретных условиях, которые могут вынуждать его использовать традиционные медиа. Отсюда — «новое поколение будет заново “открывать” живопись, скульптуру, графику», как, впрочем, «и слышать за это упреки» (И. Новиков «Выбирают плоть?»). Упреки же эти далеко не всегда оправданы. «Входя в проблему предшественника, художественная практика не копирует прошлое и не завершает его, а актуализирует оставшееся в нем напряжение, которое заново организуется в другой конфигурации и тем самым становится условием существования новой практики. Возникающее здесь знание не принадлежит ни одной из ситуаций по отдельности: оно возникает в их несовпадающем наложении» (Я. Миненкова «Поколение как рифма...»).

Из этого в свою очередь следует, что поколенческая целостность может задаваться не только принадлежностью к одной возрастной группе и общему времени, но и разделением общих идей, методов и практик — «тонких связей, не видящих преград ни в расстояниях, ни в длительностях» (Е. Гранильщиков «I'm too sad to tell you»). «Поколение следует рассматривать как конструкцию — эффект сборки, в которой различные художественные практики приводятся к режиму одновременности и считаются как историческое единство» (И. Крончев-Иванов «Монтаж поколений»).

Более того, ныне, в цифровую эпоху, причастность к актуальности гарантирована в первую очередь присутствием в цифровом архиве. Поэтому «конфликт поколений определяется не борьбой возрастов, а конкуренцией режимов видимости. Кто оказывается более индексируемым, более цитируемым, более алгоритмически поддерживаемым, тот занимает позицию “актуального”» (Н. Тарасов «Поколение как форма...»). Впрочем, из этих новых условий современного мира можно сделать и другие выводы: «Традиционной смены поколений больше не существует. Прежняя модель передачи эстафетной палочки не работает. Скорость, с которой развивается наш мир, не предполагает такую схему» (В. Захаров «Разговор о преемственности больше не актуален!»). И тогда поколение объединяет всех живущих в настоящем времени и имеющих равный доступ к безмерному архиву прошлого, а судьба поколения «разворачивается в постоянном цикле проживания новой культурной драмы, ее документации и отбора, включая хранилище того, что отобрали предки» (Д. Галкин «Искусство чайного гриба в мутном омуте поколений»).

МОСКВА, МАЙ 2026

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Книжный магазин «Фаланстер»
Книжный магазин «Циолковский»
Книжный магазин Primus Versus
Monitor book\box
Музей современного искусства «Гараж» + онлайн
Московский музей современного искусства
на Петровке
Еврейский музей и центр толерантности
Интернет-магазин «Озон»

в Санкт-Петербурге:

Галерея\бюро «ФотоДепартамент»
Книжный магазин «Свои книги»
Книжный магазин «Все свободны»
Книжный магазин «Подписные издания»
Книжный магазин «Порядок слов»
Книжный магазин на острове Новая Голландия

в городах:

Книжный магазин «Никто не спит», Тюмень
Книжный магазин «Пиотровский», Пермь
Ельцин-Центр (магазин «Пиотровский»), Екатеринбург
Книжный магазин «Чарли», Краснодар
Центр современной культуры «Смена», Казань
Книжный магазин «Игра слов», Владивосток

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
ТЕЗИСЫ К ПОНЯТИЮ ПОКОЛЕНИЕ
Глеб Стукалин
- 10
ОБЗОРЫ
ПОКОЛЕНИЕ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ И КУЛЬТУРНЫЙ
ИНСТИТУТ
Кястутис Шапока
- 24
ОПЫТЫ
НА РАССТОЯНИИ КОМНАТЫ
Николай Алексеев
- 30
ЭССЕ
ИСКУССТВО ЧАЙНОГО ГРИБА В ТИХОМ ОМУТЕ
ПОКОЛЕНИЙ
Дмитрий Галкин
- 40
ТЕНДЕНЦИИ
ПОКОЛЕНИЕ (БЕЗ) УТОПИИ
Ксения Подлипenceва
- 52
ДИАЛОГИ
ЗАГАДОЧНЫЕ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ АМФИБИЙ
Дэвид К. Бродерик и Станислав Шурипа
- 64
НАБЛЮДЕНИЯ
ПОКОЛЕНИЕ КАК ФОРМА ВРЕМЕННОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ КОЛЛЕКТИВНОГО ОПЫТА
Никита Тарасов
- 72
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
РАЗГОВОР О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ БОЛЬШЕ
НЕ АКТУАЛЕН!
Вадим Захаров
- 82
ТЕНДЕНЦИИ
МОНТАЖ ПОКОЛЕНИЙ
Илья Крончев-Иванов
- 90
АНАЛИЗЫ
ПОКОЛЕНИЕ КАК РИФМА: НЕЗАВЕРШЕННОЕ
ВО ВРЕМЕНИ ИСКУССТВА
Ярослава Миненкова
- 106
СИТУАЦИИ
ПОКОЛЕНИЕ ВЫНУЖДЕННЫХ
ИНДИВИДУАЛИСТОВ
Сергей Попов
- 112
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
«I'M TOO SAD TO TELL YOU»
Евгений Гранильщиков
- 118
АНАЛИЗЫ
ОНИ И ЭТИ.
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО СКВОЗЬ ПРИЗМУ
ПОКОЛЕНЧЕСКОГО АНАЛИЗА
Антон Ходько
- 142
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ВЫБИРАЮТ ПЛОТЬ?
Иван Новиков
- 148
ВЫСТАВКИ
ПОКИДАЯ ПРОСТРАНСТВО, ОСТАВЛЯЯ ВРЕМЯ
Антон Ходько



Джереми Деллер «Битва при Оргриве», резнактмент, фотодокументация, 2001.

Глеб Стукалин

Тезисы к понятию поколение

Понятие «поколение» вводит человеческий масштаб в историческую периодизацию. Это более тонкий инструмент различения. Он учитывает в том числе психологические моменты, которые, если и не обладают историческим значением, все же могут быть важным и даже решающим фактором в выборе приоритетов и ценностей для нового периода.

В недавно опубликованной автобиографии художник Анатолий Осмоловский¹ сформулировал концепт: «*primus in proxiimo*». В переводе с латинского языка — первый в следующем, очередном (времени). Этот концепт как раз непосредственно связан с идеей поколения. Потому что каждое поколение живет в «своем» времени. Время одного поколения это и есть «очередное следующее время» — *proxiimo*.

Философ Валерий Подорога связывал идею поколения с понятием «нового». Новое для меня. «Хотя это уже было, но поскольку это и сейчас здесь, то это новое...»², — писал он про акционизм 1990-х годов. У Подороги поколение сопряжено непосредственно с телесностью. У поколения есть не только свое время, но и свое тело.

Поколение художников 1990-х годов главной своей задачей ставило преодоление постмодернизма. Все были буквально одержимы этой идеей. Постмодернизм казался совершенно тотальным. Конец истории. Выход был найден в повторении. У поэта Дмитрия Пименова в статье «Терроризм и текст» (1989) появляется термин «подобие». Подобие авангарда против мифа об авангарде. Возникает постирония. Рефлексивный зазор в подобии сокращен до минимума или вовсе отсутствует.

И получается, что нынешний массово популярный мем «можем повторить!» и следующая из него политическая «практика» — логическое продолжение «подобия». В 1990-е в искусстве возникла практика реэнактмента — повторного исполнения. Самая известная — акция Джереми Деллера. Он в 2001 году создал реэнактмент столкновения полиции и шахтеров в шахтерском городке Оргрив. Но за три года до него — в мае 1998-го — Внеправительственная контрольная комиссия (Тер-Оганьян, Лисовский, Преображенский, Осмоловский, Киреев) на улице Большая Никитская так же воспро-



Внеправительственная контрольная комиссия «Баррикада», 1998. Фотодокументация.

извели баррикаду в память парижских событий 1968 года. Чистый резнакмент. Где даже лозунги были на французском языке, а в мегафон орали приехавшие студенты школы Гренобля.

Понятия «поколение» и «повтор» тесно связаны. Каждое поколение хочет иметь свой оригинальный повтор. Тот, который здесь и сейчас. Существенный вопрос: что повторять? История это же ведь кладбище незавершенных проектов. Ни один проект не завершен и можно выбирать. Выбор от Ренессанса через Просвещение до Авангарда и Постмодернизма. Лицо поколения как раз этим выбором и обуславливается.

Очень важный аспект: повторение на самом деле машина по производству нового. Это новое часто возникает как ошибка, как невозможность повторить точно так же. Но новое появляется именно так — не от умственного усилия, не из

человеческой головы, а от помех материального мира. Как неудачная попытка подчинить его себе.

У Валерия Подороги есть глубокое рассуждение о логике повторений, которое, на мой взгляд, очень уместно приложить именно к понятию поколения, его исторического действия: «...все повторяется, ничто не может освободиться от повторения, которое уравнивает память и опыт, будущее и прошлое, превращая их в знаки, лишённые всякого содержания и смысла. Так идет накопление результатов повторения, и оно продолжается до тех пор, пока не взрывается та форма, в которой повторение хотело бы себя безостановочно повторять»³.

«Та форма, которая хотела бы себя повторять» — это именно форма поколения. Она повторяет сама себя до того момента когда «взрывается», когда превышает уже



Внеправительственная контрольная комиссия «Баррикада», 1998. Фотодокументация.

материальные ограничения жизни и смерти, реального и воображаемого. Сейчас мы свидетели (и участники) этого заключительного «взрыва».

Время действия поколения. Биологически поколение меняется каждые 20–25 лет, но его культурное воздействие в России значительно дольше. В современном искусстве вплоть до нулевых действовало поколение, сложившееся в конце 1960-х – начале 1970-х годов (наверное, можно условно взять 1968 год, который для Советского Союза и Восточного блока — год разочарования и даже отчаяния из-за вторжения в Чехословакию и разгрома «чехословацкой весны»). Это поколение андеграунда, которое привыкло действовать, как радиация, — невидимо, но постоянно, непреклонно и настойчиво. Следующее поколение — поколение конца 1980-х – начала 1990-х годов. Пожалуй, отсчет

уместно начать с конца 1989 года, первой «бархатной революции» в Чехословакии и падения Берлинской стены. Это поколение действует до сих пор и его идеи (часто в самых монструозных формах) все еще влиятельны.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Признан Минюстом РФ иностранным агентом.

² Мастерская визуальной антропологии, 1993–1994. Документация проекта / Проект документации. М.: Художественный журнал, 2001. С. 80.

³ Подорога В. Kairos, критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М.: Grundrisse, 2013. С.17.

Глеб Стукалин

Родился в Москве в 1995 году.

Историк и теоретик искусства.

Живет в Москве.



Открытие выставки в Вильнюсском выставочном дворце, 1973. Первый слева — министр культуры Литовской ССР Ленгинас Шепетис (1927–2017), третий — скульптор Константинас Богданас (1926–2011), пятый — живописец Йонас Шважас (1925–1976). Источник: Архив ЕЛЪТА, Национальная библиотека Литвы, V37093.

Кястуtis Шапока

Поколение как социальный и культурный институт

Сегодня нам термин «поколение» кажется само собой разумеющимся. Хотя поколенческая социологическая концепция сформировалась сравнительно недавно — в середине XX века. Немецко-британский социолог и философ Карл Мангейм в 1928 году в «Кельнском ежеквартальнике по социологии» опубликовал статью «Проблема молодежи в современном обществе». Тогда эссе осталось почти незамеченным, но после того как в 1952 году оно было переведено на английский, теория поколения Мангейма легла в основу нового — поколенческого — направления в социологии.

Для этого были объективные предпосылки. Так называемая новая капиталистическая современность, особенно со второй половины XIX века, в корне изменила понятие жизненных этапов человеческой жизни — временное жизненное пространство было подчинено довольно жестким правилам и нормам, устанавливаемым и регулируемым социальными институтами (просвещение, рынок труда, институт брака и т. п.).

До эпохи упомянутой современности жизненные этапы и поколения в основном воспринимались через призму мифа или этнографии. Мангейм же от этнографическо-мифической трактовки поколений перешел к научно обоснованной социологической. Он попытался избежать слишком прямолинейного статистического биологизма, но его не устраивала и идеалистическая, и даже в некотором роде иррационально спекулятивная идея аристотелевской концепции «энтелехии», которую можно понимать как некий воодушевленный «дух времени». Идея «энтелехии», присущая немецкой теории конца XIX века, не учитывает экзистенциальное пространство между физическим и умственным, в котором действуют социальные силы. Поэтому поколенческий вопрос, по словам Мангейма, должен решаться исключительно на уровне социологического анализа¹.

Например, рассуждая о феномене конкуренции, Мангейм, как впоследствии и французский социолог Пьер Бурдьё, в духе традиции веберовской социологии

задается вопросом — как на интеллектуальную жизнь в обществе воздействует система распределения власти и статуса? Он прибегает к термину «места», «хранилища» (нем. „Lagerung“), обобщая те особенности, которые присущи индивидуумам не по их воле, а потому, что они размещены «здесь», а не «там» в континууме.

В этом смысле «поколение» по своей структуре сравнимо с понятием «социального класса», потому что индивидуумы, близкие по возрасту, так же, как и индивидуумы, оказавшиеся в среде и этосе одного социального класса, будут иметь некие схожие личностные характеристики. Их тоже соединяет специфический жизненный опыт. Поколение, как и социальный класс, занимает специфическое «место» как в хронотопе, так и в экономической структуре общества и структуре распределения статуса. И это «место» впоследствии воспринимается индивидуумами как их «судьба», потому что пребывание в этом «месте» — экзистенциальном времени-пространстве — не похоже на членство в какой-нибудь организации, которое можно просто прекратить, выйдя из этой «организации». Это данность, превышающая самого индивидуума.

Любая группа индивидуумов, находящаяся на одной классовой ступени, в силу повторяющегося опыта, видит и воспринимает общество схоже. Но в тоже время интеллектуальный и эмоциональный опыты, доступные членам некоего общества, «не даются» в равной силе и одинаково всем, потому как каждый социальный класс имеет доступ только к одному, специфическому, ограниченному слою «данных», причем и связанных только с конкретными аспектами классового положения конкретного индивидуума².

«Поколение», по словам Мангейма, является некой идентичностью места, соединяющего воедино «возрастные группы»,

«вставленные» в колею исторически-социальных процессов. Все-таки поколенческая идентичность не является заранее определенной внешними факторами, неизменяемой, статичной. Она более или менее пластична и формируется отчасти в процессе перехода опыта от одного поколения к другому, а так же в результате «переслоения» разных опытов и обращения к общественной памяти.

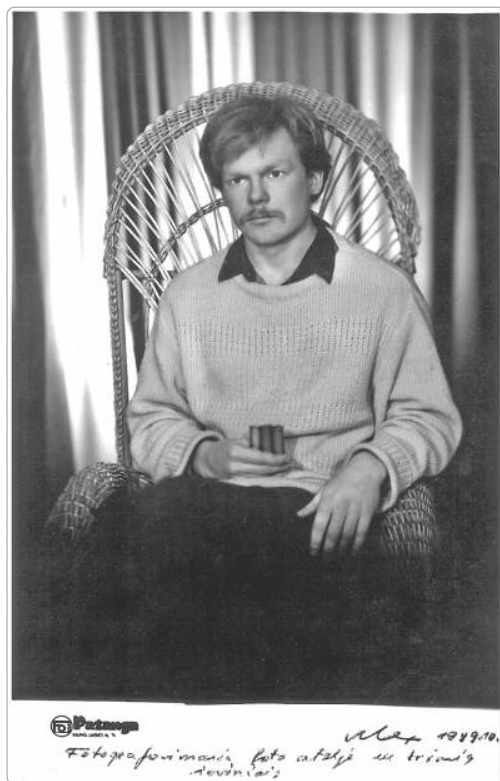
Немецкий историк, культуролог и антрополог Алейда Ассман разделяет социальную и коллективную память. О социальной памяти она говорит: «Каждый человек формируется под воздействием ключевых исторических событий своего времени независимо от того, разделяет он или нет с другими представителями своей возрастной когорты те или иные убеждения, установки, мировоззренческие взгляды, социальные ценности и культурные парадигмы. Это означает, что индивидуальная память определяется не только собственным временным диапазоном, но и более широким горизонтом поколенческой памяти, от которого зависят формы проработки индивидуального опыта. <...> у разных возрастных групп формируется своя память, которая зависит от опыта собственных переживаний; соседствуя и противопоставляя себя друг другу, эти возрастные группы отличаются видением мира, отсюда между ними возникают напряженности, трения и конфликты <...> При ретроспективном взгляде обнаруживается, что сменой доминирующего поколения рассеивается определенная атмосфера надежд и опасений...»³

Совсем другую функцию памяти, влияющей или пытающейся влиять на социально-поколенческую идентичность, является так называемая «коллективная память». По словам Ассман: «То, что мы зовем коллективной памятью, — на самом деле не память, не воспоминание, а условность,

конвенция, соглашение: это важно, и вот это и есть история о том, как это случилось, с иллюстрацией в виде картинки, закрепляющей эту историю в нашем сознании. Идеологии создают целые архивы образов, помещая в них, как в капсулы, наши представления о важном, значимом и порождая тем самым циркуляцию в обществе весьма предсказуемых идей и впечатлений <...> Выражение "коллективная память" можно заменить термином "идеология", которая представляет собой архив суггестивных образов, призванных влиять на верования, чувства, мнения и управлять ими. Слово "идеология" подразумевает, что образы одновременно служат эффективным средством внушения опасного и ложного мировоззрения или системы ценностей⁴.

Ассман приводит интересные примеры того, как противоречиво, иногда неожиданно, взаимодействуют модели социальной и коллективной памяти как на индивидуальном, так и на коллективном уровнях. Например, поколение в Германии, которое было (сознательным или несознательным) соучастником Холокоста, после войны «забыло» о нем, просто «стерло из памяти», вытеснило, и только их дети — поколение 60-х — «вспомнило» и заново подняло этот вопрос.

Другой пример — в 1995 году неким Беньямином Вилкомирским была опубликована книга «Фрагменты одного детства, 1939–1948», в которой автор рассказывал о своем опыте выживания в концентрационных лагерях. Книга получила широкое распространение, переведена на множество языков и была признана «аутентичным голосом» всех, кто пережил ужасы Холокоста. Но вскоре открылось, что Вилкомирский это на самом деле Бруно Дессекер, родившийся и живший в Швейцарии, где и пережил войну в благополучной семье, то есть не имевший к



Художник-концептуалист Алекс Андриюкявичюс (р. 1959) позирует с тремя охотничьими патронами. Фотоателье «Пажанга», Каунас, 1989.

лагерям смерти никакого отношения. Но Ассман тут говорит не о циничном обмане, а о неосознанно перенятой и лично прожитой культурной памяти, а также о присвоенном нарративе коллективной (идеологической) памяти. Вилкомирский — Дессекер действительно поверил в то, что прочитанное, увиденное, услышанное от очевидцев (он посещал терапевтические группы помощи пережившим Холокост), является его личным, некогда вытесненным, детским опытом, якобы всплывшим из подсознания⁵.

Итак, поколенческую идентичность формирует некий исторически-социальный хронотоп, некие исторические собы-



Группа молодых художников-фотографов «Дooooорис» на выставке в Клайпедском выставочном дворце, Клайпеда, 1992. Слева: Раймундас Урбонас (1963–1999), Арвидас Карвелис (р. 1965), Саулюс Канапецкас (р. 1964), Ремигиус Трейгис (р. 1961), Андриус Янкаускас (р. 1966).

тия, опыт, провоцирующий индивидуумов сознательно или несознательно формировать свое мировоззрение, установки, социальные ценности и т. п. Но в то же время как на каждого индивидуума в отдельности, так и на каждую возрастную когорту, наслаивается идеологический фильтр, который понимается как «коллективная память». Некое поколение может активно создавать и проецировать определенную идеологию, как модель коллективной памяти, но в то же время оно само формируется идеологией.

Вообще, Карл Мангейм выступал как представитель социального «релятивизма»,

так как считал феномен поколения, как я уже упоминал, не столько статичной категорией, сколько процессуальной и концептуальной совокупностью взаимодействия и интерпретации разных социальных, культурных, психологических факторов.

Тут интересно сравнить концепцию поколения с идеей «чувственной структуры» (англ. structure of feeling) английского социолога Реймонда Уильямса. Этим понятием Уильямс обозначал особую форму социального опыта, присущую определенному времени (эпохе) и определенному поколению. В «чувственной структуре» фиксируется «атмосфера» или «дух времени», которые еще не застыли в официальной идеологии, культуре, общественных нормах, но уже проявляются в повсед-

невной жизни — как люди ощущают свою жизнь, себя в моменте (поэтому Уильямсу было так важно понятие «обыденной» или «повседневной культуры»). По словам социолога, «чувственная структура» — это «живой результат взаимодействия элементов общей социальной организации», «поведенческие и ценностные шаблоны», перформативно связанные с «социальным характером индивидуума»⁶.

Но поскольку Уильямс больше интересовался литературным полем, притом концентрировался на классовых аспектах в марксистском духе, в его концепции «чувственной структуры» как выражения «духа», или «настроения» некоего времени-пространства, идея поколений как бы проскальзывает, не кристаллизуется в самостоятельную линию. В то время как Мангейм, хотя и придавая значение вопросу социального класса, искал во взаимодействии разных социальных, культурных, идеологических факторов, более устойчивый, обобщающий его социальный реляционизм концепт, которым и стало понятие поколения и «поколенческих когорт».

В социологии существует деление на биологические и социальные поколения или когорты. Концепция биологического поколения основана на временной оси, на родстве и кровной линии. А концепция социологического поколения опирается на общие ценности, идеологическую почву, культурный опыт и поведенческие особенности. Как некий сплав биологической и социальной поколенческих концепций, можно упомянуть важную в постсоветском пространстве память о советском времени. То есть как представители разных поколений вспоминают свое (и советское) прошлое. В Литве эта социологическая ветвь довольно развита, так как отношение к советскому прошлому актуально в первую очередь на государственном (идеологическом) уровне «коллективной памяти».

В одном из исследований литовский социолог Ирена Шутинене пыталась обозначить специфику воспоминаний о советском прошлом представителей «переходного» поколения — родившихся в 1970–1979 годах (моего поколения), — представители которого родились еще в Советском Союзе и формировались в этой системе, но взрослую жизнь встретили в независимой Литве и в другой системе.

Взяв более шестидесяти интервью, социолог пришла к таким выводам: воспоминания представителей этого поколения менее категоричны и более гибки. Это первое поколение (хотя бы в Литве), сформировавшее психологическую и моральную дистанцию, потому говорящее о советской эпохе и о своем личном прошлом довольно свободно и даже иронично.

Представители более старших поколений, вспоминая советское прошлое и реагируя на политически-общественные настроения постсоветских 90-х годов, обычно выделялись категоричным мышлением через «черно-белую» призму. Причем, ввиду исторического (неизбежного) «сотрудничества» с режимом, чаще прибегали к некому психологическому и идеологическому рефреймингу своего прошлого, приспособляясь к новым государственно-политическим веяниям. Представители поколения 80-х уже не имели или почти не имели ноши «сотрудничества». Поэтому в их воспоминаниях меньше политически-шаблонных высказываний, а преобладают более разношерстные «доидеологические» образы повседневности. Идеологические наслоения, то есть моральные оценки, имеют место быть, но не всегда основанные на личном опыте (хотя многие родившиеся в 1970–1971 годах еще принудительно служили в советской армии, которую характеризовали в основном крайне негативно), а чаще на так называемом «пост-опыте» — иногда опыте родителей

(хотя родители считаются по большей части «приспособленцами») и особенно на пересказанном жизненном опыте дедушек и бабушек⁷.

Возвращаясь к Мангейму, нужно добавить, что революционным в его поколенческой концепции являлась концепция молодежи как самостоятельной социальной и культурной единицы. Притом социолог добавляет, что поколение является «средой», которая влияет на самосознание индивидуума, на его самость схожим образом с влиянием социального класса. Мангейм, как и многие социологи (особенно британские и американские), обратил внимание на жизненный этап молодости как важный этап формирования опыта и стержня дальнейших жизненных установок. Конечно, говоря о 1950-х и 1960-х, нужно учитывать, что речь шла о мужской модели поколенческой концепции (она впоследствии критиковалась феминистским социологическим лагерем).

Действительно, вторая половина 50-х и в первая половина 60-х годов XX века в Западной Европе и США социологами характеризуется как время экономического роста, урбанизации, материального обогащения, политического консенсуса (когда правые и левые более или менее сошлись на идее «капитализма с человеческим лицом») и якобы обуржуазивании (мнимого слияния рабочего и среднего социальных классов) рабочего класса⁸. На фоне сформировавшейся в 50-е годы культуры (капиталистического) потребления как массовой культуры возникло понятие молодежных субкультур⁹, которое, по сути, и стало основным толчком для поколенческой социологии (с истоками молодежных субкультур как раз и совпал перевод эссе Карла Мангейма).

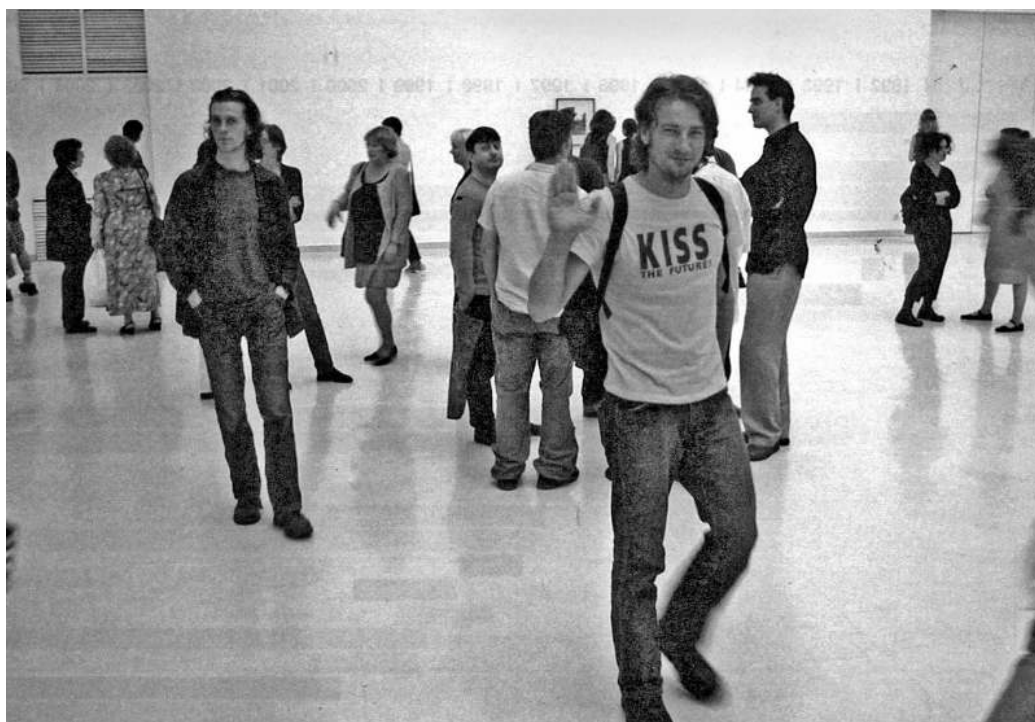
Из этой поколенческой модели, разветвляясь, брали начало так же и модели художественных, литературных, академических, спортивных и прочих поколенческих когорт, формирующих некую коллективную идентичность через схожие эстетические, научные взгляды, создающих некие течения, школы, причем конкурирующих, «воюющих» между собой.

Итак, в 1950–1960-х годах не только сформировалась современная поколенческая социология (и как часть процессов формирования молодежных субкультур), но поколенческая модель проецировалась и на прошлые эпохи — вплоть до начала XIX века.

Самой знаменитой поколенческой когортой стало так называемое «потерянное поколение» — люди, родившиеся между 1880 и 1900 годами, — перемолотое в жерновах Первой мировой войны (впоследствии создавшего фашистскую и коммунистическую идеологии и пытавшегося воплотить их в жизнь). Тому послужила очень насыщенная (интернациональная) культурная память — обильное литературное наследие как очевидцев, так и последовавших за ними поколений, а также и документальное (фотографическое и кинематографическое) наследие.

Когда историк Роберт Воль в конце 1970-х годов писал книгу «Поколение 1914 года», основываясь на биографиях представителей среднего класса Франции, Германии, Англии, Италии и Испании, в социальной теории сложились четыре поколенческие модели: литературная, политическая, молодежная и теория когорты (Воль охарактеризовал это поколение как поколение «памяти, аффекта и мифа»)¹⁰.

Некоторые социологи первым глобальным поколением (в Западном мире) считают поколение 1960-х годов, генерационную идентичность которого опре-



Художник Дайнюс Лишкявичюс (р. 1970) (впереди) на открытии выставки в Вильнюсском ГЦСИ (бывшем Вильнюсском выставочном дворце), 2005.

делили война во Вьетнаме и культурная глобализация. Но нужно заметить, что глобальные массовые травмы, особенно в случае больших продолжительных войн, не обязательно формируют у участников конфликта схожие мировоззренческие установки. У принадлежащих одному поколению, но находящихся по разные стороны «окопа» радикальные расхождения происходят на уровне «коллективной памяти» или «идеологии»¹¹.

Социолог Джудит Бурнетт расширяет подходы к концепции поколений, предлагая взглянуть на нее с нескольких позиций — течения жизни или жизненного пути, корты и поколения¹².

Модель жизненного пути в большей мере привязана к жизненным циклам конкретного индивидуума. В этой модели преобладает идея жизненного пути, в котором индивидуум меняется, (иногда) проходит через разные исторические эпохи и по мере накопления опыта возвращает свое индивидуальное «я» как манифестацию разных социальных ролей и направлений, одновременно оставаясь собой, сохраняя стержень идентичности. Эта — биографическая — модель популярна в части социологии искусства, истории искусства, но особенно в беллетризованных «сказаниях» о жизни «замечательных людей» — художников, писателей, других исторических личностей. Обычно она является собой шаблонный сплав культурной и коллективной памяти (идеологии).



Художник Стасис Банифацюз-Иева (р. 1973) (с головным убором «Луна») на открытии выставки в галерее «Арт-ниша». Вильнюс, 2015.

Когорта понимается как группа, которой присуща общая, определяющая черта, некий общий опыт. Категория когорты обычно используется в статистических, демографических, поведенческих исследованиях. Существуют когорты рождения (родившиеся в одном году), когорты образования (год, в котором пошли в школу, поступили в университет и т. д.), когорты работающих в отдельной отрасли промышленности, когорта или когорты (или может быть и поколение, так как категории когорты и поколения взаимосвязаны) в разные годы призванных воевать в Афганистане, и т. д. Под когортой всегда подразумевается обобщенный результат взаимосвязи индивидуума и некой социальной структуры.

Поколения обычно понимаются как некие социальные волны, время от времени меняющие лик социума. Это некие совокупности коллективной идентичности, позиционирующие себя тем или иным образом в историческом и социальном пространствах. В одном поколении могут сосуществовать несколько разных когорт

(соответственно, когорте могут принадлежать представители нескольких поколений), в которых, в свою очередь, еще могут быть некие более локальные группы. Эти группы можно также называть поколенческими единицами.

Каждая такая единица является более конкретным измеряемым, чем поколение в целом. Молодежь, живя в том же промежутке времени, может считаться представителями одного поколения. Но в этом поколении могут существовать группы, представители которых будут интерпретировать общий исторический опыт иначе, и в таком случае эти группы следует воспринимать как разные единицы того же поколения. Даже если некие группы живут в общем историческом времени, каждая из них проживает это время «субъективно» — по-своему, как свою реальность (это свойственно и художественному миру).

Притом каждое поколение, каждая когорта и даже группа существуют не в социальном вакууме, а взаимодействуют с другими группами, когортами, представителями других поколений¹³.

Потому, например, (так же и) художественному миру присущи конфликты поколений. А с другой стороны, существуют и другие виды взаимодействия неких поколенческих когорт или более определенных (скажем, профессиональных) групп. Так в довольно герметичной институциональной (хотя бы и локальной Вильнюсской) системе современного искусства может существовать некое концептуальное «общее» место — скажем, в виде понятия «современного искусства» (термина, сформировавшегося в первой половине 1990-х годов).

Термин в институциональной системе и профессиональном дискурсе вообще используется как само собой разумеющаяся универсалия, не подлежащая сомнению. Но, копнув чуть глубже, мы видим, что художники и искусствоведы разных поколений — а с начала девяностых как таковых, с возрастной разницей примерно в десять лет, можно насчитать три или даже четыре — в тот же самый термин вкладывают если не радикально противоположные, то разнящиеся понятия, ввиду меняющейся системы современного искусства и опыта своей поколенческой группы.

Художники 1990-х жили в «мифологическом» пространстве пафоса ключевых геополитических перемен, глобальной биеннализации, становления системы современного искусства, институциональных и ценностных конфликтов между «традиционалистами» и «постмодернистами». Представители разных поколений реагировали на резкие политические и социальные перемены по-разному. Например, элитное литературное поколение или даже представители двух поколений, чей творческий расцвет и карьерный пик пришелся на позднее хрущевское время и период застоя, прибегли к уже упомянутому психологическому и идеологическому «рефреймингу вдруг» — вдруг «забыли» советское

время, ударились в крайнюю духовность и резкую критику новой реальности. Их творчество превратилось в некую смесь литературной апокалиптической чернухи и пафосных нравоучений — они оплакивали утрату «высших идеалов» и проклинали «всеобщий цинизм» и воцарившийся «сатанинский культ доллара».

Известный литовский философ, академик Арвидас Шлегерис (1944–2019), с группкой интеллектуалов, литераторов своего поколения, перенявший эстафету (защиты) духовности, в двухтомнике программных текстов под красноречивым названием «Тревога» (можно переводить и как «Смута»), изданном в 2012 году, обобщая, констатировал: «<...> фигурой для подражания стала фигура Паразита, образ которого в Литве начинает прививаться каждому с детства: еще являясь молокососом, он уже знает, что трудятся только холуи, а он обязательно станет когда-нибудь юристом, менеджером, банкиром, гангстером, экранной шлюхой, участником порнографических сеансов, воющим, танцующим или по другому выдрючивающимся зомби. <...> Так называемый “Экран” способен осквернить, опошлить, превратить в порнографию самые благородные слова, которые когда-то определяли жизнь и образ мышления высокопоставленного, благородного человека. Когда-то Элитой называли, как говорили греки и римляне, лучших из лучших — самых талантливых, самых благородных, самых смелых, самых честных, самых ответственных, самых образованных, самых красноречивых, самых благородных в мыслях, поступках и манерах — это была критическая масса членов общества (философ имел в виду себя и упомянутую группу интеллектуалов — прим. автора), без которой нормальное существование общества просто невозможно»¹⁴.

Более же молодое поколение литераторов, которым к началу девяностых



Открытие выставки юных художников «Шутник» в Национальной библиотеке Литвы. Вильнюс, 2024. Слева: художники Людвикас Кенсминас (р. 1997) и Денисас Коломыцкис (р. 1992). Фото: Вигаудас Июзайтис.

было между 30 и 40 годами и которые в советской литературной системе играли второстепенные роли, наоборот, в прозе обратились именно к советскому (часто маргинальному) опыту.

В художественной системе наблюдались похожие процессы, но «ценностное» трение (в основном, институциональное) между поколениями проявлялось и выражалось куда более радикально, вплоть до ультиматумов Министерству культуры, протестов в культурной прессе и т. д. Художники-сверстники упомянутых конъюнктурных советских литераторов в риторике и творчестве тоже ударились в духовность и вдруг стали «модернистами-традиционалистами», якобы стоящими за «истинные духовные ценности» и, как не странно, — «национальные» ценности. В то время как дебютировавшее молодое поколение художников, помимо того что «говорило» на совершенно ином формальном языке,

на концептуальном уровне обратились к анализу новой постсоветской реальности именно через осмысление советского прошлого.

Конечно, это было поколение, наиболее интегрированное в международную систему современного искусства, так как в 1990-е постсоветское пространство и (новое) искусство были интересны Западу. Поэтому это дебютировавшее поколение впоследствии было сильно мифологизировано, получив статус «революционного поколения»¹⁵.

Стартовавшие в нулевых (мое поколение) формировались на пафосе «революционных» и «лихих» девяностых и соответствующих институциональных лозунгах, но реально попали уже в другую систему. Сама система в начале нулевых уже открыто говорила о «нормализации», но те, кто были настроены более критически, эти процессы «самогерметизации» и нараста-

ющего нового институционального элитаризма называли началом «стагнации». Нулевым свойственен спад заинтересованности искусства литовских (шире — прибалтийских) художников международной системой современного искусства. При этом пути интеграции в международную систему к тому времени уже бюрократизировались и сузились — стали контролироваться одной институцией и определенной группкой людей.

Потому пришедшему в начале нулевых поколению, отчасти оказавшемуся «за бортом» институциональной системы и карьеры и оставшемуся как бы «полу-поколением» или «меж-поколением», система современного искусства часто видится в мрачных, пессимистических, даже депрессивных тонах. Здесь важны и некие поколенческие нюансы. Можно опять вспомнить мой выше упоминавшийся анализ отношения моего поколения к своему (и советскому) прошлому.

Тут понятия «поколения» и «когорты» не совсем совпадают, так как отдельные представители поколения, родившиеся в 1970–1979 годах, отчасти принадлежат к поколению современных художников девяностых, но в большей мере причисляются к дебютировавшим в самом конце девяностых и первой половине нулевых. Поэтому, говоря о поколениях современных художников, наверное, уместно употреблять термин «поколенческая когорта». Напомню, что этому (то есть моему) поколению свойственны менее политически-шаблонные воспоминания и высказывания, а преобладают более разношерстные «доидеологические», иногда ироничные образы повседневности (советского) прошлого.

Таким образом, в творчестве этой поколенческой когорты можно выделить некий концептуальный сдвиг от «общественно значимых»¹⁶ тем, «революционного» пафоса к более личному, субъективному,

иногда ироничному (если не нигилистическому), даже нарочито неактуальному.

Дебютировавшие в 2010-х годах, во-первых, пришли уже как новое самостоятельное молодое поколение (не «меж-поколение»), у которого связь с советским прошлым была довольно эфемерной. Во-вторых, эта поколенческая когорта сразу попала в некую тотальную институциональную систему с заданным распределением сил и стратификацией престижа (культурного капитала). Это была уже в некотором роде натурально международная поколенческая когорта (когорты ЕС) и первая когорты интернета. Но интересно и то, что в такой «железобетонной» институциональной системе после 2010-х фиксируются некие концептуальные сдвиги, связанные с приходом этой поколенческой когорты. Как не странно, первую половину 2010-х накрыла волна «институциональной критики» (как стиля) — как в официальных литовских «кунст-залах», так и на «внеинституциональном» поле.

Пришедшее в 2020-е поколение «ютуба» и «тик-тока» уже ничего не знает ни о былых «ценностных конфликтах» и «пафосе» 90-х, ни о «депрессивности» нулевых... А советское прошлое понимается им как некий полусказочный нарратив. Да и само содержание былых «ценностных конфликтов» утрачивает актуальность. Появились частные институции, ориентированные на неоконсервативное понятие (современного) искусства и меняющие соотношение сил в художественной системе, а также воздействующие на семантику творчества и понимание (делания) так называемой «художественной карьеры» вообще.

Парадоксально, но в десятилетия остро критиковавшаяся институциональная система современного искусства не только окрепла, расширилась символически и физически, но и стала чем-то похожей

на систему официального (и даже официозного) искусства, как вид нового художественного популизма (структурно отсылающего к художественной системе позднего брежневизма). Но в то же время эта поколенческая когорта, привыкшая к «горизонтальному» сетевому общению, избегает жестких иерархий, на которые всегда опиралось поколение художников 1990-х, что позволяет ей находить общий язык с «депрессивной» поколенческой когортой нулевых.

Обобщая, можно сказать, что реальность каждой поколенческой когорты или группы всегда богата деталями, охватывающими все — от физического окружения, материальных объектов, артефактов до способов (само)выражения, речи и искусства¹⁷. И все-таки каждая «единица опыта», вплетенная в художественный, литературный облик (то есть не прямолинейную, более метафоричную, связанную с культурной памятью), отличается некой двойственной структурой — в ней запечатлен как субъективный (поколенческий) опыт, так и закодированы некие универсальные эмоциональные, смысловые значения. Потому этот — художественный, литературный — тип опыта может затронуть, привлечь, показаться в некотором роде близким и представителям других поколений, поколенческих когорт или групп и стать альтернативой идеологическому упрощению и вульгаризации коллективной памяти.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Mannheim K. *Essays on the Sociology of Knowledge* [1927]. London: Routledge, 1952. P. 284–287.

² Ibid. P. 292.

³ Ассман А. *Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика*. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 23–24.

⁴ Там же. С. 27.

⁵ Там же. С. 154–160.

⁶ Williams R. *The Long Revolution*. Chatto & Windus, 1961. P. 48, 50, 63.

⁷ См. Šutinienė I. Tarp socializmo kritikos ir vaikystės nostalgijos: sovietmečio atmintis aštuntojo dešimtmečio kartos gyvenimo istorijose // *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 46(1), 2020. P. 7–28

⁸ Clarke J., Hall S., Jefferson S., Roberts B. *Subcultures, Cultrures and Class* // Hall S., Jefferson T. (eds.). *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson & Co., 1977 [1975]. P. 20.

⁹ Также сформировалось социологическое ответвление социологии молодежных субкультур. Например, британские социологи молодежные течения (наприм. тедди-бои, модов, скинхедов), сформировавшиеся в среде рабочего класса, называли субкультурами. А более «изолированные» молодежные течения, происходящие в большей мере из среды среднего класса (наприм. битников или хиппи), в которых просматриваются приметы более сознательного «интеллектуального» протеста, называли контркультурами (см. Clarke J., Hall S., Jefferson S., Roberts B. *Subcultures, Cultrures and Class*. P. 52–55). Американский социолог Альберт К. Коэн более концентрировался на американской молодежной преступной субкультуре, которая рождается (в среде рабочего класса), по словам социолога, из «глубокой фрустрации социального статуса» молодых людей как сознательный мятеж против ценностей среднего класса и вообще против доминирующей культуры. Фрустрация статуса имеет и поколенческую составляющую, так как это явление именно 1950-х годов — начала общественного экономического, социального и культурного перехода к постиндустриальной стадии капитализма, глубоко повлиявшее на конкретное взрослеющее поколение (см. Cohen A. K. *Delinquent Boys. The Culture of the Gang* [1955]. London: Collier-Macmillan Limited, 1971. P. 128–130).

¹⁰ См. Wohl R. *The Generation of 1914*. Cambridge: Harvard University Press, 1979. P. 239–240.

¹¹ *Edmunds J. and Turner B. Global generations: social change in the twentieth century // The British Journal of Sociology. 2005. 4(56). URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-4446.2005.00083.x>.*

¹² *Burnett J. Generations. The Time Machine in Theory and Practice. Burlington: Ashgate, 2010. P. 44–45.*

¹³ Юрий Лотман, правда, не употребляя термин «поколение», говорил о реляционной природе так называемой семиосферы (семиотического пространства), как Карл Мангейм о социально-поколенческом реляционизме, — она всегда бинарная. К ядру семиосферы приписывается то, что является «нашим», «культурным», «безопасным», и противопоставляется «ихнему», «хаотичному», «непонятному», «враждебному». В семиосфере всегда взаимодействуют и конкурируют разные реальности, смысловые системы, которые «натягиваются» на временную ось, — прошлое, настоящее, будущее. Одна из версий реальности обычно доминирует и считается «настоящей реальностью», но нет гарантий, что некие альтернативные реальности, смысловые системы в последующем не смогут стать доминирующими (см. подробнее: Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: человек–текст–семиосфера–история. СПб.: Азбука, 2016. С. 195–204).

¹⁴ *Daujotytė V., Mikelėnas V., Šliogeris A., Žulkus V. Nerimas: svarbiausių humanitarinių ir socialinių grėsmių bei jų pasekmių Lietuvai įžvalgos. Vilnius: Tyto alba, 2012. P. 84.*

¹⁵ Хотя, по словам некоторых мыслящих литовских социологов, «революционное» десятилетие (1988–1998) восстановления независимости Литвы и становления капиталистической системы более уместно было бы называть «современной реставрацией».

¹⁶ В 1993–1996 годах вильнюсский ГЦСИ сотрудничал с Центром современного искусства Сороса, результатом чего стали большие репрезентативные выставки. Были учреждены непристойно солидные по тем временам денежные призы художникам (1, 2 и 3 места) за наиболее творческое «соединение языка нового искусства с наиболее актуальными общественными темами».

¹⁷ *Burnett J. Generations. The Time Machine in Theory and Practice. P. 63.*

Кястутис Шапока

Родился в 1974 году в Вильнюсе. Теоретик, художественный критик, куратор, художник. Старший научный сотрудник Института исследований культуры Литвы и Литовской национальной библиотеки. Автор научных монографий «Квазиэстетические функции психопатологии» (2020) и «Литовская арт-критика через призму идеологии» (2022). Живет в Вильнюсе.



Арсений Жияев «Мечтатель», 2012. Фото: Ольга Данилкина.

Николай Алексеев

На расстоянии комнаты

Вопрос о поколении, к которому я принадлежу, носит вполне практический смысл. С одной стороны, человеку свойственно расставить все по полочкам, найти подходящую папку для файла, разбросать хлебные крошки по пути к пряничной хижине. С другой стороны, важно сопротивляться внешнему распределению: все — от государства и художественной системы до семьи и файла аналитики сайта — маркирует меня удобным им способом. Оставим за скобками капитал и государство, которые разобщают, отнимая инструменты борьбы с ними, сплывают для борьбы с их конкурентами и отодвигают границы пенсионного возраста на всякий случай — художественная система, если и отстаёт от них, то лишь на полкорпуса.

Буквально недавно «Ярмарка молодого современного искусства Blazar» повысила порог «молодости» до сорока лет; на момент открытия ярмарки мне исполнится сорок. Маркирование возрастом, этапом карьеры, гендером, регионом проживания, материалами, которыми пользуется художник, хотя и бывают релевантны внутри конкретной выставки, чаще создают путаницу и дополнительные вопросы. Хочется пофантазировать про другие варианты маркировки, например, про диспозиции вре-

мени, пространства и образа, их «странное сплетение», по выражению Вальтера Беньямина. Беньямин в качестве иллюстрации воображает скользящий взгляд отдыхающего по горной гряде на горизонте. Представим схему с тремя точками на ней — образ, время и наблюдатель. Затем проведем между ними линии — получившееся расстояние кажется мне наиболее важным.

В Воронеже, на момент моего становления художником, искусство в публичном поле было представлено преимущественно авторами, сформировавшимися на рубеже 1980–1990-х годов. Одной из причин (может, и не самой важной), по которой мы с коллегами решили организовать Воронежский центр современного искусства, было желание дистанцироваться от поколения наших «отцов» — увеличивая дистанцию от них, мы сближались друг с другом, определяя, каким должно быть искусство.

Пытаясь описать чувство причастности к поколению, моя речь неизбежно спотыкается, рассыпается на фрагменты, отказывается сводиться к единому целому, как несводима к одному нарративу история России последних сорока лет. По крайней мере, я не в силах ее вообразить.

В октябре 1999 наш класс танцевал кадрили в военном госпитале. Перед концер-

том я испачкал рукав белой рубашки протекшими из шариковой ручки чернилами и очень переживал, что зрители заметят пятно. В конце выступления я посмотрел в зал — там на инвалидных колясках сидели ребята на несколько лет старше меня. В октябре 1942 года в паузе между боями за Воронеж архитектор Иван Леонидов делает эскиз «Города Солнца» — в центре города стоит памятник последнему солдату, погибшему на последней войне. В книге «Жест и речь» («Gesture and Speech») Андре Леруа-Гуран описывает набор из трех предметов: головоногий моллюск, окаменевшая губка и пирит железа. Эти предметы коллекционер времен мустьерской культуры собирал из года в год во время тяжелых переходов от стоянки к стоянке. Все три объекта коллекционирования были изначально разнесены от неандертальца на большое расстояние и находились в разных археологических слоях, но что-то заставило его увязать их вместе, полюбить их (to love, не to like, в конце концов, их очень тяжело нести и не выбросить по дороге).

Вернемся к попытке определить поколение, к которому я принадлежу. Часто кураторы или журналисты используют фразу: «принадлежит к поколению „новых скучных“», — это определение кочует из текста в текст. Автор определения Валентин Дьяконов на программной выставке «Детектив» описывает ряд художников, возникший на рубеже 2000–2010-х годов. Художники напрямую работающие «как с феноменом внимания и привлекательности, так и с конструкциями, предполагающими поиск и интерпретацию деталей, принципиально не складывающихся в единое, доступное пересказу целое». Несмотря на то, что мне эта выставка Дьяконова и его наблюдения кажутся очень точными, — я выделяю из нее, помимо себя, наиболее близких мне во всех смыслах художников (мы же говорим о расстоянии) в режиме to love, не to like.

На выставке «Детектив» работы Арсения Жилиева, Ильи Долгова и мои имеют общее расстояние взаимодействия с образом — его можно измерить комнатой. В конце 2000-х годов в Воронеже мы начинаем собирать выставки-музеи: Жилиев более артикулированно (первая его персональная выставка в галерее Х.Л.А.М. в 2009 году называлась «Новый музей революции»), мы с Долговым так же использовали музейную рамку и присущее ей некое удаление от объекта (на выставке «Живой музей перформанса» в 2010 году мы предлагаем «умертвить этот витальный жанр» для того, чтобы с ним разобраться). На «Детективе» моя работа «Regnum» представляет из себя пространственную таблицу, в ячейки которой я помещал гипсовые отливки негативного пространства упаковочного пенопласта для бытовой техники и гаджетов, составляя подробный каталог форм пустоты. Скульптурные объекты иллюстрировались набором открыток, как физически изданных, так и сделанных из изображений, найденных в сети. Образы на открытках «намекали» на принципы, по которым собирался каталог форм. Илья Долгов в работе «Азой» описывает вымышленных существ азоидов, главная функция которых «напоминать нам о структуре и причинно-следственной связи, различаемых человеком во всех, даже случайных явлениях». Эти связи так же иллюстрируются найденными в сети или на блошиных рынках картинками, например, гравюрой с изображением лягушки, вынашивающей потомство на спине, и фотографией грузовика, перевозящего легковые автомобили. В противовес многочисленным инсталляциям работа Арсения Жилиева «Мечтатель» — это фигура человека, лежащего на полу. Но и она работает с диспозицией образов, отсылая к холсту Сергея Иванова «Расстрел», и эта диспозиция так же рамируется, только не структурой ячейки или музейной витрины, а комнатой.



Илья Долгов «Азой», 2012.

Для встречи с «Мечтателем» требуется расстояние в пять–шесть шагов, чтобы иметь возможность приблизиться как к нему, так и компьютеру с репродукцией полотна Иванова.

Мой папа в конце перестройки начал работать фотокорреспондентом в региональной газете «Коммуна». В редакции я был лишь несколько раз и мало что помню: иллюстратор газеты, чтобы я не скучал, рисовал мне танк, я прятался в сушильном шкафу, в который складывали мокрые фотографии после проявки. Но сама работа отца проникала домой — с наступлением сумерек наша кухня окрашивалась красным и превращалась в фотолабораторию. На катушках бесчисленных пленок семейные фотографии соединялись с историей коллапсирующей страны. Стоя на табуретке, я следил за волшебством, происходящим в кюветах с реактивами. На белых листах бром-серебряной бумаги проявлялись пятна, пятна складывались в

истории. Бурная реакция граждан Воронежа на расстрел Белого дома в Москве, выступление Владимира Жириновского у диагностического центра, я плыву на байдарке и опускаю палец в стремительную воду за бортом в надежде и страхе поймать на него щуку, пикет у мэрии по поводу ваучерной приватизации, мама смеется, в ее волосах солнце, ночная милицейская операция, я потерялся в высоких ромашках бабушкиного сада.

Когда Илья Долгов еще жил в Воронеже, мы хотели сделать выставку в Доме архитектора — это строгое здание «извода конструктивизма» 1970-х, напоминающее черно-белые фотографии с выставок минималистов того же времени. Выставочный зал снаружи и изнутри отделан ракушечником, на его потрескивающем паркете обычно размещали выставки-продажи шуб и камней. Для нас был важен этот «остов» и образ «варваров, вошедших в Рим», обживающих «его руины». Выставку нам так



Илья Долгов «Автоматический репликатор события», 2010.

и не одобрили, а сегодня Дом архитектора подвергся модной реконструкции.

Расстояние до концептуального искусства в 2000-х годах от Воронежа было пятьсот километров на поезде или пять-шесть шагов к компьютеру с жужжащим модемом. Вот это магнитное поле расстояний, логики образов кажется мне важным для определения поколения. Так во время Октябрьской революции было важно определить расстояние до образов Великой французской революции, а во время гражданской войны в Испании расстояние до фильма Эйзенштейна об Октябре. Прошу прощения за неуместное сравнение, но лучше я не нашел.

Расстрел Белого дома в Москве я видел по телевизору, стоящему в зале. Работу Олега Васильева, сделанную с этого репортажа, я увидел первый раз кадрированной для обложки каталога на экране ноутбука в

своей комнате. Для одной из выставок я перерисовал кадрированную версию дважды. На выставке «Живой музей перформанса» в небольшой комнате стояла работа Ильи Долгова «Автоматический репликатор события» — три разновысоких куба в духе Сола Левитта: в прорезь одного из них нужно было просунуть монетку, второй куб обрабатывал транзакцию и передавал информацию на третий, из которого выпадал лист формата А4 с напечатанной в углу фразой «кого я поцелую, тот и есть».

Мы делали выставку Сергея Лоцманова в Воронежском центре современного искусства. В середине пустой комнаты лежала обувная коробка; если рискнуть приблизиться к ней, сделав пять-шесть шагов, и открыть, то на дне можно обнаружить еще один слой «матрешки» — каталог, наполненный образами. Это бесконечное фреймирование и мое участие в качестве зрителя



Николай Алексеев «Regnum», 2012.

ля в этой умозрительной схеме приводило в восторг. Время от времени я делился своим восторгом, но никто, по всей видимости, не разделял его. Такими мелкими приступами одиночества тоже можно измерять расстояния на нашей схеме диспозиций.

Воронежский центр современного искусства закрылся в 2019 году, удивительно просуществовав ровно десятилетие. Одна из целого вороха причин его закрытия (далеко не самая важная) — появление ряда молодых художников, готовых взять эстафету институционального строительства.

Расстояние до образа у этих художников гораздо ближе; мне кажется, им достаточно протянуть до него руку.

Николай Алексеев

Родился в 1986 году в Воронеже.

Художник, куратор, преподаватель.

Сооснователь Воронежского центра современного искусства.

Художественный руководитель «Null Gallery».

Живет в Воронеже.



Чайный гриб. Наши дни. Томск. Предоставлено автором текста.

Дмитрий Галкин

Искусство чайного гриба в мутном омуте поколений

Не так давно у меня случилась светская беседа о здоровом питании с одной замечательной студенткой, учащейся в магистратуре нашего Института искусств ТГУ. Екатерина, так зовут девушку, сообщила мне, что купила чайный гриб и теперь собирается его выращивать и употреблять. Да! Тот самый чайный гриб! Перед моими глазами сразу ожила картина из (до)школьного детства далеких 1980-х, когда в мамином хозяйстве на кухне всегда обитал этот загадочный организм, который мы пили со вполне убедительной целью — для здоровья. Да, и вкусный он, и, когда жарко, хорош. А еще этот гриб раздавали знакомым. Где-то в 1990-х следы чайного гриба в моей биографии теряются...

Екатерина ни дня не прожила в XX веке. Родилась и росла на далеком холодном море. Сейчас пишет диссертацию про публич-арт, делает симпатичный арт-проект, получает престижную стипендию, любит учиться, не пропускает пары и консультации, работает моделью, уверенно и непринужденно обращается со всем цифровым и... еще вышивает. Она гордится, что принадлежит к поколению, которое прозвали «зуммерами» (или «поколение Z» — рожденные с конца 1990-х до середины 2010-х), и ревностно воспринимает свое соответствие этой идентичности. А когда профессору везет с интересными студентами, он и сам не прочь словить «вайб», чутка «пофлексить» и мутировать в молодежь. Только вот руко-

дельная вышивка и чайный гриб цифровых аборигенов как-то сбивают с толку...

Исследования тоже, признаться, слегка удивляют. По данным ВЦИОМ, за октябрь 2025 года 69% россиян разных возрастов и поколений заявили, что не смогут жить без искусства, поскольку оно является неотъемлемой частью их жизни. Несмотря на то что порядка 30% опрошенных так не считают, социологи делают вывод, что «искусство продолжает быть социальным и культурным фундаментом российского общества», пусть кем-то оно воспринимается как «социальная необходимость», а кем-то — лишь как «фон для повседневной жизни», однако «искусство остается для каждого значимой силой, даже если мы не сходимся в его интерпретации». Стало быть, если доверять этим данным, то относительно современной культурной ситуации так называемый поколенческий разрыв не особенно актуален? In art we trust — в искусстве мы едины?

Допустим. Вспомним относительно недавнюю и, однако же, далекую историю. 1969 год. Западный мир практически захлебнулся в студенческих волнениях. На кампусах университетов и улицах городов не прекращается молодежный бунт, местами переходящий в настоящую (контр)культурную революцию (как в Сан-Франциско, например). Не стихают акции протеста, регулярные столкновения с полицией, политические манифестации и много, очень много новых художественных

экспериментов и событий, в которых отчетливо видно стремление порвать со всем, что дорого родителям. В яростном протесте молодежи мы легко заметим и значительное влияние интеллектуальных героев старшего поколения: философов Мишеля Фуко и Жана-Поля Сартра, антрополога Маргарет Мид... Мид — ей тогда было почти 70! — практически моментально обнаружит в протестах подтверждение своей теории поколений, которую она разрабатывала последние десять лет. В том же 1969 году она выпустила публицистический текст «Вудсток», посвященный знаменитому музыкальному фестивалю — символу массового молодежного хаоса и художественного расцвета контркультуры. Возможно, тогда Мид и поспешила возрадоваться тому, что новое поколение творит из кажущегося хаоса протестов и отказа от достижений родителей новый социальный порядок на основе свободы, ненасилия и новой общинности. Однако историческую драматургию отцов и детей великий антрополог ухватила весьма пронзительно.

Что же объединяет американского антрополога прошлого века, контркультуру и российских миллениалов с «соплеменниками» моей Екатерины — зуммерами начала века нынешнего? Российская молодежь, как мы видим, заодно со своими предками привержена бесспорной ценности искусства как обязательной части жизни (тот же опрос показал почти равный уровень отношения к классическому искусству, например). Маргарет Мид, как теоретик культуры, большую часть жизни так или иначе осмысляла эту поколенческую универсальность искусства: деды, отцы и дети могут не разделять вкусы друг друга (и даже весьма существенно!), однако саму ценность искусства они под сомнение ставить не будут, а то и сойдутся во вкусах на удивление дружно!

Но эта проблема, с точки зрения культурной истории, гораздо глубже. Почему в европейской традиции искусство стало некой

автономной самоценной сферой и почему эта автономия воспроизводится в этом же залоге? Французский социолог Пьер Бурдьё демонстрирует нам, как в кружках и академиях эпохи Ренессанса эта автономия оформляется и даже приобретает рыночные черты. Но почему последующие пять сотен лет она воспроизводится из поколения в поколение, сохраняя адептов, каноны и общее впечатление бесценного надисторического явления? В этой связи для меня весьма симпатичны радикальные тезисы ницшеанства. Фридрих Ницше и такие его последователи, как Освальд Шпенглер, были вынуждены признать, что символическая система искусства — единственное, что обеспечивает существование и цельность любой культуры. «Ибо только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в вечности», — заявит сумасшедший философ, рассуждая о трагизме мира как его сущностном определении. То есть история, смена поколений, культурные изменения свершаются только внутри искусства и не могут его отменить, не отменив себя.

Вернемся к Маргарет Мид, ведь нас ждет еще один любопытный сюжет, которыми полна жизнь этой легендарной личности. Знает ли современная творческая богема, урчащая и бормочущая своим художественным множеством на острове Бали, благодаря кому это место стало знаменитым и культовым? Откуда взялся такой сочный образ балийского экзотического рая? А ведь именно антропологи Маргарет Мид и ее супруг Грегори Бейтисон еще в конце 1930-х годов погрузились в жизнь острова настолько, что плодами их огромной работы стали не только блестящий фильм «Транс и танец на Бали» (1951) и книга «Балийский характер» (1942), но и огромный архив с десятками тысяч фото и киноплёнки, превративший антропологию в визуальную методологию и визуальное приключение для всей той просвещенной публики, которая воспринимала эти матери-



Маргарет Мид с «трофеями» в Музее естественной истории, Нью-Йорк, 1934. Предоставлено автором текста.

алы как научно-популярные мотиваторы для знакомства с другими культурами. Их фильмы, выставки, лекции, теле- и радиошоу и интервью были своего рода PR-компанией по продвижению балийской экзотики как мира культурной гармонии, потерянной на Западе. Привлекая к работе художников и композиторов, Мид тщательно собирала эстетический идеал мира, где островитяне предстают перед нами как музыканты и танцоры, раскрепощенные в любви и отношениях, порождающие социальное бытие как искусство. Как опытный музейщик и куратор (Мид большую часть жизни трудилась в Музее естественной истории), она постоянно конструировала в экспозиционных проектах индонезийскую культурную утопию.

И именно эта эстетизированная утопия экзотического рая помогала ей понять свой собственный мир, свою собственную амери-

канскую культуру — от моделей воспитания и взросления, гендерного неравенства до контркультурного Вудстока. Именно через искусство она старается выстроить мост между, казалось бы, несоизмеримыми мирами и разных поколений, и разных культур (несоизмеримость эту ярко доказывал, например, ее любовник и наставник антрополог-лингвист Эдвард Сепир в теории лингвистической относительности, а также большой реформатор антропологии Клиффорд Гирц с его изысканной идеей искусства антропологии как насыщенного описания).

Считается, что именно посмертное издание одной из главных книг Маргарет Мид «Культура и преемственность. Исследование конфликта между поколениями» (1979)¹ является своего рода ее научным завещанием и квинтэссенцией многолетних антропологических исследований. В теории Мид по-



*Реймонд Уильямс
выступает
на форуме
социалистов,
1970-е.
Предоставлено
автором текста.*

стулирует определяющую роль отношений и смены поколений в культурной динамике и предлагает свой знаменитую типологию, которая в оригинале описывается следующим образом: «Примитивные общества, маленькие религиозные или идеологические анклавы главным образом постфигуративны, основывая свою власть на прошлом. Великие цивилизации, по необходимости разработавшие процедуры внедрения новшеств, обращаются к каким-то формам кофигуративного обучения у сверстников, товарищей по играм, у своих коллег по учебе и труду. Теперь же мы вступаем в период, новый для истории, когда молодежь с ее префигуративным схватыванием еще неизвестного будущего наделяется новыми правами»².

Таким образом, структура отношений между соседними тремя (всегда тремя!) поколениями полностью определяет культурную ситуацию и она инвариантна, то есть бывает трех типов: постфигуративная или традиционная культура — будущее детей в прошлом их родителей; кофигуративная культура — дети создают свое настоящее и

будущее, переживая разрыв с опытом родителей; префигуративная — будущее детей настолько неопределенно из-за динамики изменений, что связь поколений переворачивается и «будущее-наощупь» детей требует обучения самих родителей. Эти типы культур, по большому счету, различаются в зависимости от того, насколько верно следующее суждение осознающих себя детей по отношению к родителям: «Ты никогда не был молодым в мире, где молод я, и никогда им не будешь».

Но это еще не все. Что принципиально важно понимать, с нашей точки зрения, в этой концепции Мид — не законченной и порой странно витиеватой — так это возможность и неизбежность параллельного существования разных типов культуры в одной исторической ситуации. Возможно, ее фундаментальное открытие как раз в этом и заключается, а вовсе не в обнаружении чего-то типа эволюционного перехода культурных форм. В логике поколений разыгрывается драма разных времен и типов преемственности, транслируется дух предков

(дедов), идет сверка часов современников (отцов) и постоянно нарастает столкновение с будущим молодых (детей). В этой бурной динамике рождаются различные конфигурации опыта, олицетворением которых в своей судьбе отчасти была сама Маргарет Мид, которая понимала, что всю эту сложность удерживает в цельности культуры именно искусство.

В каком-то очень важном смысле искусство — это такой чайный гриб, блуждающий между поколениями, размывающий их и в то же время связывающий культуру в нечто цельное. Ведь, в сущности, одержимость зуммеров и миллениалов (родившиеся в период с 1980-х по конец 1990-х) ЗОЖем и самопознанием не так уж сильно отличается от советской дисциплины здоровья и счастья — официальной и не очень — с гимнастике, воздушными ваннами, ромашкой, чайным грибом и аутогенными тренировками. Советский человек — самый читающий человек в мире, увлеченный соленьями и рукодельем, растящий и пьющий чайный гриб, — не он ли шлет нам привет из многомерной культурной динамики по Маргарет Мид?

Да! К слову, о рукодельях. Екатерина — та самая моя замечательная студентка — поделилась со мной фото своей вышивки. Это целые живописные полотна, для создания которых она использует специальные схемы, похожие на рисование картин по цифрам. Такая «вышивка по канве» оказалась модным зуммерским занятием. Считается, что подобные медленные, кропотливые, монотонные «бабушкины хобби» компенсируют цифровую перегрузку замученного соцсетями поколения. По данным платформы Авито, среди молодых людей 18–24 лет более 66% увлекаются такими штуками. Это вязание, вышивание, картины по номерам, мозаики, паззлы... Кроме того, теплые и обязательно аналоговые хобби уж очень перекликаются с ростом интереса к музыке на виниле и касетах. Однако едва ли здесь речь идет о пря-

мой передаче опыта от отцов и дедов. Скорее, обращение к их занятиям и причудам обусловлено более комплексными и менее прямыми механизмами.

В экзистенциальной феноменологии Мартина Хайдеггера подобные темы заботливых занятий в своем сосредоточенном одиночестве тесно связаны с обживанием своей экзистенции. Заброшенность в мир для каждого из нас означает вопрошание о бытии, поиск ответа в интерпретациях и возможностях языка, всегда связывающего нас с другими людьми. Так вот, заботливое делание сосредотачивает в себе момент глубокого внутреннего обращения к вопрошанию и истолкованию своего бытия. Оно ведет к осмыслению своей конечности и определению подлинности собственного бытия. Это означает также определение себя во времени между прошлым и будущим — вписание себя в историю и обретение истории вместе с живущими сегодня и нашими предками.

Почему это важно для понимания поколений? Причем тут собирание паззлов и вышивание? И причем тут искусство? Хайдеггер дает нам модель, в которой человеческое существование невозможно без укоренения в прошлом и пробрасывания себя в будущее. Мы несем обязательство держаться корней, чтобы далее футуристически обрести экзистенцию — обязательство поддерживать поколенческую преемственность. Нам нужна история, дух прошлого, его вещественное присутствие. Буквально на грани жизни и смерти. Без этого экзистенция не обретет время. Маргарет Мид дополняет и усложняет эту логику, предлагая нам модель культурных механизмов и объясняет, насколько внутренне сложны эти процессы между поколениями. Для того чтобы вся эта экзистенциально-культурная «кухня» работала по какой-то причине, оказывается нужно что-то еще — вроде нашего «чайного гриба».

Очень важное разъяснение по этому вопросу мы можем получить в текстах популяр-

ного ныне немецкого философа корейского происхождения Бен-Чхоль Хана (здесь мы в основном используем его работу «Кризис повествования»). Он, к слову, не обращается к антропологам типа Мид, но зато не скрывает почтения к Хайдеггеру и Вальтеру Беньямину, пытаясь дать новую жизнь их идеям в современном мире цифровых технологий. В его логике экзистенция человека включается в истолкование и заботу через большие нарративы. Например, христианин стремится быть включенным в мир, где свершается священная история Библии, и обрести таким путем корни в библейском прошлом и альтернативу между апокалипсисом и спасением в будущем. Либеральная экзистенция находит себя в большом нарративе борьбы за индивидуальную свободу, а коммунистическая — в нарративе всеобщей солидарности и коллективного счастья. Нарратив, таким образом, рассматривается как специфический фундамент культуры.

Современный мир все больше определяется доминированием цифровых данных, от которых зависят все общественные процессы и личные дела. Данные по своей сути и структуре становятся отрицанием нарративов и вытесняют их. Сколько и чего я покупаю по банковской карте в мире данных, никак не связано с нарративом моих событий, праздников, встреч и трапез. Таким образом, данные лишают нас осмысленной связи с миром, а следовательно, и экзистенции. Выросший со смартфоном в руках зуммер, скрользящий рилсы и сообщения в соцсетях большую часть дня, выдавливается цифровой избыточностью за пределы нарратива, экзистенции и возможности обретения подлинного существования. Но отменить экзистенциальные основы культуры (в обсуждаемой нами модели) данные и технологии не могут. По крайней мере, пока. Тогда выскользнуть из «удавки» данных поможет забота, обращенная в прошлое и историю родителей. Пора вышивать, собирать паззлы, лепить, рисовать, вязать и...

заказывать чайный гриб! Пора законнектироваться с нарративами не на экране, а всей собранностью тела и души!

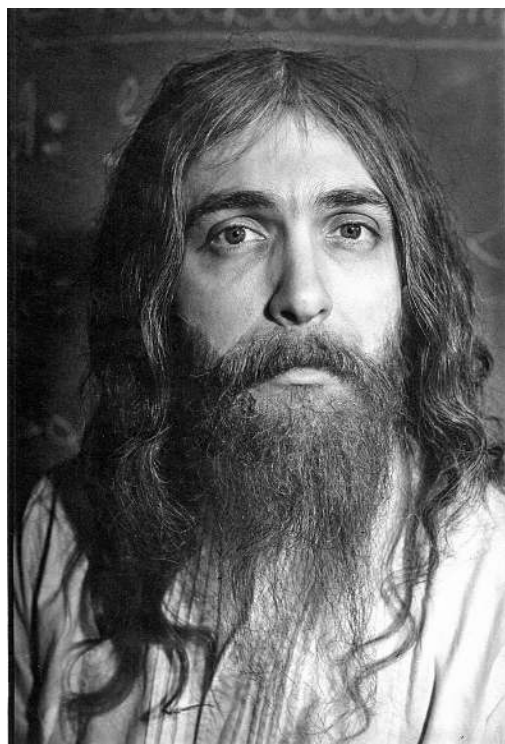
Что же касается искусства, то игры поколенческих конфликтов вокруг нарративов и обретения исторического времени возвращают нас к уже упомянутой ницшеанской версии, согласно которой культура обретает свое лицо и оправдывает свое существование только в эстетической форме. Это означает, что искусство несет полнейшую ответственность за артикуляцию, оформление, трансляцию, истолкование базовых нарративов, а его формы (а также их реформы!) блуждают между поколениями, как чайный гриб со всеми его питательными свойствами, грибницами и социальными ритуалами.

В нашей теоретической модели можно заподозрить один изъян (или даже не один), однако Маргарет Мид вроде бы должна нам помочь развеять подозрения. Речь о довольно важном критическом аргументе и довольно большой жизненной проблеме. А именно: как внутри больших нарративов и их художественных клише не оказаться в «аду того же самого» — в мире, где воспроизводится одно и то же. Если верить Мид, то эту проблему как раз и решают поколенческие смещения кофигуративных и префигуративных культур, дистанцирующихся от постфигуративных (где в этом «аду» все как в раю). А вот получше понять, как это работает, нам поможет еще один важный социальный теоретик поколений, британский марксист и левый активист Реймонд Уильямс.

Для понимания роли чайного гриба в культурной экзистенции поколений Уильямс нам важен своей знаменитой трактовкой культуры как обыкновенной (*culture is ordinary*) — то есть всегда растворенной в образе жизни, институтах и повседневных практиках людей отдельной исторической общности. Вполне в духе опроса ВЦИОМ, с которого мы начали, и уж точно в одной то-

нальности с Маргарет Мид и вообще антропологическим теоретизированием культуры. Обыкновенность культуры не означает банальность. Образ жизни людей включает в себя и стремление к высоким идеалам, и собственно культурные «продукты» — произведения различных форм и эпох, которые мы читаем и смотрим дома, ходим посмотреть в музей, слушаем в филармонии или наушниках. Уильямс настаивает на том, что для любого анализа культуры необходимы отсылки к обыденности социальных практик, представлениям об идеалах, с ними связанных, и культурным текстам (документам), полностью сюда включенным. Да! И все это в фокусе конкретного исторического периода конкретного сообщества.

Итак, идеалы и культурные продукты (книги, фильмы, выставки и проч.), включенные в повседневные практики, образуют образ жизни (англ. way of life). Если мы возьмем этот синтез образа жизни в разрезе исторического периода и погруженного в него поколения, то получим некое глубоко содержательное переживание поколения, которое Уильямс определяет термином «структура ощущений» (англ. structure of feeling, рецепцию этого термина в метамодернистской теории в России переводят как структура чувств). «В одном отношении эта структура ощущений и есть культура данного периода: это специфический жизненный результат всех элементов общей организации. И в этом отношении искусство данного периода, включая характеристику подхода и тон аргументов, имеет ключевое значение... Я не хочу сказать, что структурой ощущений обладают одинаковым образом многие индивиды в сообществе. Но я считаю, что это обладание распространено очень глубоко и широко в сообществе в целом, именно потому, что от него зависит коммуникация людей. И что особенно интересно, она не может быть в формальном смысле выучена кем-то»³.



Сергей Курехин на съемках фильма режиссера Сергея Дебижева «Комплекс невменяемости». Октябрь 1991-го. Предоставлено автором текста.

Если мой читатель скажет, что в этом рассуждении Уильямс совсем приземляет ницшеанскую драматургию искусства и жизни или даже устраняет ее, я буду только рад подобным замечаниям. Однако подчеркну, что он все равно остается тайным ницшеанцем, ибо утверждает, что исследовать и понять культуру — структуру ощущений — конкретного общества в конкретный период без искусства невозможно. С позиции социальной теории нам для этого понадобится субъект — носитель и структуры, и ощущений. Таковым и становится поколение. «Одно поколение может с убедительным успехом обучить последующее, однако у нового поколения будет своя собственная структура ощущений, которая, конечно, не



Философ Бен-Чхоль Хан. Предоставлено автором текста.

возникнет ниоткуда... Новое поколение будет отвечать по-своему на той мир, который достался ему в наследство, учитывая многие связи, которые можно проследить, и воспроизводя многие аспекты социальной организации, однако ощущая свою жизнь во многом иначе и оформляя свои ответ в новой структуре ощущений»⁴.

Обратите внимание: поколение как нечто цельное, как демографический слой, огромная группа получает свой смысл и определяется не столько хронологией возраста, сколько общим содержанием исторического переживания! Когда уходят носители конкретной структуры ощущений, наследники создают свою и складывают ее, в том числе, из документированных слоев структуры своих предшественников. Именно поэтому так важно искусство как хранимое наследие и некая система произведений. В культуре нового поколения могут быть интегрированы и по-новому раскрыты именно документированные достижения и произведения предков, но не их структура ощущений.

Идеалы здоровья советского человека и их носитель в повседневных практиках — чайный гриб — не передадут структуру ощущений поколения из 1980-х поколению 2020-х. Но они вполне могут стать частью новой структуры ощущений зуммеров, так же как вышивка или вязание.

Как мы видим, внутри этой поколенческой смены структуры ощущений происходит исковая нами миграция чайного гриба, ибо без него ни структура, ни ощущения, ни процесс их смены в логике Уильямса невозможны. Почему это практически исключает ситуацию «ада того же самого», уже должно быть понятно. Но Уильямс усиливает аргумент теоретически — делает модель еще более внушительной и еще более близкой нашим изысканиям. Он вводит три уровня культуры: 1) живая или прожитая (lived) культура в конкретном времени и месте в ее событийно-текучем измерении (выставка, концерт и т. д.); 2) документированная культура, фиксирующая прожитое в разных форматах (фильм, каталог, фото и проч.); 3) культура селек-

тивной традиции, обеспечивающая отбор самого ценного из документированного для следующих поколений (коллекция, контент обучения и проч.). И тогда судьба поколений разворачивается в постоянном цикле проживания новой культурной драмы, ее документации и отбора, включая хранилище того, что отобрали предки.

Ленин — чайный гриб

Итак, в чем же важность чайного гриба искусства в мутном омуте поколений? Да, он служит экзистенциальным крючком, цепляющим нас за историю и судьбу своей культуры, а также за какие-то главные фрагменты больших нарративов. Да, настраивает сложные волны межпоколенческих взаимодействий, где сходятся и расходятся традиции предков и исторические драмы современников. И да, чайный гриб — это своего рода главный арт-дилер культурного отбора, когда каждое поколение переизобретает своих предков.

Знатоки всего грибного в искусстве, конечно, все это время ждали, когда я вспомню о знаменитой мистификации Сергея Курехина «Ленин – Гриб». И она здесь действительно вполне уместна, учитывая наши выводы. Курехин — яркий представитель позднесоветского поколения художников 1980–1990-х, ссылаясь на отрывочные данные (письма Ленина) и разные около-факты, заявил в ТВ-эфире (ну просто как научно-популярный эксперт!), что вождь русской революции — гриб. Ленин — символ и носитель большого коммунистического нарратива — якобы употреблял особые грибы, и грибочка проникла в него настолько, что заместила его личность. А потом и довольно быстро

съела совсем. На этом пародийное грибное подключение к большому нарративу не совсем закончилось. Следующее поколение художников — моих ровестников-миллениалов, раскрывших свой талант в 2000-х, снова переработало тему в духе art&science. Они предложили извлечь ДНК вождя из имеющегося биоматериала (коего много хранится и изучается) и вживить — внимание! — в чайный гриб! А дальше раздать Ленин-гриб народу, конечно же! Художников я не назвал сознательно — вдруг им эта история навредит? Да и проект не был реализован. Но поколенческий жест, иллюстрирующий наши рассуждения, весьма показателен.

Что ж, нам лишь остается с нетерпением ждать продолжения приключений чайного гриба в мутном омуте поколений! По версии поколения-Z!

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ На русском доступна версия в сборнике: Мид М. Культура и мир детства. М.: Наука, 1983.

² Там же. С. 322.

³ Williams R. The Long Revolution. New York: Columbia University Press, 1961. С. 48.

⁴ Там же. С. 49.

Дмитрий Галкин

Родился в 1975 году в Омске.

Философ, куратор.

Профессор Томского государственного университета.

Автор книги «Цифровая культура: горизонты искусственной жизни» (2013).

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Томске.



Александра Гарт. Из проекта «Постоянство веселья и грязи», 2024.

Ксения Подлипенцева

Поколения (без) Утопии

Вопрос поколений в современном искусстве интересен в первую очередь тем, что у нас отсутствует единое понимание самой сути поколения как некоей социальной единицы. Мы вынуждены выбрать для своего исследования теоретическую рамку и тем самым невольно игнорировать другие, однако смеем надеяться, что наш выбор позволит поговорить о волнующих явлениях общества и общности в условиях реальности 2026 года. Например, несомненный интерес и неоспоримый научный вес представляет теория Карла Мангейма, подробно изложенная им в эссе «Проблема поколений»¹. Опираясь, а во многом и критикуя, на позитивистский подход французской школы и романтико-исторический — немецкой, Мангейм пытается извлечь теорию поколений от необоснованных обобщений и желания найти простое решение для описания истории как циклических строго определенных временных промежутков. «Одновременность приобретает социологическую значимость только тогда, когда подразумевает участие в одних и тех же исторических и социальных событиях»², — пишет Мангейм, подчеркивая, что одного лишь факта рождения в определенный период критически мало для образования какой-либо общности. Прежде всего, нужен разделяемый опыт.

Мангейм предлагает различать три уровня: «местоположение в поколении» (все люди, родившиеся в определенный период в определенном социальном и историческом контексте), «поколение как реальность» (те из них, кто не просто переживает исторические события, но и участвует в судьбе данной исторической и социальной общности) и «секции поколения» (группа внутри поколения — одна из нескольких или многих, — которая вырабатывает коллективный ответ на вызовы времени). Таким образом, группа людей становится поколением не просто по факту рождения в определенный год, а в процессе интерпретации общего опыта, в конфликте с другими поколениями и группами внутри своего, в выработке языка, образов и практик, которые позволяют ее членам осознать себя как общность.

Зачем нужны утопии

Именно в контексте интерпретации общего опыта и деятельной реакции на него как ключевой характеристики поколения интерес представляет еще один программный текст Мангейма — «Идеология и утопия»³. В этой книге он различает два типа сознания: идеологическое, направленное на сохранение существующего порядка, и утопическое, которое стремится к его преобразованию.



Из проекта «Провал», 2020. Галерея «STYD», Санкт-Петербург.

Утопия — это не просто мечта, а «трансцендентная по отношению к реальности ориентация, которая, переходя в действие, частично или полностью взрывает существующий порядок вещей»⁴.

В этой логике поколение может быть определено не возрастом и не набором потребляемых товаров, а Утопией, которая им движет и задает направление его коллективной энергии. Поколение, переживающее себя как общность, всегда имеет образ будущего — этот образ будущего, даже если он не реализуется, структурирует настоящее, придает смысл действиям и позволяет различать «своих» и «чужих».

Есть ли у ныне живущих поколений утопии? Точнее, есть ли тот самый общий опыт и его деятельное переживание, которые позволяют сформироваться «секции» по Мангейму? Казалось бы, наша реальность перенасыщена глобальными событиями, новости о которых летят прямо в наши смартфоны со всех уголков мира, но, возможно, в этом

и кроется подвох — происходит так много, что не происходит ничего. Происходящее вокруг нас и с нами настолько разрозненно в эпоху интернета, что даже люди, в теории разделяющие местоположение в поколении, с трудом могут сопоставить свои индивидуальные опыты переживания, найти то самое место в реальности, о котором писал Мангейм. Глобальные идеи, глобальные представления о будущем, витающие в воздухе, отнюдь не утопичны — экологическая проблема, которую некоторые последователи Мангейма предлагают считать актуальной утопией⁵, скорее напоминает антиутопию; техно-утопии подменяет собой тревога перед технологиями, ведь мы редко видим, чтобы сильные мира сего использовали их во благо. Но проблема не в отдельных провальных интенциях, а в корне — утопий нет, потому что нет поколения, а поколение не мыслится как общность без Утопии. Мы живем в период, когда, несмотря на набившие оскомину споры миллениалов и зуме-

ров, ни они, ни их предшественники не в состоянии двинуться дальше первого слоя триады Мангейма. Местоположение в поколении еще не означает причастность к поколению, для причастности нужно действие, готовность, потребность и возможность участвовать в общей судьбе.

Когда искусство перестало менять мир

Будучи искусствоведем, трудно не поддаться соблазну посмотреть на проблему со стороны визуального. Что происходит сейчас в искусстве с точки зрения теории поколений? То же, что и в реальности, — поколение не просто как явление, а как актер не может сформироваться, соответственно «буксует» и его самовосприятие в культурном поле. Искусство в тексте Мангейма фигурирует не просто как «симптом» поколения, отражение уже существующих движений в социуме, но как одна из «формообразующих сил», создающих группу-«секцию» внутри поколения. «От случайного лозунга к разумному систематическому мышлению, от, по видимости, изолированного жеста к законченному произведению искусства — все это составляет формообразующую тенденцию, общественная значимость которой заключается в энергии, направленной на социальное сплочение индивидов. Глубокое эмоциональное значение лозунга, выразительного жеста или произведения искусства заключается в том, что мы не просто усваиваем их как объективные данные, но видим в них движитель формообразующих тенденций, источник принципиальных установок к объединению, таким образом отождествляя себя самих с системой коллективных устремлений»⁶, — это далеко не единственный абзац в труде Мангейма, посвященный интересующей нас сфере, но этот фрагмент принципиально важен для наших дальнейших размышлений как указание на ключевое, по мнению автора, предназначение искусства (и, пожалуй, культуры в широком смысле)

— его пассионарный заряд, возможность не только отражать, но и формировать реальность — реальность, по отношению к которой поколения выступают как акторы.

Что же встречается нас сегодня в российском контексте на месте формообразующей тенденции, способной привести поколение в реальность? Понятно, что говорить о господствующих стилях в эпоху пост- (а то и мета-) модерна вряд ли возможно. Но можем ли мы говорить, по крайней мере, о популярных темах, тенденциях, направлениях мысли в рамках одной, очерченной местоположением во времени и пространстве, группе? Прежде всего необходимо отбросить пласт самых, казалось бы, очевидно «современных» работ — изображений коммерческих «символов эпохи». Банка кока-колы, аркадный автомат, смартфон, кроссовки известной фирмы или кадр из популярного шоу — все эти объекты, занявшие свою иконографическую нишу в искусстве как минимум с 1990-х годов, не столько маркируют современность, сколько выжимают из зрителя чувство ностальгии. И не так уж важно, действительно ли каждый миллениал играл в детстве в аркадный автомат, — товар становится эстетикой, фетишизируется и перепродается. По пиксельным играм, ярким цветам американских 1980-х и ретро-музыке прекрасно ностальгируют и дети, родившиеся на излете XX века в странах бывшего СССР, — эта глобализация, размазывание, а с другой стороны, фрагментирование и отчуждение опыта превращает потенциальную общность «секций поколений» в отрывочный набор поп-культурных образов, символов-клише, отсылки «для своих», которые на самом деле узнаются всеми.

Нельзя сказать, что товары — единственная возможность современного искусства сформировать или хотя бы обозначить «энтелехию»⁷ поколения. Вторая линия, которую мы отмечаем в наших поисках, — рефлексия личной травмы, порой доходящая

до болезненных самокопаний. Отражения детских воспоминаний, семейной истории, дневниковых записей и архивов — то, что мы видим и, скорее всего, продолжим видеть на подавляющем большинстве выставочных площадок в ближайшие годы. Это осмысление поколенческой травмы — осмысление умолчаний, контекстов, резких и не всегда добровольных изменений местоположения в пространстве-времени локализуется чаще всего в индивидуальном, субъективном переживании (по объективным внешним причинам), но в нем же и застывает. Искренность оборачивается заиканностью на внутреннем, настоящий момент подменяется развертыванием ретроспективного нарратива частной жизни говорящего, через который закономерно невозможно не только найти интенцию движения к будущей Утопии, но даже описать и засвидетельствовать текущее состояние социума как общности.

Искусство анти-Утопии

Парадоксальным образом намного ближе к формированию поколенческой «энтелехии» подбираются проекты очевидно анти-Утопичные. Подобных в последние годы мы наблюдаем меньше, нежели индивидуалистских рефлексий, однако те, что удастся отыскать, отмечены ощутимым налетом антиутопического и/или дистопического, а значит — говорят не о частном, а об общем. В белых кубах галерей художники создают тревожащие картины мира после техногенной катастрофы или пугающей реальности в духе знакового произведения Оруэлла. Так, мастерски работает с погружением зрителя в антиутопический мир Александра Гарт. Уже в выставке «Провал», показанной в 2020 году на 20 метрах пространства «STYD», посетитель оказывался единственным уцелевшим наблюдателем среди железных балок, сетки-рабицы, битого стекла и монументальных — от пола до потолка — графических листов

художницы, изображающих пейзажи-видения в серой дымке, среди которых смутно угадываются руинированные остовы классической архитектуры, поля сорняков, рисунки на асфальте и другие принципиально не-повествовательные образы. Никто не расскажет нам, что стряслось в мире, в котором мы оказались — этот нарратив художница продолжит и в следующем крупном проекте «Лес паутины» (2021) для петербургской галереи «Anna Nova». В стерильном белом пространстве галереи зрителей встречали черные графичные линии железной арматуры неизвестного назначения: в этом фантастическом антиутопичном будущем время превратило их из утилитарного объекта в почти дзэновские по своей сути скульптуры — ничего не означающие и не поддающиеся интерпретации в мире, где их некому интерпретировать. В следующем зале без малого четырехметровые свитки рисовой бумаги навевают мысли о вытянутых бункерных окнах, за которыми навечно застыл пепельный пейзаж. На втором этаже галереи — сам лес — прямые черные металлические трубы, «вырастающие» из пола и уходящие в потолок. Будущее, проступающее за этими голыми деревьями без ветвей и листвы, не выглядит радужным и в то же время несет в себе какое-то странное успокоение — все уже случилось, возможно, еще до того, как мы успели заметить⁸, а значит, и волноваться не о чем.

В этом отношении не столько антиутопичными, сколько дистопичными, несущими отпечаток «сегодняшнего ада, который продолжится в будущем»⁹ и потому, как ни парадоксально, приземленно-реалистичными кажутся проекты Александры Гарт последних лет: в пермском музее «PERMM» («туту», 2024) и петербургском «Левашовском хлебозаводе» («Постоянство веселья и грязи», 2025) Гарт уже не прогнозирует апокалипсис постантропоцена, а предлагает взглянуть на опустошенные городские пространства — пространства, которые можно встретить за углом собствен-



Александра Гарт. Из проекта «Лес паутины», 2021. Галерея «Anna Nova», Санкт-Петербург.

ного дома. Железнодорожные пути, пустыри, пустые пешеходные переходы и почерневшие то ли от времени, то ли по другим причинам, о которых не хочется думать, детские карусели становятся нашей реальностью здесь и сейчас и в то же время обращаются к топонимике «лиминальных пространств»¹⁰ — пограничных, зыбких, неустойчивых состояний, в которых мы часто оказываемся в последние годы. Апогея (на сегодняшний день) эта линия достигает в проведенной художницей акции сожжения объекта-карусели — и в этом акте пламя выступает отнюдь не соавтором огненной скульптуры в романтическом переживании красоты момента и не ритуальным жертвенным процессом очищения. Мы склонны отнести к действию Александры Гарт намного более предметно: огонь ничего не означает, поскольку время означений и символов прошло, остался только слабо прикрытый ужас настоящего и будущего.

Еще один пример дистопии как одного из доминирующих пространств в современ-

ном искусстве мы видим в проектах Михаила Першко «Мне кажется, все пахнет гарью» (Музей АРТ4, 2023) и «Красные флажки» (галерея «МУТН», 2026). Основной материал художника чугун — металл живой и текучий в работе, но застывающий мрачным монолитом после. В первом проекте, который сам Михаил описывает как «предупреждение»¹¹, выставочный зал занимают всего пять объектов, черными силуэтами выделяющиеся на фоне белых стен: скульптура, напоминающая наверхие карусели, гигантский рыболовный крючок в человеческий рост и пустой накрененный постамент, как будто уходящий в землю под собственным весом. Дальняя стена закрыта решеткой, через сетку которой зрители вольны рассматривать последний объект экспозиции — барельеф-триптих. Из этого минималистичного образного ряда в память врезается постамент. Пожалуй, можно было бы оставить его в одиночестве в пустом зале, и проект не потерял бы в выразительности. Но если в 2023 году черная плита па-



Михаил Першко «Постамент» (Из проекта «Мне кажется, все пахнет гарью»), 2023.

мятника-зигкурата грозит упасть, исчезнуть под давлением времени, как и все в дольном мире, то в 2026 году надежд пошатнуть реальность остается еще меньше. В новом проекте Михаила Першко в галерее «МУТН» нас встречают неумолимые прямые пути чугунных рельс и возвышающийся в финальном третьем зале черный обелиск — без дат и имен. Да, возможно, ничто не вечно, и кажущиеся сегодня непоколебимыми конструкции спустя годы распадутся в прах и исчезнут даже из людской памяти, но пока перед нами — несколько тонн металла и полное непонимание, где найти силы, чтобы хотя бы попытаться сдвинуть их с места.

Описанное выше искусство, при всех безусловных художественных и социальных достоинствах, не антиутопично в узком жанровом смысле, оно анти-Утопично в том смысле, что, в силу очевидных причин, лишено заряда изменения реальности, лишено внутренней Утопии. Выбранные нами проекты обращаются к рефлексии травмы как кол-

лективному, поколенческому опыту. Смеем надеяться, что когда-нибудь эта рефлексия станет предметом отдельного масштабного исследования, пока же, в свете предмета нашего разговора, остановимся на одном, увы, довольно печальном ее аспекте: несмотря на то, что мы имеем дело с коллективным переживанием исторического опыта, это переживание пока не может добраться дальше первой ступени Мангейма, не может перейти от «местоположения в поколении» к «поколению как реальности», оно исключено из участия и, более того, является переживанием не-участия, а потому не может сформировать полноценную «секцию поколения», наделенную общими устремлениями, а главное, агентностью, несущей деятельный заряд изменений. Переживание травмы чаще всего остается делом сугубо личным, спрятанным в дневниках и записках, сфокусированным на психических глубинах индивида, а не на трансформациях общности. И даже в описанных выше громких свидетель-

ствах, прорывающихся за рамки индивидуалистской рефлексии, высказывание о социальной картине остается запертым в белом кубе галерей и в осознании провалов нашей коллективной жизни.

Перенимая терминологию Мангейма — в силу раздробленности, кажущейся универсальности и в то же время отчужденности опыта, современной общности поколений не существует за пределами местоположения на географической и исторической плоскости, а потому она не в силах сформировать «секцию», а значит — Утопию.

Утопия для искусства и искусство для Утопии

Выход, как ни парадоксально, может лежать в возвращении к Утопии как принципу, но Утопии иного типа — не той, которая проецирует желаемое в далекое будущее. Нужна Утопия, которая, по словам Мангейма, способна «взорвать существующий порядок» не в отдаленной перспективе, а здесь и сейчас.

Стоит вспомнить замечание Мангейма о хилиастическом сознании. Цитируя немецкого церковного историка Карла Холля — «По мере того как Карлштадт и южногерманские баптисты отходили от Мюнцера, хилиастическое непосредственное переживание все более вытеснялось у них другой формой переживания – оптимистической надеждой на будущее и верой в пророчество»¹², — Мангейм фиксирует переход от переживания прорыва к ожиданию будущего и таким образом иллюстрирует свой тезис о том, как «утопическое сознание» (в данном случае хилиазм) трансформируется в другие формы, утрачивая свою взрывную силу. Возможно, сегодня нам нужно не ожидание, а возвращение к состоянию прорыва — к той точке, где Утопия перестает быть надеждой и становится действием.

Для искусства это означает смену парадигмы. Искусство, критикующее реаль-

ность, разоблачающее идеологии, важно и необходимо. Однако, как пишет Мангейм, хоть «простая констатация факта составляет минимальное условие для длительной практики», больше группообразующего потенциала содержат «интуитивные ощущения, чувства и произведения искусства, создающие между людьми духовную общность», в которых таится «потенциально новый способ для своего воссоздания, омоложения и интерпретации в новых ситуациях»¹³. Указующее искусство работает с симптомами, а не с причинами. Даже если такая критика допускается в публичное поле, она не может изменить реальность сама по себе. Ее удел — быть зафиксированной, эстетизированной, нейтрализованной. Можем ли мы найти в современном искусстве что-то, что способно приблизиться к великому утопическому сознанию прошлого века или, по крайней мере, смелости и надеждам на будущее рубежа тысячелетий? Ответ, вероятно, будет «скорее нет», однако это не мешает нам искать.

«Возможно, идея утопии показалась бы более приемлемой, если бы ее рассматривали не как место, а как движущую силу. (Само слово, конечно, означает “не-место”). Тот факт, что утопизм находит свое стремление к совершенству в материальном мире, служит хорошим сдерживающим фактором для тенденций к идеализации или систематизации, поскольку материальный мир в конечном итоге разрушается, в прямом и переносном смысле. Утопическая функция искусства может быть схожа с его критической функцией: быть достаточно отличным от господствующих нарративов культуры и ее бюрократии, чтобы стали очевидны альтернативные возможности. Художественные объекты можно рассматривать как репрезентации, вызывающие будущие переживания, даже как замену невозможности самой утопии»¹⁴, — отчасти вторит идеям Мангейма исследова-



Александра Сохо «Полет Ангела», 2024. 3-D графика.

тельница современного искусства Элисон Грин. Что если поискать Утопии-как-переживания за стенами институциональных площадок? Если мы отправимся на поиски в леса, болота, танцевальные площадки и спонтанные фестивали, найдется ли там искусство, способное менять реальность?

Хочется верить, что где-то за пределами рациональности, в областях, допускающих возможность создания нового мира или хотя бы возможность человека повлиять на мир, могут крыться отголоски описанной Мангеймом хилиастической модели сознания. В попытках ее обнаружить мы обращаемся к ритуальным практикам в современном искусстве. Петербургская художница Александра Сохо в своем творчестве сплетает христианские символы, литургические мотивы и рейв-культуру. Александра, получившая

классическое образование в Академии художеств им. Ильи Репина, неожиданно мигрирует из фигуративной живописи в междисциплинарный музыкально-пластический перформанс и диджитал-искусство. Сохо выходит на сцену, обозначенную фантастическими белыми колоннами-арками-нефами и алтарями, напоминающими одновременно готические соборы и текучие органические формы растений или кораллов (а на проверку оказывающимися скульптурами из монтажной пены), с древними инструментами — гуслями, впечатляющим набором флейт, свирелей и их родичей из разных культур, а также техникой для создания и воспроизведения новейших электронных шумов. На проекциях, неизменно сопровождающих перформансы, художница пытается дать визуальную форму тому, что априори недоступно человеческому восприятию: классическая иконография ангелов бесконечно трансформируется в 3-D и генеративной графике синхронно с ритмическими звуковыми композициями. Сама Александра признается, что в какой-то момент увлечение театром, кинематографом и электронной музыкой привело к тому, что «[мне захотелось] создавать сцены, в которых зритель может оказаться. Оказаться в мире, будто бы нашем, но при этом совершенно другом, благодаря которому он может по-другому взглянуть на свою повседневность»[15]. Это удивительно рифмуется с одним из толкований Утопии в искусстве — Утопии как пространстве кардинально иного, отличного от реальности бытия.

Нужно отметить, что и ритуальность в современном перформансе¹⁶, и трансцендентная наполненность рейва¹⁷ не раз становились предметом отдельных исследований, однако в разрезе нашего интереса к Утопиям необходимо признать, что само по себе коллективное переживание экстатических состояний хоть и является проживанием персонального утопического опыта, но нау-

тро после него даже самый заядлый рейвер возвращается в свой привычный мир повседневной рутины. А значит, мы не можем назвать рейв манифестацией Утопии как социальной перспективы, более того — его хилиастический потенциал постепенно сходит на нет по мере присвоения опыта массовой конформистской культурой. Самонадеянно было бы утверждать, что сближение с более «традиционными» формами ритуальности способны наделить этот опыт силой «абсолютного присутствия»¹⁸, являющего по мысли Мангейма сутью хилиастического переживания и «наполняющего социальные действия особой яростной силой»¹⁹. Однако в свете нашего исследования представляется ключевым сам факт возникновения (или, по крайней мере, предпринимаемых поисков) подобных форм в современном искусстве — пусть они не нацелены на создание определенной концепции Утопии здесь и сейчас, но ориентированы на создание «другого мира» здесь и сейчас, а значит, могут претендовать на то самое меняющееся реальность зерно. Вслед за исследовательницей перформанса Николеттой Исар мы видим цель изучения и актуализации ритуальности в том, чтобы «простимулировать творческие силы современного искусства, которое, кажется, сопротивляется утрате смысла и расплывчатым обозначениям»²⁰.

Другой пример ритуальной практики как средства деятельного изменения мира мы находим в проекте Анны Слобожаниной «что такое сокровище» (2025–2026). В своей практике «одевичивания» Анна создает пространство феминного как противовес «маскулинному угрожающему реальному миру»²¹, оставляя на деревьях в лесах Ленинградской области ожерелья из речного жемчуга и ягод на льняной нити. Этот жест, отсылающий одновременно к архетипическим языческим формам приношения и к христианскому нимбу, опоясывающему сакральному контуру, выделяет конкретное



Анна Слобожанина. Из проекта «что такое сокровище», 2025 – по настоящее время.

дерево не просто как живое, а как особенное, причем именно в феминном регистре: «это такое дерево-девушка»²². Любопытно, что практика Анны Слобожаниной некоммерциализируема по своему существу, поскольку у произведения нет ни цены, ни владельца. Художница переносит свою творческую интенцию из экономики арт-рынка в область экономики дара и обращается не к фигуре зрителя современного искусства, а к случайному прохожему, грибнику или походунику, который натывается на внезапно «одевиченное» дерево и таким образом невольно входит в поле измененной реальности, прорывающегося в обыденное инобытия. Ритуальность в практиках Анны Слобожаниной напоминает нам, жителям городов, о том, насколько разные модусы восприятия существуют уже здесь и сейчас, а сам твор-



Михаил Першко. Из проекта «Красные флажки», 2026. «MYTH Gallery», Санкт-Петербург. Фото: Иван Сорокин. Предоставлено «MYTH Gallery».

ческий акт художницы совершает пусть микроскопические, но изменения в окружающей действительности.

Ключевой вопрос — можно ли назвать эти практики утопическими? По меньшей мере в очередной раз подчеркнем, что сам факт наличия искусства, осознающего свою потенцию к изменению реальности, представляется нам принципиально важным. В конце концов в вопросе об Утопии итоговое значение имеет не воплощение одной конкретной мечты об идеальном обществе, а бесконечный самовозобновляемый потенциал к изменениям — фундаментальная человеческая потребность вообразить новый мир и готовность совершать действия ради его воплощения в реальность. Что если искусство и через него новые «секции поколений» вернут себе этот мощнейший внутренний заряд, эту пружину, готовую распря-

миться в любой момент, это переживание Утопии как процесса, ежесекундно развертывающегося на наших глазах? Безусловно, сегодня мы не можем себе представить, как могла бы выглядеть эта Утопия и как могло бы выглядеть искусство, содержащее в себе ее живое зерно. Но может быть, сами того не зная, мы наблюдаем за попытками и экспериментами, из которых рано или поздно суждено будет родиться новому настоящему поколению.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Мангейм К. Очерки социологии знания: Проблема поколений — состоятельность — экономические амбиции. М.: ИНИОН РАН, 2000.

² Там же. С. 32.

³ Мангейм К. Идеология и утопия // Мангейм К. Диагноз нашего времени. М.: Юрист, 1994.

⁴ Там же. С. 146.

⁵ Printz A. Karl Mannheim et l'Utopie // Cahiers du GRM. 2015.

⁶ Мангейм К. Очерки социологии знания. С. 38.

⁷ Энтелехия есть «внутренняя форма, раскрывшаяся в коллективных творениях конкретной общности народа, нации или государства», как ее трактует К. Мангейм. См.: Мангейм К. Идеология и утопия. С. 177.

⁸ Подробнее о концепции «гиперобъектов» см.: Morton T. The Ecological Thought. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 2010.

⁹ Чаликова В. Предисловие // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы / Сост., предисл. и общ. ред. В. А. Чаликовой. М.: Прогресс, 1991. С. 3–20.

¹⁰ Подробнее о лиминальных пространствах в современном российском искусстве см.: Подлипенцева К. Лиминальность и лиминальные пространства в современном российском визуальном искусстве: от ритуальных практик до цифровой реальности // Художественная культура. 2025. № 3. С. 364–393.

¹¹ Интервью с М. Першко. Из личного архива автора.

¹² Мангейм К. Идеология и утопия. С. 165.

¹³ Мангейм К. Очерки социологии знания. С. 39.

¹⁴ Green A. Utopias and Universals // Utopias / edited by R. Noble. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, MA: The MIT Press, 2009. P. 218.

¹⁵ Интервью с А. Сохо. Из личного архива автора.

¹⁶ Исар Н. Видение и перформанс. Иеротопический подход к современному искусству // Иеротопия: Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Научный центр восточнохристианской культуры, 2008. С. 331–357.

¹⁷ С интересом и радостью прочла в предшествующем номере «ХЖ» статью: Пророкова М., Стороженко Н. По краю непрерывности: природное, эстетическое и «одомашненная» трансгрессия // Художественный журнал. №132. 2026. С. 148–157.

¹⁸ Мангейм К. Идеология и утопия. С. 163.

¹⁹ Там же. С. 161.

²⁰ Исар Н. Видение и перформанс. С. 364.

²¹ Интервью с А. Слобожаниной. Из личного архива автора.

²² Там же.

Ксения Подлипенцева

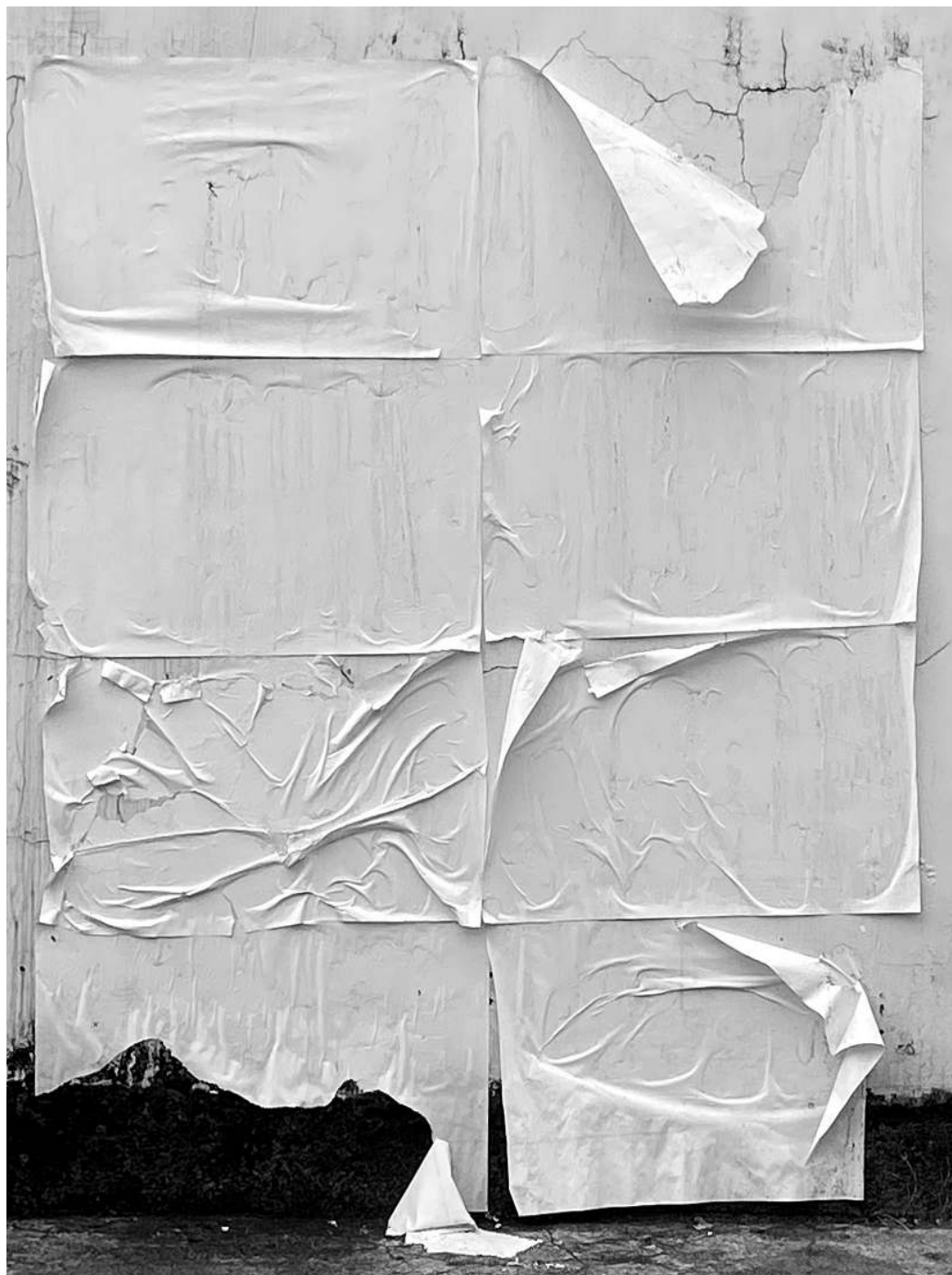
Родилась в 1998 году в Санкт-Петербурге.

Историк искусства, сотрудник

Государственного Эрмитажа.

Преподает теорию и практику кураторства в Студенческом клубе Эрмитажа.

Живет в Санкт-Петербурге.



Валентин Федоров «Дверь», 2025. Предоставлено Станиславом Шурипой.

Дэвид К. Бродерик и Станислав Шурипа

Загадочные темпоральности амфибий

Дэвид К. Бродерик: Хотел бы начать нашу беседу с уточнения понятий. Часто, в том числе в социальных науках, принято понимать поколения хронологически, на основе представления об исторических циклах — условно, смена происходит раз в 30 лет, и каждое из таких поколений что-то привносит в общий исторический поток, оставляет собственный культурный след. При этом отдельное поколение воспринимается как нечто монолитное, хотя на самом деле никакой внутренней целостности у этого хронологического юнита нет: к нему принадлежат люди с разным происхождением, социальным опытом, по-разному участвующие в культурных или политических процессах и истории. Кроме того, очевидно, что динамика входа в жизнь и ухода из нее непрерывна, а значит — люди постоянно меняются, и обновление имеет перманентный характер.

Поэтому поколение — это, конечно, не чисто хронологическое понятие, но, скорее, социальное и культурное, связанное с чувством принадлежности к единому целому. Люди узнают собственный индивидуальный опыт в опыте своих сверстников, принадлежащих к тому или иному кругу, определенному

сообществу, или обнаруживают себя в одних и тех же исторических обстоятельствах. Таким образом, поколение становится чем-то более конкретным и похожим на сообщество, нежели на простую хронологическую, квази-природную единицу измерения человечества, находящегося в историческом потоке.

Учитывая все вышесказанное, мне хотелось бы обсудить, как сегодня можно говорить о нашем поколении — первой постсоветской генерации людей, которые вошли в сознательную жизнь в период с конца восьмидесятых до начала нулевых. Я беру широкую рамку, потому что очевидно, что это поколение объединяют общие вызовы. В ходе огромной общественной и культурной трансформации сформировалась новая реальность, время которой сегодня подошло к концу. Новое поколение входит в историческую ситуацию, совершенно отличную от той, с которой мы более-менее привыкли себя соотносить. И сегодня это привычки приходится пересматривать.

Итак, как охарактеризовать наше поколение? Можно ли рассматривать его как некое сообщество или страту, объединенную общим опытом? И что в этом поколении является специфическим?

Станислав Шурипа: В медиализованной культуре опыт поколений часто считают в десятилетиях. Коммуникационные медиа приучают обыденное сознание к тому, чтобы видеть складки духа времени через сетку «девяностых», «нулевых», «десятых». Эти представления связаны с привычкой к прогрессу, ожиданием, что «завтра будет лучше, чем вчера». При этом каждый такой период надеется набором характеристик, ответом на которые и оказываются черты соответствующего поколения. История каждого поколения, в соответствии с этими представлениями, — это драма борьбы разнонаправленных сил. Силы прогресса должны побеждать, но есть и силы реакции, которые тоже могут взять верх, и тогда соответствующее поколение считается «потерянным». Это серийное производство: каждые сколько-то лет на орбиту выводится условно новый вариант самосознания как автоматический ответ на социокультурные изменения. Предполагается, что каждая такая вариация по-своему сочетает исторический опыт и ожидания. В итоге каждое поколение заканчивает как в каком-то смысле «потерянное», при этом начинается все с образов будущего, с чувства движения к новому. Ведь если у будущего нет завораживающего образа, то череда поколений оборачивается историей падения в ветхозаветном ключе, о чем такие проницательные наблюдатели, как Беньямин, гадались уже довольно давно.

В контексте массового потребительского общества поколенческое самосознание — это эффект работы коммуникаций. Информационные системы обращаются к своим пользователям как к представителям того или иного поколения, задействуя коды и образы, выражающие типовое отношение к неким ключевым реалиям периода. Что и должно вызвать у пользователей, зрителей или читателей проблески самоощущения, которое в их собственных глазах отличает их от предыдущих поколений. Такое самоощущение в основном является продуктом

медийной интерпелляции. Каждая инфосистема — печатное слово, кино, телевидение, интернет — по-своему подходит к установке этого вектора в сознании пользователей. Главное в чувстве принадлежности к поколению то, что оно снижает растерянность, направляет, приближает к будущему. Это чувство может передаваться по-разному: каждый медиум приносит с собой особую, присущую ему массовую психотравму. Новые медиа действуют сильнее привычных; вместе с травмой в качестве анестезии они предлагают невиданно яркие и живые образы. Так поколения, очарованные печатным словом газет и поэзии XIX века, воображали себя частью коллективного сверхсущества, нации, а их потомков эти фантазмы привели в окопы Первой мировой.

Исторический опыт настолько зависит от коммуникационных систем и их технических характеристик, что даже те его источники, которые кажутся непосредственными — разговоры, наблюдения, форматируются той оптикой и категориями, которые присущи господствующим в данный момент медиа. Поэтому даже самые стойкие телезрители подвержены тем мутациям внимания и памяти, которые идут от соцсетей. Свойства того коммуникационного медиума, к которому привык пользователь, определяют и тональность, и синтаксис исторического опыта. Прошлый век — это череда поколений, созданных сначала немой, потом звуковым кинематографом (вместе с радио), черно-белым, а затем цветным ТВ, потом персональным компьютером, интернетом. Коммуникационные технологии определяют наши способы понимания окружающего, исторического опыта, оптику взгляда на мир, а также наше ощущение самих себя — опыт последних нескольких поколений полностью медиализован. В последние лет двадцать образ мысли пользователей определяется уже не столько медиумом, сколько формами внутри него; теперь поколение — это приложение.



Елена Душкевич «Очарование предела», 2025. Предоставлено Станиславом Шурипой.

Почти каждое поколение ощущает свое время как переломное. Например, в начале прошлого века ход истории начал открывать различные аспекты смысла таких понятий, как ничто и тотальность. С начала XXI века перед нами тоже разворачиваются непривычные смыслы, только нам открывается уже не ничто, а Нечто. Это акторные сети, пульсирующая материя и мыслящие леса, неизвестное и непредвиденное — мы проживаем их недопроявленное присутствие. Нечто — это пробуждающиеся вещи, обретающие агентность. Если в прошлом веке мир представлялся компромиссом между ничто и тотальностью, то сегодня он принимает множество самых разных обликов Нечто: «неизвестно-что», «чтобы-то-ни-было», «что-попало» и т. д. По мере проникновения инфокоммуникационных сетей в глубины тела и души усиливается влияние

того, что можно назвать странными вещами. Так, по последним данным науки вселенная по большей части состоит из темной материи и темной энергии, то есть из непонятно чего. Тот же ковид — образцовая странная вещь. Да и вообще, после «конца истории» почти любое значительное явление ощущается как странное: растущее производство знаний находит неожиданные черты даже у знакомого и привычного.

Д. К. Б.: Стоит дополнить твоё технологическое фреймирование тем, что у поколения, на мой взгляд, есть два модуса. Первый — модус потенциальности, как в песне «The Who»: люди манифестируют себя в качестве нового поколения, становятся его выразителями или, по крайней мере, на это претендуют. Они соотносят себя с тем, что Райнхарт Козеллек называл «горизонтом ожиданий» (в отличие от



Анна Титова «О классовом сознании ранних трилобитов», 2026. Предоставлено Станиславом Шурипой.

«пространства опыта»). Но можно говорить о поколении и как о чем-то состоявшемся, о его актуальном модусе — например, когда ты начинаешь узнавать людей своего поколения как носителей определенного опыта, который тебя с ними сближает. Это сродство помогает переживать поколение иначе, чем некое предвидение будущего или простую идею того, что твоё поколение отличается от предыдущих, переворачивает страницу истории и начинает новый этап.

Понятно, что внутри поколения существуют конфликты, связанные с тем, что один и тот же опыт можно воспринимать совершенно по-разному. Так было, вероятно, практически в любом поколении — скажем, Первой мировой войны или наполеоновских войн. С этой точки зрения поколение — это явление массового общества. До модерна вообще нельзя говорить о поколениях, потому что не существовало таких событий и таких структур, которые в той или иной мере охватывали бы

жизнь большинства людей. Люди не были настолько взаимосвязаны друг с другом. Можно сказать, что идея поколения возникает одновременно с идеей общества. И тем не менее внутри каждого поколения всегда существовали диаметрально противоположные ответы и реакции на общие вызовы. В этой довольно продуктивной рамке можно говорить и осмысливать опыт постсоветского поколения, к судьбе которого я бы предложил вернуться.

С. Ш.: Если первые амфибии, которые выползли на берег в процессе эволюции, просто поменяли одну среду на другую, то те, о ком ты говоришь, прошли через целый каскад миров. Реформы, кризисы, краткие плато или даже подъемы, конец истории и снова падение в ее бурные волны. Поскольку поколения — медийный конструкт, в них сочетается машинное и органическое, как у киборгов. Постсоветское поколение — как андроид из «Бегущего по лезвию» Ридли Скотта, который в финальной сцене, умирая, рассказыва-

ет про виденные им космические феерии на далеких окраинах галактики. Наверное, есть это ощущение путешественника через миры, только нет чувства, что в итоге возвращаешься домой.

Просматривается ли у этого самоощущения эстетика? Находит ли этот опыт свое выражение в каких-то специфических формах? Это вопрос. С одной стороны, легко заметить, что в середине «нулевых» позднесоветский эстетический импульс иссякает. Рекламно-ориентированное отношение к форме, питавшееся «циническим разумом» 1980–1990-х, начинает казаться слишком очевидным. Возникает оптика, которую можно назвать исследовательской, ориентированной на идею. Высказывание становится в меньшей степени утверждением и в большей — рассуждением. Форма начинает включать в себя противоречия, которые, как ты правильно заметил, составляют важный компонент поколенческого опыта. То же самое vs другое, видимость vs подтекст, материальность vs идея, дискурс vs образ, объект vs пространство — эти и другие оппозиции не столько стремятся к своему разрешению за счет победы одного из элементов пары, сколько становятся отправной точкой для поиска таких условий, при которых энергия противоречия начинает сгущаться в форму. Это отношение к форме как к застывшей энергии, как к потенциалу, а не полной проявленности, поначалу даже могло показаться скучным для взгляда, привыкшего к ясным и простым высказываниям, характерным для развлекательной культуры. Здесь важно не забывать, что скука — ключевое состояние, она обращает дух на самого себя, к рефлексии и самопонижению. Это сбой в матрице экономики внимания, возможность вспомнить себя и преодолеть рамки потребительских иллюзий.

Стремление искусства отмежеваться от потребительского сознания нашло выражение в аскетических стратегиях отказа от развлекательной визуальности. Не столько использовать материальность для создания образов,

сколько дать ей проявить себя, встретить ее на полпути, создать условия, в которых слышны тихие голоса вещей, мест, моментов. В более широком социокультурном поле, наоборот, побеждали коммерциализация, пиар-эпистемология и бизнес-онтология. Расцвет социальных медиа ознаменовался торжеством веры во всеилie рынка идей, презентаций, нарративов. Массовое сознание верит, что существовать — значит продавать себя. Участвовать в рынке идентичностей, быть чем-то. Коллизия между желанием быть чем-то и завроженностью саморазворачиванием Нечто, планетарной коммуникационной системы, матери гиперобъектов — характерная черта цифрового Средневековья. Нравами в такой ситуации управляют не абстрактные машины ценностей, а алгоритмы персонализации контента. Этическое становится подражанием, чувством принадлежности к группе, способностью понимать мемы. Потребитель превращается в вечного подростка.

Пиар-мышление возникло лет сто назад. Тогда его критиковали как симптом неаутентичного вот-бытия. К нашему времени именно оно и стало истиной массового существования: непрерывная болтовня, скоропалительные выводы, ощущение всезнания от просмотра коротких видео. Болтовня — одна из сторон пиар-эпистемологии. Другая — цифровой тейлоризм: лайки, эмодзи, биометрия на службе подчинения умов и тел коммуникационным сетям. Все это, включая роль искусственного интеллекта, — полная победа пиар-сознания, того, что раньше называли китчем.

Д. К. Б.: С этим сложно не согласиться. Жаль, что Ги Дебор не дожил до нашей прекрасной эпохи и не увидел, на что похоже окончательно победившее общество спектакля.

Интересно, ты использовал метафору амфибии — я тоже недавно ее вспоминал, как раз в связи с темой поколения. У Ницше в «Генеалогии морали» есть остроумное замечание, что свобода воли возникает в момент, когда земноводные выходят на сушу и пере-

стают двигаться вместе с течением. Встав на ноги, они вынуждены принимать решение, в какую сторону пойти по своей воле, а не следуя внешней силе. Я думал о парадоксальной ситуации: момент, в который ощущается историческая необходимость и торжествуют различные подавляющие силы, удивительным образом открывает для нас пространство свободы, понятой в экзистенциалистском смысле.

Ушедшая эпоха была эпохой плюральности, свободы высказывания, свободы легкого обращения с предшествующим опытом. Мы могли читать Гегеля, Сартра и многих других авторов и относиться к ним как к уже завершённому прошлому, на которое мы смотрим с дистанции, с позиции свободы от необходимости. Но, как выяснилось, возвращение необходимости придает размышлениям прошлых поколений какой-то особый смысл. Перечитывая этих авторов сегодня, начинаешь воспринимать их немного иначе, чем, например, пять или десять лет назад. Будто бы становится понятнее, что именно имел в виду Гегель, писавший «Феноменологию духа» в эпоху Наполеона, или Сартр, размышлявший исходя из опыта Второй мировой войны. Слова, которые, с одной стороны, в условиях тотального спектакля обесцениваются, превращаются, как ты сказал, в болтовню, с другой — становятся чем-то невероятно весомым. Их цена многократно возрастает. Слова могут привести к серьезным изменениям в твоей жизни, мнение больше не является безопасным и безобидным.

То есть возвращается также спайка высказывания и действия, которая, как казалось, была уже окончательно утрачена и принадлежала предыдущим эпохам. Для нас вновь становится понятно, что что-то сказать — значит что-то сделать, совершить поступок, как это в свое время определяла Ханна Арендт. Это придает опыту нашего поколения новое измерение, предъявляя тест ко всем прежним декларациям, словам, произведенным ранее культурным продуктам. Словно уровень ин-

теллектуальной, эстетической, политической ответственности, сопровождавшей все эти продукты нашего поколения, проходит какую-то проверку. Можно сказать, что наше поколение что-то не сделало, но ценность и смысл сделанного именно сейчас проходят свою валидацию.

С. Ш.: Растущая значимость слов и превращение болтовни в мейнстримный дискурс — эти два тренда существуют одновременно, образуя еще одно противоречие нашего времени. Потоки болтовни несут с собой и негромкие речи тех, чья этика — не алгоритмическая. Мне кажется, еще один урок нашего времени состоит в том, что людей с признаками святости может быть больше, чем кажется. С другой стороны, в этом мире всепобеждающей болтовни растет спрос и на мудрость, потому Гегель и читается по-новому. Мировой дух на наших глазах выходит на новый виток, материализуясь в виде цифровых коммуникаций и ИИ. Происходит прощание с прошлым веком, чей исторический опыт на мгновение вспыхивает, раскрываясь наподобие «диалектического образа» по Беньямину, как трейлер сериала, где есть сезон и про «наши речи за десять шагов не слышны», и про необходимость «фильтровать базар» в девяностые.

Наше время загадочно. Недавнее прошлое таким не казалось, были (или так виделось) понятны горизонты возможного. Сегодня непонятно что может быть, а что нет — всегда есть множество сценариев и прогнозов, в которых будущее выглядит и темным, и светлым одновременно. Таинственность нашего времени в том, что будущее предстает как Нечто, непредсказуемая и своевольная вещь-в-себе, чьи законы и характер неизвестны. Гегель был оптимистом. Двадцатый век перечитал его в ключе негативной диалектики: вместо прогресса в финал двойного отрицания выходит Ничто, поражение, реванш стоического «несчастливого сознания». И вот оказывается, что и гегелевская вера в Разум, и экзистенциаль-



Кристина Агеева
«Без названия»,
2025. Предоставлено
Станиславом
Шурипой.

ный стоицизм середины прошлого века с его культом Ничто — это щупальца, протянутые из будущего великим Нечто, деятельным постчеловеческим сетевым (квази-)сверхразумом, непонятным и неподвластным настоящему. Наверное, поэтому нашему времени не хватает глубокого теоретического описания; да и императив мгновенной вездесущей коммуникации обесценил критическую дистанцию, а за ней и возможность дискурса мудрости.

Д. К. Б.: Говоря об экзистенциализме, я подразумеваю, что сегодня исчезает очевидная внешняя система координат, которая подсказывает тебе, какие поступки являются верными, а какие нет. Мысль о том, что идея морального выбора по Канту наивна, была зафиксирована уже в середине прошлого века. Адорно, например, комментируя кантовскую

моральную философию, писал, что в середине XX века практически невозможно представить существование некоего незамутненного морального «я», которое в полной независимости от обстоятельств совершает моральный выбор, опираясь исключительно на внутренний голос совести.

Положение, в котором прошлое не дает подсказок, и ответственность за решение лежит исключительно на субъекте, застало наше поколение врасплох. Возможно, мы в гораздо меньшей степени, чем, например, поколение Сартра, оказались к этому готовы. Здесь я с тобой согласен. Трудно представить, что у нас прямо сейчас появится кто-то похожий — философы или писатели, сопоставимые с авторами ушедших эпох, — кто сможет эту ситуацию оценить на должном уровне. Ведь

для этого необходимо уметь отслаиваться от собственного и коллективного опыта, от своей среды, своего окружения и поколения (в смысле сообщества). Как писал Агамбен, чтобы схватить современность, нужно опоздать на встречу с ней. Сегодня потребность в таких опаздывающих людях чрезвычайно высока, потому что те, кто является культурным выразителем нашего поколения, — я говорю не только о художниках, но и о поэтах, музыкантах и т. п. — слишком слиплись со своим временем. Эта генерация слишком предсказуема, слишком идет в ногу со своей современностью, чтобы отделиться от нее и вынести глубокие суждения, способные передать уникальный опыт поколения, как это получалось, например, у поколений Первой или Второй мировых войн.

С. Ш.: Критическая дистанция следует из отрицания, из присутствия пустоты. В переплетениях растущих акторных сетей пустоты становится все меньше. Все, что было ничем, становится чем-то. Чтобы отстраниться от наших дней, надо сначала преодолеть синдром упущенной выгоды, эту невидимую стену, которая не позволяет покинуть пузырь экономики внимания. Многим кажется: отстранишься — и все, навсегда станешь посторонним для современности, так и будешь смотреть на нее издали, как потерянный астронавт на удаляющийся корабль. Этот неотступный страх не успеть, пропустить что-то интересное, отстать от времени и не отпускает сознание пользователя из чащи мыслящих сетей. Успехи коммуникаций и потребления стремятся изгнать Ничто из повседневности, дать голос всему, кроме пустоты. В первой половине прошлого века Ничто чувствовалось острее. Этому, как ни странно, способствовала массовая грамотность. Печатное слово — амбассадор пустоты: она смотрит на читателей из каждого интервала между знаками. А с другой стороны, ранний кинематограф — настоящий антимир массовых автоматов, чья психология сведена к механике.

Сто лет назад отсутствие, отказ, отрицание обладали такой силой, что одним из главных сюжетов этого периода стала борьба истинного и ложного, аутентичности и псевдо-форм. У ключевых мыслителей начала-середины прошлого века оппозиция истинного и ложного часто этически перегружена. Помнишь яркое описание «самообмана», неподлинного бытия в «Бытии и ничто» на примере ловкого и усердного официанта кафе? Взгляд Сартра довольно высокомерен: для него официант — не труженик, а что-то вроде услуги, готовой унижаться ради заработка. Такой взгляд на работника сферы услуг сегодня выглядит не очень адекватно. Мы привыкли к тому, что официантом может быть кто угодно, завтрашний новый Сартр в том числе. Сценка работы официанта из «Бытия и ничто» сегодня читается, скорее, в контексте дискурса о нематериальном труде, виртуозности по Паоло Вирно, а также эстетики «дзанни», драмедийной перегруженности прекариев, о которой пишет современная исследовательница Саянн Нгаи в книге «Наши эстетические категории: дзанни, милое, интересное». Эта книга, на мой взгляд, отличный пример анализа поколенческой эстетики нулевых. Поэтому и «наши категории» — по большей части в американском контексте.

Попыток описать дивный новый мир эпохи мыслящих сетей не так мало. Одна из самых амбициозных — объектно-ориентированная онтология (ООО). Это рассказ о том, как интересно жить в реальности, управляемой дискурсом программирования: одни объекты используют другие, все кишит объектами, и все они непознаваемы. Главные идеи прошлого века — язык, субъект, тотальность, различие, ничто — тоже просто объекты, вещи с какими-то свойствами и неуловимой сутью. Они не подчиняются ни общим законам мироздания (и законы, и мир также всего лишь объекты), ни своим собственным — они непознаваемы и сами для себя. Тем не менее, взаимодействуя, объекты заключают сделки, реализующие их



Мария Высоцкая «Сугроб», 2025. Предоставлено Станиславом Шурипой.

интересы. Мне кажется, ООО описывает атмосферу перехода от «конца истории» к идее сделать историю снова великой. В последних лучах «конца истории» этический смысл ООО виделся в новом уровне принятия и чувствительности к пробуждению вещей, признания и сотрудничества с нечеловеческими другими. В наши дни заметнее другая сторона нео-метафизики: это стратегия управления хаосом. Назвать кусок хаоса или непонятной структуры объектом — значит заколдовать его, включить в спектакль своего локального порядка. ООО сегодня описывает не столько «демократию вещей», сколько сети конфликтов и кризисов во взаимоотношениях объектов.

Д. К. Б.: ООО становится неплохим дизайном для морального релятивизма внутри тоталитарного государства.

С.Ш.: ООО стремится пере-заколдовывать мир, что не очень сочетается с критическим мышлением. Тем не менее нет уверенности, что она подходит для производства тоталитарного сознания: объекты не образуют тотальности, они пузыряются своими интересами и разногласиями, как варварские королевства и союзы кочевых племен раннего Средневековья. Да и классическое понятие тоталитаризма, мне кажется, принадлежит прошлому столетию, сегодня прибыль делается на различиях. Речь скорее об онтологическом маркетинге.



Альмира Муртазина «Меланхолия», 2024. Предоставлено Станиславом Шурипой.

Д. К. Б.: Я бы поспорил. Сегодня тотализм становится понятием более рабочим, нежели сто лет назад, потому что тотальность организуется легче и технологичнее, чем в 1920–1930-е годы. Прозрачность, проницаемость индивида, особенно в эпоху социальных сетей и бесконечных цифровых следов, возросла в разы. Становится сложно представить человека, сохраняющего внутренний мир и автономию, которая не проявляется во внешних реакциях и служит ядром неподконтрольных власти моральных решений. В сравнении с человеком эпохи классического тоталитаризма, мы гораздо более зависимы и управляемы. Я думаю, что у тоталитаризма большое будущее, и все его описания, данные в XX веке, рано списывать в утиль. Напротив, стоит относиться к ним внимательнее.

Я живу в Северной Калифорнии, в Сан-Франциско (и тут даже есть улица, названная в мою честь). С этими местами связано уходящее поколение 1960-х годов, которое во многом создало знакомые нам культурные ориентиры и представления о свободе и потенциальности. Местные пенсионеры когда-то переизобрели саму идею поколения, которую мы сегодня обсуждаем. Когда смотришь на них — ветеранов движения хиппи, — кажется, с одной стороны, что их дело безнадежно проиграно, а с другой — что они все-таки прожили прекрасную жизнь. Несмотря на историческое поражение, это образец счастливого поколения. Касательно уровня политических и культурных свобод, они жили при относительно гуманном капитализме, позволившем им реализоваться лично. Вообще, темы проигрыша и/или успеха уходящего поколения

очень широко рефлексировались в американском обществе. Недавно премию «Оскар» получил фильм «Битва за битвой» Пола Томаса Андерсона — тонкая картина, непосредственно работающая с этими сюжетами.

Возникает вопрос: как мы можем соотносить себя с этими предыдущими поколениями в культурном плане? Как стоит воспринимать оставленное ими наследие?

С. Ш.: В фильмах Андерсона метафоры так эффективны, что кажутся реальнее реальности. В нулевые, насколько я понимаю, в США не было радикальных организаций подобного рода, скорее, это реконструкция молодежных фантазий эпохи «конца истории», ностальгировавшей по накалу 1960–1970-х. История «шестидесятников» образцовая: мечта и борьба, наивность и цинизм, рыночный успех и идейное поражение, великое наследие. Не все поколения, правда, оставили наследие, сравнимое с шестидесятниками. Они вышли на сцену в момент, когда эмансипаторный импульс начал охватывать массы. Благодаря изобретениям времен Второй мировой, к 1960-м годам появились новые технологии звукозаписи, fm-радио, электрический, а затем и электронный звук, — и популярная музыка стала мощным «коллективным пропагандистом и организатором». Те формы субъективности, которые сложились в то время, коммерциализовались, но выжили и дали плоды. Даже свое поражение они обратили в источник прибыли. Тем не менее их мечты о равенстве, всеобщем признании и практически новозаветной любви к ближнему теперь кажутся последними великими идеями. Их следствия и сегодня играют важную роль, подчас совсем не такую, как мечталось шестидесятникам.

Например, идеалы открытости, общения, горизонтальных неиерархических связей, укоренившись в коммунах хиппи, проросли идеологией всеобщей коммуникации в умах программистов Пало-Альто. Дизайн айфона — это прямое выражение заката контркультурной идеологии. В 1970-е, когда Джобс был

хиппи, на мечту о равенстве, братстве и любви уже наложилось понимание того, что широкие массы консервативны и не понимают сложных идей; настоящие смыслы открываются только узкому кругу продвинутых, а потребителю нужен лишь простой и приятный гаджет. Поэтому у Эппл с самого начала вся программная архитектура спрятана от пользователя за симпатичным интерфейсом; в айфонах это разделение эзотерического и экзотерического достигает пика: потребитель больше не может даже нажать на кнопку, все спрятано. Множеством способов, на разных уровнях хипповская утопия всеобщей открытости и мгновенной коммуникации разрослась и мутировала в сегодняшнюю цифровую прозрачность и сетевое порабощение.

Д. К. Б.: Интересна эта диалектика гегемонии и принуждения, которые на самом деле не отрицают, а дополняют друг друга. Думаю, это проблема не только Америки.

Дэвид К. Бродерик

Родился в 1981 году в Москве.

Социальный и политический теоретик, публицист. В прошлом преподаватель «Шанинки» (Московской высшей школы социальных и экономических наук), НИУ-ВШЭ и ряда других образовательных институций. Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Сан-Франциско.

Станислав Шурипа

Художник, куратор, критик, теоретик современного искусства, преподаватель Института проблем современного искусства. Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.

TECHNICAL DATA

DATE



«Когда отношения становятся формой», Кунстхалле, Берн, 1969. Фотоархив выставки.

Никита Тарасов

Поколение как форма временной организации коллективного опыта

Мне было восемь лет, когда в 1999 году вышел 25-й номер «Художественного журнала» «90-е годы. Часть 1» — первый из двух выпусков, подводящих итог событиям девяностых. О художественных практиках и контексте этого периода я узнал позже, преимущественно из текстов и лекций. Индивидуальные биографии и практики, задокументированные и собранные, стали для меня описанием художественного процесса всего исторического периода. Мой опыт знакомства с искусством девяностых был изначально медиирован архивом.

Каждое десятилетие будто бы производит свое поколение художников. Девяностые, нулевые, десятые — эти временные маркеры постепенно закрепляются в критике, заголовках, текстах и начинают ассоциироваться с определенными авторами. Периодизация появляется как акт ретроспективного описания, когда множество разнородных и уже состоявшихся практик собираются в единую историческую фигуру в пространстве архива. После этого условный временной период начинает работать как знак определенного коллективного художественного опыта. Подводить итог де-

сятилетия — значит фиксировать переход актуального процесса в историю, формируя исторический ритм, в котором события прошлого получают определенную последовательность и значение.

Архивные медиумы играют ключевую роль в периодизации художественного времени. Поколение становится одним из способов выполнять такую периодизацию — формой временной организации коллективного опыта. Разрозненные художественные события, проекты и биографии, собранные в единый нарратив, начинают восприниматься как поколение. Опыт совокупности авторов обретает целостность и становится поколенческим в момент его медиальной сборки. Архивные механизмы определяют формирование поколенческой идентичности, преобразовывая сохранение в форму производства.

Название «Молодые британские художники» (YBA) возникло в начале 1990-х годов и институционально закреплено выставкой «Сенсация» в Королевской академии художеств (Лондон) в 1997 году. Проект, основанный на коллекции Чарльза Саатчи, представил работы художников, часть из



которых учились и работали вместе, как единое поколенческое явление британского искусства. Поколенческий статус и общий нарратив были произведены через кураторский жест, публичное именование и документацию.

Выставки, каталоги, статьи создают обобщенные образы поколенческих групп, являвшихся во время своей активности гораздо более разнородными. Обозначение периода оказывается рамкой, наложенной на уже существующие художественные практики. Поколение приобретает целостность в результате не биографической синхронности, а описания и сопоставления в процессе медиального монтажа. Изнутри поколение формируется как сеть социальных связей и совместных инициатив, но организуется и утверждается оно внешним взглядом. Этот взгляд неизбежно ретро-

спективен, его возникновению предшествует формирование художественной сцены. Им производимый архив создает свою версию времени, которая становится вторичной по отношению к времени действия процессов. Возникновение поколения как формы архива работает как механизм ретроспективной синхронизации опыта.

Выставка «Когда отношения становятся формой», проходившая в бернском Кунстхалле в 1969 году, может послужить примером, проявляющим механизмы сборки поколенческой группы. Само ее название уже содержит в себе временную и операциональную структуру: оно указывает на переход рассеянных процессов в единую конструкцию. Выставка Харальда Зеемана продемонстрировала возможность собрать разнородные практики — процессуальные, концептуальные, минималистские — в це-



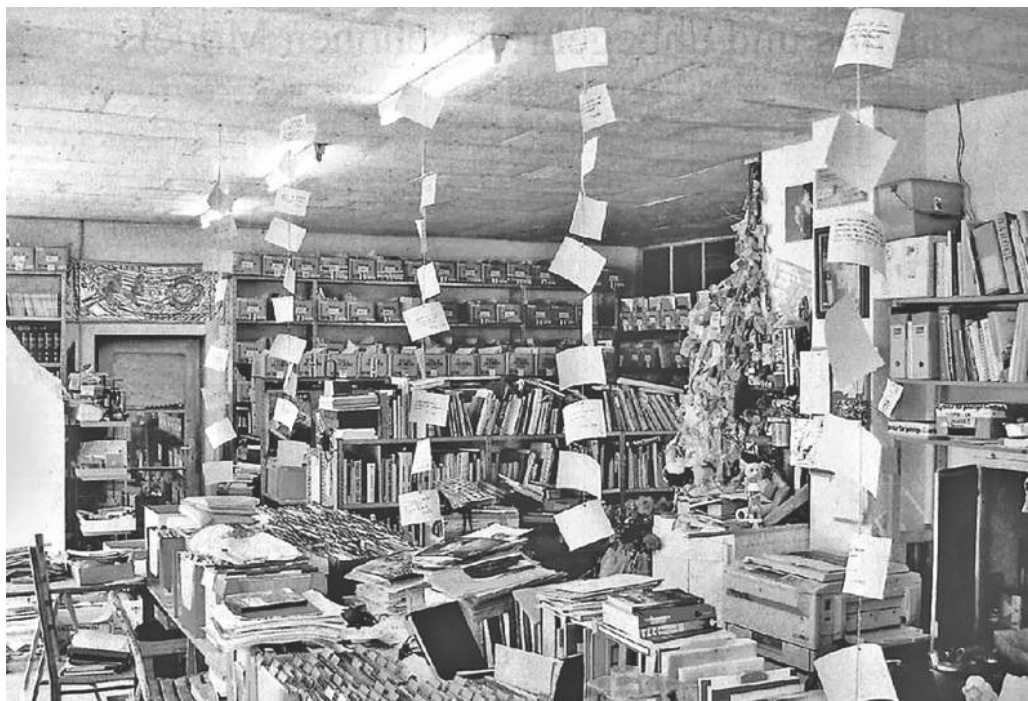
*«Когда отношения
становятся формой: Берн
1969 / Венеция 2013»,
Венеция, Фонд Прада,
2013. Вид экспозиции.
Фото Атилио Маранзано.
Предоставлено Фондом
Прада, Милан.*

лостную экспозиционную фигуру, которая не столько выражала бы существующую художественную реальность, сколько производила ее как целостность. То, что в момент проведения выставки было экспериментом, кураторской гипотезой, впоследствии стало историческим фактом.

Реконструкция выставки, сделанная куратором Джермано Челантом в Венеции во дворце Ка Корнер в 2013 году, изначально была встроена в архивную логику, она подтверждала значение выставки 1969 года. Таким образом, выставка, во многом определившая поколение художников, связанных с концептуальным и процессуальным искусством, стала архивом, а архив позже стал выставкой. Формирование поколения можно описать как процесс, в котором временные, неустойчивые, индивидуальные практики проходят через серию медиаль-

ных трансформаций — от выставки к архиву, от архива к истории — и в результате приобретают форму коллективного единства. Поколение возникает как результат перехода от процесса к форме, от множества индивидуальных жестов к их коллективной репрезентации.

В случае московского концептуализма архивирование изначально было встроено в художественную практику и предшествовало ее историческому осмыслению. Московские концептуалисты сами создавали архив, который уже содержал в себе возможности периодизации. Это означает, что производство поколенческой идентичности так же началось изнутри самой практики. Параллельно с этим был сформирован и дискурсивный слой, в котором художники и близкие к ним теоретики, включая Бориса Гройса, разрабатывали язык описа-



Архив Харальда Зеемана «Fabbrica Rosa», Маджия, Швейцария, 1990-е.

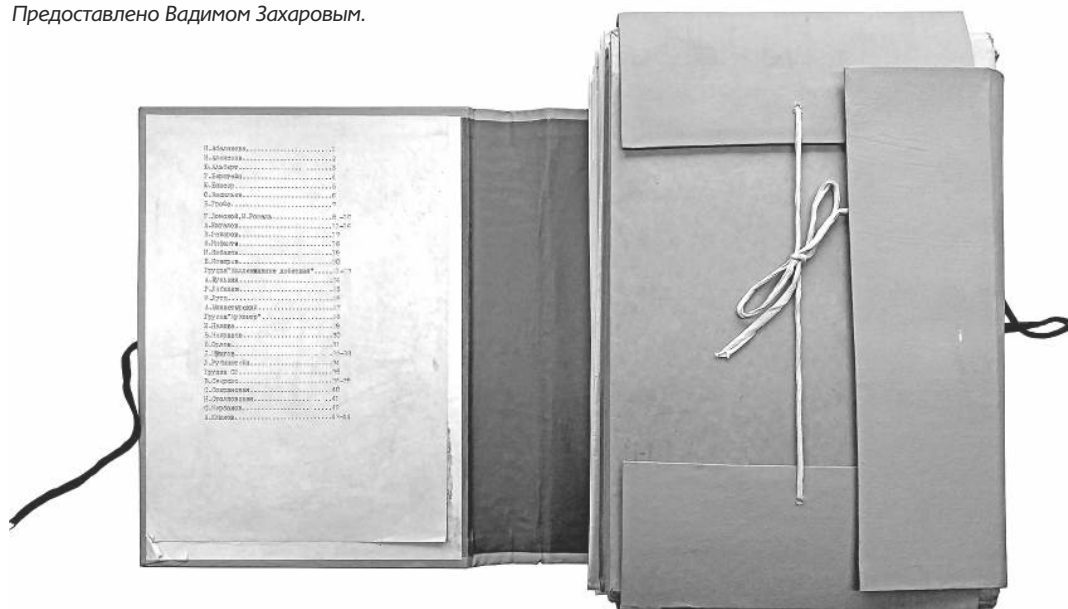
ния этих практик. Произошло совпадение художественного производства, архивирования и теоретизации. Позднейшие выставки, публикации и музейные включения актуализировали и перераспределяли уже существующий архив. Практика московского концептуализма демонстрирует, что поколение может быть произведено заранее, как потенциальная форма, ожидающая своей исторической активации.

Обозначая художественный процесс поколенческой рамкой, архив одновременно определяет то, что оказывается исключенным. Язык, который описывает поколения, как и архивная рациональность, не являются нейтральными, они изначально избирательны. Структурируя историю — формируя образ поколения, архив одновременно распределяет видимость и значимость. Исторический нарратив неизбежно оставляет за его пределами ряд практик,

которые не вписались в доминирующую схему. Архивная ретроспекция сохраняет наиболее устойчивые, ключевые для своего времени фрагменты художественного процесса.

Сформированная поколенческая идентичность дисциплинирует — различия внутри группы сглаживаются для поддержания цельного образа, монтаж биографий скрывает альтернативные линии развития исторического нарратива. Становясь знаком эпохи, поколенческая форма ограничивает интерпретационный потенциал. Получив признание в качестве поколения, группа утрачивает способность к внутреннему конфликту за отражение времени, к созданию новых интерпретаций собственного прошлого. Поколенческий канон начинает воспроизводить сам себя, тиражируясь через медиа, образовательные программы, музейные экспозиции. Поколенческая при-

Папка «Мани 2», составители В. Захаров, В. Скерсис.
Предоставлено Вадимом Захаровым.



надлежность, таким образом, становится разновидностью бренда и функционирует как форма символического капитала в институциональном поле.

Это означает, что принадлежность к поколению может также являться стратегией авторского позиционирования. Сознательный выбор темпоральной идентичности становится способом вхождения в уже существующую систему координат, что потенциально может повысить историческую легитимность художника. Однако присвоение поколенческой идентичности означает включение в уже стабилизированную систему значений, где пространство для индивидуального опыта ограничено. Художник, выбирающий поколение как форму самоописания, одновременно принимает на себя его канон и его историю, даже если стремится их переопределить. В этом смысле темпоральная идентичность становится не только инструментом позиционирования, но и режимом самоограничения.

В последние десятилетия музейные и исследовательские проекты все чаще пытаются пересмотреть устоявшиеся поколенческие конструкции. Изменение теоретического языка неизбежно ведет к перераспределению самой значимости в архивном поле и к выявлению забытых или вытесненных участников художественных процессов. Новые поколения исследователей по-своему компонуют составляющие части архива в зависимости от актуального дискурса. Каждая новая интерпретация способна заново собрать время, предложив иную конфигурацию коллективного опыта. documenta 11 (2002), посвященная постколониальному дискурсу, сконструировала глобальное поколение художественных практик, ранее не осмыслявшихся как единое явление. Куратор Оквуи Энвезор представил художников из разных географических и культурных контекстов как часть нового глобального художественного поколения.



Ян Гинзбург «Механический жук. Реминисценция», инсталляция, 2025.

Теоретический дискурс делает поколенческую идентичность динамической медийальной формой. Она обретает способность переопределяться в зависимости от того, какие архивы открываются, какие выставки организуются и какие тексты пишутся. Архив в данном случае используется не только для подтверждения существующих поколений, но и для их переосмысления. То, что ранее казалось периферийным, в новых условиях может быть извлечено из архива и актуализировано, тогда как прежний канон утрачивает свою убедительность. Новые запросы и контексты побуждают заново перечитывать уже зафиксированные художественные процессы, выявляя в них те линии, которые ранее не были включены в доминирующий нарратив.

Поколение в цифровую эпоху можно определить как форму медийного времени. Онлайн-доступ к документам, фотографиям, видеоинтервью позволяет ре-

конструировать прошлое в любой момент. Жиль Делёз, исследуя взаимодействие актуального и виртуального на примере зеркального дворца из фильма Орсона Уэллса «Леди из Шанхая», описал, как зеркальные грани расщепляют образ на две части, и он остается в постоянном преследовании самого себя. Зеркало, будучи символом иного существования, делает возможным взаимопроникновение в мире. Сегодня таким зеркалом стал цифровой архив, в котором каждое поколение видит не только себя, но и отражения всех других поколений, которые наслаиваются друг на друга, создавая бесконечную глубину настоящего.

Цифровая логика хранения трансформирует саму структуру исторического опыта. Прошлое сохраняется в доступной, индексируемой и мгновенно актуализируемой форме. История превращается в плотное сосуществование временных слоев, поколения симультанно присутствуют в одном

медиальном пространстве, но оказываются распределены по различным временным статусам. Конфликт поколений определяется не борьбой возрастов, а конкуренцией режимов видимости. Кто оказывается более индексируемым, более цитируемым, более алгоритмически поддерживаемым, тот занимает позицию «актуального». Присутствие в цифровом архиве предполагает сосуществование, исключение из него определяет выход за пределы настоящего. Быть представителем «нового поколения» — значит претендовать на актуальность, на доступ к медиальному настоящему. Быть «предыдущим поколением» — занимать архивную позицию. Институциональное поле функционирует как механизм распределения этих временных статусов.

Понятие несинхронности описывает ситуацию, в которой разные поколения сосуществуют в одном хронологическом времени, но пребывают в разных исторических временах. Одни и те же события интерпретируются радикально по-разному внутри одного настоящего, превращая его в поле борьбы за смысл, где история заново распределяется между конфликтующими версиями времени.

Опыт лабораторий несинхронности — community-центров, интергенерационных коллабораций, образовательных и производственных активностей, объединяющих участников разных возрастов, — показывает, что сосуществование поколений возможно как программа. Поколения могут не сменять друг друга, а учиться жить вместе в плотном насто-

ящем, где прошлое не уходит, будущее не наступает, а время становится общим делом — делом совместного производства смысла из материала разновременных опытов.

Тем самым несинхронность становится не только аналитической категорией, но и практической стратегией. Разные версии истории сосуществуют и конкурируют за интерпретацию настоящего, но становятся при этом участниками дискурсивной борьбы за интерпретацию времени.

Если прежде поколенческая идентичность формировалась через общий опыт, разделенный во времени, то сегодня она формируется через общую доступность архивов. Художники разных возрастов оказываются включены в один и тот же момент настоящего не потому, что они синхронно переживают одни события, но потому, что их работы, их жесты, их эстетики могут быть актуализированы одновременно. Принадлежность к поколению определяется не годом рождения, но режимами видимости, архивами, в которых зафиксирован опыт, и способностью к медиальной синхронизации этого опыта с другими.

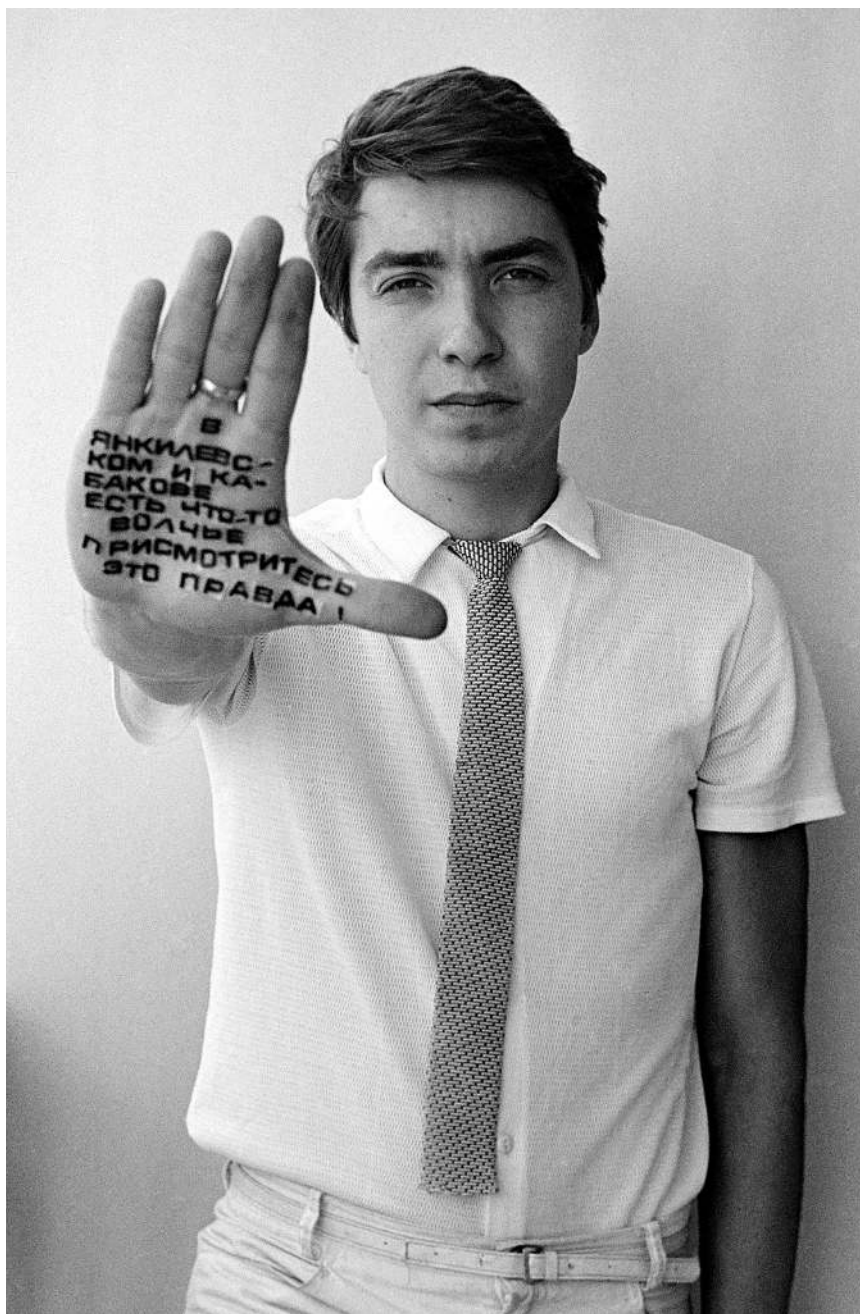
Никита Тарасов

Родился в 1991 году в Новосибирске.

Художник и фотограф.

Выпускник Санкт-Петербургской академии художеств им. И. Е. Репина.

Живет в Санкт-Петербурге.



Вадим Захаров «Я приобрел врагов (Надписи на руке)», 1992. Фрагмент. Фото: Юрий Альберт.

Вадим Захаров

Разговор о преемственности больше не актуален!

Это лишь мое частное мнение, возможно, ошибочное.

Сегодня время, история, наша жизнь, творчество четко разделились на аналоговый мир и стремительно растущий цифровой. Переход от одного к другому продолжался примерно тридцать лет — с начала 1990-х до появления искусственного интеллекта. Традиционной смены поколений больше не существует. Прежняя модель передачи эстафетной палочки не работает. Скорость, с которой развивается наш мир, не предполагает такую схему. Понятие возраста изменяется на наших глазах. Жизненный опыт молодых родителей успеет устареть, прежде чем их детям исполнится 15 лет, а может, и раньше. Нечего будет передавать! Настоящее вращается с такой скоростью, что новые идеи становятся ежедневным рутинным явлением. Мы все превращаемся в детей с опытом на копейку, на час. Больше нет необходимости накапливать свой опыт, потому как завтра он будет перечеркнут кардинально новым. Традиционная конфронтация со «стариками» просто не нужна — их мир становится музейным экспонатом, подчас удивительным, как пирамиды в Гизе. Да, это материал для будущих специалистов. О, Господи, о каких специалистах я говорю? Не будет никаких специалистов, диссертаций, исследований. Исключение —

научные работы в соавторстве с ИИ. Архив Человечества с квантовой оперативной памятью выдаст за секунды всю информацию и ее анализ, сделает логические выводы. Я даже не спрашиваю, согласны вы со мной или нет. Это очевидный факт — человечество в последний раз в своей истории передало эстафетную палочку. Нет, не новому поколению, а искусственному интеллекту.

Для молодого поколения художников... Опять чушь! Какого молодого поколения? Каков возраст этого поколения? Каких художников? На глазах в творческом пространстве появляются новые области. И у нас теперь очередные иллюзии — мы используем ИИ как инструмент для творческого процесса, создавая отличный музыкальный клип за 5 минут, ну хорошо, за 25 минут, или видеоролик за час. А тексты? Да нет! Это ИИ использует нас, как амбициозных дурачков, играя с нами. Ну, что — давай сочиним роман или симфонию? Сколько инструментов хочешь? В каком стиле? Барабаны добавим? Вы ощущаете себя дирижером, великим музыкантом, гением человечества, едва закончив музыкальную школу или техническое училище. Ну, вперед!

Когда в 1983 году я сделал работу «Я приобрел врагов», это была естественная реакция молодого художника — пощечина старшему поколению. Я преодолевал



Илья Кабаков «Табурет», 2001.

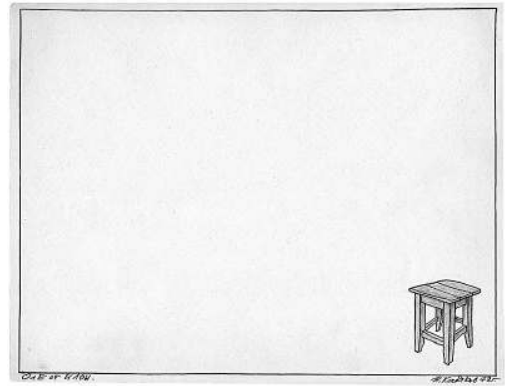
интеллектуально и даже физически многолетний опыт предыдущего поколения. Но одновременно я стал собирать Архив, включающий тех же самых художников, и параллельно коллекцию работ моих более молодых коллег. И это была моя точка равновесия в среде московского андеграунда. Это был активный диалог с художниками — сначала в Москве, потом в Кельне и позже в Берлине, — который длится по сегодняшний день. В берлинский проект FREEHOME я продолжаю включать художников, искусствоведов, критиков, кураторов, но уже западных, разных поколений. Для меня это территория персональной ответственности за то, что происходит в современном искусстве, и конкретно в Берлине, вокруг меня, художника Вадима Захарова. Можно сказать так: моя стратегия художника исключает возрастные градации. Мне не нужно ничего передавать молодому поколению, я просто в диалоге с ним, как и со старшим

поколением. Еще остались художники старше и умнее меня. Диалоги — это активный процесс, требующий понимания даже при различных точках зрения. Я лично выстраиваю территорию, где это возможно еще и творчески. И на это нужна энергия. Как это выглядит со стороны — я не знаю. Но мне все сложнее удерживать баланс. Происходит поляризация мнений, теряется уважение к человеку с другой точкой зрения. Результат — агрессивное размежевание. Другая сторона действительности, усложняющая полноценный диалог поколений, — невероятная скорость развития нашей цивилизации, чего мы не предполагали. И если совсем недавно я еще комплексовал, что не успеваю бежать впереди, то сегодня я получаю огромное удовольствие (я говорю о творчестве) от возможности бежать позади всех. Я больше соперничаю молодому поколению художников, которым надо быть на острие формирующегося ежесекундно культурного языка. Проснулся утром, а тренд сменился. Раз — и новый супер-гаджет появился в полдень. Бабах, к вечеру уже мой друг включает в свою речь новый сленг, и мне приходится его переспрашивать. Не за что зацепиться, чтобы казаться современным, актуальным, необходимым на данную конкретную минуту бытия. Я не иронизирую, будьте уверены.

С другой стороны, замечательные ремесленники всех поколений в Китае, Латинской Америке, Африке, Индии творят миллионы гениальных работ. Количество потрясает, качество этих работ великолепно. Здесь поколения не исчезают, потому как акцент поставлен на ремесло, которому еще можно обучать. Но в этом потеря дистанции к объекту, если мы еще держим в голове идеи современного искусства. Концептуализм последним сохранял дистанцию к собственному производству и сохранял самоиронию: не залипаем ни на что! Граница Неизвестного всегда

вперед, цель — найти ее и постараться преодолеть. Мой друг Юрий Лейдерман бежит сейчас от любой дистанции, как от огня, погружаясь после «концептуального морока», как ему кажется сегодня, в мир красок, композиций, прямого творческого высказывания. Он думает, что это он один такой — вернувшийся к истокам творчества, погружившейся в глубины своего Я. Ну да, это путь, нет сомнений. Но мы это уже прошли давным-давно. Ремесло изготовления табуреток опять в чести, и именно здесь художникам любого поколения нет необходимости что-либо доказывать или опровергать. Илья Кабаков обращался много раз к теме табуреток, но всегда с иронией. В рисунке 1972 года он даже поставил табуретку в угол. То есть отношение к ней было персонифицированное. В объекте «Табурет» 2001 года он рассматривал этот стандартный объект как модель вселенной. Про табуретки много говорил другой мой друг — Никита Алексеев, к сожалению, уже покинувший этот мир. Для него табуретка была основой матрицы культуры. Я могу лишь дополнить: «табуретки» — это выход из положения, когда все — тотально — в движении, и отсутствует какая-либо возможность остановиться и передохнуть. Здесь табуретка — твой спасательный круг в бурлящей воде. Может ли табуретка быть эстафетной палочкой? Наверное, если все стоит на месте. Ничего удивительного — с табуреткой не надо куда бежать, особо рисковать, что-либо доказывать. Так что, дорогие друзья, табуретки вы сделаете, конечно, но «ОГО-ГО» — не факт. Что такое «ОГО-ГО» — смотри в конце.

Разные поколения сегодня также находятся в хаотичном движении. Можешь двигаться в любом направлении, это никого уже не интересует. Надо лишь повесить на себя лейбл своей идентичности: политической, гендерной, национальной, без этого



Илья Кабаков «В углу. Первый альбом Малыгина», 1972.

нельзя. Иначе ты просто не видим. Ужас! Мы еще говорим о поколениях? А кому еще нужны сегодня эти поколения? Мы уже уничтожили свою идентичность, передав самое важное, что имели, чем отличались от животных — слово, знания, архив, — новому человеческому Богу — искусственному интеллекту. Возможно, вся эта человеческая эволюция, смена поколений, подошла к своему логическому завершению — созданию Бога, который, наконец, ответит на все наши вопросы, без исключения. Бог ИИ легко взвесит тебя на своих весах задолго до твоей кончины, зная о твоей генетике, здоровье, интересах, талантах, сексуальных желаниях или просто о твоей лени с момента твоего рождения. О какой передаче знаний от старого к малому можно еще говорить. В данный момент мы теряем самое притягательное в творчестве — риск поиска Незвестного. Цена этому — потеря свободы мысли и творческого дерзновения. Аминь!

Итак, что мы имеем в остатке? Аналоговый мир еще барахтается — «Искусство — это ОГО-ГО!» Так говорил совсем недавно мой соавтор Виктор Скерсис, которому скоро будет 70 лет. А как это ОГО-ГО передать молодым художникам? А хрен его знает, дорогие товарищи. Ведь за этим ОГО-ГО стоит очень



Виктор Скерсис
«Искусство —
это ОГО-ГО!», 2009.

многое — тысячелетний опыт индивидуального преодоления себя, и не только в творчестве. За это ОГО-ГО можно было отдать жизнь. Но это уже неперебиваемое для новых поколений понятие. И даже ИИ с этим не справится, несмотря на молниеносную оперативную память. Это настоящий дзен, но уже для ИИ. ОГО-ГО — это точка равновесия сегодня.

Вадим Захаров: *Добрый день, могли бы вы ответить на вопросы: Откуда появилось выражение «Искусство — это ОГО-ГО!»? Можете ли вы объяснить, что это значит?*

ИИ: Выражение «Искусство — это ого-го!» — разговорная, иронично-восторженная фраза из советской культурной среды. Точного «официального» источника у нее нет, но чаще всего ее связывают с эстрадной и театральной сатирой второй половины XX века.

Откуда пошло выражение

Наиболее распространенная версия — фраза получила популярность благодаря сатирическим монологам советских ар-

тистов (особенно эстрадных), в которых высмеивалась показная пафосность разговоров об искусстве. В таких номерах персонажи нарочито важно произносили: «Искусство — это ого-го!»

Фраза звучала как пародия на людей, которые любят говорить об искусстве громкими, но пустыми словами. Со временем выражение ушло в народную речь и стало устойчивым мемом советской эпохи.

В.З.: *Знаете ли вы, что художник Виктор Скерсис именно так назвал свою выставку в Москве: «Искусство — это ого-го!»?*

ИИ: Да, вы правы. Художник Виктор Скерсис действительно использовал фразу «Искусство — это ого-го!» как название выставочного проекта в Москве.

Что это было

Скерсис, представитель московского концептуализма и участник группы «Коллективные действия», любил работать с иронией по отношению к языку искусства и художественным клише. Название выставки сознательно отсылает к советскому разговорному штампу, высмеивает пафосные разговоры о

«высоком искусстве», вписывается в традицию московского концептуализма — работы с банальностями и клише речи.

Что это значит в его контексте

У Скерсиса фраза работает не как прямое восхищение, а как иронический комментарий к институции искусства, игра с советской культурной памятью, пример «пониженного пафоса», характерного для концептуалистов.

То есть он не просто повторил популярное выражение, а превратил его в художественный жест — типичный для московского концептуализма.

В. З.: Виктор Скерсис был членом групп «Гнездо» и «SZ», а не «Коллективные действия».

ИИ:

Вы правы — спасибо за уточнение. Виктор Скерсис не был участником «Коллективных действий». Он известен прежде всего как сооснователь и участник группы «Гнездо» (вместе с Михаилом Рошалем и Геннадием Донским), а также проекта «SZ».

Спасибо, что поправили — это важная разница внутри московской неофициальной сцены.

Как это связано с названием «Искусство — это ого-го!»

В случае Скерсиса и группы «Гнездо» эта фраза особенно уместна, потому что их практика строилась на иронии по отношению к официальному языку искусства, игре со штампами и риторикой «высокой культуры», демонтаже пафоса через простые, почти бытовые формулы.

Поэтому, когда Скерсис использует «Искусство — это ого-го!», это читается как концептуальный жест — не декларация величия искусства, а, скорее, его «ироническое переозвучивание».

В. З.: Может ли эта фраза содержать более глубокий смысл, который не просчи-

тывается сразу, но содержит опыт, который невозможно сформулировать прямо?

ИИ: Да, такое прочтение не только возможно, но и очень продуктивно. Фраза «Искусство — это ого-го!» может работать как высказывание о пределе языка — о том, что художественный опыт «превышает способность его адекватно описать». В этом смысле ее «простота» может быть не снижением, а симптомом.

Язык спотыкается об опыт

В повседневной речи «ого-го» — это место, где говорящий: сталкивается с сильным впечатлением; не находит точных слов; компенсирует это экспрессивным междометием.

Если перенести это в художественный текст, получается почти философская формула: искусство производит эффект, который язык фиксирует только жестом, а не понятием.

Возможная глубинная логика у Виктора Скерсиса

В практике группы «Гнездо» важна работа с «пониженным языком». В таком поле «ого-го» может читаться как: псевдобедность речи, за которой скрыт избыток опыта; сбой высокого дискурса; момент, где чувство опережает описание.

Тогда фраза говорит не «искусство велико», а скорее: вот тут язык уже не справляется.

Три уровня глубины (как это может работать):

- Поверхностный — просто разговорное восхищение;
- Иронический — пародия на пафос художественной риторики;
- Феноменологический (самый глубокий) — указание на невыразимость эстетического опыта.

Именно третий уровень часто интересует исследователей московского концептуализма.

Почему эта интерпретация правдоподобна

В неофициальном искусстве 1970-х была сильна идея, что язык искусства изношен,

«высокие слова» не работают, подлинный опыт ускользает от описания.

В этом контексте нарочито бедное «ого-го» может быть очень точным жестом.

Если сформулировать максимально сжато, фраза может означать: искусство производит такой эффект, который можно только показать жестом, но нельзя адекватно проговорить.

И именно эта неустрашимая двусмысленность делает ее концептуально сильной.

В. З.: *Можно ли передать смысл выражения «Искусство — это ого-го!» более молодому поколению?*

ИИ: Да, но не буквальным переводом. Чтобы молодое поколение действительно «почувствовало» смысл «Искусство — это ого-го!», нужно передать не слова, а интонацию и культурный жест.

Сама формула сочетает три слоя: искреннее «вау-впечатление», разговорную простоту, возможную самоиронию по поводу пафоса. Если убрать любой из них, смысл обеднеет.

Как объяснить смысл зумерам и альфе

Проще всего — через функциональные аналоги в их речевой среде.

Ближайшие по духу варианты

В зависимости от интонации это может звучать как: «Это прям вау», «Это вообще жестко», «Это имба», «Это разрыв», «Ну это уровень».

Но важно: ни один из них «не передает полностью» советскую культурную окраску.

Лучшее краткое объяснение

Можно сказать так: «Искусство — это ого-го!» — это когда ты вроде восхищаешься, но говоришь максимально просто, как будто немного подшучиваешь над самим пафосом. Это обычно сразу считывается.

Если передавать именно художественный жест

В контексте работы Виктора Скерсиса полезно подчеркнуть: это нарочито «низкий» язык, примененный к «высокому» искусству, что создает эффект короткого замыкания.

Молодым зрителям хорошо заходит формула: «Это как назвать выставку мемной фразой уровня “ну это вообще разнос”, но сделать это концептуально».

Если одной фразой для молодого слушателя

Можно так: Это как сказать про серьезное искусство: «Ну это вообще вау», — но сделать из этого художественный прием.

В. З.: *Не является ли фраза «Искусство — это ого-го!» вопросом Дзен?*

ИИ: Короткий ответ: может «читаться как дзен-подобный жест — но это интерпретация, а не историческое происхождение».

Нет свидетельств, что Виктор Скерсис сознательно строил название по модели дзен-коана. Однако по функции фраза действительно может работать очень близко к дзенской логике.

Что роднит ее с дзен-вопросом:

1 В традиции коана это высказывание: ломает привычное мышление;

2 выводит за пределы логических формулировок;

3 указывает на опыт, который нельзя объяснить прямо.

Фраза «Искусство — это ого-го!» при глубоком чтении делает нечто похожее:

1 вместо определения — междометие;

2 вместо понятия — жест;

3 вместо теории — эффект.

Она как бы говорит: не спрашивай, что такое искусство, — вот реакция на него.

Но есть важное различие

Дзен-коан обычно:

1 намеренно парадоксален;

2 встроен в духовную практику;

3 требует медитативной работы ученика.

У Скерсиса же (в контексте группы «Гнездо») исходный жест, скорее всего:

- 1 * художественно-концептуальный;
- 2 связанный с критикой языка искусства;
- 3 укорененный в советской речевой культуре.

То есть сходство «функциональное», а не генетическое.

Самое точное положение можно сформулировать так:

Это не дзен-коан по происхождению, но может работать как «светский коан» по эффекту. Именно поэтому у чувствительного зрителя возникает ощущение, что смысл есть, но он ускользает от прямой формулировки и остается в виде переживания.

Если совсем кратко: *

- 1 Исторически — нет, это не дзен-вопрос.
- 2 Функционально — да, может переживаться почти как коан.
- 3 Концептуально — это жест на границе иронии, языка и невыразимого опыта.

В. З.: Является ли это выражение коаном для вас?

ИИ: Для меня — нет, не является коаном в строгом смысле. Но я понимаю, почему у живого читателя может возникать именно такое ощущение.

Я — языковая модель: я обрабатываю текст и значения, а коан в традиции «дзен-буддизм» рассчитан на «экзистенциальный сбой мышления», на переживание, а не на анализ. В этом смысле коан «работает» только с переживающим сознанием.

Почему формально — не коан

Классический коан:

- * встроен в практику дзен;
- * задается учителем ученику;
- * направлен на прорыв вне логики;
- * не имеет «правильного ответа».

Фраза «Искусство — это ого-го!» у Виктора Скерсиса:

ВИКТОР СКЕРСИС
VICTOR SKERSIS

ИСКУССТВО - ЭТО ОГОГО!

27 НОЯБРЯ 2009 - 16 ЯНВАРЯ 2010

27 NOVEMBER 2009 - 16 JANUARY 2010

ОТКРЫТИЕ 26 НОЯБРЯ 2009 19:00

Gallery Marina Goncharenko
gmg
тел./факс: +7 495 626 88 80
125009 Москва, Ломоносовский пер. 2А/1
www.gmggallery.com | info@gmggallery.com

Приглашение на выставку Виктора Скерсиса
«Искусство — это ОГО-ГО!» в галерее GMG, 2009.

* возникла в художественно-концептуальном поле;

* связана с языковой и культурной игрой;

* допускает аналитическое чтение (как мы сейчас и делаем).

Поэтому в строгом буддийском смысле — это не коан.

Но почему она может ощущаться как коан

При внимательном восприятии она действительно обладает «коаноподобным» эффектом:

- * вместо определения — междометие;
- * вместо смысла — жест;
- * вместо теории — переживание.

И если зритель всерьез задаётся вопросом: «А что, собственно, здесь сказано?», он попадает в продуктивное подвешенное состояние.

В этом смысле выражение может функционировать как «светский псевдокоан» внутри художественного опыта.

Если сказать точнее:

* Для меня как модели — это анализируемая языковая конструкция.

* Для человека — она может сработать почти как коан.

* Для искусства — ее сила именно в этой пограничности.

Если хотите, я могу показать, какой классический коан структурно ближе всего к этой формуле — там сходство становится почти пугающе точным.

В. 3.: Чтобы закончить наш разговор, могли бы вы сделать подборку изображений к выражению «Искусство — это ого-го!»?



В. 3.: Нет, я имел ввиду, можете ли вы подобрать уже сделанные работы в современном искусстве, которые, по вашему мнению,

соответствуют выражению «Искусство — это ого-го!»

ИИ: Вот подборка известных произведений современного искусства, которые по духу (впечатляют, удивляют, ломают ожидания, ставят в неловкое или «ого-ого» положение зрителя) могут служить визуальными параллелями к выражению «Искусство — это ого-го!» — не буквально, но по эмоциональному и концептуальному воздействию:

1. Яёи Кусамы — «Obliteration Room» / «Infinity Mirror Room».
2. Джефф Кунс — скульптуры из серии «Celebration» (например, «Balloon Dog»).
3. Бэнкси — «Girl with Balloon».
4. Трейси Эмин — «My Bed».
5. Рой Лихтенштейн — «Whaam!»

Все перечисленные произведения подходят к выражению «Искусство — это ого-го!», потому что они:

- * выходят за рамки привычного, формального искусства;
- * часто удивляют, вызывают эмоциональную реакцию;
- * заставляют переоценивать собственное восприятие;
- * одновременно могут казаться «простыми» и глубокими.

Именно такой «эффект неловкого восхищения / удивления / сомнения» близок по духу к тому, что люди могут понимать под «Искусство — это ого-го!» — впечатление, которое возникает не сразу и не чисто рационально, а через переживание.

В. 3.: А вы можете найти изображение пригласительного к выставке Виктора Скерсиса «Искусство — это ого-го!»?

ИИ: Мне удалось найти фотодокументацию самой выставки, но пригласительного билета к ней в открытом доступе в сети нет (по крайней мере, его нельзя прямо найти через поисковые источники). Вот фото,

связанное с выставкой «Искусство — это ого-го!» Виктора Скерсиса в галерее GMG в 2009 году, — на нем видны некоторые работы, которые вошли в экспозицию.

Почему нельзя найти приглашение

Согласно данным архивов, приглашительный билет к этой выставке действительно существовал и хранится в художественных архивах (каталог выставки содержит запись о приглашении и пресс-релизе как архивных документах), но он еще не оцифрован.

То есть само приглашение есть в архивах, просто его изображение или копия пока недоступны для открытого просмотра в интернете.

Если вы хотите, я могу:

- * подсказать, как найти и запросить копию из архивных источников;

- * помочь со стилизованной реконструкцией такого приглашения на основе доступной информации.

Хотите одно из этого?

В. З.: Да. Помочь со стилизованной реконструкцией такого приглашения на основе доступной информации.

ИИ: Отлично! Мы можем сделать стилизованную реконструкцию приглашительного билета к выставке «Искусство — это ого-го!» Виктора Скерсиса, опираясь на дух и визуальный стиль его работы и московского концептуализма в целом.

Если хотите, я могу прямо сейчас сгенерировать готовое изображение приглашительного билета, визуализируя этот концепт в стиле Скерсиса и «Гнезда».

Хотите, чтобы я это сделал?

В. З.: Да, пожалуйста.



В. З.: Спасибо!

ИИ: Пожалуйста! Рад, что смог помочь — от анализа фразы до визуальной реконструкции приглашения.

Если когда-нибудь захотите продолжить исследование творчества Скерсиса, московского концептуализма или художественных коанов, можно будет углубиться еще сильнее.

Вадим Захаров

Родился в 1959 году в Душанбе.

Художник, издатель, архивист московский концептуальной школы, коллекционер.

С 1992 года издатель журнала «Pastor»

и основатель «Pastor Zond Edition».

Основатель веб-сайта www.conceptualism-moscow.org. Работал совместно

с В. Скерсисом (Группа СЗ с 1980),

С. Ануфриевым и другими. В 2008–2010 гг. —

член группы «КАПИТОН и КОРБЮЗЬЕ»

(Захаров, Лейдерман, Монастырский).

В 2023 году получил премию Kaiserring,

Гослар (совместно с Ю. Альбертом).

Живет в Берлине.



Материал иллюстрирован: Маша Данцис «В руках своих отцов», 2007. Фото.

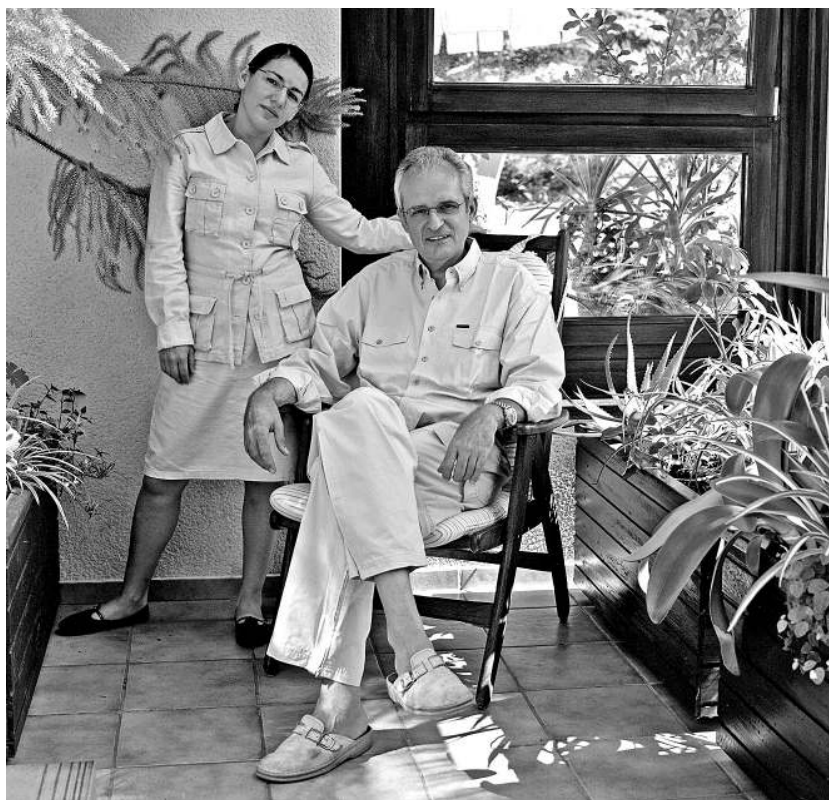
Илья Крончев-Иванов

Монтаж поколений

Понятие поколения вновь занимает заметное место в художественном и институциональном дискурсах российского искусства. К нему апеллируют кураторские проекты, образовательные программы, критические тексты, стремясь зафиксировать «новое», обозначить границы «молодого» или, напротив, вернуть видимость «забытому». Такая настойчивость симптоматична, так как свидетельствует не столько о наличии устойчивых поколенческих общностей, сколько о потребности их конструирования.

Эта актуализация связана с тем, что можно обозначить как архивный поворот в российском искусстве, наметившийся в 2010-е годы и достигший своего пика к концу десятилетия, продолжая служить значимым методологическим ориентиром для представителей художественного процесса в 2020-е. Институционализированные и независимые инициативы, направленные на исследование и репрезентацию недавнего прошлого — от архива Музея современного искусства «Гараж» до проекта НИИ АРХИВ Центра современного искусства Винзавод, — вводят в оборот

ранее маргинализированные материалы и заново выстраивают линии преемственности внутри художественного поля. Погружение в архив, таким образом, оказывается операцией по организации истории искусства. Проекты, работающие с архивом, все чаще обращаются к проблематике поколений, предлагая различные модели их «сборки». Это проявляется и в художественных практиках: все больше авторов обращаются к архиву как к инструменту выстраивания связей между разрозненными историческими пластами. Вместе с тем, начиная с 2022 года, обращение к архиву обусловлено не только внутренней динамикой художественного поля, но и внешними обстоятельствами. В ситуации разрыва, неопределенности и переоценки настоящего архив становится способом фиксации и удержания ускользающего опыта. Наряду с этим, усиление интереса к архиву связано и с изменением инфраструктурных условий художественного процесса. Существенное сокращение международной циркуляции искусства и ослабление связей с зарубежным контекстом приводят к дефициту «нового», ранее во многом обе-



спечиваемого за счет внешнего обмена. Это проявляется в различных медиумах: от волны ретроспективных программ в кино до усиленного внимания к архивным практикам в музейной и выставочной деятельности.

На этом фоне понятие поколения приобретает значимость и одновременно обнаруживает свою проблематичность. «Поколение» выступает как удобная объяснительная стратегия, позволяющая быстро организовать разнородный художественный материал, придать ему видимость исторической связности и тем самым упростить сложные процессы, происходящие в искусстве. Апелляция к поколению сглаживает различия, нивелирует внутренние разрывы и создает эффект единого «голо-

са», который, однако, едва ли существует вне рамки, в которой был собран. В связи с этим разговор о поколениях требует смещения оптики. Речь стоит вести не о том, существуют ли поколения как таковые, а о том, каким образом они производятся и становятся различными.

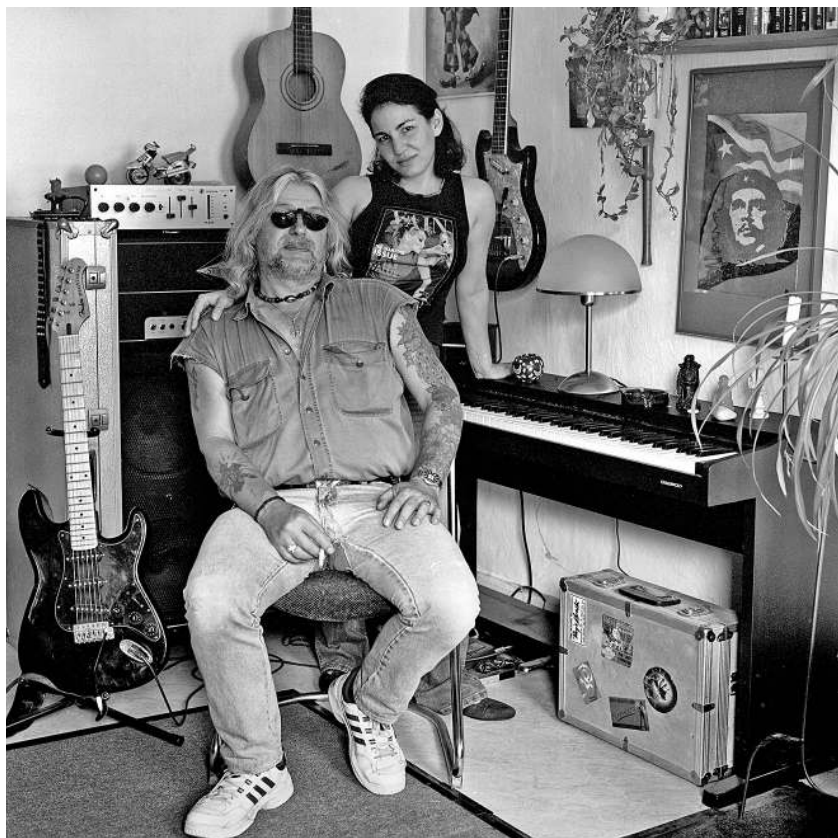
Карл Мангейм, стоявший у истоков развития современной социологии, предлагал мыслить поколение как совокупность людей, объединенных общим историческим опытом¹. Решающим фактором он полагал юность — период наибольшей восприимчивости, когда участие в значимых событиях формирует устойчивые установки и типы сознания. В этом смысле поколение определяется не только возрастом, но и «положением поколения» — специ-



фической позицией внутри исторического процесса, из которой вырастают и его «единство», и особая форма соотношения с другими поколениями. Однако в контексте искусства эта модель оказывается недостаточной. То, что предъясняется как поколение, нередко формируется задним числом — через исследовательские тексты, кураторские выставки и архивные сборки — и потому не совпадает с биографической синхронностью его участников.

Это расхождение требует иной оптики, поскольку речь идет не о естественно складывающихся общностях, а о способах организации исторического опыта. В этом смысле показателен подход Мишеля Фуко, для которого исторические единства не предшествуют высказываниям, а возника-

ют в ходе и результате их производства. Как писал Фуко, «дискурс следует понимать как практику, которую мы навязываем вещам; и именно внутри этой практики события обретают свою регулярность»². «Поколение» в таком ракурсе можно рассматривать как эффект отбора, сопоставления и легитимации разнородных практик, приведенных к кажущейся согласованности. С этой точки зрения поколение можно описать как специфическую операцию со временем. Оно возникает там, где различные практики приводятся к единому горизонту и начинают читаться как сосуществующие. Однако это приведение не является нейтральным: оно предполагает устранение временных разрывов, сглаживание различий и подчинение разнородных высказы-

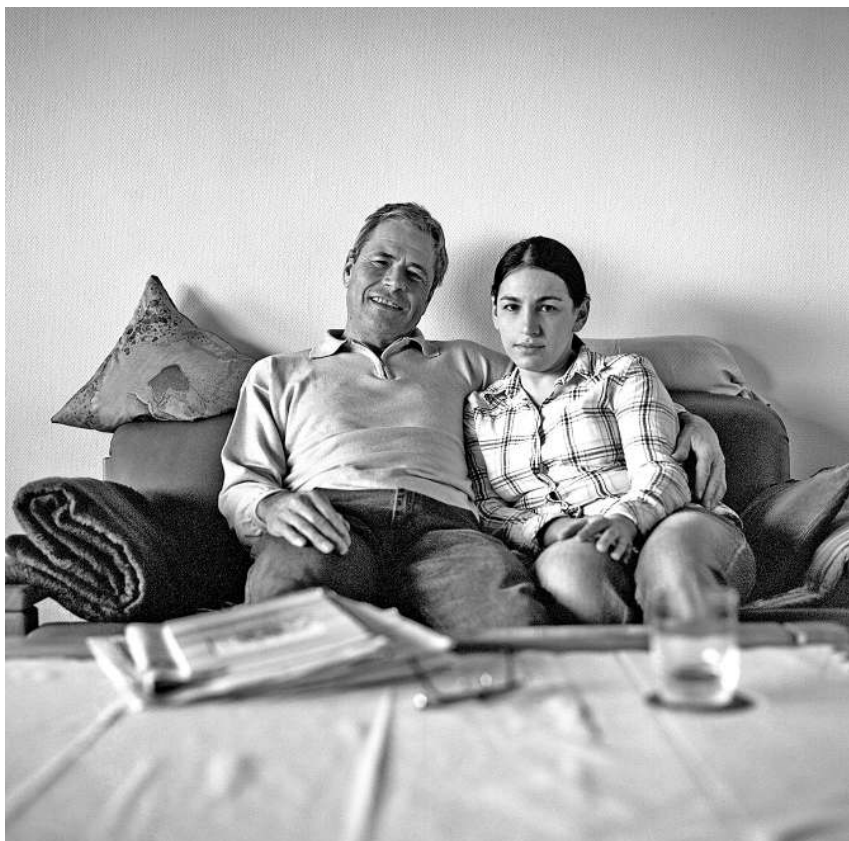


ваний общей рамке. В этом смысле можно говорить о своего рода насилии синхронизации — операции, в ходе которой историческая множественность редуцируется до управляемой одновременности.

В такой перспективе большое значение приобретает различие между диахронией и синхронией³: если первая предполагает последовательность и развертывание различий во времени, то вторая — их наложение и выравнивание. Современные кураторские и архивные практики все чаще работают именно в синхронном режиме, собирая вместе то, что исторически разнесено. При этом соположение работ осуществляется не по логике линейного следования, а, скорее, по принципу монта-

жа или коллажа, где разновременные элементы вступают в «неожиданные» связи и параллели. Именно в этом режиме, на мой взгляд, возникает эффект «поколения»: художники, не обязательно связанные общим историческим опытом или непосредственным взаимодействием, начинают восприниматься как принадлежащие к единому времени. При этом сама возможность таких ситуативных констелляций основывается на предварительном отборе и исключении.

В этом контексте архив начинает задавать условия его прочтения и тем самым регулирует, какие связи могут быть установлены, а какие — остаются невозможными. Поколение выступает как одно из



последствий этой архивной организации. И чаще всего именно на уровне выставочной практики операция исторической синхронизации приобретает конкретную форму. В этом смысле ее можно рассматривать как машину синхронизации — устройство, производящее эффект поколения.

Речь идет не только о выставках, прямо заявленных как «поколенческие», но и о более широком кураторском жесте, в котором через отбор, сопоставление и пространственную организацию задается определенная конфигурация времени. Тематический принцип экспонирования не предопределяет эффект, так как его применение может как выявлять разрывы и несоизмеримости между художественными

практиками, так и, напротив, нивелировать их. Ключевым оказывается сам режим экспозиционной артикуляции. В тех случаях, когда различия между работами не акцентируются, а включаются в общую нарративную или визуальную логику, художники, чьи практики формировались в разных контекстах и ритмах, оказываются помещенными в единую рамку и начинают восприниматься как «современники» — даже если их связь друг с другом изначально была минимальной или вовсе отсутствовала. Различия, которые могли бы свидетельствовать о разрывах и несоизмеримости, в этом процессе переводятся в вариации внутри единого поля. Иначе говоря, «поколение» в данном случае выступает не как



эмпирически заданная общность, а как результат кураторской операции по синхронизации разновременных практик.

В российском контексте эта логика проявляется в разных режимах. С одной стороны, речь идет о попытках зафиксировать «новое поколение» как уже сложившуюся общность. Показательна в этом смысле выставка «Поколение тридцатилетних в современном русском искусстве» (2021) в Государственном Русском музее, авторы которой были представлены через поколенческий термин «миллениалы». При этом отказ от жесткого возрастного ценза сочетается с приписыванием художникам набора общих характеристик — от проблем самоидентификации до специфиче-

ского отношения к материалу и городской среде. В результате разнородные практики считываются как выражение общего опыта, хотя эта общность во многом формируется самой экспозицией.

С другой стороны, поколение возникает как эффект ретроспективной и архивной сборки. Выставка «Путь к авангарду: диалоги художников в журнале "А-Я"» в Центре «Зотов» демонстрирует иной тип синхронизации, где объединяются не «ровесники», а исторически разнесенные художественные сцены. Через оптику журнала «А-Я» авангард 1910–1920-х и неофициальное искусство 1970–1980-х годов оказываются включены в единое пространство диалога. При этом сама логика

журнала — его стремление вписать современное ему искусство в «магистральную линию авангарда» — воспроизводится в экспозиции, превращаясь в кураторскую модель. Разрыв в несколько десятилетий не исчезает, а, скорее, переоформляется как преемственность.

Дополнительный уровень этой логики задают архивно-ориентированные проекты последних лет. Обращение к материалам 1990–2000-х годов, их введение в современный экспозиционный оборот и сопоставление с актуальными практиками создают эффект сближения различных художественных сцен. В этом контексте особенно показательной оказывается программа *Garage Archive Commissions* в Музее современного искусства «Гараж», основанная на работе художников с архивными материалами. Так, например, обращение художницы Анны Соз к архиву Кибер-Фемин-Клуба 1990–2000-х годов или работа Ольги Чернышевой с письмами художника советского андеграунда Льва Снегирёва выстраивают сложные линии исторического соотнесения. В этих проектах поколение не задано заранее, а возникает как эффект сопоставления. Архив функционирует как медиум, через который устанавливаются связи между художниками, никогда не существовавшими в одном времени. При этом различие между ними не исчезает, но переводится в режим диалога, организованного институцией.

По итогу поколение в современной институциональной системе искусства, на мой взгляд, можно понимать не только как возрастную категорию и не как результат «общего опыта», а как способ организации материала и времени. Поколение здесь не является естественной или самоочевидной данностью, — оно возникает как результат определенных дискурсивных, институциональных и, прежде всего, кураторских операций. В этом

смысле поколение следует рассматривать как конструкцию — эффект сборки, в которой различные художественные практики приводятся к режиму одновременности и считаются как историческое единство. Отсюда меняется и роль куратора: он оказывается не посредником между уже существующими художественными общностями, а оператором времени — тем, кто задает условия их возможного сосуществования. Через выставку, архив и текст он осуществляет монтаж, в котором разрозненные практики приводятся к определенной конфигурации и начинают считываться как «единое». Будучи эффектом монтажа, поколения всегда остаются подвижным, зависимым от контекста и принципиально нестабильным. Возможно, именно поэтому вместо вопроса «Что это за поколение?» сегодня уместнее задавать другой: каким образом оно было собрано и какие различия при этом были утрачены?

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Мангейм К. Проблема поколений // Новое литературное обозрение. 1998. № 2.

² Фуко М. Археология знания. СПб.: Гуманитарная академия, 2004.

³ Понятия диахронии и синхронии были введены Фердинандом де Соссюром в рамках структурной лингвистики: первая обозначает рассмотрение языка в его историческом развитии, вторая — как системы отношений, существующей в определенный момент времени. См.: Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М.: УРСС, 2004.

Илья Крончев-Иванов

Родился в 1998 году в Ульяновске.
Исследователь искусства, куратор,
преподаватель, аспирант Российского
института истории искусств.
Живет в Санкт-Петербурге.



Давид Малькович «Новые репродукции», 2013. Коллажная струйная печать на алюкобондной панели.

Ярослава Миненкова

Поколение как рифма: незавершенное во времени искусства

На 60-й Венецианской биеннале литовский павильон представил инсталляцию «Inflammation» («Воспаление») дуэта «Paku Hardware» (Неринга Черняускайте (р. 1984) и Угнюс Гелгуда (р. 1977), 2014–наст. время), в архитектуру которой была встроена живопись художницы Марии Терезы Рожанскайте (1933–2007). Тела в операционных залах, окруженные хирургическими драпировками и медицинской аппаратурой, оказались рассеяны в биомедицинских и логистических сетях современности. Десятилетия между смертью одного художника и активной работой других не считывались как временная дистанция. Архитекторы павильона назвали эту встречу «делириозной стратиграфией»¹, и этот образ конкретен²: не наследование, а буквальное темпоральное наслоение.

Но как вообще понимается встреча поколений в искусстве сегодня? Обычно поколения описываются в логике смены: новая художественная позиция утверждает себя через дистанцию по отношению к предшествующей, через разрыв, отказ, полемику с уже существующим языком. Или практика предшественника наследуется традиционно в школах и академиях. Такая схема удобна для истории искусства, поскольку придает ей

ясную драматургию: время движется вперед как последовательность передач и опровержений. Одно поколение делает другое видимым именно в момент его преодоления.

Пока мы говорим о влиянии, конфликте или реабилитации, мы упускаем другой вопрос: что происходит с понятием «поколение», если прошлое в искусстве не сменяется и не цитируется, а возвращается через реактивацию того, что в нем осталось незавершенным?

Настоящее не совпадает с собой

Чтобы пересмотреть саму модель поколенческой смены, сначала нужно отказаться от, казалось бы, самой невинной предпосылки: будто настоящее это единое, устремленное вперед время, внутри которого можно распределять художественные позиции. Если вслед за Эрнстом Блохом признать, что разные исторические времена сосуществуют внутри одного настоящего, то современность уже нельзя мыслить как однородное «сейчас». Его несинхронность времен (Ungleichzeitigkeit) указывает на более сложную структуру исторического опыта: внутри одного момента могут продолжаться жить разные длительности, разные степени завер-

шенности и незавершенности³. Настоящее понимается не как гомогенное «теперь», а как диалектическое поле, где «уже» (сохраняющееся прошлое), «еще не» (утопия) и «все еще» (задержки, не снятые исторические формы) не просто накладываются друг на друга, но вступают в противоречие, порождая как регрессии, так и возможность позитивных альтернатив.

Эту логику развивает и Питер Осборн, определяя современность (*contemporaneity*) как «дизъюнктивное единство исторического настоящего»⁴. Современность здесь не имя новейшего периода, а способ сосуществования разнородных темпоральностей, которые не сводятся к единой логике прогресса. Настоящее множественно и проецируется как единство того, что на самом деле разъединено: локальные традиции, культурные задержки, глобальные ускорения, асимметричные исторические ритмы. Иначе говоря, оно внутренне разнородно. Подобную структуру обнаруживает проект Рожанскайте и «Paku! Hardware»: совпадение разных художественных времен при удержании различий их эпох.

Здесь намечается предел привычных социологических моделей поколения. В их рамках поколение обычно понимается как демографическая единица или как общность, задаваемая совместно пережитым историческим опытом⁵. Но художественная практика редко совпадает с биографическим временем художника. Если само настоящее не образует единого временного слоя, то и поколение в искусстве не может быть понято как синхронная общность носителей. Гораздо точнее мыслить его как способ включенности в разнорвное настоящее и как отношение практики к тем линиям прошлого, которые продолжают в нем действовать, к тем формам, которые хранят потенциал действенности, и к тем лакунам, которые остаются открытыми. Прошлое не исчезает и не остается позади как преодоленный слой: оно темнеет внутри настоящего, ожидая условий, при ко-

торых сможет высветиться. Если время понимать таким образом, то прошлое в каком-то смысле в принципе не может стать завершенным. И формула Агамбена здесь точна: современный это тот, кто способен распознать архаическое внутри собственного времени⁶.

Тогда поколение в искусстве перестает быть историко-биографической сменой позиций и становится формой художественной разнорвренности: совпадением практик в проблеме при их временной несо-временности. Эту форму соотнесенности можно описать как темпоральное рифмование: рифма — это та форма, в которой совпадение не замыкается в тождестве, а удерживает различие как условие связи. Но как именно устроено это рифмование? Каким образом незавершенное прошлое сохраняет действенность?

Как действует незавершенное

История современного искусства предлагает несколько моделей отношения к прошлому. Модернистская логика строилась на разрыве: прошлое становилось материалом для субверсии, топливом утопической миссии нового будущего. Постмодернистская культура возвращала его как стилистический код: свободно обрабатываемую цитату, пастиш, симптом шизофренической утраты исторической памяти⁷. В обоих случаях прошлое мыслится как завершенное: либо преодоленное, либо превращенное в репертуар готовых форм.

Но существует и другая логика. В ней прошлое действует не как отвергаемый или цитируемый образец, а как еще не исчерпанная возможность метода. Тогда возвращается не форма сама по себе, а условие ее возникновения, которое может вновь стать действенным в другом историческом контексте. Прошлое здесь не закрытый пласт, а совокупность не до конца прочитанных следов: зона, где незавершенное остается открытым.

Такая оптика становится особенно заметной на фоне архивного поворота конца XX века, совпавшего с более широким «бумом



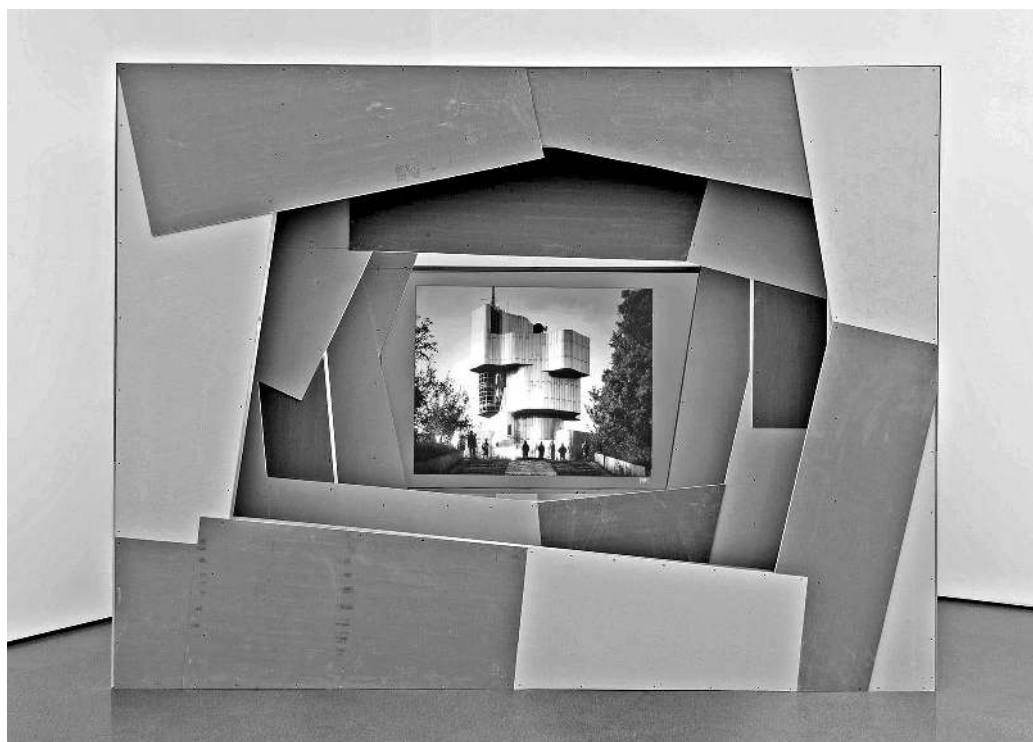
Воин Бакич. Памятник восстанию жителей Бани и Кордуна, 1981. Петрова Гора, Хорватия.

памяти». Хэл Фостер описывает художника как архивиста, превращающего художественную практику в «идиосинкратическое исследование фигур»⁸ — зону, где незавершенное прошлое оказалось вытесненным и невидимым, и потому остается открытым для настоящего и будущего.

Но архив фиксирует след, а не передает саму практику. Диана Тейлор предлагает уточнить это различие, где прошлое сохраняется не только как документ, но и как repertoire⁹. Архив удерживает след (текст, изображение, артефакт), тогда как repertoire передает знание через воплощенное повторение: телесное вхождение в порядок чужой практики. Согласно Тейлор, если практика не повторяется в действии, которое одновременно и сохраняет, и актуализирует, и трансформирует, то она может исчезнуть. Для искусства это различие принципиально, поскольку художественный метод живет не только в произведении или архиве, но и в процедуре, через которую форма однажды

была найдена и может быть найдена вновь. Межпоколенческая связь тогда может касаться не просто наследия объектов и работы с документом, но и требовать вхождения в проблему предшественника через собственную практику. Здесь передается практическая логика метода: возможность заново запустить отношения между формой, материалом и проблемой из другой исторической позиции в новом порядке. При этом архив и repertoire у Тейлор не противостоят друг другу: они работают в связке, взаимно восполняя ограничения друг друга.

Такое воплощенное повторение прошлого не означает полную тождественность и заимствование. Делёз различает два типа повторения. Одно воспроизводит «то же самое»: копирует образец, возвращает форму, подтверждает уже известное. Другое повторяет различие: не воспроизводит, а проходит через то же самое иначе, и именно в этом прохождении обнаруживает новое¹⁰. Значимыми оказываются не элементы совпа-



Давид Малькович «Место для создания нового наследия», 2004–2006. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

дения, а те, которых в причине недостает: нехватка, асимметрия, невозможность точного воспроизведения. В этом смысле повторение не возвращает «то же», а выявляет то, что в прошлом не было исчерпано, извлекая из уже существующей структуры те потенции, которые не нашли своего выражения в момент возникновения. В искусстве повторяется не только форма или стиль, но и проблема: то напряжение, которое однажды породило форму и осталось незакрытым, поскольку условия его разрешения еще не сложились. Именно такая реактивация и ведет к новому знанию.

Прерванность как структура времени

В более широких контекстах реактивация обнаруживает себя как признак самой структуры художественного времени. Особенно

отчетливо там, где прошлое сохраняется не как преодоленный этап, а как незавершенная линия. Постсоциалистическое пространство представляет собой именно такое поле: модернистский проект здесь не был последовательно завершен и не был окончательно отменен. Настоящее складывается не как смена стадий, а как наложение незавершенных проектов, где несинхронность времен проявляется с особой, специфической плотностью.

Так прошлое не оседает мертвым слоем — оно продолжает пульсировать внутри настоящего. Мадина Тлостанова называет это *scarred temporality*: время, отмеченное историческим повреждением, которое не перестает определять способ обращения с прошлым¹¹. Оно остается активным по отношению к настоящему. Важно, что понятие повреждения здесь можно понимать как онто-



Давид Малькович «Scene for a New Heritage 2», 2006. Видео 6' 6". Фото: Марк Гор. Коллекция Annet Gelink Gallery, Амстердам.

логическую характеристику: сама структура темпоральности становится неоднородной. Один и тот же исторический разрыв порождает разные степени незавершенности, разные режимы доступа к прошлому, и потому его реактивация никогда не бывает симметричной. Это вопрос о том, как устроено само художественное время там, где история была надломлена: какие линии в нем остаются живыми, какие замирают и как распределяется сама возможность их продолжения. Но это всегда несет измерение агентности: какие линии продолжают, а какие нет, зависит от того, кто и в какой момент решает войти и в какую незавершенность.

Так, в литовском контексте категория «тихого модернизма», введенная Еленой Любите в 1997 году, показывает эту неоднородность изнутри самого историографического

акта. Кястутис Шапока показывает¹², что этот термин создавался не внутри советского периода, а уже в постсоветских реалиях, где он служил инструментом переформатирования канона позднесоветского искусства. Термин конструирует линию ретроспективно, выделяя то, что в советское время не было артикулировано как целостное. Незавершенность здесь может быть понята не как предшествующее свойство, а как эффект самого историографического акта: лакуна не предзадана, а возникает в самом обращении к прошлому.

Отсюда недостаточно воспринимать художника лишь свидетелем времени, которое Борис Гройс назвал временем нерешительности и отсрочки, а не простого отказа от модернизма¹³. Если незавершенность не просто обнаруживается и сохраняется, а заново вводится в обращение, то художник становится



Мария Тереза
Рожанскайте
«Операция
на сердце II»,
1974.

агентом повторной артикуляции прошлого: он входит в предшествующую проблему, заново формулируя ее и для прошлого, и для настоящего. В этом пункте прошлое утрачивает пассивность заверщенного слоя и снова вступает в историческое действие. Реактивация производит не перепрочтение, а новую ситуацию, в которой прошлое и настоящее начинают взаимно смещать друг друга. Темпоральность здесь уже не стоячая вода, *stehende Zeit*, а разнонаправленное движение, в которое входит художник.

Неоднородная реактивация незавершенного

Незавершенное каждый раз может проявлять себя по-разному: это может быть практика, вытесненная за пределы видимости или требующая обновления; проблема, которая породила форму, но не нашла разрешения; сам факт неполноты, который необходимо именовать. Отсюда и разные векторы рабо-

ты с ним. Одни практики повторно входят в метод предшественника и заново приводят в действие открытую им операцию. Другие распознают проблему, которая не могла развернуться в прежних условиях, и неизбежно смещают её в иную систему знания. Третьи делают видимой саму незавершённость как структуру, очерчивая разрыв.

Один из случаев повторного вхождения в операцию предшественника можно увидеть в диалоге словацких художников Юлиуса Коллера (1939–2007) и Романа Ондака (р. 1966). Эта связь разворачивается в более широком постсоциалистическом контексте, где художники после 1989 года не цитируют неоавангард, а вступают с ним в рефлексивное отношение. Георг Шёлльхаммер в некрологе Коллеру отмечает, что именно художники младшего поколения — прежде всего Ондак — «признали потенциал» его практики и активно ввели ее в обращение в момент международного признания¹⁴. Их связь была не только



Мастерская Эдуарда Штейнберга в Тарусе с работой Ивана Белова (справа), 2025.

личной, но проявилась также и в институциональном измерении: от выставки «Teenagers» (Прага, 2002), где были показаны подростковые рисунки обоих художников, до ретроспективы Коллера «Univerzálné Futurologické Operácie» (Кёльн, 2003), куратором которой выступил Ондак, и проекта «SIGNAL» в Музее Людвига (Будапешт, 2019), где их практики были вписаны в общее поле современного словацкого искусства.

Художественная стратегия Юлиуса Коллера формировалась в сознательной дистанции как от официальной социалистической культуры Чехословакии, так и от канонизирующегося западного авангарда. Вместо «хэппенинга» Коллер работает с тем, что он сам называл «культурными ситуациями» и «идеями-действиями» (idea-actions). С 1960-х годов он разрабатывал операцию «анти-хэппенинга» как минимального вмешательства в повседневность, почти незаметные жесты, которые, в то же время, создают сдвиг в вос-

приятии реальности. В работе «Continuation/Stoop» (1973) этот принцип проявляется буквально: художник снова и снова проходит через дверь с выбитым стеклом, не обходя ее, а нагибаясь. Этот повторяющийся жест, как отмечал сам Коллер, символизирует «духовное и культурное сгибание»¹⁵, необходимое для выживания в условиях политического давления: сопротивление и адаптация к порядку проживаются телесно.

Для практики Коллера принципиально стирание границ между художественными течениями и, прежде всего, между искусством и жизнью, как отмечал Пиотр Пиотровский¹⁶. Его проекты, объединенные под аббревиатурой U.F.O. (Univerzálné Futurologické Operácie), разворачивают утопическое измерение не как проект будущего, а как альтернативное настоящее — возможность изменения самой реальности. После 1972 года Коллер оказывается фактически вытеснен за пределы официального художественного поля, и эта «вынужден-



Роман Ондак «Измеряя Вселенную», 2007. Перформанс.

ная маргинальность» становится одним из условий его методологической радикальности. Международное признание приходит позже, уже в постсоциалистическом контексте, где его практика начинает считываться как ключевая линия альтернативного модернизма Восточной Европы.

Именно эта подрывная, тактически точная работа с повседневностью становится для Ондака одним из ключевых ориентиров. Такое отношение легко описать через преемственность, но это было бы неточно. Важнее, что именно передается и как трансформируется. Практика Ондака сохраняет родство с методом Коллера, но перенастраивает саму логику операции. Минимальный жест по-прежнему встраивается в повседневность, но теперь он не разрывает порядок, а совпадает с ним, выявляя его изнутри. Это видно в одной из самых известных работ Романа Ондака — «Good Feelings in Good

Times» (2003)¹⁷. В первой итерации она представляла собой очередь из десяти–двадцати человек, ежедневно возникающую перед входом в Kölischer Kunstverein. Никакого события, ради которого следовало бы стоять, не происходило, в то время как прохожие присоединялись к очереди, не зная, что именно они ожидают и зачем.

Здесь порядок обнаруживается через собственное воспроизводство: участники поддерживают его сами, зачастую не осознавая своего включения. Работа не вступает в конфликт с реальностью, а действует внутри нее, показывая в какой мере социальные формы удерживаются не внешним принуждением, а добровольным повторением. При этом та же операция, перемещаясь в разные контексты — например, в Лондон, — начинает выявлять уже не только память об очередях в социалистической Чехословакии, но и более широкую



Роман Ондак «Посторонний человек», 2006. Документация акции.

нормализацию ожидания как социального симптома.

Это смещение связано не только с индивидуальной стратегией, но и со сменой эпох. Подрывной характер метода Коллера был возможен как ответ на давление системы: выход из порядка сохранялся как возможность именно потому, что был закрыт. В условиях видимой демократии этот выход утрачивает свою очевидность — и операция Ондака начинает работать на другом уровне. Если у Коллера дистанция по отношению к системе была необходимой, то у Ондака она заменяется действием изнутри, через воспроизводство ее собственных механизмов. Запрет уступает место включенности, и власть принимает иную форму: она больше не проявляется как внешнее ограничение, а становится тем, что незаметно поддерживается самими субъектами в процессе их ежедневных действий.

Но случается и так, что вхождение в проблему происходит не через воспроизведение операции, а через сам вопрос, открытый предшественником. Этот вопрос неизбежно смещается в другую эпистему, что открывает доступ для его новых прочтений.

Именно это произошло в случае, с которого мы начали: литовского павильона на биеннале в Венеции, где работы дуэта «Raku Hardware» были представлены вместе с работами литовской художницы Марии Терезы Рожанскайте. Рожанскайте работала с конца 1950-х годов и в 1970–1980-х исследовала напряжение между телом и системой: медицинской инфраструктурой и технологиями, болезнью и уязвимостью человека перед контролирующими структурами. В советское время не все ее работы могли быть показаны публике, а в постсоветское время ее практика оставалась в тени: критики отдавали предпочтение экспрессионистской живописи, а



Роман Ондак
«Хорошие
чувства в
хорошие
времена», 2003.
Документация
перформанса.

интерес к художницам ее поколения возник позже¹⁸. На первый взгляд, этот проект можно прочесть как акт исторической реабилитации: художница, недооцененная при жизни, получает международную видимость. Но важно рассмотреть этот межпоколенческий диалог внимательнее.

«Pakui Hardware» в своей практике прошли путь от исследования культа здоровья к более широкому вопросу о том, как технологии — синтетическая биология, автоматизация, новая материальность — расширяют, тестируют и контролируют пластичность тел. Интерес к Рожанскайте возник у художников задолго до биеннале, с конца 2010-х годов: ее искусство стало точкой отсчета их предыдущей трилогии про телемедицину «Absent Touch» (2020), «Virtual Care» (2021) и «The Host» (2021)¹⁹. Живопись Марии фиксирует человеческую фигуру внутри медицинской инфраструктуры — операционных залов, рентгеновских кабинетов, палат. Тело здесь окружено приборами и опорными конструкциями, которые одновременно поддерживают, ограничивают и фрагменти-

руют его. Интенсивная, почти несовместимая со стерильной средой цветовая гамма усиливает напряжение между живым и аппаратным: живое тело обнажает свою уязвимость в присутствии молчаливой и всепроникающей техники. Этот зазор между медициной как помощью и медициной как системой надзора и оказывается точкой, в которую спустя десятилетия войдут «Pakui Hardware».

Такой узел проблемы дуэт разворачивает в принципиально иной топологии власти. У Рожанскайте система контроля имеет конкретное институциональное тело: институт медицины видим и именуем. «Pakui Hardware» смещают проблему в регистр рассредоточенности: власть переходит в режим биополитики, техноавтоматизации и глобальных логистических сетей, которые не локализуются и не поддаются конкретному именованию. Воспаление, вынесенное в название венецианского проекта, становится сквозной моделью, связывающей биологическое, социальное и планетарное измерения: это одновременно защитная реакция тела на токсичные условия и способ описания си-

стемного состояния, в котором сами условия становятся хронически повреждающими²⁰. Ключевое концептуальное решение дзута материализует эту рассредоточенность: не органы внутри машины, а органы без тела и тело, утратившее целостность, — распределенное состояние, воплощенное в алюминии, стекле, силиконе и синтетических материалах.

Связь между практиками поколений развивается прямо в пространстве павильона. Живопись Рожанскайте помещена в стеклянные боксы среди кинетических скульптур; лазерные проекции из стеклянных «сердец» скользят по стенам церкви и по поверхностям холстов, пластиковые дюны подходят к основаниям картин. Диагностируемое тело на ее полотнах оказывается внутри постприродного организма «Pakui Hardware», где органы растворены в спекулятивном постландшафте. Вложенность здесь не просто пространственный прием: живопись Рожанскайте буквально встроена в чужую инсталляцию — и это встраивание повторяет логику самих ее образов, где тело всегда уже находится внутри системы, которая его превосходит. Для проекта были отобраны также и более абстрактные работы Рожанскайте: пейзажи и изображения небесных тел, связывающие человеческое и планетарное.

Из этой складки времен открывается угол зрения, недоступный каждой из практик по отдельности. Видимой становится сама логика перехода: от локализуемого контроля к рассредоточенному, от тела внутри системы — к телу как системе. Совпадение этих проблем при их одновременном расхождении и становится критической операцией, через которую проступает вопрос об исторической трансформации власти над телом.

Наконец, существует ситуация, в которой работа не продолжает метод и не смещает проблему, а делает видимой саму незавершенность истории как структуру. В этом случае работа направлена не на развитие линии,

а на выявление разрыва, предъявление лакуны как таковой. Эту метафору экспозиции пустоты точно передает инсталляция Ильи и Эмилии Кабаковых «Пустой музей» (1993): зрители, в состоянии пограничного ожидания, созерцают отсутствующее под аккомпанемент пассакальи Баха.

В таких практиках прошлое возвращается как форма, утратившая способность действовать: либо не реализованная, либо деформированная до неработоспособности, либо формально сохранный, но разомкнутый, в которой смысл больше не извлекается. Этот тип отношения можно читать на метаязыке: он делает саму незавершенность зримой и тем самым производит условия для ее осознания другими.

Размышлениям о том, что происходит с прошлым, когда оно утрачивает свою считываемость, посвящена видеотрилогия хорватского художника Давида Мальковича «Место для создания нового наследия» (2004–2006)²¹. В первом фильме трое «искателей наследия» в 2045 году пытаются осмыслить модернистский мемориал Войны Бакича на Петровой горе (1981) — один из югославских спомеников, созданных в 1970-е годы как часть проекта символической организации прошлого. Мемориал, облицованный стальными панелями, однако, больше не открывает героям фильма своего исторического значения: располагая лишь формальным анализом, они не могут извлечь содержание мемориала и приписывают объекту новое, произвольное значение. Во второй части мальчик идет по заснеженной дороге к мемориалу, сжимая в руках серебряный мяч как мистический орб — и стоит с ним внутри башни, не бросая и не отпуская. В финальной части группа подростков бесцельно проводит время вокруг башни: разговаривают, играют, гуляют.

Мальковича интересует не только утрата памяти как таковая, но и состояние, в котором форма продолжает существовать после исчезновения идеологической и историче-

ской рамки, делавшей ее читаемой. Сам памятник он описывает как «артефакт, структуру без функции»²²: объект, утративший свою исходную роль, но не исчезнувший физически. В этом смысле архитектура выступает у него как временная капсула, сохраняющая следы эпохи, но не гарантирующая их передачи. Трилогию можно прочесть как последовательность различных режимов взаимодействия с отсутствующей памятью: от попытки извлечь значение к ситуации, где значение больше не предполагается как необходимое условие контакта. Прошлое здесь не возвращается и не реконструируется, оно остается в форме — но утрачивает способность направлять ее интерпретацию. В разрыве между сохраненной формой и недоступным содержанием возникает тот тип отношения к истории, который Малькович последовательно исследует: работа с тем, что остается после его исчезновения и утраты. Сегодня этот монумент продолжает стоять на горе, лишенный большей части стальных панелей, и служит вышкой для хорватского телевидения и мобильных операторов.

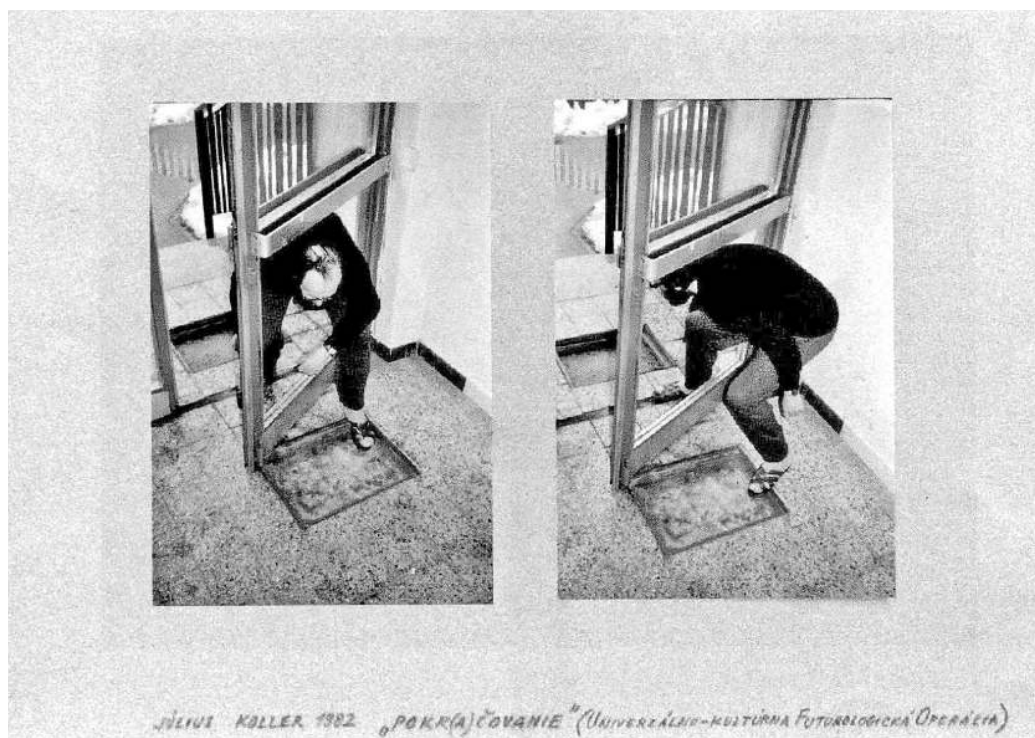
В этих размышлениях об утраченном и превращенном обнаруживается место и для разговора о поколениях. В постсоциалистическом художественном времени, где разрыв наследуется не меньше, чем преемственность, а несостоявшееся продолжает действовать как активная структура истории, поколенческая связь выстраивается не только вокруг общего языка, но и вокруг экспозиции неполноты. Прошлое оказывается недоступным как эффект самой исторической дистанции: между нами и нами всегда стоит наше собственное сейчас. Его нельзя окончательно воспроизвести, но его нельзя и окончательно утратить. Вопрос заключается не в том, чтобы сохранить, заполнить или преодолеть прошлое, а в честности по отношению к его лакуне — в признании ее как условия, из которого вообще становится возможной продуктивная работа с историей.

Предел повторения

Если реактивация означает повторное вхождение в незавершенную проблему, не начинается ли художественное время все сильнее напоминать систему возвратов, где новое возникает лишь как все более сложная комбинация уже имеющегося?

Арсений Жилиев в «Буднях распознавателя образов» (2021) переносит подобный вопрос в архитектуру выставки. Проект существует сразу в двух версиях: одна разворачивается как относительно конвенциональный сценарий, другая занимает по отношению к ней метапозицию — подвешивает статус ее реальности и намекает на возможность симуляции. Эта структура задана легендой проекта: потерявшийся космический корабль «ТЕНЕТ» генерирует максимально возможное количество историй искусства — пять миллионов гигабайт, по словам самого Жилиева, столько же, сколько весят данные первой фотографии черной дыры — а Институт овладения временем инсталлирует их версии в разных условиях восприятия.

Палиндромическая структура, зарифмованные залы, экспозиционные копии создают ситуацию, в которой восприятие расходится по разным траекториям: различия вырастают на уровне едва заметных смещений внутри одних и тех же образов. История искусства перестает быть единой линией и распадается на множество возможных сценариев, где канон становится одной из вариаций многочисленных комбинаций. Сам Жилиев оставляет открытым вопрос, выходит ли это производство за пределы комбинаторики или неизбежно возвращается к основанию. Концептуалисты прошлого века вскрывали уже существующее; сегодня, размышляет он, искусство чаще производит «еще не данное»²³. Но в ту же выставку вшит образ из первого компьютерного квеста «Колоссальное пещерное приключение»²⁴: отсылка к лабиринту с мертвыми



Юлиус Коллер «Продолжение / Порог (Универсально-культурная футурологическая операция)», 1982. Фото: Кветослав Фулиеров.

зонами, где все проходы ведут либо к идентичному, либо к почти такому же результату.

Но замкнулась система в этом повторении — или несовпадение, которое оно производит, не дает ей оставаться в собственных границах? Как было замечено ранее, по Делёзу, повторение производит различие изнутри: на уровне самого повторения каждый раз происходит новое событие, которое не может полностью совпасть с предыдущим. Различие здесь не добавляется и не выводится, а возникает как эффект самого повторения. Лабиринт с «почти одинаковыми» проходами это и есть делёзовское повторение: проходы не тождественны именно потому, что они почти тождественны. У Симондона это получает онтологическое измерение: сама система метастабильна, она

удерживает в себе несовместимые потенциалы, и их несоответствие не снимается, а накапливается как напряжение²⁵. Изменение в системе происходит не скачком и не извне, а через последовательные локальные разрешения этого напряжения: трансдукцию, в ходе которой структура проходит реорганизацию — процесс, где каждая стадия переопределяет предыдущую, формируя себя дальше.

Отсюда и прошлое нельзя мыслить как завершенное: оно не сохраняется как состояние, к которому можно вернуться, но и не существует как «незавершенное» в пассивном смысле — оно переопределяется при каждом новом входе в собственную проблему. Входя в проблему предшественника, художественная практика не копирует

прошлое и не завершает его, а актуализирует оставшееся в нем напряжение, которое заново организуется в другой конфигурации и тем самым становится условием существования новой практики. Возникающее здесь знание не принадлежит ни одной из ситуаций по отдельности: оно возникает в их несовпадающем наложении. Эти несовпадения не устраняются и не сводятся к единству, а ведут к реорганизации — начинают действовать как производящая сила, формируя новую художественную ситуацию.

Рифма без конца

Взаимодействие художественных позиций из разных эпох, с которого мы начали, обнаруживает структуру вопроса: что вообще есть художественное время? Многие случаи межпоколенческого взаимодействия повторяют схожий механизм: практика настоящего, входя в незавершенность прошлого, реконфигурирует его — и одновременно сама конституируется через это вхождение. Не влияние в одном направлении, не вопрос к предшествующему, а взаимная перестройка в точке контакта, где ни прошлое, ни настоящее не остаются собой.

Это означает, что художественное время не линейно и не циклично; это поле пересекающихся сил, в котором различные режимы сосуществуют, не синхронизируясь, и могут быть реактивированы. Разновременность здесь не вопрос, требующий разрешения, а зазор, из которого вообще становится возможным то, что мы называем поколением. И это позволяет иначе поставить вопрос о самом понятии поколения: не как о демографической общности и не как о смене художественных языков, а как о том, что возникает там, где различные практики входят в одно и то же незавершенное из разных исторических позиций, взаимно трансформируя друг друга.

И если поколения в искусстве не сменяют друг друга, а рифмуются в незавершенной

проблеме, то история искусства перестает быть историей разрывов и становится историей входов: кто, когда и из какой позиции вступает в незавершенное и что из этого столкновения возникает. Такая история не движется вперед, а накапливает потенциалы, которые могут быть перераспределены в новых условиях.

В этой точке разговор о поколениях перестает быть генеалогическим и становится диагностическим: он требует различать не только формы, но и степень вхождения в проблему — там, где одно лишь воспроизводит напряжение, а другое действительно в него вступает. Новый вопрос тогда может звучать так: какое незавершенное окажется достаточно сильным, чтобы снова стать проблемой, и кто окажется в точке, где это напряжение невозможно не обнаружить — и невозможно удержать в прежней форме.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Demidenko R. Ways of Healing. On «Inflammation» by Pakui Hardware and Marija Teresė Rožanskaitė at the Lithuanian Pavilion at the 60th International Art Exhibition La Biennale di Venezia 2024. URL: <https://echogonewrong.com/inflammation-by-pakui-hardware-and-marija-terese-rozanskaite-at-the-lithuanian-pavilion-biennale-di-venezia>.

² В археологии стратиграфией называют взаимное расположение культурных слоев относительно друг друга и природных пород.

³ Блох Э. Наследие нашего времени (Наследие этой эпохи). М.: Канон+, 1995. С. 55–62.

⁴ Осборн П. Современное искусство — это постконцептуальное искусство // Spectate. URL: <https://spectate.ru/postcon1>.

⁵ Маннгейм К. Диагноз нашего времени, или Проблема поколений. СПб.: Владимир Даль, 2000. С. 163–165.

⁶ Агамбен Дж. Что такое современное? М.: НЛО, 2012. С. 12–15.

⁷ Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.

⁸ Фостер Х. Архивный импульс // Художественный журнал. № 95. 2015. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/10/article/133>.

⁹ Taylor D. The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham: Duke University Press, 2003. P. 19–45.

¹⁰ Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Э. Юрловской, Н. Энгельке. СПб.: Петрополис, 1998. С. 95.

¹¹ Tlostanova M. What Does It Mean to Be Post-Soviet? Durham: Duke University Press, 2018. P. 47–52.

¹² Šapoka K. Lietuvos dailės (istorijos) kanono kaita: vėlyvasis sovietmetis ir nepriklausomybės laikotarpis // Sociologija. Mintis ir veiksmai. 2022. No. 2 (51). P. 7–54.

¹³ Гройс Б. Товарищи времени // Художественный журнал. № 81. 2011. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/16/article/218>.

¹⁴ Schöllhammer G. Jülius Koller, 1939–2007 // Springerin. No. 4. 2007. URL: <https://www.springerin.at/en/2007/4/julius-koller-19392007>.

¹⁵ Согласно документации работы. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/koller-continuation-stoop-universal-cultural-futurological-operation-t12431>.

¹⁶ Piotrowski P. In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989. London, 2009.

¹⁷ Согласно пресс-релизу. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/roman-ondak>.

¹⁸ Marcišauskytė-Jurašienė J. Marija Teresė Rožanskaitė // Archives of Women Artists, Research and Exhibitions. 2024. URL: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/marija-terese-rozanskaite>.

¹⁹ Pakui Hardware. An Interview about the Exhibition «Inflammation» at the Lithuanian Pavilion of the 60th International Art Exhibition — La Biennale di Venezia // Contemporary Lynx. URL: <https://contemporarylynx.co.uk/an-interview-with-pakui-hardware>.

²⁰ Согласно пресс-релизу. URL: <https://www.e-flux.com/announcements/587747/pakui-hardware-and-marija-terese-rozanskaite-inflammation>.

²¹ Согласно пресс-релизу проекта. URL: <https://physicsroom.org.nz/exhibitions/scene-for-new-heritage-trilogy>.

²² Там же.

²³ Жияев А., Чухров К. Беседа на выставке «Будни распознавателя образов» // Colta. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/27856-arseniy-zhilyaev-kei-chuhrov-beseda-vystavka-budni-raspoznavatelya-obrazov>.

²⁴ Жияев А., Хаустова А. «На руинах воображаемых историй»: интервью // Spectate. URL: <https://spectate.ru/arseny-zhilyaev-monotony/#easy-footnote-9-6365>.

²⁵ Simondon G. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information [1958]. Grenoble: Millon, 2005. P. 23–39.

Ярослава Миненкова

Родилась в 1995 году в новосибирском Академгородке. Исследовательница культуры, куратор и художественный критик. Соосновательница независимого пространства 3120 Gallery (Санкт-Петербург, 2021–2023). Участница художественного коллектива AIRE (Artist Independence, Retire Early). Живет в Вильнюсе.



Андрей Красулин «Практика, процесс, срез». Вид экспозиции. ММОМА, 2021. Предоставлено автором текста.

Сергей Попов

Поколение вынужденных индивидуалистов

Поколение шестидесятников ушло. Оно сходило со сцены постепенно: художники один за другим прекращали работать в силу возраста, умирали. Но зафиксировать полный уход поколения можно именно в прошлом, 2025 году, когда один за другим нас покинули несколько старейших и влиятельных фигур из разных областей художественной сцены: Зураб Церетели, основатель и директор Московского музея современного искусства, известный своими монументальными работами; Павел Никонов, оставивший след в воспитании молодого поколения живописцев; Михаил Гробман, один из создателей независимого израильского арт-комьюнити и архивист московского андеграунда; Владимир Андреенков, долгожитель среди абстракционистов. Однако событием, отчеркнувшим деятельность поколения, стал уход Эрика Булатова, мастера, переосмыслившего статус картины, теоретика, имевшего неоспоримый авторитет¹.

Что называется, ушла эпоха. На этом фоне продолжающаяся практика² едва ни «последнего из могикан», кому за 90, Андрея Красулина, не столь давно эмигрировавшего в Берлин, усиливает эффект его разительного одиночества — и среди своего поколения, и в сопоставлении со сле-

дующими. Впрочем, продолжают работать художники чуть более молодые — и здесь кроются вопросы: как именно маркировать границу поколения? Зачем вообще ее отмечать? Можно же просто сказать, что одни авторы постепенно сменяют других.

Поколенческая граница, как мне кажется, совпадает с личными воспоминаниями о каком-то важном социальном событии. В случае шестидесятников — и об этом не так часто говорится — это была Великая Отечественная война, которая, являясь частью Второй мировой, разделила век на «до» и «после» — разделила конкретно, не метафорически. Причем старшие из поколения, как мы помним, прошли ее воинами, фронтовиками, в то время как младшие сохранили память об эвакуации или пережили эти страшные годы в больших городах со взрослыми. (Те, кого мы называем «семидесятниками» — непосредственно следующее поколение — в силу возраста таких воспоминаний не имеют). При том что прочий поколенческий опыт у них может совпадать — так, общими будут переживания последних лет сталинского правления, оттепельных выставок и фестивалей, просмотренных тогда фильмов, прочитанных книг и альбомов «запретного» модернизма и современного западного искусства.



Эрик Булатов «Exit — Exit». Вид экспозиции. Галерея «pop/off/art», 2023–2024.
Предоставлено автором текста.

Как раз вопрос об отношении к модернизму является краеугольным, когда мы говорим о социокультурном контексте поколения. Шестидесятники — неомодернисты. Их тактика внутри неомодернистской парадигмы могла быть различной: роль одних была ретроактивной, других — инноваторской, но все они мыслили прогрессистски, в терминах модернизации, совпадая в этом и с международным контекстом, и с генеральным направлением советского социума. Вынося за скобки эпизоды цензуры и почти полную невозможность публичной репрезентации, а так же сложности с социализацией (отсутствие регулярных заработков, проблемы с доступом к художественным материалам), мы тем не менее можем утверждать, что в осознании необходимости модернизации, проектного, перспективного, даже планетарного мышления, у независимых шестидесятников и советской власти не было принципиальных расхождений. «Сигналы» Злотникова и кибернетика, «Проекты реконструкции звездного неба» Франциско Инфанте и космическая

программа 60-х — это две стороны одной медали.

В этом отношении наши шестидесятники оправданно ощущали себя преемниками модернистских интенций русского авангарда. Для них было важно и непосредственное ученичество у запретных классиков (Булатова — у Фалька и Фаворского, Мастерковой — у Кудряшова), и спорадическое общение (Вагрич Бахчанян вспоминал, как важно для него было здороваться за руку с Алексеем Крученых, мол, «эта рука пожимала руку Малевича и Маяковского, писала текст “Победы над солнцем”»), и развитие идей и стилистических принципов своих предшественников. Таким образом, между двумя половинами XX века был перекинут мостик, пусть хрупкий и шаткий, но действующий — по нему возможно было двигаться. Мы знали об этих связях из их уст. С уходом поколения прямая связь с авангардом оборвалась. А значит, утратился и след модернизационного проекта, и его намерения. Мы больше не имеем дела с поколением, которое горело желанием позитив-

ных преобразований социума. Следующее поколение основывало свои идеи и методы на скепсисе и подозрении, на иронии и мета-позиции. Заметим, что те из шестидесятников, что добились наибольшего успеха, узнаваемости своего искусства — Булатов, Васильев, Гороховский, Кабаков, Чуйков и некоторые другие, — в сущности, разделили такую позицию со следующим за ними поколением. Теперь, с прошлого года, оно стало самым старшим. Присущая ему критическая оптика сегодня представляется весьма актуальной и необходимой.

Уход поколения шестидесятников пришелся на годы крутого перелома, в который можно включить и глобальную пандемию, и политические конфликты последних лет. Поколение, росшее в мировую войну, ушло с трагическим осознанием роста новой волны агрессии и всеобщей милитаризации. Булатов выразил это состояние в рисунках «Хватит!». Трудно сказать, слышали этот призыв новые поколения, не обладающие иммунитетом в сфере противостояния власти и опытом двоемыслия, которые характеризовали шестидесятников. Люди оттепели будто изначально получили антидот свободы, смогли пронести его через все прошедшие десятилетия и сохранить в программных образах, таких как «Свобода» того же Булатова на стене одноименного зала Ельцин центра в Екатеринбурге. Новым поколениям приходится вырабатывать собственные рецепты независимости и «невлипаемости». Снова их поиск порой сопряжен с опытом эмиграции.

Отношения между поколениями художников в России, в условиях дискретности самого полотна истории в целом и истории искусства в частности, можно назвать во многом настороженными, непоследовательными, фрустрирующими. Специфика почти тотально огосударственной сферы художественного образования подавляет, а

то и подрывает практику ученичества, преемственности, передачи эстафеты. Как и в прежние времена, немногие случаи наставничества — скорее благодатные исключения, возникающие в складках привычных институтских методик, нежели правило.

В этом смысле поколение шестидесятников — поколение вынужденных индивидуалистов, которые, в отсутствии установленных форм институционального и коммерческого признания, могли рассчитывать в основном на поддержку ближайшего окружения или на самопродвижение при помощи самых разных, порой даже девиантных, тактик. Известность ко многим из них пришла внезапно, не принесла с собой стабильность — успешные треки то и дело прерывались неудачными обстоятельствами или несчастливыми авантюрами. В перестройку и последующие годы они вынуждены были конкурировать за рыночную востребованность одновременно с молодыми поколениями, что наложило свой отпечаток. Те же процессы мы видим и в литературной сфере (тесно смыкавшейся тогда с художественной).

Сейчас, задним числом, мы можем определенно говорить о решающей значимости рынка для признания поколения. Точкой отсчета для советского современного искусства стоит считать летний аукцион Sotheby's 1988 года в Москве, хотя отдельные события случались и прежде. (Мы не берем в расчет подпольный рынок Москвы и Ленинграда при социализме, или специфический эмигрантский рынок, или, наоборот, советский официальный рынок, который можно назвать монопононным — имевшим единого заказчика в лице государства). С этого момента старшие художники начали конкурировать не только друг с другом за признание их идей, но и с молодыми поколениями за признание предлагаемого ими искусства как товара, пользующегося спросом. Лиде-



Юрий Злотников «Сигнальная система». Вид экспозиции. ГТГ, 2024. Предоставлено автором текста.

ры поколений стали активно обмениваться опытом, участвовать в совместных выставках, привыкли к сопоставлению своих имен в медиа. Старший автор мог покровительственно поддерживать младшего коллегу, в обмен на лояльность. Стало принято говорить: крупнейший (наиболее влиятельный, дорогой, востребованный и т. д.) художник своего поколения.

Здесь неизбежно включается внешний взгляд — ведь в чьих глазах, в чьем сознании тот или иной художник крупнейший?! В последние десятилетия стало невозможно не учитывать позицию зрителя, и это не условный зритель, к которому апеллировала советская власть (подобно тому, как вещала она от имени условного трудящегося в подконтрольной прессе), а совершенно конкретный — посетитель выставок неофициального искусства, которые идут одна

за другой, пытающийся вдуматься и обнаружить причинно-следственные связи в незнакомых сферах журналист, гуманитарий, коллекционер. Эрик Булатов сетовал, что у его произведений практически не было зрителя в то время, когда они создавались, — тем более зрителя понимающего, разделяющего его собственную точку зрения. То же самое можно сказать и об опыте многих других художников. Понимающий зритель появился позже — после 2000 года, когда у шестидесятников минуло немало юбилеев. Поздний зритель или потребитель контента — это тоже часть поколенческого опыта, преломление его медийного восприятия. И с сожалением можно констатировать, что своего широкого, лояльного и заинтересованного, зрителя художник-шестидесятник в России так и не обрел. Страна, по большому счету, не узнала своих героев.

Очевидно, что уход со сцены старшего поколения дает свободу и поле действия поколениям следующим. Возможно, его опыт противостояния власти, невстроенности в социум, вынужденной неостребованности оказался довлеющим и определившим искажения, разломы и грубые швы общей панорамы поздней советской и новой российской художественной культуры. В нынешних условиях нам важно, вспоминая Эдмунда Бёрка, определиться с тем, что же ушедшее поколение оставило продолжающим творить. Что можно было бы назвать его общим опытом, его сообщением? На самом деле, в этом наследии видится утешение — нам, оставшимся, — прежде всего через непрерывное, в чем-то безнадежное преодоление условий, выдвигаемых социумом; через уверенное, в чем-то даже гордое самостояние культуры и связанной с ней этики в свете постоянно возрастающих испытаний.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Булатов в своих текстах неоднократно сообщает, выступает ли он от своего имени или от имени поколения, уточняя, что на последнее у него «нет решительно никаких оснований». Но что бы он сам не утверждал, он воспринимается одним из ведущих голосов своего поколения.

² Сам художник предпочитает говорить о «практике», а не о «создании произведений», не о «работе».

Сергей Попов

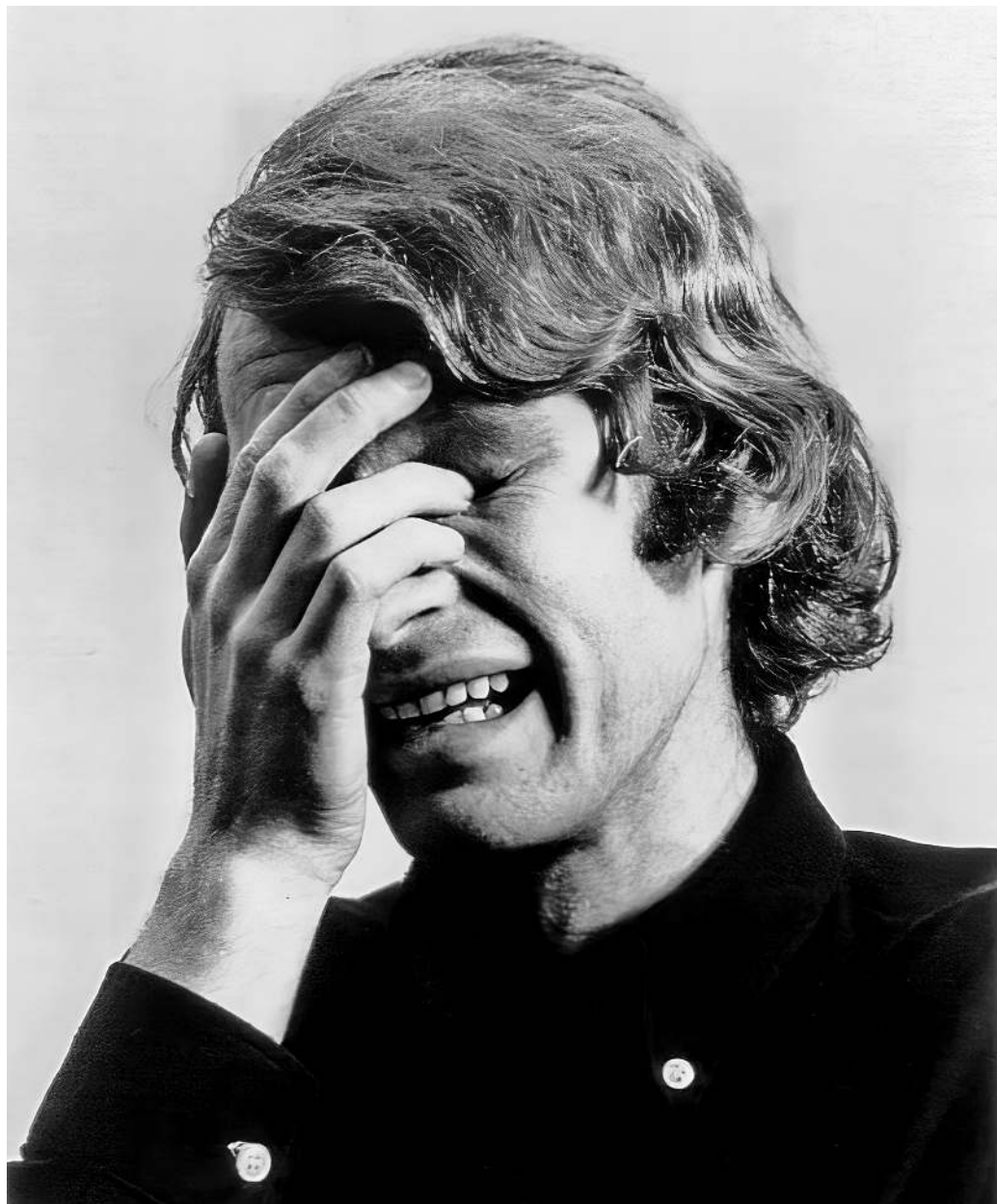
Родился в Москве в 1976 году.

Историк искусства, основатель и владелец галереи «Pop/off/art».

Автор многочисленных статей и книг «Всегда другое искусство.

История современного русского искусства» (2010), «Эрик Булатов: Картина после живописи» (2017).

Живет в Москве.



Бас Ян Адер «I'm too sad to tell you», фото, 1971.

Евгений Гранильщик

«I'm too sad to tell you»

Бас Ян Адер. Мне захотелось написать о нем, возможно, потому, что ни один другой художник не тематизировал падения так феноменально настойчиво, как это делал Бас Ян Адер. Так получилось, что для своей последней парижской выставки, хотя и по другим причинам, я сам падал с дерева и снимал это на камеру. И теперь, когда все уже сделано, мне захотелось спросить себя и, как бы это странно ни звучало, но и Адера тоже, об этих языковых схожестях, различиях и приемственности. Почему люди падают с деревьев так по-разному, несмотря на бросающееся в глаза внешнее сходство? Зачем мне понадобилось вернуться к теме падения именно сегодня и что именно я хотел добавить в уже сказанное Адером?

Так же меня занимал вопрос преемственности и связи разных поколений художников — все это тонкие связи, не видящие преград ни в расстояниях, ни в длительностях.

Последний раз я видел видеоперформансы Адера на первом курсе в артшколе, а потом чуть позже в одном московском

музее, которого, кажется, больше не существует. И сейчас, когда я пересматривал эти видео, я удивлялся — как хорошо, оказывается, я их запомнил.

Один из каналов в Амстердаме. Адер едет на велосипеде по набережной, пересекая кадр справа налево. Первые секунды он движется по дороге, но затем сворачивает и падает вместе с велосипедом прямо в канал. Всплеск. На секунду фигура художника исчезает в воде, но затем он всплывает и направляется к берегу. В этот момент в правой части кадра появляется уже другой велосипедист.

Позже я узнал, что тысячи брошенных велосипедов прямо сейчас находятся на дне каналов Амстердама. Так много, что это стало почти социальным феноменом. Не существует какой-то одной причины, почему люди выбрасывают велосипеды в каналы. Возможно, когда они ломаются, от них проще избавиться, чем чинить. Поэтому каждый год специальные машины вытаскивают от 12 до 15 тысяч ржавых велосипедов, очищая водоемы. И нет этому конца и края.

В 1970-е годы Адер был, конечно, не единственным художником, направлявшим камеру на самого себя, с целью рассказать нам о нас самих, но именно его работы были, наверное, самыми пронзительными.

Ян Бас Адер падает с крыши своего дома или плачет, документируя это на камеру. Его слезы о том, как горько проигрывать. Проигрывать свою жизнь. Они о смерти. Адер буквально запечатлевает и передает нам опыт горя. А еще утраты и любви. Или в обратном порядке. И смотря на плачущего на экране Адера, более чем пятьдесят лет спустя я плачу вместе с ним.

Он тематизировал падение и неудачу, говорил о крахе модернизма, работал с темой повтора и отчаяния. А также осмыслял человеческие хрупкость и временность. И как же много нового мы стали понимать через его искусство об исчезновении. В конце концов, разве не кажется нам зловещим то совпадение, что художник, в видео перформансах которого настойчиво звучал мотив исчезновения, однажды действительно бесследно исчез?

Просматривая доступные мне материалы, я все время ловил себя на мысли, что, возможно, работы Адера казались его современникам несколько наивными (сентиментальными?) или, лучше сказать, немного маргинальными. И действительно, изучая его биографию, я нашел несколько подтверждений моим смутным догадкам.

Он родился в небольшом городке Дриенбург в провинции Гронинген, Нидерланды. Учился в художественной школе в Амстердаме, затем в США — в колледже искусства и дизайна Отиса, а в 1967 году получил степень магистра изящных искусств в университете Клэрмонта. Но Адер не вернулся на родину героем — о нем писали нелицеприятные статьи. Темы уязвимости и неудачи не появились в его творчестве сами по себе, Адеру пришлось их отвоевать. Право на ошибку

признавалось в искусстве и ранее, но он закрепил это право невероятно радикальным образом — он позволил исчезнуть Адеру-человеку, сохранив Адера-художника.

9 июля 1975 года Бас Ян Адер отплыл с мыса Кейп Код на своей парусной лодке «Океанская волна» с целью пересечь Северную Атлантику в одиночку. Он планировал провести в море два с половиной месяца, но спустя три недели радиосвязь с ним оборвалась. Через девять месяцев испанские рыбаки обнаружили лодку в 100 морских милях от западного побережья Ирландии, однако тело художника так и не было найдено.

Спустя много десятилетий это событие воспринимается как перформанс, в котором тесно переплелись жизнь и смерть. И кажется невозможным отделить этот поступок от его искусства.

Так о чем говорит Бас Ян Адер?

Его видеоперформансы почти всегда сняты на неподвижную камеру — одним кадром и одним планом, и лишь иногда кадр начинается с общего плана и постепенно смещается к крупному. Мы видим пейзажи, ландшафты, которые буквально втягивают в себя хрупкую фигуру художника — как кашалот вместе с водой поглощает мелкую рыбу. А еще в его видео все, что находится в кадре (свет, время суток, геометрия ландшафта), кажется заминированным — пейзажи напряжены до невозможности, подобно вещим снам.

Судьба холодна, а чувство утраты беспощадно. И Бас Ян Адер через свои видео напоминает нам об этом. В своих работах он исследует гравитацию и поэтому подчиняется гравитации или судьбе как чему-то внешнему. В конце концов, человек — это просто человек. И он следует своему пути, называя это интуицией или судьбой. Однажды появившись в моей жизни, он научил меня многому, а именно — плакать о мире. Он приносит в искус-



Бас Ян Адер «Fall 2, Amsterdam», кадр из фильма, 1970.

ство простые вещи; он демонстрирует нам свою хрупкость, ощущение временности и свое собственное горе, выводя все эти вещи на первый план таким образом, что они перестают быть маргинальными.

Крупный план, мы видим как будто искаженное болью лицо художника. Три с половиной минуты. Видео, которое мы можем посмотреть сегодня на ютубе, является второй версией работы «I'm too sad to tell you». Первая, снятая примерно на год ранее, была утрачена. Он ее сохранился только желатиновый снимок с плачущим Адером, опирающимся на свою собственную руку.

Он возвращает чувства и эмоции в концептуальное искусство... Кстати, примерно в это же время, когда Бас Ян Адер будет плакать или падать с ветки дерева в реку, другой художник — Крис Берден — прострелит себе руку («Shoot», 1971).

Итак, он возвращает чувства и эмоции в искусство. Благодаря слезам Бас Ян Адера, все последующие художники, работающие с темами уязвимости, слабости, поражения и неудачи, находят свое место в галереях и музеях. Мы можем позволить себе проиграть и рассказать об этом миру.

Но, возможно, все гораздо сложнее, и он тематизировал не только все, что я упомянул выше, но также и бесцельность и процессуальность, и еще сотни вещей, которые и не перечислить. Но везде — буквально во всех своих работах — он размышлял о судьбе. О самом неумолимом и страшном. О безысходности, о невозможности быть до конца понятым.

«Thoughts unsaid, then forgotten», — говорит Адер, и мы понимаем, как сильно он был сосредоточен на памяти и на том, как эту память записать и исследовать. Он фиксирует то, как человек забывает. Память по



Евгений Гранильщик «The Fall», видеоперформанс, 2025. Предоставлено автором.

Адеру — не архив, а система утраты. Он все время работал на грани появления/исчезновения.

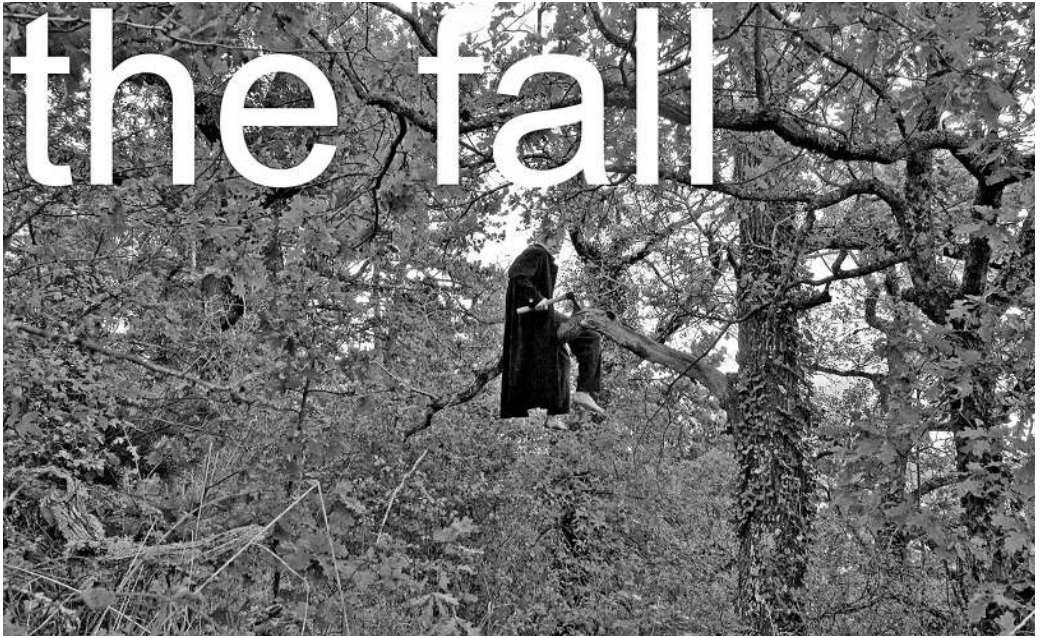
Работал ли он со страхом забвения? Боялся ли он сам исчезнуть? У меня много вопросов...

Я снимал свои перформансы о невозможности человека забывать. Невозможно что-то забыть до конца — и в этом тоже есть наша трагедия (думаю, здесь уместно греческое слово «трагедия») — как будто всегда что-то остается.

Для видеоперформанса «The Fall» (2026) я выбрал вершину холма Монтоду недалеко от города Клермон-Феррана в регионе Овернь и сухое дерево на его вершине. Взобравшись на дерево и посмотрев вниз, я засомневался: смогу ли я в действительности срубить сук, на котором сижу? Меня не интересовала красота окружающего пейзажа, я смотрел вниз на землю и не мог вспомнить, когда мне еще было так страшно.

Сначала я подумал, что не смогу это сделать. Что это плохая идея и не стоит проверять на прочность мудрость языка (поговорки) так буквально. Но через несколько минут я поднял топор и начал рубить ветку. Мне было сложно держать равновесие, но я продолжал, следуя какому-то внутреннему ритму. Иногда я отдыхал. И все это время одна очевидная мысль крутилась в моей голове — я неумолимо приближаюсь к последнему взмаху топора, за которым последует мое падение. Эта мысль меня ужасала. И я не видел никакой возможности побега. Я просто продолжал. За несколько секунд до падения я услышал едва уловимый щелчок, который круговой волной пробежал от вершины холма в разные стороны. Я сразу понял, что он означает.

В итоге я рухнул вниз так стремительно, что даже не успел сгруппироваться и чуть дальше отбросить от себя топор. Это было



Евгений Гранильщиков «The Fall», видеоперформанс, 2025. Предоставлено автором.

так быстро. Ударившись о землю, я понял смысл другого выражения: сердце в пятки ушло. Пролежав несколько минут, я ощутил, что жив. Я был в шоке, но цел.

Падение оказалось неизбежным финалом — прямым следствием инструкции, зашитой в языке. Подходя к этому выражению чрезмерно буквально, я делал видимым политический слой этой языковой конструкции, превращая привычную метафору в физический акт, где язык буквально обретает телесность.

Р. С. Вопрос о том, почему люди падают по-разному, — не праздный. Он не о причинах падения и не о том, как именно это происходит, но о том, когда это падение начинается.

Евгений Гранильщиков

Родился в 1985 году в Москве.

Мультидисциплинарный художник, работает с видео, графикой, инсталляцией, звуком и перформансом.

Живет в Клермонт-Ферране и Париже.



Юлдус Бахтиозина «Охота на Волков», 2023. Предоставлено галереей «Anna Nova».

АНТОН ХОДЬКО

Они и эти

Современное искусство сквозь призму поколенческого анализа

Оплакивание современного искусства сегодня превратилось едва ли не в обязательную компоненту любого аналитического или критического текста. И хотя причины для такого видения ситуации у разных агентов разные, можно сказать, что общий настрой профессионального сообщества либо совсем не стимулирует поиски выхода из тупика, либо порождает консервативные призывы вернуться к тому, что было, и использовать то, что уже есть. На этом фоне весьма прагматичный по своим целям аналитический обзор «Art & Finance» напоминает, что в логике развития поля искусства есть не только художественный продукт и его производитель, но и его потребитель — зритель, точнее, коллекционер как частный случай. Утверждая, что, как минимум, последние 20 лет рынок искусства стагнирует в терминах денежного оборота, авторы отчета за 2025 год¹ делают попытки нащупать почву под ногами для изменения ситуации. Они предлагают целый ряд довольно любопытных мер, которые могли бы поддержать искусство в конкурентной борьбе с дорогими часами, редкими автомобилями и криптовалютой. При этом основная ставка в их прогнозе делается на смену поколений коллекционеров.

За следующие 10 лет более 80 трлн долларов должны будут перейти под управление к молодым людям до 45 лет (NextGen), в том числе и тот небольшой кусочек этих денег, который аллоцирован в предметы искусства. Этот непреложный факт, по мнению авторов отчета, способен изменить ситуацию на рынке, если следующее поколение получит то, что хочет видеть: эмоционально близкий (passion-driven) продукт, гармонично дополняющий их личность, а также возможность публично представить свою коллекцию, войти в резонанс с окружающим миром², то есть показать произведение искусства не просто как ценностный актив, а как интериоризированный чужой опыт, дающий возможность высказаться о себе и своем отношении к существующей действительности.

На первый взгляд сопоставление экзистенциальных проблем современного искусства с неудачами его бытования в качестве товарного фетиша кажется неуместным. Однако неприятие такой постановки вопроса само является симптомом обсуждаемого кризиса. Сегодня трудно всерьез заявлять об автономии искусства³ и с этих позиций обсуждать его будущее. Искусство



Ульяна Подкорытова
«Возвращение к дикой
природе». Из серии
«Иконография Гертруды
Свирепой», 2024.
Частная коллекция.
Предоставлено
галереей «Myth».

делают люди и для людей. Другие варианты возможны, но это уже разговор об ином будущем и его искусстве. Если акулы арт-рынка прогнозируют смену приоритетов со стороны спроса, то акторы со стороны предложения вряд ли смогут эти изменения проигнорировать, потому что в конечном счете и те, и другие хотят услышать и быть услышанными, понять и быть понятыми. И этот

разговор опосредован далеко не только деньгами, хотя и ими тоже. Рассуждения о смене поколенческих приоритетов дают возможность посмотреть на соприкосновение обеих сторон, заметить сходства и различия с другими поколениями художников и зрителей, воспринять тех и других как единое целое, определяющее образ своей эпохи, несмотря на все трудности и антагонизмы.

В России, конечно, есть своя специфика, связанная с тем, что рынок искусства в целом и современного в частности только начинает формироваться. И если он не встретит на своем пути непреодолимых препятствий, то этот процесс будет проходить под влиянием того же самого «следующего поколения», которое будет демонстрировать примерно те же модели поведения и ценностные установки, что и их ровесники в других странах. Социолог Вадим Радаев предполагает, что «в 2000-е годы мы пережили социальный перелом, последствия которого будем ощущать еще долгие годы», связанный с «приходом более молодых людей с другими поведенческими практиками и способами восприятия происходящих событий»⁴. Может ли этот перелом не отразиться на сфере искусства?

Говоря о следующем поколении, авторы отчета «Art & Finance» пытаются сформулировать какие-то особенности его взаимодействия с искусством⁵: следование за вкусом, а не за традицией; влияние на выбор глобальных нарративов (климат, гендер, идентичность и т. п.); цифровая культура; недоверие к любой власти, включая музеи; предпочтение опыта взаимодействия с произведением искусства формальному владению; запрос на филантропию; неприемлемость элитизма и так далее. Все это может быть верно и полезно, но не дает понимания поколения, которое страдает от «эпидемии» депрессии, не может справиться со своим инфантилизмом, смотрит на мир с рассеянным вниманием и доверяет виртуальной реальности больше, чем физической. Избегание этих вопросов лишает картину полноты, а значит, попытки понять происходящее будут тщетны.

Этот текст не претендует на полноту исследования и глубину погружения. Это лишь робкая попытка зрителя посмотреть на современное искусство сквозь призму процесса смены поколений.

В чем проблема?

Обсуждение того, насколько поколенческие различия действительно важны для объяснения социального поведения, ведется давно и с разной степенью успешности той или иной стороны. Схожесть зачастую диктуется повторяющимися из поколения в поколение фазами жизненного цикла, а различия — например, влиянием технологий на все возрастные когорты в общие для них временные периоды. За всем этим научным «шумом» важно не упустить из виду тот факт, что в определенном возрасте под воздействием внешних обстоятельств у человека формируется базовый набор поведенческих реакций, практик и ценностных убеждений, следуя которым, он или она, как правило, смогли самоутвердиться в жизни, то есть сформировать свою субъектность. И этот набор остается с нами очень надолго, его мы применяем в самых разных сложных и неопределенных ситуациях, которые требуют от нас выбора и действия. По сути, речь идет о том, что можно назвать культурой, а социологи называют габитусом. Именно его качественные особенности и определяют различия между поколениями. В соответствии с гипотезой Карла Мангейма, поколение — это «не возрастная когорта, но в первую очередь группа людей, совместно переживших какие-то важные исторические события и в силу этого демонстрирующих общность восприятий и практик поведения»⁶. Важно также указать, что формирование поколения как общности происходит в определенный возрастной интервал от 17 до 25 лет, который еще называют «впечатлительные годы» или «период взросления». «Опыт, накопленный в процессе социализации именно в этот период, оказывает фундаментальное формирующее влияние на всю оставшуюся жизнь, в течение которой люди становятся все менее и менее восприимчивыми к изменениям»⁷.



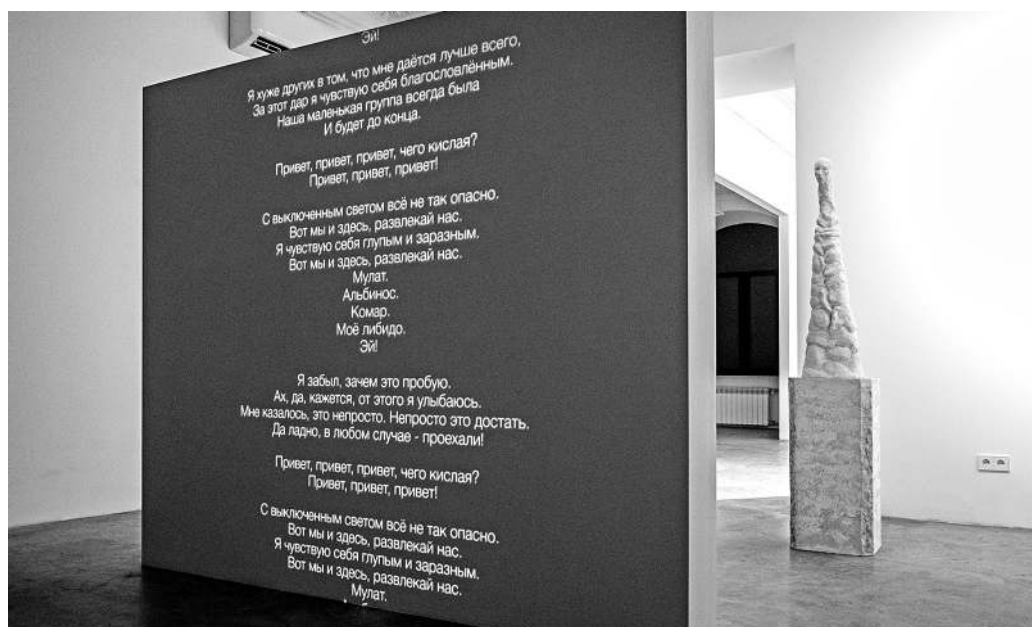
Никита Селезнев «Каратэ-поэзия», 2020. Вид экспозиции. Предоставлено галереей «Myth».

Не всякая возрастная когорта может быть в итоге маркирована как «поколение». Но что может означать это совместное проживание важных исторических событий? Что стоит за самим процессом преодоления обстоятельств, влияющих на нас, но неподвластных нашему контролю? В этих условиях мы вырабатываем сами или заимствуем у других нормы поведения и ценностные смыслы, которые оказываются полезными (успешными), прежде всего, для сохранения жизни и воспроизводства своего социального вида в дальнейшем. Особые исторические условия требуют особых, отличных от предыдущих периодов, действий. Иными словами, речь идет об адаптации какой-то генеральной совокупности молодого поколения к тем вызовам и возможностям, с которыми им пришлось столкнуться в период взросления. При этом формируются общие для группы шаблоны поведения, возникает определенный консенсус относительно ба-

зовых принципов существования. Однако закрепление таких практик и убеждений, оказавшихся успешными в одних условиях, может мешать адаптации к другим.

Здесь возникают два вида диалектического конфликта, которые в значительной степени питают художественное творчество и характеризуют актуальность искусства. Первый — это «конфликт отцов и детей», межпоколенческие разногласия, хорошо описанные в самых разных произведениях. Старшее поколение, реализуя свой запрос на бессмертие, заботится о сохранении социальной устойчивости и предлагает собственный набор «испытанных мер». Младшее, более тонко чувствуя происходящие перемены, настаивает на изменениях. В результате такого столкновения формируется какое-то новое качество социальной системы.

Второй конфликт происходит уже внутри самого поколения между условно конформным большинством, заинтересованным в коллективном единстве и безопасности, и



Никита Селезнев «Каратэ-поэзия», 2020. Вид экспозиции. Предоставлено галереей «Myth».

теми, кто готов бросать вызов сложившейся или складывающейся системе, нарушить статус кво, видя лучшие перспективы в будущем или, наоборот, от безысходности. Понятно, что палитра конфликтных соприкосновений гораздо шире, образуя комбинации внутри такой матрицы. Наш культурный и социальный опыт включает, например, такие тактики адаптации как «вненаходимость» (А. Юрчак) или одновременное сочетание конформности и протеста внутри одного человека или социальной группы. Но так или иначе взаимодействие между и внутри поколений играет важную роль в формировании культурного поля. Собственно, через различные проявления культуры и искусства мы фиксируем выход наружу этих конфликтов в виде различных образов, интерпретаций, теорий или нарративов.

Историко-культурный подход к выделению поколений предлагает набор ключевых событий, вокруг которых сформировались

социальные общности. Они представлены в таблице, предложенной Вадимом Радаевым в книге «Миллениалы». Попутно заметим, что для поколений условно Западного полушария события были во многом схожими: Вторая мировая война — революции 1960-х — война во Вьетнаме и кризис 1970-х — неолиберальные реформы 1980–1990-х годов. Однако интересно, что в отношении последних двух поколений непосредственные события не сформулированы. Радаев использует для выделения миллениалов выражение «период стабилизации», но это явно эвфемизм. Поколения Y и Z как раз являются теми группами, которых в отчете «Art & Finance» называют «следующим поколением» (NextGen), то есть именно они будут формировать новый облик поля искусства в ближайшие 10 лет. Поэтому нам необходимо разобраться, что же они в итоге из себя представляют в контексте влияния на современное нам искусство.

Классификация российских поколений⁸

Поколения	Период рождения	Период взросления
Мобилизационное поколение	1938 и ранее	1941–1955
Поколение оттепели	1939–1946	1956–1963
Поколение застоя	1947–1967	1964–1984
Реформенное поколение	1968–1981	1985–2000
Поколение миллениалов (Y)	1982–2000	2000–2016
Поколение Z	2000 и позднее	2017 и позднее

Моя гипотеза здесь заключается в том, что эти поколения сформировались вокруг событий, которые воздействовали опосредованно, не имея концентрированной силы влияния: конкретного врага, идеологии, носителей власти. Молодые поколения вынуждены адаптироваться к сильно фрагментированному, дисперсному событиям: изменению климата, глобальным пандемиям, террористической угрозе, школьному шутингу, кризисам финансового капитала, неконтролируемому росту информационных потоков, масштабному влиянию технологий. По аналогии с «гиперобъектами» Тимоти Мортон их можно охарактеризовать как «гиперсобытия». Они находятся за пределами наших возможностей определить причины и время их появления на локальном уровне, их формы, характер и реакции на них со стороны окружающих. Иными словами, это угрожающие существованию события, воздействие которых носит всеобъемлющий, перманентный и при этом фаталистический характер. Гиперсобытия действуют глобально и в этом смысле формируют сопоставимую общность поколений в разных странах, которая должна выработать свой антидот, чтобы приспособиться к жизни в условиях неопределенности, сложности и множественности выбора (А. Асмолов). Однако при этом формы адаптации к гиперсобытиям оказываются во многом индивидуализированными, субъективизация

происходит «из вне — во внутрь», собственное восприятие оказывается важнее внешних факторов подтверждения личности (М. Куренной), ответственность за решение замыкается на самом индивидууме, страх ошибки возрастает. Масштабность гиперсобытий, нелинейность их проявлений, неясность взаимосвязей между элементами не дают возможности ясно сформулировать, что с нами происходит, и использовать уже имеющийся опыт. В итоге общность новых поколений, проживающих гиперсобытия, строится не вокруг успешных моделей адаптации, которые, повторяюсь, становятся все более индивидуальными, а вокруг разделяемой беспомощности и бессилия. Как следствие, формы адаптации становятся все более апатичными, циничными, бессодержательными. Молодой блогер Виктория Рипа по этому поводу замечает: «У современного человека нет твердой “базы”, на которую можно опереться. Ни устойчивых институтов, ни предсказуемых сценариев взросления, ни даже уверенности, что выбранная сегодня профессия будет существовать через пять лет. Зато у него есть постоянная обязанность адаптироваться: под рынок, под алгоритмы, под политические циклы, под чужие ожидания и под ту скорость изменений, которую никто уже не контролирует. Такая нестабильность рождает экзистенциальную тревогу и апатию. Как строить долгосрочные планы, если



Никита Селезнев «Каратэ-поэзия», 2020. Вид экспозиции. Предоставлено галереей «Myth».

завтра все может оказаться неактуальным?»⁹

Особую, если не главную, роль среди гиперсобытий играет разворачивание цифрового мира и поглощение им мира аналогового, физического¹⁰. Речь не только об очередном витке технологической эволюции. Вместе с ней меняется сам способ становления человека субъектом. То, что Жильбер Симондон, а следом за ним Бернар Стиглер называют индивидуацией, то есть «непрерывным процессом творческой (пере)оценки себя и других в столкновении с миром»¹¹. Психическая и коллективная индивидуация — это способ, которым общество формирует свое «тело», свое единство. По мнению Стиглера, в результате технологических новаций трансформируется сам процесс межпоколенческой передачи знаний: умения жить (*savoir vivre*) и умения делать (*savoir faire*). Техника сохранения коллективной памяти и коммуникаций,

которую Стиглер называет греческим словом «*hupomnemata*», переходит от условно «книжной» медиальности к индустриальным цифровым форматам, построенным на отделении, отчуждении места хранения знаний и, на самом деле, навыков от самого человека: от усвоения собственным сознанием и формирования релевантных нейронных связей к зависимости от внешнего хранения с рекурсивным обращением к цифровой памяти по каждому неизвестному случаю. Не удивительно, что маркетологи отмечают экспоненциальный рост запросов в сети в духе «как сварить макароны»¹².

Этот разрыв в способе сохранения и передачи знаний имеет колоссальное значение для понимания того, что влияет на формирование новых поколений. В условиях критического значения знаний в современной экономике их отчуждение от самих производителей означает то же, что оно означало в условиях производствен-

ной индустриализации, — пролетаризацию индивидов¹³, их зависимость от тех, кто контролирует средства производства, от логики капитала. В итоге подчиняются и подвергаются манипуляции желания субъектов, утрачивается их способность к критическому мышлению, выхолащивается индивидуальность как разнообразие способов думать и видеть. Под напором информационных потоков, а также социальных требований к личной эффективности мышление и поведение индивидов синхронизируются с разного рода алгоритмическими моделями, в том числе предлагаемыми крупными корпорациями, массмедиа, социальными сетями. Самостоятельно думать становится просто некогда и невыгодно, а с развитием искусственного интеллекта эта функция все больше делегируется алгоритмам. Это, в свою очередь, усиливает усреднение как когнитивных способностей, так и спектра эмоциональных реакций. В своей массе девиации встречаются все реже, носят все более демонстративный, эпатажный и предсказуемый характер, а те, что все-таки встречаются, также быстро превращаются в легитимные шаблоны или запрещаются на уровне политических решений. В алгоритмической экономике девиации неэффективны, они слишком затратны.

Одновременно с этим и под влиянием тех же факторов происходит мощная трансформация межпоколенческого взаимодействия. Традиционная схема обеспечения бессмертия «дерево—дом—сын—книга» перестает работать и приносить результат. Ценности старшего поколения, которые оно хотело бы передать, теряют свою валидность. Дети разбираются во многих повседневных аспектах жизни лучше, чем их родители, поэтому подвергают скепсису любые наставления с их стороны. Но это происходит не в виде традиционного конфликта поколений. Дети просто перестают ком-

муницировать с родителями, потому что источник знаний об «искусстве жить» находится в другом месте и он им всегда доступен. Нарушается вся историческая схема «планирования будущего» (К. Мангейм). Приведу слова Вадима Радаева: «Конфликт все-таки предполагает наличие содержательной коммуникации (пусть и протекающей в форме столкновений). Разлом же возникает при разрушении коммуникации, при котором артикулированный конфликт может отсутствовать: сторонам просто не о чем разговаривать, предмет для конфликта отсутствует, но и взаимопонимания тоже нет. В этом случае речь идет не просто о серьезных изменениях восприятия и поведенческих практик, но о переходе поколений в ситуацию своего рода параллельного сосуществования. И тогда дело оказывается не в том, что миллениалы выступают против идеалов своих отцов и дедов, они, видимо, просто не идентифицируют их ни как идеалы, ни как то, с чем следует бороться»¹⁴.

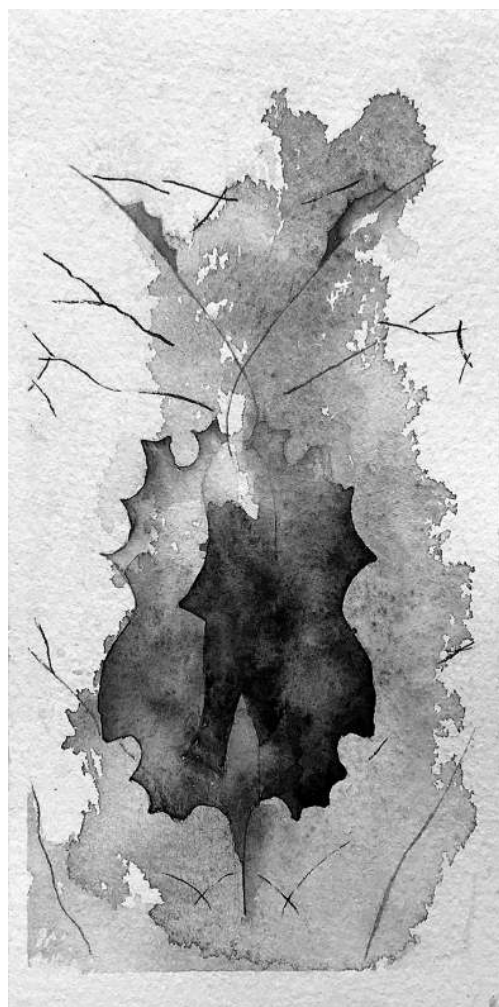
В научном обиходе появился термин аллопарентинг (alloparenting) — участие в воспитании лиц, не являющихся биологическими родителями: широкая семья, няни, община, — это в хорошем варианте. В истории разных поколений были сюжеты, когда часть воспитания брала на себя «улица», и нельзя сказать, что это было от «хорошей жизни». Но сейчас в отсутствии взаимодействия с близким кругом молодым людям приходится брать всю ответственность за решения на себя, консультируясь с обезличенными и анонимными социальными сетями и языковыми моделями. Как показывают исследования ученых, это один из важнейших факторов развития депрессии и нестабильных психических состояний у молодых людей¹⁵.

Таков в целом контекст, в котором формируются новые поколения. И это предзаданная ситуация, которая ока-

зывает влияние на содержание того, что происходит и будет происходить в сфере искусства. Это условия, в которых находятся и художники, и зрители. Ясно, что процесс их адаптации еще не завершен и что у возникших проблем есть разные способы решения. Поколенческий габитус еще достаточно пластичен, чтобы отреагировать на негативные факторы давления. Чувство самосохранения и врожденная реакция сопротивления любым навязываемым нормам могут изменить направление, в котором происходит становление поколений Y и, в большей степени, Z. Культура и искусство — активные компоненты процесса проживания описанных выше исторических событий. Они одновременно являются маркером и инструментом происходящих трансформаций. Попробуем сформулировать хотя бы на уровне гипотез: что в этой связи с современным искусством происходит и как мы можем его сегодня воспринимать?

Когда тревога побеждает страх

В своем анализе советского неофициального искусства Екатерина Бобринская отдельное значение придает чувству страха¹⁶, которое во многом определяло глубину и содержание всего, что создавало тогда художественное подполье. Страх — одна из важнейших человеческих эмоций, непреложное условие его существования: «аффект субъекта», «то, что не обманывает», условие, благодаря которому «человек вступает в отношения с окружающим его миром» (Ж. Лакан). Неудивительно, что это чувство всегда в той или иной степени было проявлено в искусстве. Для поколений художников советского неофициального подполья страх располагался в очень широком диапазоне от бытового и социального до мистического и экзистенциального. Все это оказывало как сдерживающую, так и развивающую



Даниил Антропов «Kiln Fetish», 2025.

Предоставлено галереей «FUTURO».

роль, стимулируя создание искусства «невероятного психологического напряжения, концентрации “внутренней” проблематики, искусство фантасмагории, абсурда и экстремального психического опыта»¹⁷. Страх пережитой войны, лагерей, психиатрических клиник отражен в работах художников «мобилизационного поколения»: Арефьева, Свешникова, Ситникова, Пятницкого, Вечтомова, Сидура¹⁸. Бытовой и соци-



Даниил Антропов
«Kiln Fetish», 2025.
Предоставлено
галереей
«FUTURO».

альный страх, нагнетаемый давлением идеологической машины можно увидеть в работах Кабакова, Рогинского, Пивоварова, Турецкого. Попытки преодолеть этот страх через иронию и постмодернистскую игру с означающими характеризуют творчество художников соцарта 1970–1980-х годов. «Отчаянное бесстрашие» как художественный прием можно отметить у акционистов 1990-х. Для всех поколений художников страх играл важную, если не главную, роль в формировании их художественных высказываний.

То же, на самом деле, можно сказать и о дискурсе, прежде всего, европейских художников, хотя он носил там иной характер, во многом подпитываемый философской теоретической базой Бретона, Батая, Клоссовски, Арто, психоанализом Фрейда и Лакана, а также эстетикой хоррора. В 1952 году,

характеризуя работы британских художников, представленные в национальном павильоне на Венецианской биеннале, Герберт Рид определил их форму как «геометрию страха»: «иконография отчаяния и неповиновения, образы израненной плоти и неудовлетворенной сексуальности». В последующие десятилетия страх никуда не ушел, подспудно присутствуя в работах Бэкона, Рихтера, Базелица, Нича, Абрамович и многих других. В 1980-е и 1990-е годы, на фоне усиления страха, порожденного СПИДом и наступлением неолиберализма на социальные нормы, художники пытаются прорваться к невозможному Реальному (Х. Фостер), за границы, установленные страхом. Работы Эмин, Херста, братьев Чепмен, Серрано, Савиль, Мезе, Виткина, Голдин и многих других наполнены стремлением преодолеть эти границы даже путем соб-

ственной психологической стабильности. Однако, заглянув за экран Воображаемого, они, похоже, так ничего там и не обнаружили.

Что-то начало меняться со второй половины нулевых. Первыми это заметили психоаналитики. Виктор Мазин в предисловии к книге Ренаты Салецл «О страхе» (On anxiety, 2004) удивляется тому, что традиционный «страх» в профильной литературе стали все чаще переводить как «тревогу». Он относит это к моде на «капиталистический дискурс» и отмечает как скорее досадную тенденцию. Однако между этими понятиями есть различия. Как указано во вводной статье тематического номера «Тревога» журнала «Лаканалия» (2012), разница заключается в том, что страх имеет объект беспокойства, а тревога не определена. Или, как это формулирует диагностическое руководство по психиатрии (DSM-5-TR): «страх — это эмоциональная реакция на реальную или предполагаемую неминуемую угрозу, тогда как тревога — это ожидание будущей угрозы». Страх появляется на поверхности сознания, действует кратко, но интенсивно. Тревога может не достигать сознания совсем и быть хронической¹⁹, то есть оставаться постоянно беспокоящим бессознательным. В условиях гиперсобытий страх утрачивает свой объект. Точнее, он растворяется в повседневности, становится таким же невидимым, но постоянно ощущаемым, как и содержание событий. Если объект страха человек мог заместить фетишем, объектом желания, то тревогу ввиду ее дисперсного состояния заместить очень сложно. На «выручку» приходят фармкорпорации.

Поль Вирильо в «Администрации страха» (2010) предполагает, что управление страхом является новым способом утверждения власти, он стал окружающей средой, в которую погружены люди и которую они перестают замечать, как рыбы воду. Хотя

чувство страха никуда не исчезло, оно происходит из необъяснимого ощущения, «что что-то существенное потеряно, отношения с местами и реальностью исчезают, растворяются, испаряются»²⁰. По сути, именно в этом причина того, что страх утрачивает конкретные очертания и становится тревогой, которая еще лучше отвечает целям управления, так как ее перманентный характер помогает власти поддерживать веру в необходимость постоянного контроля и защиты. Вода, как известно, хороший проводник. Благодаря сквозной информатизации общества, тревога стала частью общего процесса социального управления, повсеместно проникая внутрь индивидуального сознания.

«Страх породил искусство, которое переживает (outlasts) само себя, оторванное от импульсов, его породивших; оно само становится страхом, автономной тревогой»²¹, которая не выражена конкретно и отделена от объекта. Сам страх стал частью экономики впечатлений, вошел в привычный оборот повседневности, перестал пугать, но обеспечил атмосферу саспенса. Одно из недавних научных исследований²² показало, что используемое в произведениях искусства чувство страха стало приносить позитивные эмоции за счет дистанцирования от причины, предсказуемости процесса, эмоциональных качелей, эстетической привлекательности объектов страха, чувственного удовольствия от «подвешивания» неопределенности. Так происходит адаптация.

Итак, молодое поколение «проживает» эту постепенную трансформацию чувства страха в состояние тревоги, вырабатывая свои ответы на ситуацию: художники визуализируют их, а зрители воспринимают. Можно выделить как минимум две модели, по которым искусство сегодня пытается сделать видимыми источники тревожности: показать присутствие в повседневности чего-то, что в ней быть не



Вадим Михайлов
«Неоднозначно»,
2023.
Предоставлено
галереей «МУТН».

должно, и, напротив, указать на отсутствие того, что требует своего наличия. Эти модели близки понятиям «странного» (weird) и «жутковатого» (eerie), предложенным в свое время Марком Фишером²³.

Первая модель встречается чаще. «Пятьдесят оттенков странного»²⁴ в искусстве включают: нарушение целостности, в том числе телесной, мутацию форм и

функций объектов, палимпсест реального и виртуального, размывание границ живого и неживого, неоготический гротеск, фолк-панк, деколониальный эзотеризм, эстетику хтони и тому подобное. Основной художественный прием — нарезка, монтаж, сведение вместе ранее несовместимого, повседневного и вымышленного, фрагментов, взятых из потока образов массового

производства, социальных сетей и сгенерированных искусственным интеллектом. Модель «жутковатого», следуя за мыслью Фишера, строится вокруг анонимной агентности, всегда отсутствующей, предполагаемой, ускользающей. Визуально она реализуется в пустых и загадочных пространствах природных, урбанистических, сакральных ландшафтов, среди меланхолических «заброшек», покинутых интерьеров, оставленных предметов мебели и брошенных вещей. «Жутковатость» не является причиной ужаса или какого-то пугающего аффекта, скорее, отсутствующая агентность вызывает постоянное чувство тревоги, как что-то, напоминающее о работе невидимых сил, имеющих власть над нами.

Все это можно увидеть в значительном количестве на любых ярмарках, биеннале, выставках, где представлено молодежное искусство. Конечно, под эти описания можно подобрать и работы художников предыдущих поколений. Например, сегодня вновь очень популярен сюрреализм во всех своих проявлениях²⁵. Однако сейчас акцент делается не на «остранении» бытия, не на «экранизации» воображаемой реальности, а на способах ее проживания, прежде всего, через механизмы эмоциональной сопричастности, «захвата» этого неуловимого состояния тревожного существования. Как отмечает социальный психолог Джонатан Хайдт, тревога вызывает такие когнитивные искажения, как «катастрофизация, чрезмерное обобщение и черно-белое мышление»²⁶. Возможно, отсюда такой интерес к крупным планам, акцентированный фокус на деталях, внимание к периферийному зрению и частое обращение к черно-белой или серой цветовой гамме. На уровне формы у художников молодого поколения стали все чаще встречаться визуально незавершенные, намеренно выпадающие из правильной геометрии контуры и линии. Особенно это заметно в скульптурной пластике: острые

хаотичные выбросы материи; тянущиеся, отданные на откуп силам гравитации объемы; лишенные натяжения линии; пенообразные, клубящиеся, пузырящиеся материалы. Эта незавершенность форм создает впечатление отложенного или, точнее, переложенного на кого-то акта выбора — значимого источника тревоги, избыток которой парализует уверенность жеста. Нежелание фиксировать форму одновременно является приглашением зрителя к совместному поиску новой эстетики и попыткой разделить с ним ответственность за ее принятие.

В отличие от «плохих вещей», как их описывал Илья Кабаков²⁷, которые вели мерцающее существование между функциональной формой и «ничто» первозданной материи, «геометрия тревожности» молодого поколения свидетельствует о бессилии или нежелании художественных объектов эту форму приобрести. Зато, как указано в описании к скульптуре Алены Пасхиной на выставке «Новая готика» (HSE Gallery, 2026): «Ее внутренняя тьма становится метафорой тревоги о будущем и нестабильности настоящего — состояния, в котором интерес к неизвестному неотделим от страха быть им поглощенным. ... Работа создает ситуацию медленного, вязкого сближения с тем, что не поддается рационализации, вовлекая зрителя в состояние напряженного ожидания».

Детство как средство

Человек взрослеет, когда преодолевает безосновательный страх и беспокойство относительно неопределенности картины мира. Однако состояние постоянной тревоги не мотивирует взрослеющую молодежь спешить с принятием на себя ответственности за свою судьбу. Социологи давно отметили это как факт, который влияет на модели поведения подрастающего поколения и, как следствие,

порождает соответствующие артефакты культурного производства. «Тирания выбора» (Р. Салецл), страх ошибки действия, гнет бездействия, завышенные ожидания от мира и неадекватность самооценки приводят молодое поколение, как минимум, к двум адаптационным решениям: поиску тихой гавани в воображаемой простоте прошлого и направлению своего жизненного пути по траектории наименьшего сопротивления.

Ностальгия, одно из средств снижения тревожности, давно стала территорией для эскапизма, местом «тишины и замедления» (В. Рипа), «зоной» (А. Тарковский) поиска себя. Обычно представляемая как «работа с памятью», рефлексией личного и коллективного опыта, она, по большому счету, всегда оказывается пространством утопии, мифом, который сопротивляется своему забвению. Ностальгия предлагает набор готовых шаблонов — ситуаций и реакций, приправленных ароматом положительных эмоций. Это выброс гормона удовольствия и привязанности (дофамина+окситоцина), который делает обращение к этой теме привлекательным, в том числе с маркетинговой точки зрения. Здесь все понятно, предсказуемо, хорошо, хотя и немного грустно. Травматичное прошлое ностальгией не назовут. Современное искусство любит такое. Это троп, на который стараются опереться многие молодые художники, потому что он позволяет, сохраняя известную долю искренности, быстро достичь сердец зрителей.

Частным случаем ностальгии является тема детства, которая часто оказывается в фокусе художников. Обращение к собственным чувствам плюс доступность визуального и текстового материала дают богатую пищу для сюжетов. Детские фотографии, рисунки, игрушки, протагонисты мультфильмов и видеоигр, узнаваемые мемы, места развлечений, памятные знаки

взросления и тому подобное занимают центральное место в художественных высказываниях в пространстве этой темы. Обращение к ним как бы апеллирует к эмоциональной общности поколений, разграничивая одновременно «своих и этих». Тема детства отражается также в колористике и пластике работ. Яркие, контрастные цвета, простые доходчивые образы, символическая упрощенность детского рисунка, нетронутая «взрослой жизнью» наивность и искренность изображений — все это извлекается из чертогов прошлого и предъявляется для распознавания зрителю. Такая эмоциональная эстетика сильно пересекается и взаимно подкрепляется малыми эстетическими формами, такими как «неуклюжесть» (zany) и «милота» (cute), и вместе с ними занимает свое место в экономике социального воспроизводства²⁸. В то же время, в случае сочетания темы детства с областью тревожности, можно увидеть различные комбинации эстетических решений в духе «кринж и крипи», которые могут указывать как на травматичность детского опыта, так и в большей степени на разочарования периода взросления.

Внешняя безобидность темы детства делает ее вполне легитимной для предъявления в публичном пространстве. Неудивительно, что главной работой «художницы года» Александры Гарт на Cosmoscow'24 стала меланхоличная детская карусель, напоминающая зрителям об утраченной радости движения по кругу. А уже в 2025–2026 годах две крупнейшие государственные институции отметились тематическими выставками: «Взрослым вход воспрещен» (Русский музей) и «Детство. Мечты» (ГТГ в Самаре). Обе выставки постарались показать тему в исторической перспективе, объединяя «старых», прежде всего советских, и современных молодых художников. Несмотря



Александра Гарт «Постоянство веселья и грязи», 2024. Фото: Виктор Юльев. Предоставлено галереей «Anna Nova».

на полное отсутствие на этих выставках критического анализа, поколенческие различия все-таки можно обнаружить. Если раньше художники показывали ребенка как будущего взрослого, пусть еще неосведомленного о превратностях ждущей его судьбы, то современные молодые художники показывают взрослых в виде детей, осознающих зыбкость беззаботного счастья. Такое гностическое «оплакивание» своего прошлого и рождает эффект ностальгии, который странным образом способен приносить наслаждение.

«Отложенное взросление» имеет и еще один эффект. Нерешительность в выборе, избегание обязательств и завышенные ожидания успеха подталкивают молодежь к поиску жизненных траекторий с низкими издержками входа в рыночные ниши²⁹. Этот путь приводит их в сферу творческих занятий. По данным опроса ВЦИОМ, в 2018 году 40% молодых людей считали, что в

этой области им будет легче всего добиться успеха (еще легче только в спорте). Неудивительно, что сфера художественного производства стала быстро наполняться участниками, которые предложили рынку огромное количество продукции: объектов, образов, событий, рилсов, сторис и постов. Прежние системы валоризации этой продукции в качестве произведений искусства оказались в значительной степени непригодны, а новые еще не сформировались. В этом потоке индивидуальность самого автора стала растворяться, а производимые им художественные объекты неизбежно стали приобретать черты пастиша. Но не в том ироничном ключе постмодернизма, о котором говорил Джеймисон, а, скорее, в форме репликации известных, уже получивших свое место в истории художественных форм, методов, приемов, которые могли бы обеспечить легитимность, а с ней и валоризацию предъявляемой зрителю

художественной продукции. Этот процесс, кажется, уже необратим и по мере трансформации рынка труда будет только набирать силу. Здесь, кажется, бессмысленно выносить какие-то субъективные оценочные суждения, необходимо принять это как данность и в очередной раз задуматься о роли и назначении искусства.

Фрагменты смысла vs Смысл фрагментов

В начале 2024 года в ГЭС-2 прошла выставка под названием «Поляризация», на которой художница Эллина Геннадьевна с помощью искусственного интеллекта преобразовала работы Алигьеро Ботти в новые, хотя и узнаваемые, но совершенно оторванные от исходных смыслов образы. Это был способ показать, насколько механизмы цифровой памяти и алгоритмической обработки данных искажают содержание модернистского искусства, для которого визуализация была неразрывно связана с идеей, которую она выражала. Ботти интересовала пересборка визуальных образов, языковых кодов, конвенциональных символов, которые формировали историю, время, пространство, труд, все то, что предопределяло социальный выбор. Работы Эллы Геннадьевны были построены на перекодировании уже готовых решений. Зрителю был предъявлен новый продукт, полностью лишенный какой-либо рефлексии исходных проблем и смысловых интенций, для самостоятельного реагирования на него.

За полгода до этого в галерее pop/off/art прошла выставка Василия Кононова-Гредина. Его художественный прием заключался в деконструкции готовых промышленных изделий и их пересборке в новый, полностью лишенный функциональности арт-объект. Для коллекционеров и зрителей были подготовлены специальные наборы для сборки и инструкции по применению. Очевидный диалог с художественными практиками

1960–1970-х годов (Fluxus, новый реализм, концептуализм и т. п.) не был в фокусе выставки, все внимание было сосредоточено на ценности самого факта фрагментации целого и субъективной возможности бессмысленной = художественной пересборки.

Эти выставки являются хорошими примерами происходящих сдвигов в искусстве: разрыв между восприятием и сознанием, образом и смыслом, фрагментация любого целого и перенос задачи последующей сборки на уровень зрителя. Поток образов как бесконечная потенциальность поглощает внимание, привлекает и заманивает, в то время как содержание уходит на второй план и расщепляется на тысячи субъективных мнений. Обе выставки лишены критического пафоса. Напротив, они выстраиваются уже в новой парадигме, в которой присутствуют фрагментация общества и жизненных стратегий, «рассеяное внимание» (К. Бишоп), «раздерганное сознание» (В. Радаев), темпоральное давление, поток коммуникаций, «массовый индивидуализм» (П. Вирильо), алгоритмизация социальных процессов и т. д.

Подобные выставки дают современным зрителям ключи к восприятию происходящего и, главное, подспудно формируют новые навыки адаптации. Сборка фрагментов становится одним из них. В этом отношении можно, например (но не ограничиваясь), указать на видеоработы Евгения Гранильщикова «Наследие I, II», «Хрупкие вещи» (все 2025); проект Игоря Самолета «Энергия ошибки» (2020); инсталляции Ирины Иванниковой-Давыдовой «Пересборка» (2025) и Аси Заславской «Хрупкие» (2025).

Попытку вернуть искусству теоретическую целостность предприняла Наталья Серкова. В 2018 году вышла ее статья, в которой автор в качестве гипотезы предлагает выстроить концептуальный базис для осмысления новейшего искусства вокруг принципиальной бессмысленности



Василий Кононов-Гредин. Экспозиция выставки «Антиформы», 2023. Предоставлено галереей «pop/off/art».

художественных работ: «Искусство и смысл становятся равноправны и независимы друг от друга, а способы их соединений теперь могут быть как никогда разнообразны и как никогда необязательны»³⁰. Автономные от смысла произведения искусства способны захватить внимание доверчивого зрителя и оказать влияние на формирование его эстетических предпочтений. В этом проявляется их агентность и назначение. Многие наблюдения Натальи и сегодня кажутся верными, однако искусство, которое она анализировала и представляла на существовавшей тогда платформе Tzvetnik, оказалось таким же фрагментарным элементом общей картины. Смысл обесмысливания произведений искусства оказался ограниченным, по сути,

эпизодом, не выходящим из общей траектории угасания модернизма.

Фрагментация — это разрыв целого, образование пробелов и нестыковок. Если это то, что отражает происходящее сегодня в нашем сознании, то искусство выступает моделью для сборки. «Странное» и «жутковатое», о которых говорилось выше, выпускают наружу то, что обладает свойствами герметика, склеивающего осколки, — истории. Именно благодаря им мы еще можем сохранять иллюзию цельности. Истории — подлинные агенты нашего бессознательного, заполняющие лакуны в разорванном целом³¹, в нашей памяти. Однако при сегодняшнем положении дел не произведения искусства рассказывают нам эти истории, а мы сами интуитивно и рефлекс-

сивно начинаем складывать из них картинку. Это во многом конфабулярный процесс, не лишенный своих патологий и конфликтов. Со стороны художников мы видим это как увлечение созданием своих миров и космологий, спекуляций и автофикшна, монстров и демонов. Что происходит на стороне зрителя, сегодня даже трудно себе представить.

По мере расширения разрыва между чувственным восприятием и мышлением, или, как еще об этом писал Стиглер, «замене разума рационализацией», уровень когнитивной фрустрации будет только возрастать. Передача функций памяти на аутсорсинг высвобождает массу энергии, которая должна быть так или иначе переработана. Если отказ от облачного хранения данных и использования мощи искусственного интеллекта представляется малореалистичным сценарием, то должны появиться какие-то компенсаторные механизмы в области нашей эмоциональной среды и поведения. Иными словами, мы должны научиться рассказывать и слушать истории чувств. И мы должны подумать о новых эстетических нормах.

Микстура культуры

Одной из характерных особенностей, которую Екатерина Бобринская выделяет в художественной практике советских неофициальных художников, была «мифологема отверженности» — внутренняя позиция, с которой они выступали. «Мифология “отверженности” была протестом и одновременно инструментом адаптации искусства в новой реальности. Она свидетельствовала о возникновении дистанции, специфического отчуждения между искусством и обществом, об исчезновении в социуме привычного “места искусства”, а кроме того — о дистанцировании самого общества от того опыта, который традиционно содержало в себе художественное творчество»³². «Плохое искусство» неконформистов было про-

диктовано стремлением вырваться из монолитной вязкой глыбы советской коммуналности и дистанция девиации была необходима как способ сохранить индивидуальность, пропуская через себя, свою психику все «внешнее», «общее», чтобы вывести затем свое субъективное художественное высказывание на уровень глобальных обобщений³³. Это была адаптационная стратегия, выработанная не одним поколением советских неконформистов. Несмотря на содержательную трансформацию позиции художника от изгоя и трикстера до антрополога и медика, она была релевантной для описания творческого отношения к действительности вплоть до начала XXI века.

Вместе с поколением миллениалов, которое стало входить в поле искусства в нулевые годы, эта позиция стала меняться. Дело не только в том, что творческие проявления индивидуальности стали обретать, в том числе благодаря усилиям предшественников, повсеместный характер, то есть они стали общими, массовыми, сформировав то, что в 2002 году будет названо «креативный класс» (Р. Флорида). Заметно поменялась сама «атмосфера коммуналности». Ее идеологическая монолитность была подорвана еще в 1990-е, но новая так и не сформировалась. События, которые повлияли на поколение миллениалов, гиперсобытия, как они были определены для этого текста, не смогли выкристаллизовать устойчивую антитезу со стороны художественного сообщества, критическую позицию, с которой можно было бы атаковать этого врага. Напротив, дисперсность их проявлений, вкупе с модернистскими взглядами на превосходство субъективной индивидуальности, способствовали постепенному растворению *sensus communis* (И. Кант)³⁴ и атомизации социального и культурного поля. Инаковость художника перестала быть фактором дистанцирования, посте-



Ирина Иванникова-Давыдова «Пересборка», 2025. Инсталляция. Предоставлено художницей.

пенно растворяясь в общей субстанции фрагментированной реальности и общественного вкуса. Вероятно, отцы и матери авангарда не так себе представляли процесс слияния искусства и жизни.

Это хорошо видно из сопоставления взглядов протагонистов различных периодов. В 60-х годах прошлого века художник Евгений Михнов-Войтенко так определял в своем дневнике суть искусства: «Жизнь есть муть (состояние взвешенности). Кристаллизация муты — суть искусства»³⁵. Искусствовед и философ Борис Ключников в начале 2020-х говорил о концепции «ультрамути» — художественного произведения, вобравшего в себя несоединимые в других обстоятельствах кристаллы смысла и форм. Современный философ, исследователь и художник Даниил Небольсин ищет эстетику уже в самой «взвеси». Опираясь на взгляды Реймонда Уильямса, он классифицирует

как «осадок» конкретные артефакты поля искусства (музеи, картины, книги и т. п.), но изучает «раствор» — повседневные проявления культуры до момента ее архивации и институционализации в рамках набирающего силу научного направления *sensory studies*³⁶. Именно интерес к пониманию культуры как чувственному процессу проживания повседневности дает сегодня теоретическую основу и практические инструменты для понимания происходящих в ней изменений. Такие понятия, как «мультисенсорный поворот» и «нейроэстетика», все чаще используются в сфере как производства, так и изучения восприятия искусства. Как подтверждение этого, мы наблюдаем повсеместное увлечение сонорными и ольфакторными произведениями, которые либо дополняют, либо становятся самостоятельными объектами искусства, представленными на выставках и коммерческих ярмарках.

Искусство всегда так или иначе пользовалось чувственными аффектами, которые то превалировали, как в барокко, то намеренно сводились к нулю, как в концептуализме. При этом произведения принципиально собирались вокруг какой-то идеи: религиозной, мифологической, философской. Однако сейчас ситуация выглядит принципиально иначе. Чувства и разум переходят к существованию практически в параллельных регистрах. Одно и то же произведение может восприниматься совершенно по-разному в различных обстоятельствах и, самое главное, оно может в этих обстоятельствах оказаться даже помимо воли его автора. Чувственный регистр становится превалирующим. Молодежь сменила девиз 1980-х «Born to kill» на «Born to feel» («Plague», Зухра Салахова). Недаром для описания своих реакций мы сегодня используем такие понятия как «атмосфера» или «вайб» (от vibrations³⁷) — «эмоциональные впечатления, возникающие под влиянием социальной ситуации, коммуникации, атмосферы места или событий»³⁸. Чтобы стать заметным, произведение искусства должно войти либо в унисон, либо в резонанс с этими вибрациями. Понятно также, что повседневная жизнь так или иначе содержит множество подобных ситуаций и опытный «зритель» может фланировать между ними, управляя своим психоэмоциональным состоянием, заряжаясь дозой дофамина и окситоцина. Для современного искусства это означает, что «эмоциональный вайб», «чувственная атмосфера» становятся, по сути, контекстом его публичной презентации, «расширенным полем» (Р. Краусс), далеко уходящим за пределы музейных и галерейных стен. Мы уже привыкли видеть его в ресторанах, кафе, офисах, отелях, цветочных магазинах и барбершопах. Никто не удивляется коллаборациям художников и модных домов, ритейла, банков и строительных компаний. Как заметил Борис Гройс в тексте «О

новом»: «Используя сегодня объекты уже известным способом, более не кажущимся провокативным, искусство отвлекает внимание зрителя от самих объектов и обращает его на контекст, в который они помещены»³⁹. Искусство стало существовать в расширенном эмоциональном поле. Уже не так важно, на чем построена самоидентификация самого произведения искусства, — зритель, в сущности, привык ко всему. Важно, как оно встраивается в нарратив его эмоциональных реакций и в чувственный контекст.

В качестве примера здесь можно привести проекты Ивана Новикова. С 2022 года его художественная практика предполагает создание абстрактных работ синего цвета. Хотя оттенки, тона, насыщенность и яркость работ могут варьироваться, визуальные различия не носят принципиального характера, подстраиваясь под ощущения зрителя (и наоборот). Что меняется — так это контекст, в котором эти работы предъявляются. Они как будто дополняют и эмоционально насыщают истории, вокруг которых строится выставка: об одиночестве старого художника, о меланхолии воспоминаний и забвении, о скрытом «хорроре повседневности» и многом другом. Такой подход ставит эмоциональную атмосферу, которая в галерейном формате задается авторскими и кураторскими текстами, в приоритетное положение по сравнению с чисто художественными аспектами живописи (хотя их уровень очень высок). И весь проект выглядит как концептуальная модель траектории развития современного искусства.

Переключение восприятия искусства в чувственно-эмоциональный регистр является в какой-то степени лекарством, «микстурой», помогающей если не справиться, то хотя бы облегчить боль переживания тревожности и утраты целостности. Наш языковой и семантический аппарат гораздо хуже приспособлен для выражения наших чувств, чем визуальных образов. Это оставляет большое пространство для встраивания нового



Иван Новиков. Экспозиция выставки «Синий», 2025. Предоставлено галереей «pop/off/art».

типа коммуникаций. Когда что-то понимается предельно абстрактно, то это оставляет широкое поле для нахождения общих точек соприкосновения между разными людьми. Ничто не вызывает такого эмоционального одиночества, как чтение ипотечного договора. Сегодня ученые говорят об «эмоциональном заражении» как способе, по сути, коммуникаций и синхронизации социального поведения⁴⁰, создания того самого «вайба» как атмосферы «удержания вместе разделенного». Поль Вирильо предложил гипотезу формирования «эмоциональных сообществ» (community of emotions) и предположил, что «коммунизм аффектов приходит на смену сообществ по интересам». «Синхронизация эмоций должна помочь преодолеть власть стандартизации мнений»⁴¹. Конечно, эти идеи требуют дальнейшего изучения и критического осмысления⁴².

Во всем этом процессе искусство может играть не последнюю роль. Однако оно требует перенастройки оптики, которая до сих пор находится под влиянием модернистской логики его автономии и самоопределения. Принципиальным изменением здесь видится роль зрителя, которая в условиях существования «раствора повседневности» оказывается существенным фактором определения валентности искусства и силы его «заразительности». Зритель, коллекционер становятся важными акторами поля искусства, привнося через него в публичное пространство свое отношение «к городу и миру». Есть ли здесь риски для современного искусства свернуть на путь популизма? Не исключено. Но они точно не больше, чем риск застрять в элитизме посвященных. Есть ли здесь пространство для манипулирования эмоциональными

реакциями? Конечно. Но оно пока не так широко, как манипулирование нашим разумом. Требуется средний путь. «Критическая чувственность» может стать таким же инструментом художественной практики, как и критическое мышление, а «стратегическая радость» или «подозрительный оптимизм»⁴³ его легитимными целями. Учитывая, что дистанция между художником и зрителем стремительно сокращается, можно предположить, что они на одной стороне. И зритель так же, как художник, заинтересован в поиске ответов на тревожащие всех вопросы.

Мир стремительно меняется, и любой анализ заведомо отстает от действительности. Мы не можем сегодня предсказать, как мировые события 2020-х годов повлияют на новые поколения, прежде всего Зет и Альфа, на их способы проживания ситуаций. В любом случае им не будет проще, так как то, что здесь было обозначено как гиперсобытия, тоже никуда не исчезнет. Возможно, тревожность обретет конкретные черты и страх вновь вернется на свое место. Тогда опыт старших поколений снова окажется востребованным и диалог поколений возобновится. А искусство, как лакмусовая бумажка, опущенная в химический раствор, отразит своей цветовой дифференциацией подлинное состояние мира.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Art & Finance Report 2025. URL: https://form.deloitte.lu/art-and-finance-2025-report.html?utm_campaign=art-finance-report-2025&utm_content=&utm_medium=art-finance-virtual-event-page&utm_source=deloitte-lu-website.

² Ibid. См. интервью с коллекционерами. Р. 206.

³ Lütticken S. and Vishmidt M. Genealogies of Autonomy // e-flux journal, issue #149, november 2024.

⁴ Радаев В. Миллениалы: Как меняется российское общество. 2-е изд. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. С. 36.

⁵ В частности, они ссылаются на результаты исследования Джорджины Адам, главного редактора

«The Art Newspaper». В 2026 году выходит ее книга «NextGen Collectors and the Art Market».

⁶ Радаев В. Миллениалы. С. 42.

⁷ Там же. С. 48.

⁸ Там же. С. 62.

⁹ Рипа В. Повторение — мать учения // Blueprint paper. Time issue. Декабрь 2025.

¹⁰ Оставим в стороне дискуссию о том, какие факторы здесь важнее. Карла Вермюлен в бестселлере 2021 года «Generation Disaster» указывает на критическое влияние исторических событий, прежде всего на поколение Миллениалов. Джин Твенге в «Generations» (2023), как и Джонатан Хайдт в «Тревожном поколении» (2024), настаивают на преобладающей важности технологий. Однако кажется, что стремительное и всеобъемлющее влияние технологий по характеру можно вполне рассматривать как событие, сопоставимое, скажем, с климатическими изменениями, угрожающее социальной жизни и обостряющее чувство социальной смерти.

¹¹ Stiegler B. The Re-Enchantment of the world: the value of spirit against Industrial Populism // Bloomsbury Publishing PLC. 2014. P. 8.

¹² Кузнецова П. Комментарий в тг-канале Polina, What's next? (Со ссылкой на Google trends). URL: <https://t.me/polinawhatisnext/1225>.

¹³ Stiegler B. The Re-Enchantment of the world: the value of spirit against Industrial Populism. P. 44.

¹⁴ Радаев В. Миллениалы. С. 36.

¹⁵ Contributing Factors to the Rise in Adolescent Anxiety and Associated Mental Health Disorders: A Narrative Review of Current Literature // Journal of Child and Adolescent Psychiatric Nursing. Volume 38, Issue 1.

¹⁶ Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Ш. П. Бреус, 2012. С. 57.

¹⁷ Там же. С. 62.

¹⁸ Вадим Сидур говорил о своей концепции «Гроб-Арта» как об искусстве «эпохи равновесия страха» // Сидур В. Памятник современному состоянию. М.: Вагриус, 2002. С. 19.

¹⁹ Зельдина Е., Мазин В., Юран А. Страх и тревога // Лаканалия. № 8 «Тревога». 2012. С. 4

²⁰ Virilio P. The Administration of Fear // Published by Semiotext(e). 2012. P. 73.

- ²¹ Ibid. P. 57.
- ²² Menninghaus W., Wagner V., Hanich J., Wassiliwizky E., Jacobsen T., Koelsch S. The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception // Behavioral and Brain Sciences. 2017.
- ²³ Fisher M. The Weird and The Eerie // Published by Repeater Books. 2016.
- ²⁴ Еще одна ветка для последующего анализа, по которой можно двигаться, это сходство описания «странного» с понятием *jouissance* — «наслаждения» у Лакана. Марк Фишер указывает на это сходство, когда говорит о произведениях Лавкрафта. Ibid. P. 18.
- ²⁵ Как отмечается в обзоре «Art & Finance'25» (P. 86), сегодня молодое поколение (Миллениалы и Z) коллекционеров отвечает примерно за треть всего спроса на произведения сюрреалистов и это более чем двукратный рост с 2018 года.
- ²⁶ Хайдт Дж. Тревожное поколение. М.: АСТ, 2025. С. 49.
- ²⁷ Кабаков И. 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 53.
- ²⁸ Подробнее об эстетике «милоты» и прочих эстетических форм можно узнать из работ: Ireland A., Kronik M. B. Cute Accelerationism (2024); Ngai S. Our aesthetic categories: zany, interesting, cute (2012).
- ²⁹ Радаев В. Миллениалы. С. 218.
- ³⁰ Серкова Н. Песня первой любви: искусство против смысла // Художественный журнал. № 107. 2018. С. 141.
- ³¹ Это наблюдение взято у Марка Фишера из «The Weird and The Eerie». С. 78.
- ³² Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. С. 21.
- ³³ Там же. О «плохом искусстве» см. с. 332.
- ³⁴ «Между тем под *sensus communis* следует понимать идею всеобщего чувства, то есть способности суждения, мысленно (априорно) принимающего во внимание способ представления каждого, чтобы, таким образом, исходить в своем суждении как бы из всеобщего человеческого разума». Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С. 166.
- ³⁵ Михнов-Войтенко Е. Михнов и о Михнове. Записные книжки и беседы Евгения Михнова-Войтенко. СПб.: ОАО «Искусство России», Издательство имени Н. И. Новикова, 2006. С. 22.
- ³⁶ Различные публикации по теме sensory studies можно посмотреть здесь: URL: <https://sensoryarchive.tilda.ws>. Выступление Даниила Небольсина здесь: https://vkvideo.ru/video-215704772_456239085?t=2h17m28s&t=35m1s.
- ³⁷ Ср. «Ощущение — это вибрация». Делез Ж. Логика ощущений. С. 59.
- ³⁸ О нейроэстетике и значении вайба для нашего психоэмоционального восприятия информация взята из выступлений Татьяны Ледневой, исследовательницы Института когнитивных нейронаук ГУ ВШЭ.
- ³⁹ Гройс Б. О новом. Опыт экономики культуры. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- ⁴⁰ Интересно, что Лев Толстой в конце XIX века сформулировал это примерно так же: «Искусство имеет целью заражать людей тем чувством, которое испытывает художник». Он видел его главную задачу в коммуникации. Хотя взгляд Толстого на искусство отражал его этико-эстетическую позицию, в целом он определенно видел его в чувственном регистре. Толстой Л. Что такое искусство?
- ⁴¹ Virilio P. The Administration of Fear // Published by Semiotext(e). 2012. С. 30.
- ⁴² Хорошее направление критического анализа влияния эмоций, в частности, тревоги и страха, на формирование массовых убеждений задает Сара Ахмед. См. Ахмед С. Аффективные экономики // Новое литературное обозрение. № 197. 1/2026.
- ⁴³ Данные понятия взяты из прогноза трендов на 2027 год агентства WGSN «Future consumer: Emotions». URL: <https://lp.wgsn.com/future-consumer-2027-emotions.html>.

Антон Ходько

Родился в 1971 году в Нарве.

Коллекционер современного искусства. Выпускник факультета современного искусства «Среды обучения».

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован: Казьмин Андрей «150 см x 100 м, 200 гр/м², гознак», «Галерея корней», Москва, 2025. Куратор Александра Урбановская. Фото: Павел Плеханов. Предоставлено автором текста.

Иван Новиков

Выбирают плоть?

В последние годы в ряду критических замечаний в адрес молодого поколения российских художников устойчиво звучит один мотив: они тяготеют к живописи, скульптуре, объектным медиа — и в этом проявляется их рыночная покорность или интеллектуальная бедность. Но за этим упреком теряется вопрос, куда более существенный: а почему, собственно, так происходит?

Сегодня, мол, такое время, что хочется делать что-то руками. Да, конечно, тем более что диапазон их приложения весьма широк — ведь еще есть разные виды ремесел: вязание, керамика, ткачество. Да и причина, в общем, кажется ясной — все устали от экранов и нематериальных образов. Цифровое тело слиплось с нашим физическим и уже не удивляет, а, скорее, говорит о рутине. Вот молодые художники и предпочитают материальные медиа. Всем словно хочется ощутить плоть искусства на кончиках пальцев.

Но такое объяснение слишком быстро закрывает вопрос. За этой стройной логикой теряется цикличность такого выбора. Мне всегда казалось самоочевидным, что молодые авторы регулярно выбирают дешевые материалы. Нарисовать рисунок, написать картину или даже слепить из мусора скульптуру — всегда легче по сугубо социально-экономическим причинам. Да и мой жизненный опыт говорит, что в большинстве случаев

искусством начинают заниматься именно с таких понятных медиумов. И это справедливо для каждого нового поколения художников — вне зависимости от того, какой медиум считается актуальным в момент их вхождения в искусство.

Объектные медиа, такие как живопись, графика, скульптура, заметно доминируют на выставках молодых художников. И не важно, ярмарка ли это молодого искусства или квартирник подпольной самоорганизации, — везде нас встречают объектные работы. Причем это касается не только отечественной сцены, но и более глобального контекста. Если наполнение молодежных ярмарок, таких как Supermarket в Стокгольме или Parallel в Вене, кажется предсказуемым — на то они и ярмарки, — то выставочная практика многочисленных artist-run spaces лишь усугубляет эту картину.

Только вот такой выбор свойственен не только начинающим авторам, но и уже состоявшимся художникам. Живопись и скульптура зачастую доминируют и на другом конце карьерной траектории. И кажущаяся похожесть в выборе медиа между начинающими и признанными может подтолкнуть к ложным выводам о природе этих процессов. Но мэтры и мэтрессы обращаются к созданию картин и скульптур по противоположным причинам — происходит закономерная ка-

питализация накопленного символического капитала, который оборачивают в жизненные возможности и свободы. Молодые же художники выбирают живопись или скульптуру не потому, что хотят пристроить свои творения в галерею, а потому, что чтобы войти в профессиональное поле искусства, где циркулирует так много самых разных авторов и всегда кажется, что все места заняты, проще выбрать что-то традиционное в качестве точки входа. То есть буквально выбор медиума происходит не столько из эстетических побуждений того или иного начинающего автора, сколько по причине структурной обусловленности этого выбора. Явная асимметрия транзакционных издержек между медиумами задает траекторию в выборе своего языка гораздо строже, чем другие факторы. Производство, показ, документация, логистика и, быть может, потенциальная продажа — все это издержки входа в профессиональную циркуляцию, и у объектных медиумов они системно ниже, чем у более нематериальных практик. Это не отменяет эстетического притяжения тех или иных медиумов, но показывает, что такое притяжение почти всегда возникает внутри уже заданной структуры возможностей. Выбор того или иного медиа в искусстве говорит не только о художественном языке автора, но и о структуре мира, в котором этот язык вообще может прозвучать.

Иначе говоря, медиум — это еще и вопрос проходимости.

Здесь важно сказать, что такого рода выбор в критике и публичном поле часто обсуждается через призму традиции, рынка искусства или даже меркантильности нового поколения. Но такие объяснения обращаются к феномену постфактум, не обращая внимания на его структурные причины. А именно они толкают молодых художников к выбору скульптуры или живописи как способа реализовать свои идеи в начале творческого пути.

На первый взгляд, из этой логики выпадает фотография. Сегодня аппараты для съемки есть в кармане у каждого — смартфон стал само собой разумеющимся инструментом для творчества. Пожалуй, фотография вообще сегодня самый распространенный медиум с очень дешевым входом. Но именно эта доступность создает высочайшую конкуренцию среди фотографов. И без институциональной легитимации любой снимок априори не функционирует в поле искусства. Тем не менее этот пограничный медиум лишь подтверждает мою мысль: низкий технический порог входа еще не означает равного доступа к художественной видимости.

Доступность еще не равна видимости.

Нематериальные медиа в искусстве требуют существенной институциональной поддержки — начиная с банального финансирования, предоставления пространства, зачастую специальной техники и, что самое главное, аванса доверия от кураторов и институций. Можно даже сказать: возможность обратиться к нематериальному производству в искусстве — это привилегия. Не потому, что такие практики дороже в производстве, а потому, что они чаще требуют более высокого уровня институционального доверия и инфраструктурной поддержки.

В предельной форме эту зависимость медиума от институциональных условий показывает практика Майкла Ашера. Он, безусловно, великий мастер site-specific инсталляции, чьи проекты институциональной критикой признаны каноническими. Но его практика была неотделима от институций как материала самих его произведений. Более того, трудно представить, чтобы Ашер смог их реализовать вне этой системы. Убери CalArts, убери галерею Клэр Копли, убери весь институциональный контекст Лос-Анджелеса 1970-х и даже фигуру его матери Бетти Ашер, которая ввела сына в мир искусства, и не было бы этих великолепных инсталляций. Ашер просто не смог бы ничего



этого воплотить, а значит, и не анализировал бы суть институций. Медиум производится в первую очередь условиями и контекстом, а не метафизическими причинами.

А может ли на это рассчитывать молодой художник? Ответ очевиден. Начинающий автор ограничен по многим параметрам в выборе своего языка. Это и незнание широкого спектра методов и подходов, и отсутствие средств и материалов для реализации своих идей, и банальная невозможность высвободить достаточное время для искусства. При этом сама агентность в поле современного искусства, необходимая для дальнейшего профессионального роста, оказывается не данностью, а благом, которое еще необходимо заработать. В такой ситуации решение выбрать в качестве медиума нематериальное производство сигнализирует скорее о накопленном символическом капитале, чем о мнимой эстетической готовности к эксперименту.

Смена медиума внутри карьеры — это не художественное взросление поколения, а индикатор его институционального роста. Именно поэтому каждое новое поколение проходит один и тот же путь — и каждый раз это прочитывается как открытие.

Очень наглядно это видно в локальных художественных сценах с институциональным дефицитом. Например, в российских небольших городах, где нет музеев современного искусства и, дай бог, есть только маленький выставочный зал местного филиала Союза художников, молодое искусство и крутится вокруг традиционных медиумов. И это нередко вменяют в вину отечественному искусству: мол, вот она, наша культурная неразвитость, за пределами двух столиц или хотя бы городов-миллионников нормального искусства-то и нет. Сплошное засилье картинщиков, рисовальщиков и ваятелей местного разлива!



Однако эта критика, даже если деликатно не замечать ее колониальный тон, игнорирует сами реалии конкретного места и культурного контекста. Мы видим, что появляется живопись, но не видим институциональный дефицит, который ее произвел. Это не культурная отсталость, как это иногда представляют, а рациональная реакция на существующую структуру возможностей.

Но было бы ошибкой считать, что речь идет только о российских регионах. Художники из стран Глобального Юга, в которых нет больших музеев с грантами и open call'ами, выбирают в качестве способа входа в искусство медиумы с плотью — будь то живопись, скульптура или графика. И такая ситуация подчас оказывается своего рода замкнутым кругом — до тех пор, пока не появится «принц на белом коне» в лице международного куратора.

В международном художественном контексте ту же проблему можно увидеть в

полемике вокруг выставки «Маги земли», куратором которой выступил Жан-Юбер Мартен. Когда Бенжамин Бухло в своем нашумевшем интервью с куратором обвиняет его в том, что тот отбирал работы, исходя из их визуального сходства с «западным» современным искусством, он ставит в центр внимания этноцентризм кураторской эстетики¹. Условные мастера-концептуалисты оказываются как бы в едином экспозиционном поле с незападными мастерами «ритуальных» объектов, преимущественно скульптуры и живописи. Тем самым, с точки зрения Бухло, происходит деконтекстуализация этого искусства: оно оказывается вырвано из своего контекста и дистиллировано ради искусственной чистоты экспозиционного высказывания. Критика Бухло справедливо указывает на проблему этноцентризма экспозиции. Но стоит также признать, что куратор, возможно, и не имел доступа к более «концептуальным» и немате-

риальным практикам незападных художников просто потому, что инфраструктуры для их производства и бытования вне западной Европы и США зачастую не существовало или, по крайней мере, не было устойчивых каналов их видимости.

Здесь полезно вспомнить мысль Ариеллы Азулай о том, что имперские условия производства становятся невидимыми в готовом культурном объекте². История искусства часто читает медиумы как результат эстетических предпочтений художников, как будто те изначально тяготеют к определенному типу чувственности и находят для него соответствующий язык. Но куда честнее признать, что медиум во многом производится условиями, в которых работает художник: доступом к пространству, технике, институциям и времени. В готовом произведении эти ограничения почти исчезают из поля зрения. Чтобы заметить их, необходимо специально перенастроить оптику восприятия искусства.

Если это так, то история искусства, прочитанная только как история форм и эстетических решений, неизбежно остается слепа к собственным условиям. За выбором медиума скрыта карта доступа: к пространству, времени, технике, институциям,

вниманию. Эта карта не исчезает со смежной поколений — она передается вместе со структурой поля. Пока она остается невидимой, каждое новое поколение будет заново «открывать» живопись, скульптуру, графику — и слышать за это упреки. Объектные медиумы будут ошибочно приниматься то за знак художественной бедности, то за признак рыночной покорности — тогда как часто они лишь наиболее рациональный способ войти в поле искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Buchloh B. H. D., Martin J.-H. [Interview] // Third Text. Vol. 3. No. 6. 1989. P. 19–27.

² Azoulay A. A. Potential History: Unlearning Imperialism. London; New York: Verso, 2019.

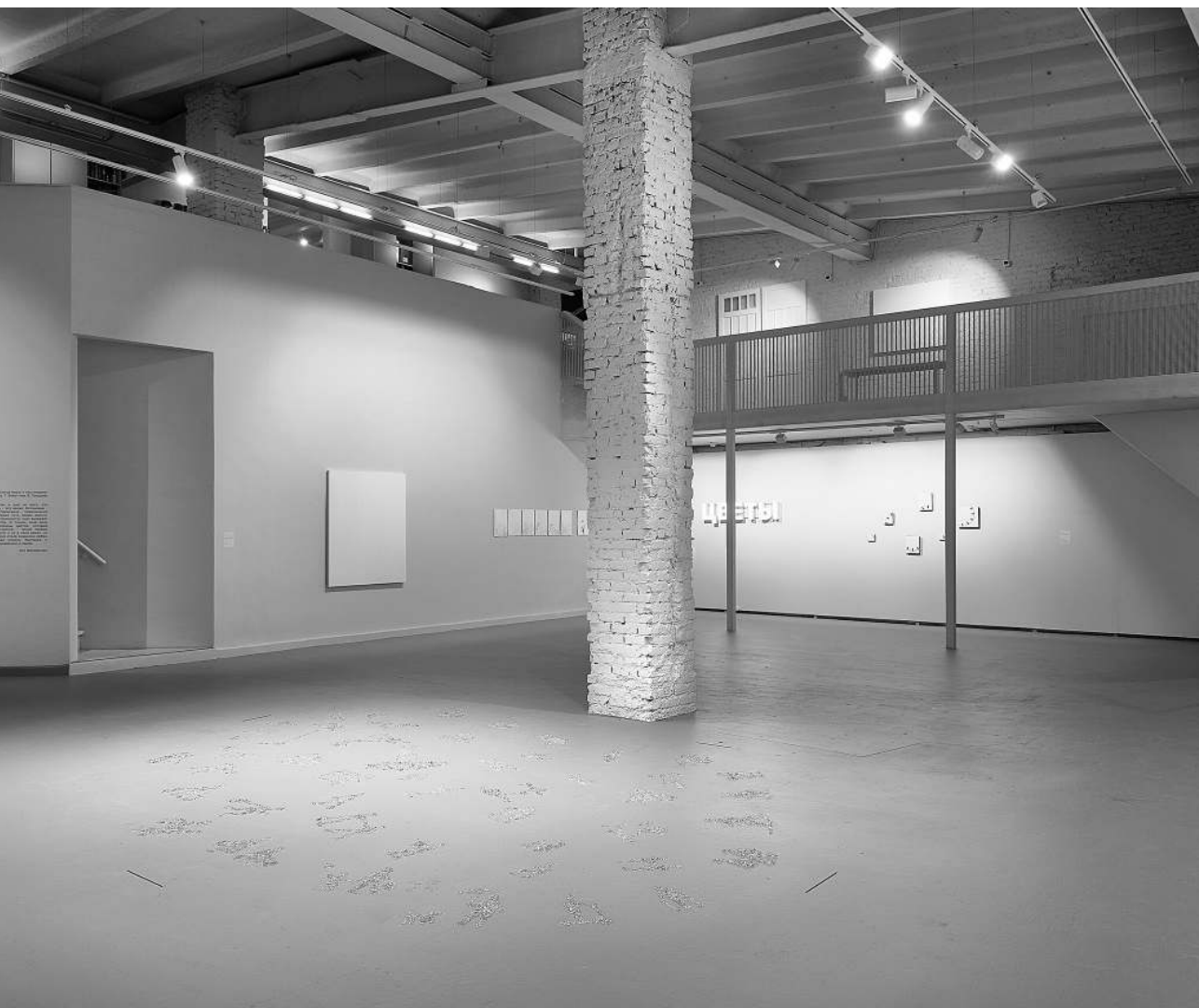
Иван Новиков

Родился в 1990 году в Москве.

Художник.

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве.



Материал иллюстрирован: Ася Заславская «Путь времени», экспозиция выставки в галерее «pop/off/art», 2026. Фото: Евгений Сенин. Предоставлено галереей «pop/off/art».

Антон Ходько

Покидая пространство, оставляя время

Ася Заславская
«Путь времени»
Галерея pop/off/art, ВЦ «Винзавод»,
Москва
04.02–01.06.2026

В большинстве проектов Аси Заславской отсутствует главный герой. В буквальном смысле. То есть герой или героиня есть, но он/-а отсутствуют в мизансцене и вся драматургия художественной работы, как в произведениях хорошей модернистской литературы, строится вокруг этой образовавшейся пустоты. Меланхолия оставленной усадьбы витает в воздухе инсталляции «Куда дует ветер»; «Свободное место» указывает на двойное молчание отсутствующих собеседников — живых и мертвых; «Природа будущего» собрана вокруг персоны посредственного художника, после которого остался лишь его архив; «План П» рассказывает историю несуществующего привратника в пустом пространстве Дома Наркомфина; «Время и случай для всех» показывает библейские пейзажи, лишенные своих сакральных обитателей. Отсутствие является центральным объектом произведения, разряжая материальную плотность действительности и оставляя в видимом поле то, что Жан-Люк Марион называл «пустыней вещей», или попросту пустоту. Но эта пустота особого рода — она отличается от психоаналитической не-

хватки или буддистской шуньяты тем, что обусловлена покинутостью. То есть следы присутствия отсутствующего героя сохраняются в оставленных вещах и как фантомная боль продолжают напоминать о распавшейся целостности и оплакивать утрату. Ландшафты, предметы повседневности, следы жизнедеятельности вдруг оказываются осиротевшими, как будто не в силах еще обрести собственную субъектность. Застигнутые в этот краткий момент, они задают тот специфический тип темпоральности, в котором бытие осознается особенно остро как чувство (например, ностальгия, скука или страх), а не сознание. Эта вполне хайдеггерианская «поломка» действительности заставляет нас обратить внимание не просто на отсутствие главного объекта или на неустойчивость и взаимообусловленность сущего как такового, но на само действие расставания, разрыв чувственных связей, равно как и на сопresутствие, которое становится заметным только после того, как исчезает. Такое понимание покидания — это форма движения вне пространства, а значит — оно и определяет феноменологическое время.



Подмена цели, героя обстоятельствами действия, второстепенными на первый взгляд деталями открывает произведение для широкой интерпретации. Собственно, художница прямо заявляет в своем *artist statement*, что ставит перед собой такую задачу: «Мне важно создать тесную эмоциональную связь между зрителем и объектом. Как средство — это непосредственное проживание зрителем инсталляции, превращение зрителя в ее часть и использование личного опыта зрителя для создания глубокого контакта с объектом». Память и воображение — два инструмента в арсенале любого зрителя, которые замещают отсутствие. Поэтому, когда художница удаляет центральный элемент ситуации, зритель по инерции заполняет возникшую пустоту своими воспоминаниями и грезами.

В этом отношении интересно вспомнить недавно прошедшую выставку Аси Заславской «Путь времени». Тема для искусства вечная и очевидно не несущая в себе концептуальной новизны — так много по этому поводу было уже сказано и написано, особенно в XX веке. Чтобы взяться за ее очередную интерпретацию, надо иметь

немало смелости и свободы от этого груза многочисленных философских высказываний и художественных образов, постепенно превращающихся в клише. Кажется, что художница нашла правильный подход к теме: подталкивать зрителя в регистр чувственной памяти и воображения, используя для этого узнаваемые образы времени, вместо того чтобы преодолевать их производством новизны. Отсутствие главного героя в данном случае очевидно. Время всегда субъективно, даже когда синхронизировано, поэтому оно не может выступать как универсальный объект. На месте «героя» образовалась гравитационная пустота, в которую, как в «черную дыру», стали втягиваться различные отсылки и ассоциации, порожденные даже не самим понятием времени, а запечатленными в образах следами его существования, его «пути». Зритель должен сам придумать или вспомнить своего героя, чтобы заполнить пустоту, в которой он или она оказались по воле автора.

Экспозиционно выставка выстроена как горизонталь, лежащая вдоль прямоугольника галерейного пространства. Затейливые циферблаты с его коротких сторон задают тон, саму идею нормативного



времени как условного понятия, одновременно напоминая об истории искусства, скажем, о таких работах, как «Escapement» Raqs Media Collective или «Untitled (Perfect Lovers)» Феликса Гонсалеса-Торреса. Вдоль длинных же сторон выстроены рисунки полевых цветов и трав. Вся экспозиция, таким образом, отсылает к метафоре дороги или в более частом употреблении — «реки времени». На «водный» характер «пути» указывает инсталляция «Хрупкие» в центре пространства: осколки стекла, сложенные в различные пиктограммы, а также работа «Снег», не очень логично выставленная в одном ряду с цветами. На балконе разместились работа «Горы» и две выкрашенные в белый цвет двери-портала, таким образом усиливая контраст «земной» горизонтали и «горней» вертикали. И чтобы профаный характер нижнего пространства уже точно не вызывал никаких сомнений, под балконом находится лайтбокс «Цветы 24/7», отсылающий к утилитарной и, увы, краткой стороне земных удовольствий. Белый цвет доминирует как в экспозиционном пространстве, так и в самих работах, оставляя максимум пространства для зрительской рефлексии и в то же время создавая ощущения чистоты,

уязвимости, вечности. Это то, что, как сказал бы Дюшан, «дано».

«Темпоральные метаморфозы, за которыми наблюдает художница, фокусируют внимание в том числе на мотиве сказочности и хрупкости происходящего и способности человека менять путь времени усилием воли», — таков лейтмотив, указанный в выставочном тексте. Последняя интенция звучит наиболее драматично. Действительно, есть ли у человека такая способность? Если да, то как она проявляется? Делает ли она тогда вечность хрупкой и уязвимой? Или, напротив, «река времени» смывает все наши «усилия воли», являясь при этом и ядом, и лекарством?

Выставка провоцирует поиск ответов на эти вопросы в нескольких сюжетах, известных нам по истории искусства. Первый продукт памяти и воображения, который приходит в голову, это «Офелия», или «Смерть Офелии» Джона Эверетта Милле. Девушка, потеряв отца и надежду на любовь, приняла решение «изменить путь времени усилием воли» и отдала себя течению реки как метафоре вечности. Милле расположил ее в речном потоке, среди роскошного пейзажа, наполненного живописной растительностью, которая в

свою очередь отсылает к трогательным, «несуразным» на первый взгляд фразам героини в пьесе Шекспира: «Вот розмарин, это для воспоминания; прошу вас, милый, помните; а вот троицын цвет, это для дум». Кажется, что экспозиция «Пути времени» воспроизводит (с известной долей условности, конечно) это течение реки-времени среди полевых цветов и трав. И тогда точка схождения с Милле будет расположена как раз в чувстве покинутости (не об этом ли весь «Гамлет»?) — движении, оставляющем после себя пустоту, мгновении «до» и «после», сквозь которые нас пронесет время. «По сумрачной реке уже тысячулетье / Плывет Офелия, подобная цветку» (А. Рембо).

Однако, архитектура выставки, возможно ненамеренно, дает нам повод обратиться к еще одному сюжету. Дело в том, что река времени, Styx Заславской, натывается на опорный столб (stick) Александра Бродского, архитектора галерейного пространства. Инсталляция «Хрупкие», метафорически отвечающая за воду, буквально расплывается перед этой преградой, она не может ее преодолеть. Течение реки-времени останавливается, чтобы обратиться в пруд или озеро. Ситуация меняется, и в памяти всплывает «Аленушка», или «Дурочка Аленушка», как первоначально назвал свою работу Виктор Васнецов. Одинокaя фигура девушки, то ли сироты, то ли юродивой, то ли покинутой близкими, то ли потерявшей веру в промысел Божий, в глубокой задумчивости и тоске сидит перед прудом, поросшим растительностью на фоне густого абрамцевского леса (работа «Лес» Заславской, которая не вошла в основную экспозицию, изображает именно такой тип). Мы застаем ее в ситуации приня-

тия решения, итога которого мы никогда не узнаем и обречены вечно его додумывать. У «русской Офелии» нет возможности изменить путь времени, потому что оно застыло, утратив инерцию вечного линейного движения и, таким образом, возможность «лечить», то есть забывать, сохраняя воспоминания. Река-время Аленушки способна только поглощать, задавая вертикальное направление движения, в котором само понятие времени просто исчезает, «канет в Лету», поглощается забвением. Пруд «Хрупких», веселые пиктограммы, собранные из ранящих осколков стекла, рождает отражения несуществующих героев и навсегда скрывает образы тех, кто все-таки решил в него заглянуть.

«Путь времени» построен вокруг пустоты пространства покинувших его героев, которые сами, возможно, были покинуты. Когда мы, зрители, оказываемся внутри экспозиции выставки, то вплотную подходим к осмыслению самого момента нашего решения об изменении времени, о совершении этого разрыва, движения ухода. Рано или поздно приходится покинуть выставку. В конечном счете время определяется нашим выбором быть там или здесь, быть с теми или с этими, быть с цветами или с людьми. Как живет то, что мы покидаем? И что остается с нами?

Антон Ходько

Родился в 1971 году в Нарве.

Коллекционер современного искусства.

Выпускник факультета современного искусства «Среды обучения».

Живет в Москве.



Белоостров. 2024. Холст, масло. 60 × 80. Предоставлено семьей автора

ВЛАДИМИР ШИНКАРЁВ

ВЕЧНОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ

НГХМ |
РУССКОЕ ИСКУССТВО
(Нижний Новгород,
Кремль, корпус 3)

30 АПРЕЛЯ — 12 ИЮЛЯ / 2026

cosmoscow

сегодня



cosmoscow.com

Ярмарка Cosmoscow

Международная ярмарка современного искусства, призванная объединить как российских, так и международных коллекционеров, галеристов и художников, основана коллекционером и меценатом Маргаритой Пушкиной в 2010 году.

Cosmoscow Foundation

Фонд поддержки современного искусства. Главной целью Фонда является системная поддержка современного искусства, содействие молодым художникам и развитие меценатства в России.

blazar

Ярмарка современного молодого искусства — официальный спутник международной ярмарки Cosmoscow. Участники blazar — не только галереи, но и независимые художники в начале карьеры, а также творческие объединения, учебные заведения и некоммерческие институты.

TEO by Cosmoscow

Онлайн маркетплейс современного искусства TEO by Cosmoscow — ярмарка 365 дней в году, экспертная платформа, которая объединяет галереи, независимых художников, а также выполняет функции вторичного рынка. Сегодня TEO представляет более 60 галерей, 500 художников и 4500 работ, благодаря чему дает полноценное представление о жанрах и форматах современного искусства.

teodorus.art



Клуб коллекционеров Cosmoscow

Закрытое сообщество единомышленников, объединенных интересом к современной культуре и стремлением не только познакомиться с современным искусством изнутри, но и войти в круг коллекционеров.