



## ПОКОЛЕНИЕ МИЛЛЕНИАЛОВ В ПЕТЕРБУРГСКОМ ИСКУССТВЕ: В ПОИСКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА

Анастасия Карлова

Выставка, посвященная творчеству современных молодых художников, построена на материале петербургского искусства. Несмотря на значительное влияние арт-глобализации, которая стремительно стирает национальные и региональные различия, нынешнее состояние петербургской арт-сцены позволяет рассматривать ее как отдельное явление в отечественном художественном пространстве. Здесь всегда существовали собственные традиции, связанные и с официальными художественными институциями, и с неофициальными ленинградскими художественными школами («невидимый институт» Владимира Стерлигова, «Новая Академия» Тимура Новикова). Они получают сегодня неожиданное преломление в творчестве молодых авторов. Школа активного рисования и перформативного позирования (ШАРППС-7), ставшая знаковым явлением 2010-х, родилась в стенах Академии художеств (СПбГАИЖСА). Возникнув на волне очередной борьбы с «косными» академическими правилами, она вышла за пределы института, объединив самых разных петербургских художников и породив целое направление (которое получало разные наименования, в том числе «новое питерское плохое рисование»<sup>1</sup>). Всплеск интереса к металлу и исследованию возможностей его обработки и репрезентации в контексте современного искусства связан с деятельностью выпускников академии Штиглица (СПбГХПА). Работы Константина Беньковича, Лизы Бобковой и других выпускников кафедры художественной обработки металла во многом определили образ петербургской арт-сцены 2010-х годов. В то же время в Санкт-Петербурге в значительно меньшей степени, чем в Москве, представлен сегмент искусства новых технологий, которые здесь чаще подвергаются переосмыслению с помощью традиционных художественных средств, чем используются как основное медиа. Область стрит-арта и граффити гораздо полнее представлена в Екатеринбурге, Нижнем Новгороде, Перми: вероятно, петербургские архитектурные ансамбли останавливают многих уличных художников от активного вторжения в городскую среду. Свидетельством этому стал проект Владимира Аби-ха «Лучшие годы» (ил. на с. 6). В 2017 году он пустил по реке Карповке буквы, которые, вступая в диалог с окружающими зданиями и набережной, не должны были нарушить единство городского ландшафта. При этом те проекты, которые появлялись в последнее время, стали яркими событиями в области уличного искусства (как, например, граффити «Мона Лиза (Джоконда-гастарбайтер)» и «С Новым годом, товарищи!» Паши Каса (ил. на с. 8), а Музей стрит-арта, основанный в 2012 году, сыграл значительную роль не только в музеефикации этого явления, но и стал одним из наиболее влиятельных центров современной арт-сцены.

Сегодня, в эпоху все большего распространения гаджетов, необходимости постоянного использования средств связи, возрастающей роли Интернета в жизни общества, молодые художники по-новому воспринимают свою роль в искусстве. Вступая в диалог с современной цифровой культурой, используя методы новейших технологий или пересматривая традиционные медиа, они подчас болезненно тяготеют к рукотворности, уникальности, «самодельности», которые обретают новое звучание в цифровую эпоху. На выставке собраны работы художников, которых принято причислять к цифровому поколению, или поколению миллениалов<sup>2</sup>. Вступив во взрослую жизнь в начале нового тысячелетия, эти авторы оказались свидетелями и активными участниками тех стремительных перемен, происходивших и происходящих в культуре. Виртуальное общение, изменение механизмов восприятия и передачи информации, об-

### ВЛАДИМИР АБИХ

Река Карповка. Август 2017

Проект «Лучшие годы»

Фотография



## ПАША КАС

### «С Новым годом, товарищи!»

2018–2019

Фотодокументация стрит-арт работы, Санкт-Петербург

ращенность на себя (в том числе выражающаяся в бесконечных увлечениях селфи и откровенными публикациями в соцсетях), тенденции к откладыванию перехода во взрослую жизнь, ностальгические настроения и т. п. — все эти черты времени и поколенческие особенности находят отражение в работах петербургских художников-миллениалов. Период их активной творческой работы пришелся на 2010-е годы, когда старшие из них уже стали «молодыми взрослыми», со сложившимся художественным видением, а младшие только начали самостоятельный путь. Одной из главных линий в их творчестве стало переосмысление традиционных художественных техник и поиск современного художественного языка.

В этой связи прежде всего выделяется графика, которая переживает в 2010-е новый пик популярности. Леонид Цхэ — выпускник, а с 2010 года и преподаватель СПбГАИЖСА — объединяет вокруг себя группу художников-единомышленников, экспериментирующих с рисунком. Цхэ стремится уйти от строгости академической графики, в которой ему не хватает телесности, ощущения присутствия личности автора в самом произведении. В рисунке «Лера и еж» (ил. на с. 116) он обращается к сумбурному, хаотичному, как будто расфокусированному видению, а незаконченность и эскизность становятся главными приемами его работы. По словам Александра Боровского, «...так или иначе, начиная с рисования гипсов, „правильный“ художник учится обобщать, опираясь на процедуру опосредования. Это дело головное, дисциплинирующее и строго канонизирующее жесты и ритмы телесного чувства. Скажем прямо, результат такого рисования дистанцирован от натурального импульса. Думаю, в этой процедуре Цхэ более всего не устраивает нехватка телесного, двигательного-жестового»<sup>3</sup>. И в графических, и в живописных работах (которые, по сути, остаются графикой, выполненной в другой технике) художник сознательно отказывается от конечного обобщающего образа.

В картине «28 августа» (ил. на с. 114) экспрессивные мазки и хаотично нанесенные линии складываются в условное изображение человека. Он как будто парит в воздухе на фоне полубстрактного городского пейзажа. Сюжет здесь играет второстепенную роль: в работе, написанной во время летней практики со студентами, когда один из них выступал в качестве натурщика, целью художника была не точность изображения, а почти телесная передача самого творческого процесса. Деформация формы, разлетающиеся линии, цветовые контрасты создают ощущение зыбкости и тревожной неопределенности. Цхэ удается создать собственный стиль, в котором, несмотря на импровизационный характер художественного подхода, присутствуют узнаваемые мотивы и приемы. Эти черты в равной степени характерны и для рисунков, и для его живописных работ. К ним можно отнести и использование «смазанных» линий и краски (создающих эффект движения, унаследованный от «смазанных» фотографий); и оставление «пустых» мест (что придает эскизность работам); и увлечение непривычными ракурсами при изображении фигур (в которых подчеркивается случайность пойманного момента, а позы персонажей часто выглядят «неудобными»). Как говорит сам художник: «В работе над рисунком для меня важны жест, спонтанность, случайность»<sup>4</sup>.

Классические постановки, как базовый метод обучения рисунку, стали для Цхэ центральным объектом художественного переосмысления. Он превратил традиционные постановки в почти театрализованное действие, привлекая в Академию актуальных художников извне. Сеансы со-



## ТАТЬЯНА ЧЕРНОМОРДОВА

### Падение. 2017

Бумага, уголь, акрил. 60 x 84

Собрание Александра Дашевского, Санкт-Петербург

вместного рисования, инициированные Цхэ, быстро вышли за пределы стен института, и возникло новое направление, получившее название Школа активного рисования и перформативного позирования. Результатом их работы стала выставка «ШАРППС-7», организованная в Москве, в галерее OVCHARENKO в 2018 году, куратором которой выступил один из главных представителей группы «Север-7» Александр Цикаришвили. В рамках педагогических поисков Цхэ и ШАРППС-7 начали разрабатываться неклассические способы рисования и постановки модели. Характерно, что в период 2016–2018 годов активное рисование было настолько популярно в Санкт-Петербурге, что временно объединило даже тех авторов, которые в основной линии своего творчества были далеки от подобных установок. В сеансах ШАРППС-7 принимали участие самые разные художники (включая представителей разных поколений и художественных взглядов: Петр Швецов, Антонина Фатхуллина, Анна Андришевская и др.). Для части студентов Академии этот опыт оказался решающим в поиске своего дальнейшего пути в искусстве (Татьяна Черномордова, Даниил Васильев, Виктория Бодрова). Для других он стал полем для экспериментов, этапом развития (Алина Кугушева).

Ученица Цхэ Виктория Бодрова объединяет в своих работах принципы эскизного рисования и образы из современной цифровой культуры. В работе «Распад в августе, примерно 17.00» (ил. на с. 48) она наклеила на рисунок, выполненный во время летней практики, несколько изображений QR-кодов. Эти оптические метки, сгенерированные компьютером для декодирования с помощью цифровой техники, настолько активно вторглись в современный визуальный ландшафт, что вышли за рамки чисто функционального использования. В самой структуре QR-кода художница увидела особую эстетику, которую она определяет как эстетику распада. В ее работе экспериментальные постановки Цхэ играют роль первичного импульса к творчеству, а затем художественный процесс продолжается уже в диалоге с материалом. Во время постановок в Академии в 2017 году еще одна студентка, Татьяна Черномордова, выполняет серию работ, в которую входит рисунок «Падение» (ил. на с. 9). Выбор цветов, подтеки краски, наклон линии горизонта создают ощущение неустойчивости, зыбкости, даже тревожности.

Работы этих разных авторов объединяет стремление уйти от строгости академической школы, переосмыслить язык графики, выявить ее возможности как средства выражения живой индивидуальности автора, его присутствия «здесь и сейчас». Поиск актуального сегодня художественного видения оказался в поле эскизного подхода. На первый план выходят приемы, связанные с непосредственной передачей телесного, с автоматическим письмом или с элементами импровизации. На эту важнейшую составляющую рисунка указывает Екатерина Андреева: «Рисунок — это не только язык, на котором изъясняется художник, но собственно магический (воплощающий образ) язык тела художника. Есть выражение “язык танца”, и к ритуальным движениям руки художника оно полностью применимо»<sup>5</sup>. Для молодых авторов особое значение обретает сам процесс рисования и сохранение связи с материалом в век медиатехнологий и повсеместной виртуализации. В эскизе ощущается рука художника, ее движение, импульсивность, нерв. Именно эскиз, быстрый набросок дает возможность почувствовать настроение конкретного момента. Это сейчас обретает особую ценность: в современном мире спешки, постоянной необходимости быть «на связи», отвечать на звонки и сообщения, пребывать в цифровом

мире остается все меньше места непосредственному восприятию, чувству момента, полноценному «присутствию». И в этом контексте ценностью наделяется не мастерство исполнения, а присутствие в работе живого импульса — ее рукотворность и элемент бессознательного.

Особым направлением ШАРППС-7 стало расширение понимания природы рисунка и самого процесса рисования, а также выход за пределы традиционных художественных средств. Как говорится в манифесте ШАРППС-7, опубликованном в форме зина (самиздатовского журнала): «Активное рисование — это рисование в неудобных жизненных ситуациях неудобными методами с помощью неподходящих для этого предметов и материалов»<sup>6</sup>. Помимо упомянутых «игр» с графикой, многие молодые художники 2010-х годов по-новому интерпретируют языки и других традиционных видов искусства (скульптуры, живописи) либо тяготеют к смешению художественных языков. В этом процессе также все большее значение обретает процессуальность, подчеркивание присутствия автора здесь и сейчас.

Нестор Энгельке назвал свой творческий метод «деревописью», избрав в качестве материала дерево, а инструмента — топор. Он буквально вырубает изображения на дереве, выступая в роли некоего протохудожника, создающего про- (оно же пост-) искусство. Архитектор по образованию, он с детства занимался академическим рисованием. Но постепенно студии превратились для него в технологию. Деревянная стала возможностью выхода за пределы двумерного изображения. Его работы объемны и могут рассматриваться и как рисунки или картины, и как скульптура. В работе «Деревянный портрет» (ил. на с. 117) художник с помощью топора создает некий архаический образ, возникающий по мере прямого взаимодействия с природным материалом. Для него это прежде всего автопортрет, рождающийся в диалоге с самим собой. Идея перевода графики в другие материалы оказалась близка и для Надежды Косинской. Живописец, график, автор объектов, она постепенно пришла к переосмыслению классических художественных техник, почувствовав необходимость расширения границ изобразительных средств. Она работала в разных медиа, в том числе создавала текстильные объекты с вышивкой по мотивам рисунков, а недавно обратилась к рисованию гвоздями. На фанерную основу наклеиваются или прибиваются гвозди, художник направляет их в разные стороны под разным углом, загибает, и в итоге возникает изображение, как будто созданное с помощью графитных штрихов. Первые работы автора в этой технике были сравнимы с быстрыми эскизными набросками. «Руки» (ил. на с. 64) — это прежде всего «впе-

чатление», пойманное движение, но главной темой становится противопоставление эскизности и легкости изображенного мотива с тяжеловесностью самого материала. В работе «Платье» (ил. на с. 65) Косинскую привлекает структура металла, графичная и живописная одновременно. Изображение статично, а большое пространство, полностью заполненное гвоздями, придает ему монолитность. Оно напоминает доспехи: платье становится здесь аллегорией защиты от окружающего мира.

Петербургский скульптор Антонина Фатхуллина работает с металлом, используя прутья, трубы, проволоку, сетку. Скульптурная композиция «Союз земли и воздуха» (ил. на с. 106) родилась после участия автора в одном из сеансов ШАРППС-7. Работа была создана на основе эскиза, появившегося во время перформанса-постановки, где позировал петербургский художник Петр Швецов. Фатхуллина представила его в роли фавна, обнимающего нимфу. Кажется, что фигура фавна, выстроенная из керамзитовых гранул, вышла из-под земли — форма гранул ассоциируется с картофельными клубнями. Женская фигура выполнена из проволоки, и ее изгибы напоминают карандашную линию, как будто сошедшую с листа. Автору удается создать эффект быстрого рисунка-наброска, сделанного с помощью всего нескольких непрерывных закручивающихся линий — он словно парит в трехмерном пространстве. Земля и воздух у Фатхуллиной показаны как противопоставление материала и бесплотного пространства, намеченного только несколькими витками проволоки. При этом изгибы проволоки настолько точно передают ощущение стремительного спонтанного наброска, что эта скульптурная работа в равной мере может рассматриваться как трехмерный рисунок.

Поиск различных способов актуализации рисовальной техники с помощью применения непривычных материалов обрел в последние годы особую популярность. Русский музей первым отразил это явление, показав в 2014 году выставку «Актуальный рисунок» (Мраморный дворец). Как указывает Ирина Карасик, «...пожалуй, самым распространенным в практике „нового рисования“ стал метод, который можно назвать методом „подмены“ или „перевода“. Вместо листа — пространство, ткань, стена, предметы. Вместо проведенной по бумаге линии — железные прутья, проволока, нитки или веревки, вместо карандаша, пера или фломастера — иголка, лазер, сварочный аппарат. Любая „подмена“ — всегда мощный художественный раздражитель»<sup>7</sup>. Одной из главных характеристик искусства 2010-х стал особый подход к материалу. В данном контексте целесообразно использовать за-

## АЛЕКСАНДР ЦИКАРИШВИЛИ

Дом. 2016

Земля, ПВА. 60 x 60 x 30

Собственность автора, Санкт-Петербург



имствованный из западного искусствознания термин «медиа» (от лат. *media* — средства, посредники), который, помимо значения «материал» или «техника», может пониматься более широко. В узком значении слова, медиа — это те материалы, из которых выполнено произведение (например, традиционные «холст, масло», «мрамор», «бумага, карандаш» или нетрадиционные «мусор», «человеческое тело» и т. п.). В широком значении — это тот язык, на котором говорит произведение (этим языком могут становиться виды искусства: «живопись», «скульптура» и т. п. или формы и методы искусства: «ассамбляж», «инсталляция», «перформанс») <sup>8</sup>. Петербургские авторы 2010-х создают неожиданные связи между конвенциональными художественными и новыми техническими средствами, обращаются к памяти медиа, задаются вопросом об их свойствах и возможностях.

Для Александра Цикаришвили особое значение имеют органические материалы — земля, глина, волосы, а также найденные объекты (*found objects*), текстиль, бумага. Он изобретает собственные методы (один из таких методов — авторская техника захоронения графики, которая подразумевает закапывание собственных рисунков с тем, чтобы после извлечения из почвы они синтезировали творческое и природное начало, превратившись в своеобразный палимпсест). В представленных на выставке объектах Цикаришвили удается показать неуловимую грань между формой и бесформенностью. Ключевые темы его творчества — тема деревни и тема времени, связанная с воспоминаниями и размыш-

лениями о смене поколений. «Дом» (ил. на с. 11) относится к серии архитектурных конструкций из земли, над которыми он работает на протяжении нескольких лет. Изначально художник хотел, чтобы в них присутствовал элемент саморазрушения: земляные постройки рано или поздно должны превратиться в пыль и тлен. Состояние, атмосфера, ощущение — вот, пожалуй, основные категории, которые имеют значение для автора. Эти ощущения рождаются во взаимодействии природного материала, наполненного множеством смыслов и ассоциаций (мифологических, сакральных, личных), и художественного метода Цикаришвили. Переосмысливая приемы арте повера <sup>9</sup> и арт брют <sup>10</sup>, он остается глубоко укоренен в национальной традиции, предлагая свой вариант понимания и репрезентации тех медиа, которые выбрал для выражения своих художественных интенций. Ткань, мусор, пыль, земля — из этих материалов рождаются фактурные, часто отталкивающие и пугающие, тесно связанные с темой органики образы.

Петр Дьяков акцентирует внимание зрителя на взаимодействии скульптора с материалом — его интересуют касания, движения рук, ритмика работы — все, что говорит о самом авторе, что обнаруживает скрытые от публики творческие поиски, воплощенные в этих жестах. Как пишет Станислав Савицкий в статье, посвященной первой персональной выставке художника в 2019 году (NAMEGALLERY, Санкт-Петербург): «Петр Дьяков ведет свой рассказ, тщательно документируя следы собственного присутствия, — запечатлевает свои пальцы в мо-



### КОНСТАНТИН РЕШЕТНИКОВ

**Лук (Onion).** 2018

Из серии «Плоды/Vitamin»

Сталь, токарная обработка,

сварка, лак. 55 x 12 x 7

Собрание Сергея Лимонова, Санкт-Петербург

### АЛЕКСАНДР ЦИКАРИШВИЛИ

**Археология рисунка.** 2018

Графический триптих

Бумага, текстиль, земля, волосы,

найденные объекты, элементы бытовых

шрифтов несуществующего языка,

авторская техника захоронения графики

256 x 180 (каждая часть)

Собрание Елены Белоноговой, Москва

мент лепки. Форма рождается из сочленения указательного и среднего, из сведенной вместе пятерни, из большого пальца правой руки, сомкнувшегося с безымянным левой»<sup>11</sup>. Академический скульптор по образованию, Дьяков задается вопросом о языке скульптуры в XXI веке. В работе «Nuga» (ил. на с. 58), по сути, он создает слепки самого себя — но не в форме традиционного автопортрета, а в форме фиксации собственного творческого процесса. Она может восприниматься и как документация этапов работы над скульптурным изображением, и как диалог с монументальной скульптурой: «Перед нами скульптура действия, не стирающая ни одного касания своего создателя, рассказывающая в подробностях о всех слагаемых работы, пластический язык, говорящий сам за себя»<sup>12</sup>. Этот перенос внимания с изображения на процесс его создания, стремление показать и утвердить присутствие автора демонстрируют ту же тенденцию, которая проявилась в главном тренде петербургского искусства 2010-х годов — актуальном рисовании. Рукотворность в скульптуре Дьякова монументализирована, возведена в качество приема. Главным для него является передача ощущения непосредственного присутствия автора, укорененности в моменте и пространстве.

Узнаваемым художественным языком Татьяны Ахметгалиевой стали вышивка и использование нитей в создании крупноформатных работ. В серии работ «Клото» (ил. на с. 40, 41) с помощью нитей ярких цветов она вышивает — рисует — портреты сотрудниц Свердловского камвольного комбината в Екатеринбурге. Каждый портрет — это изящный набросок, в котором особое значение имеет эскизность, авторские обобщения и пропуски: где-то тщательно проработаны общие контуры, но нет изображения самого лица; где-то, напротив, «выхвачены» отдельные детали и «поймано» выражение глаз и мимика. Созданная для Первой уральской индустриальной биеннале, эта *site-specific* инсталляция состоит из десяти портретов, выполненных с помощью вышивки по полупрозрачной основе — ткани из органзы. Частью инсталляции являются большие бобины с нитками, которые располагаются на полу: они соединены с портретами с помощью свисающих нитей. Сотрудницы комбината предстают здесь в образе древнегреческой мойры, которая прядет нить судьбы. Это буквальное соединение темы и медиа придает особое звучание самим портретам: созданные в технике вышивки по прозрачной — эфемерной — ткани, они обретают монументальность, «прячут» в пространстве зала и наполняются коннотациями, связанными с античной мифологией. Образ древнегреческой богини Клото, воплощенный в десяти разных лицах, становится разговором на тему предопределенности, рока и судьбы, которая интересует Ахметгалиеву уже на протяжении многих лет.

Несомненным качеством медиальности обладают работы Константина Беньковича, выполненные из металлической арматуры методом сварки. Широко используемый в лингвистике и теории коммуникаций термин «медиальность», понимаемый как способ материальной выраженности информации<sup>13</sup>, все чаще становится актуален для анализа современного художественного произведения<sup>14</sup>. Лаконичные и графичные, работы Беньковича одновременно воспринимаются и как рисунки в трехмерном пространстве, и как ясно читаемые визуальные высказывания. Найдя собственные технику и материал, он переводит образы современного мира на свой язык, который обретает качество универсальности и мгновенной «считываемости». В работе «Камера» (ил. на с. 45) обыгрываются ассоциации, которые возникают в связи с темой



металлической решетки. Выполненная из сваренных металлических прутьев и покрытая белой эмалью, работа становится знаком общества тотального контроля, постоянного присутствия Большого Брата. Сливаясь с цветом стен выставочных залов, она «прячется», маскируется, становясь молчаливым предупреждением о неизбежности наказания для нарушителя установленного порядка.

Хотя медиальность, безусловно, не является изобретением XXI века, она обретает особое значение в контексте развития современных средств коммуникации и цифровых технологий. Сегодня, как никогда раньше, человек ежедневно воспринимает огромные потоки разнообразной информации (прежде всего через Интернет). И механизмы восприятия этой информации неизбежно меняются — все большее влияние на понимание содержания оказывает сам материальный формат коммуникации (вербальные, кинетические, звуковые, визуальные знаки, которые часто дополняют языковые или даже доминируют над ними). Не сводясь к игре знаками, работы Беньковича оказываются во многом созвучны этим процессам в культуре XXI века.

Его «Душ» (ил. на с. 44) из стали, в котором потоки воды превращены в металлические прутья и становятся продолжением душевой конструкции, воспринимается во всем многообразии ассоциаций. Объект покрыт ржавчиной: художник специально в течение двух месяцев держал его на улице для создания нужной фактуры. Главными в этой работе оказываются темы очищения и жертвенности, которые рождаются из смысловых и визуальных контрастов.

Константин Решетников в серии «Плоды/Vitamin» обращается к теме детских воспоминаний. Невинный образ пророщенной на окне луковицы (ил. на с. 12) обретает здесь зловещее звучание. Знакомый мотив, переданный непривычными средствами, воспринимается зрителем в новом значении. Металл придает работе милитаристский смысл, и безобидный овощ, источник витаминов, оборачивается военным снаряжением. Образ из детства превращается в образ советского прошлого.

Металл стал одним из главных, хотя и не единственным, медиа в творчестве Лизы Бобковой. В работе «Уголь в углу» (ил. на с. 15) эскизом послужил случайный абстрактный рисунок автора, который

был нарисован буквально за пару секунд. При этом метод перевода в металл был выбран очень трудоемкий — ковка прутков нержавеющей стали. Здесь Бобкова обращается к осмыслению процесса материальной реализации замысла художника. Еще будучи студенткой академии Штиглица, она обратила внимание на то, что подготовительная работа (наброски, эскизы, предварительные пробы) занимают часто больше времени, чем само исполнение проекта в материале. Здесь же она использовала свой случайный рисунок, но воплотила его со всем усердием и знаниями, которые получила при обучении. Этот извечный спор ремесла и творчества стал одной из основных тем работы автора, тесно связанного с академическими традициями.

Объект Артура Джаруллаева «Срез городов» (ил. на с. 53) становится образным воплощением городской инфраструктуры во всем многообразии ее взаимосвязей, превращаясь в подобие некоего гигантского полуфантастического цветка. Абстрактная биоморфная форма, выполненная из металла, воплощает холод, прочность и в то же время биение жизни современного мегаполиса.

Новое осмысление работы с металлом как с художественным медиа, ставшее направлением творческого поиска целого ряда петербургских авторов 2010-х (Беньковича, Решетникова, Бобковой, Джаруллаева и других), в разные годы закончивших кафедру художественной обработки металла академии Штиглица, значительно расширило возможности художественного языка и актуализировало многие техники и приемы, связанные изначально с областью ремесленного и декоративного творчества.

Семен Мотолянец — художник, избравший в качестве своего основного медиа хозяйственное мыло. На протяжении нескольких лет (в том числе в совместных проектах с Дмитрием Петуховым, в период существования художественной группы «Мыло») мыло являлось объектом и материалом перформансов («Рабочая неделя», 2010; «Фигурное катание на мыле», 2009), становилось структурным элементом инсталляций («Янтарная комната», 2010). Материал, наполненный смыслами, явными и скрытыми значениями (от чистоты до жертвенности), постепенно начал превращаться в тему и объект изображения с помощью других медиа. В работах серии «Мыльные часы» художник размышляет о природе времени, о нестабильности настоящего и неопределенности будущего. Пирамидки из кусков мыла, воплощенные в керамике, обманывают своей правдоподобностью. Сама идея подмены в искусстве всегда была интересна художнику и зрителю (первые примеры живописных обманок находим в Древнем Египте) и развивалась

прежде всего в форме иллюзорных изображений (трамплей), а также различных имитаций материалов и предметов, что было недавно показано на выставке «Не верь глазам своим» в Эрмитаже<sup>15</sup>. Но в данном случае автор использует имитацию для того, чтобы с помощью керамики — крайне устойчивой к временным изменениям — подчеркнуть недолговечность и нестабильность мыла как материала. Меняющийся цвет (мыльный колер исчезает буквально через несколько лет, и мыло становится коричневым), меняющее форму (быстро трескается, разваливается), фактуру (теряет блеск и гладкость) — мыло ускользает, убегает из рук, символизируя невозможность поймать и остановить время. Керамические пирамидки, представляющие куски мыла разной степени старения (от почти новых до крошечных обмылков), становятся поводом для философского размышления. Отсюда — названия работ («Нет ничего надежнее вечности», «Осталось 35 лет», ил. на с. 80, 81; и т. п.). В беседе с критиком Павлом Герасименко художник объясняет: «Может ли возникнуть связь между обмылком, исчезающим у тебя на глазах, и керамикой, которая настолько долговечна, что спустя 5 тысяч лет из земли можно достать неизменившийся черепок? Найти баланс и было задачей: пирамидки должны обманывать — демонстрируя шаткость и разрушение»<sup>16</sup>. Не ограничиваясь работой с физическими и содержательными возможностями мыла, Мотолянец выходит на новый уровень осмысления медиа. Объект «Работа» (ил. на с. 79) относится к серии «Ширмы». Белые буквы из фанеры, соединенные с помощью обыкновенных дверных петель, превращаются в единую сетку — или клетку. Слово «работа» читается как бесконечная прагматичная ловушка: художник и здесь размышляет об убегающем времени, которое в современном мире часто уходит на неинтересную работу, а для жизни его остается все меньше и меньше.

Техника, ассоциирующаяся с областью детского, наивного или любительского творчества — выжигание по дереву, — стала излюбленным медиа для Федора Хиросигэ. Художник-перформансист, который появляется на выставках в образе человека-гриба (надевая на голову огромную конструкцию из ткани — цветной гриб), развивает собственную мифологию в серии работ на дереве. Проект «Годы учения пси» (ил. на с. 111) посвящен фантазии на тему постапокалипсиса. Сверхсущества будущего — это одушевленные грибы, которым удалось построить гармоничную цивилизацию, где наконец достигнут справедливый миропорядок. Художник иронизирует над антропоцентризмом, позитивной наукой и верой в технический прогресс и дигитализированный образ будущего.

Коллажи Марьи Дмитриевой живописны, часто графичны, иногда даже скульптурны. Используя вырезки из гляцевых журналов, она создает объемные изображения — от портретов современников до вымышленных пейзажей. В работе «Без названия» (ил. на с. 54), играя фактурой бумаги, используя фрагменты разных размеров, предлагая неожиданные сопоставления цвета и вырванных из контекста визуальных образов, автор приглашает зрителя в новый полуабстрактный-полуфантазийный мир. Сотканные из частей других изображений, такие работы несут немислимый хор безымянных голосов, коррелируя с современным нескончаемым информационным потоком.

Стремление уйти от напряжения и постоянной гонки современной западной культуры читается в работах Дениса Патракеева. Его интересует область сакрального, поиски гармонии; классические художественные техники соединяются с обращением к материалам, связанным с образами стихий: земля, огонь и т. п. В работе «Мира течение» (ил. на с. 86) автор строит колонну из прозрачных ваз, внутри которых разворачивается процесс роста таинственной материи (химический процесс запускается в начале выставки, и каждый день работа меняется, символизируя постоянное течение жизни).

Абстрактная линия живописи получает развитие в 2010-е годы в творчестве Влада Кулькова. В его полотнах, выполненных в стиле биоморфной абстракции, узнаваемым приемом стало использование бесконечных закручивающихся линий и живописных пятен. В картине «Тропой паука» (ил. на с. 70, 71), сопоставляя тонкие графичные штрихи и экспрессивно нанесенные широкие тягучие мазки, предлагая неожиданные контрасты и тонко подобранные колористические сопоставления, Кульков обращается к области бессознательного. Фантазийные и психоделические мотивы возникают и в творчестве художников, работающих в фигуративном направлении.

Александр Дашевский, с начала 2000-х работавший с темой городской среды и уделявший особое внимание унифицированности и повторяемости в современном урбанистическом пейзаже, в 2010-е обращается и к новым темам, и к поиску нового художественного языка. Стремясь уйти от ограничивающей композиционную свободу традиционного квадратного или прямоугольного полотна, он начинает писать на холстах сложной формы. Помимо трудоемкого процесса изготовления подрамников, работа над этими картинами включает также использование коллажных элементов. Отдельные персонажи «Павильона» (ил. на с. 50) были написаны на другом холсте, вырезаны и затем наклеены на изображение. Живопись, сохраняя свои физические свойства в работах этой серии, обретает такие характерные для современной цифровой визуальности качества, как фрагментарность и условность границ. Картина относится к проекту «Мемориальный музей-заповедник Александра Дашевского на берегу Волги». Здесь представлено главное здание воображаемого музея, внутри которого блуждают зрители-призраки, фотографируются и общаются с художником. Самого себя автор изобразил несколько раз. Соединение фантазии и реальности, интерес к мистификации и игре со зрителем, а также визуальные приемы (использование эффекта размытости при изображении лиц, общий условный колорит и сложная обтекаемая форма полотна) говорят о сильнейшем влиянии современной экранной культуры на восприятие художником развития живописной формы.

**ЛИЗА БОБКОВА**

**Уголь в углу.** 2018

Нержавеющая сталь,  
уголь. 150 x 140

Собственность автора,  
Санкт-Петербург



Ирина Дрозд в работе «Рождество» из серии «Тихие игры» продолжает тему детства, центральную в ее творчестве начиная с середины 2000-х годов. В 2010-е она обретает мистическое измерение: все чаще ее картины наполняются образами фантастических существ, пугающих видений, воплощающих неосознанные детские страхи.

Работы Ивана Плюща — и живописные полотна, и пространственные инсталляции — всегда говорят о времени: об уходящем времени, о личных воспоминаниях и прошлом страны, о проживании настоящего и предвосхищении будущего<sup>17</sup>. В работах начала 2010-х годов, написанных в стиле концептуального формализма, он создавал в буквальном смысле слова «размытые образы», отражая особенности восприятия информации современным человеком. Он писал лицо персонажа сильно разведенными красками, затем ставил полотно на бок и давал стечь краске. В картине возникал тот эффект ускользания, неузнавания, мгновенного стирания из памяти образа, который стал одной из примет нашего времени. К концу 2010-х роль отраженной реальности в жизни молодого поколения возросла многократно. Этот процесс виртуализации продолжается, и главным следствием становятся существенные изменения в мировосприятии и мироощущении человека, который проводит часы со смартфоном в руке. В картине «Неизбежность воплощения» (ил. на с. 93) из серии «Между мечтой и кошмаром» лицо персонажа скрыто маской, которая превращает его в некий фантомный образ. Он сидит на кровати, но постельное белье напоминает скорее ледяной айсберг, чем теплую ткань. В скомканном красном одеяле, в светильнике на стене, в тенях видятся одушевленные полуреальные существа. Художник передает то состояние между тяжелым сном и бодрствованием, когда разум окутан пеленой тумана. Насколько органично для человека нахождение в постоянном режиме онлайн, как меняется при этом его психика, как он воспринимает самого себя и окружающую реальность — эти вопросы, актуальные для сегодняшнего дня, становятся центральными в творчестве художников миллениалов.

Художественный диалог с цифровым изображением обретает все большую популярность. Авторы либо избирают мир компьютера и видео в качестве сюжета или темы своих картин, либо занимаются осмыслением самого языка традиционных видов искусства. Первые полиптихи Нестора Харченко, участника группы «Север-7», создавались по мотивам сессий перформативного позирования в Академии художеств, Новом музее, мастерской Петра Швецова и в разных пространствах «Север-7». По словам художника, «идея состояла в сборе еди-

ного большого образа, файла, из многих частей, отдельных изображений, байтов. Где каждая часть, фрагмент, несет свою, никогда не расшифрованную информацию, посыл. Этот прием восходит к пещерным росписям палеолита»<sup>18</sup>.

В картинах Алены Терешко из серии «Движение» («Рука 45–55», «Поворот головы слева направо»; «Поворот головы справа налево», ил. на с. 102, 103) центральной становится тема телесности, над которой художница работает уже несколько лет, переходя от видео к живописи и пробуя себя в жанре перформанса. Восприятие тела как объекта наблюдения со стороны и как объекта самосозерцания; ощущения от собственного тела; способы передачи тела в движении — эти и многие другие аспекты рассматриваются через призму современной цифровой культуры. При создании живописных работ, наряду с классическим созерцанием, автор использует фото- и видеоисточники. Так рождаются новые ракурсы и визуальные эффекты, привнесенные в живопись из мира современных технологий.

С самым языком цифрового изображения работает Иван Тузов. Он соединяет традиционную технику мозаики (чему способствует образование в этой области: в юности он закончил реставрационный лицей, где занимался маркетри) и пиксельную эстетику. Вначале он создавал работы на компьютере, вдохновляясь визуальностью компьютерных игр 1990-х годов: «Super Mario Bros.», «Battle City» (известная как «Танчики»). Персонажами его первых работ были Наполеон и Ленин. Постепенно художник перешел из цифровой среды в аналоговую. Пиксель как наименьшая единица растрового изображения компьютерной графики является тем медиа, которое может существовать в любом формате. Изображения из мозаики составляются художником из квадратов, по аналогии с восьмибитными (8-bit) пиксельными картинками, по тому же принципу он пишет и живописные полотна.

Работа Анны Мартыненко «Пакет» (ил. на с. 78) из проекта «Порядок вещей» посвящена сопоставлению физического и информационного мира. Автор обращает внимание на то, что сегодня, как никогда раньше, информационное поле расширилось настолько, что начало довлеть над реальной осязаемой окружающей средой. Материальные предметы превращаются в источники данных о самих себе. В графиках и чертежах автор показывает их физические свойства: площадь поверхности, процент серого, количество вершин, размеры сторон и т. д. Мартыненко предлагает поразмышлять над будущим культуры, в которой предметы аналогового мира «работают» донорами для извлечения информации — информации, которая становится чем-то бо-

лее реальным, чем сам предмет. Связующим звеном между реальностью и виртуальностью становится смартфон.

В инсталляции Александры Лерман «Swipe Swipe Swipe» (ил. на с. 73) эта связь передана тактильно. Движения пальцев по сенсорному экрану здесь представлены в виде отпечатков и углублений на глиняных прямоугольниках, которые безошибочно считываются зрителем как следы взаимодействия пользователя со смартфоном. Частью инсталляции становится стена, окрашенная в цвет rose gold, который иногда называют цветом миллениалов.

Максим Свищёв использует законы компьютерной графики, создавая масштабные трехмерные объекты, в том числе надувную скульптуру («RAZDVA», ил. на с. 98). Ему также принадлежат и проекты с дополненной реальностью: в пространство города помещаются виртуальные художественные объекты, которые зритель наблюдает с помощью специальных очков или приложения в телефоне. При этом одним из главных источников вдохновения для него остается природа — переводя ее ритмы и формы на компьютерный язык, Свищёв создает образы, в которых живая пластика соединяется с законами нового технологичного мира.

Для этого периода характерно и широкое распространение видеоарта как наиболее доступной сегодня формы фиксации реальности. Видео становятся и частью инсталляций, и самостоятельными произведениями. Саша Зубрицкая создала проект «Ветер» (ил. на с. 60, 61) — это видеозарисовки города, в качестве сюжета автор выбрала случайные, временные объекты, которые можно встретить в любом большом городе. Куски полиэтилена, зацепившиеся за ветви деревьев и оставшиеся там на долгое время; строительные ленты-ограждения; обрывки украшений от прошедших праздников — эти и другие подобные «мусорные» предметы стали частью городского ландшафта. Их либо не замечают, либо воспринимают как досадную помеху. В видео Зубрицкой такие предметы наделяются неожиданной поэтикой, автор как будто любит ими, выявляя их зыбкую, переменчивую природу. Здесь соединяется отстраненность и безличность современных цифровых технологий, холод большого города с попытками отыскать красоту в самых неожиданных местах, утвердить свое присутствие здесь и сейчас, преодолеть одиночество виртуального мира.

Лера Нибиру, развивающая постконцептуальную линию в отечественном искусстве, в качестве основного художественного языка избрала анимацию. Тема сновидений и психоделических фантазий, которая возникает во многих ее работах, обретает особое значение в эпоху раздвоения реальности. Появлению анимационного фильма «Путешествие по ту сторону сна» (ил. на с. 82, 83) предшествовало создание серии рисунков и издание книги. Фильм посвящен поискам границы между сном и явью. Главный персонаж видео — девочка — путешествует от земного к космическому пространству, пытается понять, спит она или бодрствует, кто она и что ищет. Часто Нибиру создает работы в традиционных худо-



## ИВАН ПЛЮЩ

### Эпизод 1. 2011

Из серии «Пока петухи не пропели»

Холст, акрил. 149 x 149

ГРМ

жественных техниках, а потом уже возникают анимационные фильмы. Например, проект «Путешествие Кромхеля на седьмое небо» изначально существовал в виде масштабной авторской книги, а затем получил развитие в формате видео.

Одно из новых направлений в современном мировом искусстве — это использование искусственного интеллекта в творческом процессе. В проекте Егора Крафта «Контент-ориентированные исследования» (ил. на с. 66–69) мраморные копии античной пластики дополняются элементами из полиамида, сгенерированными компьютером. Вопросы о сущности искусства и об уникальности авторского почерка поднимаются на новом этапе развития технологий. Может ли искусственный интеллект заменить художника, где заканчивается технология и начинается область свободного художественного поиска, как и в какой форме будет дальше развиваться искусство — вот лишь часть вопросов, затрагиваемых в этой работе.

Компьютерная и цифровая визуальность как язык современной культуры стала предметом осмысления Владимира Абиha. Трехкратный номинант премии Курехина в категории «Искусство в общественном пространстве», художник свободно переходит от уличного искусства к станковым музейным работам, от цифровых проектов к выполненным в традиционных техниках произведениям (живопись, барельеф). В диптихе «Искусство, не искусство» (ил. на с. 34, 35) Абиh повторяет две страницы поиска Google с запросом «искусство» и «не искусство» в технике «холст, масло». При этом он использует эффект загрузки страницы при медленном интернет-соединении, когда на экране сначала возникают только цветные прямоугольники и лишь потом появляются изображения. Эти прямоугольники художник тщательно копирует и переносит на холсты. В работе «Фрагмент орнамента храмового комплекса» (ил. на с. 36) Абиh выбирает в качестве темы один из самых узнаваемых знаков социальной сети Фейсбук — отметку «нравится» в виде руки с поднятым вверх большим пальцем. Многократно повторенный и выполненный в технике резьбы по камню, этот символ современной компьютерной культуры обретает иное звучание. Художник создает своего рода послание для будущих поколений, которым останется интерпретировать таинственные знаки прошлого, наделяя их любыми значениями, вплоть до сакральных. В работах в городском пространстве Абиh часто соединяет интернет-среду и среду города, демонстрируя их тесные связи в XXI веке. Он помещает на стены петербургских домов собственные автопортреты (ил. на с. 37), которые мимикрируют под оригинальные архитектурные маскароны. Располагая их в замке арки или над оконными проемами, выбирая белый фон для белой пластики, художник добивается эффекта их органического слияния с фасадами исторических зданий XIX века. Повсеместное увлечение селфи и болезненное стремление запечатлеть себя на сотнях фотографий, характерное для нашего времени, Абиh трансформирует в попытку увековечить свой образ в пространстве города. При этом автору удается сохранить инкогнито: на всех автопортретах он изображен в очках.

На выставке представлены работы стрит-артистов Стаса Багса, Максима Имы, Павла Плетнева, Миши Маркера. Это живопись и объекты, которые специально создавались для экспонирования в выставочном пространстве. Проект «Атомизация» (ил. на с. 88–89) Павла Плетнева посвящен городу. Он создает трехмерные объекты, которые воспроизводят фрагменты фасадов домов: обычных «хрущевок» или «панелек». Представляя окно, балкон или расписанную граффити сте-



## ИВАН ТУЗОВ

**Микки.** 2014

Фанера, брус, стеклянная

мозаика. 65 x 55

Частное собрание, Москва

ну, художник рассматривает город как единый организм, структурным элементом которого и становятся эти ячейки жизни. Стас Багс соединяет работу в уличном искусстве с выставочными проектами. Его творчество всегда связано с поисками самоидентификации. В скульптуре «Близнецы» (ил. на с. 43) он демонстрирует дуализм восприятия собственной личности и окружающего мира. Живопись Миши Маркера («Ученик», «Грех», «Ева», ил. на с. 76, 77) вдохновляется эстетикой уличного плаката: локальные заливки краски, четкие контуры и ясно считываемые образы пришли из стрит-артистских проектов художника.

За последние десять лет цифровая и виртуальная культура настолько прочно вошли в жизнь человека, что осмысление этих глобальных изменений в мышлении, в восприятии мира и образе жизни стало, прямо или косвенно, одним из главных направлений художественного поиска. В своей знаменитой статье «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»<sup>19</sup> Вальтер Беньямин демонстрировал разрушительную роль технического репродукции в отношении восприятия подлинного предмета, выделяя в качестве основной ценности подлинника его бытие «здесь и сей-

### ПРИМЕЧАНИЯ:

- <sup>1</sup> «Новое питерское плохое рисование», «неумелое рисование», «паркинсоновское рисование» — эти термины, предложенные А. Д. Боровским, наиболее точно определяют то направление в петербургской графике, которое возникло под влиянием творческой и педагогической работы Л. Ю. Цхэ (см., например: Боровский А. Д. Разматывая клубок // Леонид Цхэ. Постановки / Каталог выставки. М., 2018).
- <sup>2</sup> Термин «миллениалы», впервые предложенный исследователями Уильямом Штраусом и Нилом Хоувом (см.: Howe N., Strauss W. Millennials rising: The Next Great Generation. New York: Vintage Books, 2000), получил широкое осмысление в трудах российских ученых. Он относится к людям, рожденным в 1980–1990-е годы и вступившим во взрослую жизнь в начале нового тысячелетия. Именно поколение миллениалов демонстрирует значительное сходство в разных странах (от Америки до Китая), о чем пишет В. Радаев (см.: Радаев В. Миллениалы. Как меняется российское общество. М.: Издательский дом ВШЭ, 2019).
- <sup>3</sup> Боровский А. Д. Разматывая клубок. С. 8.
- <sup>4</sup> Беседа А. И. Карловой и М. В. Салтановой с художником Л. Ю. Цхэ от 28 февраля 2019 года [Текст интервью] // Архив отдела новейших течений Русского музея. Публикуется с согласия Л. Ю. Цхэ. С. 2.
- <sup>5</sup> Андреева Е. Ю. Взгляд на вещи // Актуальный рисунок. СПб: Palace Editions, 2013. С. 31.
- <sup>6</sup> Манифест Школы активного рисования и перформативного позирирования «Север-7» // Зин (самиздатский

- журнал) / Верстка Саши Зубрицкой. Отпечатано в рамках проекта ШАРППС-7. Галерея Regina. М., 2018. С. 2.
- <sup>7</sup> Карасик И. Н. «Другой» рисунок // Актуальный рисунок. С. 19.
- <sup>8</sup> Значение термина «медиа» (или «медиум») широко разработано в западном искусствознании и вошло в словари по искусству (см., например: Clarke M. The Concise Oxford Dictionary of Art Terms. New York: Oxford University Press, 2003. P. 151). В российском искусствоведении чаще используется слово медиа, образованное от англ. media (мн. ч.), хотя распространено также употребление слова медиум (от англ. medium, ед. ч.).
- <sup>9</sup> Арте повера (от лат. Arte povera — бедное искусство) — термин, введенный в 1967 году Джермано Челантом для определения нового художественного течения в итальянском искусстве. Художники арте повера создают инсталляции из природных и «бесплатных» материалов: земли, камней, воды, растений и т. п. Их работы часто затрагивают социальные и политические темы.
- <sup>10</sup> Арт брут (от фр. Art Brut — грубое искусство) — направление в изобразительном искусстве XX века. Термин был введен в 1945 году Жаном Дюбюффе, который впервые использовал его для обозначения творчества непрофессиональных художников — душевнобольных, детей, самоучек. Именно такое искусство Дюбюффе считал наиболее честным, наполненным искренним чувством и свободным от сковывающих академических правил или законов арт-рынка.

час». Парадоксально, что параллельно с бурным развитием области цифрового искусства, сегодня заметным трендом стал и противоположный процесс — повторение цифрового изображения рукотворным методом. Художник пишет картину на холсте, выкладывает мозаику, отлиывает скульптуру на базе изображения, изначально созданного техническим способом (с помощью фотоаппарата или компьютерной программы). Переводя холодный язык цифровых технологий в рукотворные художественные формы, авторы совершают противоположный репродуцированию акт — наделяют безличное изображение новыми качествами. В этом подходе молодых петербургских художников прочитывается общее стремление утвердить, отразить, запечатлеть то, что сегодня, как никогда раньше, ускользает. Это индивидуальность собственной личности, которую необходимо сохранить в бесконечном потоке цифровой информации.

Современный художественный процесс развивается стремительно, охватывая новые области, осваивая новейшие технологии и реагируя на острые проблемы и вызовы своего времени. В авангарде этого процесса — молодые художники, расширяющие представления об искусстве.

- <sup>11</sup> Савицкий С. А. Сам за себя // Петр Дьяков. Сам за себя / Каталог выставки. СПб: НТ-Принт, 2018. С. 6.
- <sup>12</sup> Там же.
- <sup>13</sup> Разработка термина «медиаальность» широко освещена в международной и отечественной лингвистической теории. См., например: Чернявская В. Е. Медиаальность: опыт осмысления формирующейся парадигмы в лингвистике // Медиалингвистика. 2015. № 1 (6). С. 7–14.
- <sup>14</sup> В российском искусствоведении теоретическое осмысление этого понятия предлагает А. Д. Боровский: «Термин „медиаальность“ достаточно неустойчив, но он все более семантически содержателен, без него трудно осмыслить проблематику современного искусства. Тем более работы художников, отрефлексированно или интуитивно работающих с содержательными аспектами реализации произведения в технике и материале» (Боровский А. Д. Константин Бенькович // Константин Бенькович / Каталог выставки. М.: August Borg, 2019. С. 5).
- <sup>15</sup> См.: «Не верь глазам своим». Обманки в искусстве / Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб: Изд-во ГЭ, 2018.
- <sup>16</sup> Герасименко П. Не только мыло // Декоративное искусство стран СНГ. М., 2018. № 1 (#12). С. 40.
- <sup>17</sup> См.: Turkina O. What is Contemporary Russian Art // RES Art World/World Art: magazine / Ed. M. Azra Genim, Micha O. Goebig. № 3. May 2009. P. 35.
- <sup>18</sup> Из беседы А. И. Карловой с Н. Харченко.
- <sup>19</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.

РУССКИЙ МУЗЕЙ / МУЗЕЙ ЛЮДВИГА

# ПОКОЛЕНИЕ ТРИДЦАТИЛЕТНИХ

в современном русском искусстве





**Директор Русского музея**

Владимир Гусев

**Научный руководитель**

Евгения Петрова

**Авторы статей**

Александр Боровский

Анастасия Карлова

Мария Салтанова

**Составители каталога**

Александр Боровский

Анастасия Карлова

Мария Салтанова

**Компьютерная подготовка макета**

Наталья Кузьмина

**Редактор**

Ольга Клокова

**Корректор**

Татьяна Румянцева

**Фотографы**

Евгений Елинер, Марк Скоморох

**Художественный руководитель****и дизайнер издательства**

Йозеф Киблицкий

**Русский музей благодарит****за участие в проекте:**

Галерею «Анна Нова»

Галерею Марины Гисич

DiDi Gallery

NAMEGALLERY

Галерею «Триумф»

**и лично**

Реваза Жвания, Дарью Потякину,

Марию Арндт, Катерину Савицкую,

Оксану Корнееву, Анну Якубову,

Наталию Ершову, Игоря Суханова,

Марию Гаврильчик, Марину Гисич,

Алана Дзодзиева, Елену Стрыгину,

Галину Леонтьеву, Анну Лобовкину

**Благодарим фотографов:**

Владимира Абиха, Сергея Савельева,

Ивана Сорокина, Ивана Карпова

**при поддержке:****Peter und Irene  
Ludwig Stiftung**Русский музей представляет: Поколение тридцатилетних  
в современном русском искусствеАльманах. Вып. **xxx**. СПб: Palace Editions, 2020

© ФГБУК «Государственный Русский музей»

© Palace Editions

ISBN 978-5-93332-xxx-x (Россия)

**СОДЕРЖАНИЕ****ПРЕДИСЛОВИЕ**

...4

**Александр Боровский****ПОКОЛЕНИЕ МИЛЛЕНИАЛОВ  
В ПЕТЕРБУРГСКОМ ИСКУССТВЕ:  
В ПОИСКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА**

...7

**Анастасия Карлова****МИЛЛЕНИАЛЫ  
ПЕТЕРБУРГСКИЙ КОНТЕКСТ**

...21

**Мария Салтанова****ИЛЛЮСТРАЦИИ,  
БИОГРАФИИ**

...34

**ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ**

...120