

Родькин П.Е.*

**РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГОРОДСКОЙ МОДЕРНОСТИ:
МОДЕРНИЗМ, ПОСТМОДЕРНИЗМ, АНТИМОДЕРНИЗМ
(К ДИСКУССИИ О «БОЛЬШОЙ ГЛИНЕ № 4»
УРСА ФИШЕРА)©**

Аннотация. Скульптура Урса Фишера «Большая глина № 4», установленная в 2021 г. в Москве, анализируется как репрезентация определенного типа модерности / современности и рассматривается в рамках значимых культурных оппозиций: прошлое – настоящее – будущее, современное – несовременное и др. В рамках данной проблематики выделяются три типа актуальной городской современности и соответствующие им объекты и произведения, намечается возможность концептуального различения модернизма отсталости и авангардного модернизма.

Ключевые слова: антимодернизм; «Большая глина № 4»; модерность; модернизм отсталости; авангардный модернизм; постмодернизм; современность; Урс Фишер.

* ***Родькин Павел Евгеньевич*** – кандидат искусствоведения, доцент Школы коммуникаций Факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Россия, e-mail: prdesign@yandex.ru

Rodkin Pavel Evgenievich – PhD in Art History, Associate Professor in the School of Communications of the Faculty of Creative Industries of the National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia, e-mail: prdesign@yandex.ru

© Родькин П.Е., 2023

Поступила: 29.01.2023

Принята к печати: 20.02.2023

Rodkin P.E.

**Representations of Urban Modernity: Modernism, Postmodernism,
and Anti-Modernism (to the discussion of Urs Fischer's
“Big Clay N 4”)**

Abstract. Urs Fischer's sculpture “Big Clay N 4”, installed in 2021 in Moscow, is analyzed as a representation of a certain type of modernity and considered within the meaningful cultural oppositions: past – present – future, modern – non-modern, etc. This problematization identifies three types of actual urban modernity and their corresponding objects and works, outlines the possibility of conceptual distinction between backward and avant-garde modernism.

Keywords: anti-modernism; Big Clay N 4; modernity; backward modernism; avant-garde modernism; postmodernism; modernity; Urs Fischer.

Received: 29.01.2023

Accepted: 20.02.2023

Для цитирования: Родькин П.Е. Репрезентации городской модерна: модернизм, постмодернизм, антимодернизм (к дискуссии о «Большой глине № 4» Урса Фишера) // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 229–244. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.13

Введение

Установка в 2021 г. в Москве напротив Дома культуры «ГЭС-2» скульптуры «Большая глина № 4» Урса Фишера – 13-метровой алюминиевой копии положенных друг на друга кусков глины, которые разминал в руках автор, стала достаточно резонансным событием и спровоцировала общественную дискуссию относительно современного искусства и связанных с ним культурных и городских практик. Скульптура Фишера вызвала негативную физиологическую, эстетическую, политическую и даже конспирологическую интерпретации, в полной мере обнажившие проблему восприятия современного искусства в публичном городском пространстве [Федосова, Гасымова, Ляненко, 2022]. На фундаментальном уровне возникший в рамках дис-

куссии о «Большой глине № 4» Фишера конфликт кристаллизует отсутствие общественного и культурного консенсуса относительно феномена *современности* и его референтного наполнения. Впрочем, в каком-то смысле конфликт и является условием возникновения современности, на что указывает Теодор Адорно относительно современного искусства и общественного определения модерна [Адорно, 2001, с. 53]. Таким образом, конфликтность и провокативность произведений искусства выступают в качестве положительной культурной и исследовательской характеристики.

Анализ резонансных культурных артефактов может быть проведен средствами выделения значимых концептуальных культурных оппозиций, а также использования междисциплинарного понятийного аппарата. «Большую глину № 4» следует рассматривать не в обычной для подобных объектов оптике и логике городской достопримечательности или маркера-зрелища [Макканелл, 2016], а в качестве глобалистской версии современности, ее репрезентации культурного кода, который противопоставляется одновременно различным версиям локальной культуры и прошлому. То, что такое противопоставление по-прежнему актуально и имеет большой общественный отклик, свидетельствует о том, что в культурном измерении глобализация не так уж и устойчива, а будущее все еще вариативно.

Модерность как непреодолимая проблема

Вторая половина XIX в. открывает эпоху *модерности* (современности), которая охватывает все сферы науки и техники, экономики, культуры, искусства и повседневной жизни. Начиная с «Манифеста коммунистической партии» Карла Маркса и Фридриха Энгельса 1848 г. и Хрустального дворца Джозефа Пакстона 1851 г., каждое новое общественное движение или направление в искусстве, архитектуре, дизайне борется за то, чтобы быть «современным». Как отмечает Йоран Терборн, «на первых восьми страницах “Манифеста Коммунистической партии” мы узнаем о “современной индустрии” (дважды), “современной буржуазии” (дважды), “современных рабочих” (дважды), по одному разу о “современной государственной власти”, “современных производительных силах” и “современных производственных отношениях”. “Главная задача” Маркса в “Капитале”, как он

формулирует это в предисловии к первому изданию, была “обнаружить экономический закон движения современного общества”» [Терборн, 2021, с. 112–113]. «Манифест коммунистической партии» и Хрустальный дворец являлись манифестацией и репрезентацией современности, подарив образы, которые, несомненно, пробудили массовое воображение общества. Маршалл Берман отмечает, что вдохновляющий, но одновременно пугающий образ Хрустального дворца был по-своему осмыслен и пережит в русской литературе начиная с Николая Чернышевского, Федора Достоевского и заканчивая Евгением Замятиным: «Для Чернышевского и его авангарда “новых людей” Хрустальный дворец – символ новых видов и счастья, которыми может насладиться и Россия, если она совершит великий исторический прыжок к модерности. Для Достоевского и его антигероя Хрустальный дворец также является символом модерности; только тут он выражает все зловещее и страшное в современной жизни, все, из-за чего современный человек должен быть *engarde*» [Берман, 2020, с. 283]. Хрустальный дворец и как реальное сооружение, и как литературный и философский образ приобрел идеологическую форму.

Проблема современности заключалась не столько в преодолении прошлого, сколько в необходимости достичь лучшего будущего. Таким образом, как замечает Терборн, «быть современным (или “модерным”) – значит не быть связанным традицией, мудростью наших отцов, навыками наших мастеров и каким бы то ни было древнем авторитетом. Быть современным – это *культурная ориентация времени* на настоящее и на будущее, не больше и не меньше» [Терборн, 2020, с. 38]. Попытку создать современный предметный мир, обращенный в прошлое, предпринял основатель движения «Искусства и ремесла» Уильям Моррис. «Помимо желания создавать красивые вещи основной страстью моей жизни была и есть ненависть к современной цивилизации», – признается он [Моррис, 1973, с. 56]. Специфический взгляд Морриса ничего не мог противопоставить промышленной революции и росту капитала своего времени, хотя и заложил антитезис модернизму, который как последствие проявился в постмодернизме через свободное цитирование и смешивание стилей прошлого.

XX век стал веком устремленного в будущее авангардного и модернистского воображения, и множественности таких воображений (множественных модернов), которые сталкивались и противостояли

друг другу в материальной и идейной сферах. Наиболее ярко и радикально разрыв с прошлым и идею современности выразили модернистское искусство, дизайн и новая архитектура, принципиально противопоставив себя формам, не соответствовавшим «духу времени». Соответственно, в качестве значимой культурной оппозиции следует выделить два типа современности-настоящего: «прошлое ← настоящее» и «настоящее → будущее» [Болтански, Эскер, 2021, с. 346]. При этом основные нарративы современности, построенные на противопоставлении прошлого будущему, как их описывает Терборн, приписывают будущему превосходные качества [Терборн, 2020, с. 175]. В модернизме прошлое подвергается «отмене» и в этом смысле культура отмены (cancel culture) XXI в. является одним из побочных продуктов модернизма. Историческая ирония заключается в том, что культура отмены направлена против модернистского общества и массовой культуры второй половины XX в.

Современность наступает как нечто неизбежное, на чем строится ее авторитетность. Устойчивую связку современное-новое (современное = новое) [см.: Житенев, 2022] необходимо расширить до триады современное-новое-неизбежное. Неизбежность появления новой (новой-современной) формы пугает и травмирует консервативное сознание, так как неизбежное выступает в качестве политического понятия, бросающего открытий и недвусмысленный вызов любой системе власти, которая пытается «завершить» историю. Модернизм XX в. создал подлинно новые формы, с которыми человек того времени не сталкивался прежде, а также новый экзистенциальный и чувственный опыт. Постмодернизм, каким бы деструктивным он не казался, шел по этому же пути, но так и не стал по-настоящему массовой формой. Ясная оппозиция современное – несовременное выражается в конкретной форме, материале, технологии. В массовом сознании современная форма эквивалентна хорошей форме (и хорошему дизайну), ей придается позитивный смысл.

Советское общество искало эстетические формы, устанавливающие собственный образ современности и легитимирующие окружающую действительность. Воплощением постсоветской современности стал первый «Макдональдс», открытый в СССР в Москве 31 декабря 1990 г. Одномоментно «Макдональдс» перечеркнул все «Хрустальные дворцы» советского авангарда, сталинского ампира и брежневского

модернизма, постсоветская Россия стала *современной*. И хотя эта современность часто носила эстетически уродливый характер, была принята с оптимизмом. «Макдональдс» поразил воображение советского человека своей «инопланетностью». Конечно, образы современности впоследствии получили более респектабельные «аватары» лакшери брендов и актуального глобального урбанизма, но суть их воздействия на ощущение «духа времени» осталась неизменной. Однако по мере распространения западных брендов, современность требовала поиска все новых и новых форм своей политической репрезентации, превращая современность в «фон» повседневного существования, к которому человек становится нечувствителен. Не случайно то, что уход «Макдональдса» с российского рынка в 2022 г. и его замещение можно рассматривать как значимый культурный феномен в оптике «культуры разрыва» [Родькин, 2022 а].

Глобальный модернизм и его репрезентации

Общество нуждается в знаковой форме выражения современности, которая может быть воплощена всего лишь одним произведением, иногда «случайным» или вздорным, но которому придается особое смысловое значение и ценность. В этом смысле не имеет значения, идет ли речь об архитектуре, дизайне, живописи, скульптуре или же об обобщающем эти произведения стиле. Для консервативного сознания *современное*, воплощенное в предметной или визуальной форме, представляет собой зримую угрозу, абстрактный мир идей становится объективной реальностью, которая стремится к расширению. В этом отношении «Хрустальный дворец» сегодня не сосредоточен в одном архитектурном сооружении, он распределен по всей потребительской культуре позднего капитализма, он больше не может устареть и быть демонтированным.

Консервативный взгляд оценивает прошлое как нечто подлинное, неолиберальный глобализм как актуальная форма позднего капитализма (понятия «неолиберализм» и «глобализм» употребляются здесь в тех же значениях, в которых описывает их Терборн) считает саму глобальность как таковую подлинной реальностью, с той оговоркой, что единственно возможным ее содержанием становится потребительская повседневность. Как некогда в случае с «Макдональдсом», худо-

жественный и урбанистический объект Фишера обозначает проблему репрезентации (и воображения) «глобального города», образ которого стараются построить власти всех мировых столиц и мегаполисов. Современное сегодня означает глобальное, а в политическом, экономическом и идеологическом отношении глобалистское.

И если наблюдение Терборна относительно современного городского глобализма [Терборн, 2020, с. 461] может показаться слишком обобщенным, то «Большая глина № 4» в Москве является его наглядной конкретизацией. Произведение Фишера, как, впрочем, и множество других урбанистических проектов, является типичным примером попытки удвоения глобальности (знака глобальности), а также способом «надуть пузырь» по всей цепочке стоимости городской собственности и услуг. «Большая глина № 4» – то, чего так не хватало «хипстерскому» Парку Горького или джентрифицированным пространствам наподобие московских «Винзавода», «Стрелки», «Красного Октября», «Флакона», Artplay и т.п. Однако именно на Болотной набережной интервенция «Большой глины № 4» становится наиболее заметной и действенной, распространяясь на весь город.

Источником творчества Фишера является природа, «Большая глина № 4» – произведение не абстрактного искусства, а гиперреализма. В каком-то смысле его работа в большей степени относится к миру «естественного» и «природного», чем классическая фигуративная скульптура, принадлежащая миру «искусственного», ведь в постгуманистической парадигме человек (и его репрезентации) считается искусственным и в таком негативном качестве противопоставляется природе. Возможно, именно в этой оптике следует пересмотреть некоторые положения Иммануила Канта (см. напр., § 45 «Критики способности суждения») относительно отношения природы и искусства: «Природа прекрасна, когда она похожа на искусство, а искусство может быть лишь тогда названо прекрасным, когда мы сознаем, что это искусство, но вместе с тем видим, что оно выглядит как природа» [Кант, 1994, с. 179–180]. «Большая глина № 4» полностью очищается от двусмысленности и многослойности редимейда, гиперреализм наконец достигает своего триумфа. В этом отношении работу Фишера можно поставить в один ряд с другим произведением современного искусства, «Комедиантом» Маурицио Каттелана (2019) [Родькин, 2021, с. 98–121]. Впрочем, в отличие от Каттелана, Фишер макси-

мально серьезен и сух, лишен эмоций, он идеально вписывается в язык неолиберальной государственной и корпоративной бюрократии. Очевидным образом недоверие и недовольство со стороны общества переносится на современное искусство и культуру, которые говорят на этом языке и навязываются «сверху». Вот почему так холодно были восприняты и скульптура Фишера, и полет первого в мире российского киноэкипажа на МКС, и присвоение звезд «Мишлен» девяти московским ресторанам (все эти события также произошли в 2021 г.). Искренний восторг от происходящего испытывает только достаточно узкая социальная прослойка, включенная в производство и изъятие стоимости из этого продукта. «Большая глина № 4» Фишера демонстрирует политическую позицию, которую занимает современное искусство в глобальном городе.

Глобализм отсталости, авангардный модернизм, локальный антимодернизм

Соответственно вопрос в полемике вокруг «Большой глины № 4» должен быть смещен с обсуждения художественных качеств самой работы на репрезентуемую ею определенную культурную парадигму современности, а именно попытаться прояснить качественные характеристики этой парадигмы. Априорное отождествление модерности / современности как прогрессивной и позитивной ситуации может быть подвергнуто структуризации. Так, например, культурную ситуацию России XIX в. Берман описывает как «модернизм отсталости», замечая, что «до резкого индустриального подъема 1890-х годов русские в XIX веке в основном переживали модернизацию как что-то, не происходящее с ними; или даже как что-то, происходящее очень далеко, в пространствах, которые они, даже если и наблюдали во время путешествий, воспринимали скорее как фантастические антимиры, чем социальную реальность; или даже, если модернизация все же происходила с ними, то только как что-то ущербное, шаткое, очевидно тупиковое или невообразимо извращенное» [Берман, 2020, с. 221]. Перефразируя данное определение, в XXI в. можно говорить о *глобализме отсталости*, парадоксальным образом часто превосходящем первоисточник, но остающемся вторичным вследствие невозможности сформулировать самостоятельный образ (форму) будущего. Начало этой «слав-

ной» традиции лежит в эпохе Николая I, а именно в первой ветке российской железной дороги между Петербургом и Царским Селом, превращенной из системообразующей технологии в царскую забаву [Брук, 2016, с. 140].

В постсоветском обществе данная традиция вернулась, все современное реализовывалось как дорогая «игрушка». Диковинки современного искусства и архитектуры, урбанистики, технологий и т.п. экспортировались для развлечения и пассивного потребления. Вместе с тем они маркируют культурные границы, чем они непонятнее массам, тем крепче социальные границы. Москва эпохи тучных 2000-х с рядами бутиков, мировых люксовых брендов всего лишь воспроизвела модель Петербурга XIX в. с лавками недоступных подавляющему большинству населения заграничных товаров на Невском проспекте. Доминирующей культурной моделью стало «прошлое ← настоящее», эстетической формой которой является имитация и «новодел» классических стилей прошлого. Именно этот тип современности возобладавал в российском обществе и в креативных и культурных индустриях, продемонстрировавших неспособность выработать собственный понятийный аппарат и дискурс современности. Иными словами, можно ли поставить в один ряд модернистские произведения, имеющие в своей основе разные политические источники? Чтобы выйти из сложившегося тупика, следует хотя бы схематически обозначить концептуальные различия между модернизмом отсталости и авангардным модернизмом (табл.), что является необходимым теоретическим заданием на будущее.

Таблица

**Концептуальные различия модернизма отсталости
и авангардного модернизма**

Модернизм отсталости	Авангардный модернизм
Мониторинг иностранных новинок предметов роскоши и гаджетов, их демонстративное потребление	Массовое серийное производство новых форм физической и символической реальности
Роскошь как реальная ценность и как социальная граница	Роскошь как «мусор», преодоление роскоши, снятие социальных границ
Реновация, коммуникационная стратегия	Планирование, массовое строительство
Массовая культура	Культура для всех
Пространственно-временное сжатие	Пространственно-временное расширение

Проблемой, к которой следует отнестись максимально серьезно, является реальная альтернатива «Большой глине № 4» в виде антимодернизма (отказа от идеи и проекта модерна в пользу «традиции»), политический потенциал которого в мире не следует сбрасывать со счетов. В этом отношении современность распадается на различные составляющие и полюса. Можно выделить как минимум три актуальных варианта современности, ее три языковых и художественных формы:

- глобальная буржуазно-либеральная современность;
- локальная буржуазно-либеральная современность;
- буржуазно-консервативная современность.

Городской модернизм образует таксономию, не менее сложную и удивительную, чем таксономия Борхеса [Родькин, 2022 б]. Конкретная художественная форма, пластические и конструктивные решения превращают данные абстрактные и условные идеологические категории в зримую материальную реальность:

- глобальная буржуазно-либеральная современность репрезентуется «Большой глиной № 4» Урса Фишера;
- локальная буржуазно-либеральная современность была выражена памятником Петру I Зураба Церетели (1997);
- буржуазно-консервативная современность репрезентуется столичным памятником Владимиру Великому Салавата Щербакова (2016).

Все три памятника являются современными, но по-разному. Причину того, что скульптура Фишера была воспринята в качестве своеобразного памятника Александр Котломанов видит в том, что «ничего подобного в Москве за последние сто лет – со времен “ленинского” плана монументальной пропаганды – не устанавливали» [Котломанов, 2022, с. 247]. Однако данное утверждение не учитывает такую монументальную доминанту видов Москвы, как памятник Петру I (Памятник «В ознаменование 300-летия российского флота») Церетели. Памятник Петру I является выражением ранней постсоветской буржуазности и постсоветского постмодернизма, идеально заместив идеологическую пустоту своего времени острожным напоминанием о прошлом величии, но сохранив при этом элемент живой ироничности и игривости. Гротескная сцена с памятником Петру I включена в роман

«Поколение “П”» Виктора Пелевина (1999), он же стал предметом «радикального» воображения героев фильма «Тряпичный союз» Михаила Местецкого (2014). Петр I Церетели оказался тем не менее явно недооценен в российской массовой культуре, возможно, в новом контексте и возникающих в нем новых оппозициях ему будет отдано должное. Историческая и культурная ценность памятника Петру I заключается в том, что он стал первой оригинальной попыткой монументального и знакового маркирования постсоветской глобальности. Петр I образует контекст и значимую оппозицию «Большой глине № 4», правда уже на момент установки он не соответствовал языку глобальности. Именно этот разрыв устраняет «Большая глина № 4» Фишера, тем самым обостряя другую, еще более болезненную, резонансную и культурно значимую оппозицию с памятником Владимиру Великому.

Маргинальной реакцией на эти варианты современности, а, возможно, самым реалистическим языком этой реакции стал памятник Аленке, установленный в конце 2020 г. в Нововоронеже. Аленка представляет образ, который оказался слишком аутентичным, откровенным и страшным. В 2022 г. «Аленка» была демонтирована, а вместо нее открыт новый, соответствующий всем художественным канонам и нормам классической скульптуры антимодернистский памятник. Памятник Аленке сочетал в себе наивность, откровенность, брутальность, постиронию, а также критику повседневности и критику исторически легитимного сказочного образа своего персонажа. Данный артефакт можно атрибутировать как метамодернистское произведение, содержащее в себе недостающие модернизму и постмодернизму компоненты: аутентичность, глубину и аффект. Впрочем, данный культурный инцидент и низовая инициатива не может противостоять доминирующим формам либеральной и консервативной современности.

Заключение

Провал модерности / современности заключается в «остывании» образа будущего. Приговор, выносимый Терборном всем модернистским силам, категоричен: «Ни либерализм, ни социализм, ни национализм – три основные модернистские политические силы XIX–XX вв. – не способны более на достоверные обещания “светлого будущего”»

[Терборн, 2015, с. 153]. Глобальный мир XXI в. стал пустым и безрадостным. Человек перестал быть не только субъектом художественного воображения, но и объектом его репрезентации. В этом отношении произведение Фишера более адекватно реальности («настоящее → будущее») неолиберального глобализма, чем традиционные фигуративные памятники. Разрыв с прошлым осуществляется через создание и перемещение из пространства физической реальности в пространство реальности метавселенной. Метавселенная – вот что *современно* для массового сознания. А значит, антропоцентрические формы репрезентации современности больше не актуальны, пространственную утопию бесполезно искать в физическом мире, гораздо продуктивнее сосредоточиться на мирах типа Minecraft. Меняется пространство современности, которое и является общей рамкой для всех ее объектов и знаков, образующих определенный символический узор.

Чарльз Лэндри, описывая новые горизонты креативного города, среди прочего выделяет следующую активность, сосредоточенную в области переноса акцента с «материальных» факторов на «нематериальные», повышение внимания к «интеллектуальным» решениям, а не к технике. На практике из этого следует «оптимизация структуры управления, организационной системы и человеческих взаимоотношений» [Лэндри, 2011, с. 360]. Оптимизация человеческих отношений означает подчинение общества новой социальной реальности, в которой транс- и постчеловеческая философия провозглашает устаревшим и маргинализирует гуманистический нарратив. Разрыв с фигуративной реалистической скульптурой обусловлен философской позицией постгуманизма, которую Франческо Феррандо определяет через постгуманизм, постантропоцентризм и постдуализм: человек признается не единственным, а одним из многих, децентрируется по отношению к нечеловеческому, теряет главенствующее место в иерархической шкале и онтологическую привилегию, его идентичность теряет дихотомическую замкнутость [Феррандо, 2022, с. 109–110]. Постгуманизм задает новую модальность и глубину критики современного искусства и культуры, выходящей за традиционную оппозицию реалистического – абстрактного, фигуративного – гиперреалистического. Неспособность или нежелание признавать неизбежность будущего, на уровне мышления и деятельности Тони Фрай называет дефутурацией, под действие которой попадает и модернизм [Фрай, 2023]. Но что делать, ес-

ли не все согласны с футурацией, навязываемой в качестве безальтернативной? Возможно, действительно, следует качественно расширить понятие традиции, «где так называемая классика может взаимодействовать и с опытом модернизма и даже постмодернизма, которые, с перспективы нашего времени, – уже история» [Котломанов, 2022, с. 248].

Возможно, нам следует сохранить хотя бы частичку оптимизма, с которым о модернизме пишет Николя Буррио: «Модернизм не умер, но умерла его идеалистическая и телеологическая версия. Борьба за современность продолжается в тех же терминах, что и вчера, но с той оговоркой, что авангард уже не ведет активную разведку в то время, как остальная часть художественного войска боязливо укрепились в лагере проверенных ценностей. Искусство считало своим долгом подготавливать или возвещать грядущий мир; сегодня оно моделирует возможные миры» [Буррио, 2016, с. 14]. Однако такая борьба требует «переписать модернизм», провести его качественную инвентаризацию и перезагрузку [Буррио, 2016, с. 203]. Соответственно ключевой вопрос заключается в том, решает ли эту задачу «Большая глина № 4» Фишера, как один из вариантов современности, или нет? В положительном ответе на этот вопрос и заключается ключ к исторической состоятельности современного (актуального) искусства и культуры.

Идея современности, действительно, не умерла для будущего. Поэтому нам вновь и вновь приходится обращаться к вопросу о том, что такое современное искусство и культура, современный город, современный человек и современный мир? Этот вопрос необходимо поставить еще и потому, что сам конструкт современности по своему характеру является гегемонистским. Тотальность современной формы является в данном случае всего лишь инструментом достижения этой гегемонии (отталкиваясь также от грамшианского прочтения и развития этого понятия [см.: Андерсон, 2018]). Следует сделать настораживающий вывод о том, что любой вариант и проект современности, ее будущие образы и объекты всегда будут появляться в форме культурного, эстетического и политического насилия над повседневностью.

Список литературы

Адорно Т.В. Эстетическая теория. – Москва : Республика, 2001. – 527 с.

Андерсон П. Перипетии гегемонии. – Москва : Изд-во Института Гайдара, 2018. – 296 с.

Берман М. Все твердое растворяется в воздухе. Опыт модерности. – Москва : Горизонталь, 2020. – 488 с.

Болтански Л., Эскер А. Обогащение. Критика товара. – Москва ; Санкт-Петербург : Изд-во Института Гайдара : Факультет свободных наук СПбГУ, 2021. – 600 с.

Брук Д. История городов Будущего. – 2-е изд. – Москва : StrelkaPress, 2016. – 436 с.

Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.

Житенев А. Краткая история «нового» в российском дискурсе об искусстве. – Москва : Музей современного искусства «Гараж», 2022. – 144 с.

Кант И. Критика способности суждения. – Москва : Искусство, 1994. – 367 с.

Котломанов А. Традиционная ориентация : монументальные формы художественного неоконсерватизма // Месмахеровские чтения – 2022 : материалы международной научно-практической конференции 21–22 марта 2022 г. : сб. науч. ст. – Санкт-Петербург : СПбХПА им. А.Л. Штиглица, 2022. – С. 245–252. – DOI: 10.54874/9785604789377_245

Лэндри Ч. Креативный город. – Москва : ИД «Классика XXI», 2011. – 399 с.

Макканелл Д. Турист. Новая теория праздного класса. – Москва : Ад Маргинем, 2016. – 280 с.

Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. – Москва : Искусство, 1973. – 512 с.

Родькин П. «Культура разрыва» и общество потребления в контексте ухода «Макдональдс» из России // Общественные науки и современность. – 2022 а. – № 6. – С. 125–136. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49987976> или https://sciencejournals.ru/view-article/?j=obns&y=2022&v=0&n=6&a=ObNS_2206009Rodkin [DOI: 10.31857/S0869049922060090-еще не проиндексирован]

Родькин П. Массовая культура и quirky-критика // Вестник культурологии. – 2022 б. – № 3(102). – С. 41–54. – DOI: 10.31249/hoc/2022.03.03

Родькин П. Метамодернистский аттракцион. Искусство, архитектура, дизайн, кино, политика. – Москва : Совпадение, 2021. – 416 с.

Терборн Й. От марксизма к постмарксизму? – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. – 256 с.

Терборн Й. Города власти. Город, нация, народ, глобальность. – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. – 472 с.

Терборн Й. Мир: руководство для начинающих. – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. – 336 с.

Федосова М., Гасьмова А., Ляненко А. Медиаобраз скульптуры «Большая глина № 4» как противостояние современного искусства и общественного мнения // Universum: филология и искусствоведение. – 2022. – № 6(96). – С. 7–12. – DOI: 10.32743/UniPhil. 2022.96.6.13908

Феррандо Ф. Философский постгуманизм. – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2022. – 360 с.

Фрай Т. Дефутурация: новая философия дизайна. – Москва : Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2023. – 488 с.

References

- Adorno, T.V. *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory]. Moscow, Respublika Publ., 2001. 527 p. (In Russ.)
- Anderson, P. *Peripetii gegemonii* [The H-Word. The vicissitudes of hegemony]. Moscow, Izd-vo Instituta Gajdara Publ., 2018. 296 p. (In Russ.)
- Berman, M. *Vse tverdoe rastvoryaetsya v vozduhe. Opyt modernosti* [Everything solid dissolves in the air. The experience of modernity]. Moscow, Gorizonta' Publ., 2020. 488 p. (In Russ.)
- Boltanski, L., Esker, A. *Obogashchenie. Kritika tovara* [Enrichment. Product criticism]. Moscow; Sankt-Peterburg, Izd-vo Instituta Gajdara Publ.; Fakul'tet svobodnyh nauk SPbGU, 2021. 600 p. (In Russ.)
- Bruck, D. *Istoriya gorodov Budushchego. 2-e izd.* [The history of the cities of the Future. 2 nd ed.]. Moscow, StrelkaPress Publ., 2016. 436 p. (In Russ.)
- Burrio, N. *Relyacionnaya estetika. Postprodukcija* [Relational aesthetics. Postproduction]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016. 216 p. (In Russ.)
- Zhitenev, A. *Kratkaya istoriya "novogo" v rossijskom diskurse ob iskusstve* [A brief history of the "new" in the Russian Discourse on Art]. Moscow, Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2022. 144 p. (In Russ.)
- Kant, I. *Kritika sposobnosti suzheniya* [Criticism of the ability of judgment]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 367 p. (In Russ.)
- Kotlomanov, A. *Tradicionnaya orientaciya: monumental'nye formy hudozhestvennogo neokonservativizma* [Traditional orientation: monumental forms of artistic neo-conservatism]. In *Mesmaherovskie chteniya – 2022. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii 21–22 marta 2022 g.* Saint Petersburg, SPGHPA im. A.L. Shtiglica Publ., 2022, pp. 245–252. DOI: 10.54874/9785604789377_245 (In Russ.)
- Lendri, Ch. *Kreativnyj gorod* [The Creative City]. Moscow, "Klassika XXI" Publ., 2011. 399 p. (In Russ.)
- Makkanell, D. *Turist. Novaya teoriya prazdnogo klassa* [The Tourist. A new theory of the leisure class]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016. 280 p. (In Russ.)
- Morris, U. *Iskusstvo i zhizn'. Izbrannye stat'i, lekci, rechi, pis'ma* [Art and life. Selected articles, lectures, speeches, letters]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 512 p. (In Russ.)
- Rod'kin, P. "Kul'tura razryva" I obshchestvo potrebleniya v kontekste uhoda "Mak-donal'ds" iz Rossii [Delinking culture and consumer society in the context of McDonald's departure from Russia]. In *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, no. 6, 2022 a, pp. 125–136. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49987976> или https://sciencejournals.ru/view-article/?j=obns&y=2022&v=0&n=6&a=ObNS_2206009Rodkin (DOI: 10.31857/S0869049922060090-еще не проиндексирован (In Russ.)
- Rod'kin, P. *Massovaya kul'tura i quirky-kritika* [Popular culture and quirky criticism]. In *Vestnik kul'turologii*, no. 3 (102), 2022 b, pp. 41–54. DOI: 10.31249/hoc/2022.03.03 (In Russ.)

Rod'kin, P. *Metamodernistskij attrakcion. Iskusstvo, arhitektura, dizajn, kino, politika* [A metamodern attraction. Art, architecture, design, cinema, politics]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2021. 416 p. (In Russ.)

Terborn, J. *Ot marksizma k postmarksizmu?* [From Marxism to post-Marxism?] Moscow, Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki Publ., 2021. 256 p. (In Russ.)

Terborn, J. *Goroda vlasti. Gorod, naciya, narod, global'nost'* [Cities of power. City, nation, people, globality]. Moscow, Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki Publ., 2020. 472 p. (In Russ.)

Terborn, J. *Mir: Rukovodstvo dlya nachinayushchih* [The World. A Beginner's Guide]. Moscow, Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki Publ., 2015. 336 p. (In Russ.)

Fedosova, M., Gasymova, A., Lyanenko, A. Mediaobraz skul'ptury «Bol'shaya glina № 4» kak protivostoyanie sovremennogo iskusstva i obshchestvennogo mneniya [Media image of “Big Clay N 4” as a confrontation of modern art and public awareness]. In *Univer-sum: filologiya i iskusstvovedenie*, no. 6 (96), 2022, pp. 7–12. DOI: 10.32743/UniPhil. 2022.96.6.13908 (In Russ.)

Ferrando, F. *Filosofskij postgumanizm* [Philosophical posthumanism]. Moscow, Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki Publ., 2022. 360 p. (In Russ.)

Fraj, T. *Defuturaciya: novaya filosofiya dizajna* [Defuturation: a new design philosophy]. Moscow, “Delo” RANEPa Publ., 2023. 488 p. (In Russ.)