

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 7.038(470)  
DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-76-91

Екатерина Дмитриевна Тарасова  
*Ekaterina Dmitrievna Tarasova*

аспирант, НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия)  
PhD student, NRU “Higher School of Economics”, (Moscow, Russia)  
[tarasova.wk@gmail.com](mailto:tarasova.wk@gmail.com)

## НОСТАЛЬГИЯ В ПРОЕКТАХ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ: УТОПИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ NOSTALGIA IN THE PROJECTS OF RUSSIAN ARTISTS: A UTOPIAN DIMENSION

Статья посвящена тенденции ностальгии в российском современном искусстве 2010–2025 гг. В качестве самостоятельной стратегии в ее рамках автор выделяет утопическое измерение – проекцию идеала социального устройства на различные исторические эпизоды. В чем заключается специфика данной стратегии? Исследование опирается на теоретический контекст, заданный понятиями ностальгии Светланы Бойм, ретропии Зигмунта Баумана и концепцией «сокращения настоящего» Германа Люббе. На материале выставок Алексея Гинтовта («Москва-центр», 2024), Таисии Коротковой («Темный лес», 2021), Павла Отдельнова («Промзона», 2018), Данини («Диск (D:)», 2019), а также на основе развернутого анализа проектов Сергея Сонина и Елены Самородовой («Утопия и уchronия», 2024) и Рината Волигамси («Двоегорск», 2018) рассматриваются различные подходы к использованию утопического измерения. С опорой на типологию реставрирующей и рефлексивной ностальгии Светланы Бойм автор выявляет специфику заявленной стратегии работы с прошлым, связывая ее с формой опосредованного влияния на будущее.

**Ключевые слова:** утопия, ностальгия, дом, прошлое, современное искусство

**Для цитирования:** Тарасова Е.Д. Ностальгия в проектах российских художников: утопическое измерение // Артикульт. 2026. №1(61). С. 76-91. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-76-91

This paper is dedicated to nostalgia in contemporary Russian art from 2010 to 2025. The author identifies a distinct strategy within this trend: the utopian dimension. This means projecting an ideal of social order onto different historical moments. What makes this strategy specific? The research draws on the theoretical concepts of Svetlana Boym (nostalgia), Zygmunt Bauman (retrotopia), and Hermann Lübbe (the “contraction of the present”). The author examines various approaches to the utopian dimension through exhibitions by Alexey Gintovt (“Moscow-Center”), Taisiya Korotkova (“Dark Forest”), Pavel Otdelnov (“Industrial Zone”), and Danini (“Drive D:”). The analysis also focuses on two major projects: Sergey Sonin and Elena Samorodova’s “Utopia and Uchronia” and Rinat Voligamsi’s “Dvoyegorsk.” Using Svetlana Boym’s typology of restorative and reflective nostalgia, the author defines the specificity of this strategy. It involves a mediated influence on the future through the way artists work with the past.

**Keywords:** utopia, nostalgia, home, past, contemporary art

**For citation:** Tarasova E.D. “Nostalgia in the projects of Russian artists: a utopian dimension.” *Articult.* 2026, no. 1(61), pp. 76-91. DOI: 10.28995/2227-6165-2026-1-76-91

### Идеал в прошлом

В 2010–2025 гг. в проектах российских художников стала особенно заметна тенденция обращения к прошлому. Оно показывается с такой точки зрения, которая нам представляется как ностальгирующая. Иначе говоря, оно выражает некое утраченное совершенство, по которому сожалеют художники. Это прошлое проявлено не только в темах работ, но и в том общем высказывании, которое формируют выставки.

Подобные признаки можно проследить в целом ряде проектов современных российских художников. Среди них – выставка «Москва-центр» Алексея Гинтовта (галерея «Веллум», 2024), где демонстрируются картины идеализированной столицы, застроенной реализованными проектами «бумажной» архитектуры; проект «Темный лес» Таисии Коротковой (ГТГ на Крымском Валу, 2021), в котором показываются руины советской мечты, захваченные силами природы; «Диск (D:)» Данини (галерея «Fragment», 2019), где по экранным образам 90-х угадывается время перемен и возможностей; проект «Промзона» Павла Отдельнова (ММСИ, 2018), где родной город автора показан заложником советского идеала. А также во множестве других проектов, использующих знакомые образы прошлого. Что же объединяет эти высказывания?

© Тарасова Е.Д., 2026

Дата поступления: 23.11.2025. Дата одобрения после рецензирования: 24.03.2026. Дата публикации: 31.03.2026.

Художественные проекты собирают работы таким образом и создают такую оптику, которая призвана создать представление о прошлом как о некоей утраченной мечте, прекрасной жизни. Рассматривая эти выставки, автор находит в них отражение размышления многих людей, переживающих распад Советского союза как утрату возможности попасть в некое недостижимое место, которого нет в реальности и которое можно назвать утопией, проектом идеального общественного устройства.

Подача прошлого в положительном свете в целом свойственна феномену ностальгии, понимаемой как «тоска по дому», тоска по утраченному времени или месту. Эту трактовку развивают, например, исследователи Светлана Бойм в «Будущем ностальгии» и Зигмунт Бауман в «Ретротопии», где описывают ностальгию как глобальную «эпидемию» современности [Бойм 2013], развивающуюся на фоне стремительного обновления всех социальных сфер. Однако в заявленной тенденции находит место не просто сожаление об утраченном, но также и обращение к разным эпизодам прошлого, от времен императорской России до «лихих» девяностых, через призму некоего идеального общественного устройства.

На примере конкретных художественных проектов автор предполагает показать, как внутри обозначенной ностальгической тенденции в российском современном искусстве может быть выделена отдельная стратегия – утопическое измерение. В отличие от уже описанных арт-критиками подходов работы с прошлым, таких как эстетизация фольклора и традиционной культуры, создание альтернативной мифологии о прошлом, практики работы с архивами в художественных проектах [Хаустова 2022], эта стратегия больше сосредоточена на сопоставлении образа прошлого с утопическим идеалом – утраченным или еще не обретенным.

В рамках нее можно различить два подхода, которые в дальнейшем будут рассмотрены в связи с введенными Светланой Бойм понятиями реставрирующей и рефлексирующей ностальгии. Обращение к утопии в прошлом может быть реализовано с разными акцентами – с вниманием к воссозданию утраты или же с осознанием факта невозможности возвращения [Бойм 2013]. Эти подходы, нередко использующие родственные выразительные средства, но и также часто противоположные по смыслу, на наш взгляд, могут быть наиболее контрастно показаны на примере двух проектов. В выставке «Утопия и ухрония» Сергея Сонины и Елены Самородовой (ММСИ, 2024), где фальшивые свидетельства складываются в образ идеального государства времени правления Павла I. А также в выставке «Двоегорск» Рината Волигамси (ММСИ, 2018), где псевдодокументальный сюжет обращен уже к военизированной сталинской эпохе. Оба проекта используют узнаваемые образы прошлого, но строят через них совершенно разные авторские сообщения. Возникает вопрос, с чем связана популярность подобного обращения к прошлому в утопическом измерении в последние пятнадцать лет?

Автор выдвигает гипотезу: несмотря на то, что художники в рамках данного направления обращаются к прошлому, подлинным предметом их переживания выступает будущее. Множественность образов этого будущего проистекает из того, как именно утопия проецируется на конкретные исторические эпизоды. Для анализа стратегий российских художников необходимо рассмотреть специфику понятия утопии, проанализировать, с чем она связана в художественном плане и как она проявляется в той или иной степени в работах современных авторов.

### **Утопия**

Концепция утопии как «места, которого нет» [Мор 1903] впервые появляется, как известно, в одноименном тексте английского гуманиста Томаса Мора. В «Утопии» из острой социальной критики, современной автору Англии XVI века, собирается идеал социального устройства, выгодно контрастирующий с настоящим. Он размещается Мором в другом времени и пространстве, а в названии отрицает собственное существование. Так, утопия изначально предстает не как программа действий, а скорее как мысленный эксперимент – пространство для размышлений о том, чего нет, и, возможно, не может быть – об идеальном устройстве общества.

Механизм идеализации, как акцентирование позитивных сторон предмета и намеренное абстрагирование от его реальных недостатков, выступает обязательным компонентом конструирования утопии. Идеал здесь подается в качестве образца для подражания, к которому нужно стремиться и у

E.D. Tarasova *Nostalgia in the projects of Russian artists:  
a utopian dimension*

которого можно перенять часть свойств. И потому двойственность утопии заключается в том, что ее идеал существует в постоянном напряжении между абстрактным понятием и своим реформистским потенциалом. Как замечает философ Е.Л. Черткова, утопия всегда рискует превратиться в детальную модель, подлежащую немедленному воплощению в жизнь [Черткова 1996]. Как можно судить исходя из исторического и литературного наследия XX века, стремление к идеалу часто связано с подавлением индивидуальности ради жесткого порядка, в чем заключается опасность утопии как догмы.

Большое значение понятие утопии приобретает в современном российском контексте, где осмысление советского проекта актуализировалось около 1990-х годов. Объектом интереса тогда выступали «мифы основания» страны, воплощающие ретроспективный взгляд, направленный к моменту начала. Здесь можно вспомнить масштабную международную выставку «Великая утопия. Русский авангард 1915-1932» (ГТГ, 1993), анализирующую художественное наследие ранних советских лет как проявление социального утопизма, и, по ироничному замечанию арт-критика Екатерины Дёготь, хронологически совпавшую с «демонстрацией советской идеологии» [Деготь 1993]. В экспозиции СССР рассматривается как утопия, так и не состоявшаяся, но повлекшая за собой массу сложных социальных преобразований.

Звучание этой темы в работах философа и теоретика культуры Бориса Гройса несколько иное. В фундаментальном тексте «Утопия и обмен» (1993), который опирается на более раннее эссе «Gesamtkunstwerk Сталин» (1987), он, напротив, осмысляет опыт советского искусства как утопический [Гройс 1993]. В своей аналитике, посвященной феномену московского концептуализма, Гройс выстраивает концепцию сталинской эпохи как логичной правопреемницы наследия авангарда, воспринявшей его идеи радикального преобразования мира, но реализовавшей их через тотальное упорядочивание. Иными словами, использовала утопию как догму.

Подобную идею высказывает и художник Илья Кабаков, в «Диалогах» с Гройсом связывающий феномен «советской цивилизации» с построением «рая на Земле» [Кабаков, Гройс 2010], как архетипа, защищенного от опровержения фактом социальных потрясений. Мы видели, как работает Кабаков, большую часть жизни проведший в Советском Союзе, и показывающий не пафос создания этого «рая», а скорее «мусор» и «быт» «маленького человека», так и не увидевшего реализации своих утопических надежд. Но как звучит эта тема уже после конца «рая»?

Кабаков так обозначает свою интенцию относительно дальнейшей работы с дискурсом утопии: «Молодые художники описывают сейчас уже не сам рай, а только рассказы о нем» [Кабаков, Гройс 2010]. В этом высказывании, помимо указания на дальнейшую популярность утопического измерения, есть важный компонент – отсылка к ностальгии без опыта, иными словами, к тоске по временам, в которые современные авторы уже не жили, не имели осмысленного опыта пребывания в этом «раю» [Кабаков, Гройс 2010].

Действительно, для современных художников, работающих с этой темой, распад СССР стал определяющим событием, которое они переживали либо в молодости, либо в детстве, что не могло не повлиять на их мировоззрение. На наш взгляд, это ключевая специфика исследуемой тенденции. Она не находится в диалоге с «утопией» в настоящем, как, например, официальное советское искусство, которое было встроено в доминирующий идеологический контекст, или неофициальное искусство, наоборот, оппозирующее ему [Деготь 1998]. Исследуемой тенденции скорее свойственно проектировать возможные варианты утопий, размещенных в прошлом или утраченном будущем, но никак не в настоящем. Может быть, это проявление эскапизма, избегания настоящего?

Проследить этот момент можно на примере выставки Алексея Гинтовта «Москва-центр» (галерея «Веллум», 2024). Автор демонстрирует зрителю пейзажи Москвы, где Кремль и Архангельский собор соседствует с реализованными проектами утопической архитектуры, такими как Дворец советов или здание Наркоотяжпрома братьев Весниных, а также с неузнаваемой новой застройкой в футуристическом и традиционалистском духе. В основе визуального ряда проекта огромные купола, необъятные площади, колоссальные здания несообразные человеческой фигуре. При этом городской пейзаж здесь очищен от людского присутствия – представление о масштабах стирается соседством зданий с

парящими птицами. Это своеобразный «идеальный» город не для людей. Хотя географически эта утопия еще соотносится с Москвой, ее хронологическая локализация размыта: она могла бы быть как в прошлом, так и в будущем. По крайней мере, следов настоящего в проекте не наблюдается – в картинах идеального города, например, не находит место «капромантизм» нулевых и панельная застройка.

Эскапизм, как избегание неприятного и скучного в картинах иных миров, конечно, пересекается с понятием утопии, также предлагающей «бегство» из настоящего, но отождествлять эти понятия было бы ошибкой [Morris, Kross 2004]. В отличие от эскапизма концепция утопии предлагает перспективность в стремлении к идеалу, гипотетическую возможность его претворения в жизнь. Фантазии об ином социальном устройстве являются не только способом отвлечься от некомфортного настоящего, но и демонстрируют образец для реализации в будущем [Черткова 1996]. Так, избегание настоящего в работах Гинтовта скорее свидетельствует о его неудовлетворительности, не соответствии тому утопическому вектору, с которым в прошлом проектировали образ будущего. Жест автора скорее ретрофутуристичен, он как будто стремится вернуться на «правильный» путь и все же обрести несостоявшуюся утопию.

Возникает вопрос, если обращение к иным временам и пространствам связано с бегством из настоящего в стремлении к идеалу, то, возможно, пространством для расположения утопий могли бы стать сценарии будущего? Однако, даже такие заметные проекты как «Завод утопия» (группировка «ЗИП» 2012) и «Сады Лапласа» (Станислав Шурипа, 2020), в конструируемых образах грядущего лишены реалистичности, автору настоящего исследования они видятся откровенно наивными. Это подмечает и арт-критик Сергей Гуськов, заявляя, что художники, критикуя настоящее в мрачных тонах, будущее при этом почти всегда изображают оптимистично. Причем это свойство конструирования желаемого, безоблачного будущего наблюдается в проектах авторов разных политических воззрений. Критик отмечает излишнюю наивность их сценариев, где не находит место разговор о реальных угрозах [Гуськов 2021]. В подобном умолчании читается страх перед будущим, возможно, именно поэтому прошлое рассматривается авторами как место переноса общественных надежд?

### **Ретротопия**

Британский социолог Зигмунт Бауман в работе «Ретротопия» (2017) предлагает концептуальную рамку, объясняющую смещение утопических ожиданий из будущего в прошлое. Он фиксирует фундаментальную трансформацию социального воображения: если классическая утопия, начиная с Томаса Мора, предлагала образ «рая на земле», размещенного в будущем, то в современной ситуации ориентиром становится идеализированное прошлое [Бауман 2019]. Бауман диагностирует кризис традиционной утопической перспективы, вызванный растущей нестабильностью, неэффективностью государства в обеспечении безопасности и размыванием социальных ролей в условиях глобализации. В текущей ситуации именно прошлое может выступать как образец более действенного и устойчивого социального порядка: «Верная утопическому духу ретротопия питается надеждой примирить, наконец, безопасность и свободу: на что не могла уповать ни исходная мечта, ни утопия, ее первое отрицание; а если и уповали, то безуспешно» [Бауман 2019]. Здесь важным моментом становится отличие классической утопии от ретротопии. Если первая предполагает риск в процессе движения к идеалу в будущем, сопряженный с неизвестностью и отказом от привычного, то вторая предлагает иллюзорное безопасное возвращение в прошлое, где идеал уже воплощен. Перспективное свойство утопии как образца для подражания, таким образом, переворачивается, заставляя воспринимать прошлое как «золотой век».

Действительно, подобные признаки читаются даже в коротком сюжетном «дано» некоторых художественных проектов, принадлежащих этой ностальгической тенденции. Например, выставка Данини «Диск (D:)» (Галерея Fragment, 2019) предлагает зрителю возвращение в 90-е годы при помощи «заключенных» образов, передаваемых через экраны компьютера и телевизора [Хаустова 2019]. Начало нового исторического периода, ознаменованного распадом незавершенной утопии, здесь актуализируется знаковыми картинами горящего Белого дома, панорамами Московского Кремля («Window», 2019), новогодней речи президента («Я ухожу.bmp», 2018), игры «Сапер». На «всплывающих окнах» с бытовыми,

E.D. Tarasova *Nostalgia in the projects of Russian artists:  
a utopian dimension*

но в контексте темы наводящими вопросами вроде «Сохранить изменения?» Данини выстраивает со зрителем коммуникацию о разных возможностях, которое содержит прошлое. Здесь Ретротопия обретает конкретное визуальное воплощение, прошлое становится не просто объектом ностальгии, а интерфейсом, при помощи которого можно вносить изменения в настоящее и будущее. Вопреки своим тревожным историческим контекстам, художница все же создает ту последовательность образов, которая возвращает зрителю чувство знакомого и понятного.

Стремление к прошлому, как к пространству знакомого опыта, фиксирует Герман Люббе в своем тексте «В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем». Он анализирует актуальный характер настоящего, его все учащающийся разрыв с прошлым и будущим вследствие роста инноваций. По замечанию немецкого философа, в динамической цивилизации модерна, на фоне ускоренного обновления всех сфер социальной жизни, пространство неизменяемого опыта стало уменьшаться: «Сокращение настоящего означает, что в темпоральном отношении прошлое все ближе придвигается к настоящему. Хронологический возраст устаревшего уменьшается» [Люббе 2020]. Что компенсируется развитием исторического сознания в его стремлении к возвращению чувства, знакомого в культуре. И эта необходимость увеличивается прямо пропорционально процессу модернизации. Обращение к прошлому, таким образом, становится способом восполнения этой утраты, что объясняет устойчивый интерес к ретроспективным образам в культуре, включая исследуемые художественные практики.

Восприятие прошлого как пространства знакомого опыта, удобного для проекций возможных утопий, рассматривает Таисия Короткова в проекте «Темный лес» (ГТГ на Крымском Валу, 2021). Художница располагает руины советской научно-технологической утопии в чаше, как бы захватывающей, поглощающей чуда прогресса – секретные объекты, созданные во время холодной войны. В этом читается внимание к руине и констатация факта разрушения не только советской утопии, но и возможного будущего, свободного от этой догмы. Искусствовед Ирина Кулик, в сопроводительном тексте к проекту, выделяет эту ностальгическую интонацию как общую для поколения художницы, которая пусть и свойственна постсоветским художникам в целом, но особое звучание приобрела именно сейчас [Кулик 2021].

Действительно, в проектах российских художников 2010–2025 гг. отчетливо прослеживается тенденция к размещению утопии в прошлом и осмыслению ее как догмы, влияющей на настоящее. Эта черта отличает данное поколение от других постсоветских авторов, которые переживали распад СССР в уже зрелом возрасте. Советский проект выступает для них не столько объектом прямого опыта, сколько «рассказом о рае» [Кабаков, Гройс 2010], то есть культурным мифом, доступным для интерпретаций и фантазий. Так прошлое становится безопасным полигоном для апробации утопических сценариев, которые по тем или иным причинам не могут быть реализованы в настоящем и вызывают страх при проекции в будущее. Утопическое измерение внутри ностальгической тенденции выполняет функцию опосредованного воздействия на грядущее – через проработку на историческом материале несбывшихся надежд и утраченных возможностей.

### **Ностальгия**

Для более детального анализа целей, которые художники преследуют, обращаясь к прошлому в утопическом измерении, представляется продуктивным рассмотреть два сюжета ностальгии. Они объединены общими художественными приемами, но различаются по характеру мотивации обращения к прошлому.

Ключевым для понимания этого различия является понятие «дома», которое американский теоретик культуры Светлана Бойм в тексте «Будущее ностальгии» (2001) определяет как метафорическое пространство безопасности и групповой идентичности. Утрата «дома» вследствие смещения порождает «роман с собственной фантазией» [Бойм 2013]: хронологическая дистанция идеализирует прошлое, превращая его в «фантомную родину», где реальное не отличимо от воображаемого. Механизм ностальгии здесь сближается с конструированием утопии, с той разницей, что идеал помещается не в будущее, а в прошлое.

Примером такой проблематизации можно назвать проект Павла Отдельнова «Промзона» (ММСИ, 2018) о буквально утраченном «доме» – родном городе автора Дзержинске. Через систему «ненадежных свидетельств» [Отдельнов 2019] – набор заводских документов, фотографий из семейного архива, интервью местных жителей, зафиксированных в тексте воспоминания отца, художник выстраивает тревожный образ города-завода химического оружия как изнанки советского утопического проекта. Реальное и воображаемое в его образе находятся в постоянном противоборстве и зависят от позиции держателя архива или автора воспоминаний. Даже творческий метод художника заключается в корректировке оставшихся свидетельств и в создании альтернативных, что отражает подверженность прошлого конструированию совершенно разных нарративов на основе одних и тех же документов.

Характер устанавливаемой связи между реальными свидетельствами прошлого – вот что различает два основных сюжета ностальгии в концепции Светланы Бойм – реставрирующий и рефлексирующий. Автор дифференцирует эти сюжеты по задаче обращения к прошлому.

Реставрирующая ностальгия ориентирована на *nostos* – само возвращение и восстановление утраченного «дома». Она стремится стереть «налет времени» [Бойм 2013], представить прошлое как нарратив, где его идеализированное состояние подается как естественное, природное, часто используя для этого символы былой сплоченности в попытке создания исторического континуэнта [Ассман 2004]. Опасность этого подхода заключается в подмене реальности фантазией о прошлом. Поэтому в отношении его идеализированного образа реставрирующая стратегия часто развивает сюжеты возвращения к истокам и теории заговора.

Рефлексирующая ностальгия, напротив, сосредоточена на *algia* – переживании боли утраты и самом разрыве времен. Она не пытается восстановить «дом», а скорее «влюбляется в разрыв» [Бойм 2013] с ним, делая руину основной формой репрезентации прошлого. Такая стратегия работы с прошлым отличается осознанием своей историчности и больше концентрируется на самом налете времени, чем на акте его стирания. Руина здесь становится основной формой контейнирования прошлого, и ее не предлагается восстанавливать. Скорее, встреча с руиной провоцирует размышления о разных возможностях, которое скрывает прошлое, и различных альтернативных вариантах развития событий. Рефлексирующий сюжет ностальгии констатирует невозможность возвращения домой, смягчая иронией это трудное осознание.

Схожую интенцию высказывает и антрополог Алейда Ассман, говоря о потребности, с одной стороны, фактически «реконструировать» историю, а с другой, художественно ее проработать, «реконкретизировать» [Ассман 2014, с. 272]. Представление о подходах в работе с коллективной памятью и с ее обновлением в будущем так или иначе в профессиональном сообществе связывается с подобной бинарностью. Так и в данном контексте эти комплексы приемов разнятся исходя из ключевой задачи проекта.

Так, сама работа с прошлым находится в напряжении между его реалистичным, узнаваемым образом и утопической, фантазийной репрезентацией. «Дом» в ностальгическом дискурсе предстает как ретроспективная утопия – идеализированный образ, перспективность которого направлена не вперед, а назад. Осознание его утраты в настоящем побуждает художников искать в прошлом пространство подлинности и самоидентифицируемости. Предложенная теоретическая рамка позволяет дифференцировать сообщения современных российских авторов: от стремления восстановить утраченный идеал до рефлексии над самой невозможностью такого восстановления.

#### **«Утопия и ухрония» Сергея Сонины и Елены Самородовой: реставрация несостоявшегося**

На основе предложенной теоретической рамки представляется возможным предметный анализ двух контрастных примеров персональных проектов, принадлежащих заявленному тренду. В них сохраняется напряжение между утопическим измерением в репрезентации прошлого и представлением его узнаваемого, реалистичного образа. Какова же цель обращения к прошлому в утопическом измерении в каждом случае? Через какие выразительные средства оно реализуется?

Выставка «Утопия и ухрония» (ММСИ, 2024) представляет собой масштабную музейную ретроспективу проектов Сергея Сонины и Елены Самородовой разных лет, которые собираются в объемное

E.D. Tarasova *Nostalgia in the projects of Russian artists:  
a utopian dimension*

и подробное высказывание. На двух этажах особняка на Гоголевском бульваре художники собирают в деталях все элементы своей альтернативной реальности, показываемые ранее в других вариантах сборки (например, на одноименной выставке в галерее «А-с-т-р-а» в 2022 г.).

Пространство экспозиции организовано как провинциальный музей-заповедник. Зрителю предлагается объемная коллекция предметов в основном декоративно-прикладного искусства, свидетельствующих о существовании некоей империи. Судя по оставшимся предметам, в оформлении которых читаются мотивы древнеиндийской, русской и французской культуры, неназванное государство интегрировало их контексты. Предлагаемые зрителю объекты призваны подтвердить реальность этой гипотетической истории. Перед ним предстают детали оформления архитектурных фасадов с изображениями фрагментов тел не то античных, не то индийских божеств, состаренные керамические медальоны (рис. 1) с изображениями императоров и аллегорическими символами их власти, военные знамена и штандарты с изображением Наполеона Бонапарта и Павла I верхом на верблюде и слоне (Штандарт-одеяло «Павел I», «Наполеон Бонапарт» 2022), офорты с изображением ритуалов масонского ордена (рис. 2), проводимые в костюмах обитателей средней полосы («Сапорисае» 2024) и т.п. Но что определяет связь между этими предметами?

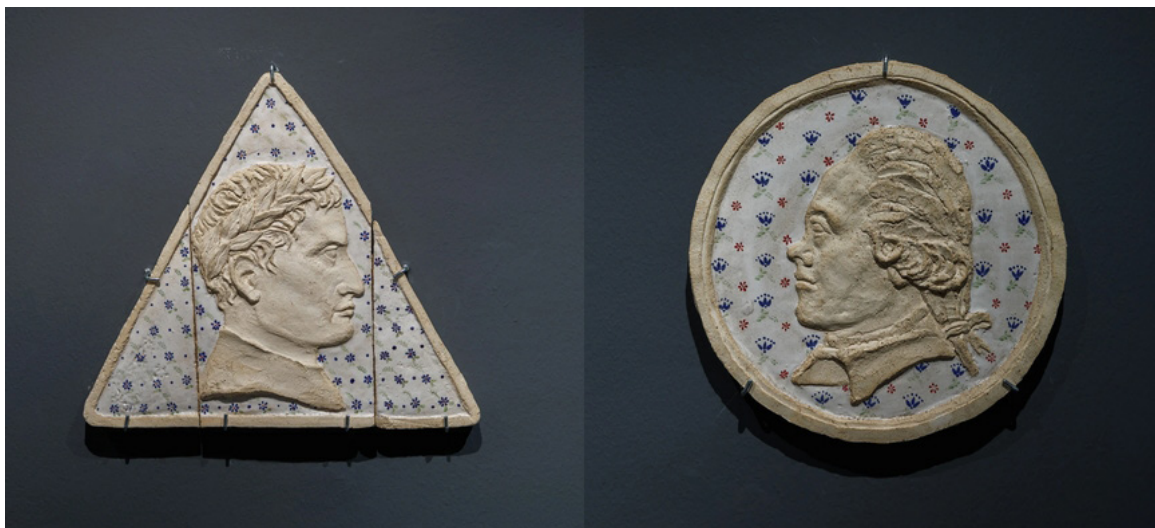


Рис. 1.  
Сергей Сонин и Елена Самородова. Барельеф «Наполеон», «Павел». Керамика, роспись по сырой эмали. 2024.



Рис. 2.  
Сергей Сонин и Елена Самородова.  
«Сапорисае». Бумага, офорт. 2024.

Художники строят через них альтернативную версию прошлого. Авторы исходят из гипотетической предпосылки: если бы заговор против императора Павла I был раскрыт и совместный с Наполеоном Бонапартом Индийский поход состоялся, мировая история пошла бы по иному пути. Результатом стал бы синкретический русско-франко-индийский союз, ослабление Британской империи и установление длительного мира.

Этот сюжет авторы проекта превращают в выверенный нарратив, сочетающий в себе некоторые реальные исторические события рубежа XVIII, XIX и XX века, а также целый ряд ложных фактов. Проследить последовательность событий можно, например, в серии керамических печных изразцов, где на блестящей эмали постадийно разворачивается придуманный авторами нарратив (рис. 3): от внезапного перемещения советского космонавта в 1800 год, где солдаты Павла I провозглашают его предвестником грядущего («Гатчинские гренадеры выносят Посланника», 2024), до благополучного исхода Индийского похода («Мамлюк Наполеона получает депешу-партитуру», 2024). В изразцовой росписи художники используют привычные мотивы изображения зверей, людей и божеств, типичные для индийской, русской и французской культур. Так, Соломенный Шива, в хорошо знакомой иконографии, танцует посреди средней полосы («Соломенный Шива», 2023), а по отличительным чертам образа Павла I, известным по гравюрам XIX века, зритель узнает объект превращения в радужное тело («Радужное тело», 2024). Так, проведенная авторами историческая подтасовка сводится к размещению в прошлом гипотетической версии идеального государства, лишённого достойных противников.



Рис. 3.  
Сергей Сонин и Елена Самородова.  
«Гатчинские гренадеры выносят посланника».  
Керамика. 2024.

Предметы декоративно-прикладного искусства здесь создают само тело нарратива в его внеисторичности и предсказуемости. Они у Сергея Сони́на и Елены Самородовой становятся инструментами повествования и одновременно являют отдельные его части, которые тем не менее узнаваемы по общему сюжету и легко встраиваемы в него. Например, в уже упомянутой серии керамических изразцов зритель считывает полную картину сюжета, а в отдельных работах, например, в акварельной зарисовке «Государь Павел Петрович навещает слоновник. Павловск, 1800 год» (2019), его уточненный, более подробный фрагмент. Это позволяет воспринимать отдельные эпизоды как части общего замысла, неминуемо ведущие к счастливому завершению и реверсии нарратива.

E.D. Tarasova *Nostalgia in the projects of Russian artists:  
a utopian dimension*

Фальшивые свидетельства сопровождаются на выставке реальными документами эпохи. Например, графикой, акварельными пейзажами, политическими карикатурами, предметами дамского туалета, ювелирными изделиями, часть из которых является постоянной коллекцией Московского музея современного искусства, а часть заимствована художниками у коллекционеров. Например, офорты Амбросиуса Габлера «Гренадеры, мушкетеры и егеря русской армии» (1799 г.) из коллекции Сергея и Татьяны Подстаницких здесь соседствуют с деревянной табакеркой (1810-х гг.) из коллекции Александра Вихрова. Каковы же отношения этих слоев, фантазийного и реального в ткани проекта?

С одной стороны, реальные свидетельства, искусно вплетенные в сюжет, призваны придать достоверности созданному нарративу. Так, экспозиция становится своеобразной игрой-головоломкой, в которой требуется распознать подделку и оригинал, и авторы сами с энтузиазмом участвуют в этой игре. Механизм создания эффекта достоверности-ложности у авторов кроется в подаче материала. Намеренно наивная и условная форма рисунка (рис. 4) («La Aurem Apollo», 2024), приплюснутые, почти лубочные фигуры людей и животных (шпалера «Усадьба Знаменское-Раёк», 2022), уплощенные барельефы (барельефы «Наполеон» и «Павел I», 2024) здесь не являются свидетельством академического непрофессионализма авторов. Напротив, этот ход призван показать границу между фантазийным и реальным, пусть они и соотношены в тонком диалоге. С другой стороны, реальное, фактическое свидетельство прошлого здесь, как и в проекте Алексея Гинтовта, лишь частично и фрагментарно вписывается в предлагаемое утопическое измерение.



Рис. 4.  
Сергей Сонин и Елена Самородова.  
«La Aurem Apollo». Бумага, офорт. 2024.

Создается впечатление, что совершенный вариант социального устройства в результате проведенной авторами исторической подтасовки, достигнут и больше не нуждается в исторических изменениях. Этот не случившийся идеал авторы подвергают своеобразной консервации, фиксируя детали утопического измерения в каждой работе на выставке.

Обращение к прошлому, ностальгический «дом» Сергея Сонины и Елены Самородовой рассматривается в контексте временно утраченного общественного равновесия, которое можно вернуть и отредактировать, что выдает реставрационный, по типологии Бойм, дух проекта. Его выдает и заметная нарративная природа, при всех тонкостях игры в ложное-настоящее, она звучит довольно серьезно, не иронично. Тоска «дому» здесь обращена к временам, в которые авторы не жили, но которые видятся им развилкой, отделяющей российскую историю от мнимой утопии. Казалось, изменить бы один исторический факт и искомый идеал достигим. Утраченный «дом» считают художники, скрывается за поворотом этой исторической развилки, и он достижим в отсутствие течения времени [Сонин, Самородова 2023].

Такое представление о цикличности, закольцованности выдает идеализацию выбранного эпизода прошлого. Вернуться в него, значит, переместиться в то совершенное состояние времени и пространства, где метафорический «дом» освобожден из кольца осады, враги уничтожены и царит сложносочиненный и многосоставный мир. Какое же сообщение доносят авторы проекта?

Ключ к восприятию предлагаемого нарратива заложен в самом названии. Наряду с утопией, ухрония также предлагает некую утрированную социальную ситуацию, где фактор времени, его исторического изменения сведен к минимуму. Она предполагает разрыв самой истории, остановку в некоем совершенном состоянии. Действительно, проект отличает отсутствие претензий на историчность поведения, даже напротив, стремление защитить предложенный сюжет от факта исторических изменений. Проект буквально игнорирует настоящее, его фабула как будто затеряна между прошлым и будущим [Карцева 2020]. В «Утопии и ухронии» перспективное свойство утопии отсутствует: идеальное общество помещено в прошлое (пусть и альтернативное) и представлено как завершенное, не нуждающееся в дальнейшем развитии. В этом смысле, выбранный эпитаф перекликается с концепцией Германа Люббе, здесь читается попытка даже не замедлить [Люббе 2020], а остановить ход времени, создавая пространство неизменяемости. Не историчность здесь источник искомой безопасности от диффузий настоящего и непредсказуемого будущего.

#### **«Двоегорск» Рината Волигамси: минус-утопия**

Ретроспективный проект Рината Волигамси «Двоегорск» (2018), показанный в Московском музее современного искусства на Петровке, также обращен к прошлому, но транслирует совсем иное сообщение. В экспозицию вошло более сотни работ, в том числе произведения из знаковых серий «Снег», «Большая медведица» и «Деревня», ранее экспонировавшихся в качестве самостоятельных проектов. Тематически «Двоегорск» также обращен к некоему топосу, к месту, ко все той же стране «Нигдее» [Мор 1903], но в узнаваемых границах советской эпохи – 1950-х.

Выставка являет собой фантазмагорию, показывая портрет закрытого советского военного «города N» [Гоголь 2014] сталинской эпохи, пронизанного милитаристским духом и готовностью к борьбе с врагами внешними и внутренними. В качестве документации художник предлагает разрозненные, не связанные общим сюжетом фрагменты жизни города, как бы случайно зафиксированные наблюдателем, который не видит в них ничего необычного.

Основной образный ряд проекта – реалистичная живопись в технике гризайли с портретами жителей и причудливыми пейзажами Двоегорска. Огромные монохромные полотна эмитируют любительские фотографии 50-х годов, с характерными композициями коллективных снимков и природных мотивов, на которых, как бы случайно, запечатлены необычные вещи. Так, на импровизированные монохромные фотографии, выполненные в технике холст-масло, попадает: конвоиры вагона с вышедшими из подконтроля деталями одежды («Лампасы» 2015); огромные грибы, которые превращаются в нимбы («Черные нимбы 3» 2017); созвездие большой медведицы, собираемое из звезд и огня зажжённой солдаткой сигареты («В карауле», 2009); причудливо изогнувшаяся линия горизонта («Пейзаж» 2017). Эти странности, поданные абсолютно бесстрастно, лишены какого-либо авторского комментария. Даже названия работ просто констатируют изображенный на них объект или называют условный «пасторальный» сюжет, например: «На прогулке» (2013), «Птицы» (2016).

Примечательна специфика восприятия зрителя, заложенная художником: на расстоянии сюжеты картин кажутся вполне обыденными, узнаваемыми, но при ближайшем рассмотрении раскрываются характерные детали – зачастую это замена одних элементов другими, деформация форм, повороты изображений и т.д. Например, пожилая женщина (рис. 5), запечатленная в работе «В парке» (2015), на первый взгляд не делает ничего необычного, она кормит голубей в парке. Но как только зритель отвлекается от привычного паттерна восприятия, подкрепленного массой аналогичных семейных фотографий, он замечает, что женщину окружают вовсе не птицы, а динозавры. Массу подобных смысловых сдвигов содержат в себе и другие работы, «документирующие» обыденность Двоегорска – «Десант» (2012), пейзаж с перевернутыми парашютистами, «Лежащая Луна» (2013), показывающая пейзаж с искаженным



Рис. 5.  
Ринат Волигамси.  
«В парке». 2015.

небесным светилом, «Молоко и нефть» (2013) - групповой портрет людей в форме, чьи пиджаки подсоединены к колбе с белой жидкостью, а брюки – с черной и т.п. Это вызывает у зрителя одновременно ироничное и тревожное впечатление.

Прием смещения, лукавого иносказания, подмены смыслов маркирует выраженный иронический подтекст проекта «Двоегорск». В своем творчестве автор проводит своеобразную аннигиляцию знакомых и страшных образов советского времени, достигая их несуразной монструозности путем сдвига, иногда буквального. Так, например, в многолетней серии работ показываются вариации формообразования нимбов, то отделяющихся от военных фуражек («Несколько дисковых нимбов», 2013), то мимикрирующих под НЛО («Черные нимбы», 2015). Различные искажения и подмены визуальных образов складываются в авторский комплекс выразительных приемов, который формирует своего рода документацию параллельной, искаженной реальности.

Примечательно, что как имя автора, где Волигамси представляет собой зеркальное отображение реальной фамилии, так и наименование проекта «Двоегорск», недвусмысленно намекающее на сериал Дэвида Линча «Твин Пикс», демонстрируют определенную симметрию, двойственность, сопоставление источника и его имитации [Lavery 1995].

Преднамеренное копирование, заложенное автором в основу данного проекта, можно считать и с позиции двойничества, при котором произведение искусства стремится изобразить первоисточник посредством сопоставления с его отражением, зачастую выступающим в роли антагониста. Город-побратим Твин Пикса, затерянного в глубинке большой страны и содержащего в себе сложный и противоречивый образ американской версии утраченного «дома», таким образом, служит кривым зеркалом советской действительности 50-х годов, деформируя и выворачивая ее милитаристский дух, понижающий все сферы социальной жизни. Но отражением чего, в свою очередь, является мутировавшее прошлое в проекте Волигамси?

Двоегорск – это тень несбыточного коммунистического идеала. Автор, работая с понятием утопии, также размещает ее в прошлом. Метафорический «дом» в версии Волигамси узнаваем, но помещен в зазеркалье (рис. 6), подобно сюжету работы «Строительство минус-мавзолея» (2011), он также показан в минус-измерении. Проект иносказательно предупреждает, что можно не заметить, как окажешься в Двоегорске снова. Руина этого периода советской истории показана с иронией, но призвана скорее отпугивать, чем приглашать. В этом смысловом приеме создания, по сути, минус-утопии чувствуется



Рис. 6.  
Ринат Волигамси. «Строительство минус-мавзолея». 2011.

диалог с также несовершенным настоящим, но не в форме указания ориентира, а скорее предупреждения от повторения ошибок. Обобщение репрезентации прошлого в проекте служит задаче создания его цельного образа, кристаллизующегося через знакомые клише, которые, в свою очередь, вместе складываются в негативный пример, почти в антиутопию.

Подобная игра с узнаваемостью атрибутов эпохи, которую предпринимает Волигамси, может быть реализована только на материале прошлого, уже известного и закрепленного в коллективной памяти через свидетельства времени. Работая с ними, например, со знаковыми атрибутами эпохи и отжившими символами, художник закрывает путь к «возвращению домой». Конкретный исторический эпизод узнается по культурным клише – баракам, фуражкам, пятиконечным звездам, погонам и т.п. – но альтернативное прошлое, которое собирается из этих деталей, в «Двоегорске» показано непредсказуемым, одновременно пугающим и ироничным. Искажающее действие автора на территории прошлого разрушает его предопределенность и мнимую безопасность. Метафорический «дом» таким образом, остается узнаваемым, но открывает на себя новую, пугающую оптику.

Эта линия прослеживается и в другой значительной части экспозиции. Она представлена металлическими объектами, созданными из необработанного, покрытого ржавчиной листового металла. Это переосмысление знаковых объектов и укоренившихся клише советской эпохи 50-х годов – мавзолея, пятиконечных звезд, жилых зданий, по которым узнается исторический эпизод. Характерным примером служит серия «Деревня», где уменьшенные модели советских бараков предстают с измененными, гротескными пропорциями – с огромными, иногда вдавленными внутрь, как в объекте «Дом 6» (2016), крышами, крошечными окнами, несоразмерными трубами. Некоторые объекты серии повернуты на бок («Дом 7» 2016) или полностью вывернуты (рис. 7) наизнанку («Минус-дом» 2017). Автор использует здесь гротескные приемы как в формировании объектов, так и в передаче смысла, заостряя и преувеличивая части объектов, он сталкивает реальное и фантастическое. Обращение к советскому прошлому затрагивает узнаваемые образы, но превращает их в своеобразных мутантов.



Рис. 7.  
Ринат Волигамси. «Минус-дом». 2017.

В контексте идеализации утраченного метафорического «дома», эта серия работ кажется очень показательной, она буквально предлагает коллекцию различных деформаций образа дома. Что же хочет донести Волигамси, показывая его искаженные, даже монструозные версии? Что метафорический «дом» узнаваем, но может легко быть подвержен искажению механизмами коллективной памяти. Что идеализированный «дом» может стать инструментом спекуляции, заставляя вытеснить из исторической памяти травматичные моменты прошлого. Таким образом, метафорический «дом» Волигамси, хоть и сопровождает утопию, но на самом деле является ее явным оппонентом.

Располагая утраченный «дом» в минус-измерении, Волигамси подвергает искажению и концепцию утопии. Демонстрация «силы» прошлого, его утопический потенциал, дается здесь в перверсной форме. Автор шаржирует стремление некоторых современников вернуться к великим сталинским временам исторических свершений, громких побед и массовых преобразований, невзирая на их страшную цену. Через раздвоение картины альтернативного прошлого художник обнажает сконструированность и неоднозначность исторического нарратива, который, в свою очередь, оказывает сильное влияние на грядущее. В этом смысле, ретроутопия [Бауман 2019], как возвращение к комфорту и предсказуемости, к пространству неизменяемого опыта и безопасности, здесь подвергается критике автора. Он не показывает «хороший пример», скорее, демонстрирует «плохой».

Провокация на размышления о разных возможностях, которое содержит прошлое, внимание к его руине, концентрация на самом факте разрыва, а не на лелеянии утраченного образа «дома» - этот набор признаков и комплекс стоящих за ними сообщений выдает рефлексивную оптику автора [Бойм 2013]. Проект не имеет явной нарративной природы, скорее, он актуализирует знакомые образы и предлагает их аннигиляцию через искажения. Это, скорее, критика существующего нарратива, а не предложение альтернативного.

Таким образом, Ринат Волигамси предлагает аннигиляцию актуального ретроутопического нарратива, направленного на возвращение к «сильной руке», к «счастью жить при Сталине» [Деготь, 1998, с 23]. Автор «закрывает» путь к прошлому через приемы сдвига и подмены смысла, через придание ироничной монструозности чьему-то метафорическому утраченному «дому».

### **Утопическое измерение**

В рамках ностальгической тенденции в российском искусстве 2010–2025 годов утопическое измерение формирует самостоятельную стратегию, отличную от иных форм работы с прошлым. Ее хронологические границы определяются заметной концентрацией проектов, проблематизирующих понятие утопии в ретроспективной оптике. Популярность данной стратегии в означенный период объясняется феноменом «ностальгии без опыта»: ее реализуют художники, чье детство или молодость пришлось на распад СССР, и потому они работают с «рассказами о рае», а не с самим «раем» как непосредственной реальностью [Кабаков, Гройс 2010].

Эта тенденция вписывается в более широкий социальный контекст, описанный Зигмунтом Бауманом: в условиях глобализации и нарастающей нестабильности прошлое становится убежищем от диффузии настоящего и тревожащей неопределенности будущего [Бауман 2019]. Однако обращение к прошлому в утопическом измерении выполняет не только компенсаторную функцию. Как отмечает Алейда Ассман, пересмотр и переакцентировка исторического нарратива позволяют опосредованно влиять на образ будущего [Ассман 2014]. Именно эту задачу решают художники, проецируя утопию на различные эпизоды прошлого.

В зависимости от целеполагания можно выделить две стратегии внутри утопического измерения, соответствующие типам ностальгии, описанным Светланой Бойм.

Реставрирующая стратегия ориентирована на создание завершенных пространств, где утопия состоялась благодаря правильному выбору пути на исторической «развилке» [Карцева 2020]. Прошлое здесь выступает образцом: исправленная ошибка, приведшая к неудовлетворительному настоящему, демонстрирует возможность благополучного исхода, который следует воспроизвести в будущем. Данный смысловой ход прослеживается в проекте Сергея Сонины и Елены Самородовой «Утопия и ухрония» (2024), где фальшивые свидетельства складываются в образ идеального государства времени правления Павла I; в выставке Алексея Гинтовта «Москва-центр» (2024), визуализирующей нереализованные проекты утопической архитектуры; а также в проекте Павла Отдельнова «Промзона» (2018), где художник целенаправленно корректирует свидетельства прошлого, конструируя альтернативные нарративы.

Рефлексирующая стратегия, напротив, использует утопическую оптику как предупреждение. Утопия здесь предстает опасной догмой, чья реализация ведет к травматичным последствиям, оставляющим после себя лишь руины. Художники, реализующие этот сюжет, сосредоточены на критическом осмыслении идеологических конструкций: они открывают в прошлом возможности для переакцентировки, но закрывают путь к возвращению «домой», воздействуя на будущее через предостережение от повторения ошибок. Наиболее показательны здесь проекты, эксплуатирующие узнаваемые, но искаженные образы прошлого, часто представленные в форме руин – метафорических или прямых. К их числу относятся «Двоегорск» Рината Волигамси (2018), где сталинская эпоха предстает как «минус-утопия»; «Темный лес» Таисии Коротковой (2021), фиксирующий невозможность руин советской утопии; «Диск (D:)» Данини (2019), где прошлое становится интерфейсом, открытым для изменений, но не для реставрации. Проект Отдельнова, сочетая реставрирующие методы с рефлексирующей интенцией, демонстрирует подвижность границ между стратегиями.

Важно подчеркнуть, что утопическое измерение проецируется на различные эпизоды прошлого – от имперского и сталинского наследия до «лихих» девяностых, как в проекте Данини. Это свидетельствует о том, что обращение к утопии не сводится к поиску «сильной руки» или определенной политической модели, но выражает более фундаментальную потребность в обретении сообществом узнаваемости и самобытности, утраченных в тех или иных поворотных точках российской истории.

Таким образом, выдвинутая гипотеза о том, что обращение к прошлому в утопическом измерении служит опосредованным способом воздействия на будущее, находит подтверждение. Утопия в прошлом становится либо образцом для подражания, либо предостережением, но в обоих случаях позволяет художникам вести диалог о грядущем, избегая прямого столкновения с его неопределенностью. Сама же устойчивость этой тенденции на протяжении полутора десятилетий указывает на

E.D. Tarasova *Nostalgia in the projects of Russian artists:  
a utopian dimension*

сохраняющийся общественный запрос на преодоление кризиса самоопределения, образовавшегося вследствие распада СССР, и на необходимость выстраивания преемственности с теми или иными историческими контекстами в настоящем.

#### ИСТОЧНИКИ

- Гоголь 2014 – *Гоголь Н.В.* Ревизор: комедии / коммент. *А.Д. Степанова.* – Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-Аттикус, 2014.
- Гуськов 2021 – *Гуськов С.* Тема будущего не раскрыта // SPECTATE. 2021 [Электронный ресурс]. URL: <https://spectate.ru/unrevealed-future/> (дата обращения 23 марта 2026).
- Деготь 1993 – *Деготь Е.* «Великая Утопия» осуществлена в Москве, но в Нью Йорке она была более великой // КОММЕРСАНТ. 1993 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/46525> (дата обращения 23 февраля 2026).
- Карцева 2020 – *Карцева Е.* Елена Самородова, Сергей Сонин: над Русской Пустотой, через Русский Дзен // ARTandYOU. 2020. 2 июня [Электронный ресурс]. URL: <https://artandyou.ru/interview/artists/elena-samorodova-sergej-sonin/?ysclid=mhrrwbs0ba985698640> (дата обращения 09 ноября 2025).
- Кулик 2021 – *Кулик И.* Парк руин. – Москва: Третьяковская галерея, 2021.
- Отдельнов 2019 – *Отдельнов П.* Промзона // Сайт художника Павла Отдельнова. 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://otdelnov.com/ru/page-promzona> (дата обращения 09 ноября 2025).
- Сонин, Самородова 2023 – *Сонин С, Самородова Е.* Хочется бежать от нивелировки и упрощенного однообразия предложений современного мира // ART УЗЕЛ. 2023. 22 мая [Электронный ресурс]. URL: <https://artuzel.com/content/hochetsya-bezhat-ot-nivelirovki-i-uproshchennogo-odnoobraziya-predlozheniy-sovremennogo-mira> (дата обращения 09 ноября 2025).
- Хаустова 2019 – *Хаустова А.* Данини. Цифровой лубок на службе у ностальгии. // SPECTATE. 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://spectate.ru/digitalsplint/> (дата обращения 09 ноября 2025).
- Хаустова 2022 – *Хаустова А.* Обратная сторона ретропии // SPECTATE. 2022 [Электронный ресурс]. URL: <https://spectate.ru/retrotopia/> (дата обращения 23 февраля 2026).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Ассман 2004 – *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. *М.М. Сокольской.* – Москва: Языки славянской культуры, 2004.
- Ассман 2014 – *Ассман А.* Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / Пер. с нем. *Б. Хлебников.* – Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
- Бауман 2019 – *Бауман З.* Ретропия / пер. с англ. *В.Л. Силаевой;* науч. обраб. пер. *О.А. Оберемко.* – Москва: ВЦИОМ, 2019.
- Бойм 2013 – *Бойм С.* Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. 2013. № 3. С. 118-139.
- Гройс 1993 – *Гройс Б.* Утопия и Обмен (Стиль Сталин. О Новом. Статьи). – Москва: Знак, 1993.
- Деготь 1998 – *Деготь Е.* Террористический натурализм. – Москва: Ad Marginem, 1998.
- Кабаков, Гройс 2010 – *Кабаков И., Гройс Б.* Диалоги. – Вологда: Библиотека Московского концептуализма Германа Титова, 2010.
- Люббе 2020 – *Люббе Г.* В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем / пер. с нем. *А. Григорьева, В. Куренного;* под науч. ред. *В. Куренного.* – Москва: Издательский дом ВШЭ, 2020.
- Мор 1903 – *Мор Т.* Утопия (De optimo rei publicae [sic!] statu, deque nova Insula Utopia libri duo illustris viri Thomae Mori, regni Britanniarum cancellarii) / Перевод с латинского *А.Г. Генкель* при участии *Н.А. Макшеевой.* – Санкт-Петербург, [б.и.], 1903.
- Черткова 1996 – *Черткова Е.Л.* Специфика утопического сознания и проблема идеала // Идеал, утопия и критическая рефлексия / Отв. ред. *В.А. Лекторский.* – Москва: РОССПЭН, 1996. С. 156-187
- Lavery 1995 – *Lavery D.* Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks. – Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Morris, Kross 2004 – *Morris J. M., Kross A. L.* The A to Z of Utopianism. – Lanham: Scarecrow Press, 2004.

#### SOURCES

- Degot, E. (1993), “The Great Utopia” was realized in Moscow, but in New York it was greater, *KOMMERSANT* [Online], available at: <https://www.kommersant.ru/doc/46525> (Accessed 23 March 2026).
- Gogol, N.V. (2014), *Revizor: komedii* [The Government Inspector. Comedies], komment. A.D. Stepanova, Azbuka, Azbuka-Attikus, Saint Petersburg, Russia.
- Gus`kov, S. (2021), “The topic of the future is not disclosed”, *SPECTATE*, [Online], available at: <https://spectate.ru/unrevealed-future/> (Accessed 9 November 2025).
- Karceva, E. (2020), “Elena Samorodova, Sergey Sonin: Above the Russian Emptiness, through Russian Zen”, *ARTandYOU*, 2 June [Online], available at: <https://artandyou.ru/interview/artists/elena-samorodova-sergej-sonin/?ysclid=mhrrwbs0ba985698640> (Accessed 9 November 2025).
- Kulik, I. (2021), *Park ruin* [Park of Ruins], Tretyakov Gallery, Moscow, Russia.
- Otdel'nov, P. (2019), “Promzone”, *Pavel Otdel'nov artist site* [Online], available at: <https://otdelnov.com/ru/page-promzona> (Accessed 9 November 2025).
- Sonin, S. and Samorodova, E. (2023), “I want to escape the leveling and simplified monotony of the proposals of the modern world”, *ART UZEL*, 22 May [Online], available at: <https://artuzel.com/content/hochetsya-bezhat-ot-nivelirovki-i-uproshchennogo-odnoobraziya-predlozheniy-sovremennogo-mira> (Accessed 9 November 2025).
- Haustova, A. (2019), “Danini. Digital popular prints in the service of nostalgia”, *SPECTATE* [Online], available at: <https://spectate.ru/digitalsplint/> (Accessed 9 November 2025).
- Haustova, A. (2022), “The other side of retrotopia”, *SPECTATE* [Online], available at: <https://spectate.ru/retrotopia/> (Accessed 9 November 2025).

#### REFERENCES

- Assman, J. (2004), *Kul'turnaia pamiat': Pis'mo, pamiat' o proshlom i politicheskaja identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural Memory: Writing, Collective Memory, and Political Identity in the High Cultures of Antiquity], Iazyki slavianskoi kul'tury, Moscow, Russia.
- Assman, A. (2014), *Dlinnaia ten' proshlogo: Memorial'naiia kul'tura i istoricheskaja politika* [Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity.], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Е.Д. Тарасова *Ностальгия в проектах российских художников:  
утопическое измерение*

- Bauman, Z. (2019), *Retrotopia* [Retrotopia], VTsIOM, Moscow, Russia.
- Boym, S. (2013), "The Future of Nostalgia", *Neprikosnovennyi zapas*, no. 3, pp. 118-139.
- Chertkova, E. (1996), "The specificity of utopian consciousness and the problem of the ideal", in Lektorskii, V.A. (ed.), *Ideal, utopiia i kriticheskaia refleksiiia*, ROSSPEN, Moscow, Russia, pp. 156-187.
- Degot', E. (1998), *Terroristicheskii naturalizm* [Terrorist Naturalism], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Groys, B. (1993), *Utopiia i Obmen (Stil' Stalin. O Novom. Stat'i)* [Utopia and Exchange: The Stalin Style. On the New. Articles], Znack, Moscow, Russia.
- Kabakov, I. and Groys, B. (2010), *Dialogi* [Dialogues], Library of Moscow Conceptualism of German Titov, Vologda, Russia.
- Lavery, D. (1995), *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, USA.
- Lubbe, H. (2020), *V nogu so vremenem. Sokrashchennoe prebyvanie v nastoiashchem* [In Step with Time: The Abridged Presence in the Present], Izdatel'skii dom HSE, Moscow, Russia.
- Morris, J.M. and Kross, A.L. (2004), *The A to Z of Utopianism*, Scarecrow Press, Lanham, USA.
- Mort, T. (1903), *Utopiia* [Utopia], Saint Petersburg, Russia.

**СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ**

- Рис. 1. Сергей Сонин и Елена Самородова. Барельеф «Наполеон», «Павел». Керамика, роспись по сырой эмали. 2024.  
Источник: сайт галереи a-s-t-r-a <https://a-s-t-r-a.ru/product/barelief-napoleon> и <https://a-s-t-r-a.ru/product/barelief-pavel>
- Рис. 2. Сергей Сонин и Елена Самородова. «Санопикае». Бумара, офорт. 2024.  
Источник: сайт галереи a-s-t-r-a <https://a-s-t-r-a.ru/product/la-aurem-apollo> и <https://a-s-t-r-a.ru/product/canopicae>
- Рис. 3. Сергей Сонин и Елена Самородова. «Гатчинские гренандеры выносят посланника». Керамика. 2024.  
Источник: сайт галереи a-s-t-r-a <https://a-s-t-r-a.ru/blogs/artists/sonin-sergey-samorodova-elena>
- Рис. 4. Сергей Сонин и Елена Самородова. «La Aurem Apollo». Бумара, офорт. 2024.  
Источник: сайт галереи a-s-t-r-a <https://a-s-t-r-a.ru/product/la-aurem-apollo> и <https://a-s-t-r-a.ru/product/canopicae>
- Рис. 5. Ринат Волигамси. «В парке». 2015.  
Источник: персональный сайт Рината Волигамси <https://voligamsi.com/2012-2014>
- Рис. 6. Ринат Волигамси. «Строительство минус-мавзолея». 2011.  
Источник: персональный сайт Рината Волигамси <https://voligamsi.com/2008-2011>
- Рис. 7. Ринат Волигамси. «Минус-дом». 2017.  
Источник: персональный сайт Рината Волигамси <https://voligamsi.com/objects2016-2017>