

Подлёднов Д.Д.¹⁾, Казанцева Е.Д.²⁾

**ТЕНДЕНЦИИ МЕТАМОДЕРНИЗМА
В ЖИВОПИСИ АДАМА МИЛЛЕРА[©]**

¹⁾ Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,

Россия, Санкт-Петербург, denis.podliodnov@gmail.com;

²⁾ Мемориальный музей-заповедник истории
политических репрессий «Пермь-36»,

Россия, Пермь, helenakazantseva@mail.ru

Аннотация. Метамодернизм – новый хронотипологический этап, который пришел на смену постмодернизму. С начала 1990-х годов исследователи культуры и искусства рассуждают о необходимости выйти за рамки термина «постмодернизм». Попытки обозначить господствующую социально-культурную концепцию на современном этапе породили множество оригинальных исследований о появлении «новой чувственности» и новой системы культурного производства. В 2010 г. голландские ученые Р. Ван ден Аkker и Т. Вермюлен опубликовали эссе «Заметки о метамодернизме», где предположили, что в междисциплинарном дискурсе функционирует такой феномен, как метамодернизм. Метамодернизм – это структура чувства, рефлексия на существующую реальность, транслирующая переживания человека в современную эпоху. Исходя из анализа научных источников можно утверждать, что функционирование метамодернизма в современном изобразительном искусстве слабо отрефлексировано со стороны историков искусства. В настоящем исследовании авторы с помощью формально-стилистического и семиотического анализа предпринимают попытку обозначить проявление тенденций метамодернизма в современном западном изобразительном искусстве, а

именно в живописных работах американского художника Адама Миллера. Визуальный язык А. Миллера отсылает к произведениям Микеланджело, Тициана и Рафаэля, чему способствовало обучение художника в Академии изящных искусств во Флоренции и изучение им искусства эпохи барокко и маньеризма. В своих работах художник отсылает к классическим иконографическим образам, переосмыслиенным и перенесенным в современный мир. Соединяя актуальные нарративы и отсылая к языку традиционного западноевропейского искусства, Адам Миллер создает собственный неомифологический мир, акцентируя внимание на дихотомии природы и цивилизации, естественного и созданного человеком, древнего и современного. В своих произведениях художник обращается к такой тенденции метамодернизма как новый режим историчности, соединяя в едином сюжете как минимум две исторические модальности: прошлое и настоящее. Интерес музеиных институтов к работам А. Миллера подтверждается многочисленными выставками в Европе (Poulsen Gallery, Дания; Gormleys fine Art, Ирландия; Galerie L’Oeil du Prince, Франция), и Северной Америке (Wausau Museum of Contemporary art, штат Висконсин, США; George Beres Gallery, штат Нью-Йорк, США; McCord Museum, Монреаль, Канада; Musee National Des Beaux-Arts Du Quebec, Квебек, Канада).

Ключевые слова: метамодернизм; современное искусство; Робин ван ден Аkker; Тимотеус Вермюлен; Адам Миллер; живопись.

Получена: 12.11.2023

Принята к печати: 25.01.2024

Podlednov D.D.¹⁾, Kazantseva E.D.²⁾

Metamodernist trends in Adam Miller’s art[©]

¹⁾ HSE University, Russia, Saint-Petersburg, denis.podliednov@gmail.com

²⁾ The Memorial Reserve Museum of the History of Political Repression “Perm-36”, Russia, Perm, helenakazantseva@mail.ru

Abstract. Metamodernism is a new chronotopological stage that has replaced postmodernism. Since the early 1990s researchers of culture and art have been discussing the need to go beyond the term “postmodernism”. Attempts to identify the dominant socio-cultural concept at the present stage have given rise to many original studies on the emergence of a “new sensibility” and a new system of cultural production. In 2010, Dutch scientists R. van den Akker and T. Vermeulen published an essay “Notes on Metamodernism”, where they suggested that such a phenomenon as metamodernism is operating in interdisciplinary discourse. Metamodernism is a structure of feeling, a reflection on existing reality, translating human experiences into the modern era. Based on the analysis of scientific sources, it can be argued that the functioning of metamodernism in modern fine art has been poorly reflected by art historians. In this study, the authors, using formal stylistic and semiotic analysis, attempt to identify the manifestation

of metamodernist tendencies in modern Western fine art, namely in the paintings of the American artist Adam Miller. A. Miller's visual language refers us to the works of Michelangelo, Titian and Raphael, which was facilitated by the artist's studying at the Academy of Fine Arts in Florence and his study of the art of the Baroque and Mannerist eras. In his works, the artist refers to classical iconographic images, reconceptualized and transferred to the modern world. By combining current narratives and referring to the language of traditional Western European art, Adam Miller creates his own neo-mythological world, focusing on the dichotomy of nature and civilization, natural and man-made, ancient and modern. Moreover, the artist addresses such a trend of metamodernism as a new regime of historicity, combining at least two historical modalities in a single plot: the past and the present. The interest of museum institutions in the works of A. Miller is confirmed by numerous exhibitions in Europe (Poulsen Gallery, Denmark; Gormleys fine Art, Ireland; Galerie L'Oeil du Prince, France), and North America (Wausau Museum of Contemporary Art Wausau, Wisconsin, USA ; George Berges Gallery, New York, USA; McCord Museum, Montreal, Canada; Musee National Des Beaux-Arts Du Quebec, Quebec, Canada).

Keywords: metamodernism; contemporary art; Robin van den Acker; Timotheus Vermeulen; Adam Miller; painting.

Received: 12.11.2023

Accepted: 25.01.2024

Введение

Начиная с 1990-х годов исследователи культуры говорят о том, что возникает и развивается множество феноменов, которые уже невозможно описать с точки зрения концепции постмодернизма. Этот тезис в научном сообществе вызывает полемику, и часть исследователей констатируют завершение постмодернизма как хронотипологического периода. Так, Л. Хатчон задокументировала «смерть постмодернизма» [Hutcheon, 2002, р. 166]. А. Кирби говорит о том, что постмодернизм уже мертв, похоронен и на его место пришла новая парадигма познания, которая сложилась под влиянием новых технологий и современных обстоятельств [Kirby, 2006, р. 34]. Другие же исследователи пытаются обозначить новые концепции, которые бы релевантно описывали все те изменения, которые происходят на рубеже веков, начиная с 1990-х годов (в это время появляются концепции постпостмодернизма: автомодернизм [Samuels, 2008], альтермодернизм [Boutrand, 2009], ультрамодернизм [Kroker, Cook, 1986] и др.). Одной из наиболее актуальных и теоретически обоснованных на современном этапе является

концепция метамодернизма. При размышлении о метамодернизме в перспективе культурологических исследований возникает множество вопросов, начиная с теоретического наполнения данного понятия и заканчивая тем, как маркеры метамодернизма функционируют в поле практического применения – изобразительного искусства.

В 2010 г. голландские исследователи Тимотеус Вермюлен и Робин Ван ден Аkker опубликовали эссе «Заметки о метамодернизме» [Vermeulen, van den Akker, 2010]. Основная идея эссе заключалась в том, чтобы показать существование нового феномена – метамодернизма – и объяснить его зарождение и дальнейшее функционирование на примере политики, культуры и искусства. Метамодернизм является новым хронотипологическим этапом, который претендует на легитимацию в междисциплинарной парадигме.

Говоря об искусстве метамодернизма в Америке, необходимо отметить, что с конца 2011 г. начинается институциональное закрепление этого феномена: в ноябре 2011 – феврале 2012 г. публике Museum of Art and Design в Нью-Йорке была представлена первая выставка, посвященная метамодернизму – *No More Modern: Notes on Metamodernism*. В 2015 г. в галерее Denny Gallery в Нижнем Ист-Сайде (Нью-Йорк) состоялась групповая выставка «Метамодерн», представляющая по одной работе каждого из девяти художников (Аманда Вальдес, Рассел Тайлер, Рэйчел Бич, Джеймс О. Кларк, Остин Эдди, Джастин Хилл, Кристофер Мартино, Марселин МакНил и Брэндан Смит). Также в 2015 г. в Kramert Art Museum в городе Шампейн штата Иллинойс состоялась выставка «МетаМодерн», где были представлены 20 скульптурных, фото- и видеоработ. Далее выставка экспонировалась в Scottsdale Museum of Contemporary Art (штат Аризона), и Orlando Museum of Art (штат Флорида). Такие примеры показывают, что искусство метамодернизма в 2010-е годы начинает проходить через актуализацию и популяризацию в общественном дискурсе благодаря работе кураторов.

Значимость и актуальность исследования искусства метамодернизма состоит в том, что на современном этапе развития истории искусства еще не полностью и не окончательно очерчен круг художников, чье творчество можно отнести к концепции метамо-

дернизма. Так, к художникам-метамодернистам в настоящее время исследователи относят Д. Курланда, Д. Торпа, К. Доначи и др. [Vermeulen, van den Akker, 2010]. В связи с этим для современного искусствознания представляется важным выявлять и изучать творчество тех деятелей искусства, в чьих работах присутствует метамодернистская константа.

В рамках данной статьи авторы предпринимают попытку проанализировать маркеры метамодернизма на примере художественных работ американского художника Адама Миллера.

Первая часть статьи посвящена определению теоретических установок концепции метамодернизма. Так, теоретики метамодернизма предлагают маркеры данной концепции, которые являются универсальными для различных областей знаний: культуры, искусства, политики, психологии и т.д. Но вместе с этим сами авторы концепции метамодернизма не очерчивают четких границ смыслового наполнения данного феномена. Вторая часть статьи носит аналитический характер, так как посвящена перенесению теоретических установок в поле практического применения, а именно анализу живописных работ «Джентрификация» (2014) и «Каннибалы» (2017) Адама Миллера. Для проведения исследования авторы обращаются к формально-стилистическому и семиотическому анализу.

Теоретические установки метамодернизма

В статье «Заметки о метамодернизме» и в последующей монографии «Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма» Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аkker обозначают основные маркеры метамодернизма. Это осцилляция и метаксис, новая искренность, неоромантическая чувственность и реконструкция [Вермюлен, ван ден Аkker, 2019]. Дополнительно теоретики метамодернизма говорят об актуализации глубины, историчности и аффекта, которые были утрачены в постмодернизме.

Осцилляция означает, что метамодернизм может одновременно содержать характерные признаки модернизма и постмодернизма, поскольку осцилляция есть колебание. Д. Кадагишивили описывает метамодернизм как осцилляцию через диахроматические пары «стремление к чувству / сомнение в смысле, энтузиазм / ирония, надежда / тоска, наивность / знание, эмпатия / апатия, целостность /

фрагментация, единство / множественность, подлинность / стилизация, вовлеченность / отстраненность, элитарность / демократия» [Kadagishvili, 2013, р. 561]. Автор описывает качества метамодернизма через логику бинарности, находящиеся между двумя полюсами. Метамодернизм не отрицает ни модернизм, ни постмодернизм, он принимает эти этапы как данность и говорит о том, что в творчестве современных художников мы до сих пор можем увидеть те стилистические и смысловые особенности, которые были свойственны искусству ХХ в., однако новое поколение художников зачастую переосмысливает их исхода из событий и реальности ХХI в.

Теоретики концепции предлагают описать метамодернистскую динамику через понятие метаксиса, что означает «быть между» [Вермюлен, ван ден Аккер, 2019, с. 60–63], в свою очередь, отсылающее к работам Платона и Эрика Фёгелина. Так, последний Так, последний называет метаксисом колеблющееся, неустойчивое положение человека между противоположными полюсами (о чем часто писал Платон) [Voegelin, 1989]. Акцент на метактическом состоянии в применении к искусству заставляет в большей степени сосредоточиться на смысловом наполнении картин.

Автором термина «новая искренность» является американский писатель Дэвид Фостер Уоллес, который еще в 1993 г. стал замечать появление тенденций, находившихся за гранью деконструкции и постмодернизма в целом [Wallace, 1993, р. 192–193]. Новая искренность отходит от принципов иронии и цинизма постмодернизма, акцентируя внимание на искренности и честности как основных мотивах литературы и искусства. Новую искренность стоит понимать и как культурное движение, которое появилось в 2006 г. после публикации одноименного манифеста, автором которого выступил Джесси Торн (владелец американской радиостанции Maximum Fun). Д. Торн пишет о логике бинаризма как о том, что находится между иронией и искренностью, между деконструкцией и реконструкцией, между апатией и влечением [Torn, 2006]. Вместе с тем новая искренность формирует запрос на такой тип нарратива, который характеризуется репрезентацией исторического и культурного опыта, а также современных социальных проблем через призму личного опыта художника. Новая искренность понимается как нетравмирующая правда. В этом смысле метамодернизм предстает как «эпоха залечивания ран», реабилитации после

постмодерна. Честность – это неудобная правда, безжалостная честность и т.д. В логике метамодернизма искренность очерчивается новыми, противоположными границами: истина есть, но она представлена зрителю в виде, менее травмирующем сознание человека по сравнению с постмодерном. Таким образом, метамодернизм старается уберечь человека от травмирующей правды, фреймируя ее, словно пытаясь смягчить удар.

Чувственность метамодернизма отсылает к неоромантизму, она базируется на ощущении ностальгии, как и европейский романтизм XVIII–XIX вв. Неоромантическая чувственность напоминает предпосылки к формированию романтизма: «<...> стремление к подлинному и природному, балансирование между тоской и борьбой, иронией и серьезностью» [Михайлова, 2019]. А.В. Венкова размышляет о том, что «неоромантическая константа лучше всего обнаруживает себя в творчестве художников-живописцев. <...> Этот искренний эмоциональный неомифологизм соседствует в метамодернизме с аффективностью, иллюзорностью, сентиментальностью, необычностью, странностью» [Венкова, 2018, с. 205–206].

Все периоды развития изобразительного искусства характеризовались своеобразным обращением к мифу. Важной тенденцией культуры эпохи романтизма было стремление к эскапизму, т.е. уходу от обыденной реальности в иномирье. В современном искусстве это проявляется как способность художника конструировать собственную неомифологическую реальность на основании личного пережитого опыта [Подледнов, 2021, с. 99].

Таким образом, художники-метамодернисты транслируют новую реальность, которая может быть объяснена исходя из осцилляции между модернизмом и постмодернизмом. Но с помощью маркеров метамодернизма в изобразительном искусстве появляется новое ощущение – метамодернистская «структура чувства», которая сочетает в себе аффект, глубину, сентиментальность, странность, возвращение историчности (причем зачастую художники обращаются к синтезу различных исторических модальностей, соединяя, например, прошлое и настоящее, настоящее и будущее) и др. В метамодернистских практиках мы можем наблюдать возрождение мифа, это связано с актуализацией глубины, метафизического смысла, нарратива и масштабности в различных формах искусства метамодернизма. Можно также заметить, что художники все чаще

обращаются к архетипическим и трансцендентным нарративам: например, в работах американского художника Мартина Виттфута в виде визуальных метафор с различными животными присутствуют архетипические образы оплакивания Христа («Пьета», 2011), победы человека над змеем (крокодилом), что отсылает к сюжету о Георгии Победоносце («Бумажный дракон», 2022) и т.д. В российском искусстве метамодернизма примером обращения к архетипическим образам, теме трансцендентности и выхода за границы человеческого сознания является серия работ «Дочь земли» Ольги Молчановой-Пермяковой.

Далее в статье будут проанализированы работы А. Миллера: «Джентрификация» (2014) и «Каннибалы» (2017). Авторы статьи предполагают, что представленные картины наиболее ярко репрезентируют такие отличительные маркеры метамодернизма, как конструирование неомифологической реальности, трансформация в одном сюжете разных исторических модальностей (новый режим историчности) и обращение к новой искренности и глубине.

Анализ творческих работ Адама Миллера

Адам Миллер родился в 1979 г. в США. По словам самого художника, в 14 лет он открыл для себя Микеланджело, Тициана и Рафаэля, визуальные аллюзии на работы которых прочитываются в его творчестве [Seed, 2013]. Миллер учился в Академии изящных искусств во Флоренции, далее занимался изучением искусства эпохи маньеризма и барокко. В своих работах художник отсылает к классическим иконографическим образам, переосмыщленным и перенесенным в современный мир. Соединяя актуальные нарративы и отсылая к языку традиционного западноевропейского искусства, Адам Миллер создает собственный неомифологический мир, акцентируя внимание на дилеммах природы и цивилизации, естественного и созданного человеком, древнего и современного. Одна из его живописных серий посвящена теме противостояния мифологических антропоморфных и териоморфных существ и человека XXI в., а также вражды между ними. Художник утверждает, что рассматривает «миф, как источник, восходящий к самым истокам человеческой культуры, и представляющий преемственность, все еще существующую в большой истории общества» [Seed, 2013].

На многих картинах А. Миллера изображено противостояние мира людей и природы. Центральной фигурой сюжетов данной серии выступает Сатир, как олицетворение духа природы, а его антагонистом является вооруженный охотник, символизирующий опасную и захватническую составляющую цивилизованного современного мира. При создании живописной серии источником вдохновения художника послужил древнегреческий миф о богине Артемиде – покровительнице охоты и всего живого на Земле. В понимании А. Миллера: «Она была не жестокой, а просто неумолимой, как и сама природа» [Seed, 2013]. Художник утверждает, что именно искусство может возродить символический язык мифа в формах, соответствующих мышлению современного ему общества: «...нравится нам это или нет, над нами все еще доминируют эти архетипы» [Seed, 2013].

Картина «Джентрификация» (2014) (рис. 1) изображает сцену охоты на сатиров. Важным для понимания сюжета является название произведения: термин «джентрификация» был введен в 1964 г. и означает процесс облагораживания, улучшения пришедших в упадок, неблагополучных городских районов [Rose, 2010, р. 52–54]. Этот процесс связан с социальными и экономическими изменениями в определенном районе, происходящими за счет притока более состоятельных жителей и развития предприятий. Итогом этого процесса становится рост безопасности и благополучия района, а также его социального статуса.

Изображенный на картине сюжет можно условно разделить в соответствии с тремя историческими модальностями: прошлым, настоящим и будущим. Прошлое считывается исходя из доминирующего сюжета: предположительно территорию населяли лесные жители и мифологические существа (птицы, звери и сатиры). Настоящее представлено слева на переднем плане: вооруженные люди-охотники поймали пару сатиров (цивилизация поглощает культуру, человек подчиняет природу).

Адам Миллер использует характерную одежду и атрибуты для идентификации персонажей: охотники узнаваемы по оранжевым жилетам, а также ружьям и другим атрибутам. Известно, что охотники на оленей, косуль и кабанов носят оранжевые куртки, жилеты, свитера, так как этот цвет является менее заметным для диких зверей с дихроматическим зрением. Целью охотников яв-

ляются сатиры, что на фоне идеализированного лесного пространства с кружащими над героями экзотическими птицами вызывает ассоциацию с изгнанием Адама и Евы из рая. Сатиры изображены обнаженными, испуганными, что подчеркивает их уязвимость и природное начало. На дальнем плане в чащце леса изображен мальчик, замерший от испуга. Предположительно это маленький сатир, заставший сцену насилия, захвата жителей леса, своих родителей.



Рис. 1. Адам Миллер. Джентрификация. 2014

Особого внимания заслуживают направления взглядов персонажей. На зрителя смотрят два героя: охотница, которая привычно держит ружье на плече, тем самым демонстрируя свою силу и превосходство над природным миром, т.к. ружье символизирует здесь агрессию и подчинение, а не защиту и безопасность; вторым героем, визуально обращенным к зрителю, является мальчик-сатир. Такой прием ставит зрителя перед выбором стороны.

Модальность будущего (или воспоминаний о прошлом из будущего) воплощает правая часть произведения. Адам Миллер,

располагает на переднем плане молодого мужчину в охотничьем оранжевом костюме с ружьем. Мизансцена построена художником таким образом, что для зрителя этот персонаж корреспондирует с мальчиком на заднем плане. В итоге складывается единый смысловой нарратив об уже повзрослевшем мальчике-сатире, выросшем в мире людей. Он вернулся на место трагедии детства – туда, где он и его родители были схвачены людьми, где природа была побеждена цивилизацией. От других охотников его отличает неуверенная закрытая поза, встревоженный взгляд, положение ружья, скорее направленного на себя самого, чем на окружающее его пространство. Все говорит о том, что он, скорее, является «гостем» этой местности, нежели захватчиком: рукава его рубашки не подвернуты (как у остальных охотников, демонстрирующих боевую хватку), и сам он застыл в бездействии, как бы спеленутый пледом завязанным на пояснице.

В этой части сюжета Адам Миллер поднимает вопрос о самоидентификации: даже безвозвратно изменившись, герой не может навредить своему дому – лесу и природе. Повзрослев среди людей и надев их одежду, соблюдая все формальные признаки «человеческого», он продолжает ощущать свою истинную натуру, помня о своем природном (и мифологическом) начале, проживая травму разъединения с родителями (предками).

Живописная работа «Каннибалы» (2017) (рис. 2) акцентирует внимание на социальных проблемах современности. Адам Миллер вновь обращается к приему синтеза различных временных модальностей: сюжет развивается на фоне современного города. На дальнем плане расположены многоэтажные здания, которые соседствуют с памятниками прошлого, например, одно строение напоминает триумфальную арку.

На картине представлены 13 персонажей, один из них является сатиром, антропоморфным существом. Композиционно картина может отсылать к сюжету «Тайной вечери» Леонардо да Винчи, так как все 13 героев находятся за столом. «Я рассматриваю изображение человеческой формы, стилизованное и воссозданное в более красивой форме, как визуализацию метафоры чего-то большего, чем мы сами. Это позволяет нам созерцать жизнь в плоскости, которая превосходит наши ограниченные представления о самих себе. Это экстатическое чувство, которое может охва-

тить зрителя при взгляде на искусство, и моя цель – создать этот опыт» [Miller, 2018].



Рис. 2. Адам Миллер. Каннибалы. 2017

Из названия картины можно предположить, что у каждого человека и существа на этой картине своя роль, как и у каждого человека в обществе: один является охотником (как и в предыдущей картине «Джентрификация» охотник изображается с ружьем, в оранжевом жилете, и указующим жестом он показывает на жертву), а другой становится той самой жертвой охотника – сатиром.

Герои картины А. Миллера отличаются друг от друга одеждой, эмоциональным выражением, позой, направлением взгляда. При этом физически соприкасаясь в пространстве, они не встречаются взглядами, благодаря чему создается впечатление, что все герои принадлежат разным «пластам» сконструированной художником реальности. Одежда героев отсылает к различным времененным периодам XX и XXI веков и разным социальным слоям: сидящая на чемоданах девушка одета в блузу с орнаментом – ее одежда

и прически напоминают моду 1970-х годов, в центре композиции девушка в шляпке-канотье и кружевной блузе, отсылающих к моде конца XIX – начала XX в. Вместе с тем Адам Миллер уделяет внимание не только формальным характеристикам, благодаря которым мы считываем принадлежность персонажа к той или иной эпохе, но и индивидуализации характеров персонажей.

Одним из центральных героев картины «Каннибалы» является мужчина в белой майке и лавровом венке, разливающий вино. Венок на голове и кубки с вином можно интерпретировать одновременно как отсылку к образу Иисуса Христа и к образу бога Диониса. Основой сюжета является употребление героями на этой трапезе сырого мяса: окровавленные куски лежат на блюде, на переднем плане происходит нападение на сатира, а все герои выражают себя как персонажи, действующие в состоянии безумия, пожирающие себе подобных: «Людьми на моих картинах движут страсти. Они живут в мире конфликтов и борьбы. Они жаждут власти, сексуального удовлетворения и смысла. Мне нравится думать о каждом сюжете, который я создаю, как о сгущении нормальных моделей поведения. Когда устраниены запреты на хорошие манеры и обычные поведенческие стандарты, они разыгрывают свои желания и страхи в более прямой и наглядной форме. Я вижу изобразительное искусство в лучшем виде, когда действие хорошо выражено и страсть ясно показана», – поясняет А. Миллер [Miller, 2018]. В левой части картины художник помещает голову оленя, судя по всему уже мертвого, и в таком случае убитый олень интерпретируется как жертва, отречение от благородства и разума.

Поедание героями сырого мяса и распивание вина на картине, композиционно отсылающей к «Тайной вечере», можно трактовать как перекличку с евангельской цитатой: «Когда они ели, Иисус взял хлеб и, благословив, разломил его, дал Своим ученикам со словами: “Возьмите и ешьте, это Мое тело”. Затем Он взял чашу, поблагодарил за нее Бога и, подав им, сказал: “Пейте из нее все. Это Моя кровь завета, проливаемая за многих людей для прощения грехов”» [Новый Завет. Евангелие от Матфея: гл. 26].

Заключение

Основываясь на результатах анализа двух картин Адама Миллера, можно констатировать, что сюжеты своих картин он посвящает не столь новой, однако все еще актуальной для истории культуры теме – противостоянию между культурой, цивилизацией, природным и искусственным. Миллер помещает зрителя в собственный художественный мир, наполненный неомифологическими сюжетами. Несмотря на синтез разных временных модальностей, этот мир является понятным для современного зрителя, т.к. в нем воплощены аллюзии на сюжеты и образы христианской и античной культур (последняя трапеза Иисуса Христа со своими учениками; мифологические существа). Художник затрагивает тему самоидентификации: сатиры, являющиеся центральными персонажами многих его произведений, предстают не презентацией концепта инаковости и символом Чужого, а как более разумные, чем Человек существа, живущие по законам природы.

Природа в работах А. Миллера словно ищет пути примирения: бабочка приземляется на капкан, акцентируя контраст между хрупкостью и агрессией. Несмотря на отсылки и цитирование античной мифологии, Адам Миллер не прибегает к свойственной постмодернистскому искусству иронии, новая искренность представляется как максимально правдивый сюжет, который не пытается гиперболизировать опасность цивилизации и ее развития, но лишний раз напоминает, что и в нашем мире всегда есть что-то хрупкое, что не было создано человеком, что нужно бережно хранить и передавать из поколения в поколение.

Важным оказывается то, что зритель погружается в такой мир, воспринимая его как существующую реальность. Погружаясь в такую реальность, он верит в происходящее, даже если воспринимаемый сюжет кажется аномальным, неприемлемым, очевидно ложным. Адам Миллер прибегает к утраченной в постмодернизме глубине – через анализ изображения считываются как переживания персонажа (или самого художника), так и проблемы современного общества, актуальные на коллективном уровне. Художник обращается к новому режиму историчности, соединяя в картинах, как минимум, две исторические модальности – прошлое и настоящее.

Список литературы

- Венкова А.В. Политики идентификации в искусстве метамодернизма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 32. – С. 203–213.
- Вермюлен Т., ван ден Аkker Р. Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма / пер. с англ. В.М. Липки; вступит. ст. А.В. Павлова. – Москва : РИПОЛ классик, 2019. – 494 с.
- Михайлова Л. Эссе о метамодерне в трех частях. Ч. II. Новая искренность и забота о бытии // Сигма. 2019. – URL: syg.ma/@lubasta/essie-o-mietamodiernie-v-triekh-chastiakh-chast-ii-novaia-iskriennost-i-zabota-o-bytii
- Новый Завет. Евангелие от Матфея: глава 26, стих: 26–29. – URL: https://azbyka.ru/biblia/?Mt.26&r
- Подлёднов Д.Д. Метамодернистская чувствительность Ольги Молчановой-Пермяковой // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. – 2021. – Т. 7, № 2. – С. 80–102.
- Bourriaud N. Altermodern: Tate Triennial. – London : Tate Publishing, 2009. – URL: https://www.tate.org.uk/press/press-releases/altermodern-tate-triennial-2009
- Hutcheon L. The politics of postmodernism. – London : Routledge. New York. – 2002. – 232 p.
- Kadagishvili D. Metamodernism as we perceive it (quick review) // European Scientific Journal. – 2013. – Vol. 2. – P. 559–565.
- Kirby A. The death of postmodernism and beyond // Philosophy now: A magazine of ideas. – 2006. – N 58. – URL: https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond
- Kroker A., Cook D. The Postmodern Scene. – Montreal : Excremental Culture and Hyper-Aesthetics, 1986. – 320 p.
- Miller A. The Artist Adam Miller. – URL: http://miroirmagazine.com/2018/07/13/interview-with-the-artist-adam-miller/
- Rose D. The Gentrification Reader / Ed. by Loretta Lees, Tom Slater, Elvin Wyly. – New York ; London : Routledge. – 2010. – 617 p.
- Samuels R. Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education // Digital Youth, Innovation, and the Unexpected / ed. T. Mcpherson. – Cambridge : The MIT Press, 2008. – P. 219–240.
- Seed J. Adam Miller: Towards a Contemporary Mythology // HuffPost. – 2013. – URL: https://www.huffpost.com/entry/adam-miller_b_4054020
- Torn D. A Manifesto for The New Sincerity // Maximum Fun. – 2006. – URL: maxfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity/
- Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. – 2010. – Vol. 2. – P. 1–14. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677
- Voegelin E. Equivalences of Experience and Symbolization in History // The Collected Works of Eric Voegelin / Ed. by E. Sandoz. – Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1989. – Vol. 12. – P. 115–133.
- Wallace D. Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction // Review of Contemporary Fiction. – 1993. – P. 151–194.

References

- Venkova, A.V. (2018). Politiki identifikacii v iskusstve metamodernizma. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*, 32, 203–213.
- Vermyulen, T., van den Akker, R. (2019). *Metamodernizm. Istorichnost, affekt i glubina posle postmodernizma*. Moscow: RIPOL klassik.
- Mihajlova, L. (2019). Esse o metamoderne v trekh chastyah. Ch. II. Novaya iskrennost' i zabora o bytii. *Sigma*. Retrieved from: syg.ma/@lubasta/essie-o-mietamodiernie-v-trekh-chastiakh-chast-ii-novaia-iskriennost-i-zabota-o-bytii
- Novyj Zavet. *Evangelie ot Matfeya*: 26; 26–29. Retrieved from: <https://azbyka.ru/biblia/?Mt.26&r>
- Podlednov, D. (2021). Metamodernistskaya chuvstvitel'nost' Ol'gi Molchanovoj-Permyakovo. *Nauchnyj rezul'tat. Social'nye i gumanitarnye issledovaniya*, 2, 80–102.
- Bourriaud, N. (2009). *Altermodern: Tate Triennial*. London: Tate Publishing. Retrieved from: <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/altermodern-tate-triennial-2009>
- Hutcheon, L. (2002). *The politics of postmodernism*. London; New York: Routledge.
- Kadagishvili, D. (2013). Metamodernism as we perceive it (quick review). *European Scientific Journal*, 2, 559–565.
- Kirby, A. (2006). The death of postmodernism and beyond. *Philosophy now: A magazine of ideas*, 58. Retrieved from: https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond
- Kroker, A., Cook, D. (1986). *The Postmodern Scene*. Montreal: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics.
- Miller, A. (2018) *The Artist Adam Miller*. Retrieved from: <http://miroirmagazine.com/2018/07/13/interview-with-the-artist-adam-miller/>
- Rose, D. (2010). *The Gentrification Reader*. New York and London: Routledge.
- Samuels, R. (2008). *Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Seed, J. (2013). Adam Miller: Towards a Contemporary Mythology. *HuffPost*. Retrieved from: https://www.huffpost.com/entry/adam-miller_b_4054020
- Torn, D. (2006). A Manifesto for The New Sincerity. *Maximum Fun*. Retrieved from: maximumfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity/
- Vermeulen, T., van den Akker, R. (2010). Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1–14. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677
- Voegelin, E. (1989). Equivalences of Experience and Symbolization in History. In *The Collected Works of Eric Voegelin. Vol. 12*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, pp. 115–133.
- Wallace, D. (1993). Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. *Review of Contemporary Fiction*, 151–194.

Об авторах

Подлёднов Денис Дмитриевич – преподаватель департамента медиа, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия, Санкт-Петербург, denis.podliodnov@gmail.com

Казанцева Елена Дмитриевна – заведующий экспозиционно-выставочным отделом, Государственное бюджетное учреждение культуры Пермского края «Мемориальный музей-заповедник истории политических репрессий “Пермь-36”», Россия, Пермь, helenakazantseva@mail.ru

About the authors

Podlednov Denis Dmitrievich – Lecturer at the Department of media, HSE University, Russia, Saint-Petersburg, denis.podliodnov@gmail.com

Kazantseva Elena Dmitrievna – Head of The Exhibition Department, State Budgetary Institution of Culture of Perm Krai “The Memorial Reserve Museum of the History of Political Repression “Perm-36”, Russia, Perm, helenakazantseva@mail.ru