


«Я как будто укрытый здесь»: участники Красенькой биеннале в «маргинальном» городском пространстве


АННА АНДРЕЕВНА КИРЗЮК ^[1]

✉ kirzuk@mail.ru

 <https://orcid.org/0000-0001-8853-0003>

АНАСТАСИЯ НИКОЛАЕВНА РОССИНСКАЯ ^[2]

✉ a_rossinsky@mail.ru

 <https://orcid.org/0000-0002-7263-5270>

^[1] Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия

^[2] Московский городской педагогический университет, Москва, Россия

Для цитирования статьи:

Кирзюк, А. А., Россинская, А. Н. (2026). «Я как будто укрытый здесь»: участники Красенькой биеннале в «маргинальном» городском пространстве. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 158–185.

Статья посвящена результатам исследования Красенькой биеннале — ежегодной выставки современного искусства под открытым небом, проходящей в одном из окраинных районов Санкт-Петербурга на берегу реки Красенькая. Авторы фокусируются на том, как постоянные и временные посетители осмысляют и используют это пространство, как участники проекта выстраивают символические границы между собой и «местными жителями» и как их нарративы об этом пространстве и местных жителях связаны с организацией поля современного искусства в России. В статье анализируются интервью с участниками биеннале (художниками и зрителями) и местными жителями, а также материалы включенного наблюдения на биеннале-2025. Место проведения биеннале воспринимается как грязное, опасное и периферийное всеми его пользователями. Однако художники и зрители также описывают это маргинальное пространство в «романтических» терминах (как нестандартное, «лиминальное»), и производят символическую разметку территории, создавая внутри нее арт-«город». Художники и зрители дискурсивно отделяют себя от негативных характеристик этого места (типовое, маргинальное) и его постоянных пользователей, но в то же время нуждаются в нем, поскольку именно такое изолированное, закрытое от взглядов государства и широкой публики место позволяет создавать публичное пространство, необходимое для существования сообщества художников. Опираясь на теоретические положения Пьера Бурдьё, авторы показывают, что маргинальность пространства, в котором проводится Красенькая биеннале, становится для художников ресурсом для легитимации собственной позиции в поле современного искусства. Свойства этого места указывают на некоммерческую, неинституциональную природу выставляемого там искусства, и следовательно, наделяют его статусом «настоящего». В то же время свойства

сообщества, существующего вокруг Красенькой биеннале, защищают художников от опасностей, с которыми сопряжено накопление символического капитала в поле современного искусства.

Ключевые слова: современное искусство, маргинальное городское пространство, социальное различие, поле современного искусства, художественная самоорганизация, символический капитал, антропология города

Данная статья подготовлена в рамках государственного задания РАНХиГС. За полезные советы в процессе обсуждения исследования авторы благодарят Алексея Титкова (МВШСЭН) и Сергея Белянина (РАНХиГС).

Дата поступления в редакцию: 04.01.2026

Дата рецензирования: 20.01.2026

Дата принятия к публикации: 16.02.2026

© А. А. Кирзюк, А. Н. Россинская, 2026



URBAN FOLKLORE & ANTHROPOLOGY, V. 8. N. 1. 2026

PUBLICATION TYPE: ARTICLE

EDN: FPGOWK

“I feel as if sheltered here”: Participants of the Krasnenkaya Biennale in a “marginal” urban space

ANNA A. KIRZYUK ^[1]

✉ kirzuk@mail.ru

id <https://orcid.org/0000-0001-8853-0003>

ANASTASIA N. ROSSINSKAYA ^[2]

✉ a_rossinsky@mail.ru

id <https://orcid.org/0000-0002-7263-5270>

^[1] The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

^[2] Moscow City University, Moscow, Russia

To cite this article:

Kirzyuk, A. A., Rossinskaya, A. N. (2026). “I feel as if sheltered here”: Participants of the Krasnenkaya Biennale in a “marginal” urban space. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 158–185.

The article presents the findings of a study of the Krasnenkaya Biennale, an annual open-air contemporary art exhibition held in a peripheral district of St. Petersburg on the banks of the Krasnenkaya River. The research aimed to examine the narratives that emerge around public urban space in the context of a temporary art project. The authors set out to identify how permanent and temporary users perceive and use this space; analyze how these narratives construct a symbolic boundary between the project’s participants and “the locals”; and explore the connection between these narratives and the structure of the contemporary art field in Russia.

The authors analyze interviews with biennale participants (artists and visitors) and local residents, as well as materials from participant observation conducted at the 2025 Krasnenkaya Biennale. The biennale site is perceived by all its users as dirty, dangerous, and peripheral. However, artists and visitors also describe this marginal space in “romantic” terms (as non-standard, “liminal”) and engage in symbolic territorial marking by creating an art “city” within it. Discursively, artists and visitors separate themselves from the negative characteristics of this place (standardized, marginal) and its permanent users, yet they simultaneously depend on it. Precisely this isolated space, shielded from the gaze of the state and the general public, enables the creation of the public sphere necessary for the existence of the artistic community.

Drawing on Pierre Bourdieu’s theoretical framework, the authors demonstrate that the marginality of the Krasnenkaya Biennale’s venue becomes a resource for artists to legitimize their position within the field of contemporary art. The properties of this location signal the non-commercial, non-institutional nature of the art exhibited there, thereby endowing it with the status of “authentic”. At the same time, the characteristics of the community surrounding the Krasnenkaya Biennale protect artists from the risks associated with accumulating symbolic capital in the contemporary art field.

Keywords: contemporary art, marginal space, social distinction, field of contemporary art, artistic self-organization, symbolic capital, urban anthropology

This article was produced as part of a state-funded research project at RANEPa.

Received: 04.01.2026

Revised: 20.01.2026

Accepted: 16.02.2026

© A. A. Kirzyuk, A. A. Rossinskaya, 2026



Начиная с 2021 года в одном из окраинных районов Петербурга проходит Красненькая биеннале — выставка современного искусства под открытым небом. Биеннале проводится раз в год¹ в небольшом зеленом анклаве между речкой Красненькая и безымянным каналом. Вокруг располагаются автомойка, промышленные склады, авторемонтная мастерская, гаражи и стоянка грузового транспорта; неподалеку проходит железная дорога, по которой идут товарные поезда, следующие в порт. Вот как описывается это место в посте, посвященном Красненькой биеннале, в Телеграм-канале GGGuide²:

... техногенный ландшафт полузаросших берегов, близкого ж/д полотна и транспортных развязок делает это пространство странным, переходным и на первый взгляд совершенно не приспособленным для искусства. Именно поэтому симби-

¹ По нечетным годам мероприятие называется «биеннале», по четным — «антибиеннале».

² <https://t.me/greatgalleryguide>

оз художников, их произведений, практики walking art и закованной в антропогенный плен речки дает такой сюрреалистичный эффект, а сама биеннале не первый год пользуется спросом и у авторов, и у зрителей[пост от 1.09.24].

Несмотря на отсутствие рекреационной инфраструктуры, в теплое время года в зеленом анклав на Красненькой отдыхают некоторые жители района: туда приходят выпивать и устраивать пикники, загорать и ловить рыбу³. Для них, вероятно, поход на берег речки является аналогом выезда на природу в отсутствие возможности поехать за город. Каждые последние выходные лета это обычно малоллюдное место переживает аномальный наплыв публики, состоящей из художников и зрителей Красненькой биеннале (далее — КБ)⁴.

Чтобы попасть на КБ, посетитель должен свернуть с улицы Морской Пехоты и пересечь небольшой пустырь под мостом, пригнувшись, пройти под трубой теплосети, а затем перейти Красненькую речку по узкому и довольно ветхому мостику. Особенность места проведения КБ состоит в том, что там практически невозможно оказаться случайно, просто проходя мимо. Чтобы туда попасть, надо быть или человеком, который *знает* о существовании зеленого анклава возле речки и регулярно использует его (чтобы порыбачить, отдохнуть, срезать путь к гаражам), или участником (т. е. художником или зрителем) КБ. Дальше мы будем называть местными жителями всех постоянных пользователей анклава возле речки, хотя не все они местные в географическом смысле (рыбаки приезжают на Красненькую из разных районов города). В отличие от местных жителей художники и посетители КБ — временные пользователи этого пространства: хотя некоторые из них живут (или жили раньше) неподалеку, они приходят и приезжают туда для получения некоторого особого, не рутинного опыта, и в этом смысле являются туристами.

Многие художники называют КБ арт-интервенцией, но в отличие от других художественных действий, обозначаемых этим термином⁵, вторжение современного искусства на берег Красненькой речки носит ограниченный во времени и бесследный характер. Биеннале длится всего два дня в году. За день или два до откры-

³ Из паблика «ВКонтакте», объединяющего рыбаков Красненькой («Красненькая СПб»)[https://vk.com/sazan_big_fish] известно, что они не ограничивают свои посещения речки теплыми месяцами.

⁴ В 2025 году в биеннале участвовало 89 художников из Санкт-Петербурга, Москвы и других городов России (в 2021 году их было 50, так что количество участников стабильно растет). Подсчитать количество зрителей не представляется возможным.

⁵ Обычно под арт-интервенцией понимается художественная акция, имеющая, во-первых, публичный характер, а во-вторых, оставляющая на городских объектах или произведениях искусства видимые следы. Это, например, такие действия, как распыление краски на газоне, заделывание дыры на асфальте стразами [Мурина 2020] или нанесение знака доллара на картину «Белый супрематический крест» Малевича (акция художника А. Бренера, 1997).

тия группа художников приезжает на берег Красненькой и готовит территорию к размещению арт-объектов, очищая ее от мусора. После окончания мероприятия арт-объекты демонтируются, художники снова собирают мусор и уезжают, не оставляя никаких следов своего пребывания.

В исследовательской литературе описаны случаи, когда художники или культурные активисты преобразуют некоторое (полу) заброшенное, маргинальное пространство в арт-кластер или в место, привлекательное для образованной публики из среднего класса [Бурдые 2005b; Ваньке, Полухина 2018]. Исследователи отмечают, что в процессе такого преобразования культура и потребности местных жителей, принадлежащих к рабочему классу, игнорируются, а их голос в результате маргинализируется и заглушается [Ваньке, Полухина 2018]. Временность и бесследность КБ не позволяют говорить о том, что художники и посетители биеннале каким-то образом преобразуют ландшафт, вытесняя и маргинализируя местных жителей. Поэтому мы сосредоточимся на том, как маргинальность городского пространства, в котором проводится КБ, описывается и интерпретируется в нарративах ее участников, как это пространство символически размечается, и как его физические и воображаемые характеристики используются художниками и зрителями для построения собственной идентичности.

В первой части статьи мы покажем, как художники, зрители и местные жители говорят о месте проведения КБ и как его используют, а также проанализируем нарративы, с помощью которых участники КБ отделяют себя от местных жителей. Во второй части статьи мы обсудим, как нарративы об этом месте и его постоянных пользователей связаны с устройством поля современного искусства в России и с позицией КБ на этом поле. В качестве теоретической рамки мы будем использовать концепции различения и поля Пьера Бурдые [Бурдые 2005a; 2005b].

Основным материалом для этой статьи стало наблюдение и интервьюирование на КБ-2025, которые проводили авторы статьи и еще четыре исследовательницы⁶, студентки курса «Социальная антропология» Школы искусств и креативных индустрий (Санкт-Петербург). Трое из нашей небольшой исследовательской группы⁷ участвовали в биеннале в качестве художников, что дало нам возможность увидеть и услышать многое из того, что недоступно взгляду внешних наблюдателей. Находясь на биеннале, мы взаимо-

⁶ Благодарим за участие в полевой работе Софью Григорьеву, Алину Моисееву, Анну Тарарову и Татьяну Чуркину.

⁷ Не все участницы группы были в равной мере вовлечены в исследование. Кто-то находился на биеннале в течение двух дней, кто-то приходил на несколько часов; одни участницы записывали интервью, другие ограничивались наблюдениями; кто-то написал подробный полевой дневник, кто-то сделал небольшие заметки.

действовали с арт-объектами, участвовали в событиях программы (экскурсия, медиация), наблюдали за художниками, зрителями и местными жителями, слушали их разговоры, сами вступали с ними в неформальные разговоры и записывали интервью. Большую часть наших информантов (всего 59) составили художники и зрители биеннале (29 и 21 человек соответственно); только 9 человек из них были местными жителями⁸.

Также мы использовали тексты художников о первой КБ⁹, записи установочных онлайн собраний художников, тексты о биеннале в СМИ и посты в паблике рыбаков «ВКонтакте» (Р. Красненькая СПб, 2375 подписчиков на 9.12.2025)¹⁰.

Взгляд на место, разделяемый всеми: нечистота и опасность

Почти всем нашим собеседникам мы задавали вопросы о месте проведения биеннале — просили его охарактеризовать, подобрать наиболее подходящие для него эпитеты, спрашивали, как они себя чувствуют здесь, какие эмоции и ощущения это место у них вызывает.

Как уже упоминалось, художники перед установкой арт-объектов очищают место проведения КБ от мусора. Эта тема была одной из первых, обсуждавшихся на организационном созвоне художников перед КБ-2025. Куратор и организатор Екатерина сказала, что нужно купить много мешков для мусора, чтобы очистить территорию биеннале, объяснив это так: «Место, вы сами понимаете, не чистое <...> Бутылки и всякий хлам люди после себя не убирают». Об уборке мусора художники неоднократно говорили в неформальных беседах и интервью.

Когда художница А. во время перформанса упала в речку, наблюдатели (среди которых были как художники, так и зрители) обсуждали, насколько вероятно подхватить в воде инфекцию. Некоторые художники и зрители, узнав о практике рыбалки на Красненькой, удивлялись, что в такой мутной реке вообще водится рыба. Художница Х. призналась, что до первого участия в КБ «думала, тут все заражено»¹¹.

Одна из авторов этой статьи пришла на биеннале с маленьким ребенком, и увидев, как ребенок подносит что-то ко рту, крикнула: «Не тяни руки в рот, здесь все грязное!». Вот как этот эпизод описан в полевом дневнике:

⁸ Недопредставленность местных жителей в нашей выборке связана с несколькими факторами. Во-первых, во время проведения биеннале местные жители оказываются в меньшинстве, берег речки заполнен художниками и зрителями. Во-вторых, в последние дни лета-2025 погода была дождливой и довольно холодной, что не располагает людей к отдыху на свежем воздухе.

⁹ <https://wall-online.ru/>

¹⁰ https://vk.com/sazan_big_fish

¹¹ Инф. 55, ж., ок. 30, художница и зрительница.

Маленький ребенок воспринимается как существо повышенной уязвимости, и поэтому во взаимодействии с ним часто включается какая-то не рефлекслируемая система распознавания чистого и грязного. Я могу рассуждать вместе с информантами-художниками, что это место какое-то «особенное», «дикое», «атмосферное» и т. д., но в тот момент, когда ребенок тянет руки в рот, я выпаливаю то, что я не осознала бы в процессе всех этих увлекательных обсуждений со взрослыми образованными людьми: «Здесь все грязное!».

Анклав у Красненькой выглядит грязным не только для художников, но и для зрителей КБ, а также для многих местных жителей. Для художников и зрителей нечистота места заключается в обилии отходов человеческой деятельности (точнее, бутылок и банок из-под дешевого алкоголя, пластиковых пакетов и упаковок из-под дешевой еды). Экоактивистка И. считает, что место проведения биеннале грязное в экологическом смысле. Для нее ощущение нечистоты связано прежде всего с близостью промышленных объектов, которые загрязняют зеленый анклав возле Красненькой: «Вся эта близость этой промки, да? Ну, ведь это же ненормальное состояние, да? Вот. Понятно, что вот все то, что [здесь] растет, это растет вопреки. И не факт, что мы сейчас с вами ходим в экологически благополучном месте. То есть, скорее всего, нет»¹². В какой-то момент нашего разговора И. заметила, что мы находимся в месте, где может быть довольно высокий уровень радиационного загрязнения, поэтому долго находиться здесь опасно, и что она начинает физически ощущать на себе экологическое неблагополучие места.

Один из наших собеседников-рыбаков посетовал, что раньше вода в речке и в канале была чище, а мусора на берегу было гораздо меньше¹³. В группе рыбаков «Вконтакте» постоянно ведутся дискуссии о том, можно ли есть рыбу, выловленную в речке, причем часто пользователи, заподозренные в ее употреблении, становятся объектом насмешек и оскорблений. Так, под одним из постов, где участник демонстрировал свежий улов, появился комментарий: «Приятного аппетита Говнари»¹⁴. Другие комментаторы писали, что «такую рыбу даже в руки брать страшно» и шутили про карася «с тремя головами»¹⁵. Хотя не все участники сообщества разделяют подобные оценки, в паблике можно найти немало комментариев, где Красненькая именуется «говноречкой»¹⁶ и утверждается, что рыбу оттуда можно есть только при сильной нужде.

¹² Инф.19, ж., ок. 48, экоактивистка.

¹³ Инф. 23, м., ок. 40, рыбак.

¹⁴ Здесь и далее во всех цитатах из письменных текстов сохранены орфография и пунктуация источника.

¹⁵ https://vk.com/sazan_big_fish [Комментарии к посту от 14.11.25].

¹⁶ Надо отметить, что аналогичные названия бытуют не только в сообществе рыбаков.

Как мы знаем из работ классиков социальной антропологии, нечистота опасна, т. е. нечто грязное воспринимается одновременно и как опасное [Дуглас 2000]. Для экоактивистки И. и некоторых участников сообщества рыбаков место проведения КБ грязно и опасно в экологическом смысле. Для художников опасность места связана с социальной инаковостью местных жителей: оно грязно из-за мусора, который, по их убеждению, оставляют на берегу речки местные жители, и сами жители потенциально опасны. Художница Л. рассказала, что недалеко от ее арт-объекта видела «место проживания маргиналов». По ее описанию, «там страшноватенько. Там типа сквота — матрасы, халабуды какие-то сделанные. И неприятно — бутылки, грязь, все валяется, воняет»¹⁷.

Некоторые художники рассказывали о встречах с агрессивно настроенными закладчиками или выпившими местными жителями¹⁸. Иногда это были рассказы о проявленной со стороны местных агрессии, но иногда художники рассказывали истории о неоправданном страхе. Например, когда художница М. монтировала свой объект, рядом рыбачил парень из Средней Азии. Сначала, по словам М., ей было «немного некомфортно», потому что она была одна в безлюдном месте, и рядом находился «чужой человек»¹⁹. Однако в итоге парень помог ей убрать мусор, и они даже сфотографировались вместе. Тревожные ожидания М. понятны, если учесть, что истории о конфликтных взаимодействиях с местными жителями часто пересказываются внутри сообщества художников КБ, а новых участников предупреждают о небезопасности столкновения с ними: «Многие мне сказали, что тут не всегда безопасно, что тут много ходит странных людей»²⁰.

Таким образом, место проведения КБ ощущается как нечистое и опасное если не всеми, то очень многими его посетителями (как туристами, так и местными жителями). Хотя интенсивность этого ощущения, а также представления об источниках нечистоты и опасности у разных групп различаются, оно является почти всеобщим.

Один наш собеседник из компании отдыхающих на берегу местных жителей сказал, что в повседневных разговорах с друзьями и родственниками называет Красненькую «говноточкой» [Инф. 25, м., ок. 55].

¹⁷ Инф. 12, ж., 56, художница.

¹⁸ Между тем некоторые местные жители тоже воспринимают анклав возле речки как место, небезопасное из-за девиантной активности неких лиц. На наш вопрос об отношении к деятельности художников один местный житель, часто проходящий через Красненькую к гаражам, ответил: «Да пусть делают, что хотят, лишь бы не пили и не мусорили». — «И не стреляли», — мрачно добавил его спутник [Инф. 9, м., ок. 60, инф. 57, м., ок. 55].

¹⁹ Инф. 33, ж., 44, художница.

²⁰ Инф. 31, ж., 56, художница.

Взгляд художников и зрителей: «лиминальное пространство» и «странное место для пикника»

Нарративы художников и зрителей о месте проведения КБ гораздо более подробные, чем нарративы местных жителей. Наши немногочисленные собеседники из числа последних не делали развернутых высказываний на эту тему. Они ограничивались лаконичными фразами про загрязненность берега и обилие мусора и еще более лаконичными сообщениями о том, что давно знают это место.

Наряду со свойствами нечистоты и опасности, о которых говорили все наши собеседники, у места проведения КБ есть еще один набор характеристик, о которых не упоминали местные жители, но подробно и охотно говорили зрители и особенно художники. Зеленый анклав возле р. Красненькая они называли «затерянным мирком»²¹ и «островком свободы»²², сравнивали его с Нарнией²³ и говорили, что у него «совершенно дикий образ»²⁴, и отмечали, что ландшафт местности действует вдохновляюще. Такие характеристики места мы будем называть романтическими, имея в виду, что все они указывают на его неординарность и способность производить какой-то опыт, радикально отличный от повседневного. Возможно, отсутствие романтических характеристик в высказываниях местных жителей отражает отличие между взглядом туриста, который приезжает в некоторую локацию для получения особого, экстраординарного опыта [Урри 2005: 142], и местного жителя, для которого та же самая локация является частью повседневности²⁵.

Зритель и художник В. (участник одной из прошлых биеннале) на просьбу охарактеризовать место проведения КБ каким-то одним прилагательным ответил, что оно «необычное»²⁶. Художница Г. сказала, что в таком месте «может происходить что-то чудесное, необыкновенное»²⁷. Художница Н. охарактеризовала его так:

Необычный район. Вообще, на самом деле, я такие места для себя называю «между-пространства». Потому что это пространство, в которое мы не приходим с какой-то вот прямо конкретной целью. А это такое проходное место <...> лиминальное отчасти²⁸.

²¹ Инф. 17, м., 41, художник.

²² Инф. 43, ж., ок. 30, художница.

²³ Инф. 30, ж., 34, художница.

²⁴ Инф. 15., ж., ок. 30, художница.

²⁵ Здесь же можно вспомнить рассуждение Дина Макканелла про «горожан, отправляющихся в деревню, чтобы восхищаться вещами, на которые деревенские жители не обращают внимания» [Макканелл 2023: 87].

²⁶ Инф. 22, м., 38, зритель.

²⁷ Инф. 27, ж., 37, художница.

²⁸ Инф. 14, ж., ок. 30, художница.

В нарративах художников место проведения КБ очень часто характеризуется как лиминальное. Надо сказать, что прилагательное «лиминальный» в мире современного искусства используется довольно часто и в самых разных контекстах²⁹, однако в значении, несколько отличном от содержания термина «лиминальный» в социальной антропологии. Под лиминальным пространством художники подразумевают, как следует из цитаты выше, некоторое место, куда приходят с неутилитарными целями. Также это место, отличающееся от других городских пространств неизвестностью и нетипичностью. Вот как художник Р. объяснил, почему он называет анклав возле Красненькой лиминальным пространством: «Ну, это не Дворцовая площадь <...> Потому что это как бы городское пространство, но совершенно другое место, совершенно другое течение времени. Оно по-другому устроено, это пространство»³⁰. То есть называя место проведения КБ лиминальным, наши собеседники-художники говорили о его нестандартности, делая это не самым стандартным образом — с помощью непонятного для непосвященных слова с латинским корнем³¹.

В случайно подслушанном диалоге зрителей, обсуждавших между собой досуговые практики местных жителей, мы услышали фразу «очень странное место для пикника». Обсудив с художниками и зрителями романтические характеристики места, мы иногда спрашивали их, могли бы они прийти сюда не на биеннале, а просто погулять, устроить пикник, позагорать. Этот вопрос всегда получал отрицательный ответ:

[Я имею в виду это место... Если из него как бы изъять биеннале, вы могли бы себе представить, что вы сюда просто приходите, там, не знаю, прогуляться?][посмотрев на интервьюера с недоумением] Вот сюда, наверное, нет. Потому что такие же, наверное, места около меня есть, похожие... Но сюда бы нет, оно обычное для Петербурга³².

²⁹ Например, на странице в соцсетях одного из участников КБ сказано: «анализируем лиминальную суть современности» [<https://vk.com/liminalmadness?w=club69435737>]. Это слово часто используется в названиях выставок и других художественных проектов. Например, в 2022 году в Музее янтаря в Калининграде прошла выставка «Лиминальные пространства», в 2023 году в Санкт-Петербурге персональная выставка Степана Терещенко называлась «Лиминальный аттракцион», в 2024–2025 годах в Stella Art Foundation (Москва) проводили выставку «Границы лиминальности».

³⁰ Инф. 24, м., 43, художник.

³¹ Еще один нестандартный способ указать на нестандартность пространства использовала художница М., которая охарактеризовала его как «не-место». Этот термин также принадлежит антропологу Марку Оже, который вкладывал в него несколько иное значение [Оже 2017].

³² Инф. 22, м., 38, зритель.

Наши собеседники, еще несколько минут назад говорившие о необыкновенных свойствах анклава возле Красненькой, сообщали, что таких мест в городе много, что оно — типичное, и, кажется, не замечали, что дают ему прямо противоположные характеристики.

В то же время мы заметили некоторое противоречие между восхищенными высказываниями о месте проведения КБ и тем, как художники и зрители им пользуются. Несмотря на обилие романтических характеристик, которое дают этому пространству художники и зрители, они не интересуются той частью анклава, где нет арт-объектов. Они туда практически никогда не заходят. Стоя на границе³³ затронутого и не затронутого «арт-интервенцией» пространств, мы неоднократно слышали, как кто-нибудь из зрителей спрашивал «а там дальше есть что-то еще?» и, получив отрицательный ответ, разворачивался и шел обратно, а также реплики типа «там больше ничего нет, пошли обратно».

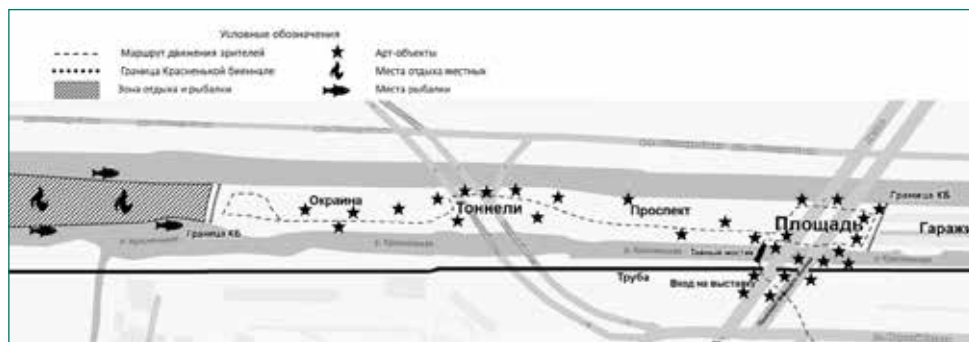


Рис. 1. Схема Красненькой биеннале в 2025 году. Рисунок А. Россинской
Fig. 1. Scheme of the Krasnenkaya Biennale in 2025. Drawing by A. Rossinskaya

Зеленый анклав возле Красненькой, который на первый взгляд выглядит как пространство однородно дикое, во время биеннале приобретает отчетливо городское деление, т. е. сегментируется как городское. Самое просторное и не заросшее место под большим автомобильным мостом, где может собираться большое количество людей, функционирует как площадь (именно так его называют художники). От площади вдоль речки идет «главный проспект» — тропинка, по которой все время передвигаются художники и зрители, собираясь группами около арт-объектов. «Проспект» проходит через небольшой тоннель под вторым мостом, за которым начинаются заросли травы и кустарника — окраинный район, где выделяются маленькие «улицы», ведущие к рассеянным по тра-

³³ На электронной карте КБ, подготовленной организаторами, ее границы обозначены толстой красной линией, которая четко отделяет биеннале от остального мира. [<https://www.google.com/maps/d/u/1/viewer?mid=1hUIYD92lyQF7nhJBab3dU8OMRe5Qru0&ll=59.863152060174706%2C30.235846600000016&z=14>].

ве арт-объектам. Там, где нет арт-объектов, «город» заканчивается. За «городом» можно наблюдать пейзаж, не затронутый арт-интервенцией — следы от костров и старые мангалы, груды банок и бутылок из-под алкоголя, палатка неизвестной принадлежности и редкие фигуры рыбаков (См. Рис. 1).

Таким образом, романтические характеристики места относятся не ко всему анклаву возле речки, а к «городу», образованному КБ. Точнее сказать, именно благодаря присутствию арт-объектов, художников и зрителей берег Красненькой приобретает свои необыкновенные свойства; вне контекста КБ он превращается в типовое периферийное пространство. Именно художники делают анклав у Красненькой (точнее, его часть) физически и символически чистым, а также безопасным. Перефразируя Эмиля Дюркгейма, можно сказать, что участники биеннале, восхищаясь необыкновенностью пространства, на самом деле восхищаются необыкновенностью сообщества, возникающего вокруг КБ³⁴.

Художники и зрители о местных жителях: «межвидовое взаимодействие»

У участников КБ и у местных жителей мы старались выяснить, замечают ли они друг друга, и если да, то как интерпретируют поведение и внешний вид друг друга. У местных мы спрашивали, что, по их мнению, здесь сегодня происходит, что они думают о художниках и их творчестве. Художников и зрителей мы спрашивали, встречались ли они здесь с местными жителями, вступали ли с ними в коммуникацию, и просили описать эпизоды такой коммуникации.

Местные жители интерпретировали КБ с помощью фреймов «городской праздник» и «протестная акция». Увидев аномальное скопление публики на берегу, двое проходящих по мосту молодых людей предположили, что внизу «наверное, праздник какой-то». Группа отдыхающих шутливо спросила у художницы, будет ли тут «дискотека» и будет ли «организовано питание». Один рыбак, увидев арт-объекты, предположил, что перед ним градозащитная или экологическая («за природу») акция. Несколько местных жителей решили, что на берегу речки собралась «какая-то секта»³⁵ и происходит «что-то оккультное»^{36,37}.

Такие «неправильные» интерпретации со стороны местных активно передаются в сообществе художников, становятся сюжетами

³⁴ Имеется в виду известное высказывание Дюркгейма «верующий, поклоняясь боже-
ству, в действительности поклоняется обществу».

³⁵ Инф. 11, м., ок. 45, местный житель.

³⁶ Инф. 9, м., ок. 60, местный житель.

³⁷ Вероятно, к такой интерпретации их подтолкнул арт-объект «Великая Ма» (Рис. 2).

веселых историй. Одну такую историю о встрече с местными жителями на КБ-2024 рассказал нам постоянный зритель:

«А когда у нас День Ковчега?», – они спрашивают нас. До нас доходит, что они это о биеннале. То есть они называют вот это все мероприятие «День Ковчега». Там перед входом раздавали бумажки «ваш билет на Ковчег»³⁸<...> И там висели такие занавески, ну как в зале в театральном. И они: «Мы заходим сегодня в нашу Красненькую, и там прекрасные такие занавесочки красные. Как на праздник. Нам так понравилось, так здорово. Почаще бы такой праздник проходил, этот День Ковчега». Мы говорим: «Это не День Ковчега, это Красненькая биеннале, а это анти-биеннале. Чтобы следить, у них есть сайт, там его можно посетить, разные даты». Это были местные жители, которые были очень впечатлены. Они очень хорошо выпили к этому моменту³⁹.



Рис. 2. Инсталляция «Великая Ма» (автор Елена Стюфляева). Фото авторов статьи
Fig. 2. The installation “The Great Ma” (artist Elena Styuflyaeva). Photo by the authors

³⁸ В 2024 году на Красненькой антибиеннале демонстрировалась инсталляция Софьи Дмитриевой «Ноев ковчег». Вход на антибиеннале был оформлен красными занавесками (фотографию можно посмотреть на сайте организатора КБ Екатерины Васильевой: [<https://wall-online.ru/krasnenkaya-antibiennale-2024-spb/>]).

³⁹ Инф. 20, м., ок. 50, зритель.

Неосведомленность в области современного искусства — важная, но не единственная характеристика, определяющая социальную инаковость местных в глазах художников и зрителей. И художники, и зрители часто оценивают местных жителей как персонажей маргинальных. В высказываниях художников местные нередко описываются как «бомжики», «алкаши», «ожидаемое зло», «левые люди», «странные люди», «слет любителей пива» и т. п. Один постоянный зритель сказал нам, что на месте проведения КБ обычно происходит «девиантный досуг»⁴⁰. Другой также указал на девиантную активность местных и при этом весьма неприязненно охарактеризовал такую вполне конвенциональную для россиян разных социальных слоев практику, как приготовление шашлыков: «Скорее всего, там *шашлындарня* какая-то сейчас будет где-то рядом происходить. Шашлыки жарят <...> Это же кусты, куда милиционеры особо не ходят. Вот, потребители что-нибудь искать будут в кустах»⁴¹.

В нарративах и тех, и других местные часто фигурируют как некий элемент ландшафта, который усиливает эстетическое впечатление от него: «В районе реки Красненькая удивительно живописно и концентрировано, здесь есть все — порт, поезда, мосты, фуры, пыль, обломки, аборигены...»⁴². Именно в таком качестве несколько художников и постоянных зрителей вспоминали двух местных женщин, загоравших на берегу реки во время КБ-2024. Художница М. охарактеризовала их как «очень живописных»⁴³. Зритель рассказал, что загорающие женщины случайно попали на фотографию КБ, опубликованную в каком-то журнале, заметив: «Они были явно не из тех, кто бы посетил биеннале в обычной жизни. Так как они там лежали, они стали частью биеннале»⁴⁴. В качестве элемента ландшафта местные жители могут внести новые и неожиданные смыслы в тот или иной арт-объект, интересно дополнить его. Так, по описанию зрительницы, произошло с местными жителями, которые жгли на берегу кабель во время первой КБ: «Про этих прекрасных мужчин, которые кабели жгли. Мы прошли на арт-объект, где было написано “Алхимики”. А там дым столбом. То есть они как бы... Был объект “Алхимики”, и они...»⁴⁵.

В нарративах художников местные жители — не только живописный элемент ландшафта, но и источник нечистоты и опасности. Например, художница А. на наш вопрос о том, общалась ли она с местными жителями, рассказала о десятках вынесенных мешков с мусором и заключила свой рассказ так:

⁴⁰ Инф. 21, ж., ок. 35, зрительница.

⁴¹ Инф. 16, м., 39, зритель.

⁴² Красненькая книга. Том 1. С. 28. [https://wall-online.ru/krasnenkaya-kniga-tom-1].

⁴³ Инф. 33, ж., 44, художница.

⁴⁴ Инф. 20, м., ок. 50, зритель.

⁴⁵ Инф. 21, ж., ок. 35, зрительница.

Я пообщалась через мусор с местными жителями. И мне было неприятно. То есть как бы есть место отдыха, но ты можешь за собой убрать, это не так сложно. Ты же сюда донес как-то эти вещи, ну и можешь донести обратно остатки вещей. Ну, со стороны. И я думаю, что это вот как раз лицо этих людей⁴⁶.

Общее ощущение исходящей от местных жителей опасности иллюстрирует то, как трансформируется один эпизод коммуникации художницы М. с группой отдыхающих на одной из прошлых КБ. Она отошла от своего арт-объекта, а вернувшись, увидела, что несколько мужчин расположились возле него для совместной выпивки, положив на объект колбасу и водку; после просьбы художницы и небольшого диалога с ней мужчины ушли. В рассказе самой художницы эпизод коммуникации с отдыхающими выглядит скорее как забавный; в пересказах местные выглядят более агрессивными и опасными. В то же время многие художники отмечали, что ощущение опасности, исходящее от местных, исчезает, когда рядом оказываются другие художники и зрители.

Итак, и художники, и зрители описывают местных жителей как персонажей социально чуждых. Они говорят о разных параметрах социальной инаковости местных жителей: местные могут описываться как живописный элемент ландшафта, как маргиналы, как источник опасности и грязи. Но они всегда *другие*. Это общее отношение довольно точно выразила художница А., назвав свою встречу с закладчиком «межвидовым взаимодействием»⁴⁷.

В этом месте читатель может с недоумением спросить: «Но ведь местные жители *действительно* социально другие по отношению к художникам и зрителям КБ, и *действительно* далеки от современного искусства, как же еще вторые могут говорить о первых?». Многие наши собеседники (равно как и мы сами) с первого взгляда безошибочно отличали местных от художников и зрителей, хотя затруднились бы выделить критерии такой визуальной экспресс-диагностики⁴⁸. Однако одни и те же реалии могут быть разным образом представлены в нарративах наблюдателей. Левый художественный критик Хэл Фостер, который критиковал участников арт-интервенции в полузаброшенном доме Ле Корбюзье за «социологическую снисходительность» по отношению к местным жи-

⁴⁶ Инф. 59, ж., 35, художница.

⁴⁷ Инф. 59, ж., 35, художница.

⁴⁸ Приведем один, но весьма показательный пример. В первый день КБ одна из авторов этой статьи пыталась найти местных жителей и рассказала об этом одной из посетительниц КБ. Посетительница указала на фигуру рыбака в самом дальнем конце необжитой части анклава. Приближаясь к рыбаку, мы засомневались: точно ли фигура принадлежит местному? Причиной сомнений стало то, что мужчина был одет довольно прилично. То есть мы обе по умолчанию предполагали, что местный будет одет плохо и демонстрировать какие-то явные признаки социальной маргинальности.

телям [Бишоп 2018], наверняка описал бы социальный ландшафт Красненькой как-то по-другому. При определенных идеологических настройках художник-наблюдатель мог бы увидеть в местных жителях, например, стигматизированных жертв «неолиберального порядка». Но дело здесь, как представляется, не только в идеологической оптике. Нарратив о некотором событии или явлении выстраивается в соответствии с прагматикой рассказчика, которая часто им самим не осознается. Представляется, что стремление художников и зрителей дискурсивно отделить себя от местных жителей, подчеркнуть свое отличие от них связано с позицией участников КБ в поле современного искусства и со сложностями накопления символического капитала в этом поле.

Поле российского современного искусства и позиция художников КБ

Согласно Пьеру Бурдьё [2005a], позиция каждого агента в социальном пространстве определяется объемом и структурой его капиталов (экономического, культурного, символического и пр.). Социальные позиции утверждаются через различие с другими позициями. «Каждая позиция определяется через все то, что отличает ее от всего того, чем она не является, и, в особенности, от всего того, чему она противопоставляется» [Там же: 27]. Различия утверждаются в стиле потребления и суждениях вкуса. Так, человек, подтверждая идентичность утонченного интеллектуала, будет потреблять классическое и/или авангардное искусство и артхаусное кино, одновременно делая снисходительные или презрительные суждения о произведениях массовой культуры, отделяя себя тем самым от ее потребителей. Этот принцип относится также к позициям агентов в отдельных полях и особенно — в поле интеллектуального и художественного производства, где обрести известность (символический капитал) означает «заставить признать свое различие с другими производителями» [Бурдьё 2005b: 245].

Бурдьё называет полем относительно автономную область социального пространства — науки, литературы, художественного производства, политики и т. п. Каждое поле иерархизированно и диктует агентам правила, в соответствии с которыми завоевываются высокие позиции. Особенность поля художественного производства заключается в том, что действующие внутри него агенты должны отрицать стремление к экономической выгоде. Единственным легитимным накоплением здесь является получение признания и известности, т. е. символического капитала, который впоследствии может быть конвертирован в экономический. Однако демонстративное отсутствие экономических притязаний является условием первоначального накопления символического капитала [Там же].

Эта особенность связана с оппозицией «коммерческого» и «некоммерческого» искусства, которая «служит порождающим принципом большинства суждений в области театра, кино, живописи, литературы, которые претендуют на установление границ между тем, что является искусством, а что нет». [Там же: 192]. В этой оппозиции «коммерческое» одновременно означает «массовое» и не «настоящее» искусство. В качестве примера высказывания, построенного на этой оппозиции, можно привести суждение французского галериста об одном художнике: «... то, что он делает, я считаю чистой коммерцией. У него производство, как если бы он булки пек <...> Когда художники становятся очень известными, они часто скатываются к производству» [Там же: 259].

Надо отметить, что в теоретических текстах о современном искусстве выделенная Бурдье оппозиция часто выглядит как «институциональное vs неинституциональное искусство», где «неинституциональное», как нетрудно догадаться, означает искусство свободное и независимое, то есть «настоящее». С 1970-х годов существует отдельное направление художественной критики (институциональная критика), занятое поиском и обсуждением альтернатив институциональным формам существования искусства в музеях и галереях; в качестве таких альтернатив предлагаются самодельные институции, «антивыставки» и т. п.⁴⁹

Чтобы понять, с какими сложностями сопряжено завоевание высоких позиций в поле современного искусства, скажем несколько слов о том, как это поле устроено в России.

Российское современное искусство довольно слабо представлено на глобальном арт-рынке. Виктор Мизиано отмечает, что российские художники ощущают себя провинциальными и второсортными, что находит выражение в настойчивом желании «обрести visibility на Западе» [Мизиано 2015: 246]. Однако реализовать это желание удается очень немногим. Российские художники редко представлены на таких всемирно известных ярмарках, как Art Basel и Frieze, что, по мнению специалистов, является следствием неразвитости арт-рынка в России⁵⁰. На этих ярмарках экспонируются работы художников, не только признанных экспертным сообществом, но и коммерчески успешных. В терминах Бурдье, этим художникам удалось конвертировать символический капитал в экономический, с чем российские художники в большинстве своем испытывают трудности.

⁴⁹ См., например, статьи Ольги Копенкиной, Людмилы Воропай и Дейва Бича в [Мизиано 2016].

⁵⁰ Подробнее об этом см., например, [<https://www.theartnewspaper.ru/posts/83/>; <https://sistema.gallery/press/kak-proshla-yarmarka-art-basel-v-2022-godu-statya-anastasii-volkovoj-dlya-forbes/>].

В большинстве случаев мы не задавали нашим собеседникам-художникам прямых вопросов о том, насколько хорошо продаются их работы, и удастся ли им зарабатывать на жизнь современным искусством. Однако иногда они сами говорили на эту и связанные темы. Выяснилось, что на КБ присутствовали как художники с профессиональным образованием, получающие крупные заказы на изготовление городских арт-объектов и участвующие в арт-резиденциях с институциональной поддержкой, так и художники, которые, подобно автору книги «Никак. Как стать успешным художником»⁵¹, не имеют профессионального образования и/или участвуют в резиденциях и выставочных проектах самоорганизаций. Тех крайне немногочисленных российских художников, которым удалось конвертировать свое творчество в солидный экономический капитал, среди участников КБ не было.

Современное искусство в России — сфера довольно маргинальная в общем поле культурного производства. КБ появилась и стала регулярным событием благодаря художественной самоорганизации, которая определяется как «самостоятельная, внеинституциональная, горизонтальная организация художников» [Обухова 2020: 5] и является довольно распространенной формой существования современного искусства в России. Система государственной поддержки современного искусства в России отсутствует [Трубицына 2020: 20]. Существуют несколько институций, оказывающих поддержку начинающим художникам. Наиболее крупными из них являются Музей современного искусства «Гараж» и Фонд V-A-C. Работают также региональные музеи и центры современного искусства — PERMM в Перми, «Арсенал» в Нижнем Новгороде, ЦСИ «Заря» во Владивостоке, ZAMAN в Уфе, ЦСИ «Огонь» в Иркутске и другие. Они организуют выставки (чаще всего регионального или локального искусства) и резиденции для художников, которые, как правило, имеют определенную тематическую направленность и часто требуют от художников активно работать с местным сообществом. Так, миссией уральского фонда «ЗА АРТ» является «развитие территорий» и ревитализация индустриального наследия⁵², красноярский музейный центр «Площадь Мира» приглашает художников искать «сибирскую идентичность»⁵³, а обязательным условием участия в арт-резиденции в Выксе является вовлечение местного сообщества в художественный процесс⁵⁴.

⁵¹ Автор книги рассказывает о том, как, не имея профессионального образования и связей в мире искусства, он безуспешно пытался продвигать себя в качестве современного художника [Чистюхин, В.О. (2025). *Никак. Как стать успешным художником*. М.: Individuum].

⁵² <https://zaart.net/about>

⁵³ Об этом см. в интервью сотрудников музея [<https://snob.ru/culture/ploshchad-mira-v-krasnoarske-kak-iskat-identichnost-sovremennogo-iskusstva-v-sibiri/>].

⁵⁴ <https://vyksaair.com/forartists#!/tab/201534654-2>

Тем не менее, поддержка художественных самоорганизаций коммерческими и некоммерческими структурами — счастливое исключение [Трубицына 2020: 20]. Возможности институций, которые могут оказать такую поддержку, зависят от финансирования частными фондами, что для них тоже является большой и редкой удачей. Вот как говорит об этом арт-директор красноярского музейного центра «Площадь Мира»: «... поддержка фондов — специфичная история: это, по большому счету, игольные ушки, в которые нужно как-то проскочить. По факту наша деятельность — бесконечное сопротивление обстоятельствам»⁵⁵.

В Петербурге современное искусство, вероятно, имеет еще меньше шансов на получение институциональной поддержки: если финансирование современного искусства в провинции часто нацелено на развитие местной культурной жизни и повышение привлекательности региона, то для культурной столицы такая задача не актуальна. В то же время статус культурной столицы способствует пространственной маргинализации современного искусства: в Петербурге существует довольно консервативное представление (разделяемое как чиновниками, так и рядовыми жителями), согласно которому центр города является местом высокой классической культуры, а экспонирование современного искусства уместно только в периферийных районах [Радченко, Алексеевский 2019].

В условиях отсутствия ресурсов (проистекающего из отсутствия институциональной или частной поддержки), художественные самоорганизации вынуждены устраивать выставки на «ничьей земле». Этим словосочетанием авторы сборника «Открытые системы» называют место, использование которого не требует финансовых вложений и согласований с официальными инстанциями или коммерческими организациями — городская улица, лес, поле и т. д. Мероприятиям в таких местах противопоставляются выставки на «чужой земле» (в галерее, центре современного искусства) как находящиеся «под более жестким контролем системы»; отмечается, что выставки на «чужой земле» неоднократно привлекали к себе внимание правоохранительных органов [Трубицына 2020: 14].

Однако выбор выставочных пространств типа «ничья земля» стремительно сужается. Начиная по крайней мере с 2022 года проведение мероприятий, предполагающих скопление людей в публичных местах, в российских городах невозможно. Если первая КБ (2021) начиналась от станции метро «Автово», то в 2022 году такая практика было справедливо расценена организатором как опасная, и с тех пор биеннале проходит только в максимально непубличном анклав у Красненькой.

⁵⁵ <https://snob.ru/culture/ploshchad-mira-v-krasnoiarске-kak-iskat-identichnost-sovremennogo-iskusstva-v-sibiri/>

Таким образом, проведение КБ в анклавe возле Красненькой — вынужденная мера, которая, в свою очередь, вынуждает участников предпринимать некоторые дискурсивные меры по защите своей социальной идентичности и укреплению своей позиции в поле художественного производства.

Маргинальное городское пространство как стигма, символический ресурс и точка сборки сообщества

Пространство города социально размечено, оно является отражением диспозиций власти и социальных отношений [Бурдые2007]. Городские локации оцениваются как более или менее значимые, привлекательные и престижные. Исследователи бездомности разделяют городские пространства на «первоклассные, привилегированные» (prime) и «маргинальные» [Duncan 1978; Snow, Anderson 1993; Мальков, Ченцова 2024], или «отторгаемые» (refuse) [Wright 1997; Højdestrand 2003]). К первоклассным относятся пространства, которые имеют ценность и активно используются. Они или используются для проживания, коммерции, отдыха, или имеют высокое символическое значение. Маргинальное пространство, напротив, не имеет ценности для обычных граждан. В большинстве случаев к маргинальным пространствам относятся заброшенные здания, изолированные пустыри, переулки, крыши зданий, пространства под мостами, пустующие участки, обедневшие и ветхие жилые районы, складские зоны и т. д. Такие пространства общество так или иначе отдает тем, у кого нет ни власти, ни собственности — например, бездомным. Чаще всего это происходит естественным образом: обычные горожане и органы правопорядка просто не обращают внимание на некоторые участки города (заброшенный склад, забытый парк или грязный пустырь), что делает их доступными для тех, чье присутствие нежелательно в «первоклассных» местах [Snow, Anderson 1993].

Как мы показали выше, система оценки городских пространств, имеющаяся у каждого горожанина (будь он автослесарем, современным художником, антропологом или любителем городской рыбалки), прочно связывает такие места, как анклав у Красненькой, с социальной маргинальностью. Пребывание в таком месте — грязном, опасном, периферийном, типовом — маркирует художников и зрителей как маргиналов. Вероятно, именно поэтому им важно отделить себя от постоянных пользователей анклава, избавиться от стигмы места, заявив: «Хотя мы тоже находимся здесь, мы — не такие, как они».

Подчеркивая свое отличие от местных, дискурсивно отделяя себя от них, художники и зрители одновременно не замечают того, что их с местными объединяет. Между тем физические характери-

стики места (изолированность, неблагоустроенность) делают некоторые практики общими для всех, кто его использует. Например, художник Р., рассуждая о специфике места КБ, сказал, что «стандартный человек» ходит в такие места «слиться с природой и выпить пива», а художник идет туда «за новым художественным опытом, чтобы перепрожить его». На наш вопрос, зачем сюда приходят местные жители, Р. ответил: «На рыбалку, пить пиво, писать в кустах и с удивлением смотреть на то, что происходит»⁵⁶. Мы не стали спрашивать Р., куда ходит писать лично он, но было очевидно, что ему приходится пользоваться теми же самыми кустами, поскольку благоустроенных туалетов в анклав просто нет.

Благодаря своим физическим характеристикам анклав у Красненькой дает своим пользователям возможность отгородиться от взглядов широкой публики и государства, т. е. обеспечивает приватность, в которой нуждаются не только участники КБ, но и местные жители. Мы заметили, что во время КБ местные или уходили за пределы образованного КБ «города» или вообще уходили из анклава. В один из дней КБ-2025 двое рыбаков (отец с сыном) перед тем, как спуститься к Красненькой с моста, посмотрели вниз, оценили количество людей в зоне «города» и отправились в ту часть анклава, где не было ни арт-объектов, ни публики. Художница С. из нашей группы, оказавшись на месте проведения КБ до ее открытия, разговорилась с группой местных жителей, которые жарили на берегу речки шашлыки: «Они, по моим личным ощущениям, очень быстро собрались и ушли, буквально минут через 20 после нашего разговора. Было ощущение, что они не доели и не завершили свое мероприятие, что обилие художников их “спугнуло”»⁵⁷.

Как бы ни отличались друг от друга местные жители и участники КБ, с анклавом возле Красненькой их связывает одна потребность — время от времени оказываться в месте, невидимом для широкой публики и государства. Парадоксальным образом приватность, которую дает это место, позволяет художникам и зрителям создать публичное пространство, то есть такое пространство, где возможна «увиденность и услышанность другими» [Арендт 2000: 75]. В случае КБ эти «другие» принадлежат к кругу «своих». Образующий КБ «город» является публичным пространством не потому, что он открыт для всех, а потому что позволяет людям собираться вместе [Арендт 2000: 69].

Исследование публики Уральской Индустриальной Биеннале (события, гораздо более масштабного и медийного, чем КБ) показало, что посетители, в первую очередь, узнавали о ней по неформальным каналам — от друзей и из социальных сетей. Авторы ис-

⁵⁶ Инф. 24, м., 43, художник.

⁵⁷ Полевой дневник.

следования замечают, что такой механизм привлечения публики характерен для формирования аудитории современного искусства в целом [Бурлуцкая 2018: 137–138]. Еще в большей степени это верно для КБ.

Хотя информация о биеннале публикуется открыто (на сайте КБ, в соцсетях куратора и в некоторых СМИ⁵⁸), и зрители, и художники в основном узнают о ней в сообществах, связанных с искусством. Как сказал один из постоянных зрителей, «все, кому надо, знают»⁵⁹. При этом жители прилегающего района получали информацию о КБ в домовых чатах, но, видимо, не восприняли ее как интересную или имеющую отношение к ним: «Я в местных пабликах разослала, что Красненькая биеннале, приходите. Там пятитысячные, десяти-тысячные, стотысячные. Никто не пришел. Пришли все из других районов, что самое смешное»⁶⁰. Посетители КБ в большинстве своем были людьми, изначально имеющими какое-то отношение к современному искусству.

Именно таким людям была адресована КБ, что просматривалось и в высказываниях художников, и в устройстве многих арт-объектов. Хотя некоторые художники определяли потенциальную аудиторию КБ довольно широко («широкий круг», «люди вообще»), они тут же уточняли, что это скорее люди с «насмотренностью», «люди, которые что-то понимают»⁶¹. Художница Н. считает, что КБ в целом адресована «широкому миру»⁶², однако свой собственный объект она охарактеризовала как сложный для понимания. При этом стоит помнить, что изолированность анклава возле Красненькой такой «широкой» адресации препятствует. «Широкий мир» ограничивается небольшим количеством местных жителей; за два дня КБ-2025 мы встретили только одного человека, который попал туда случайно, проходя мимо нетипичным для пешеходов маршрутом вдоль трассы и заметив арт-объект (стоящий в реке манекен). Даже в том случае, если художник стремится адресовать свой объект / перформанс «широкому миру», физические характеристики места делают это невозможным.

Хотя куратор КБ не рекомендовала художникам делать экспликации к объектам, многие художники сопровождали свои объекты объясняющим текстом или ведущим к нему QR-кодом. Однако оказавшись в роли зрителей, мы заметили, что экспликации не очень доступны — QR-коды часто маленького размера, тексты написаны мелким шрифтом на небольшом листке и расположены гораздо ниже или выше уровня глаз. Поэтому очень часто они оставались

⁵⁸ См., например: [https://paperpaper.io/punky-priema-pechali-installyaciya-s/].

⁵⁹ Инф. 16, м., 39, зритель.

⁶⁰ Инф. 19, ж., ок. 48, экоактивистка.

⁶¹ Инф. 45, ж., 41, художница.

⁶² Инф. 14., ж., ок. 30, художница.

невостребованными — зрители или не замечали их, или предпочитали общаться с автором. Объекты, рядом с которыми не было авторов, привлекали меньше людей. Напротив, как только завязывался разговор между зрителем и художником, к нему почти всегда присоединялись и другие зрители. Таким образом, устройство объектов подталкивало художников и зрителей к личной коммуникации друг с другом⁶³, к формированию еще более тесных связей среди людей, которые уже были «своими» как минимум по одному критерию — «что-то понимали» в современном искусстве.

Эта характеристика — причастность к миру современного искусства — отличает художников и зрителей КБ от широкой публики, которая на КБ представлена немногочисленными местными жителями. Напомним, что одна из характеристик местных в нарративах участников КБ — неспособность разбираться в современном искусстве. Внутри большой группы тех, кто в этом искусстве «что-то понимает», есть группа художников, которая должна утвердить свою позицию в поле современного искусства, отделив себя от других индивидуальных и групповых агентов.

В оппозиции «коммерческое vs некоммерческое», о которой писал Бурдые, участники КБ располагают себя на полюсе некоммерческого искусства. К противоположному полюсу они относят авторов, выставляемых в петербургском музее современного искусства Эрарта, о котором на КБ принято отзываться неодобрительно. Причину этой коллективной нелюбви художники объясняют тем, что Эрарта «это не про искусство, а про деньги», и тем, что музей занимается «ублажением зрителя»⁶⁴.

Физическая изолированность и романтические характеристики анклава возле Красненькой («лиминальность») помогают участникам отделить себя от производителей и потребителей коммерчески успешного искусства. Вряд кому-то из посетителей КБ придет в голову утверждать, что в таком месте могут выставляться произведения, рассчитанные на удовлетворение вкусов массового зрителя и коммерческий успех. Напротив, каждый посетитель, знакомый с текстами о современном искусстве, сразу понимает, что перед ним — то самое свободное неинституциональное искусство, которое десятилетиями обсуждается критиками как некий трудно достижимый идеал. Те же самые физические свойства анклава у Красненькой, которые могут навредить социальной идентичности его пользователей (т. к. ассоциируются с социальной маргинальностью), оказываются ценным ресурсом для укрепления позиции

⁶³ Исключениями были несколько перформансов, концепция которых состояла в отсутствии вербальной коммуникации автора со зрителем — например, художник молча раскладывал на коврике стекла от битых бутылок, красил деревья, сидел на стуле в реке и т. п.

⁶⁴ Полевой дневник.

в поле художественного производства, поскольку ассоциируются со свободой и отсутствием экономических устремлений. Одна зрительница охарактеризовала формат КБ как «дикий, необузданный», противопоставила его «прилизанным» выставочным проектам и дала КБ оценку, наивысшую из возможных в поле художественного производства, где, как писал Бурдые, «существовать — значит различаться» [Бурдые 2005b: 245]: «Все биеннале, все ярмарки, какие-то выставочные проекты — даже в заброшенных фабриках, в каких-то бывших там винзаводах, пивзаводах — они все как-то похожи друг на друга. Здесь, конечно, очень оригинальный формат»⁶⁵.

Однако оппозиция «коммерческое vs некоммерческое искусство» не всегда работает одинаковым образом; ее элементы могут менять значения на противоположные. Способность художника извлекать экономическую выгоду из своих работ может повлечь за собой увеличение его символического капитала, а отсутствие продаваемых работ, наоборот, вредить репутации. С одной стороны, замечание «это коммерческое искусство» для художника звучит оскорбительно, поскольку означает «ты работаешь на зрителя и ориентирован на заработок, а не на художественное высказывание». С другой стороны, коммерчески неуспешный автор (т. е. автор, чьи произведения не продаются, или продаются, но приносят небольшую прибыль) может стыдиться этого. Иногда художники, вполне профессиональные и продаваемые, скрывают наличие побочного, не связанного с искусством, источника дохода. Участница КБ рассказала о знакомой художнице, которая скрывает от арт-сообщества тот факт, что основным источником ее дохода является интернет-магазин с дизайнерскими аксессуарами, поскольку это портит имидж «настоящего художника»⁶⁶. Отметим, что если настоящий художник — это художник хорошо продаваемый, то физические характеристики места проведения КБ (изолированность, грязь) и его социальные коннотации (маргинальность, бедность) опять превращаются из ценного ресурса в нечто такое, от чего художнику следует отделиться.

Получается, что «настоящий художник» — это автор, который независим от вкусов широкой публики и работающих на нее институтов (музеев и галерей), и одновременно это автор, чьи произведения хорошо продаются. В ситуации, когда правила накопления символического капитала противоречат друг другу, а его конвертация в экономический в силу объективных причин затруднена, художники нуждаются в сообществе, внутри которого их позиция в поле современного искусства неважна.

⁶⁵ Инф. 41, ж., ок. 45, зрительница, искусствовед.

⁶⁶ Инф. 58, ж., 33, художница.

Сообщество КБ (как и другие художественные самоорганизации) репрезентирует себя как открытое и горизонтальное, что с некоторыми оговорками соответствует реальности. Сообщество открыто для новых участников, и у него низкий порог входа. Перед каждой КБ объявляется open call. Критериев отбора всего два: работа должна соответствовать теме биеннале и «не конфликтовать с пространством»⁶⁷. Художница Х. рассказала, что ее группа подала много заявок на разные конкурсы и выставки и получила очень мало положительных ответов, а на КБ их взяли, чему она очень рада⁶⁸. Горизонтальность сообщества подчеркивается в высказываниях и поддерживается на уровне коммуникативных практик. Куратор Екатерина призывает всех участников обращаться к ней и друг к другу на «ты», и некоторые художники обращаются на «ты» не только к другим художникам, но и к зрителям. Стил коммуникации, принятый на КБ, одна зрительница охарактеризовала так: «Очень низкой такой подход, как к друзьям просто»⁶⁹.

Как и в любом другом сообществе, существующем на протяжении долгого времени, постоянные участники КБ имеют некоторые символические преференции перед новичками (на собраниях художников их голоса более заметны, к ним чаще обращается куратор), но эти преференции, что важно, зарабатываются внутри сообщества и не зависят от объема капиталов участника за его пределами.

Таким образом, принадлежность к сообществу КБ дает художникам возможность не только выставлять свои работы в месте, защищенном от нежелательных взглядов (обрести публичное пространство для «своих»), но и быть защищенными от опасностей, с которыми сопряжено завоевание символического капитала в поле современного искусства. Делясь своими ощущениями от места проведения КБ, художник и зритель В. сказал: «я как будто укрытый здесь»⁷⁰. Эта реплика может быть в равной мере отнесена как к физическим характеристикам анклава у Красенькой, так и к характеристикам сообщества вокруг КБ.

Сообщество художников, существующее вокруг КБ, оказывается в маргинальном городском пространстве в силу объективных причин — отсутствия институциональной поддержки, неразвитости российского арт-рынка, невозможности выставляться в более публичных городских локациях.

Анклава возле Красенькой речки ассоциируется с социальной маргинальностью и воспринимается всеми его пользователями —

⁶⁷ По словам организатора КБ Екатерины Васильевой.

⁶⁸ Инф. 56, ж., 45, художница.

⁶⁹ Инф. 48, ж., 22, зрительница.

⁷⁰ Инф. 53, м., 36, зритель.

как участниками КБ, так и местными жителями — как место грязное, опасное и типично периферийное. Участники биеннале отделяют себя от этих характеристик места дискурсивно (говоря о местных жителях как о представителях иного социального «вида» и не замечая того, что их с местными объединяет) и практически (проводя границу между затронутой и не затронутой арт-интервенцией частью анклава). Однако внутри поля художественного производства маргинальность пространства становится ресурсом для приумножения символического капитала, поскольку указывает на некоммерческую, неинституциональную природу выставляемого там искусства, а значит, наделяет его статусом «настоящего».

Маргинальность анклава становится ресурсом еще в одном отношении: она позволяет участникам КБ обрести публичное пространство, необходимое для существования сообщества художников. Если изолированность места защищает художников от взгляда широкой публики и государства, то причастность к сообществу КБ защищает от сложностей, с которыми сопряжено завоевание высоких позиций в поле современного искусства.

Литература

- Арендт, Х. (2000). *Vita activa, или О деятельной жизни*. СПб.: Алтейя.
- Бишоп, К. (2018). *Искусственный ад. Партиципаторное искусство*. М.: V-A-C press.
- Бурдые, П. (2005а). Различение: социальная критика суждения. *Экономическая социология*, 3(6), 25–48.
- Бурдые, П. (2005b). Производство веры. Вклад в экономику символических благ. В П. Бурдые. *Социальное пространство: поля и практики*, 177–271. М.: Институт экспериментальной социологии.
- Бурдые, П. (2007). Физическое и социальное пространства. В П. Бурдые. *Социология социального пространства*, 49–63. М.: Институт экспериментальной социологии.
- Бурлуцкая, М. Г. (2018). Кто пришел на 4 Уральскую индустриальную биеннале современного искусства. В М. Г. Бурлуцкая, М. И. Кулева, Д. В. Маликова, Л. Ю. Петрова (Ред.). «Что-то новое и необычное»: аудитория современного искусства в крупных городах России, 120–147. М.; Екатеринбург: Фабрика комиксов (импринт «Кабинетный ученый»).
- Ваньке, А.В., Полухина, Е.С. (2018). Территориальная идентичность в индустриальных районах: культурные практики заводских рабочих и деятелей современного искусства. *Laboratorium: журнал социальных исследований*, 10(3), 4–34. <https://doi.org/10.25285/2078-1938-2018-10-3-4-34>
- Дуглас, М. (2000). *Чистота и опасность. Анализ представлений об осквернении и табу*. М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле.
- Макканелл, Д. (2023). *Турист. Новая теория праздного класса*. М.: AdMarginem.
- Мальков, М. Д., Ченцова, А. А. (2024). Логика взаимодействия с бездомными людьми на московских вокзалах. *Пути России*, 2(4), 70–99.
- Мизиано, В. (2015). *Пять лекций о кураторстве*. М.: Ad Marginem.
- Мизиано, В. (2016). *Сборник текстов Московской кураторской школы: Делать выставки политически*. М.: V-A-C.

- Мурина, Л. Р. (2020). Искусство и город: как томские художники работают с городским пространством. *Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока*, (5), 68–77.
- Обухова, С. (2020). Вступительное слово. В А. Трубицына, М. Кулева, Е. Ищенко (2020). *Открытые системы. Опыт художественной самоорганизации в России 2000–2020*, 4–6. М.: Музей современного искусства «Гараж».
- Оже, М. (2017). *Не-места. Введение в антропологию гипермодерна*. М.: Новое литературное обозрение.
- Трубицына, А.Ю. (2020). Опыт проекта. В А. Трубицына, М. Кулева, Е. Ищенко. *Открытые системы. Опыт художественной самоорганизации в России 2000–2020*, 8–25. М.: Музей современного искусства «Гараж».
- Радченко, Д. А., Алексеевский, М. Д. (2019). Культура в сетях мобильности: стратегии выбора досуговых практик молодыми петербуржцами. *Фольклор и антропология города*, II(3–4), 106–131.
- Урри, Дж. (2005). Взгляд туриста и глобализация. В В. В. Зверева (Ред.). *Массовая культура: Современные западные исследования*, 136–150. М.: Прагматика культуры.
- Duncan, J. (1978). Men without property: The tramp's classification and use of urban space. *Antipode*, 10(1), 24–34. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.1978.tb00292.x>
- Höjdestrand, T. (2005). *Needed by nobody: Homelessness and humanness in post-socialist Russia*. New York: Cornell University Press.
- Snow, D. A., Anderson, L. (1993). *Down on their luck: A study of homeless street people*. University of California Press.
- Wright, T. (1997). *Out of place: Homeless mobilizations, subcities, and contested landscapes*. State University of New York Press.

References


- Arendt, H. (2000). *Vita activa, or On the active life*. St. Petersburg: Aleteya. (In Russian).
- Augé, M. (2017). *Non-places: Introduction to an anthropology of hypermodernity*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Bishop, C. (2018). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Moscow: V-A-C press. (In Russian).
- Bourdieu, P. (2005). Distinction: A social critique of the judgement of taste. *Ekonomicheskaia sotsiologiya*, 6(3), 25–48. (In Russian).
- Bourdieu, P. (2005). The production of belief: Contribution to an economy of symbolic goods. In P. Bourdieu. *Social space: Fields and practices*, 177–271. Moscow: Institut eksperimental'noi sotsiologii. (In Russian).
- Bourdieu, P. (2007). Physical and social spaces. In P. Bourdieu. *The sociology of social space*, 49–63. Moscow: Institut eksperimental'noi sotsiologii. (In Russian).
- Burlutskaya, M. (2018). Who came to the 4th Ural Industrial Biennial of Contemporary Art. In M. Burlutskaya, M. Kuleva, D. Malikova, L. Petrova (Eds.). *“Something new and unusual”: The audience of contemporary art in large Russian cities*, 120–147. Moscow, Ekaterinburg: Kabinetnyi uchenyi. (In Russian).
- Douglas, M. (2000). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Moscow: KANON-press-Ts, Kuchkovo pole. (In Russian).
- Duncan, J. (1978). Men without property: The tramp's classification and use of urban space. *Antipode*, 10(1), 24–34. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.1978.tb00292.x>

- Höjdestrand, T. (2005). *Needed by nobody: Homelessness and humanness in post-socialist Russia*. New York: Cornell University Press.
- MacCannell, D. (2023). *The tourist: A new theory of the leisure class*. Moscow, Ad Marginem. (In Russian).
- Malkov, M. D., Chentsova, A. A. (2024). Logics of interaction with homeless people at Moscow railway stations. *Puti Rossii*, 2(4), 70–99. (In Russian).
- Miziano, V. (2015). *Five lectures on curating*. Moscow: Ad Marginem. (In Russian).
- Miziano, V. (2016). *Collection of texts of the Moscow Curatorial School: To make exhibitions politically*. Moscow: V-A-C. (In Russian).
- Murina, L. (2020). Art and the city: How Tomsk artists work with urban space. *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka*, (5), 68–77. (In Russian).
- Obukhova, S. (2020). Introduction. In A. Trubitsyna, M. Kuleva, E. Ishchenko (2020). *Open systems. Experiments of artistic self-organization in Russia 2000–2020*, 4–6. Moscow: Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”. (In Russian).
- Radchenko, D., Alekseevsky, M. (2019). Culture in mobility networks: Strategies for choosing leisure practices by young Petersburgers. *Urban Folklore and Anthropology*, II(3–4), 106–131. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/26583895-2019-2-3-4-106-131>
- Snow, D. A., Anderson, L. (1993). *Down on their luck: A study of homeless street people*. University of California Press.
- Trubitsyna, A. (2020). Project experience. In A. Trubitsyna, M. Kuleva, E. Ishchenko. *Open systems. Experiments of artistic self-organization in Russia 2000–2020*, 8–25. Moscow: Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”. (In Russian).
- Urry, J. (2005). The tourist gaze and globalization. In V. V. Zvereva (Ed.). *Mass culture: Contemporary Western studies*, 136–150. Moscow: Pragmatika kul'tury. (In Russian).
- Vanke, A., Polukhina, E. (2018). Territorial identity in industrial areas: Cultural practices of factory workers and contemporary artists. *Laboratorium: zhurnal sotsial'nykh issledovaniy*, 10(3), 4–34. (In Russian). <https://doi.org/10.25285/2078-1938-2018-10-3-4-34>
- Wright, T. (1997). *Out of place: Homeless mobilizations, subcities, and contested landscapes*. State University of New York Press.

«Уберите мусор по-братски!» Официальные и неформальные запретительные надписи в филиппинском городе

МАРИЯ ВЛАДИМИРОВНА СТАНЮКОВИЧ ^[1]

✉ mstan@kunstkamera. ru

 <https://orcid.org/0000-0001-8928-4844>

^[1]Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования статьи:

Станюкович, М. В. (2026). «Уберите мусор по-братски!» Официальные и неформальные запретительные надписи в филиппинском городе. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 186–217.

Статья посвящена исследованию визуального ландшафта филиппинских городов через призму регулирующих и запретительных надписей. Используя теоретическую рамку неформального урбанизма, автор рассматривает, как граждане осваивают и «обустраивают» городскую среду с помощью неофициальных каналов коммуникации. В работе анализируется типология и тематика текстов, отражающих острые инфраструктурные проблемы перенаселенных поселений: нехватку общественных туалетов, проблемы с вывозом мусора и сложную эпидемиологическую обстановку. Автор сопоставляет официальные и частные надписи (уделяя особое внимание рукописным объявлениям) и показывает, как в них проявляются властные отношения, смешение языков и культур, эмоциональные факторы, дихотомия вежливости и грубости, а также интересы собственников и торговцев.

Рассматриваются лингвистические аспекты: использование государственных языков (английского и филиппино/тагальского), региональных лингва франка (себуано, илоканский) и языков коренных народов (в частности, ифугао). Исследуются также креативные орфографические стратегии и «языковая игра», такие как использование английских числительных в качестве фонетических компонентов в местных словах (например, D2 для dito или Hi2 для hitu), что отражает влияние цифровой грамотности и культуры SMS-сообщений на физическое пространство надписей. Отдельный раздел посвящен надписям, связанным с традиционным жеванием бетеля. В контексте Ифугао эти тексты не запрещают саму практику, а ограничивают сплевывание красной слюны в общественных и торговых точках, что позволяет проследить столкновение древних обычаев с современными городскими нормами и требованиями гигиены.

Особое внимание уделено неспецифическим функциям рукописных знаков: маркированию территории и социальному контролю, трансляции частного дискурса и эстетизации запретов, связанных с «телесным низом». Опираясь на концепции М. М. Бахтина о карнавальности и гротескном реализме, автор показывает, как смеховая культура превращает запретительный текст, посвященный «веселой матери», в декоративный элемент городской среды.

В основе работы лежат полевые материалы, собранные автором в ходе экспедиций на Филиппины (1995–2026 годы) и хранящиеся в личном архиве,