

Полякова С.В.

**РУССКОЕ НИГДЕ КАК ПРОСТРАНСТВО СЕМИОЗИСА:
К ИСТОРИИ ОДНОЙ ВЫСТАВКИ[©]**

*Философский факультет МГУ
им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия,
e-mail: svetpolyakova@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматривается постиндустриальный ландшафт городских окраин («не-место») и посвященное ему искусство как единое пространство семиозиса. Анализ локальной истории необычной рецепции выставки «Русское Нигде» (2021) современного художника Павла Отдельнова как микро-семиотической системы позволил автору эксплицировать ряд универсальных закономерностей бытования семиосферы современной российской культуры.

Ключевые слова: культурный ландшафт; искусство; Павел Отдельнов; семиозис; культурный код; постсоветская индустриальная архитектура; не-место.

Получена: 16.09.2021

Принята к печати: 23.10.2021

Polyakova S.V.
Russian Nowhere as a space of semiosis:
towards the history of one exhibition[©]
*Faculty of Philosophy, Moscow State University named
after M.V. Lomonosov, Moscow, Russia,
e-mail: svetpolyakova@gmail.com*

Abstract. The article examines the post-industrial landscape of urban outskirts (“non-site”) and the art focusing on it as a single space of semiosis. Analysis of the local history of the unusual reception of the exhibition “Russian Nowhere” (2021) by contemporary artist Pavel Otdelnov as a microsemiotic system enabled the author to explicate a number of universal patterns of the existence of the semiosphere of the modern Russian culture.

Keywords: cultural landscape; art; Pavel Otdelnov, Semiosis; cultural code; post-Soviet industrial architecture; non-site.

Received: 16.09.2021

Accepted: 23.10.2021

Искусство – одно из средств коммуникации.
Оно, бесспорно, осуществляет связь между
передающим и принимающим.

Ю.М. Лотман

Промозглой зимой 2021 г., когда напуганные новой чумой XXI века москвичи, приученные к карантинным запретам и режиму самоизоляции, почти потеряли возможность, а главное, желание посещать столь ценимые ими прежде культурно-массовые мероприятия, в галерее современного искусства «Триумф» произошло непредвиденное и необъяснимое: каждое утро перед входом на выставку современного художника Павла Отдельнова выстраивалась многочасовая очередь. В предлагаемых той зимой обстоятельствах незарастающая народная тропа в галерею была тем удивительней, что состояла она из молодых людей от 15 до 20 лет, которые, попав, наконец, в пространство экспозиции, не столько предавались созерцанию произведений искусства, сколько активно запечатлевали себя на их фоне, немедленно выкладывая свои фото- и видеоотчеты в социальные сети, тем самым снова и снова

запуская механизм вирусной рассылки приглашения на выставку среди своих подписчиков. Кто-то даже приносил на выставку одежду для съемки, кто-то накладывал специальный грим. Часть из них пришли в художественный музей в первый раз. Основным медиумом самозародившегося «снизу» промоушена выставки стал находящийся на пике популярности на тот момент TikTok¹. Из-за критического наплыва посетителей, затрудняющего доступ к картинам, администрации галереи пришлось ввести новый регламент: ограничить время пребывания и ввести онлайн-регистрацию для посещения выставки.

Этот феномен, получивший в артмире название «очереди тиктокеров», озадачил все художественное сообщество, ему были посвящены подкасты и журнальные публикации².

Приведенный эпизод, судя по количеству и возрасту участников, его непредвиденности и непредсказуемости для галеристов и самого художника не является случайностью. Очевидно, описанный кейс выступает прецедентом появления совершенно новой субкультуры с новыми культурными кодами и правилами означивания.

На память приходит вековой давности акт вандализма во время первого показа в Третьяковской галерее знаменитой картины И. Репина «Царь Иван Грозный», который вошел в историю русского искусства как водораздел между «старым» и «новым» искусством. В самом деле, 1913 год, а именно тогда некий ревнитель старины попытался физически и символически уничтожить известную картину³, считается полноценным началом русского модернизма.

¹ TikTok – запущенный в 2018 г. китайской компанией международный сервис для создания и просмотра 15-секундных видео с возможностью поделиться с другими на TikTok или других социальных платформах.

² См., например: Павел Отдельнов. Об исследовании районов и эстетизации советской эпохи. «Никакой эстетики в этом нет» [текст интервью] // Интернет-журнал TheVillage. – 2021. – 27.03. – URL: <https://www.the-village.ru/weekend/art/otdelnov-nemesta> (дата обращения 25.08.21); Что такое Русское Нигде / стрим-подкаст галереи Triumph. – URL: <https://soundcloud.com/user-504920462/что-такое-russkoe-nigde> (дата обращения 28.08.21).

³ «Абрам Балашов, 29 лет, из старообрядцев, находясь в Третьяковской галерее, в 10.30 серповидным ножом садового типа сделал на картине три продольных разреза, от 8 до 8,5 вершка каждый», – так сообщила о происшествии газета

Павел Отдельнов – замечательный художник, которого хорошо знают и искусствоведы, и галеристы, его работы хранятся в музейных, корпоративных и частных коллекциях в России и за рубежом, однако массовой аудитории из поколения нулевых он едва ли был до этого известен. Так же, как и эксцесс с картиной Репина, необычная, непонятная и, в известной мере, фраппировавшая мир искусства реакция значительного сегмента юной аудитории на выставку современного художника, в широком смысле, реалистического направления, без сомнения, является маркером происходящего на наших глазах глубинного процесса перекодирования культурной матрицы нашего общества. В семиотике этот процесс порождения новых смыслов, благодаря введшему его в научный лексикон американскому семиотику Ч. Пирсу, носит название семиозиса. Согласно Ю.М. Лотману, транспонировавшему понятие семиосферы¹ на пространство культуры, процесс семиозиса идет в культуре непрерывно, хотя и с разной интенсивностью, и имеет определенную универсальную структуру.

Дальнейшие рассуждения, собственно, представляют собой попытку проанализировать описанный выше локальный кейс невероятно успешной выставки Павла Отдельнова как микросемиотическую систему, культурные коды которой изоморфны культурным кодам семиосферы, включающей ее в себя в качестве субкультуры, а потому позволяют увидеть более универсальные закономерности бытования культуры в целом. Мы прибегаем здесь к семиотическому анализу, поскольку, как показал еще Чарльз Пирс, «любое познание... объекта возможно лишь через исследование порожденных им знаков» [Пирс, 2009, с. 89]. Пользуясь удачным выражением Ю.М. Лотмана, можно сказать, что мы должны «семиотизировать факты» [Лотман, 1992, с. 14], чтобы увидеть реальность. В данном случае реальность раздваивается на репрезентируемую художником реальность и на реальность механизмов восприятия этой реальности посредством рецепции искусства как знаковой

«Новое время» от 16 января 1913 г. Таким образом Балашов выразил свой протест против кошунственного, по его мнению, изображения Помазанника Божьего.

¹ Семиосфера определяется Лотманом как «пространство семиозиса, процесса порождения, функционирования, интерпретации, переработки культурных текстов, «результат и условие развития культуры» [Лотман, 1999, с. 166].

системы. Рассматривая общие закономерности функционирования семиосферы посредством анализа локального кейса, понятого как текст, – а, как мы знаем, все есть текст, – мы опираемся на богатую традицию, заложенную выдающимися семиотиками XX в. Достаточно вспомнить Ю.М. Лотмана с его универсальными исследованиями отдельных текстов русской литературы [Лотман, 1994], или У. Эко с его анализом рекламы и телевизионных передач [Эко, 1998], или Р. Барта с его локальными мифологиями французской современности [Барт, 2008] и блистательным семиотико-феноменологическим анализом фотографии его матери [Барт, 2016].

Общим местом семиотики является положение об изоморфизме между онтологической (уровень вещей) и знаковой, семиотической реальностью. Удвоение мира в знаках – единственный для человека способ познавать его и делать явленным: «*Esse est representari*, существовать – это быть репрезентированным» [Бразговская]. Таким образом, искусство как одна из наиболее универсальных знаковых систем (на языке московской семиотической школы – «вторичная моделирующая система») представляет собой важнейший инструмент репрезентации в человеческом мире, инструмент обнаружения реальности. Итак, репрезентацией чего являются работы художника Павла Отдельнова? Какую онтологическую реальность он феноменализирует, открывает для нас?

Не-место как культурный ландшафт

Применительно к современному искусству, которое с самого начала провозгласило отказ от мимесиса (подражания), говорить о репрезентации не принято, однако в случае с Павлом Отдельновым, художником, в целом, примыкающим к реалистической традиции, этот аспект оказывается немаловажным. Серия картин и инсталляций, представленных на его выставке с символическим названием «Русское Нигде», является продолжением исследования художником темы особых постсоветских культурных ландшафтов – необустроенных городских окраин, заброшенных промзон и заводов, ангаров, линий ЛЭП и безлюдных пустырей. Мир, который являет себя через его картины, – это в буквальном смысле нелепая постсоветская типовая архитектура городских окраин и обнимающие ее пустые пространства. Руины и пустота. В «Русском Нигде»

художник использовал художественный прием максимального остранения – оптику незаинтересованного машинного зрения, для которого, по словам художника, нет разницы между поверхностью Марса и улицей родного города, чьи репрезентации претендуют на максимальный градус объективности. Выставка готовилась во время самоизоляции, и все эти пустынные ландшафты, вызывающие эффект дежавю, представляют собой отобранные художником и перерисованные в стилистике минимализма пейзажи, снятые камерами машин Яндекс и Google¹.

Подобные ландшафты в современной теории искусства обозначаются через концепт «не-место». Что такое *не-место* и знаком чего оно является в современном искусстве? Впервые термин появляется в работах скульптора Роберта Смитсона, классика минимализма и основателя лэнд-арта. Свои арт-объекты 1968–1969 гг., представлявшие собой контейнеры с природным материалом из труднодоступных, как бы граничащих с «ничто» Мест (Sites), он назвал «Не-места» (Non-sites). Выставленные в музее и снабженные подробной документацией с топографическими данными об источнике взятого материала, они, по мысли художника, превращались в *не-места*. Подлинным *местом*, где происходит все самое важное, оказываются для Смитсона природные ландшафты без человека. За этим художественным жестом стоит отказ от антропоцентрического взгляда на мир, который в модернистской системе культурных координат больше не рассматривается как зеркало человека. Таким образом, *Не-место* в американском минимализме является знаком неподлинности человеческого мира.

Перекочевав через океан, бинарная оппозиция *места* и *не-места* перекодируется и приобретает принципиально иное значение в европейской культуре. Дискурс *места*, напротив, предполагает здесь неперемное присутствие антропологического измерения. Пространство становится *местом* тогда, когда оно выделено для человека любым объектом или событием, а под *не-местом* понимается обезличенное «ничейное» пространство, чаще всего городское. Перефразируя Канта, можно сказать, что европейская операция

¹ С работами П. Отдельнова можно ознакомиться на персональном сайте художника – URL: <https://otdelnov.com/ru>

превращения *не-места* в *место* состоит в том, что некое *место-в-себе*, становится благодаря укутыванию его в кокон человеческих событий, связей, ожиданий *местом-для-нас*, тем самым *местом*. Подобным осмыслением практик антропологизации ландшафтов занимается гуманитарная география, возникшая в Европе в 1950–80-е годы. Знаменитый метод дрейфа (*derive*) Ги Дебора (Guy Debord), открывающий новое видение родного ему Парижа, – яркий образец гуманитарной географии.

Классическая континентальная разработка темы *не-места* (*nonlieux*) принадлежит французскому антропологу Марку Оже (Marc Augé), для которого *не-местами* оказываются городские зоны кратковременного и анонимного обитания, стирающего человеческую идентичность: супермаркеты, сервисные центры, промзоны, автодорожные развязки, аэропорты и другие «ничейные пространства» города, порожденные эпохой «гипермодерна» (*surmodernité*). *Местом* Оже называет пространство в той мере, в какой оно нас характеризует и идентифицирует. Таким образом, человеческая событийность оказывается наиболее надежным инструментом превращения *не-мест* в значимые *места* [Оже, 2017].

В итоге с понятием *не-места* происходит семантическое сальто: максимально дегуманизированные природные ландшафты, которые в американском минимализме именовались *местами*, в европейской культуре рассматриваются, скорее, как *не-места*. Причем, если у Смитсона художественный жест заключается в превращении *места* в *не-место*, то в континентальном искусстве мы имеем дело с обратным движением – попытками эстетизировать и очеловечить пространства, опознанные как *не-места*, тем самым восстановив их в статусе *мест*.

Трактовка *не-места* в творчестве Павла Отдельнова, в целом, примыкает к европейской традиции. Магистральная тема его работ – городская среда промышленных окраин и опыт пребывания человека в этой среде. Изображение им *не-мест* – это художественно-исследовательский проект. Стратегию Павла Отдельнова можно передать словами М. Маклюэна: «Дело искусства – быть не хранилищем впечатлений, а исследовать окружение, которое в противном случае остается незаметным». До «Русского Нигде» художник также неоднократно обращался к поэтике *не-места*. Его серии «Внутреннее Дегунино» (2014), «ТЦ» (2015), «Промзона»

(2019) посвящены городским пустырям, заброшенным промзонам, окраинам с типовой застройкой, серость и обреченность которых иногда разряжается чужеродными вкраплениями нелепых в неуместной яркости «цветных сараев» – супермаркетов, бесчисленных клонов городской застройки 2000-х годов. В челночном движении из ниоткуда в никуда, задающем хронотоп нашей повседневности, эти *не-места* всегда выпадают из фокуса нашего внимания. В самом деле, в *не-места* не идут намеренно, часто это транзитные локации. Если за окном электрички или автомобиля возникает такой пейзаж, мы чаще всего отворачиваемся. Вынужденно оказавшись там, мы спешим переключить свое внимание на что-то иное и поскорее добраться до *места*. Никто не остановится намеренно около бетонного забора, никто не пойдет любоваться панорамами гаражей или пустырей промзон. Подобные пейзажи вытесняются на периферию нашего восприятия и не считаются для нас как реальность. Однако именно они составляют значительную часть культурного ландшафта российских городов. Именно эту ускользающую от восприятия глубинную реальность «русского нигде» открывает для нас искусство Павла Отдельнова.

Искусство как транзакция

В семиотике в структуре процесса восприятия, в том числе визуального, выделяют отправителя сообщения и его получателя. То, что в конечном итоге видит получатель, представляет собой среднее арифметическое нашего предыдущего опыта. В работе «Открытое произведение» Умберто Эко назвал этот процесс семиотической транзакцией (сделкой) [Эко, 2006]. По мнению У. Эко, итог (реакции и смыслы) и условия этой транзакции (рамка восприятия сообщения) всегда непредсказуемы, поскольку определены несчетным и часто эмпирически случайным контекстом, а именно – кто, когда и на каких условиях будет производить операцию по декодированию сообщения. Взгляд У. Эко на конфигурацию транзакции точно передает фраза Сергея Зенкина, его тонкого знатока и переводчика: «Смысл высказывания, который, в сущности, нас единственно интересует, станет результатом столкновения минимум двух личных волей, изначально разделенных абсолютным разрывом» [Зенкин, 2006].

В своих поздних работах Эко к двум агентам художественной транзакции (отправитель и получатель) добавляет третьего – само произведение, точнее «интенцию текста», *intentio operis* [Эко, 2006, с. 178], которая оказывается не менее значима, чем агентность первых двух. Ясно, что тем самым Эко усиливает акцент на диалогическом характере художественной коммуникации, участниками которой могут быть не только внетекстовые, но и внутри-текстовые субъекты – в нашем случае не только художник и зритель, но и те объекты, которые художник изображает. Ситуация любой семиотической транзакции, в том числе разворачивающейся в искусстве, детерминирована и некими культурными универсалиями, языком адресанта и адресата сообщения, структурами коллективной памяти и прочими сложно вербализуемыми факторами, в культурную рамку которых поставлены не только автор и публика, но и само произведение. Если использовать язык Ю.М. Лотмана, речь идет о семиосфере, к которой принадлежат эти две воли отправителя и получателя сообщения. Более того, в силу этой принадлежности их диалог только и становится реальностью. Все это превращает восприятие искусства в интересное и непредсказуемое приключение, разворачивающееся между произведением и его интерпретатором. Никогда не известно заранее, как читатель прочтет авторский текст или как та или иная визуальная структура будет воспринята зрителем. Процесс восприятия никогда не может быть простым точным переводом. Транзакция всегда сопровождается абберациями, потерями и приращениями смысла сообщения.

Транзакция первого уровня: *не-место* в русском искусстве

Трактовка темы *не-места* в русском искусстве имеет свою специфику. Искусство, как и сам культурный ландшафт, всегда выступает как инструмент сохранения и актуализации исторической памяти. При этом «значимая информация, ... имеющая особое значение для сохранения наивысших достижений мировой, национальной или региональной культуры, начинает восприниматься как информационно-культурный код», с помощью которого историческая память включается в жизнь современного общества [Веденин, 2019, с. 25]. В продолжение процитированной мысли

исследователя культурного ландшафта, замечу, что значимой информацией, хранимой культурным ландшафтом, является память не только о наивысших достижениях, но и об исторических травмах, а также и привычном опыте повседневных практик предыдущих поколений. Итак, какую память сохраняют для нас постиндустриальные ландшафты российских окраин? Об этом лучше других нам может рассказать посвященное им искусство.

Эстетика *не-места* была значима и в официальной, и в неофициальной советской культуре. Так, в советском кинематографе есть целый ряд фильмов, сюжет в которых разворачивается на фоне монотонных дегуманизированных пространств. Достаточно назвать культовый для советской интеллигенции фильм Андрея Тарковского «Сталкер» (1979), где опасная в своей чуждости человеку «зона» представляет собой развернутую метафору изнанки фасада советской жизни. При всей своей опасной бесчеловечности «зона» притягивала советского интеллигента своей подлинностью по сравнению с миром советской официальной симуляции.

Иной взгляд, взгляд официального советского искусства, на *не-места* (точнее, еще не *места*) наших городов, парадигматически выразил в своем творчестве замечательный художник Юрий Пименов. Его запоминающиеся образы растущих, как на дрожжах, советских новостроек с вписанным в них ощущением оттепели, романтизируют строящиеся городские окраины, тем самым наделяя их статусом *мест*. И хотя из сегодняшней перспективы послевоенные типовые застройки с их вечным недостроем, грязью и отсутствием инфраструктуры представляются некомфортными и безликими, в живописи Пименова они выглядят привлекательными, так как высветлены надеждой на более свободную и легкую жизнь. Эта надежда и сейчас, когда прошли десятилетия после развала СССР, считается зрителями картин Пименова – такова магическая сила искусства, помноженная на аберрации коллективной памяти. Пименовские картины – «Первые модницы нового квартала» (1961) или «Свадьба на завтрашней улице» (1962) – воплощение коллективной чувственности того времени. И грязь, и неудобства, и строительные свалки, и неухоженные пустыри – эти вечные спутники наших городских окраин – воспринимались в 60-е годы с оптимизмом, как временные трудности, являющиеся залогом новой счастливой жизни, которая вот-вот наступит.

Эта вечная грязь – уже как символ крушения советской утопии – позже появится в инсталляции Дмитрия Гутова, который является сегодня одной из центральных фигур российского contemporary art. Инсталляция так и называлась – «Над черной грязью» (1994). В галерею «Риджина», где она выставлялась, были завезены буквально кубометры настоящей грязи из подмосковного колхоза, над грязью были проложены доски как оммаж пименовской «Свадьбе на завтрашней улице» и, в целом, атмосфере 60-х. Между картиной Пименова и инсталляцией Гутова прошло 30 лет, и нет уже былых новостроек, как и многих из тех, кто с таким восторгом мечтал в них жить. Остались только разрушающиеся унылые панельки и неизбывная грязь, по которой по-прежнему неудобно передвигаться¹.

Сегодня те же пейзажи городских захолустий вызывают несколько иные человеческие реакции. Их исследованию и посвящено «Русское Нигде» Павла Отдельнова. Особый взгляд художника позволяет открыть за социальными катастрофами, память о которых несет на себе культурный ландшафт российских городских окраин, некое дополнительное метафизическое измерение. Вечное «Русское Нигде», в отличие от европейского *не-места*, переживается Отдельновым не как некое временное состояние человеческого мира, но как вечное и подлинное в своей неизбежности. Это не история про природу, которая одерживает верх над цивилизацией. Это история про особое русское состояние жизни, про пустоту, которая по-хайдеггеровски подручна и одновременно неприручаема, всегда где-то рядом, про некий вечный русский метафизический Пустырь.

Таким образом, глубинной темой его творчества, в отличие от предыдущих художественных репрезентаций *не-мест*, является принципиальная неудача, метафизическая невозможность обживания изображаемых им пустынных ландшафтов. Что бы мы не предпринимали, чтобы заполнить, заговорить эти неструктурируемые просторы, какие бы архитектурные орнаменты мы не на-

¹ О разрухе 90-х, времени создания инсталляции, дополнительно напомнили прислоненные к стенам галереи фотографии аляповатых московских киосков, которыми тогда была усыпана столица.

носили на это простирающееся без границ тело Русского Нигде, все равно в итоге получается одно («*везде одно и то же*» – фраза, нанесенная художником поверх одного из пейзажей серии «Русского Нигде») – до боли знакомый всем, здесь живущим, непобедимый вечный Пустырь. Пустырь как особая форма явления хтонической пустоты в *местах* – или *не-местах*? – человеческого проживания.

При этом его восприятие культурного ландшафта окрашено ностальгией по советской утопии, по ожиданиям светлого будущего, которое так и не наступило. Подобное переживание несбывшегося будущего еще теплится в нарисованных Отдельновым панельных застройках спальных районов, но, как написано на бетонном заборе, изображенном на одноименной картине художника, «*будущее так и не наступило*». Эти районы так и остались спальными. Они так и не проснулись.

Известно, что задача настоящего художника заключается в том, чтобы перевести зрителя от иконического к символическому режиму видения, и здесь мастерство Павла Отдельнова достигает почти мистического уровня. Пейзажи Отдельнова при всем их минимализме, прохладной отстраненности и безлюдности удивительно человечны. Они наполнены вибрациями тоски, щемящей ностальгии, фантомных болей по ушедшей эпохе и растворившемуся в этих дегуманизированных пейзажах человеку. Тоски по отсутствующим на картинах, но когда-то здесь жившим, строившим, мечтавшим, чьи мечты обратились в прах и быльем поросли. И по тем, кто все еще, продолжая жить посреди унылых *не-мест*, в безмерных обезличенных пространствах уходящей на наших глазах под землю и под тонны спрессованного времени советской (русской?) Атлантиды, также становится невидимым, превращаясь на картинах Павла Отдельнова в едва различимую метку, пустой знак человека, в призрак [Полякова, 2021].

Отдельнов – художник-трикстер, он заходит в своем творчестве на территорию коллективной памяти то со стороны поколения его родителей, то со стороны поколения его детей. Работы транслируют разнообразные – прошлые и настоящие, социальные и личные, физические и метафизические – интерпретации русского *не-места* как значимые для нашей культуры. Для подобных мерцаний узловых смыслов культурного ландшафта в искусстве

О.А. Лавренова, известный отечественный семиотик и исследователь культурного ландшафта, нашла очень точное слово – «палимпсест»: прежние «смыслы просвечивают через новые тексты культуры как палимпсест» [Лавренова, 2019, с. 45]. Вероятно, поэтому на картинах Павла Отдельнова русские *не-места*, как пейзажи в фильмах Дэвида Линча, приобретают странную притягательную силу, которой они не наделены для нас в повседневной реальности.

Трансакция второго уровня: новые варвары?

После сказанного вернемся к началу – к «очереди тиктоке-ров». Очевидно, что реакция на искусство сама по себе может рассматриваться как семиотическая трансакция, трансакция второго уровня. Речь здесь идет о том, как зритель понимает искусство, которое, в свою очередь, само является результатом трансакции первого уровня, т.е. результатом интерпретации художником изображаемой реальности. Феноменальный успех выставки Павла Отдельнова – частный случай новой волны актуализации и специфической романтизации советской и постсоветской эпохи поколением людей, родившихся уже после завершения советского проекта. Эта новая волна семиозиса манифестирует себя и в более широком контексте, для которого уже появилось название «феномен Лапенко»¹. В социальных сетях сегодня создаются многочисленные молодежные группы с характерными названиями: «Романтика городских окраин», «Березка», «Русская смерть», «Outskirts» (окраины города), «В любом городе России», «Неизвестная Россия», «С каждым днем все радостнее жить». Очевидно, с поколением Z в очередной раз меняется семиотическая рамка культуры, в результате чего советские и постсоветские индустриальные ландшафты окраин, которые вдохновляли на новые свершения поколение их дедов, а затем подавляли их отцов своей заброшенностью и отменой бу-

¹ Речь идет о серии роликов Антона Лапенко, актера и видеоблогера, с 2019 г. ставшего культовой фигурой российской молодежи благодаря серии юмористических абсурдистских скетчей в ретро-стилистике VHS, где он представляет действительность в образах, со светлой ностальгией реконструирующих бытовую жизнь и мироощущение рядового человека 1980–90-х годов.

дущего, начинают наделяться новыми смыслами и эмоциональными реакциями.

Интервью со зрителями, анализ постов в социальных сетях, последующие дискуссии о выставке «Русское Нигде» внутри артмира выявили еще один фактор успеха, а именно: включение в визуальную образность особого рода текстов. В инсталляциях художник использовал самые частотные фразы из перечисленных выше пабликов, характеризующие отношение их участников к жизненному пространству русских захолуствий («смесь грусти, ностальгии, романтики, и, наверное, безысходности», «во-первых, это красиво», «Россия – это край чудес, родился здесь и здесь исчез», «а геолокацию можно? – выбери сам» и т.д.). Содержание социальных сетей – это содержание нашего коллективного бессознательного, и, как показывает Отдельнов, оно теперь не молчит об окружающем нас пространстве *не-мест*. Более того, оно говорит о нем как о чем-то значимом, вызывающем рефлексии и, пожалуй, приятие.

Вероятно, из перспективы респектабельного артмира поведение толп тинейджеров с их постановочными селфи на фоне картин и текстов в художественной галерее с тем, чтобы немедленно поделиться в социальных сетях радостью встречи с искусством, кажется варварством¹. Примечательно, что в семиотической концепции Ю.М. Лотман описывает выделение «варваров» как характерную черту бытования семиосферы: поддержание собственных границ семиосферы осуществляется через постоянно воспроизводящееся отделение «вовне» инородных элементов. У Лотмана это иллюстрируется дихотомией «античность – варвары», где культуры с иными культурными кодами воспринимаются античностью как нецивилизованные дикари. Подобный дифференцирующий жест назначения «варварами» всегда для семиосферы не только выполняет функции установления границ и самоидентификации, но и указывает на существование иной семиотической системы или подсистемы с иными правилами означивания. В рассматри-

¹ Выражения «варвары», «варварское поведение» часто звучали в обсуждениях феномена «очереди тиктокеров» со стороны представителей артмира и публики более старшего возраста.

ваемом кейсе с выставкой, который демонстрирует те же самые закономерности на уровне микроструктуры, мир искусства выставил новую публику варварами, не узнал в них себя, тем самым зафиксировав внутренний кризис старой семиосферы и становление новой культурной машины по производству смыслов. По мнению Ю.М. Лотмана, когда мы сталкиваемся с несемиотическим, как нам кажется, поведением, когда «направленные непрерывные семиотические “вторжения” той или иной структуры на “чужую территорию” образуют порождения смысла, возникновение новой информации», мы имеем дело с новой семиотикой и новым языком декодирования сообщения [Лотман, 1992, с. 18].

В статье об универсальных законах семиосферы Лотман вводит еще одну закономерность: «Любой обломок семиотической структуры или отдельный текст сохраняет механизмы реконструкции всей системы. Именно разрушение этой целостности вызывает ускоренный процесс “воспоминания” – реконструкции семиотического целого по его части. Эта реконструкция утраченного уже языка, в системе которого данный текст приобрел бы осмысленность, всегда практически оказывается созданием нового языка, а не воссозданием старого, как это выглядит с точки зрения самосознания культуры» [Лотман, 1992, с. 18]. Эта мысль Лотмана читается словно комментарий к описанным событиям на выставке Павла Отдельнова. В самом деле, за неконвенциональным поведением тинейджеров в музее стоит не что иное, как разрушение старой культуры, в том числе и старых правил восприятия искусства. Все это запускает на маргиналиях культуры бурный процесс восстановления семиотического единства (новая романтизация выглядит как «припоминание») и выработки новых правил и конвенций дешифровки сообщений, нового языка, дающего доступ к новым смыслам реальности.

Это не означает, что новые культурные коды непременно лучше старых. Более того, носителям старых, как правило, новое представляется «варварством», понижением культурной планки. Однако, если следовать мысли Лотмана о необходимом для любой семиосферы жесте установления собственных границ и вытеснении вовне того (тех), чьи культурные коды иные, помещая их в рубрику «культурное варварство», можно утверждать, что здесь мы имеем дело с новой волной семиозиса. И как любой семиозис,

в частном случае скандального успеха в среде молодых выставки «Русское Нигде», и – шире – в феномене новой романтизации советского и постсоветского прошлого (тот самый «феномен Лапенко») новая волна семиозиса выполняет здесь свои неизменные функции: восстановление культурного единства, трансляция культурной памяти, обживание, принятие, эстетизация.

В этом смысле феномен селфи на фоне пейзажей Павла Отдельнова – может быть понят как знак вписывания себя молодыми в эти привычные ландшафты Русского Нигде, воспринимаемые поколением их отцов как *не-места*, отмеченные нарочитой неуместностью человеческого присутствия, а теперь увиденные как мемориальные *места*, идентифицирующие нас, сохраняющие культурную память поколений и восстанавливающие культурное единство. Молодая и веселая очередь на «Русское Нигде» – разве это не знак того, что единство русской культуры, как и всякое живое единство, подразумевающее наличие частных «диалектов памяти», не утрачено? Более того, в локальном событии выставки Павла Отдельнова отражается общая закономерность культурной семиосферы, в которой культурный ландшафт и его символическое прочтение в искусстве выполняют функцию важнейшего механизма сохранения единства и приумножения смыслов культуры.

На функции эстетизации, пожалуй, следует остановиться особо. В начале XX в. выдающийся философ Н.А. Бердяев, горячо болевший за судьбу России, писал, что целый ряд достоинств и недостатков русской души объясняется сформировавшимися русский характер бескрайними просторами и вытекающей отсюда повсеместной невозделанностью русского культурного ландшафта. «Ширь русской земли и ширь русской души давили русскую энергию, открывая возможность движения в сторону экстенсивности» [Бердяев, 1918]. Отсюда проистекает, по Бердяеву, «география русской души» – наша нечувствительность к форме, недостаток инициативы, слабо развитое стремление к свободной игре творческих сил, к эстетизации мира вокруг.

Поколение нулевых – это, в определенном смысле, новое поколение «русских европейцев», которым благодаря появлению глобальной Сети и новых медиумов распространения информации мир предстает в своем культурном многообразии и куда большей открытости, чем предыдущим поколениям. Кроме того, отчасти

благодаря тому, что новые медиа носят, по преимуществу, визуальный характер, сегодняшние молодые – *визуалы*, они, пользуясь искусствоведческим аргументом, «более рассмотрены», и форма для них куда важнее, чем для поколений их отцов и дедов. С этим новым поколением, эстетизирующим все и вся, в том числе и сопротивляющиеся упорядочиванию и обживанию пейзажи «Русского Нигде», и по-своему апроприирующим зашифрованный в них непростой опыт коллективной памяти, я связываю робкие надежды на дооформление русского культурного пространства, о котором грезил Бердяев. И вовсе не случайно, что из представителей именно этого поколения состояла пресловутая очередь на выставку Павла Отдельнова. Может быть, именно им суждено, наконец, совершить невозможное – операцию превращения вечного *не-места* «Русского Нигде» в *место*, процветающее под любовным и любующимся взглядом тех, кто считает его своим домом.

Список литературы

- Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. Рыклин М. – Москва : Ад Маргинем, 2016. – 192 с.
- Барт Р. Мифологии. – Москва : Академический проект, 2008. – 351 с.
- Бердяев Н. Судьба России : опыты по психологии войны и национальности. – Москва : Изд. Г.А. Лемана, С.И. Сахарова, 1918. – [4], V, [3], 240 с.
- Бразговская Е. Парадоксы иконизма : от иллюзии вещности к эмблеме. Семиотика за пределами аудитории : цикл заметок о том, как все то, что «и так ясно», теряет свою очевидность // Интернет-журнал «Филолог». – URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_22_472 (дата обращения: 30.08.2021).
- Веденин Ю.А. Культурный ландшафт как хранитель памяти ойкумены // Человек : образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2019. – № 1 (36). – С. 21–37.
- Зенкин С.А. Семиолог в отсутствие структур // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 80. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-italiya/zenkin-semiolog-v-otsutstvie-struktur.htm> (дата обращения: 3.09.2021).
- Лавренова О.А. Семиотическая концепция культурного ландшафта // Человек : образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2019. – № 1(36) – С. 38–48.
- Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – Санкт-Петербург : Искусство, 1994. – 400 с.
- Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – Москва : Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
- Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. – Таллинн : Александра, 1992. – Т.1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 200–203.

- Лотман Ю.М. О семиосфере // Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. – Таллинн : Александра, 1992. – Т.1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 11–25.
- Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. – Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – 136 с.
- Отдельнов П. Об исследовании районов и эстетизации советской эпохи «Никакой эстетики в этом нет» [Интервью] // Интернет-журнал. The Village. – 2021. – 27.03. – URL: <https://www.the-village.ru/weekend/art/otdelnov-nemesta> (дата обращения 25.08.21).
- Пирс Ч. Что такое знак? // Вестник Томского государственного университета. Сер. Философия. Социология. Политология. – 2009. – № 3(7). – С. 88–96.
- Полякова С.В. Гетеротопии Павла Отдельнова : крылья над «Русским нигде» // Русское нигде. Павел Отдельнов. [Каталог выставки]. – Москва : Галерея «Триумф», 2021. – С. 15–19.
- Полякова С.В. Не-место в искусстве и постчеловеческом мире // Диалог искусств. – 2017, № 4. – С. 58–60.
- Русское нигде. Павел Отдельнов. [Каталог выставки]. – Москва : Галерея «Триумф», 2021. – 79 с.
- Эко У. К семиотическому анализу телевизионного сообщения / сокращ. пер. с англ. А.А. Дерябина. – 1998. – URL: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/eco.htm>
- Эко У. Открытое произведение : форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с итал. А. Шурбелева. – Санкт-Петербург : Symposium, 2006. – 408 с.
- Эко У. Сказать почти то же самое : опыты о переводе / пер. с итал. А. Коваля. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2006. – 574 с.

References

- Bart, R. (2016). *Camera lucida. Kommentarij k fotografii*, Ryklin M. (trnsl). Moscow : Ad Marginem.
- Bart, R. (2008). *Mifologii*. Moscow : Akademicheskij projekt.
- Berdjaev, N. (1918). *Sud'ba Rossii : opyty po psihologii vojny i nacional'nosti*. Moscow : Izd. G.A. Lemana, S.I. Saharova.
- Brazgovskaja, E. Paradoksy ikonizma : ot illjuzii veshhnosti k jembleme. Semiotika za predelami auditorii : cikl zameok o tom, kak vsjo to, chto "i tak jasno", terjaet svoju ochevidnost'. In *Internet-zhurnal "Filolog"*. – URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_22_472
- Vedenin, YU.A. (2019). Kul'turnyj landshaft kak hranitel' pamyati ojkumeny. In *Chelovek : obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty*, (1 (36)), (pp. 21–37). Moscow.
- Zenkin, S.A. (2006). Semilog v otsutstvie struktur. In *Novoe literaturnoe obozrenie*, (80). Retrieved from : <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-italiya/zenkin-semilog-v-otsutstvie-struktur.htm>
- Lavrenova, O.A. (2019). Semioticheskaja koncepcija kul'turnogo landshafta. In *Chelovek : obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty*, (1 (36)), (pp. 38–48). Moscow.

- Lotman, Ju.M. (1994). *Besedy o russoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – nachalo XIX veka)*. Saint Petersburg : Iskusstvo.
- Lotman, Ju.M. (1999). *Vnutri mysljashih mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istorija*. Moscow : Jazyki russkoj kul'tury.
- Lotman, Ju.M. (2002). Pamjat' v kul'turologicheskom osveshhenii. In Lotman Ju.M. *Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury*, 200–203. Tallinn : Aleksandra.
- Lotman, Ju.M. (1992). O semiosfere. In Lotman Ju.M. *Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury*, 11–25. Tallinn : Aleksandra.
- Ozhe, M. (2017). *Ne-mesta. Vvedenie v antropologiju gipermoderna*. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie.
- Otdel'nov, P. (2021). Ob issledovanii rajonov i jestetizacii sovetskoj jepohi “Nikakoj jestetiki v jetom net” [Interv'ju]. In *Internet-zhurnal. The Village*. 27.03.2021. URL: <https://www.the-village.ru/weekend/art/otdelnov-nemesta>.
- Pirs, Ch. (2009). Chto takoe znak? In. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo universiteta. Ser. Filosofija. Sociologija. Politologija*, (3 (7)), (pp. 88–96).
- Poljakova, S.V. (2021). Geterotopii Pavla Otdel'nova : kryl'ja nad “Russkim nigde”. In *Russkoe nigde. Pavel Otdel'nov. [Katalog vystavki]*, 15–19. Moscow : Galereja “Triumf”.
- Poljakova, S.V. (2017). Ne-mesto v iskusstve i postchelovecheskom mire. In *Dialog iskusstv*. (4), (pp. 58–60).
- (Anonymous), (2021). *Russkoe nigde. Pavel Otdel'nov. [Katalog vystavki]*. Moscow : Galereja “Triumf”.
- Eko, U. (1998). *K semioticheskomu analizu televizionnogo soobshcheniya*, A.A. Deryabin (abridged transl. from English). URL: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/eco.htm>
- Eko, U. (2006). *Otkrytoe proizvedenie : forma i neopredelennost' v sovremennoj poetike*, A. Shurbeleva (transl. from Italian). Saint Petersburg : Symposium.
- Eko, U. (2006). *Skazat' pochtu to zhe samoe : opyty o perevode*, A. Kovalya ((transl. from Italian). Saint Petersburg : Symposium.