

Игорь Кобылин

«Это мог бы быть ваш город», или Самодельный урбанизм Синего Карандаша

Igor Kobylin

“It Could Be Your Town”, or Blue Pencil’s Homemade Urbanism

Игорь Кобылин (Приволжский исследовательский медицинский университет, доцент кафедры социально-гуманитарных наук; научно-исследовательская лаборатория ШАГИ ИОН РАНХиГС, старший научный сотрудник; кандидат философских наук) kigor55@mail.ru.

Ключевые слова: стрит-арт, урбанизм, руины, городская навигация

УДК: 316.7; 7.067

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_119

Статья посвящена анализу художественных практик нижегородского стрит-артиста и городского активиста, работающего под ником Синий Карапаш. Особое внимание уделяется практике, которую можно определить как альтернативную «культурную навигацию». Подписывая синим индустриальным маркером различные городские объекты и тем самым нанося их на символическую культурную карту Нижнего Новгорода, Синий Карапаш артистически восполняет лакуны городского благоустройства. Такой «брюколажный урбанизм» демонстрирует новый тип художественного взаимодействия с пространством города: привлекая внимание горожан к проблеме заброшенных, руинированных территорий, он одновременно заставляет вспомнить те формы «общей жизни», которые они когда-то порождали.

Igor Kobylin (PhD; Associate Professor, Department of Social Sciences and Humanities, Privolzhsky Research Medical University; Senior Researcher, Research Laboratory of the School for Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences, RANEPA) kigor55@mail.ru.

Key words: street art, urbanism, ruins, urban navigation

УДК: 316.7; 7.067

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_119

This article features an analysis of the artistic practices of the Nizhny Novgorod street artist and activist who works under the nickname Siniy Karandash (Blue Pencil). Special attention is given to practices that can be defined as alternative “cultural navigation.” By signing different sites in the city with a blue industrial marker, thereby putting them on the symbolic cultural map of Nizhny Novgorod, Siniy Karandash artistically fills the gaps in urban improvement. Such “bricolage urbanism” demonstrates a new type of artistic interactions with the space of the city. While attracting residents’ attention to the problem of abandoned territory in ruins, he is also causing them to remember the forms of “common life” they once gave rise to.

И город спал в предчувствии реки,
Что во дворе его пятиэтажки
Барашками из срачки и парашки
Слизнет благоустройства синяки.

Дмитрий Зернов

6 мая 2020 года на внеочередном заседании городской думы Нижнего Новгорода депутатами была принята досрочная отставка мэра Владимира Панова в связи с его переходом на другую должность. В тот же день на своей странице в Instagram уличный художник, поэт и городской активист, известный в городе

под ником Синий Карандаш, разместил фотографию одной своей работы с поясняющим текстом. Работа представляла собой фрагмент гранитной плиты с надписью «Здесь мог бы быть ваш город» (ил. 1). Текст, ее сопровождающий, имеет смысл привести полностью (в авторской редакции):

С сегодня у Нижнего Новгорода нет мэра. Он оставил свой пост, решив больше не заниматься городскими делами. С ним, помимо всего прочего, меня связывала история вокруг сквера 1905 года на площади Свободы, реконструкция которого стала серьезным камнем преткновения с далеко идущими последствиями. Мощный замес на тему что, зачем, как, кто и за сколько превратился в крупный провал. Чтобы хоть как-то финализировать для себя эту ситуацию, я взял с довольно бардаком организованной стройки в сквере неликвидную гранитную плиту, нанес тезис о собственном неуспехе и отправил на аукцион @actiondice. По воле случая этот объект благоустройства, являющийся по совместительству артом, был продан за смешные деньги и оказался в коллекции градоначальника (sic!). С сегодняшнего дня эта надпись знаменует не только мое, но и, к сожалению, его персональное фiasco — отдельно взятая попытка отдельно взятого человека что-то системно изменить в городском устройстве к лучшему не удалась. Это мог бы быть ваш город, но получилось как всегда!¹



Ил. 1. Синий Карандаш. Здесь мог бы быть ваш город. 2018

Действительно, являясь сотрудником Института развития среды и урбанистики Нижнего Новгорода, Синий Карандаш — естественно, под своим настоящим именем — принимал участие в развернувшейся полемике вокруг предложенной институтом программы благоустройства Сквера им. 1905 года. Скандалное общественное обсуждение этой программы привело к реализации лишь малой части задуманного, а институт временно переключился с городских проектов на областные. Сам по себе этот «кейс» чрезвычайно показателен — на его примере хорошо виден тот комплекс противоречивых отношений, который связывает в Нижнем Новгороде молодых урбанистов и архитекторов, местную акти-

вистскую интеллигенцию, выступившую против проекта, и официальные власти, которые вначале поддержали концепцию института, а потом отказались от нее. Этот диагностически важный для современных городских исследований сюжет еще ждет своего анализа — социологического, культурологического, социально-антропологического. Нас, однако, будет здесь интересовать не столько сама полемика вокруг реконструкции различных объектов городской среды, сколько способы художественной компенсации неудачной реконструкции. В этом смысле фигура Синего Карандаша представляет особенный интерес.

1 Увидеть эту и другие работы художника можно здесь: https://instagram.com/watch_blue_pencil?igshid=qignaoqb29qf (дата обращения: 10.02.2022).

С одной стороны, он представитель вполне официальной институции, которая в сотрудничестве с областной властью занимается проблемами городского развития. Отвечая в институте за социокультурные исследования и вовлечение местных чиновников и жителей тех районов, которые планируется благоустроить, в обсуждение проектов такого благоустройства, он постоянно сталкивается с двумя рутинными взаимосвязанными реакциями — пассивным сопротивлением первых (часто аффилированных со строительным бизнесом) и инерционным консерватизмом вторых. С другой стороны, речь в нашем тексте идет не об экспертизе конкретных «кейсов», а о субъективном ощущении практикующего городского активиста и исследователя — ощущении, что любая попытка «что-то системно изменить в городском устройстве» сопряжена с неизмеримыми трудностями уже на этапе планирования. А реализация того, что удается «пробить», часто вызывает желание вообще прекратить активность в этом поле: нечестные тендеры, низкое качество работ и отсутствие профессиональной реставрационной культуры способны навсегда охладить любой «урбанистический» энтузиазм.

Именно это ощущение профессионального «фиаско», по всей видимости, и заставляет искать способы его символической компенсации средствами public art'a. Конечно, художественные практики Синего Карандаша значительно шире нижегородского «бриколажного урбанизма», о котором далее и пойдет речь, — шире и географически (специфические надписи стрит-артиста можно увидеть даже в Тегеране), и концептуально. Однако предметом анализа здесь является не творчество художника в целом, а только одна конкретная практика под условным названием «альтернативная навигация», которая, как нам кажется, может послужить показательным примером осмыслинной художественной работы с городским пространством в современных российских социально-политических условиях. Прежде чем приступить к более подробному разговору об этой практике, следует — по необходимости кратко — остановиться на локальном художественном контексте, в котором работает Синий Карандаш. Это тем более важно, что нижегородский стрит-арт, имеющий довольно давнюю и яркую историю и известный далеко за пределами Нижнего Новгорода, несмотря на декларируемую аполитичность многих его представителей, всегда чутко, как мы увидим, реагировал на городские проблемы.

Не так давно музей современного искусства «Гараж» выпустил небольшую книгу куратора Алисы Савицкой и художника Артема Филатова, посвященную истории нижегородского уличного искусства. Филатов выступает здесь в двойной роли — и в качестве автора, и в качестве одного из главных героев. Отсюда и некоторый — в общем вполне понятный — «эгоцентризм» нарратива: повествование о нижегородском стрит-арте становится тут в основном ретроспективным анализом творческой биографии того артистического сообщества, к которому принадлежит сам Филатов. Нас, впрочем, не слишком интересует, насколько репрезентативной получилась книга, — никто не мешает ревизионистскому пересмотру и/или дополнению представленного материала. Куда более любопытной представляется внутренняя логика изложенной в ней истории.

Эта история отчетливо делится на три части, которые, если позволить себе легкий теоретический произвол, можно попытаться связать не только хронологически, но и диалектически. Первая часть — это рассказ о годах ученичества, когда будущие создатели узнаваемого локального стиля только овладевали

субкультурной «граффити-эстетикой», приемами «райтинга» и «бомбинга», ориентируясь на готовые образцы. Параллельно профессиональному набиванию руки художники под чутким руководством куратора и старшего товарища Василия Рагозина старательно компенсировали пробелы образования: Марк Ротко, Пабло Пикассо, итальянский неореализм и французская новая волна в кино, экспериментальный джаз и литературный модернизм в диапазоне от Джеймса Джойса до Курта Воннегута — стандартный культурный набор еще советской интеллигенции. Заканчивается этот «культурфетишистский» период несколько парадоксально — созданием неформального арт-объединения под названием «Muddlehood»², для которого ключевыми особенностями были внутренняя коммуникация участников, формирующиеся в процессе повседневного общения «слабые связи», избегающие институциализации и социологизации. В общем, то, что в современной философии получило название «аффекта общности»³, было намного важнее собственно художественного производства и его финального «продукта» в виде законченных работ.

Вторая фаза истории представляет собой инверсию первой — интенсивное культурное потребление сменяется не менее интенсивным производством, а неуловимый аффект чистой коммуникативности уступает место «труду» и «результату», причем результату довольно необычному. Привычному для российского стрит-арта «логоцентризму» нижегородские художники противопоставили преимущественно живописную стратегию⁴. Вместо баллонов и аэрозоли — кисти, валики и краски (часть художников была вообще далека от субкультуры граффити), а вместо концептуалистской игры с бесконечными (пре)вращениями верbalного и визуального — композиционно сложные росписи, тяготеющие к монументальной живописи. Этую живопись можно определить как «консервативную» сразу в нескольких смыслах, с учетом того, что «консерватизм» выступает здесь не в качестве оценочного определения.

2 Участники так поясняли придуманный ими неологизм: «По-русски маддлхуд можно описать, например, как коллектив (hood), в котором многоуровневость и сложность человеческих отношений и весь этот запутанный клубок (muddle) принимаются как неоспоримая данность, а любые проекты и дела имеют естественное начало в этом хаосе и не нацелены на навязывание порядка и четкого прагматичного плана» [Савицкая, Филатов 2019: 36].

3 В своем описании этого арт-комьюнити Савицкая и Филатов цитируют статью Олега Аронсона с показательным названием «Участие в сообществе — неучастие в произведении». Говоря об «аффекте общности», Аронсон, в свою очередь, ссылается на Жана-Люка Нанси [Аронсон 2015]. Ср. у Мориса Бланшо: «Художник — человек в высшей степени на из-делие, на произведение направленный, но также и тот, кого подобная забота вовлекает в испытание того, что всегда наперед разрушает произведение-изделие и всегда же завлекает его в пустые глубины безделия, откуда никогда ничего бытийного не исходит» [Бланшо 2002: 70].

4 О логоцентризме российского стрит-арта см. выступление искусствоведа Евгении Козловой на онлайн-конференции «Концептуальный русский стрит-арт»: <https://www.youtube.com/watch?v=PUoYeozxgEo&fbclid=IwAR1uL7LmXboI5ZX54NR1Yd2SQb7NGzv1xIreJia7oaZYqEPwrEraos6LXoM> (дата обращения: 10.02.2022). Конечно, противопоставление «уникальной визуальности» (А. Савицкая, А. Филатов) нижегородского стрит-арта логоцентристическому российскому майнстриму нужно понимать *cum grano salis*: нижегородские художники продолжали использовать вербальный материал, да и в самой живописной традиции на всем протяжении ее истории тексты играли разные, но почти всегда немаловажные роли.

Во-первых, участники сообщества подчеркнуто сторонились политического, рассматривая свою работу исключительно как художественную со всеми вытекающими из такого дуализма последствиями: «Художники не ставили перед собой задачу делать высказывания “на злобу дня”, динамике изменений и скорости реакций на них противопоставляли фиксацию состояния безвременя и медлительное, задумчивое осмысление. <...> Результатом... стали визуальная и смысловая архаичность, символизм и аллегоричность создаваемых в городе произведений» [Савицкая, Филатов 2019: 62–63]. Под «архаичностью» здесь, похоже, имеется в виду некоторый ценный «улов» стратегии замедления. Но и сама позиция, романтически разделяющая сиюминутность политики и вневременность «вечного» искусства, вполне может быть прочитана если не как архаическая, то, во всяком случае, как довольно консервативная. Действительно, абстрактные иносказания на уровне содержания (именно в силу своей абстрактности выдерживающие проверку на «вечность») сочетаются тут с совершенно серьезным, лишенным всякой «постмодернистской» иронии отношением к живописной традиции на уровне формы. Это особенно заметно у Андрея Оленева, наиболее «культурфетишистского» художника, отсылающего в своих работах то к мастерам Северного Возрождения, то к искусству иллюминированных рукописей [Там же: 58].

Во-вторых, в широком смысле «консервативный стиль», если воспользоваться социологическим понятием Карла Манхайма, всегда исходит не из проективной категории возможного, а из реалистического представления о данном (см.: [Манхайм 1994]). Другими словами, вместо того чтобы навязывать свою (артистическую) волю естественному течению жизни, необходимо следовать этому течению, доверять «мудрости вещей» и быть внимательным к конкретным деталям уже-наличного. Это стремление не столько радикально менять, преобразовывать, оставлять свой след / заявлять о присутствии, сколько осторожно вписываться (в прямом смысле) в городской ландшафт — одна из наиболее важных отличительных черт исследуемого арт-комьюнити. Работая в историческом центре города на зданиях старой — часто деревянной⁵ — застройки, художники старались, чтобы «цветовая гамма, фактура материала, композиционные решения корреспондировали с окружающей средой», а «сюжеты произведений актуализировали дух места и его историю» [Савицкая, Филатов 2019: 49].

Наконец, консерватизм здесь нужно понимать и в соответствии с буквальным значением латинского *conseruo* — беречь, спасать, сохранять. Речь идет о защите от сноса той самой исторической городской застройки, которая и была главным медиумом (во многих смыслах этого слова) нижегородских стрит-артистов⁶. Декларативная забота об историческом и культурном наследии

5 Куратор Анна Нистратова, отмечая в одном из интервью «сайт-специфичность» работ большинства нижегородских уличных художников, особо отметила обессесивную для них «тему дерева»: «Я бы выделила то, что они все много рисуют на дереве, на деревянных поверхностях, на деревянных домах. <...> Тема дерева очень мощно представлена практически у каждого из них» (цит. по: [Карцева 2015]).

6 И вновь Нистратова: «Одной из наиболее удивительных особенностей нижегородской сцены является трансформация уличного искусства из вандализма, которым принято считать стрит-арт и граффити, в противоположное явление — оберег. Зачастую художники рисуют на домах именно для того, чтобы сохранить умирающее на глазах городское наследие» (цит. по: [Савицкая, Филатов 2019: 109]).

дии не мешала нижегородским властям безжалостно расчищать центр под новое строительство, избавляясь от «ветхого фонда» и «гнилушек». По подсчетам городского исследователя Олеси Филатовой, только за период с 2012 по 2017 год в Нижнем Новгороде было уничтожено около сорока дореволюционных зданий. Естественно, что художники, работающие с «духом места», встали на защиту самого этого места. Вернее, «работа» и «защита» вступили в альянс, трансформируя друг друга. Парадоксальным образом декларативно аполитичное искусство политизируется, но специфическим образом: оно не иллюстрирует какие-то внешние для него политические идеи, но, не теряя автономии, обретает свою собственную «политику» — выстраивает новые способы взаимодействия с городским сообществом, новый тип социальной прагматики, выходящий за пределы традиционного разделения на активное производство и пассивное потребление. Монументальные аллегорические муралы неожиданно оказались в роли исчезающих посредников на переходе к совершенно другому виду артистических практик. Тут мы сталкиваемся с третьей — заключительной — фазой диалектической истории: художники возвращаются от «произведений» к коммуникации, но уже не к коммуникации внутри замкнутого арт-сообщества, как это было на первом этапе, а к партиципаторной модели диалога, потенциальным участником которого может стать любой. В 2014 году Филатов организовал фестиваль «Новый Город», переименованный затем в «Новый Город: Древний». К участию в этом фестивале приглашались не только художники, но и жильцы исторической застройки. Они делились с художниками документами, личными и семейными историями, связанными с их домами, а те, в свою очередь, согласовывали со всеми жителями того или иного дома проекты будущей росписи. В результате «главными героями фестиваля стали жители, заботящиеся о своих домах, изучающие их прошлое и защищающие их от посягательств застройщиков. <...> Процедура согласования стала важной процессуальной частью проекта, выявив еще одну его целевую группу — чиновников районных и городских администраций, впервые встретившихся как с понятием произведения искусства, так и с реализациями жителями домов своих юридических прав» [Савицкая, Филатов 2019: 72].

На первый взгляд, художественные практики Синего Карандаша прямо противоположны той традиции нижегородского уличного искусства, что описана в книге Савицкой и Филатова. Действительно, в отличие от муралов Андрея Оленева, Федора Махлаюка и Андрея Дружаева, лаконичные надписи, выполненные на различных свободных городских поверхностях синим индустриальным маркером, отсылают не к ренессансным фрескам, а, скорее, к современной поэзии — в диапазоне от московского концептуализма до found poetry Андрея Черкасова. Ориентация на монументальную живопись вновь сменяется привычным для российского уличного искусства логоцентризмом. Вместо подчеркнутой политической нейтральности (во всяком случае, на уровне художественного содержания), характерной для Филатова и художников его круга, мы сталкиваемся с не менее подчеркнутой политической ангажированностью: в интервью Синий Карандаш определяет собственную артистическую деятельность как располагающуюся на границе между искусством, социальной критикой и политическим активизмом. Одной из самых известных его политико-художественных акций было перекрытие 21 апреля 2020 года — в разгар карантина — пешеходной улицы Большая Покровская красно-белой сигналь-

ной лентой. Когда жители забеспокоились, а журналисты сделали запрос в администрацию города, чиновники ответили, что это официально санкционированное перекрытие, сославшись на один из мартовских указов губернатора. «Жизнь победила искусство его же руками, присвоив материальный результат. Большая Покровская перекрыта по сей день (Текст датирован 30 апреля 2020 года. — И.К.). Невесомая баррикада висит. Но уже как бы легитимно»⁷. Наконец, еще одним важным отличием является строго индивидуальный и анонимный характер акций Синего Карандаша. Поначалу он даже не документировал свои граффити, предпочитая, чтобы люди ненамеренно натыкались на них в городе. Практически все фотографии его работ до 2018 года — это фотографии, сделанные случайными прохожими/зрителями.

Однако, несмотря на все несхожесть «трепетного»⁸ искусства бывших участников «Muddlehood» и ироничного, политически острого стрит-арта Карандаша, их объединяет общая коммуникативная стратегия. Не важно, имеем ли мы дело с роскошным аллегорическим панно на фасаде дома или с аскетической надписью на стенах, именно фасад и стены становятся главными участниками коммуникации, а панно и надпись — не более чем ее исчезающими (в прямом смысле) медиаторами. Речь идет о своего рода эстетическом кенозисе — искусство не «съедает» здесь собственную материальную основу и даже не играет с ней в затейливую игру; оно обращает на нее наше внимание и, выполнив свою задачу, «умалывается» и пропадает. Недолговечность, вообще присущая уличному искусству, превращается в рефлексивный прием. Произведение как бы располагается между двумя смертями — случайной смертью как внешним событием (закрасили конкуренты или муниципальные власти, демонтировали объект — носитель произведения и т.д.) и «полезной» запограммированной смертью, призванной открыть нам «сами вещи», на которые произведение указывало, не растворяясь в них.

Конечно, у Синего Карандаша эта стратегия проявляется с большей наглядностью, чем у Филатова и его товарищей. Сама творческая активность художника — во всяком случае, наиболее интересующие нас здесь ее аспекты — это ответ на сужающиеся горизонты социальных и политических возможностей в городе и стране: «На самом деле проекту, мне кажется, восемь или около того лет. Происходило это на волне митингов 2012 года, когда было жесткое ощущение того, что... то количество свобод, отношений и даже денег [которое было раньше] мы теряем и не можем на это воздействовать»⁹. Сегодня «воздействовать» стало еще труднее. Симптоматичной в этом отношении является работа, появившаяся в декабре 2019 года и представляющая собой надпись «Решительно невозможна» на розовом фальшфасаде дома № 39 по улице Алексеевской в самом центре города (ил. 2). Эта растянувшаяся на всю длину здания двусмысленная фраза символически указывает на две невозможности — невозможность сделать что-то осмысленное и полезное для города в рамках официальных институций и одновременно невозможность терпеть такую

7 Работа и сопроводительный текст размещены на сайте проекта post(non)fiction: <https://postnonfiction.org/projects/bluepencil/> (дата обращения: 10.02.2022).

8 Именно такое определение встретилось автору статьи в предварительных материалах одного из проектов городского развития.

9 Полностью интервью под хэштегом проекта #ЯизНижнего можно посмотреть здесь: <https://www.youtube.com/watch?v=ThfSY3tR9Yo> (дата обращения: 10.02.2022).

ситуацию. Эта двойная невозможность и запускает бриколажный, самодельный урбанизм Синего Карандаша. Как-то Эдуард Лимонов назвал Бродского поэтом-бухгалтером. Синего Карандаша вполне можно назвать художником-завхозом, героически пытающимся «обустроить» полузастроенное городское хозяйство своими силами. И конечно, сам выбор ника здесь чрезвычайно показателен и многое говорит о стратегии художника.



Ил. 2. Синий Карандаш. Решительно невозможно. 2019

В сентябре 1956 года по инициативе карикатуриста Ивана Семенова вышел первый номер детского литературно-художественного юмористического журнала «Веселые картинки». Сквозными персонажами журнала стали восемь членов «Клуба Веселых человечков». Шесть из них были уже хорошо известны читателям: Буратино, Чиполлино, Дюймовочка, Незнайка, Петрушка и Гурвиц. Еще двух — художника Карандаша и робота Самоделкина — специально для журнала придумал сам Семенов в сотрудничестве с писателем Юрием Дружковым (Постниковым). Довольно быстро новые персонажи стали героями не только журнальных историй, но и мультфильмов и отдельных книг. Так, в 1964 году вышла первая сказка Дружкова «Приключения Карандаша и Самоделкина» с иллюстрациями Семенова. Продолжение под названием «Волшебная школа Карандаша и Самоделкина» (1984) было опубликовано уже после смерти автора. Однако история на этом не завершилась — последняя из многочисленных книг о приключениях этих двух «веселых человечков», которые написал уже сын Дружкова Валентин Постников, появилась в 2019 году.

Образ Карандаша — это, конечно, юмористическая игра с представлениями о том, как должен выглядеть художник и каким должно быть его искусство. Полудлинные, небрежно зачесанные назад волосы, берет, артистическая блуза, большой бант на шее: все эти визуальные знаки отсылают к устойчивой презентации художника как представителя «свободной профессии» — фигуры творческой, не подчиняющейся общим правилам, едва ли не богемной.

В книге Дружкова этот момент акцентирован и на уровне повествования: первый же выезд в город закончился для Карандаша и Самоделкина столкновением с Милиционером, поскольку друзья не были знакомы с правилами дорожного движения. «“Что такое правила?” — хотел спросить любопытный Карандаш, но Самоделкин вовремя дернул его за рукав. Разве можно задавать Милиционеру такие вопросы?» [Дружков 1964: 17]. Хотя оба сказочных героя только что появились на свет из коробок в магазине игрушек и знание социальных конвенций у них должно быть на одном уровне, «инженер-конструктор», как можно заметить, априорно более дисциплинирован, чем художник.

Однако, что касается собственно художественной стратегии Карандаша, то здесь правит бал совершенное миметическое подобие. При первой встрече с Самоделкиным он называет себя «волшебным художником», но сразу становится понятно, что мы имеем дело с волшебником-реалистом. Все нарисованное его носом-карандашом оживает, но не благодаря какой-то особенной силе творческого воображения, а скорее в силу абсолютного сходства с образцами — с шаблонами-раскрасками, лежащими в его коробке, или с объектами реальности. История о Карандаше — это буквализация наивного восхищения иллюзионистскими эффектами мастеров «нормального» реализма: «До чего же похоже нарисовано — все как в жизни! Так и хочется дотронуться (съесть, выпить, погладить и так далее — в зависимости от того, какие тактильные регистры затрагивает искусно написанный образ)». Искусство Карандаша реализует невозможный, но такой желанный для «простого зрителя» переход от оптического к галтическому, от созерцания к обладанию и «полезному применению»¹⁰. Другое дело, что излишне увлекающееся внешним в ущерб внутреннему артистическое подражание подчас дает сбой, и тогда на помощь приходит «механический конструктор», мастер Самоделкин — техническое в этом сказочном мире выступает в качестве вынужденной субSTITУции магико-эстетического.

Синий Карандаш, использующий в качестве аватарки своего фейсбуичного аккаунта (ник «Blu Pencil») одно из самых известных изображений Карандаша, созданного tandemом Семенова — Дружкова, безусловно, ориентируется на этого персонажа. Как представляется, дело здесь не только в случайном совпадении «средств производства» и соответствующем «нейминге», но и в некоторой близости «творческих методов». Вернее, творческий метод Синего Карандаша можно представить как реалистический ответ на утопический реализм Карандаша сказочного. Абсолютное подобие, конечно, невозможно, но искусство тем не менее действительно обладает (слабой) перформативной силой. Самодельная подпись к какому-нибудь заброшенному советскому памятнику не слишком похожа на «настоящий» шильдик. Но, во-первых, она, несмотря на свое миметическое несовершенство, худо-бедно выполняет его функцию. А во-вторых, именно благодаря этому несовершенству она указывает на пока еще отсутствующую в городе подлинную систему культурного информирования, чтобы в конечном итоге уступить ей место. В случае с обоими Карандашами искусство отказывается от своей автономии и стремится, как уже отмечалось выше, к самоуничтожению — с той разницей, что для нижегородского стрит-артиста финальное преобразование его кустарного «урбанизма»

10 «Простой зритель» в данном случае — это субъектная позиция, которую может занять (и занять с удовольствием) даже зритель весьма и весьма искушенный.

в реальное городское благоустройство дело весьма неопределенного, хотя и более чем желанного будущего. Любопытно, что свое уже цитированное выше небольшое интервью, данное в рамках проекта #ЯизНижнего (к этому интервью мы вернемся чуть позже еще раз) художник заканчивает пожеланием «новому поколению нижегородцев»: «Синий Карандаш желает... чтобы у них было время читать книги и не было необходимости писать на стенах»¹¹.

В чем же конкретно заключается урбанистическая стратегия Синего Карандаша? В целом ее можно описать как создание своего рода городской культурно-исторической навигации подручными средствами. Как и во многих других постсоветских городах с богатой историей, в Нижнем Новгороде бросается в глаза контраст между историческим центром с более-менее развитой системой культурного ориентирования и остальным городом, где, как предполагается, приезжим смотреть особо нечего, а местные и так все знают. Причем даже в центре такая навигация далеко не везде на должном уровне — речь в основном идет о нескольких улицах, по которым проходят главные туристические маршруты: улицы Большая Покровская, Ильинская, Рождественская, Верхневолжская набережная. Однако сверхподробные описания архитектурных особенностей отдельных объектов культурного наследия не компенсируют отсутствие системной работы с городским ориентированием. И артистические практики Синего Карандаша призваны обратить на эту лакуну внимание горожан.

Городское пространство, как неоднократно отмечалось исследователями, есть пространство истории: в отличие от деревни, где ритм жизни во многом определяется природным «вечным возвращением», в городе особенно заметны козелековские *Zeitschichten* — слои времени. Старое здесь существует с новым: путешествие по городу — это всегда путешествие не только в пространстве, но и во времени. Однако сегодня жесткое противопоставление природы и истории, циклического ритма и линейной динамики выглядит анахронизмом. Даже сама стратиграфическая метафора слоев, которую использует Козелек, отсылает к тем временам, когда в европейской науке естественная история, геология и историографическая традиция еще не разошлись окончательно в разные стороны (см.: [Bek-Thomsen 2013]). Синий Карандаш также вписывает исторические страты города в космологическую структуру с ее геологическими и атмосферными слоями. Так, например, в работе «Раскладка, или Разрез времени», выполненной на бетонной части ограды парка им. Кулибина, «дома», «люди», «асфальт» располагаются между «небом» в верхней части столбца и «землей» с «предками» в нижней. Не менее важной стихией этого «космо-полисного» пространства является вода. Иронически отсылая к пафосному научно-промышленному форуму «Великие реки», который ежегодно проводится в Нижнем Новгороде начиная с 1999 года, Синий Карандаш под хэштегом #малые реки (под ним обычно размещаются селфи довольных рыбаков с уловом или пейзажные речные виды) выложил в Instagram фотографию фрагмента «одетого в бетон» русла реки Старки с соответствующей подписью на ограждении (ил. 3). Старка (Кова) — крохотная речушка, берущая начало от слияния двух ручьев на территории макаронной фабрики «Вермани» в районе улицы Косогорной, протекает по дну оврага, «являющегося, — как сообщает «Википедия», — самым низким местом Нагорной части Ниж-

11 См.: <https://www.youtube.com/watch?v=ThfSY3tR9Yo> (дата обращения: 10.02.2022).



Ил. 3. Синий Карандаш. Река Старка.
2018



Ил. 4. Синий Карандаш. Домовитость.
2020

бочного в Коврове (хэштег #памятникамятников). Подписывая неказистые памятники коммунистическим demiургам и героям их именами, он, кажется, не стремится тем самым напомнить молодым жителям этих городов о советском прошлом. И уж тем более не собирается никого индоктринировать. Жест подписи лишен здесь всякой идеологической нагрузки. Это по-прежнему жест ответственного работника административно-хозяйственной части, инвентаризующего числящееся у него на балансе разнообразное хозяйство.

Безусловно, вся эта «альтернативная навигация» отнюдь не бесстрастна. Даже беглый просмотр работ художника позволяет заметить меланхоличес-

него Новгорода, что обуславливает его функцию естественного водостока Нижегородского и Советского районов¹² города. Понятно, что институты урбанистики и дизайнерские бюро вряд ли доберутся до «естественного водостока» в каком-то обозримом будущем. Только благодаря бриколажной навигации речка Старка и безымянный ручей, текущий между гаражными массивами («Междугараж»), обзавелись фирменными «табличками» и заняли свое место среди «малых рек» Instagram'a в ожидании настоящего благоустройства.

Что касается «слоев» собственно городской застройки, то и здесь художник чувствителен и к «большому», и к «малому». Не только ветшающие памятники дореволюционной/раннесоветской архитектуры или «дыры в пейзаже», оставшиеся после их уничтожения («Паркинг», «Ликвидаторы времени», «Доведение до жизнеспособности»), но и «Ларек, умерший естественным путем» и остаток печной трубы, гордо торчащий посреди обломков разрушенного дома («Домовитость», ил. 4), становятся предметами маркирования и фиксации на символической «навигационной» карте. Особенным вниманием Синего Карандаша пользуются полузаброшенные типовые советские обелиски и статуи — Ленина в Нижнем Новгороде, Аркадия Гайдара в Арзамасе, Серго Орджоникидзе в Казани, Ра-

12 См.: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%Bo%D1%80%D0%BA%D0%Bo_\(%D1%80%D0%B5%D0%BA%D0%Bo\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%Bo%D1%80%D0%BA%D0%Bo_(%D1%80%D0%B5%D0%BA%D0%Bo)) (дата обращения: 10.02.2022).

кую ауру, их окутывающую. Но, что любопытно, меланхолия Синего Карандаша заметно отличается от хорошо нам известных романтических форм меланхолического этоса с их мучительной привязанностью к осколкам утраченных объектов. (Прото)романтическому наблюдателю осколки и руины нужны именно в своей фрагментарности и руинированности. Будучи таковыми, они позволяют запустить работу воображения: возвышенная грэза об уже недостижимой, но именно поэтому такой притягательной целостности — непременный атрибут меланхолических медитаций XVIII—XIX веков. Меланхолическая аура в работах Синего Карандаша лишена этого возвышенного измерения. Руины — а в случае Нижнего Новгорода, где в центре много деревянных строений в критическом состоянии, речь должна идти о «гнилушках» и «пепелищах» — это уже не свидетельство (в духе Зиммеля) сопротивления человеческого духа неумолимому ходу времени. Скорее, это зримое доказательство победы последнего, при полном попустительстве первого. Сама картина медленного распада и гниения настолько неприглядна, что не позволяет себя эстетизировать. За трухлявыми фасадами развалившихся «деревяшек» уже невозможно представить, воскресить в воображении исчезнувшую жизнь — они не могут служить объектами меланхолических раздумий о навсегда ушедшем прошлом. Меланхолия, которая тут возникает, носит не эстетико-метафизический, а, так сказать, сугубо социально-хозяйственный характер: «У меня есть ощущение, что в некоторых местах нет хозяина. Они не относятся к Департаменту благоустройства, не относятся к частной территории уборки дворников, не относятся к работам, которые производили компания подрядчиков. <...> Максимальная задача (имеется в виду его задача как художника — И.К.), чтобы в городе негде было писать и не было заброшенных и свободных, никому не нужных поверхностей — и, соответственно, проблем».

Эти слова Синего Карандаша из уже упоминавшегося выше интервью заставляют вспомнить одно важное наблюдение Артемия Магуна о статусе общественных пространств в поздне- и постсоветской культуре. В статье «*Res publica sive nullius*» Магун, прослеживая диалектику собственности и отчуждения в (neo)республиканской и марксистской традициях, отмечает специфику отчуждения публичной сферы в СССР. Эту специфику можно описать одной фразой: «государственное — значит “ничье”». *Res publica* здесь как бы ничем не отличается от *res nullius*. Действительно, государство, распоряжавшееся львиной долей собственности, меньше всего напоминало расчетливого владельца, и советские чиновники были мало похожи на эффективных менеджеров. «Общенародная» собственностьправлялась из рук вон плохо. В результате в Советском Союзе мы имеем дело со странной перверсией и республиканского, и марксистского понимания «общего»: отчуждение сохранялось, но все многочисленные отчужденные зоны становились пространствами особой свободы. «Советский пейзаж, столь восхищавший и восхищающий до сих пор художников, режиссеров, писателей, — это заброшенные стройки, пустыри, открытые питерские парадные, где можно было помочиться или распить бутылочку водки (или оставить граффити — И.К.). Общее оставалось во многом вакантным, свободным. Коммунизм не был построен государством, но возник, по “хитрости истории”, вопреки ему» [Магун 2008]. Как это ни парадоксально, постсоветская приватизация мало что изменила — стремление «хапнуть», урвать и захватить не сделало, согласно Магуну, новых хозяев жизни рачительными хозяевами в полном смысле этого слова. За пре-

делами огороженных частных владений публичное по-прежнему находится в полном небрежении.

Очевидно, что деятельность таких художников, как Синий Карандаш, искренне озабоченных до сих пор царящей в постсоветских городских пространствах «бесхозяйственностью» (как бы фельетонно ни звучало это слово), свидетельствует о явном сдвиге в отношении к общему/ничьему. Молодежь уже некоторое время явно предпочитает пустырям и парадным культурные центры, барные улицы и арт-кластеры. Джентрификация — пусть и все еще робкая — оставляет все меньше аутентичных советских «заброшек», где молодые люди когда-то могли с удовольствием «распить бутылочку водки». Бесхозное как таковое перестало быть притягательным — его необходимо освоить, пустить в оборот, обустроить. «Мусорно-бросовая» (А. Магун) советская «республика» вступает, по всей видимости, в заключительную fazu своего существования,ющую, правда, продлиться неопределенно долго. Жалеть о ней в том виде, в каком эта «республика» реально существовала, наверное, не стоит. Но и забывать за всеми урбанистическими увлечениями о тех своеобразных формах солидарности, которые она порождала, тоже не нужно.

Библиография / References

- [Аронсон 2015] — Аронсон О. Участие в сообществе — неучастие в произведении // Невозможное сообщество. Кн. 3. Антология / Ред.-сост. В. Мизиано. М.: Московский музей современного искусства, 2015. С. 23—29.
(Aronson O. Uchastie v soobshchestve — neuchastie v proizvedenii // Nevozmozhnoe soobshchestvo. Bk. 3. Antologiya. Moscow, 2015.)
- [Бланшо 2002] — Бланшо М. Мишель Фуко, каким я его себе представляю / Пер. с фр. и послесл. В.Е. Лапицкого. СПб.: Machina, 2002.
(Blanchot M. Michel Foucault tel que je l'imagine. Saint Petersburg, 2002. — In Russ.)
- [Дружков 1964] — Дружков Ю. Приключение Карандаша и Самоделкина. Правдивая сказка. М.: Молодая гвардия, 1964.
(Druzhkov Yu. Priklyuchenie Karandasha i Samodelkina. Pravdivaya skazka. Moscow, 1964.)
- [Карцева 2015] — Карцева К. Анна Нистратова. Стрит-арт в Нижнем Новгороде (https://artandyou.ru/interview/art-professionals/nnovgorod_street_art/ (дата обращения: 15.01.2022).)
- (Kartseva K. Anna Nistratova. Strit-art v Nizhnem Novgorode (https://artandyou.ru/interview/art-professionals/nnovgorod_street_art/ (accessed: 15.01.2022).))
- [Магун 2008] — Magun A. Res publica sive nullius // Неприкосновенный запас. 2008. № 1 (<https://magazines.gorky.media/nz/2008/1/res-publica-sive-nullius.html> (дата обращения: 15.01.2022).)
- (Magun A. Res publica sive nullius // Neprikosnovenny zapas. 2008. № 1 (<https://magazines.gorky.media/nz/2008/1/res-publica-sive-nullius.html> (accessed: 15.01.2022).))
- [Манхейм 1994] — Манхейм К. Диагноз нашего времени / Пер. с нем. и англ.; отв. ред. и сост. Я.М. Бергер и др. М.: Юрист, 1994.
(Mannheim K. Diagnose unserer Zeit. Moscow, 1994. — In Russ.)
- [Савицкая, Филатов 2019] — Савицкая А., Филатов А. Краткая история нижегородского уличного искусства. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019.
(Savitskaya A., Filatov A. Kratkaya istoriya nizhegorodskogo ulichnogo iskusstva. Moscow, 2019.)
- [Bek-Thomsen 2013] — Bek-Thomsen J. From Flesh to Fossils — Nicolaus Steno's Anatomy of the Earth // Geological Society. London Special Publications. 2013. № 375. P. 289—305.