

ФОЛЬКЛОР И АНТРОПОЛОГИЯ ГОРОДА

URBAN FOLKLORE
& ANTHROPOLOGY

№ 1

Т. 8 2026

ТЕМА НОМЕРА:

УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО
И ПАБЛИК-АРТ

Приглашенные редакторы — Никита Петров, Анна Нистратова



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

МОСКВА
2026

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

URBAN FOLKLORE & ANTHROPOLOGY

№ 1
V. 8 2026

SPECIAL ISSUE:
STREET ART & PUBLIC ART

Editors for the issue: Nikita Petrov and Anna Nistratova

Редакция

- С. Ю. Неклюдов — главный редактор, профессор, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики **ШАГИ ИОН РАНХиГС**, научный руководитель Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, Москва, Россия
- Д. А. Радченко — заместитель главного редактора, кандидат культурологии, старший научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики **ШАГИ ИОН РАНХиГС**, заместитель руководителя Центра городской антропологии **КБ Стрелка**, Москва, Россия
- Е. Ф. Левочская — научный редактор, кандидат филологических наук, научный сотрудник Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, Москва, Россия
- В. А. Комарова — корректор, сотрудник **ШАГИ ИОН РАНХиГС**, Москва, Россия
- Д. А. Трынкина — редактор английских текстов, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Центра азиатских и тихоокеанских исследований Института этнологии и антропологии РАН, Москва, Россия
- Я. И. Павлиди — координатор, младший научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики **ШАГИ ИОН РАНХиГС**, Москва, Россия
- О. В. Иванченко — специалист по цифровому сопровождению, младший научный сотрудник Института Африки РАН, младший научный сотрудник Российского Государственного Гуманитарного Университета, Москва, Россия
- В. Ф. Лурье — художественный редактор, ведущий специалист издательского отдела **ШАГИ РАНХиГС**, Москва, Россия

Редакционная коллегия

- М. Д. Алексеевский — кандидат филологических наук, приглашенный преподаватель Высшей школы экономики, Москва, Россия
- М. В. Ахметова — кандидат филологических наук, заместитель главного редактора журнала «ШАГИ/STEPS», старший научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики **ШАГИ ИОН РАНХиГС**, Москва, Россия
- К. А. Богданов** — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург, Россия
- Е. Л. Березович — доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета, заведующий кафедрой русского языка, общего языкознания и речевой коммуникации УрФУ, член-корреспондент РАН, Екатеринбург, Россия
- И. Броди — PhD, президент Ассоциации фольклористов Канады, главный редактор журнала «Современная легенда», доцент, Университет Кейп-Бретона, Сидней, Канада
- С. Грэхэм — PhD, доцент, Школа славянских и восточноевропейских исследований (SSEES), Лондон, Великобритания
- Н. В. Петров — кандидат филологических наук, заведующий Лабораторией теоретической фольклористики **ШАГИ ИОН РАНХиГС**, доцент Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, Москва, Россия
- Д. Руайе-Уилоуби — PhD, президент Международного общества по изучению современной легенды, профессор, заведующий кафедрой современных и классических языков, литературы и культур, Университет Кентукки, Лексингтон, США
- Э. Такер — PhD, почетный профессор, Бингемтонский университет, Вестал, США
- А. Л. Топорков — доктор филологических наук, главный научный сотрудник Отдела фольклора Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской Академии наук, член-корреспондент РАН, Москва, Россия
- И. В. Утехин — кандидат исторических наук, профессор Европейского университета, Санкт-Петербург, Россия
- О. Б. Христофорова — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики **ШАГИ ИОН РАНХиГС**, директор Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, Москва, Россия
- П. Янечек — PhD, заместитель заведующего кафедрой этнологии, факультет искусств, Карлов университет в Праге, Чехия

ISSN: 2658-3895 (print)
ISSN (Online) 2782-1757
Urban Folklore & Anthropology. V. 8. № 1. 2026

EDITORIAL STAFF

GENERAL EDITOR — PROF SERGEI NEKLYUDOV (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, RUSSIAN STATE UNIVERSITY OF THE HUMANITIES, MOSCOW, RUSSIA)
DEPUTY GENERAL EDITOR — DR DARIA RADCHENKO (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, STRELKA KB, MOSCOW, RUSSIA)
ACADEMIC EDITOR — DR YELENA LEVOCHSKAYA (RUSSIAN STATE UNIVERSITY OF THE HUMANITIES, MOSCOW, RUSSIA)
ART EDITOR — VADIM LURIE (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, MOSCOW, RUSSIA)
PROOFREADER — VERA KOMAROVA (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, MOSCOW, RUSSIA)
ENGLISH TEXT EDITOR — DR DARIA TRYNKINA (INSTITUTE OF ETHNOLOGY AND ANTHROPOLOGY (RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES), MOSCOW, RUSSIA)
DIGITAL SUPPORT SPECIALIST — OXANA IVANCHENKO (INSTITUTE FOR AFRICAN STUDIES (RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES), RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES, MOSCOW, RUSSIA)
EDITORIAL COORDINATOR — YANA PAVLIDI (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, MOSCOW, RUSSIA)

EDITORIAL BOARD

DR MIKHAIL ALEKSEEVSKY (HIGHER SCHOOL OF ECONOMICS, MOSCOW, RUSSIA)
DR MARIA AKHMETOVA (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, MOSCOW, RUSSIA)
PROF KONSTANTIN BOGDANOV (INSTITUTE OF RUSSIAN LITERATURE, RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES, SAINT PETERSBURG, RUSSIA)
PROF ELENA BEREZOVICH (URAL FEDERAL UNIVERSITY, YEKATERINBURG, RUSSIA)
DR IAN BRODIE (CAPE BRETON UNIVERSITY, SYDNEY, CANADA)
DR SETH GRAHAM (UNIVERSITY COLLEGE OF LONDON, LONDON, UNITED KINGDOM)
DR PETR JANEČEK (CHARLES UNIVERSITY, PRAGUE, CZECH REPUBLIC)
PROF OLGA KHRISTOFOROVA (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES, MOSCOW, RUSSIA)
DR NIKITA PETROV (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, RUSSIAN STATE UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES, MOSCOW, RUSSIA)
PROF JEANMARIE ROUHIER-WILLOUGHBY (UNIVERSITY OF KENTUCKY, LEXINGTON, UNITED STATES OF AMERICA)
PROF ANDREY TOPORKOV (GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE, RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES, MOSCOW, RUSSIA)
PROF ELIZABETH TUCKER (BINGHAMTON UNIVERSITY, VESTAL, UNITED STATES OF AMERICA)
PROF ILYA UTEKHIN (EUROPEAN UNIVERSITY AT SAINT PETERSBURG, SAINT PETERSBURG, RUSSIA)

ДЕТАЛИ ГОРОДА

Лицо каждого города формируют не только его архитектура, расположение и тому подобное, но и то, что сами жители пишут и рисуют на домах. Порой это примитивные тэги молодых людей, желающих сообщить о себе миру, или символы спортивных клубов, а иногда — настоящие картины, нарисованные на стенах многоэтажек. Этот номер посвящен тому, каким бывает стрит-арт, граффити и муралы. От заброшки до центральных городских улиц и музеев — вы узнаете о бытовании уличного искусства на страницах нашего журнала.

В оформлении обложки использована фотография А. Морозовой.

СОДЕРЖАНИЕ

УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО И ПАБЛИК-АРТ

НИКИТА ПЕТРОВ. Период, который не закончился: стрит-арт, граффити и паблик-арт	9

ФОРМЫ И ТРАЕКТОРИИ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА

НИКИТА ПЕТРОВ, АННА НИСТРАТОВА. Русский путь уличного искусства	22

МАРИЯ УШАКОВА, АННА ЧУСОВА. От керека до героя. Визуальные стратегии репрезентации персонажа в российском уличном искусстве	92

АНАСТАСИЯ МОРОЗОВА. Барельефинг как тактика присвоения городского пространства	128

СЦЕНЫ И РЕЖИМЫ ПУБЛИЧНОСТИ

АННА КИРЗЮК, АНАСТАСИЯ РОССИНСКАЯ. «Я как будто укрытый здесь»: участники Красненькой биеннале в «маргинальном» городском пространстве	158

МАРИЯ СТАНЮКОВИЧ. «Уберите мусор по-братски!» Официальные и неформальные запретительные надписи в филиппинском городе	186

МЕТОДЫ, НАБЛЮДЕНИЯ И ПРИКЛАДНЫЕ ПРОЕКТЫ

ПОЛИНА ЁЖ. Терапевтический урбанизм: паблик-арт как инструмент и метод	220

НАТАЛЬЯ САВИНА. «Диковинная Гуслица» в Егорьевске: стрит-арт и практики участия горожан в проекте благоустройства	248

НАТАЛЬЯ ГАРБЕР. Уличное искусство в пространстве жилого дома Переславской окраины	271

НАТАЛЬЯ ВЕСЕЛКОВА, НАТАЛЬЯ ГРАМАТЧИКОВА, ЕЛЕНА ПРЯМИКОВА.

Автомобильное интервью: возможности и ограничения
(на примере исследования небольших российских городов) 286

КСЕНИЯ ФЕДОСОВА. Как читать локальный текст — вслух?

Аудиогид «Ялгуба. Связь времен» 311

РЕЦЕНЗИИ

ДМИТРИЙ ДОРОНИН. Провоцирующее и исчезающее: аффордансы северных земель. Рец. на: Корандей, Ф. (Ред.). (2025). Провоцирующие ландшафты: городские периферии Урала и Зауралья.

М.: Новое литературное обозрение 332

ЮБИЛЕИ

Городская песня и память детства: к юбилею С. Ю. Неклюдова 354

C O N T E N T S

STREET ART & PUBLIC ART

NIKITA PETROV. The period that never ended: Street art, graffiti and public art..... 9

FORMS AND TRAJECTORIES OF STREET ART

NIKITA PETROV, ANNA NISTRATOVA. The Russian way of street art 22

MARIA USHAKOVA, ANNA CHUSOVA. From character to hero. Visual strategies of representation in Russian street art 92

ANASTASIA MOROZOVA. Bas-relief as a tactic of urban space appropriation..... 128

SCENES AND REGIMES OF PUBLICITY

ANNA KIRZYUK, ANASTASIA ROSSINSKAYA. “I feel as if sheltered here”: Participants of the Krasnenkaya Biennale in a “marginal” urban space..... 158

MARIA STANYUKOVICH. “Pare, pick up mo yung trash!” Official and informal prohibition signage in a Philippine city 186

METHODS, OBSERVATIONS, AND CASE STUDIES

POLINA EJ. Therapeutic urbanism: Public art as a tool and a method 220

NATALIA SAVINA. “Curious Guslitsa” in Yegoryevsk: Street art and practices of civic participation in the urban improvement 248

NATALIA GARBER. Street art in a residential building on the outskirts of Pereslavl-Zalessky 271

VESELKOVA NATALIA, GRAMATCHIKOVA NATALIA, PRYAMIKOVA ELENA. Automobile interviews: Their potential and limitations (a case study of small Russian cities) 286

KSENIYA FEDOSOVA. How to read a local text? Aloud? Audio guide “Yalguba. Connecting times” 311

REVIEWS

DMITRIY DORONIN. Provocative and vanishing: The affordances of northern lands. A review of: Korandei, F. (Ed.). (2025). Provocative Landscapes: The Urban Peripheries of the Urals and Trans-Urals. Moscow: New Literary Observer 332

JUBILEES

Urban song and the memory of childhood: For the anniversary of S. Yu. Neklyudov..... 354

Период, который не закончился: стрит-арт, граффити и паблик-арт

НИКИТА ВИКТОРОВИЧ ПЕТРОВ ^{[1], [2]}

✉ petrov-nv@ranepa.ru

 <http://orcid.org/0000-0002-2467-9535>

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

^[2] Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Для цитирования:

Петров, Н. В. (2026). Период, который не закончился: стрит-арт, граффити и паблик-арт. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 9–20.

Дата поступления в редакцию: 01.01.2026

Дата принятия к публикации: 06.03.2026

© Н. В. Петров, 2026



The period that never ended: Street art, graffiti and public art

NIKITA V. PETROV ^{[1], [2]}

✉ petrov-nv@ranepa.ru

 <http://orcid.org/0000-0002-2467-9535>

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

^[2] Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

For citation:

Petrov, N. V. (2026). The period that never ended: Street art, graffiti and public art. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 9–20.

Received: 01.01.2026

Accepted: 06.03.2026

© N. V. Petrov, 2026



Рафаэль Шактер

Тон большинству работ в этом номере задает статья британского антрополога и исследователя уличного искусства Рафаэля Шактера «Стрит-арт — это период. Точка» [Schacter 2016]. Перевод этого текста не вошел в номер по техническим причинам, но аргументы и риторика статьи присутствуют в нем концептуально, как и сам Рафаэль, передающий привет всем читателям этого журнала. Стрит-арт, граффити, паблик-арт, барельфинг — названия, которые будут в этом номере, — определяют, как мы понимаем уличное искусство. Следуя за Клодом Леви-Строссом, Шактер напоминает: человеческий ум неустанно выкраивает из Вселенной упорядоченные категории, очищая хаос, создавая концептуальную связность, без которой социальная жизнь невозможна. Когда содержание категории начинает радикально расходиться с тем, что она изначально призвана была обозначать, наступает то, что Мэри Дуглас точно назвала «материей не на своем месте» (цит. по [Schacter 2016: 103–104]). В этот период классификационная система требует перестройки. Именно в такой точке, по Шактеру, находилось в 2016 году (и, добавлю от себя, находится сейчас) понятие «стрит-арт». Оно стало «классификационным беспорядком», под одним зонтичным понятием соседствуют практики, этически малосовместимые. Каждый раз, когда мы произносим слово «стрит-арт», мы берем на себя ответственность за классификацию, потому что эти категории важны: они определяют, как понимается то, что в них помещено.

Точка.

Шактер говорит о терминах не ради педантизма. Его рассуждения — ключевая ставка в споре о том, что считать подлинным городским искусством, а что его имитацией. Настоящий выпуск журнала «Фольклор и антропология города» собирает исследователей, работающих в очень разных пространствах этой дискуссии: в Москве и Санкт-Петербурге, в Нижнем Новгороде и на берегах реки Красненькой, в разных российских городах и даже на Филиппинах. Исследуемые практики разнообразны: граффити и барельфинг, муралы и уличные персонажи, биеннале и художественные интервенции. Но общим основанием для всех этих работ служит убеждение, которое Шактер сформулировал с точностью хирургического инструмента: слово «стрит-арт» сегодня парализует пронизательное прочтение современных артефактов, находящихся внутри его границ [Schacter 2016: 104].

Город как текст: следы, линии, умвельт

Прежде чем классифицировать практики, необходимо описать пространства, на которых они разворачиваются. Стены домов, гаражей, заборы и другие городские поверхности с нанесенными на

них знаками, изображениями и надписями складываются в своего рода текст; вторгаясь в городской умвельт, они меняют его структуру и режимы восприятия. Тим Ингольд описывает этот текст как движение в сплетении следов и нитей; в этом движении город предстает живой сеткой линий, вместилищем траекторий, жестов и повторяющихся практик [Ingold 2007]. Теги и надписи в этом умвельте становятся линиями *wayfaring*, которыми горожане прописывают свое присутствие и право на пространство, превращая фон в место, насыщенное знаками и следами присутствия.

Именно поэтому в повседневном восприятии так легко «все перепутать»: различия между легальным искусством, нелегальными тегами, рекламой и официальными монументальными панно, спектаклем и жизнью стираются, когда все они воспринимаются как линии на общей поверхности города, отличимые лишь по контексту производства, режимам видимости и санкционирования [Young 2013: 8]. Ги Дебор напоминает нам, что «спектакль — это не совокупность образов, но общественное отношение между людьми, опосредованное образами» [Дебор 2024: 32]. Городская стена, превращенная в поверхность для публичного высказывания, становится сценой, настоящим и живым местом производства и воспроизводства социальных смыслов.

Энди Мерифилд предлагает другой ключ к этому пространству. Субверсивное воображение, о котором он пишет, это способность видеть в городском пространстве поле возможностей, которые можно присвоить или переименовать [Merrifield 2011]. Уличное искусство — практика субверсивного воображения *par excellence*: оно присваивает поверхности, созданные логикой города, и перекодирует их, иногда радикально, иногда иронично, иногда лирически. Можно определить стрит-арт как искусство ситуационное — про это пишет Алисон Янг, подчеркивая, что смысл произведения неотделим от места, момента и конкретной конфигурации улицы [Young 2014: 8–9]. Замечу, что ситуативность сближает стрит-арт с фольклорными формами, существующими только в акте воспроизведения и в конкретной ситуации исполнения.

Само поле исследований стрит-арта устроено, как показывает Мэйбл Березин применительно к социологии культуры в целом, по принципу «расколотого ландшафта»: искусствоведческий анализ образов, социология и антропология городского пространства, урбан-полиси и активистские рефлексии сосуществуют, почти не соприкасаясь друг с другом [Berezin 1997]. Выпуск, который вы держите в руках, сознательно пытается «замостить» эти трещины, совмещая визуальный анализ, городскую этнографию и институциональный анализ публичного искусства.

Стрит-арт как период: анатомия понятия

Откуда берется путаница в наименовании? Рафаэль Шактер предлагает принципиальный ответ: стрит-арт — это исторически ограниченный художественный период, а не постоянная категория. Как он пишет, понятие «стрит-арт» было операциональным и, что важно, инновационным именно в период с 1998 по 2008 годы [Schacter 2016: 105]. Такая логика показывает как точку рождения (критическую массу практик, объединенных новым способом работы с городским пространством), так и точку завершения (выставка Tate Modern в 2008 году как рубежный момент, после которого «вещи, может быть, стали больше, но не стали лучше» [Schacter 2016: 105–106]).

Шактер выделяет пять элементов, определявших стрит-арт как период. Пространственная ассимиляция означала стремление «играть с окружающей средой, а не конкурировать с ней», в отличие от граффити, которое противостоит архитектурному контексту. Фигуративность, иконичность двигала художников от типопографии к образам, открывая путь к более широкой аудитории. Неинструментальность — центральный этический нерв периода: произведение не продает ничего, кроме самого себя, оставаясь вне логики рынка. Институциональная автономия формулировалась как принцип: воспринимаемая необходимость — прежде авторизации, ощущаемая потребность — прежде разрешения. Наконец, коммуникативная консенсуальность (в отличие от зашифрованного, эзотерического языка граффити) означала желание интерсубъективных отношений с широкой публичной сферой [Schacter 2016: 106–108].

Пять элементов вместе создавали в этот период ассимилятивную, открытую, инклюзивную, неинструментальную, независимую и консенсуальную этику стрит-арта. Именно поэтому утрата любого из этих элементов означала, во-первых, художественную трансформацию, во-вторых, этическое предательство самой сути стрит-арта. Когда после 2008 года в дело вступили фестивальные, муниципальные программы и девелоперские проекты, «стрит-арт превратился в профессиональный, стрит-арт на стероидах» [Schacter 2016: 109], он стал тем, что Шактер называет неомурализмом. Гигантские росписи, требующие подъемников и согласований, — уже не стрит-арт, а институциональный паблик-арт, который «не обязательно хорош или плох, но, безусловно, больше не является стрит-артом» [Schacter 2016: 110].

Для понимания того, что пришло на смену, Шактер предлагает понятие интермурального искусства: «искусство между стенами — не внутри стен, не снаружи, но между ними» [Schacter 2016: 111]. Ключевым становится «отношение между внутренним и внешним — то, как внутреннее может воздействовать на внешнее

и наоборот». Художники этого нового направления используют стрит-арт «как концептуальную палитру», «как методологический инструмент» и «как этический императив», создавая практику, которая «радикально отличается от стрит-арта и граффити, однако всегда возникает из них» [Schacter 2016: 111–113].

Датировка Шактера применима к российскому контексту, правда, с неизбежными временными сдвигами. Если первые практики, которые позже назовут стрит-артом, появились в Москве и Санкт-Петербурге в начале 2000-х, то их массовое распространение началось несколько позже западного. Особенностью российской сцены стало запоздалое, но структурно сходное с западным движение от граффити к стрит-арту: от нелегального теггинга 1990-х к авторским формам, ориентированным на переосмысление городской образности, и последующее включение этих практик в пространство арт-мира [Кузовенкова 2024: 193–195].

Диагноз неомурализма, поставленный Шактером, точно описывает российский городской ландшафт последних лет. В Москве с 2019 года действуют официальные правила размещения граффити, согласно которым разрешено изображать известных деятелей, важные исторические события, а также творчески выражаться на темы науки, спорта и искусства. Такой регулятивный поворот соответствует описанной Шактером ситуации: как только институты оказываются вовлечены, «автономии нередко (не всегда, но часто) приносятся в жертву» [Schacter 2016: 109]. В этом процессе важно зафиксировать и то, что коллективная память о практиках уличного искусства неоднородна и оспариваема. Как показывает Джефффри Олик, различие между «собранной памятью» как суммой индивидуальных воспоминаний и «коллективной памятью» как надындивидуальной структурой (collected vs collective) принципиально для понимания того, как патриотический мурализм конструирует монолитные образы прошлого, в которых маскируется множественность городских голосов [Olick 1999: 333–335]. Российский неомурализм последних лет с государственными программами и праздничными монументальными панно является ярким примером именно такой реификации «коллективной памяти».

Институт исследования стрит-арта: экосистема знания

Отдельного разговора заслуживает Институт исследования стрит-арта (Санкт-Петербург) — первая в России специализированная организация, занимающаяся изучением городского искусства во всем его диапазоне: граффити, стрит-арт, паблик-арт, скульптура, герилья-арт. Основанный в 2016 году, Институт выстроил разветвленную экосистему, объединяющую исследовательское, кураторское и галерейное направления. В структуру института входят:

платформа «Стрит-арт хранение» — музейная площадка нового формата, которая занимается хранением, коллекционированием и просвещением в области искусства «уличной волны»; бюро «Новь», специализирующееся на паблик-арте и социокультурном проектировании, а также исследовательская библиотека, аккумулирующая академические и кураторские тексты о городских практиках со всего мира.

Институт стал площадкой для выработки понятийного аппарата применительно к российскому контексту. Именно здесь, в том числе, был осмыслен термин «уличная волна». Несколько авторов настоящего номера — Полина Ёж, Анна Нистратова, Анна Чусова, Мария Ушакова — неразрывно связаны с деятельностью Института, что определяет особый ракурс, взгляд изнутри институциональной структуры, которая одновременно является и объектом, и субъектом исследований уличного искусства в России. Мне кажется важным подчеркнуть эту методологически значимую позицию: исследователь, связанный с архивом и выставочной практикой, неизбежно сталкивается с вопросом о границах между документацией и интерпретацией, между сохранением и легитимацией. Поэтому вопрос, кто и как устанавливает рамки видимости городского искусства, несколько раз возникает в статьях настоящего выпуска.

Материалы номера сгруппированы в три тематических блока, выстраивающих поступательное движение анализа: от общих траекторий и форм уличного искусства к конкретным городским сценам и, наконец, к исследовательским (и прикладным) способам работы с местом.

Блок первый: формы и траектории уличного искусства

Открывает номер работа приглашенных редакторов Никиты Петрова и Анны Нистратовой «Русский путь уличного искусства» — панорамная работа выпуска, предлагающая систематическую типологию российских практик граффити, стрит-арта и паблик-арта с точки зрения их происхождения, нормативных рамок и функций в городской среде. Опираясь на широкую базу эмпирических данных, авторы прослеживают, как российский стрит-арт прошел путь от андеграундной субкультуры конца 1990-х к фестивализированному и регулируемому неомурализму. Кроме того, они описывают отечественную специфику: особую роль государства, постсоветскую семиотику публичного пространства и «наследственный» поворот в городской политике. По сути это три текста: аналитика, устная речь Анны Нистратовой с комментариями (интервью) и словарь уличного искусства, подготовленный с участием исследователей из Института исследования стрит-арта. Все три жанра заделывают трещины и сколы в том «расколотом ландшафте», о

котором пишет Березин [Berezin 1997], а авторы сознательно совмещают институциональный и интерпретативный ракурсы, отказываясь выбирать между «твердой» структурой и «мягким» смыслом.

Вторая статья блока — работа Марии Ушаковой и Анны Чусовой «От керека до героя. Визуальные стратегии репрезентации персонажа в российском уличном искусстве» — посвящена трансформации визуальных стратегий репрезентации в российском граффити и мурализме. Авторы прослеживают эволюцию фигуративного образа от субкультурного «персонажа» — пограничной зоны между логикой name-writing и публичной читаемостью — к «герою» институционального мурала, несущему нормативное коммеморативное послание. Они рассматривают этот процесс как перемену режима видимости: исчезновение автономной, неинструментальной фигуры и появление на ее месте санкционированного образа, работающего на производство коллективной памяти.

Статья Анастасии Морозовой посвящена барельефingu как способу взаимодействия между художником и городской средой. Современный барельефing — практика создания небольших объемных скульптурных объектов на городских стенах без разрешения — попытка найти выход из тупика неомурализма, не уходя с улицы. Для Рафаэля Шактера это именно та пространственная ассимиляция, которая была утрачена в эпоху монументальных панно: с помощью барельефinga происходит живой диалог с архитектурным контекстом. Морозова прослеживает, как барельефing эксплуатирует тактическую логику жителей города, они создают произведения, которые «вросли» в стену и потому обладают иным онтологическим статусом, нежели плоская роспись.

Блок второй: сцены и режимы публичности

Центральной темой второго блока становится вопрос о том, что происходит с уличным искусством, когда оно встречается с формальными и неформальными, государственными и самоорганизованными институтами.

Анна Кирзюк и Анастасия Россинская в статье «“Я как будто укрытый здесь”: участники Красненькой биеннале в “маргинальном” городском пространстве» анализируют ежегодную биеннале современного искусства на берегах реки Красненькой в Санкт-Петербурге. Маргинальность площадки (грязь, опасность, периферийность) превращается в ресурс символической легитимации: именно изолированность от широкой публики позволяет формировать «публичную сферу», необходимую для существования художественного сообщества. Используя теоретическую рамку Бурдье, авторы показывают, что некоммерческий, неинституциональный характер биеннале наделяет ее ореолом «подлинности», что

само по себе является рыночной стратегией в поле современного искусства.

Мария Станюкович в статье «“Уберите мусор по-братски!” Властные и неформальные запретительные надписи в филиппинском городе» исследует запретительные надписи: официальные таблички и стихийные рукописные граффити как особый жанр уличной коммуникации, в котором пересекаются властный и частный дискурсы, иерархии языков и культурные нормы вежливости. На материале многолетней полевой работы автор показывает, что содержание запретов (не сорить, не плевать бетель, не парковаться и др.) принципиально совпадает в официальных и неформальных надписях, однако тон и языковое оформление резко расходятся. Если государственные тексты лаконичны и безличны, то рукописные объявления (особенно в провинциях) отличаются подчеркнутой многоязычностью и насыщены показателями вежливости, характерными для австронезийских языков. Особый сюжет статьи — трансформация запретительного письма в орнамент: надписи постепенно эволюционируют в художественные граффити и декоративные фриз, а официальные дорожные знаки перекачывают во дворы как элементы украшения. Этот переход от регулятивной функции к эстетической обнажает принципиальную пористость границы между властным знаком и уличным искусством, тему, которая в разных регистрах разрабатывается и в других статьях настоящего выпуска.

Блок третий: методы, наблюдения и прикладные проекты

В работах этого блока стрит-арт и родственные ему практики рассматриваются как инструменты работы с местом и исследовательские оптики: здесь обсуждаются концепты (терапевтический урбанизм), прикладные формы участия горожан и деревенских сообществ в переосмыслении пространства, а также мобильные и интермуральные методы — от проектного паблик-арта и аудиогидов до подъездных граффити и автомобильных интервью, меняющих ракурс взгляда на город.

Статья-манифест Полины Ёж «Терапевтический урбанизм: паблик-арт как инструмент и метод» вводит понятие «терапевтического урбанизма» как философско-методологическую категорию, описывающую работу с постсоветской городской средой через призму коллективной травмы, утраченной идентичности и разрыва эмоциональных связей человека с местом. Опираясь на кейс долгосрочной паблик-арт программы «Сказки о золотых яблоках» в Альметьевске (2017–2023), автор показывает, как фольклорно-антропологические исследования, практики соучастия и символиче-

ское переосмысление городской ткани способны превращать травматичное пространство в среду коллективного «исцеления» — не через стирание болезненного опыта, но через его проживание и переозначивание.

В статье Натальи Савиной «“Диковинная Гуслица” в Егорьевске: стрит-арт и практики участия горожан в проекте благоустройства» приводится опыт социокультурного исследования и вовлечения жителей при подготовке заявки на Всероссийский конкурс лучших проектов комфортной городской среды в малых городах для набережной реки Гуслицы в подмосковном Егорьевске. Наряду со стандартными форматами участия — интервью, онлайн-опросами, фокус-группами и проектным семинаром — авторы предложили городу два события, связанных со стрит-артом: открытую арт-лабораторию под руководством местного художника Даниила TimeofMilk, в рамках которой участники совместно разработали эскиз мурала «Егорьевск», и городской фестиваль, приуроченный к его нанесению. Выбор этих форматов был обусловлен заметным присутствием граффити и стрит-арта в городе и на территории проектирования и одновременно неоднозначным отношением к ним со стороны администрации и части проектной команды, склонявшейся либо к полному закрашиванию стен, либо к установке перекрывающих конструкций. Наталья показывает, как исследователям удалось предложить городу альтернативную логику: рассматривать граффити не как девиацию, требующую устранения, а как актуальное культурное явление и ресурс для незапретительного взаимодействия. Анализируя предпосылки, сделавшие этот сценарий возможным на уровне конкурсной заявки, городской культурной инфраструктуры и опыта самих участников, автор пишет, что уличное искусство может становиться медиумом публичного обсуждения будущего городского пространства.

В этом же блоке работа Натальи Гарбер «Уличное искусство в пространстве жилого дома Переславской окраины». По сути, это пристальный взгляд жителя и профессионала на микропространство подъезда, которое в истории исследований граффити остается «слепым пятном», обычно незначительным для арт-мира. Граффити подъезда — это, по существу, *интермуральное* искусство в буквальном смысле, искусство внутри стен. Оно работает с самой интимной из городских поверхностей, той, что принадлежит «своим», но не принадлежит никому. Автор показывает, как надписи и рисунки в подъездах формируют специфическую «локальную» память пространства и конфигурируют отношения между жителями. В паре со статьей об автомобильном интервью, где город виден «из окна машины», этот текст дополняет методологический блок еще одной оптикой — взглядом изнутри дома.

Наталья Веселкова, Наталья Граматчикова и Елена Прямикова в работе «Автомобильное интервью: возможности и ограничения (на примере исследования небольших российских городов)» обращаются к методологической рефлексии над автомобильным интервью как разновидностью мобильных методов в городских исследованиях. Эта практика обычно остается в тени пешеходных прогулок и go-along интервью, хотя обладает собственной эвристической ценностью. Опираясь на десятилетний опыт изучения малых городов, авторы систематизируют типы автомобильного интервью в зависимости от того, кто сидит за рулем, сколько участников в машине и насколько поездка спланирована заранее, и показывают, что автомобиль открывает доступ к отдаленным районам и к особому кругу информантов — людям, чье восприятие города неотделимо от логики движения и транспортной инфраструктуры. Вместе с тем авторы честно фиксируют ограничения метода: меньшую детализацию восприятия пространства, сниженную способность информанта одновременно рассказывать и ориентироваться, а также сенситивность ряда тем, уравнивая эти оговорки описанием того, как камерность автомобильного пространства и особая солидарность «пассажиров одной лодки» порой облегчают разговор о вещах, которые на открытой городской улице остались бы произнесенными.

Если автомобиль позволяет исследователю добраться до окраин малого города, то следующий логический шаг — выехать за его пределы вовсе. Ксения Федосова в статье «Как читать локальный текст — вслух? Аудиогид “Ялгуба. Связь времен”» предлагает рассматривать деревню как текст, который живет в устных рассказах и диалогах жителей. Проект аудиогuida важен как методологический прием, так как локальный текст читается «вслух» теми, кто его производит, а не только интерпретирующим исследователем. Эмический подход реализуется через практику «маршрутизации памяти»: соединение архивной работы, ментальных карт, go-along интервью и цифровых каналов вовлечения. В результате возникают два конкретных маршрута, ближний и дальний, собирающие множественные версии места, принадлежащие коренным жителям, дачникам и переселенцам. В статье поднимаются важные методологические вопросы: как сохранить локальный текст, кто имеет право его озвучивать.

Завершает номер рецензия Дмитрия Доронина на книгу «Провоцирующие ландшафты: городские периферии Урала и Зауралья» (М.: Новое литературное обозрение, 2025).

Период, и что после него?

Вернемся к отправной точке. Шактер называет свою статью *Street Art is a Period. Period*, и эта двойная «точка» несет двойной смысл: «стрит-арт — это период» (историческое утверждение) и «стрит-арт — это период, точка» (риторический жест закрытия). Название в переводе приобретает дополнительную игру: «стрит-арт — это период» и «стрит-арт — это конец предложения». Мне нравится эта игра.

Нравится, потому что «точка» в конце высказывания не уничтожает предложение, она его завершает. После точки все только начинается. После периода стрит-арта — не пустота, но интермуральное искусство, «уличная волна», граффити подъездов, барельефинг, биеннале на берегах реки.

Исследования, собранные в этом номере, документируют именно эту жизнь-после-точки: разнообразную, противоречивую, не вмещающуюся ни в одну из категорий. Шактер предупреждал: «Люди часто критикуют навешивание ярлыков на (художественные) практики. Они часто говорят: “это только название”, “это всего лишь категория”. Они говорят, что мы должны меньше думать и больше действовать. Однако эти термины, эти слова обладают большой силой. Поэтому дело тут не просто в семантическом педантизме. Эти категории важны, потому что они определяют, как понимается то, что находится перед ними. Они дают нам возможность не просто прочесть эти объекты, но влияют на то, как именно они будут прочитаны, диктуют, как они будут поняты в моральном смысле и определяют саму нашу способность их морального понимания» [Schacter 2016: 114]. Мы принимаем это предупреждение — и предлагаем читателю думать вместе с авторами этого номера: не о том, как правильно назвать то, что нарисовано на стенах, а о том, что это название делает с нашим пониманием города, власти и человека.

Стрит-арт — это период. Точка. И дальше — новый текст.

В 2024 году Шактер выпускает книгу *Monumental graffiti: Tracing public art and resistance in the city* («Монументальное граффити: отслеживание общественного искусства и сопротивления в городе») [Schacter 2024], в которой ставит неожиданный вопрос: а что если граффити — это тоже монумент, только другого рода? Латинское *monere* (напоминать, предупреждать) возвращает монументу исходный смысл, он становится жестом: напоминает, не дает забыть. Надпись и рисунок на стене и бронзовый генерал на постаменте делают одно и то же, только разными средствами и с разным правом голоса. Памятник получает измерение эфемерности, граффити — концептуальную монументальность. Это движение смыслов симптоматично для гуманитарных дисциплин, так как хороший исследователь не удерживает классификацию, а постоянно ее пересматривает. Именно к такому пересмотру приглашает и насто-

ящий номер, не предлагая окончательных ответов на вопрос, что такое стрит-арт, но расширяя пространство поиска.

Литература

- Дебор, Г. (2024). *Общество спектакля*. М.: Издательство АСТ.
- Кузовенкова, Ю. А. (2024). Дискурсивное становление искусства «уличной волны» в России. *Ярославский педагогический вестник*, 3(138), 192–200. <https://doi.org/10.20323/1813-145X-2024-3-138-192> <https://elibrary.ru/QPYGNT>
- Berezin, M. (1997). Politics and culture: A less fissured terrain. *Annual Review of Sociology*, 23, 361–383.
- Ingold, T. (2007). *Lines: A brief history*. London; New York: Routledge.
- Merrifield, A. (2011). *Magical Marxism: Subversive Politics and the Imagination*. London: Pluto Press.
- Olick, J. K. (1999). Collective memory: The two cultures. *Sociological Theory*, 17(3), 333–348. <https://doi.org/10.1111/0735-2751.00083>
- Schacter, R. (2016). Street art is a period. Period. Or, classificatory confusion and intermural art. In J. I. Ross (Ed.), *Routledge handbook of graffiti and street art*, 103–118. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315761664>
- Schacter, R. (2024). *Monumental graffiti: Tracing public art and resistance in the city*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Young, A. (2013). *Street art, public city: Law, crime and the urban imagination*. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203796917>

References

- Berezin, M. (1997). Politics and culture: A less fissured terrain. *Annual Review of Sociology*, 23, 361–383.
- Debord, G. (2024). *The society of the spectacle*. Moscow: AST Publishing House. (In Russian).
- Ingold, T. (2007). *Lines: A brief history*. London; New York: Routledge.
- Kuzovenkova, Yu. A. (2024). The discursive development of “street wave” art in Russia. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 3(138), 192–200. <https://doi.org/10.20323/1813-145X-2024-3-138-192> <https://elibrary.ru/QPYGNT> (In Russian).
- Merrifield, A. (2011). *Magical Marxism: Subversive Politics and the Imagination*. London: Pluto Press.
- Olick, J. K. (1999). Collective memory: The two cultures. *Sociological Theory*, 17(3), 333–348. <https://doi.org/10.1111/0735-2751.00083>
- Schacter, R. (2016). Street art is a period. Period. Or, classificatory confusion and intermural art. In J. I. Ross (Ed.), *Routledge handbook of graffiti and street art*, 103–118. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315761664>
- Schacter, R. (2024). *Monumental graffiti: Tracing public art and resistance in the city*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Young, A. (2013). *Street art, public city: Law, crime and the urban imagination*. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203796917>

ДЕТАЛИ ГОРОДА



1. Dulk. Мурал «Белая волчица», 2019, г. Альметьевск. Фото: Антон Селезнёв

2. Николас Санчез / AlfAlfa. Мурал «Госпожа гусыня: традиция и свобода», 2019, г. Альметьевск. Фото: Антон Селезнёв

3. Рустам Qbic. Мурал «Сказка», 2018, г. Альметьевск. Фото: Антон Селезнёв



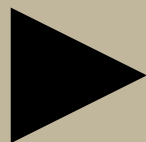
1. Dulk. "The White She-Wolf", 2019, Almeteyevsk. Photo by Anton Seleznev

2. Nicolas Sanchez / AlfAlfa. "Lady Goose: Tradition and Freedom", 2019, Almeteyevsk. Photo by Anton Seleznev

3. Rustam Qbic. "Fairy Tale", 2018, Almeteyevsk. Photo by Anton Seleznev



ФОРМЫ И ТРАЕКТОРИИ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА



Русский путь уличного искусства

НИКИТА ВИКТОРОВИЧ ПЕТРОВ ^{[1], [2]}

✉ petrov-nv@ranepa.ru

id <http://orcid.org/0000-0002-2467-9535>

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

^[2] Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

АННА АЛЕКСАНДРОВНА НИСТРАТОВА ^[1]

✉ thefreshlayer@gmail.com

id <http://orcid.org/0009-0004-0221-4528>

^[1] Институт исследования стрит-арта, Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования:

Нистратова, А. А., Петров, Н. В. (2026). Русский путь уличного искусства. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 22–91.

В статье предлагается интерпретация российского стрит-арта как «русского пути» уличного искусства, складывающегося на пересечении позднесоветского визуального подполья, постиндустриальных городских ландшафтов и локальных традиций народного искусства и фольклора. Опираясь на развернутое интервью с Анной Нистратовой, куратором и исследовательницей уличного искусства, авторы выстраивают аналитическую рамку, в которой граффити и стрит-арт рассматриваются одновременно как формы современной текстовой и визуальной культуры и как разновидность folk art, вписанная в региональные режимы наследия и дореволюционное крестьянское прошлое. Теоретическая часть статьи помещает концепты Нистратовой в поле российских и международных исследований уличного искусства, городской антропологии и heritage studies, сопоставляя ее интуиции с работами Х. Абарки, Л. Номейкайте, Н. Самутиной и О. Запорожец, В. Кумара, Р. Шактера и др. Особое внимание уделяется нескольким связкам: стрит-арт как форма наследования «длинного» народного прошлого и художественных промыслов; уличные практики как терапевтический ресурс, позволяющий работать с травматическими разрывами памяти; логоцентричность российского стрит-арта, где слово, текст выступают ключевыми носителями смысла. Интервью с Нистратовой анализируется как перформативный жанр, в котором практика и теория взаимно поддерживают друг друга: голос практика и теоретика становится инструментом переосмысления уличного искусства между вандализмом, креативной индустрией и наследием. Дополняющий тексты комментированный словарь терминов уличного искусства выполняет методологическую функцию, соединяя субкультурные термины с академическими категориями и делая видимой внутреннюю эпистемологию сцены. «Русский путь уличного искусства» — это исследовательский сюжет о том, как стрит-арт в постсоветском городе одновременно переписывает пространство, производит локальную идентичность и восстанавливает прерванные линии культурной памяти, встраиваясь в режимы наследия.

Ключевые слова: стрит-арт, граффити, folk art, наследие, локальная идентичность, Нижний Новгород, уличные субкультуры, постсоветский город, уличное искусство

Данная статья подготовлена в рамках государственного задания РАНХиГС. Авторы выражают сердечную благодарность Дарье Радченко и анонимному рецензенту за ценные рекомендации.

Дата поступления в редакцию: 26.12.2025

Дата рецензирования: 01.02.2026

Дата принятия к публикации: 01.03.2026

© Н. В. Петров, А. А. Нистратова, 2026



Urban Folklore & Anthropology, V. 8. N. 1. 2026

PUBLICATION TYPE: ARTICLE

EDN: CTYZNP

The Russian way of street art

NIKITA V. PETROV ^{[1], [2]}

✉ petrov-nv@ranepa.ru

 <http://orcid.org/0000-0002-2467-9535>

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

^[2] Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

ANNA A. NISTRATOVA ^[1]

✉ thefreshlayer@gmail.com

 <http://orcid.org/0009-0004-0221-4528>

^[1] Institute for Street Art Research, Saint Petersburg, Russia

For citation:

Nistratova, A. A., Petrov, N. V. (2026). The Russian way of street art. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 22–91.

This article proposes an interpretation of Russian street art as a distinct ‘Russian way’ of street art, emerging at the intersection of late Soviet visual underground, post-industrial urban landscapes, and local traditions of folk art and folklore. Drawing on an extended interview with Anna Nistratova, curator and researcher of street art, the authors develop an analytical framework in which graffiti and street art are considered simultaneously as forms of contemporary textual and visual culture and as a variety of folk art embedded in regional heritage regimes and pre-revolutionary peasant heritage. The theoretical section situates Nistratova’s concepts within the fields of Russian and international street art studies, urban anthropology, and heritage studies, juxtaposing her insights with the works of H. Abarca, L. Nomeikaite, N. Samutina and O. Zaporozhets, V. Kumar, R. Schacter, among others. Particular attention is devoted to several nexuses: street art as a form of inheriting the ‘long’ folk past and artistic crafts; street practices as a therapeutic resource enabling engagement with traumatic ruptures in memory; the logocentric character of Russian street art, where words and texts serve

as key carriers of meaning. The interview with Nistratova is analysed as a performative genre in which practice and theory mutually sustain one another: the voice of practitioner and theorist becomes an instrument for reconceptualising street art between vandalism, creative industry, and heritage. The accompanying annotated glossary of street art terminology fulfils a methodological function, connecting subcultural terms with academic categories and rendering visible the internal epistemology of the scene. 'The Russian pathway of street art' is a research narrative about how street art in the post-Soviet city simultaneously rewrites space, produces local identity, and restores interrupted lines of cultural memory, embedding itself within heritage regimes.

Keywords: street art, graffiti, folk art, heritage, local identity, Nizhny Novgorod, street subcultures, post-soviet city

The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research assignment. Authors express their sincere gratitude to Daria Radchenko and the anonymous reviewer for valuable recommendations.

Received: 26.12.2026

Revised: 01.02.2026

Accepted: 01.03.2026

© N. V. Petrov, A. A. Nistratova, 2026



Уличное искусство за последние два десятилетия прошло путь от маргинальной субкультурной до понятной широкому кругу жителей визуальной практики. Российская сцена хотя и оказалась включена в глобальное поле граффити и стрит-арта, но развивалась по собственным траекториям — на стыке позднесоветского визуального подполья, постиндустриальных ландшафтов и сильной традиции народного искусства. Именно эту особую конфигурацию мы предлагаем рассматривать как один из возможных «русских путей» уличного искусства, интерпретируя граффити и стрит-арт, с одной стороны, как формы визуальной культуры, и с другой, как современное народное искусство, связанное с региональными режимами наследия, локальными традициями и дореволюционным прошлым. Позднесоветское визуальное подполье, локальные постиндустриальные ландшафты, традиции народного искусства и логоцентричность образуют специфическую конфигурацию, в которой российская сцена переосмысляет глобальные практики граффити и стрит-арта. Такой подход следует отличать от национально-эссенциалистского прочтения (граффити как «выражение русской души»): речь идет о материальной и культурной конкретике российского города, которая конденсируется в уличном искусстве.

Показательно, что аналитический отчет социологов «Русская среда» описывает русскость не как зафиксированную сущность, а как поле поиска и конструирования. Респонденты используют раз-

ные стратегии самоидентификации (маркирующая, критическая, телеологическая, объективистская), и большинство — «self-made русские люди», чья идентичность — результат рефлексии, биографического опыта, чтения, веры и встреч с городом. Ключевая метафора состояния русского дискурса — «путь, на середине которого мы находимся». На этом фоне «русский путь уличного искусства» обретает смысл как одна из траекторий внутри более широкого пути: конкретная конфигурация практик, через которые русская среда артикулирует себя в городской ткани [Рогозин, Солодовникова, Галиева 2025].

Здесь необходима методологическая оговорка. Материал статьи — и интервью Нистратовой, и теоретическая рамка — последовательно указывают на приоритет локального: нижегородская сцена, городецкая роспись, хохлома, конкретные художники с их биографиями и историями. Крестьянское прошлое, о котором говорит Нистратова, не является универсально «русским», оно предельно локально, поскольку существует до и помимо попыток сконструировать монолитную национальную культуру. В этом смысле «русский путь уличного искусства» не надстройка над локальным, а его эмерджентный эффект. «Русскость» здесь возникает как результат резонанса между локальными сценами, как узнавание общих паттернов — логоцентричности стрит-арта, элементов народной культуры, постиндустриальных ландшафтов, прерванной крестьянской памяти. Иными словами, «путь» в названии статьи указывает не на маршрут с известным пунктом назначения, а на процесс, в котором локальные траектории производят то, что может быть опознано как «русская» конфигурация уличного искусства. Диссонанс между названием и материалом, который может возникнуть у читателя, таким образом, не случаен: он фиксирует саму логику конструирования — от локального к национальному, а не наоборот.

Теоретическая часть преследует двоякую цель. Во-первых, она встраивает интервью с Анной Нистратовой в рамку современных исследований уличного искусства, позволяя увидеть в ее биографии и концепциях симптом масштабного сдвига: от разговора о «вандализме» и «креативной индустрии» к разговору о наследии, памяти и народной культуре. Во-вторых, она концептуализирует основные блоки интервью — энергию художников, линию «folk art — стрит-арт», мотив уличной «терапии», идею логоцентричности русского искусства и уникальности российских сцен — как элементы целостной исследовательской программы. Кроме того, заданная рамка помещает опыт Анны Нистратовой в поле российских и международных исследований стрит-арта, граффити и наследия, разворачивает ее ключевые интуиции: о стрит-арте как народном искусстве, о терапевтических и наследственных измерениях уличных практик, о локальности российских сцен, о лого-

центричности и текстоцентризме — в диалоге с работами Хавьера Абарки, Мириам Боффи, Виная Кумара, Лаймы Номейкайте, Натальи Самутиной и Оксаны Запорожец, Рафаэля Шактера и др. Структура работы выстраивается по принципу «от концептуализации к голосу», следуя «бартовскому правилу», запрещающему смешивать письменное с устным¹.

Дополняет статью комментированное интервью-диалог с Анной Нистратовой (октябрь 2025 года). Мне важен здесь не только информационный, но и перформативный аспект: как практик, ставший теоретиком, проговаривает свою биографию, формулирует гипотезы, сомнения и интуиции в языке, насыщенном интертекстуальными отсылками. Впрочем, стиль письма теоретиков в области исследований уличного искусства, тон которым задают прежде всего Хавьер Абарка и Рафаэль Шактер, тяготеет к эссеистике, поэтому неудивительно, что исследователю сложно преодолеть напряжение между «непричесанным» полифоническим нарративом и строгим научным стилем. Я рискну воспользоваться метафорой Джеффри Олика, который писал о «жанрах памяти» как об устойчивых формах артикуляции прошлого, чтобы перенести ее на стили письма исследователей стрит-арта. Под «жанрами памяти» Олик понимает устойчивые типы высказываний о прошлом (официальные речи, церемонии, медийные нарративы и пр.), которые задают то, что считается уместным говорить, в каком тоне, какие сюжеты и акторы допустимы [Olick 1999]. Жанры памяти в понимании Олика фиксируют ожидаемую структуру повествования (например, «трагедия и преодоление», «героическое жертвоприношение», «раскаianie и ответственность»). Большинство текстов об уличном искусстве можно определить как гибридный жанр на стыке декларативного высказывания и теоретического эссе, который соединяет коммуникативную (устную, диалогическую) природу с культурной памятью, закрепляемой в письменном академическом дискурсе. Такое письмо, во-первых, подобно самому феномену (несмотря на институализацию) остается укоренено в устной культуре переговоров и споров. Во-вторых, стили письма о стрит-арте встроены в более широкие жанры памяти, которые структурируют, как именно этот феномен может «говорить» о недавнем прошлом и настоящем — «борьба», «культурное наследие», «урбанистическая повседневность» и т. п.

Интервью с Нистратовой — образец устной, аллюзивной речи, где имена, цитаты, локальные истории, зарубежные теоретики, русские практики образуют плотную сеть референций. Вступительная статья, переводя эту речь в академический регистр, развет-

¹ См. предисловие составителей сборника работ Ролана Барта «Образ. Музыка. Жест» [Барт 2024: 8].

влияет и медленно распаковывает эти кластеры — в том числе через обращение к теории неймрайтинга, к работам об уличном искусстве как практике, в результате которой городские ландшафты производятся разными типами райтеров и художников и влияют на социальные практики жителей [van Loon 2014].

Третья часть — словарь терминов уличного искусства — выполняет функцию методологического инструмента и призван связать внутридисциплинарные (эмные) термины с академическими понятиями, сделать видимыми те «самоочевидности» сцены (toy, bombing, spot, ugly style и др.), которые часто остаются нерасшифрованными в научных текстах.

«Русский путь уличного искусства» выстраивается как исследовательский сюжет: от уличного опыта и локального наследия к международным дебатам о граффити как фолк-арте и стрит-арте как об объекте наследия; от новой эпистемологии к частному голосу исследователя и куратора, голосу, в котором практика и теория не противопоставляются, а взаимно поддерживают друг друга.

Стрит-арт между городом и наследием

Работа про городские граффити, опубликованная в сборнике «Современный городской фольклор» (2003), представляет один из ранних опытов фольклористского осмысления граффити как феномена уличной культуры. В ней граффити характеризуются как особый городской письменный фольклор с собственными типами «языка» и коммуникативными функциями. Авторы описывают предшествующие иллюстративные, лингвистические, социологические и фольклористические работы о граффити, говорят на примере начала 2000-х годов о нескольких традициях городской эпиграфики с устойчивыми формами, жанрами, репертуаром повторяющихся мотивов и клише [Бажкова, Лурье, Шумов 2003].

В последующие два десятилетия фокус в этом исследовательском поле смещается на вопросы пространства и места, наследия, памяти, легальности и аффективного измерения. Стрит-арт осмысливается, прежде всего, как особый способ «написания города», в котором сама городская поверхность становится медиа, а стены и инфраструктура носителями высказывания. Исследовательская оптика смещается от вопроса «что нарисовано?» к вопросам «где? кем? для кого? в каких режимах легальности?». «В целом в исследованиях стрит-арта заметна тенденция перехода от более простых эссенциалистских вопросов (таких, как “Что такое стрит-арт и чем он отличается от граффити?” и “Перестает ли легальный стрит-арт быть стрит-артом?”) к более подвижным контекстуальным логикам, а от исследований самого стрит-арта — к тем социальным отношениям, коммуникативным механизмам, проблемным кон-

фигурациям, которые можно исследовать с помощью стрит-арта» [Самутина, Запорожец 2015: 12]. Авторы специального номера журнала *Laboratorium* используют разные языки описания этого явления: «городской повседневный опыт» (city's vernacular), «язык улиц» (street-level language), «городская образность» (street imagery) [Там же: 15; Samutina, Zaporozhets 2015: 37–38 и далее]. Чуть позже предлагаются и другие варианты, например, «искусство художников уличной волны» [Зоря 2018].

В работах 2010-х годов рассматривается и пространственное поведение художников: в оптике городской антропологии это специфическая форма городской практики, включающая выбор «престижных» поверхностей, риск, видимость работы райтеров и художников, работу с режимами контроля и чувство места — фреймворк, используемый для оценки пригодности поверхности для определенного типа граффити и рисунков [van Loon 2014]. Классический «неймрайтинг», то есть продвижение собственного имени через теги, тру-апы и «куски» (см. Словарь в конце работы), по-прежнему остается актуальной формой как в западноевропейских городах [van Loon 2014], так и в российских. Одновременно в 2020-е годы усиливаются процессы институционализации уличного искусства: отбор отдельных работ в качестве «значимых» для города, их сохранение, включение в туристические маршруты и музейные коллекции, а также использование в маркетинге территорий. Эти практики можно описать как мемориализацию и коммодификацию стрит-арта (иногда при патронаже государства), когда изначально эфемерные и конфликтные высказывания превращаются в объекты наследия и экономический ресурс. Благодаря этому в исследованиях уличного искусства формируется методологический поворот к осмыслению стрит-арта в категориях наследия (heritage turn), где ключевыми становятся вопросы сохранения, охраны и «прав на город» по отношению к граффити² и стрит-арту.

Это особый тип культурного наследия: хрупкого, событийного, завязанного на телесный опыт и повседневность. Лайма Номейкайте пишет, что ценность уличных работ не исчерпывается материальной тканью стены: «наследственными» оказываются аффективные атмосферы, телесная вовлеченность, отношения между художниками, жителями и институциями [Nomeikaite 2017; Nomeikaite 2019]. Противоречивое и стихийное уличное искусство и здесь находится на стыке, прежде всего, материального и нематериального наследия, между объектом охраны и процессом, в котором сообщество постоянно пересобирает значение места. Анна Нистратова в интервью продолжает эту линию рассуждений (стрит-арт как «оп-

² Отдельно рассматриваются любовные граффити на асфальте, анализируемые в русле фольклористического подхода [Строганов 2020].

тический прибор» городской социологии, способный одновременно фиксировать и производить городские конфигурации от джентрификации до новых форм локальной идентичности, см. [Самутина, Запорожец 2015: 7–10]), но смещает фокус: уличное искусство (прежде всего, нижегородское) рассматривается ею как канал наследования «длинного» крестьянского прошлого России и, в частности, дореволюционных художественных промыслов, даже старообрядческой культуры. Тем самым в центре внимания оказывается не только локальная история и «длинное» наследование, но и более широкий круг вопросов о том, как граффити и стрит-арт переписывают городское пространство и социальные отношения в нем. Этот сдвиг хорошо виден и в новейшей англоязычной литературе.

Важно оговорить, что в современных англоязычных исследованиях graffiti все чаще используется как зонтичный термин, под который подводят самые разные формы уличных надписей и изображений³, включая то, что сами участники сцен и часть исследователей называют стрит-артом [Zhang, Ismail, Lee 2025]. Именно такое размытое употребление становится для русскоязычных исследователей принципиальной проблемой: оно стирает различия между граффити как конкретной практикой неймрайтинга и более широким полем стрит-арта.

В этой работе под граффити понимается специфическая субкультура⁴ и практика, обладающая устойчивой эстетикой, нормами и формами участия в ней, тогда как стрит-арт используется как более широкий термин, охватывающий все разнообразные художественные высказывания в городской среде, не сводимые к граффити; паблик-арт — заказное искусство в публичном пространстве (см. Табл. 1).

³ В 2013 году Лиляна Радосевич попыталась обозначить динамические границы между терминами. В 2000-е годы в ответ на ужесточение политики нулевой терпимости граффити-художники начали экспериментировать со стрит-артом — визуально иной, но не менее эффективной формой присвоения общественного пространства. Устоялся зонтичный для граффити, стрит-арта и других форм уличного искусства термин «уличное искусство», который позволил арт-рынку и музеям легче интегрировать, теоретизировать и коммодифицировать независимые и отчасти нелегальные практики [Radosevic 2013].

⁴ И исследователи, и сами художники часто называют граффити субкультурной практикой [Macdonald 2001], что открывает дискуссию об эпистемологических ограничениях этого концепта. Граффити-сообщество обладает специфическими ценностями и иерархиями мастерства, где применима концепция «субкультурного капитала» [Thornton 1995], а зачастую нелегальный статус создает четкие границы между *us* и *them* [Ferrell 1993; 1996]. «Субкультура» подвергается критике за предположение о четких границах и единой идентичности [Stanojević 2007], игнорируя разнообразие граффити — от *gang graffiti* до *institutional street art*. Термин гомогенизирует то, что гетерогенно, и романтизирует сопротивление там, где райтеров и художников мотивируют *слава* и самовыражение [Baird 2022], а альтернативные концепты, например, «сцены» и «нео-трайбы» [Bennet 1999], обеспечивают менее жесткие границы [Stanojević 2007]. Несмотря на критику, термин остается популярным благодаря институциональной инерции, удобству, самоидентификации практикующих и медийному дискурсу.

Табл. 1. Различия и сходства между граффити, стрит-артом и паблик-артом

Table 1. Differences and similarities between graffiti, street art, and public art

Аспект	Граффити	Стрит-арт	Паблик-арт
Визуальный язык	Стилизованные буквы, теги, ку-ски, персонажи; доминирование шрифта, субкультурные коды	Рисунки, арт-объекты, нарративные элементы, тексты; гибриды уличной графики и техник галерейного искусства	Плоскостные и объемные художественные композиции, часто монументальные, имеют декоративный характер или тематический нарратив, часто связаны с историей места
Техники	Аэрозольная краска, маркеры, роллеры, иногда огнетушители и другие «полевые» устройства	Краска, аэрозоль, трафареты, наклейки, плакаты, сайт-специфичные интервенции, смешанные медиа	Живопись, скульптура, инсталляции, медиаарт, монументальные формы, лэнд-арт
Дискурс происхождения	В исторической ретроспективе практика оставления имени или знаков на стенах. В современном виде — практика райтеров и неформальных команд	Пересечение уличной культуры, современного искусства, дизайна и активизма	Искусство в публичном пространстве, опирающееся на институции, заказы государства, бизнеса и общин
Фокус и адресат	Признание внутри сцены, развитие собственного имени и стиля; основная аудитория — другие райтеры	Сообщение и диалог с широкой публикой и онлайн-аудиторией; часто носит политические или социальные смыслы	Эстетическое и символическое преобразование городской среды, работа с образом города для горожан и туристов

Легальность	Преимущественно нелегальное, включает полупо- легальные споты и отдельные легальные площадки	Спектр от нелегальных интервенций до фестивалей; правовая амбивалентность	Преимущественно легальное, санкционированное и заказное, с формальными процедурами согласования
Текст и язык	Имя, гораздо реже слово, как главное содержание; игра типографикой, аббревиатурами, шрифтами	Фразы, цитаты, слоганы, социально актуальные и мемориальные сообщения; мультязычность	Авторские тексты, надписи, таблички, кураторские тексты, пояснения; часто официальный или полуофициальный язык
Время и устойчивость	Высокая эффективность: быстрое закрашивание, переписывание, постоянное обновление поверхности	От быстрых, краткоживущих вмешательств до долгоживущих объектов, иногда уходящих в наследие	Задумано как долгосрочное присутствие в городской ткани; может попадать под режимы охраны
Эстетическое восприятие	Исторически рассматривалось как девиантное, агрессивное	Принимается как художественное выражение, постепенно легализуется	Признается как легитимное искусство, поддерживается институциями и музеями
Память и наследие	С недавних пор воспринимается как часть локальной истории, а также художественная ценность. Активно музейфицируется и архивируется	Часто используется для работы с памятью, травмой, локальными историями	Инструмент официальной политики памяти, городского брендинга и оформления «наследия» в публичном пространстве

Обзор 27 научных статей, опубликованных между 2020 и 2025 годами [Zhang, Ismail, Lee 2025], показывает, что уличное искусство (то, что авторы чаще всего называют общим термином *graffiti*) как социальное явление все чаще описывается через несколько взаимосвязанных измерений, структурирующих исследования субкульту-

туры. Первое из них — реконструкция городского пространства: граффити и стрит-арт участвуют в переосмыслении общественных пространств, влияют на восприятие городской идентичности и способствуют городскому возрождению, хотя одновременно рискуют быть присвоены капиталом и государством для целей туристического брендинга. Второе измерение заключается в том, что граффити и стрит-арт функционируют как форма политического высказывания, превращая городские стены в пространство прямого вмешательства в публичную сферу (авторы приводят примеры из документированных кейсов феминистских движений, антиджентрификационных кампаний и сопротивления коммерциализации городов в Европе и других регионах). Наконец, третье измерение: уличное искусство служит каналом для выражения индивидуальных и коллективных переживаний, сохранения субкультурного наследия и для формирования социального признания маргинализированных групп, существуя не только на улицах, но и в скрытых пространствах повседневной жизни⁵. Стрит-арт перестает восприниматься как набор случайных и бессмысленных уличных надписей и предстает как сложный социокультурный феномен, функционирующий одновременно на нескольких уровнях: как источник креативности, художественного выражения [Praslova 2025]; как средство политического протеста и борьбы за права жителей города [Hong Hok-Shing Chan 2021]⁶; и как носитель эмоциональной памяти и культурной идентичности [Li 2023]. Тем самым задается жест легитимации: феномен переводится из зоны «шума» и «вандализма» в зону значимого культурного текста, с которым можно работать теоретически. Между тем, авторы указывают на лакуны в существующей литературе: большинство исследований сосредоточены на специфических кейсах без кросс-региональных и кросс-культурных исследований, требуется более глубокий анализ парадокса между коммерциализацией и критической функцией уличного искусства. Интересны и новые работы по *urban creativity*: стрит-арт, нелегальные вечеринки, паркур, скейтбординг и другие практики действуют как

⁵ В Бухаресте граффити становится инструментом восстановления культурного значения забытых городских уголков; в Джакарте молодежь через граффити и скейтбординг переинтерпретирует функции общественного пространства; в Словении граффити — форма протеста против джентрификации и сноса жилых комплексов; в Косово феминистские организации используют граффити для визуализации экономического неравенства женщин; в Любляне политические граффити противостоят туристической коммерциализации и социальной «очистке»; в Таиланде граффити восстанавливает социальную связность сообщества; в Зимбабве школьные граффити отражают подлинные эмоции молодежи [Zhang, Ismail, Lee 2025].

⁶ См. также: Valle, C. (2025, February 21). The art of dissent: Political resistance through Tbilisi's streets. Aleksanteri Institute. University of Helsinki [https://www.helsinki.fi/en/aleksanteri-institute/news-and-events/news-archive/art-dissent-political-resistance-through-tbilisis-streets-helsinki].

«полевые эксперименты» со справедливостью и доступностью городского пространства [Bengtson, Hannerz 2024].

Уличная практика как folk art

Одна из ключевых интуиций Анны Нистратовой заключается в том, что стрит-арт — это продолжение «снизу» тех культурных процессов, которые в России традиционно осмыслялись через категорию народных художественных промыслов. Ее идея стоит в одном ряду с тезисом Хавьера Абарки о том, что граффити и стрит-арт логичнее всего описывать в терминах фолк-арта: как спонтанную, неинституционализированную художественную деятельность, развивающуюся вне академий и рынка, но создающую устойчивые стили, мотивы и репертуары [Abarca 2021: 2–4]. На российском материале Нистратова заостряет эту постановку вопроса, предлагая видеть в нижегородской (как наиболее концентрированной российской) локальной сцене «бессознательное» продолжение дореволюционного крестьянского искусства: от хохломы и городецкой росписи до резьбы по дереву и ножевого промысла. «Народное» и «уличное» начинают соотноситься как две фазы одной и той же визуальной традиции. В интервью она описывает триггерный момент: столкновение с экспозицией Музея истории художественных промыслов в Нижнем Новгороде и ощущение, что крестьянское наследие ее предков было изъято из советского нарратива. Возврат к этому наследию через стрит-арт становится для нее формой компенсации и залатывания дыр в коллективной памяти.

Здесь русский материал резонирует с международными кейсами, где институционализированное уличное искусство используется как инструмент «переприсвоения» локальной истории. Исследование и проект *Ortica Memoria* («отпечатки памяти») в миланском квартале Ортика с 2017 по 2022 год показывает, что вдохновленная местной историей серия муралов укрепляет привязанность жителей к району, усиливая чувство преемственности, при этом не разрушая локальные традиции [Boffi, Rainisio, Inghilleri 2023]. Стрит-арт, связанный с рабочей и кооперативной историей района, становится частью того, что в «рамочной конвенции о ценности культурного наследия для общества» (т. н. *Faro Convention*) называется «ресурсами культурного наследия» — объектами и практиками, через которые сообщество артикулирует свои меняющиеся ценности и связи с местом⁷. Нистратова предлагает похожую логику, но для

⁷ Культурное наследие, согласно этому определению, это группа ресурсов, унаследованных из прошлого, которые люди идентифицируют как отражение и выражение своих постоянно эволюционирующих ценностей, убеждений, знаний и традиций. Оно включает все аспекты окружения, возникшие в результате взаимодействия людей и мест во времени [Council of Europe. (2005). Framework

другой культурной среды: нижегородские художники, выросшие среди наличников, старых крестьянских предметов, старообрядческих традиций, продолжают народные мотивы, перекладывая визуальные и сюжетные паттерны на язык современного стрит-арта, создавая связь нижегородцев с городом. Образы птиц у Антона Морозова, формы голов и лики в работах Андрея Оленева, некоторые объемные конструкции Артёма Филатова — все это Нистратова читает через традиционную культуру, музейные коллекции и иконописные образцы, фиксируя жесткие визуальные рифмы между «народным» и современным «уличным». Важно, что для нее это не только эстетическая, но и историософская гипотеза: уличные художники «перескакивают» через советский слой, воспроизводя до-революционные крестьянские и старообрядческие коды, которые в их собственных семьях часто не артикулированы. В этом смысле уличное искусство оказывается каналом неосознанной передачи травматически прерванного наследия — своеобразным медиумом между крестьянской Россией и постсоветским городом.

Уличное искусство как наследие и как терапия

Heritage Studies последних лет подвергают ревизии традиционные иерархии культурного значения, стирая четкие границы между «высоким» наследием музеев и «низовой» текстурой повседневных практик. Процесс переоценки обретает критическое значение, когда речь идет об уличном искусстве: его миграция в авторизованное наследие через музеефикацию и встраивание в системы культурного потребления несет в себе неоднозначные последствия. Произведения, рожденные как акты критического вмешательства в городское пространство, при институционализации рискуют утратить трансгрессивный заряд, превратившись в эстетизированные объекты, подлежащие консервации и герметизации внутри культурного нарратива. Применяя теоретический подход Лоры-Джейн Смит о процессах институционализации наследия [Smith 2006], само признание уличного искусства как наследия может парадоксальным образом нейтрализовать его критическую функцию.

В поле зрения исследователей наследия попадают и граффити в тюрьмах, солдатские надписи на исторических памятниках, тексты и рисунки на стенах, арт-интервенции в виде мозаик и скульптур в городские пространства и др. Они рассматриваются как особый слой «истории снизу». Вопрос «когда уличное искусство становится наследием?» оказывается связан не с возрастом или художественным статусом объекта, а с моментом, когда та или иная группа на-

Convention on the Value of Cultural Heritage for Society. Strasbourg: Council of Europe. <https://rm.coe.int/1680083746j>.

чинает видеть в нем ценность и добивается его охраны⁸. Другими словами, момент превращения уличного высказывания в наследие фиксирует смену режима обращения с ним.

Уличное искусство движется от режима «вандализм и удаление» к режиму «наследие и сохранение» через серию конфликтов, переговоров и локальных инициатив. Аналогичные конфигурации описаны для разных локаций: исторического квартала Kampong Glam в Сингапуре, где стратегия «наследие и креативность» одновременно и стимулирует экономическое развитие, и усиливает социальное напряжение между акторами [Kumar 2020], а также для транснациональных «племен» стрит-арт художников, формирующихся в практике граффити-туризма, когда горизонтальные связи, гостеприимство и совместные практики рисования в разных городах закрепляют уличное искусство как ресурс культурного обмена и символическое наследие [Кузовенкова 2019].

Включение отдельных работ и целых участков городского пространства в реестры охраняемых объектов, создание специализированных музеев стрит-арта, разработка «наследственных стратегий» для граффити и стрит-арта — все это описывается в литературе как новые формы публичной политики, работающей с поначалу нелегитимными практиками. Однако этот процесс легитимации сопровождается парадоксальными и глубоко противоречивыми последствиями. Как отмечает Тимоти С. Чанг, происходит одновременно раскрепощение и сдерживание творчества, когда институционализация превращает уличное искусство в добавочное эстетическое измерение городского пространства [Chang 2019]⁹. Художники ощущают коренное изменение смысла своей деятельности: легализация приводит к размыванию художественной независимости, в результате чего даже самые радикально настроенные авторы

⁸ Царапины, рисунки и молитвы узников в тюрьмах инквизиции XVI–XVIII веков в палатце Steri в Палермо как свидетельства страдания и сопротивления; военное граффити в Richmond Castle (WWI) или надписи отказников от государственной службы приобрели статус наследия, потому что исследователи начали видеть в них источники grassroot history — истории снизу. В рамках heritage turn надписи и рисунки на стенах исторических тюрем или на городских поверхностях уравниваются и больше не воспринимаются в качестве косметического дефекта на поверхностях, наоборот, исследуются в качестве свидетельств боли, веры и индивидуального сопротивления (см. [Basilicò 2023; Fiume 2017; McPhie 2017; Pinto 2017]).

⁹ Чанг говорит об азиатских городах, приводя в пример Сингапур, власти которого используют граффити и стрит-арт для проектирования имиджа «культурно вибрирующего города», при этом контролируя и нейтрализуя через легализацию и государственное регулирование их критический потенциал. Происходит одновременное раскрепощение и сдерживание творчества, когда институционализация превращает уличное искусство в добавочное эстетическое измерение городского пространства. В Сингапуре это проявляется в жестком зонировании: существуют места для заказных муралов по инициативе стейкхолдеров (public spaces, зоны заказных муралов) и специально отведенные площадки для самовыражения художников (practice spaces), тогда как любое другое вмешательство в городскую среду за пределами этих зон приравнивается к вандализму и карается в соответствии с законодательством о соблюдении «чистоты» и общественной морали.

начинают цензурировать сами себя. Особенно отчетливо это проявляется в разделении художественного сообщества на «пуристов» и «прагматистов». Пуристы считают, что официально санкционированное уличное искусство «не имеет никакой силы, потому что это простое декорирование стен и не имеет ничего общего с улицей» [Chang 2020]. По их мнению, легализация «реально разбавляет цель нашей деятельности», поскольку «именно <...> желание выразить себя в неавторизированной форме побуждает художников искать пределы», а государственные стены для уличного искусства воспринимаются ими как «зоопарк, чтобы выставлять всех тигров» (“The only sanctioned walls are commissioned murals. It is a great space that the authorities created, almost like a zoo to display all the tigers”) [Chang 2020]. Метафора дрессировки и образ зоопарка, когда дикое животное становится прирученным и выставляется напоказ, усиливает мысль: коммодификация уличного искусства изменяет его фундаментальный характер, а то, что было критическим высказыванием, трансформируется в коммерческий актив и инструмент городского брендинга.

Анна Нистратова оказывается в центре этих процессов и диспутов, но в современной России. Ее опыт работы в Музее стрит-арта в Петербурге и участие в создании Института исследования стрит-арта важны не только как биографические вехи, но и как элемент более широкой трансформации: перехода от девелоперских «декораций» к исследовательски ориентированному архивированию и осмыслению уличного искусства. Процитированная по памяти фраза, что даже если музей «не получится, но останутся источники для будущих исследователей», укладывается в ту же логику «архивизации улицы», которая обсуждается в литературе [Awad, Wagoner 2017: 7–10].

В интервью Нистратовой важен еще один, на первый взгляд, «мягкий», но концептуально существенный мотив — идея уличной терапии. Она подчеркивает, что уличная надпись или изображение может не только облегчить состояние автора, но и оказать терапевтический эффект на случайного зрителя: «Однажды полученная подобная уличная терапия навсегда делает людей поклонниками стрит-арта». Этот мотив удивительно точно резонирует с исследованиями, показывающими, что уличное искусство, встроенное в локальную историю и культуру и продолжающееся в книгах и архивах, повышает place attachment — эмоциональную привязанность к месту проживания, усиливает чувство гордости и снижает стресс (ср. [Boffi, Rainisio, Inghilleri 2023]). С точки зрения теории наследия это принципиально: наследие не только объект охраны, но и ресурс благополучия, канал формирования чувства дома и принадлежности [Council of Europe 2005]. Уличные тексты и изображения — от наивных любовных признаний до сложных поэти-

ческих высказываний — можно понимать как форму современного городского фольклора, в котором артикулируются эмоции, травмы и надежды, не находящие места в официальном дискурсе. Книга Анны Нистратовой и Татьяны Агафоновой «365 уличных посланий. Нижний Новгород» в этом смысле выступает одновременно и как антология городской «поэзии стены», и как инструмент фиксации уходящего, но терапевтически значимого слоя городской речи [Нистратова, Агафова 2025].

Российская специфика: локальные сцены, тексты и наследие

Международная литература о стрит-арте¹⁰ долгое время концентрировалась вокруг нескольких «канонических» городов — Нью-Йорка, Лос-Анджелеса, Сан-Франциско, Лондона, Парижа, Берлина, Стокгольма, Мадрида, Барселоны, Афин, Мельбурна, Сиднея, Сан-Паулу, Буэнос-Айреса и Токио [Menor 2015; Schacter 2013]. Постепенно география расширяется: в обзорах по стрит-арту и граффити появляются другие города Восточной и Юго-Восточной Азии, Латинской Америки, Ближнего Востока и Африки [Leventis 2013; Shacter 2013; Schacter, MacDowall 2023].

На этом фоне российские города в 2010–2020-е годы представлены в международной литературе в меньшей степени [Maevskaya 2021; Petrov et al. 2019]: в тематических обзорах Россия фигурирует среди множества других стран без подробного анализа конкретных городов [Zhang, Ismail, Lee 2025; Menor 2015], а в постсоциалистических и постконфликтных исследованиях визуальной политики внимание преимущественно сосредоточено на Балканах и Центральной Европе [Demaj, Vandenbroucke 2024; Muharremi 2022]¹¹. Вместо систематических сравнительных исследований российские кейсы чаще всего присутствуют в виде отдельных работ о становлении стрит-арта и паблик-арта в крупных городах (Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург и др.), написанных в локальных академических контекстах и слабо интегрированных в международные обзоры [Вешнев, Ткач 2021; Карцева 2023; Сафонов и др. 2022]. Важным симптомом этого географического расширения становится поворот к нестоличным центрам, где уличное искусство существует как ресурс коммерческой привлекательности города,

¹⁰ Некоторая часть из важных для исследователя стрит-арта работ помещена в комментарии к интервью во второй части статьи.

¹¹ Разрабатывая междисциплинарную исследовательскую рамку для анализа политических надписей в постсоциалистическом городском пространстве, Митья Великонья даже вводит понятие «граффитология», последовательно развивая его в исследованиях этнополитического граффити, в том числе в Приштине, где оно рассматривается им через призму геосемиотики и гетероглоссии [Velikonja 2019].

административной (регуляторной) логики и одновременно как язык социальных проблем и локальной критики. Эта перспектива особенно продуктивна для российского материала, где ключевые сцены формируются в том числе вне столиц и постоянно балансируют между фестивальной/брендовой сценой и низовыми практиками (см. также анализ нестоличных городов у Елены Трубиной [Trubina 2018]).

Внутри же российского поля постепенно формировалась собственная карта ключевых локаций: в 2010–2020-е годы одним из главных центров исследований и обсуждений стрит-арта становится Екатеринбург, к которому постепенно добавляются другие города с развивающимися сценами и локальными корпусами исследований. Интересна в этом отношении диссертация Ульяны Швиндт, где с опорой на социологический анализ (опрос 1604 респондентов, картографирование 313 объектов стрит-арта, 8 экспертных интервью по методике go-along) изучается восприятие уличного искусства горожанами [Швиндт 2021]¹². Параллельно формируется сильная исследовательская повестка по Нижнему Новгороду, Самаре, Санкт-Петербургу [Кузовенкова 2015; Кузовенкова 2017; Тылик 2016а; Савицкая, Филатов 2019; Кондакова 2019]. Пермь и Владивосток получили меньше внимания исследователей. Работа Власовой и Антипиной о Перми показывает стрит-арт как форму освоения городского пространства и дворового благоустройства, подчеркивая развитие текстоцентричного, концептуального направления в городе с 2000-х по 2010-е годы. Авторы отмечают, что через появление граффити на фасадах и заборах происходит «активизация процесса идентификации с местом, когда для жителей города становится небезразличным окружающее городское пространство, наполненное переживаниями и смыслами» [Власова, Антипина 2015: 73–74]. Павел Шугуров исследовал Владивосток, фокусируясь на социокультурной динамике городского искусства в контексте дальневосточной культуры [Шугуров 2019]. Тематически российские исследования 2010–2020 концентрировались на восприятии уличного искусства населением (социологический поворот), городском пространстве и его преобразовании через стрит-арт, коммуникационных стратегиях художников, субверсивном потенциале (в контексте арт-активизма), а также на философско-теоретических вопросах о месте стрит-арта в современной культуре [Швиндт 2020].

В этом поле российский ландшафт уличного искусства представляет как принципиально неоднородный, состоящий из нескольких

¹² Исследование Швиндт выявило, что 37,9% жителей знают о деятельности уличных художников, 74,5% фотографируют стрит-арт, 52% специально ищут уличные произведения, а 16% посещали экскурсии.

ярко выраженных сцен: Нижний Новгород, Екатеринбург, Петербург, Москва, Владивосток, затем Ростов-на-Дону, Архангельск, города Сибири и Заполярья. Такая неоднородность объясняется не только разной степенью либерализации визуальной среды, но и специфическими пересечениями локальных историй, промышленного наследия, языковых и этнических конфигураций. Екатеринбург производит жесткий, текстоцентричный стрит-арт, где приоритетом становятся концептуальные формулировки и графический минимализм — возможно, продолжая советскую традицию плаката и заводской агитации [Тылик 2016а: 233–235]. Нижний Новгород, с его крестьянским и старообрядческим фоном, генерирует сцены, где фигуратив завязан на народное искусство, а уличный текст склонен к лирике и вернакулярной философии¹³ [Савицкая, Филатов 2019]. Выраженная сайт-специфичность российского стрит-арта задает разные режимы работы с памятью, текстом и городской средой. Эти режимы нужно изучать системно, составив матрицу российского стрит-арта с его локальными вариациями, в которой будут видны устойчивые региональные модели и их связи с глобальными трендами.

За последние несколько лет стал виден радикальный сдвиг в академическом отношении к российскому уличному искусству как к самостоятельному исследовательскому объекту. Развернулась серьезная научная работа через Институт исследования стрит-арта. Первая конференция исследователей стрит-арта состоялась в 2022 году как часть III Форума уличного искусства и была посвящена междисциплинарному изучению локальных сцен России. В апреле 2024 года музей PERMM (Пермь) и Институт исследования стрит-арта организовали первую в России научную конференцию, полностью посвященную граффити как антропологическому, культурному, социальному и урбанистическому феномену, собрав исследователей, практиков и кураторов из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Перми, Архангельска, Нижнего Новгорода и других городов. Растет количество научных публикаций на стыке социологии, философии, культурологии и истории искусства, посвященных русским сценам: от неймрайтинга в Екатеринбурге до народного искусства в Нижнем Новгороде, архива граффити City Says в Архангельске с более чем восьмью тысячами фотофиксаций трех десятилетий уличной культуры¹⁴ (см. Рис. 1).

¹³ https://artandyou.ru/interview/art-professionals/nnovgorod_street_art/

¹⁴ Анализ платформ академического обмена (academia.edu и др.) показывает быстро растущий массив материалов, помеченных как street art и graffiti, однако сервис не предоставляет открытой статистики по количеству загрузок по годам, поэтому точное число публикаций за 2011–2025 годы оценить невозможно.



Рис. 1. Распределение научных статей в подборке elibrary.ru по ключевому слову «стрит-арт» по годам с 2011 по 2025¹⁵

Fig. 1. Distribution of academic articles in the elibrary.ru database by the keyword “street art,” 2011–2025

Таким образом, российское уличное искусство, в том числе его локальные варианты, постепенно интегрируется в глобальное исследовательское поле, но при этом сохраняет и артикулирует свою собственную траекторию развития. Появляется множество научных и публицистических историй об уличном искусстве России, историй, оформленных стилистически и логически похоже, таким образом создается сторителлинг [Jackson 2002], посредством которого исследователи и художники стремятся сделать стихийный мир уличного искусства более понятным и управляемым.

Визуальные ландшафты Нижнего Новгорода, Екатеринбурга, Владивостока, Ростова-на-Дону, Архангельска и сибирских городов не похожи друг на друга: разные истории, разные ритмы, разные отношения с городской средой. Например, в Самаре в 2010-е годы существовала мощная сцена ugly graffiti — художники сознательно отказывались от классических шрифтов, уходили в намеренно

¹⁵ Всего за 2011–2025 годы 797 публикаций.

«некрасивую» эстетику и абстракцию. Эта волна сошла на нет, но экспериментальное поле в России осталось предельно широким. Архангельская традиция развивалась под совсем другим знаком: местные граффити выделяются яркими цветами, невероятными кереками и персонажами, выстроенными в узнаваемую систему образности. Эта региональная специфика сочетается с принципиальной художественной свободой, отличающей русских райтеров от западных коллег. Запоздалое включение России в глобальный граффити-дискурс парадоксально освободило отечественных художников от канонических ограничений, позволив им постоянно осваивать новые техники: рисовать из огнетушителей, коптить стены дымом, высекать рисунки в камне — то, что почти не встречается в Европе и США, где эстетическое тяготение к идеальной технике и ровной линии, как говорит Анна Нистратова, существенно консервативнее. Даже традиционные граффити в России часто выглядят острее и свободнее.

В западноевропейских городах, по наблюдению Нистратовой, повседневный фон часто сводится к классическому неймрайтингу, тогда как институционализированное уличное искусство сосредоточено в специально отведенных зонах. В российском материале, напротив, видна интенсивная гибридизация практик: нелегальное граффити, фестивальные муралы, паблик-арт, народные мотивы, локальные легенды и мемориальные сюжеты постоянно взаимно переопределяют друг друга. Ключевая характеристика, на которой настаивает Нистратова, — локальность. В этом она сходится с Абаркой, подчеркивающим, что одна из базовых черт фолк-арта — укорененность в конкретном месте и сообществе [Abarca 2021]. Но для России локальность дополнительно нагружена советской и постсоветской политикой памяти, дихотомией «столица vs провинция», структурными неравенствами между центром и периферией. Поэтому заявления о «российской уникальности» уличного искусства, прозвучавшие в интервью, — это приглашение к новому типу сравнительных исследований: сопоставлению сцен, разворачивающихся в условиях разных наследственных режимов (крестьянское, индустриальное, военное, столичное, арктическое и т. д.), но использующих один и тот же глобальный визуальный язык в разных его модификациях.

Отдельного внимания заслуживает роль государства в российском поле уличного искусства. В международных исследованиях последних лет с расширением географии стрит-арта все большее значение приобретает деятельность государства по регулированию уличных практик. С одной стороны, муниципальные и региональные власти выступают заказчиками фестивалей уличного искусства и муралов, встраивая уличное искусство в логику городского брендинга и юбилейных событий (800-летие Нижнего

Новгорода, программы благоустройства в Москве, Екатеринбурге и других городах). С другой — государство остается инстанцией контроля. Закрашивание «несанкционированных» работ и неопределенность правового статуса уличных художников создают поле напряжений, в котором легальный паблик-арт и нелегальный стрит-арт существуют в постоянных переговорах. Эта амбивалентность (государство как патрон и как регулятор) формирует особый режим видимости: одни работы получают институциональную поддержку и включаются в наследие, другие вытесняются в зоны невидимости или уничтожаются. Подробный анализ этой конфигурации выходит за рамки настоящей статьи, однако она составляет важный контекст для понимания «русского пути»: траектории российского уличного искусства определяются не только логикой сцен и локальных традиций, но и меняющимися режимами государственного участия и контроля.

Логоцентричность, вернакулярное письмо и неймрайтинг

Отдельный блок интервью посвящен логоцентричности русского уличного искусства — склонности к тексту, насыщенному смыслами, к словам и высказываниям как центральному художественному ресурсу. Кириллические теги в России часто представляют собой не абстрактные наборы букв, а осмысленные слова («Зачем», «Добро», «Свет» и др.). Российский материал буквально пересекается с анализом неймрайтинга у ван Лона: имя, подпись, набор букв — базовая единица граффити-культуры, через которую строятся и субкультурная репутация, и отношения к городскому пространству [van Loon 2014]. В российском случае неймрайтинг расширяется до своеобразной практики «уличной филологии» и орнаменталистики. Текстовые интервенции становятся способом проговаривания эмоций, идеологических позиций, интимных переживаний, а иногда узором, и в этом смысле тесно сближаются с городским фольклором — от надписей на заборах до стен поэтических подворотен. Исследования О. В. Кружковой и ее коллег про анонимные тексты в разных российских городах показывают, насколько различаются эмоциональные режимы этих надписей: от злости и протеста в Екатеринбурге до романтики и метафоричности в Нижнем Новгороде [Kruzhkova et al. 2019: 148–152]. Этот разброс эмоциональных режимов делает уличное письмо особенно удобным для метафоры узорочья: тексты работают как орнамент, который «обвивает» городские поверхности, складываясь в сложный словесный узор. В интервью Анна Нистратова описывает нижегородский стрит-арт как систему «узоров» и «нашивок» на городской ткани, где отдельные надписи и рисунки не только иллю-

стрируют готовые сюжеты, но и задают городскому пространству ритм и фактуру. Для понимания этой мысли важны семиотические размышления Ролана Барта о книге Робера Массена «Буква и образ»: буква, по Барту, перестает быть лишь техническим знаком языка и превращается в фигуру, которая одновременно утверждает Закон и высвобождает «обширную, подобно космографии, образность», вплетаясь в «ковёр мира». Буквы по Барту — автономная цепочка означающих, «синтагма вне смысла, но не вне знака», где буква становится узором сама по себе [Барт 2024]. Если следовать этой логике, неймрайтинг и настенные росписи в российских городах можно понимать как практику работы с буквой-узором: буквы и слова здесь не только «говорят», они образуют орнаментальные цепочки означающих, которые стягивают воедино личное, политическое и локально-историческое, превращая город в единый, непрерывно переписываемый текст.

Практик как теоретик

Одна из наиболее продуктивных линий интервью — переход Нистратовой от практики к теории: от кураторской работы и собственного уличного рисования к исследованиям. Вероятно, такой переход можно рассматривать как модель новой эпистемологии стрит-арта, в которой знание о феномене производится не внешним наблюдателем, а участниками сцены, совмещающими инсайдерский опыт и академический инструментарий. Подобный сдвиг, как мне представляется, типичен: райтеры, стрит-арт-художники, активисты становятся авторами монографий, докторантами, кураторами крупных институций, создателями специализированных конференций (Tag Conference, Unlock Book Fair и др.) [Abarca 2018: 142–143]. Прагматический поворот в изучении уличного искусства означает, что способности исследователя становятся тем авторитетом, который удерживает напряжение между практикой и рефлексией, между внутренней этикой художников и институциональными форматами знания. Нистратова формулирует свой принцип предельно ясно: если ты куратор и хочешь работать с искусством, в том числе уличным, ты должен понимать, как это делается, вплоть до опыта собственных ночных вылазок и рисования на стене. Граффити и стрит-арт содержат формы знаний, не сводимые к вербальным концептам — телесные, тактические, ассоциативные, связанные с навигацией по городу, оценкой риска, умением читать материал и контекст поверхности [Halsey, Young 2006: 281–284]. Важное следствие этого сдвига — изменение предмета исследования. Там, где внешняя критика фиксирует стрит-арт как симптом «креативного города» или угрозу «теории разбитых окон», практики-исследователи смещают фокус на различия меж-

ду граффити, стрит-артом и паблик-артом, на мотивации авторов, на внутренние иерархии и этики, на то, как локальные сцены переживают институционализацию и коммерциализацию [Schacter 2014b: 162–170]. Интервью Нистратовой, помещенное в такую рамку, следует читать как манифест новой эпистемологии: попытку артикулировать изнутри сцены те различия и связи, которые долгое время сглаживались в академическом и медийном дискурсе.

В России стрит-арт заметно развивается как форма работы с памятью (наследием и травмой), укорененная в локальных сценах и тесно связанная с текстом — от слоганов и коротких высказываний до более сложных нарративов, которые дополняют визуальный образ и задают ему интерпретацию. При этом важная часть практик остается преимущественно визуальной и невербальной; текст здесь скорее один из ключевых ресурсов, чем универсальная основа. Такое сочетание локальной укорененности, внимания к памяти и прошлому и активной работы с языком позволяет рассматривать российский стрит-арт не как «отставший» вариант глобальных моделей, а как одну из альтернативных логик культурного производства в публичном пространстве.

Стрит-арт в его нижегородском изводе предстает не столько критической интервенцией в городское пространство (хотя она остается), сколько каналом восстановления травматически прерванной связи с народным искусством и дореволюционным крестьянским наследием. Уличные художники неосознанно или сознательно воспроизводят визуальные и смысловые коды традиционной культуры, переводя их на язык современного города. Одновременно это имеет терапевтическую функцию: их работы повышают эмоциональную связь жителей с городом, артикулируют скрытые эмоции и идеологические позиции, которым нет места в официальном дискурсе.

Вместе с тем можно зафиксировать парадокс институционализации, который особенно остро стоит перед российской сценой: архивирование и музеефикация уличного искусства, хотя и позволяют сохранить его как объект исследования и культурное наследие (что имеет решающее значение для провинциальных локальностей), но при этом грозят нейтрализовать его трансгрессивный потенциал. Гибридизация практик, характерная для российского ландшафта, где уличное граффити, стрит-арт, фестивальные муралы, паблик-арт и мемориальные сюжеты постоянно переопределяют друг друга, становится способом балансировки этого противоречия. Логоцентричность русского стрит-арта, его насыщенность осмысленными текстами и вернакулярной философией позволяют удерживать авторскую позицию даже внутри официальных форматов, превращая неймрайтинг в «уличную филологию» и уличное ис-

кусство, где слово и изображения остаются стратегической единицей самовыражения.

Наконец, прагматический поворот в изучении стрит-арта, то есть переход авторитета от внешних критиков и теоретиков к практикам, ставшим исследователями, определяет новую эпистемологию, в которой практик и теоретик совпадают. Сплетение «практик — теоретик» кристаллизует эту трансформацию: движение исследователей в этом поле от собственного рисования и кураторской работы к антропологическому изучению, архивированию и созданию институций показывает, что знание о стрит-арте не может быть произведено внешним наблюдателем, а требует удержания напряжения между инсайдерской этикой и академическим инструментарием, между живой, адаптивной, вернакулярной практикой и ее научным описанием.

Мы предлагаем исследователям уличного искусства рассматривать эту работу как приглашение к новому типу разговора о русском стрит-арте; разговора, который одновременно архивирует и защищает критический потенциал улицы, признает его связь с народным искусством и при этом понимает его как современную форму продуцирования смысла, памяти и локальной идентичности в условиях постсоветского города.

Интервью

— Анна, скажи, пожалуйста, как ты занялась уличным искусством? Когда это началось?

— Вопрос интересный. На протяжении своей жизни я находилась рядом с этим сообществом, но никогда не пересекалась с ним, и в поле моего зрения почти не попадалось уличное искусство — до момента, когда я стала работать на дизайн-заводе «Флакон». До этого я серьезно занималась фотографией, была фоторедактором в эпоху бумажных журналов, работала даже в журнале «Огонёк». Еще мы делали фотоагентство Photographer.Ru, где представляли фотографов-документалистов, а это жанр фотографии, который можно назвать визуальной антропологией. Тогда мы таких слов не знали, мы занимались просто фотографией. Потом мне это все, честно говоря, страшно надоело: эта фотография, эти фотографы. Кроме прочего, когда ты этим профессионально занимаешься, то, к сожалению, 95% того, что ты видишь, — это давно пережеванные темы или визуальный спам, очень мало оригинальных авторов.

В какой-то момент эта индустрия начала схлопываться, мир стал переходить на цифру, и медиа вскоре радикально трансформиро-

вались. После закрытия BLACKSQUARE¹⁶ — последнего журнала, где я работала, моя карьера фоторедактора пришла к логическому завершению. Последним аккордом стала выставка слепых фотографов, с которой мы попали на дизайн-завод «Флакон». После выставки «Флакон», где началась история редевелопмента, нанял меня и моих товарищей на работу в отдел маркетинга, и я стала художественным руководителем. У нас появилось огромное поле для деятельности, мы занимались социально-культурными экспериментами, но основной нашей задачей было приводить людей на «Флакон». Надо заметить, что это был 2010 год, когда в снобских московских культурных кругах почему-то считалось, что две остановки от кольцевой линии метро — это ужасно далеко, а все культурные места должны быть исключительно в центре. В этих условиях нам нужно было начинать работать: уже открыли какие-то торговые ряды, магазины, и нужен был поток людей. И поскольку у нас было очень мало денег, но очень много молодежного задора, мы стали привлекать разные сообщества, группы, субкультуры для того, чтобы они проводили на дизайн-заводе всякие мероприятия. И вот однажды мы принимали граффити-фестиваль.

Тогда я впервые увидела, как это происходит. То есть это был не совсем первый мой контакт, но тогда я в первый раз увидела, как рисуют на стене, меня это очень впечатлило. Когда видишь, как на твоих глазах за какие-то три-четыре-пять часов полностью преобразается пространство, это поражает. Я уже не говорю про симпатичных парней, которые этим занимаются, и бешеную энергию, которую это занятие излучает. Во времена работы BLACKSQUARE мы всей редакцией следили за Бэнкси, который тогда был очень активен. Увидеть вживую, что такое граффити и стрит-арт, было совсем иным опытом. Когда мы стали работать на «Флаконе», к нам потянулись уличные художники, и в тот момент я стала контактировать со многими. Я помню, что прочитала интервью Тимофея Ради¹⁷. Оно меня просто потрясло. Представь себе, что какой-то 24-летний парень закрасивает мост нелегально — ни стену там, ни забор, но мост, целый мост. Меня это шокировало, если честно. И я думала: «Это же какими надо обладать качествами, чтобы делать такие вещи?».

Опыт работы в журнале о современном искусстве тоже подтолкнул меня в объятия стрит-арта. Я человек визуальный, мне очень трудно дается восприятие концептуального искусства. В ту пору

¹⁶ BLACKSQUARE — журнал о современной культуре, моде и искусстве, основанный в 2007 и перезапущенный в 2023 году.

¹⁷ Тима (Тимофей) Радя — одна из ключевых фигур российского стрит-арта, автор работ «Я бы обнял тебя, но я просто текст», «Кто мы, откуда, куда мы идём?». Интервью Тимы Ради: «Уличное» важнее, чем «искусство» [https://artandyou.ru/opinion/tima_radya_dlya_menia_slovo_ulichnoe_vajnee_chem_iskusstvo/].

пришлось повидать очень много разного качества [произведений] современного искусства. Если что-то плохо нарисовано или сделано, плохо повешено, кривое, косое, с текстом на пять страниц, в котором нет знакомых слов, то такое искусство очень тяжело мне дается. И после всего элитарного, высоколобого, умного современного искусства я столкнулась с уличными художниками, которые щедро раздавали свое творчество, буквально раскидывали его, просто так дарили неподготовленной публике. Именно такой подход очень сильно меня вдохновил.

Потом мы стали дружить с Кириллом Кто¹⁸ (потом мы перестали с ним дружить, но это неважно). И еще был Паша 183¹⁹, мне удалось всех этих людей застать, с ними взаимодействовать. Это были 2010–2011 годы. Представь себе, что аж в 2008 году Игорь Поносов²⁰ делал выставку *Street Art is dead*²¹. Я даже была на той выставке. «Стрит-арт давно умер», а я только, так сказать, там нарисовалась. Тогда это было еще очень закрытое сообщество. Это были парни, которые могли рисовать по-настоящему, которые делали невероятно техничные, очень крутые работы, но им было достаточно рисовать на заборе вдоль железной дороги и показывать это все своим пацанам. Они абсолютно не осознавали свое место в истории искусства и во всей системе культуры. И, конечно, меня это очень сильно задело. Мне хотелось исследовать это и начать работать с уличным искусством. Я придерживаюсь концепции, что если ты куратор и хочешь работать с чем-то, то ты должен точно понимать, как это делается. Пришлось самой полезть на стену и начать рисовать.

– И ты начала рисовать?

– Да, пришлось. Во-первых, я поняла, что мне есть что сказать. Стена все выдержит, к тому же, на том фоне, который существовал, я могла выделяться как автор. Во-вторых, мне пришлось. С граффити и с уличным искусством очень простая история: ты оказываешься в граффити-сообществе ровно тогда, когда ты начинаешь рисовать граффити. Никакой другой инициации или ритуала перехода не существует. Я была уже очень взрослой женщиной, никогда не

¹⁸ Кирилл «Кто» Лебедев (род. в 1984, Зеленоград) – российский художник, работающий в жанре стрит-арта.

¹⁹ Паша 183 (P183). Павел Александрович Пухов (11 августа 1983, Москва – 1 апреля 2013, там же). Российский художник, работавший в области граффити.

²⁰ Игорь Геннадьевич Поносов (14 декабря 1980, Нижневартовск) – художник, куратор и теоретик уличного искусства. Автор книг «Искусство и город» и *Russian Urban Art: History and Conflicts*. Лауреат премии в области современного искусства им. Сергея Курёхина, номинант премии Кандинского и Московской Арт Премии, см. [Поносов 2025; Ponosov 2018].

²¹ *Russian Street Art is dead*. Смерть российского уличного искусства [<http://igor-ponosov.ru/?p=1030>].

занималась граффити, не тегала, не писала «Нистра» [личное имя, сокращенное от Нистратова] и не понимала, что такое теггинг. Но у меня родилась серия работ с пинаповскими девушками и каким-то текстом. На «Флаконе» был замечательный широкоформатный принтер, где я могла печатать огромные листы, — пришлось воспользоваться служебным положением. Уличное искусство — это практика, надо просто это делать. И я поставила себе план на год: сделать около 30 работ. Мальчики мне помогали: в одиночку заниматься такими делами довольно сложно и не так весело. Поэтому поддержка и компания очень нужна. Даже Паша 183 однажды помог мне приклеить на какой-то наберезной девушку со знаком анархии на спине.

Помню один эпизод, когда в Москву приехал [Тимофей] Радя, и мы полночи клеили работу «ЛЮБИ МАМУ»²² на мосту у «Винзавода». Разошлись уже под утро, и я на следующий день не пошла на работу. Тогда я подумала: «Это серьезно». Дальше я все еще продолжала работать на «Флаконе», но начала заниматься уличным искусством как исследователь, как человек, которому это действительно интересно. Кроме того, я почувствовала, что как будто бы им не хватало именно меня, так как у них была очень слабая связь с контекстом искусства в целом. В тот момент велась очень широкая дискуссия о том, что считается *true* или *не true*. По-пацански ли делать росписи за деньги или делать выставки? Существовало мнение, что если художник выставляется в галерее или, не дай Бог, в музее, то это уже не настоящий уличный художник. Прошло не так много лет, и все эти художники оказались там же — в музеях и галереях. Вот так все и началось.

Потом, когда я ушла из «Флакона», то стала заниматься только уличным искусством. Начала много ездить по стране, меня стали приглашать в разные города и веси. Как человек московский и как многие москвичи, я не была почти нигде в России. Выяснилось, что везде есть своя жизнь, своя история и современность. В 2011 году я попала впервые в Нижний Новгород, что в дальнейшем радикально изменило мой путь.

²² Надпись «Люби маму» (и близкие по смыслу варианты вроде «Эй ты, люби меня», 2015) — работа российского уличного художника и философа Тимофея Ради, который стал одной из центральных фигур текстоцентричного стрит-арта. Мем «Люби маму» в панк-роке и контркультуре восходит к американскому панк-сленгу, где любовь к матери провозглашалась как противоядие социальному цинизму и отчуждению, вероятно, отсюда классический панк-посыл: «Слушайте своих матерей». Радя переосмыслил этот панк-архетип, переведя его в плоскость уличного искусства, и сделал его высказыванием — обращением к любому, кто прочитает надпись на стене. Похожие работы «Я бы обнял тебя, но я просто текст» — метатекстовая история о невозможности объятия через письмо; «Тебя видно» (на крыше в Екатеринбурге) — обращение к беспокойному зрителю; «Ты действуешь на меня как ток» (граффити на заброшенном радаре во Владивостоке).

Чуть позже в Петербурге образовался Музей стрит-арта. Они начали приглашать ведущих художников, опубликовали новости о нескольких росписях. Но делали они все как-то не по-русски. Например, на сайте было написано, что музей откроется еще только в 2015 году. Это было так долго, так осмысленно. Я написала в музей письмо: «Я хочу с вами работать. Давайте что-нибудь придумаем». И они сказали: «Да, давайте». Я приехала на Завод слоистых пластиков, где музей располагался уже год или два. Там мы встретились с Полиной Ёж²³ и Мишей Астаховым²⁴, чуть позже с Алиной Зоря²⁵. С тех пор мы продолжаем бок о бок наше путешествие в этот дивный мир.

Михаил Астахов — отец-основатель и музея, и впоследствии Института, историк по образованию. Он тогда говорил, что они создали первый Музей стрит-арта в мире. Сейчас много музеев стрит-арта — в Италии, в Германии, в Амстердаме и еще где-то. Тогда подобных мест не было, потому что сама постановка вопроса была очень дискуссионной. Как это может быть музей стрит-арта? Как можно музеефицировать стрит-арт? Как собирать его? Как вообще всем этим заниматься? И Миша тогда говорил: «Даже если не получится, наша задача создать как можно больше источников для исследователей будущего. Даже если у нас ничего не выйдет, в Википедии будет написано: “Первый Музей стрит-арта был образован в Петербурге в 2012 году”». И, собственно, так оно и вышло. Вскоре после первой публичной выставки музея в 2014 году мы поняли, что, к сожалению, это девелоперский проект и настоящей полноценной музейной историей владельцы заниматься не собираются. И мы отсюда все ушли. А позже, в 2017 году, Михаил Астахов, Полина Ёж и Альбина Мотор²⁶ образовали Институт исследования стрит-арта²⁷. С тех пор, как мы встретились, мы так или иначе работали вместе. Я жила в Москве, они жили в Петербурге, но мы постоянно делали те или иные проекты. В тот же период я стала все чаще ездить в Нижний Новгород, где началась другая моя история — нижегородская. Нижний Новгород изменил мою жизнь. Я никогда не могла бы представить, что я перееду сюда, и что стрит-арт меня приведет к антропологии.

²³ Полина Ёж — журналист-социолог, экс-руководитель проекта «Музей стрит-арта», сооснователь Института исследования стрит-арта, куратор и партнер бюро «Новь».

²⁴ Михаил Астахов — историк, советник владельца Завода слоистых пластиков, автор идеи «Музей стрит-арта», сооснователь Института исследования стрит-арта и «Стрит-арт хранения» (см. сноску 63).

²⁵ Алина Зоря — искусствовед, куратор «Стрит-арт хранения».

²⁶ Альбина Мотор — журналист, сооснователь и экс-партнер Института исследования стрит-арта, директор Института в 2016–2020 годы.

²⁷ Сайт Института исследования стрит-арта: [<https://streetartresearch.org>].

— Что это значит?

— В первый раз во взрослом состоянии я побывала в Нижнем в 2011 году. Мой папа родом из Нижегородской области, из маленькой деревни Шинино Чкаловского района. В тогдашнем Горьком мы были лишь однажды зимой, мне было 15 лет. Из той поездки я ничего не запомнила. Лично у меня не было связи с этим городом и с моими корнями. Все мои бабушки-дедушки умерли задолго до моего появления. А я выросла на западной культуре, читая с юности журнал Rolling Stone и была всегда такая супермосквичка, супергорожанка. Работа в журналах, бесконечные тусовки, жизнь в самом эпицентре культуры Москвы, встречи с самыми талантливыми людьми мира — это был полный жир. Недавно на Beat Weekend я представляла фильм про выдающегося английского фотографа²⁸ Мартина Парра, с которым мы в 2008 году снимали в Сочи фешн-историю для нашего журнала. Это заставило меня пуститься по волнам памяти и окунуться в прошлое и, как поется в песне: «То, что мы творили тогда, в натуре было искусство». Когда я сказала местной нижегородской молодежи, что я брала интервью у Дэвида Линча во время его выставки в Москве²⁹, у них буквально челюсть на колени упала от удивления. Сейчас такое довольно трудно себе представить. Я очень кайфовала в Москве до определенного момента. А потом стала много ездить по России и увидела, что есть не менее захватывающая жизнь в других городах. Москва же, в свою очередь, радикально изменилась, и уже к концу 2010-х стала совершенно другим городом.

Когда я попала в Нижний, меня поразило то, что этот город — другой мир всего лишь в 4 часах езды на поезде от Москвы. Тут было все такое дивное, непривычное, загадочное. Нижний уже был славен стрит-артом³⁰. Здесь была суперактивная группа художников: Андрей Оленев, Артём Филатов, Никита Номерз, команда Той, команда Muddlehood, другие художники, часть которых стали впо-

²⁸ Фильм «Я — Мартин Парр» (I am Martin Parr), режиссер Ли Шульман, 2024 (Франция, Великобритания). Мартин Парр — английский фотограф, который прославился как «документалист повседневности» и уличный фотограф. В работах он показывает обыденную жизнь, смешные и «уродливые» моменты, часто критикуя буржуазность и лицемерие, при этом признавая, что сам является частью этой буржуазной культуры. Парр является членом агентства Magnum Photos, а его фотографии стали основой для более чем 130 фотокниг.

²⁹ В апреле 2009 года режиссер Дэвид Линч приехал в Москву и дал интервью журналу BLACKSQUARE, в котором обсуждал планы посвятить себя живописи. Этот визит совпал с открытием двух крупных выставок его работ. Выставка FETISH (совместный проект с модельером Кристианом Лабутеном) проходила в центре современной культуры «Гараж», а более масштабная выставка The Air is on Fire (также известная как «Аура страсти») открылась в Фонде культуры «Екатерина». На московский проект Линч приехал лично, провел встречи со студентами ВГИКа и кинокритиками, представил русскоязычное издание своей книги «Поймать большую рыбу».

³⁰ См. историю нижегородского уличного искусства в [Савицкая, Филатов 2019].

следствии ядром студии «Тихая»³¹. Мы познакомились, я стала все чаще приезжать и смотреть, что они делают. Они были тогда очень молоды и сверхэнергичны, очень много рисовали и на улице, и в студии. Было невероятно наблюдать за такой жизнью и совершенно самобытным и ни на что не похожим искусством.

Еще одна поездка на меня произвела сильнейшее впечатление. Мы уговорили папу поехать в его родную деревню, где похоронена моя бабушка [д. Шинино]. Их дом, к сожалению, не сохранился, его разобрали в 1960-е годы и перевезли в другую деревню. Четверо сыновей, все разъехались. Моя бабушка умерла в 1963 году. Но мы все равно съездили в деревню, и это было незабываемое путешествие для нашей семьи. А потом мы попали в Музей города Павлово³², который меня поразил. В Павлово был ножевой промысел — металлическая обработка, производство ножей и медицинских инструментов³³. В музее выставляли ножевые макеты: перочинные ножи, складные, раскладные, в форме разных объектов. Например, в форме кремлевской башни или спутника Земли с Гагариным из ножей; свинья, в которой 130 ножей. Там даже был мавзолей — вещи совершенно нереальные. Я спросила, где еще можно посмотреть такие ножевые макеты, и сотрудники музея отправили меня в Нижегородский Музей истории художественных промыслов. И вот там меня ждало настоящее потрясение. Музей выглядел как лавка старьевщика, где с пола до потолка все увешано и уставлено крестьянским искусством и художественными промыслами. Резьба, прялки, донца [от прялок], костюмы, предметы быта, церковная утварь и промыслы XX века — огромное количество всего. Я никогда в жизни такого не видела, не попадала в подобные музеи. И когда увидела эти богатства в таком объеме, то меня это глубоко потрясло. Пришло осознание, что это наследие моих собственных предков — крестьян, и вся эта прекрасная и совершенно неизвестная мне культура — это моя культура. Эстетика, стиль, количество, качество этих предметов, оно... Ну, это было невероятно. Мне хотелось все обнимать и целовать.

И тогда же я поняла одну вещь. Когда осознаешь, что твои предки — крестьяне, а не профессора МГУ, твои родители — простые советские люди из деревни, а ты работаешь в журнале про современное искусство, то начинаешь по-другому смотреть и на общую историю, и на свою собственную. Я поняла, что весь советский

³¹ Студия «Тихая» в Нижнем Новгороде — сообщество художников и их единомышленников. Институтция основана Артёмом Филатовым в 2015 году [<https://tikhaya.org>].

³² Город Павлово Нижегородской области. Исторический музей г. Павлово [<https://www.culture.ru/institutes/1746/pavlovskii-istoricheskii-muzei>].

³³ Павлово славится как исторический центр производства ножей, столовых приборов и медицинских инструментов. На протяжении веков мастера-кустари создавали не только практические предметы, но и шедевры микромеханики. См. про традиционный ножевой промысел [<https://www.culture.ru/institutes/52586/pavlovskii-muzei-nozha>].

нарратив о русском крестьянстве, как о бедных, забытых, темных людях, которые ничего не видели и у которых ничего не было, — это ложь. Это было озарением, которое произошло практически мгновенно, и у меня возникло чувство, что меня как будто обокрали, отобрали этот пласт моей личной культуры. Скорее всего, мое дальнейшее увлечение антропологией российского крестьянства и фольклором можно расценивать как компенсацию этой потери. Путем исследования я, пусть и искусственно, но могу восстановить, реконструировать прорехи в ткани памяти моей семьи.

После того я стала обращать пристальное внимание на поволжское крестьянское искусство, стала видеть, что творчество юных нижегородских художников сильно перекликается с народным искусством, дореволюционной историей и вообще процессами, которые проходили конкретно в Нижнем Новгороде. Перекликается эстетика, и темы, и много чего. Они совершенно пропустили советский период, а дореволюционное влияние было очень заметным, по крайней мере для меня. Поскольку я раньше была фоторедактором, у меня есть навык анализа больших объемов визуальных данных: я автоматически вижу сходства, параллели, какие-то переключки, влияния. Многие люди часто не верят своим глазам, когда замечают такие переключки, а очень зря.

Это был 2013–2014 годы, позже меня пригласили работать в первой нижегородской галерее современного искусства «ТОЛК»³⁴, которая представляла в основном нижегородских уличных художников, она стала предтечей студии «Тихая». Тогда у меня появилась возможность еще плотнее познакомиться с архивами художников и посмотреть все, что они делали, не только на улице, но и в студии, что еще больше укрепило мою теорию: эти художники бессознательно продолжают локальные культурные процессы. Они были очень молодыми, им было всем по 20–23 года, но они уже настолько много сделали, что это можно долго анализировать. И тогда у них еще не было своего выработанного концептуального аппарата, как у зрелых художников, просто потому что они были слишком молоды. И поэтому они часто бессознательно транслировали то, что в них попало в детстве и юности.

Тогда я постоянно ходила в «Арсенал» и однажды высказала Анне Марковне [Гор], директору «Арсенала»³⁵, свою гипотезу о том, что вижу связь между творчеством наших уличных художников и дореволюционным нижегородским культурным контекстом. Она ответила: «Такое вполне может быть. Делай исследование, а мы потом сделаем выставку». И я стала исследовать уже целена-

³⁴ Галерея «ТОЛК» — первая галерея современного искусства в Нижнем Новгороде.

³⁵ Анна Марковна Гор — искусствовед. Родилась в Горьком (Нижний Новгород) в 1956 году. Живет и работает в Нижнем Новгороде, основатель и директор Государственного центра современного искусства «Арсенал» в Нижнем Новгороде.

правленно, ходила во все профильные музеи, читала книги, работала с архивами, ездила на городецкую и хохломскую фабрики, смотрела, что делают художники, — это заняло три года. В итоге в 2017 году в «Арсенале» состоялась выставка, которая называлась «Свежий слой»³⁶. В экспозиции было очень много текстов и фотографий, предметы художников, и в первый раз в музее современного искусства мы показывали крестьянское искусство — донца, мочесники³⁷, резьбу, предметы быта.

Таким образом я погрузилась в мир крестьянского искусства, фольклора и истории Нижегородской области. До того я не знала ничего об этом, просто ноль, zero. И это был очень лихой подход: наверное, только неофит мог предложить такую постановку вопроса, что есть такая связь и что ее можно доказать. Для меня связь между стрит-артом и народным искусством абсолютно прямая. И на российском материале эта связь становится очевидной, хотя стрит-арт — это глобальное искусство. Только потом [примерно в 2019 году] моя подруга мне сказала: «Тебе нужно посмотреть Светлану Адоньеву»³⁸. Я стала смотреть лекции Адоньевой и Инны Веселовой на канале «Прагмема», так и познакомилась с антропологией. В их размышлениях я нашла подтверждение моим интуитивным догадкам при работе над исследованием.

— Приведи, пожалуйста, несколько ярких примеров того, как крестьянское искусство в своих формах, линиях и концептуальной основе повлияло на молодых современных художников?

— Я хочу подчеркнуть, что выставка «Свежий слой» — о конкретном городе, Нижнем Новгороде, о группе художников, которая работала там довольно короткий период с конца 2000-х до 2016–2017 годов, и что речь идет не о заимствовании или переработке, а скорее о неосознанной передаче. Например, Антон Мороков³⁹ на улице рисовал птиц. И однажды я увидела хохломской мочесник конца XIX века, на котором изображена птица. Она была очень похожа на тех, что рисовал Антон. Много позже я узнала, что Антон

³⁶ Выставка «Свежий слой», проходившая в нижегородском «Арсенале» с 27 апреля по 27 августа 2017 года, была посвящена нижегородскому стрит-арту, его связи с народными традициями и декоративно-прикладным искусством [<https://vk.com/sveghisloy>].

³⁷ Мочесник — кузовок, куда складывали веретена с напряденными нитками.

³⁸ Светлана Борисовна Адоньева — фольклорист, антрополог, доктор филологических наук, профессор, автор множества статей и монографий, посвященных фольклору и современной массовой культуре, активно выступает с публичными лекциями. «Прагмема» — «независимый исследовательский проект, объектом которого служит российская повседневность, представленная в коллективных символических практиках» [<http://www.pragmema.ru>].

³⁹ Антон Мороков — художник (род. в 1991), автор графических работ, инсталляций, перформансов и произведений стрит-арта.

родом из Городца, ну а в Городце народное тебя окружает со всех сторон. Образ птицы в традиционном искусстве — один из самых часто встречающихся. Сам характер изображения птицы, формы, линии у него были очень похожи на традиционные.



Рис. 2. Мочесник, конец XIX — начало XX веков. Семеновский район Нижегородской области. Коллекция Анны Нистратовой. Фото Анны Нистратовой

Fig. 2. Mochesnik, late 19th — early 20th century. Semyonovsky District, Nizhny Novgorod Region. Collection of Anna Nistratova. Photo by Anna Nistratova



Рис. 3. Антон Мороков. Голос птицы (2015). Фото Анны Нистратовой

Fig. 3. Anton Morokov. Voice of the bird (2015). Photo by Anna Nistratova

Артём Филатов⁴⁰ много исследовал тему старообрядчества, его работа «Нулевой километр» — домик на столбе с крышей, который очень похож на голбец⁴¹.



Рис. 4. Артём Филатов. «Нулевой километр», 2016, Нижний Новгород.

Фото Олеси Филатовой

Fig. 4. Artyom Filatov. Zero Kilometer, 2016, Nizhny Novgorod. Photo by Olesya Filatova

У Андрея Оленева⁴² был холст «Без названия», это портрет старика. Потом я в книжке про городецкую роспись⁴³ увидела палехскую икону XVII века Николая Угодника⁴⁴. Это было практически одно лицо: та же форма головы, лепка носа и бровей. Только как будто он прожил 2000 лет, состарился, устал и сморщился. И когда я спрашивала Андрея: «Ты видел когда-нибудь эту икону?». Он ответил: «Ну, я не знаю. Я с бабушкой в детстве в церковь ходил». Возможно, он когда-то видел этот образ, но не использовал его спе-

⁴⁰ Артём Филатов — художник (род. в 1991), основатель студии «Тихая», о его работах см.: [Васильева 2022].

⁴¹ Надгробный памятник на кладбище, представляющий собой небольшую часовенку или навес над могилой, часто с крестом.

⁴² Андрей Оленев — художник (род. в 1993), участник неформального художественного объединения Muddlehood и сооснователь галереи «ТОЛК».

⁴³ См. Чуянов, С. П. (2009). *Городецкая роспись*. Нижний Новгород: Литера.

⁴⁴ Икона Николая Угодника, о которой идет речь, находится в Государственном музее Палехского искусства, см. в Госкаталоге [<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=66840067>].

циально. Я считаю эту пару своим личным большим открытием. Однако рационально объяснить, откуда это берется, невозможно.



Рис. 5. Старообрядческие голбцы из Нижегородской области.

Фото Маргариты Алмазовой

Fig. 5. Old Believer golbtsy from Nizhny Novgorod Region. Photo by Margarita Almazova



Рис. 6. Андрей Оленев. «Без названия», 2013, Нижний Новгород. Фото Андрея Оленева
Fig. 6. Andrei Olenov. Untitled, 2013, Nizhny Novgorod. Photo by Andrei Olenov

— Я правильно понимаю, что есть референсы, которые видят художники в своем бытовом окружении в детстве или в более или менее уже сознательном возрасте, формируют своего рода паттерны, фреймы, которые потом переходят в современное искусство?

— Полагаю, что часто это так. Не всегда осознанно, но они могут перекладывать то, что видели, на язык искусства. Сама атмосфера старого Нижнего — деревянные дома, наличники, резьба, множество старых предметов быта — повсюду. Старина как будто здесь имеет большее воздействие [на людей], чем в других местах. В Нижнем Новгороде очень сильна связь с деревней, все постоянно перемещаются по области, и можно постоянно видеть фрагменты дореволюционной культуры в повседневной жизни. Но есть и более глубокие и неочевидные вещи. Был период, когда команда Той



Рис. 7. Николай Чудотворец. Палехская иконопись. XVII в.
Государственный музей палехского искусства

Fig. 7. Saint Nicholas the Wonderworker. Palekh icon painting. 17th century.
State Museum of Palekh Art

рисовала таких странных существ, как я называла их — «голый Распутин»: это такое взлохмаченное нагое существо без половых признаков с бородой. Они изображали его у реки, или в виде арестанта в тюрьме, или в качестве стража рядом с синагогой для защиты от нападений, которые были в то время. Когда я изучала фольклор, то нашлись истории про русалок и утопленников-мытарей. Так вот, этот персонаж был отличной иллюстрацией к этим рассказам.

— Какие теоретические работы ты читала, занимаясь уличным искусством? Какие наиболее важны для более глубокого понимания этого феномена для тебя как для исследователя?

— Я получала информацию в основном из первоисточников, от художников и от действующих лиц сцены уличного искусства. Когда я начинала, то самым лучшим источником был сайт Codered⁴⁵, в дальнейшем переименованный в Ultramarine⁴⁶, который делал

⁴⁵ Codered — теперь отечественная марка одежды, поддерживающая граффити-сообщество и активную творческую молодежь.

⁴⁶ Ultramarine — издание, посвященное уличному искусству Нижнего Новгорода.

Дима Аске⁴⁷. Замечательный был ресурс с оригинальными материалами и единственный, который давал много информации на русском языке. К великому сожалению, пока очень мало написано и издано на русском. Мы в Институте пытаемся заполнить эту пустоту по мере сил. Игорь Поносов, наш дорогой коллега, пишет книги. Его работа — огромный вклад. Если бы не он, я даже не знаю, что на русском языке такого обстоятельного можно было бы почитать. Очень интересный автор — Рафаэль Шактер⁴⁸, он по-настоящему зрит в корень. Все что делает Хавьер Абарка⁴⁹ как создатель Tag-конференции⁵⁰ — сверхинтересно. Они выпустили уже два сборника по итогам конференций, и там можно найти статьи исследователей стрит-арта и граффити со всего мира⁵¹. Нельзя не отметить «Энциклопедию российского уличного искусства», которая вышла, к сожалению, слишком малым тиражом, а также «Энциклопедию уличного искусства Нижнего Новгорода (1980–2020)»⁵². Это две очень ценные книги. Мы в Институте исследования стрит-арта, кроме прочего, мониторим научное поле и собираем «Библиотеку научных публикаций»⁵³, но основная масса работ об уличном искусстве вторична.

Часто исследователи не понимают сути уличного искусства. Чем стрит-арт отличается от граффити, что движет теми людьми, которые рисуют на стене, как можно целенаправленно работать с городским искусством? Поэтому мы взяли на себя смелость заниматься исследованиями такого, казалось бы, несерьезного предмета: у нас есть прямой контакт с сообществом, мы внутри него. У нас

⁴⁷ Дмитрий Аскé — один из идеологов и самых заметных российских художников «уличной волны».

⁴⁸ Рафаэль Шактер — британский антрополог, много лет исследующий стрит-арт, см. его самые цитируемые работы в области уличного искусства [Schacter 2008; 2013b; 2014a; 2014b; 2016].

⁴⁹ Хавьер Абарка — испанский исследователь, педагог и критик в области граффити и стрит-арта. Представитель первого поколения испанских граффити-райтеров, с 2006 года работает на стыке исследования граффити, стрит-арта и культурных институций. С 2006 по 2015 год преподавал университетский курс по граффити и стрит-арту на факультете изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе. С 2020 года руководит Escuela Urbanario — первым онлайн-ресурсом для специализированного образования в этой области. В 2008 году основал веб-сайт Urbanario, ставший справочным ресурсом для исследований граффити и стрит-арта на испанском языке. Является основателем и директором международной книжной ярмарки Unlock Book Fair и конференции Tag Conference — ведущих событий в области исследований граффити. См. его работы [Abarca 2010; 2016; 2017a; 2017b; 2018].

⁵⁰ Tag Conference — международная конференция, посвященная истории и современной теории граффити как феномена неймрайтинга в публичном пространстве.

⁵¹ Сборник содержит материалы первой конференции Tag Conference, состоявшейся 14–15 сентября 2017 года в Graduate School of North American Studies в Свободном университете Берлина. Второй сборник содержит материалы конференции Tag Conference Hamburg 2023, проходившей 29 июня — 1 июля 2023 года в Гамбургском университете и Музее истории Гамбурга [Abarca et al. 2022; Abarca 2025].

⁵² См.: [Аске, Поносов, Пакните и др. 2019; Номерз 2022].

⁵³ <https://streetartresearch.org/#library>

есть возможность и необходимость рассказывать об этом феномене, не только наблюдая его со стороны, но имея прямые источники, к которым не так просто подобраться. Еще один важный и базовый текст для понимания феномена граффити, без которого невозможно исследование уличного искусства, это эссе «Kool Killer, или Восстание посредством знаков» Бодрийяра (1976)⁵⁴. Есть еще одна уникальная книга — Джон Бушнелл «Moscow graffiti» 1990 года издания. Американский антрополог работал в 1980-е в России несколько лет и написал книгу о граффити на нашей территории с периода древней Руси и до 1990-х, совершенно уникальная работа⁵⁵. Хочется верить, что мы сможем ее по-русски издать когда-нибудь.

— *Что тебя вдохновило в работах Светланы Адоньевой и Инны Веселовой?*

— Меня вдохновляет то, что они исследуют нашу крестьянскую культуру и то, как она сейчас преломляется в современности. Фактически они читают между строк, исследуют часто невысказанное и неописанное. Например, почему наши бабушки, дедушки и их родители часто не рассказывали о том, как они жили до революции и после? Потому что они так берегли свою семью. После революции иметь как аристократическое, так и крестьянское происхождение было одинаково опасно. Советская власть хотела полностью сломить сословный уклад и традиционный образ жизни, что ей успешно удалось. И теперь мы находимся в ситуации, когда большинство жителей нашей страны, особенно из больших городов, не имеет совершенно никакого представления о том, как жило крестьянское сословие, хотя практически у каждого в роду были крестьяне. Какой был социальный уклад, быт, отношения, традиции — все это темный лес. А старoverы? Наверняка большинство слышало это слово, но в чем суть раскола и как жила эта влиятельнейшая социальная группа, мало кому известно. Про старoverов я узнала, оказавшись здесь, в Нижнем. Потом уже слушала лекции «Прагмемы» и потратила несколько лет, читая книги и разговаривая с разными людьми, чтобы хотя бы немного разобраться в вопросе раскола. Это случилось в том числе благодаря тому, что мы подружились с исследовательницей Маргаритой Алмазовой из Се-

⁵⁴ Обзор этого эссе Жана Бодрийяра [Бодрийяр 2000] см. в ревью Марии Вебер и Анны Нистратовой, опубликованном на сайте Института исследований стрит-арта [<https://streetartresearch.org/kool-killer>].

⁵⁵ Культурно-лингвистическое исследование граффити в Советском Союзе с конца 1970-х годов, в котором Бушнелл анализирует социальные и культурные изменения, способствовавшие появлению советской субкультуры, изучает общий жаргон граффити (русский сленг, английский язык и пиктограммы) и различные группы, создававшие надписи, см.: [Bushnell 1990].

мёнова⁵⁶, которая водит экскурсии по старообрядческим местам, и ее можно назвать, я думаю, хранительницей и транслятором этой удивительной культуры, которая продолжает существовать рядом с нами в Нижегородской области. Возможность с этим всем соприкоснуться — это, конечно, огромный подарок.

Возвращаясь к Светлане Адоньевой и Инне Веселовой, скажу, что меня бесконечно восхищает их манера рассуждений и широта подхода, объем исследований и их самоотверженность в этом деле. А также то, что они стараются донести свои академические исследования широкой публике типа меня. Их лекции и публикации находятся в открытом доступе, а Архив повседневности Прагмемы⁵⁷ — феноменальный источник для всех, кто интересуется крестьянской культурой. В фольклорном и антропологическом мире это никому не надо рассказывать, но для людей вне этого научного общества это огромная ценность. Мой папа часто говорил: «Зачем городить огород!». Из книги Светланы Адоньевой о свадьбе⁵⁸ я узнала, что во время крестьянского свадебного обряда представители жениха шли по деревне, а им устраивали шуточные испытания и закрывали путь — городили огород. Совершенно не представляю, как бы еще я это узнала (в интернете пишут совершенно другое). Они помогают восстановить прорехи в ткани времени. За это я их бесконечно ценю и советую всем читать и смотреть «Прагмему».

— Удивительно, как сочетается в тебе интерес к крестьянскому и современному уличному искусству. Если то, что происходит в Нижнем Новгороде, я примерно понимаю, то как обстоят дела в других местах? Если по-другому, то почему?

— Когда мы впервые разговаривали с нашим испанским коллегой Хавьером Абаркой, и я сказала, что считаю стрит-арт и граффити народным искусством, он очень обрадовался. Потому что незадолго до того выпустил эссе Graffiti is “folk art” («Граффити — это “народное искусство”»)⁵⁹. Так я обрела единомышленника в его лице. Концепция Хавьера состоит в том, что существует принятое обществом высокое искусство, которому обучают в арт-академиях. А есть искусство совершенно другого рода, это даже не искусство,

⁵⁶ Маргарита Алмазова — антрополог, автор проекта «Кержаки-староверы» [<https://t.me/kerzhaki>].

⁵⁷ <https://daytodaydata.ru>

⁵⁸ См. [Адоньева 2016].

⁵⁹ Работа была опубликована в каталоге выставки Graphomanies, écritures urbaines obsessionnelles («Графомании, обсессивные городские письмена»), которая проходила с 17 сентября по 14 ноября 2021 года в музее Espace Le Carré в Лилле, Франция. Текст Абарки в каталоге развивает тезис о граффити как о народном искусстве (folk art) — тему его лекции на конференции в Лиссабонском университете в 2022 году [Abarca 2021].

а некая деятельность. До сих пор многие не могут определиться: граффити — это искусство или не искусство? А во многих европейских университетах исследование уличного искусства определяют к антропологии. Абарка противопоставляет граффити высокому искусству: почему искусство должно создаваться только в академических условиях или в рамках истеблишмента? Ведь есть совершенно другие формы, где человек сам, без институций, может творить, что-то новое создавать. Абарка в эссе пишет, что неофициальные общественные надписи всех эпох являются народным искусством (folk art), и современная культура граффити не является исключением. А также что старинные надписи с именами владельцев, вырезанные на фасадах домов в далекой испанской деревушке, где он живет, и современные теги — это практики одного порядка⁶⁰. Одна из базовых характеристик народного искусства — его локальность, в граффити это очень заметно. Например, граффити знаменитых бразильских пишасо⁶¹, их манера нанесения надписей на поверхности и само написание букв — совершенно оригинальное явление. Не менее интересна ситуация у нас в России с тегами на русском языке. Когда я была на Tag-конференции в Голландии, то европейцы говорили о том, что им хотелось бы больше узнать именно о тегах кириллицей. Один райтер говорил о том, что очень любит написание русской буквы «Д». Однако в России доминируют граффити на латинице! Полагаю, такое положение — результат того, что все-таки это глобальная культура и многие наши райтеры тяготеют к классике граффити, которое родилось в Америке, а также хотят быть частью этого международного комьюнити. То есть они буквально заложники глобальности. Но если наш родной российский автор использует тег на кириллице, то часто это будет не абстрактный набор букв, аббревиатура или никнейм, а какое-то слово: «Зачем», «Добро», «Ребро», «Кусок», «Село», «Грязный», «Свет» и т. д. Думаю, что это еще одна иллюстрация логоцентрич-

⁶⁰ Точная цитата Абарки: «Термин “искусство” применяется к совершенно разным явлениям. В широком смысле он относится к любой деятельности, имеющей творческий аспект. Например, кулинария — это форма искусства, или фехтование — это форма искусства. Но, более конкретно, он часто относится к тому, что мы могли бы назвать “искусством”. Традиция западного искусства, которая берет начало в Греции и продолжается вплоть до постмодернизма. То, которое преподают в художественных университетах и выставляют в большинстве галерей и музеев. Граффити можно понимать как форму искусства, но оно не имеет ничего общего с этим “искусством”» (перевод мой. — Н. П.) [Abarca 2021: 5].

⁶¹ Пишасо (rixação) — это бразильская форма уличного теггинга, возникшая в Сан-Паулу, которая представляет собой принципиально иную систему визуального выражения по сравнению с нью-йоркским граффити. Пишасо основаны на собственной псевдокаллиграфической системе письма, вдохновленной готическими шрифтами и рунической символикой. Характерной чертой пишасо является тотальное покрытие городского пространства — теги встречаются повсеместно, от офисных зданий до архитектуры трущоб. Пишадорис (райтеры пишасо) используют технику живых пирамид, урбан-клаймбинг и самодельные приспособления для достижения самых опасных и видимых мест в городе.

ности русского искусства, где даже название граффити-команды имеет какое-то значение.

– Что такое граффити в современной его инкарнации?

– Граффити — это *namewriting*, то есть буквально написание, тиражирование своего имени. Имя — это буквы. А основа граффити — это тег, имя, подпись автора, никнейм — набор букв. Культура классического граффити, так или иначе, основана на буквах и их написании, на эстетике каллиграфии и графики, мастерстве написания и рисования букв. Движущая же сила граффити — активность райтера или райтеров в том или ином месте. Этот параметр уже не из эстетической сферы, однако он непосредственно влияет на восприятие граффити. Граффити и теггинг для простых обывателей — грязь, уродство, вандализм и даже преступление. Однако люди, которые занимаются граффити, считают, что тег — это лучше, чем пустая стена, что становится особенно заметно на поверхностях, где много-много тегов, когда все эти надписи перестают как будто быть самостоятельными и становятся орнаментом. Можно сфотографировать стену и получится готовый принт для ткани. У меня сестра недавно из подобной ткани платье себе сшила. Есть еще ряд подобных особенностей в граффити и стрит-арт культуре, которые хотелось бы отдельно описать, потому что это слишком долгий разговор.

Важно понимать, что в каждом городе мира и в России в том числе, где прижилось уличное искусство, ситуация совершенно оригинальная. Искусство на улицах Нью-Йорка, Берлина, Петербурга, Бристоля, Нижнего, Валенсии, Екатеринбургa, Архангельска, Ростова-на-Дону или Парижа отличается также, как сами эти города, и всегда имеет свое лицо. Но во всех этих местах в городском искусстве преобладает низовая нелегальная активность, которую производят часто анонимные люди. Если анализировать каждый город, то можно выявить свои локальные особенности, сложившиеся в местном историческом и культурном контексте.

Если работать с уличным искусством на материале из России, то локальность и народность уличных практик становится более выпуклой. У нас все еще сильно тяготение к истории, влияние концепции народных художественных промыслов, традиционных мотивов. Тема локальных традиций в последние годы очень сильно эксплуатируется во всех культурных направлениях, в том числе и в паблик-арте, реже в стрит-арте. Тенденция только нарастает. Есть художники, которые намеренно используют этот прием в последние пару лет и за которыми интересно наблюдать. Миша Мак⁶² из

⁶² Миша Мак (Миша Маск) — российский стрит-арт художник, граффити-райтер и

Новокузнецка часто использует мотивы традиционной вышивки или росписи в своих работах. Часто художники используют декоративные мотивы региональных промыслов. Такие примеры порождают прямую ассоциацию с НХП. Только раньше росписями декорировали бортики блюд и тарелок, а теперь дома и заборы. Особое место в паблик-арт проектах и фестивалях занимает тема местных легенд и сказок.

Однако локальный контекст может выражаться совершенно иначе. Возьмем для примера Екатеринбург. Сердце индустриального Урала, очень богатый на культуру и на уличное искусство. Многие художники там работают с текстом и делают это бескомпромиссно. В Екатеринбурге очень много концептуальных и сильных по дизайну работ. Скорее всего это наследие сурового заводского Урала, которое исторически здесь сложилось — по крайней мере, такие высказывания я слышала от многих местных экспертов. Когда мы были в экспедиции для пополнения коллекции нашего «Стрит-арт хранения»⁶³, то выяснили, что в Екатеринбурге на улице рисует очень много девушек. Женщин, занимающихся уличным искусством и граффити, всегда объективно меньше, чем мужчин. Однако именно в Екате их много, особенно на фоне других городов. Я спросила, почему это так, у нашей коллеги Ольги Кружковой из Уральского педагогического университета, руководителя группы ученых, исследующих вандализм⁶⁴. Она не задумываясь ответила, что на Урале давным-давно все захватили женщины, еще со времен отхожих промыслов, а потом во время войн. Мужчины ушли, а все управление и власть оказались в руках женщин. Многие рассказывали, что в Екатеринбурге очень давнее и сильное феминистское движение и вообще чуть ли не матриархат. Это было неожиданно.

Есть еще один показательный жанр, который также принято относить к граффити — анонимные тексты. Их расценивают как городской современный фольклор, и, конечно же, содержание и настроение этих посланий связано с тем местом, где они появляются

муралист. Миша Мак является членом сибирской граффити-команды и создателем стиля «Фолк Ренессанс» (также называемого «урбан-фолк»), который сформировался под влиянием «звериного стиля», русского лубка и граффити-райтинга.

⁶³ «Стрит-арт хранение» — петербургская институция, которая собирает, хранит и изучает работы художников «уличной волны», а также показывает их в режиме открытого хранения [<https://street-art-storage.com>].

⁶⁴ Ольга Владимировна Кружкова — кандидат психологических наук, доцент, заведующая лабораторией перспективных социосредовых исследований Уральского государственного педагогического университета (УрГПУ) в Екатеринбурге, специалист в области исследования молодежного вандализма. Кружкова разработала социально-средовую концепцию вандализма, которая рассматривает это явление не только как девиацию, но и как форму коммуникации, социального протеста и совладающего поведения в условиях городского стресса, см. [Kruzhkova, Vorobyeva, Zhdanova 2018; Кружкова 2024; Kruzhkova, Vorobyeva, Porozov, Zarbova 2019]. С 2023 года О. В. Кружкова руководит проектом РНФ «Вандализм как soft power технология» (проект № 23-28-01487).

ся. В 2023 году Ольга Кружкова с коллегами провела исследование анонимных текстов Москвы, Петербурга, Екатеринбурга, Нижнего Новгорода, Челябинска, других крупных городов; они опубликовали несколько интересных работ⁶⁵. Мы с Ольгой встречались в Нижнем в то время, когда они собирали материал: они сфотографировали тогда сотни надписей. Она поделилась, что удивлена, насколько тексты в Нижнем и Екатеринбурге отличаются именно настроением и общими нарративами. В Екате на стенах много злости, обценной лексики, философии, протеста, а в Нижнем — романтики, стихов, проговариваемых эмоций, метафор. А Петербург, который безусловно можно назвать городом текстов, несет на стенах весь груз своего культурного и литературного наследия.

— Вот текст, который я сфотографировал на заборе в Калининграде. «ЗАВТРА НЕ НАСТУПИТ на наши глаза и утренний ветер брови не встретит. Рассвет не растопчет наши сердца И сонные веки не откроются свету Алого солнца». Что ты про него можешь сказать?

— Я фанат этого жанра и могу тебе тонну фотографий показать. Эти тексты, которые постоянно появляются и исчезают, сподвигли меня создать целую книгу — «365 уличных посланий»⁶⁶. Мы сделали ее формат более популярным и включили туда не только надписи, но и стрит-арт, граффити и фестивальные работы. Но если бы была моя воля, то все 365 страниц были бы текстами. Потому что ни с чем не сравнимо, когда ты подходишь к стене и можешь читать этот поток, эту книгу улицы. Несколько лет назад в одной нашей любимой нижегородской подворотне в центре [на ул. Алексеевская] стало появляться все больше и больше надписей и рисунков. Там пишут даже те, кто никогда не собирался это делать. Обожаю это место, у меня тысяча фотографий оттуда. Это никто не редактирует, кроме самой улицы, и это невероятно.

— А как родилась идея книги «365 уличных посланий» и в чем ее ценность? Это попытка зафиксировать то, что уходит? Книга — попытка увековечить время, попытка зафиксировать момент, схватить мгновение? Или что-то иное стояло за ней?

— Так оно и есть. Именно постоянная смена этих надписей в подворотне на Алексеевской подтолкнула меня к такому формату. Хотелось назвать ее «365 уличных посланий на каждый день», но это слишком длинно. Ключевое слово здесь — послание. Потому

⁶⁵ См. [Бабилова, Кружкова 2024].

⁶⁶ См. [Нистратова, Агафонова 2025].

что все уличные работы — это тег или послание от некоего человека какому-то анонимному зрителю или себе самому. Может быть, и конкретному человеку: «Катя, прости меня!». Тег — это послание своим товарищам из граффити. Когда встречаешь теги, то видишь, здесь был этот или тот. Когда я только начала заниматься уличным искусством, то теги и граффити ужасно не любила. Так же, как и большинству прохожих, мне казалось, что это какая-то дичь, что они ходят и портят стены. Но однажды я была в Петербурге и пришла к подруге. У нее на парадной на домофоне было написано «0331с» (Оззик). И я так обрадовалась! Я же знаю Оззика, он же тут был! Какая прелесть! С тех пор мое восприятие перевернулось. Когда ты видишь теги твоих друзей и знакомых, это все приобретает совершенно другой смысл. Когда ты попадаешь в чужой город, в другую страну, и когда ты видишь в Лондоне кусок «Зачем?», тебе становится очень приятно. И ты думаешь: «Здесь были наши».

Стрит-арт — это уже другой визуальный язык, более понятный широкой публике, поскольку это фигуративное, концептуальное или текстовое искусство, это тот случай, когда человек хочет высказаться в публичном пространстве. Возможно, ему не так важно, получит он реакцию или нет. Однако он сделал это послание, и ему полегчало. А другой человек может получить такое послание, и ему тоже полегчает. Многие люди говорят об этом терапевтическом эффекте уличного искусства. Возможно, однажды подобная уличная терапия навсегда сделает людей поклонниками стрит-арта. Я знаю много таких. Наша книга безусловно для них.

— Мне кажется, тут важна функция означивания пустого пространства — превращение «не-места» в «место». Марк Оже писал про «non-places». А размещение там надписей, рисунков, плиток, мозаик, мини-скульптур — такая вернакулярная практика означивания «не-мест».

— Подобными вещами у нас занимается художник Синий Карандаш⁶⁷. Он обожает прописывать на поверхности города названия мест, которые официально никак не обозначены, — наи-

⁶⁷ Анонимный российский уличный художник и городской активист из Нижнего Новгорода, работающий под псевдонимом Синий Карандаш. Специализируется на текстовом стрит-арте — создает лаконичные надписи синим маркером на городских поверхностях, остраивающие городскую среду и выполняющие функцию социально-критического высказывания, см. [Кобылин 2022]. Работы художника можно увидеть в городах России (Нижний Новгород, Екатеринбург, Москва, Санкт-Петербург) и в Европе (Амстердам, Берлин); его произведения включены в коллекцию институции «Стрит-арт хранение» (Санкт-Петербург). В 2024 году реализовал амбициозный проект по переработке пушкинского «Евгения Онегина» в технике блэкаут-поэзии, создав альтернативную версию классического текста путем селективного зачернения строк [Пушкин, А. С., Синий Карандаш. (2024). Евгений Онегин. Блэкаут. М.: Individuum].

менования подземных речек, микрорайонов, локальных топосов с вернакулярными именами. В Нижнем Новгороде, например, есть Площадь Свободы, но ни одной официальной таблички с этим названием там нет. Когда на площади начали строить метро и обнесли ее забором, Синий Карандаш сразу же написал на заборе «Площадь Свободы». Надпись многократно закрашивали, он снова ее писал, потом забор разбирали и переставляли, и теперь фрагменты этой фразы можно увидеть на разных секциях ограждения⁶⁸ как рассеянные по городу следы упрямого утверждения права пространства на свое имя.

— А российский ландшафт стрит-арта — это уникальное явление? Если да, то в чем эта уникальность?

— В прошлом году благодаря Tag-конференции я оказалась в Голландии и Швейцарии и заново увидела европейскую сцену. В Нидерландах в повседневном городском ландшафте мне попадались практически только граффити: куски и теги. Но ни наклеек, ни рисунков, ни текстовых интервенций я не видела, только один единственный мурал — из окна поезда. Я знаю, что там есть сильные художники-новаторы, особенно в граффити, но, чтобы их увидеть, нужно ехать на специальные споты, — на уровне повседневности доминирует именно классическое граффити. В Швейцарии фон чуть разнообразнее, но и там преобладает именно классика. Этот североевропейский акцент интересен еще и тем, как там устроено знание: стрит-артом часто пренебрегают, под ним понимают в основном паблик-арт и большие муралы, а вот граффити — признанная история, индустрия, предмет коллекционирования и издательских проектов. В Голландии, Франции, особенно в Германии существуют целые издательства, которые выпускают книги исключительно о граффити.

На этом фоне российское уличное искусство выглядит предельно неоднородным, и именно поэтому здесь так интересно работать. Сцены и визуальные ландшафты Нижнего Новгорода, Екатеринбурга, Владивостока, Ростова-на-Дону, Архангельска, сибирских и заполярных городов почти не похожи друг на друга: разные истории, разные ритмы, разные отношения с городом. При этом все это по-прежнему граффити, с его довольно жестким жанровым карка-

⁶⁸ См. историю «синего забора» на Нижневолжской набережной в Нижнем Новгороде: в 2010-е годы строительный забор, ставший антисимволом города, был демонтирован, а его части сохранены как арт-объекты и сувениры; фрагменты с надписями, в том числе работами Синего Карандаша, разошлись по городу и личным коллекциям, превращаясь в материальные следы городских конфликтов и борьбы за пространство [https://nn.dk.ru/news/ostalsya-tolko-v-vide-art-ob-ekta-kak-v-nizhnem-novgorode-snosili-siniy-zabor-foto-237105734; https://travelblognn.ru/artgalereya-v-ruinax-chto-skrivaet-sinij-zabor-na-nizhnevolzhskoj].

сом: увидев шрифтовую работу в Японии, Израиле или России, ты безошибочно распознаешь граффити. Но за полвека существования жанр разветвился настолько, что в разных контекстах может выглядеть принципиально по-разному.

В Самаре, например, в 2010-е существовала мощная сцена того, что называют *ugly graffiti* или антистиль: художники сознательно отказывались от классических шрифтов, уходили в намеренно «некрасивую» эстетику и абстракцию. Эта волна прошла, но воплощается другими художниками в разных местах — поле экспериментов в России было и осталось очень широким. Важная особенность — сильная индивидуальность каждого города: у Нижнего, Екатеринбурга, Владивостока, Ростова, Архангельска свои оптики и свои герои. Возможно, дело в том, что мы стартовали позже и в меньшей степени были скованы каноном; сколько бы ни искали причины, факт остается фактом: даже традиционное граффити у нас часто выглядит острее и свободнее, чем у большинства зарубежных художников. Русские райтеры постоянно развивают непривычные техники: рисуют из огнетушителей, копят стены дымом, высекают рисунки в камне⁶⁹ — то, что почти не встречается в Европе и США, где тяготение к идеальной технике, ровной линии и стабильной форме гораздо сильнее. В Лондоне и Бристоле в 2018 году я вдруг поймала себя на мысли, что смотреть, по сути, не на что — за пределами Бэнкси все очень предсказуемо.

Стрит-арт при этом — уже другой визуальный язык. Это фигуративное, концептуальное или текстовое искусство и строится вокруг желания индивида высказаться в публичном пространстве. Важно не столько получить отклик, сколько произнести: оставить образ или фразу в городе и тем самым немного облегчить свое состояние. Рядом существует еще один слой, который формально примыкает к граффити, — анонимные уличные тексты, настоящий современный фольклор. Короткие надписи, реплики, лозунги, личные признания на стенах — этого становится все больше, и в последние годы этот ресурс активно эксплуатируется: цитируется в медиа, перехватывается брендами, превращается в дизайн.

— Назови, пожалуйста, топ-10 русских городов, которые можно назвать столицами стрит-арта.

— Понятно, что Москва, потому что там живет больше всего людей, хотя Москву зачистили сейчас уже до состояния больницы. Сейчас в Москве сносят кварталы пятиэтажек, и там рисуют люди. Всегда в Москве выдающимися галереями граффити были трейн-

⁶⁹ См. статью в сборнике Tag-конференции 2023 года [Nistratova 2023].

лайны — заборы вдоль электричек⁷⁰. Санкт-Петербург, Ростов-на-Дону. Конечно же, Екатеринбург, Нижний, Владивосток, Красноярск, скорее всего, Томск — в нем я не была. К сожалению, я далеко не везде была, а судить об уличном искусстве можно, только посетив город.

Например, Архангельск. Это поразительная история: в Архангельске уже более тридцати пяти лет существует своя традиция граффити. Во время ковидного Форума стрит-арта⁷¹, который проводил наш институт, один из участников показал презентацию по истории местной сцены, и стало ясно, насколько она самостоятельная и глубокая. Когда мы приехали в город, оказалось, что стрит-арта там почти нет, зато очень много именно граффити — шрифты, куски, персонажи, и все в зубодробительно ярких цветах, которые особенно сильно звучат на фоне архангельской зимы. Наши коллеги, в том числе куратор Настя Пронина⁷², запустили крупный проект City Says⁷³: оцифровали и описали это наследие, сделали сайт, прогулочные маршруты, исследовали слои городской визуальной культуры. Возникает вопрос, как такое стало возможным: с одной стороны, Архангельск — портовый город с постоянным обменом людьми и идеями, с другой — у него аномально высокая культурная активность, которая давно требует отдельного исследования.

— Я жил в Архангельске с 1995 по 2004 годы. Учился в школе, ходил в университет, но все граффити оставались в тени, я этого просто не видел. Я правильно понимаю, что граффити остается

⁷⁰ В статье Давиды Фернандес-Баркан российское железнодорожное граффити конца 1990-х — начала 2000-х годов рассматривается как перформативная практика, где риск конструируется всей «хореографией» проникновения на закрытую инфраструктуру железной дороги: обход охраны, работа в условиях жесткого дефицита времени, побеги с территории депо и последующее разыгрывание этих эпизодов в рассказах, фото- и видеоматериалах. Российский train writing вписан в глобальную традицию граффити на поездах (эстетика wholecars, подражание нью-йоркским кодам, использование англоязычных тегов), но разворачивается в специфическом постсоветском контексте: на фоне наследованной от СССР инфраструктуры, высокой степени контроля, где железная дорога мыслится как пространство государства и его власти [Fernández-Barkan 2022]. Отдельно см. исследование фрейт-графффити (на товарных вагонах грузовых поездов) [Ferelli 1996].

⁷¹ Форум уличного искусства Института исследования стрит-арта [<http://petrograff.ru/tretij-forum-ulichnogo-iskusstva/>].

⁷² Анастасия Пронина — куратор и исследователь уличного искусства. Пронина пишет аналитические тексты и исследовательские работы для онлайн-архива CitySays.art, документирующего историю архангельского граффити и локальной уличной культуры.

⁷³ В 2021 году в Архангельске стартовал художественно-исследовательский проект City Says, создан онлайн-архив уличного искусства Архангельска CitySays.art, который постоянно пополняется новыми находками и маршрутами, см.: [<https://urbanintonations.ru/citysays>]. Кроме того, см. документальный фильм Grey Star. История граффити в Архангельске [<https://citysays.art/video/grey-star-istoriya-graffiti-v-arhangelske/>].

невидимкой для большинства людей, которые ходят по главным улицам города?

— Абсолютно точно. Ты это можешь заметить, только если ты зайдешь в гаражи и за помойки, пойдешь на задворки, так как места жительства граффити и стрит-арта — это все равно не центральные улицы, а более-менее пустые, уединенные или совсем заброшенные места. И я люблю стрит-арт за то, что он позволяет забраться гораздо глубже и увидеть город с совершенно иного ракурса.

— Я вижу в этом такую хорошую аналогию с тем, что говорят фольклористы на протяжении 150 лет: фольклор умирает, надо сохранять. Но в реальности он живет всех живых. И эта аналогия между граффити и фольклором очень продуктивна.

— На Tag-конференции в Голландии меня поразило, как это устроено. В зале сидят в основном мужчины 50+, люди, которые выросли, тегаая на улицах, и до сих пор это делают. Кто-то из них за эти годы стал PhD, но при этом они остаются частью граффити-сцены и говорят: «Это наследие, его надо сохранять». И за сохранение платит городской архив Гронингена: он финансирует конференцию и принимает на хранение материалы о граффити. Это производит сильное впечатление. В Архангельске история развивается иначе, но там тоже делают очень важное дело. Тот факт, что у местного граффити есть уникальный стиль, имеет свое объяснение. Архангельское граффити зубодробительных, ярких цветов, с невероятными кереками-персонажами, которые художники постоянно используют в своих работах. Тамошние райтеры рассказывают, что в юности один их приятель уехал с родителями в Южную Америку, перенял оттуда местные граффити-стили и привез их домой. А потом кто-то привез итальянский журнал про граффити со своим особым колоритом, и понеслось. Самое удивительное, что эта традиция продолжается в граффити-среде до сих пор. Архангельские граффити по-настоящему красивы и очень узнаваемы.

— Как получается, что в исследованиях граффити практик, amateur, становится теоретиком? Как начинается мемориализация живого искусства? Это попытка установить контроль над стихией?

— Художники, которые в 13–15 лет начали бегать с баллонами по улице, не могли представить, что через 20–30 лет их работы будут висеть в музеях. Когда человеку всего лишь 25, а за плечами уже десятилетие рисования в городской среде, большие форматы, другие условия, это совершенно иной опыт, чем у тех, кто стоит за

мольбертом. Если раньше такую судьбу трудно было спрогнозировать, то сегодня кто-то из умных подростков вполне может видеть в уличном рисовании осознанную жизненную стратегию: сначала граффити, потом профессиональное искусство. Современные художники понимают, что работа в городе делает их куда заметнее, чем сугубо галерейные практики. Те, кто начинали писать свои имена на стенах в Барселоне, Афинах или Гронингене, теперь обсуждают этот опыт в университетских залах и архивных отделах, и это естественный шаг от повседневной субкультуры к осмысленной истории искусства.

Когда я начала работать с этой средой, то было видно, что выдающиеся уличные художники и граффити-райтеры, обладающие техникой и огромным творческим потенциалом, не осознавали себя частью истории искусства. До сих пор художники-выходцы с улиц стоят особняком в арт-истеблишменте. Когда они начинают вливаться в академическое пространство или сферу современного искусства, им часто не хватает теоретического аппарата, которому учат. Им самим приходится наверстывать упущенное. Современный художник должен не только показывать свои работы, но и артикулировать смыслы. Это огромный путь — от рисования на гаражах до стен Русского музея, — который прошли уличные художники. В начале я видела своей задачей помочь им в этом.

Мой путь всегда определялся просто — я следовала исключительно за своим интересом. Я начинала фоторедактором в конце 1990-х — это была пионерская профессия, ее практически невозможно было получить в ВУЗе, но надо было заполнять растущий спрос на визуальный контент. Когда образовался наш институт, то мы стали пробовать хотя бы охватить границы этого феномена, пытаться «объять необъятное». Никто из нас не был ученым. Мы просто были инфицированы вирусом уличного искусства, полностью захвачены этим интересом, и стали заниматься своими собственными экспериментами в этом поле. Познавали на практике и делали исследования, долго подбিরались к теории. Никто из нас не представлял, где мы окажемся через 10 лет. Что мы будем делать огромные городские проекты и у нас будет бюро паблик-арта «Новь», что будем собирать коллекцию и создадим «Стрит-арт хранение», что будем издавать книги, что материалы Института будут печатать в научных журналах. Мы об этом мечтали, но не знали наверняка. Мы знали только то, что уличное искусство — это не просто «на заборе написано», что в этом явлении сходятся интересы разных гуманитарных наук, и главный объект в исследованиях уличного искусства так или иначе — человек в городе. А временность и быстротечность уличных рисунков заставляла предпринимать активные действия. Мы думали: «А если не мы, то кто?».

Главная миссия всегда была ясной: оставить максимум информации для будущих исследователей. Нужны книги, статьи, архивы, но это требует огромных ресурсов. Необходима постоянная просветительская деятельность как для широкой аудитории, так и для городских властей и научных кругов. Граффити — закрытая субкультура, но видимая для массовой аудитории, которая ее неправильно трактует. Когда говорят о «граффити к 9 Мая», — это или незнание, или намеренная манипуляция: граффити — личное желание, а не социальный заказ. Поэтому различие между граффити, стрит-артом и паблик-артом драматично. Это разные люди, мотивы и цели. Исследователи часто это путают, но это фундаментально неверно.

Недавно натолкнулась на статью румынской ученой об уличном искусстве и культурном наследии⁷⁴. Автор проводит подробный исторический анализ граффити, однако в работе 2022 года все еще утверждается, что различие между граффити и стрит-артом остается неясным, хотя различия давно установлены и обсуждались на десятках конференций. Проблема критична: когда исследователи, кураторы и медиа используют термины «стрит-арт», «граффити» и «паблик-арт» как синонимы, это затемняет фундаментальные различия. Граффити — нелегальная практика в рамках сложившегося жанра и направленная на субкультуры, стрит-арт — также нелегальная художественная практика, но направленная обществу, а паблик-арт — институциональные проекты, создаваемые в легальном поле. Это разные люди, разные мотивации, разные цели. Не различать их значит искажать суть каждого явления.

— *Последний вопрос: что бы ты рекомендовала прочитать, чтобы лучше понять, что происходит с уличным искусством в России?*

— Конечно же, рекомендую сайт нашего института, где мы собираем разного рода ценные публикации. А также книги, которые мы выпускаем. Очень советую следить за всем, что делает издательство Invalid Books, они создают в основном визуальные книги, но почти все из них выдающиеся. Осенью вышла новая работа Игоря Поносова «От стен до сцен. Хроника московского уличного ис-

⁷⁴ Имеется в виду статья румынского географа и исследователя из области urban studies из Бухарестского университета Аны-Люсии Серклё, где граффити и стрит-арт в Бухаресте рассматриваются как амбивалентное явление, балансирующее между вандализмом и ресурсом городского наследия. Они по-прежнему стигматизируются как «визуальное загрязнение» и объект репрессивной политики, но при этом активно присваиваются туристической индустрией и программами «креативного города» для брендинга территорий и повышения их привлекательности, так как делают видимой культуру городов. Серклё резюмирует: институционализация стрит-арта (туры, фестивали, маршруты наследия) делает его инструментом визуализации локальной культуры и памяти, но одновременно сглаживает конфликтный и протестный потенциал субкультурных практик [Cercleux 2022].

куства. 1991–2020»⁷⁵. Тем, кто интересуется культурой граффити, обязательно стоит почитать журнал Petrograff⁷⁶, который много лет в одиночку издает наш давний коллега Стас Скворцов. Можно сказать, что это глянцевый журнал о граффити. Последний номер сделан с золотым тиснением на обложке. Также Стас постоянно ведет одноименный новостной блог. Восхищаюсь его многолетней постоянной работой.

В «Коммерсантъ-Weekend» недавно вышла потрясающая статья про нижегородский стрит-арт⁷⁷, ее написала совсем молодая журналистка, и это редкий случай, когда медиа так тонко чувствуют тему. Она очень аккуратно собрала голоса художников, кураторов и исследователей, показав, как за тридцать лет Нижний превратился из «города с граффити на гаражах» в пространство, которое можно описывать как музей под открытым небом. Для нас это важный текст еще и потому, что он фиксирует на общенациональном уровне то, о чем мы давно говорим внутри профессионального сообщества: уличное искусство в Нижнем — сложная, живая сцена со своей историей, конфликтами, внутренней этикой и собственной системой ценностей. Было бы здорово поскорее увидеть материалы или книги о других региональных сценах, но до сих пор Нижегородская сцена описана лучше всего.

Для меня важна наша книга «Антистиль: между граффити и современным искусством»⁷⁸. Это одна из первых попыток показать и описать новейшее течение граффити, которое находится полностью в области эксперимента. В среде она вызывает яркую полемику: многим неприятно, что человек «со стороны» берется описывать то, что старшие товарищи когда-то начинали как чистую практику, не задумываясь о теориях и книгах. Но в этом и парадокс: те, кто первыми формировали антистиль, так и не зафиксировали свой опыт в тексте, а значит, пространство интерпретаций оказалось свободным. В этом смысле автор Настя Дунаева сделала то, чего не сделали «отцы-основатели» — дала языки, понятия и историю тому, что до сих пор существовало как негласное знание.

Совсем недавно удалось наконец найти и прочитать книгу философа Артёма Тылика «Партизаны без леса»⁷⁹. Просто блестящая работа. Его взгляд на историю уличного искусства гораздо глубже, чем в большинстве исследований. Он смотрит на стрит-арт через призму не только русского авангарда, что было и ранее, но и дада-

⁷⁵ См. [Поносов 2025].

⁷⁶ Petrograff — это петербургский журнал о граффити-культуре и уличном искусстве, выходящий с 2011 года, см.: [https://petrograff.ru/english].

⁷⁷ https://www.kommersant.ru/doc/8122341

⁷⁸ См. [Дунаева 2023].

⁷⁹ Артём Тылик — кандидат философских наук, поэт, автор исследований по эстетике уличного искусства, см. [Тылик 2018].

изма, а также рассуждает об эстетике и границах искусства вообще, выводя уличных художников современными культурными партизанами. На мой взгляд, пока это лучшее, что написано на русском языке.

Если же говорить о действительно актуальных источниках, освещающих стрит-арт, то это телеграм-каналы, блоги и социальные сети различных энтузиастов-исследователей, а также институций-энтузиастов, фестивалей, городских проектов и художников. Перечислю всего лишь несколько из тех, за которыми слежу я: Бэнкси плачет, Стритарт Вчера, Шахов на ветке, Voice of Street, Street_art_rnd, Урал Культур Граффити, Petrograff, chertovshina_archive, Саб-станция, Стенограффия, Морфология улиц, ВНОВЬ, Рисунки на стенах, Место, Фонд Руартс, Notfound gallery, 10203, 33+1, 0331с и многие-многие другие.

Пока это все доберется до книг и публикаций, чтобы каждый мог «почитать», может пройти еще несколько лет. У нас еще очень много работы.

Краткий словарь терминов уличного искусства

Словарь охватывает ключевые термины уличного искусства, граффити, более широкого слоя стрит-арта, а также паблик-арта, объясняя как технические аспекты практики, так и социальные коды и иерархии сообщества. Данный тезаурус представляет фрагмент в рабочей редакции «Энциклопедического словаря городского искусства», над которым работает Институт исследования стрит-арта при участии привлеченных экспертов. Выход словаря планируется в 2026 году.

Агли-граффити, агли стиль (ugly style) или антистиль — новейший стиль *граффити*, развившийся как антитеза красивым и декоративным формам, характеризующийся сознательным нарушением традиционных правил граффити-канона, написания шрифтов, композиции, пропорций и эстетических норм. *Райтеры*, практикующие *агли-стиль*, намеренно создают работы с искаженными буквами, асимметричными формами, непредсказуемыми цветовыми сочетаниями и общей визуальной дисгармонией, которые кажутся небрежными или «уродливыми» с точки зрения классической граффити-эстетики. Этот стиль появился как вызов доминирующим эстетическим стандартам внутри граффити-культуры и, в том числе, отражает философию отрицания коммерциализации и институционализации уличного искусства.

Арт-объект — объемное художественное произведение, в котором ключевую роль играют идея, форма и контекст. Его принци-

пиальное отличие от других художественных медиа заключается в акценте на объектности и пространственном присутствии, а также в прямом взаимодействии со зрителем вне рамок традиционных изобразительных форм. В области уличного искусства *арт-объект* не меняет своей сути, оставаясь формой художественного высказывания, без четких границ и требований к материалам, технике исполнения, тематике и образному наполнению. Для определения *арт-объекта* как произведения уличного искусства ключевым является его размещение в городском пространстве и работа с его контекстом. *Арт-объект* может быть создан нелегально и тогда входит в группу понятий, объединенных термином «*стрит-арт*», легальный *арт-объект* будет попадать в область «*паблик-арта*».

Баббл (bubble letters) — граффити-стиль округлых, «мыльных» букв, легко читаемых и быстро исполнимых. Часто используется для *тру-апов* (throw-up).

Байт, байтер, байтить (bite/biter) — копирование чужого стиля, плагиат. *Байтер* — человек, который имитирует работы других, не пользуется уважением в среде.

Банка — баллончик с аэрозольной краской, основной инструмент *граффити*.

Бафф, баффить (buff) — закрашивать, удалять *граффити*. Обычно выполняется городскими службами или владельцами поверхностей. *Бафф* стал неотъемлемой частью уличного искусства, часто становясь самостоятельным произведением абстрактного искусства. *Баффы* привлекают не только городских исследователей, но и художников, которые используют эти хаотичные закрашивания в своих работах или даже имитируют *баффы* своими произведениями. В 2018 году после выхода одноименной книги издательства Invalid Books это течение стало называться «баффангард».

Биф (beef) — конфликт, вражда между *райтерами* или командами, часто из-за территориальных споров.

Блекбук/скетчбук (blackbook/sketchbook) — альбом для создания эскизов. Он может состоять как из рисунков владельца, так и из рисунков других *райтеров*, которые создают эскизы специально для хозяина альбома.

Бомбинг (bombing) — массовое и быстрое нанесение *граффити* на стены, вагоны и другие городские поверхности с помощью аэрозольной краски. Для создания работ обычно выбираются хорошо просматриваемые места. Акцент в *бомбинге* делается на количестве, а не качестве. Классикой *бомбинга* считается сочетание хромовой заливки и черного контура. *Граффити-райтеров*, занимающихся рисованием в видных местах в городе, на электричках и поездах метро, принято называть бомберами.

Граффити (от итальянского *graffiato* — «выцарапанный») — в широком смысле и исторической ретроспективе это любая надпись, сделанная от руки в общественном пространстве. Современное граффити — глобальная культура тиражирования своего псевдонима или названия команды с целью маркирования пространства и приобретения *фейма* (славы) внутри граффити-сообщества. Является нелегальной практикой и во всех странах мира влечет за собой административное, а иногда и уголовное наказание разной степени тяжести по статьям за порчу имущества и вандализм. Суть современного граффити — *неймрайтинг*, то есть написание имени. Основные формы граффити: *тег*, *кусок*, *флор* или *троу-ап*. Традиционные места бытования граффити: поезда электричек и метро, железнодорожные линии, труднодоступные, опасные и заброшенные места, городские пространства с большим трафиком людей. Феномен возник в конце 1960-х годов в Филадельфии, а затем стал стремительно развиваться в Нью-Йорке. Изначально назывался *райтинг* (*writing, to write* — писать). В начале 1980-х субкультура начала распространяться по миру, в конце 1980-х попала на территорию постсоветского блока, где продолжает активно развиваться до сих пор. Несмотря на большую историю, доступность информации и интерес со стороны медиа, сцена граффити все еще является закрыта для большинства.

ЖК-арт/ЖЭК-арт (жилищно-коммунальное искусство) — массовый феномен низового благоустройства, направленный на улучшение и украшение придомовых территорий и других общественных пространств с помощью подручных материалов (автомобильных шин, ранее использованных строительных материалов, старых игрушек, артефактов и даже мусора). Характерен для постсоветских территорий.

Инсталляция — трехмерное произведение искусства, созданное для временного или постоянного размещения в городском пространстве. Может быть нелегально установленным, в этом случае относится к *стрит-арту*. Инсталляции, размещенные городе легально, то есть прошедшие согласование с городскими службами и созданные в рамках художественных или девелоперских проектов, фестивалей и программ городского искусства, относятся к *паблик-арту*.

Интервенция — художественная практика, направленная на трансформацию общественного пространства, в рамках которой художник изменяет, дополняет или использует элементы городской среды или архитектуры, превращая их в свои произведения или высказывания.

Кереки (от *character* — персонаж) — один из распространенных элементов *граффити*, который представляет собой изображение за-

поминающегося и узнаваемого персонажа, часто являющегося альтер-эго автора.

Кинг (king) — активный и признанный граффити-райтер. Часто используется в качестве одобрения по отношению к работе или райтеру/команде. Может быть *King of style*, *King of bombing* и т. д. **All City King** — райтер, кто отметился по всему городу.

Кроссинг — рисование поверх чужой работы. Считается серьезным неуважением и может привести к *бифу* (конфликту).

Команда/крю (crew) — команда граффити райтеров, работающих вместе. Имеет собственное название, которое члены команды включают в свои работы. Альтернативные написания: *crew*, *cri*.

Кусок (piece, сокращение от masterpiece — шедевр) — одна из основных форм граффити. Масштабное, многоцветное, объемное и сложнокомпозиционное изображение на поверхности, которое требует значительного времени и мастерства для исполнения. *Кусок* показывает стиль и уровень технического мастерства райтера, включает имя автора или названия команды, различные визуальные эффекты и декоративные элементы вроде персонажей (*кереков*). Может содержать быстрый *тег* автора в виде дополнительной подписи *ку-ска*, текстовое послание, обозначение года, иногда города.

Кэп (cap) — колпачок (насадка) на баллон, определяющий толщину и форму линии. Бывают *fat cap* (широкая линия), *skinny cap* (тонкая линия), *artistic cap* (нестандартная форма) и другие.

Микро-стрит-арт — произведения уличного искусства маленького масштаба, вписанные в городскую среду, часто существуют почти незаметно. Могут быть созданы из гипса, глины, пластика и других материалов. Иногда представляют собой маскароны (декоративные элементы в виде маски). Миниатюрные произведения могут быть как единичными, так и составлять композицию или отдельную инсталляцию из нескольких объектов. Для размещения часто используют настенные ниши, пустоты, разрушенные части стен.

Моникерки (от moniker — прозвище) — исторический вид граффити на товарных поездах, берущий свое начало задолго до формирования субкультуры хип-хопа и распространения современного граффити. *Моникерки* относят концу XIX века и тесно связывают с феноменом хобо (странствующий, в поисках заработка, рабочий) в США. *Моникерки* — это маленькие рисунки, созданные с помощью мела, угля, карандаша и, позже, промышленных маркеров. Обычно представляют собой простые линейные рисунки и могут включать имя и дату. В России с середины 2000-х ряд художников в разных регионах занимается этой практикой.

Мурал (mural, от *muro* — стена) — вид монументальной живописи на стенах архитектурных сооружений. Может быть создан как нелегально, так и при поддержке различных институций. *Мурал* может быть сюжетным или тяготеть к сугубо декоративному оформлению здания, масштаб, сюжет и техника исполнения определяются художником и в большей степени заказчиком (при наличии). Именно легальные *муралы* стали наиболее распространены в последние десятилетия как одна из наиболее эффектных и доступных форм городского благоустройства, что позволяет чаще всего относить муралы к *паблик-арту*.

Неймрайтинг (name writing) — основной вид граффити-культуры, в котором *райтер* пишет свое имя (в форме *тега*, *троу-апа* или *куски*) на городских поверхностях, стремясь к максимальной узнаваемости и распространению своего имени по городу.

Ол-сити (all city — весь город) — статус *райтера* или команды, которые покрыли своими *тегами* и рисунками большинство районов города.

Паблик-арт (public art) — произведения искусства, созданные в общественном пространстве, доступные для широкой публики и часто инициированные культурными организациями, государственными учреждениями, муниципалитетами или благотворительными фондами. *Паблик-арт* включает муралы, росписи, скульптуры, инсталляции, медиа-арт, перформансы и другие формы художественного выражения, которые размещаются на улицах, площадях, парках и фасадах зданий с целью преобразования городской среды и диалога с сообществом. В отличие от нелегальных *граффити* и *стрит-арта*, паблик-арт предполагает согласование с собственниками объектов недвижимости, городскими властями и часто включает официальное финансирование из государственных или корпоративных источников.

Партизанинг — несанкционированные художественные высказывания или действия, направленные на переосмысление и обустройство городской среды. Авторы термина и одноименного проекта в России — Игорь Поносов и Антон Польский.

Пост-граффити — в 1980-х годах термин использовался для обозначения работ граффити-художников, сделанных на холстах. В начале 2000-х стал обозначать ранний стрит-арт, когда *граффити* стало заменяться образами (логотипами, персонажами). Сейчас термин уместнее использовать в качестве зонтичного, он фиксирует переход от традиционного *граффити* к разнообразным формам искусства в городе. На данный момент термин можно считать отчасти смежным с термином *стрит-арт*, однако *пост-граффити* может подразумевать именно плоскостные, а не пространственные форматы работ.

Поезд — вагон поезда или электрички — одна из самых престижных поверхностей для *граффити*, так как работа «путешествует» по городу.

Плакат/постер — бумажные изображения или плакаты, которые размещаются на городских стенах с использованием клея.

Райтер/граффити-райтер (graffiti writer) — человек, занимающийся *граффити*; автор уличных надписей и рисунков (*теги, куски* и проч.). Термин подчеркивает письменную природу граффити-культуры.

Райтинг (writing) — в мировом контексте изначально обозначало написание своего псевдонима на любой поверхности. В российском *граффити* с начала 2000-х данный термин стал обозначать рисование на стенах сложных и качественных работ. Этот термин помогает понять развитие *граффити* в разных культурных и временных контекстах.

Стрит-арт (street art) — 1) Зонтичное понятие, обозначающее все многообразие современного уличного искусства, включающее нелегальные и легальные практики. Сейчас широким термином *стрит-арт* называют все современные художественные работы в городе от *граффити* до *паблик-арта*. 2) Нелегальная практика создания художественных произведений в городских или других общих пространствах. В отличие от *граффити*, где послание зачастую адресуется исключительно граффити-сообществу, *стрит-артисты* используют художественный язык, более понятный широкой аудитории, и имеют необходимость в публичном высказывании. В качестве медиа могут быть использованы любые инструменты или приемы, доступные современному художнику: рисунки, постеры, трафареты, инсталляции, скульптуры, мозаичные и керамические объекты, медиапроекции, технические приспособления и многие другие. Эволюция термина, как и самого феномена, происходила с конца 1990-х по конец 2000-х. В начале этого периода к *стрит-арту* можно было отнести только арт-объекты, созданные несанкционированно в городском пространстве. После 2006 года, с широким распространением фестивалей *стрит-арта*, которые часто проходили при поддержке городской администрации и коммерческих спонсоров, работы, созданные в рамках этих событий, также стали классифицироваться как *стрит-арт*. Таким образом, граница между легальной и нелегальной частью феномена уличного искусства стала более размытой.

Спот (spot) — место в городском пространстве, которое по своим характеристикам привлекает граффити-райтеров для нанесения своих работ, включая видимость, доступность, характер окружения и риск задержания. Хорошие споты обладают высокой проходимостью (людьми или транспортом), находятся на видных местах (мо-

сты, тоннели, здания вдоль магистралей). Выбор спота — стратегическое решение *райтера*, так как работа на хорошо известном споте повышает узнаваемость его имени и стиля в граффити-сообществе. *Споты* часто становятся местами концентрации определенных стилей граффити и могут быть как в нелегальных (заборы, пустующие здания, промышленные зоны), так и, реже, легальных (определенных и согласованных с муниципальными властями) локациях.

Стенсил (stencil) — трафарет. Техника нанесения изображения через заранее вырезанный трафарет. Позволяет быстро тиражировать сложные изображения. Популяризирована Бэнкси.

Стикеры/стикер-арт (sticker art) — наклейки с рисунками, *тегами* или логотипами *райтера* или *крю*. **Слэп** (slap) — процесс массового расклеивания *стикеров*.

Стрит-арт-туризм — это форма городского туризма, при которой люди специально путешествуют по разным городам и районам, чтобы наблюдать за уличным искусством как зрители, занимающиеся целенаправленным поиском, осмотром, фотографированием и картированием *граффити*, *муралов* и других форм *стрит-арта* в городской среде. Часто любители уличного искусства специально приезжают на стрит-арт фестивали, чтобы пообщаться с художниками, принять участие в параллельных программах или выступить волонтерами. *Граффити-* или *стрит-арт-туризм* для художников выделяется как отдельное направление. *Райтеры* или артисты специально ездят в разные города и страны, чтобы там создавать свои работы и встречаться с коллегами. Для всех художников, работающих на улице, характерно оставлять свои работы в тех местах, где они путешествуют.

Тег, теггинг (tag) — стилизованная подпись *райтера*, его уличное имя, базовая единица граффити, наносится быстро маркером или баллоном. *Теги* — способ самообозначения и маркировки территории. **Теггинг** — практика нанесения *тегов*.

Той (toy) — новичок, начинающий *райтер* с низким уровнем мастерства. Также используется как оскорбление для тех, кто нарушает правила субкультуры.

Трейн-бомбинг (train bombing) — рисование *граффити* на пригородных или городских электричках. Традиционный жанр граффити, берет свое начало в 1970-е годы в Нью-Йорке. **Метро-бомбинг** — рисование *граффити* на подвижном составе метрополитена. Самый экстремальный и сложный вид граффити, сопряженный с проблемами с законом и риском для жизни. *Райтеры*, занимающиеся этим видом граффити, обладают большим опытом и знаниями о подземных системах коммуникации и способах проникновения на охраняемые объекты. Процесс подготовки акции

по созданию одного рисунка может занимать большое количество времени, так как необходимо неоднократно проверить обстановку в месте проникновения, обойти охранные датчики и продумать пути отступления.

Трейнлайн/лайн (train line) — традиционное место нанесения граффити, располагающееся вдоль железнодорожной линии. Часто это длинные ряды стен кооперативных гаражей, ограждения и капитальные заборы, а также основания платформ станций.

Тру-ап/троу-ап (throw-up), **флоп** (flop) — быстрый рисунок, промежуточная форма между *тегом* и полноценным *куском*. Обычно выполняется в двух цветах (контур + заливка) в стиле bubble letters. Цель — скорость исполнения и массовость.

Фейм (fame) или **слава** — репутация и узнаваемость в граффити-сообществе. Основная мотивация райтеров — получить *фейм* через количество и качество работ.

Фрейт (freight) — товарные вагоны грузовых поездов. Популярны среди райтеров, так как путешествуют на большие расстояния.

Хантер/стрит-хантер (street hunter — уличный охотник) — энтузиаст, фиксирующий граффити в городской среде посредством фотографии или видео, с акцентом на документирование работ, спотов и контекста их существования. Сама *охота* (hunting) является субкультурным движением, имеющим свои негласные правила и иерархию. Хантер может быть частью сообщества *райтеров*, но часто действует в одиночку. С увеличением доступности способов фиксации (цифровые камеры и телефоны) *граффити-хантинг* стал весьма массовым явлением, повлиявшим на становление граффити и *стрит-арт-туризма*.

Холкар, хол-кар (whole car) — работа, покрывающая весь вагон от одного конца до другого или целиком (со всех сторон). Высший пилотаж в *трейн-бомбинге*.

Холл-оф-фэйм (hall of fame — зал славы) — локация, где рисовать, как правило, не запрещено, а также заброшенные и скрытые места. В российской практике это чаще всего тихие дворы, пустыри, стройплощадки, стены вдоль железных дорог и т. д. Опытные и начинающие райтеры спокойно создают там качественные сложные работы, оттачивают свои навыки и стиль. Особенностью этих локаций является негласное правило внутри сообщества о допустимости перекрывать *граффити* предшественников, обновляя поверхность новыми работами. Термин имеет сокращение — **ХОФ**.

Чикокер (предположительно от исп. chico — мальчишка) — *граффити-райтер*, создающий простые, вторичные, низкого качества работы, часто с повторением стиля других райтеров, при этом претендующий на определенный статус в сообществе. В отличие

от *той* является именно характеристикой низкого мастерства вне зависимости от времени нахождения в сообществе.

Литература

- Адоньева, С. Б. (2016). *Свадьбы в России: ценности и социальный порядок*. СПб.: Пропповский центр.
- Аске, Д., Поносов, И., Пакните, М., Миша Most, Лебедев, К., Стрельникова, М. и др. (2019). *Энциклопедия российского уличного искусства*. М.: Артмосфера.
- Бабикова, М. А., Кружкова, О. В. (2024). Прецедентные феномены графических повреждений городского пространства как элемент политического дискурса. *Политическая лингвистика*, (4/106), 115–121.
- Бажкова, Е. В., Лурье, М. Л., Шумов, К. Э. (2003). Городские граффити. В А. Ф. Белоусов, И. С. Веселова, С. Ю. Неклюдов (Ред.). *Современный городской фольклор*, 430–449. М.: РГГУ.
- Барт, Р. (2024). *Образ. Музыка. Жест*. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Бодрийяр, Ж. (2000). Kool Killer, или восстание посредством знаков. В Ж. Бодрийяр. *Символический обмен и смерть*, 155–166. М.: Добросвет.
- Васильева, Ж. В. (2022). Перформативные практики современного искусства и ритуал прощания (на примере проекта Артема Филатова и Алексея Кореи «Сад им.»). *Шаги/Steps*, 8(1), 107–123. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-107-123>
- Вешнев, В. П., Ткач, Д. Г. (2021). Современный российский стрит-арт: становление и развитие. *Вестник славянских культур*, 59, 343–351. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-59-343-351>
- Власова, Е. Г., Антипина, З. С. (2015). Стрит-арт и дворовое благоустройство как формы освоения городского пространства (на примере современной Перми). *Этнографическое обозрение*, (5), 73–82.
- Дунаева, А. (2023). *Антистиль: между граффити и современным искусством*. СПб.: Институт исследования стрит-арта.
- Зоря, А. А. (2018). Искусство художников «уличной волны» как объект искусствоведческого исследования. В К. А. Куксо (Ред.). *Эстетика стрит-арта*, 18–22. СПб.: СПбГУПТД.
- Карцева, Е. А. (2023). Визуальный облик города и городская коммуникация средствами паблик-арта: российский опыт. *Наука телевидения*, 19(1), 13–78. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-13-78>
- Кобылин, И. (2022). «Это мог бы быть ваш город», или самодельный урбанизм Синего Карандаша. *Новое литературное обозрение*, 2(174), 119–131. https://doi.org/10.53953/0869-6365_2022_174_2_119
- Кондакова, М. (2019). Музеефикация уличного искусства на примере Музея стрит-арта в Санкт-Петербурге и стрит-арт-галереи в Хельсинки. В М. Э. Вильчинская-Бутенко (Ред.). *Труды Института бизнеса и дизайна*, 5, 129–134. СПб.: СПбГУПТД.
- Кружкова, О. (2024). Вандализм. Почему не работает теория «разбитых окон»? *Психология и право*, 14(3), 26–38. <https://doi.org/10.17759/psylaw.2024140303>
- Кузовенкова, Ю. А. (2017). Граффити Самары: сопротивление и присваивание. В *Городские тексты и практики. Т. 1: Символическое сопротивление*, 196–210. М.: Дело.
- Кузовенкова, Ю. А. (2019). Молодежные солидарности в граффити-туризме. *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены*, 5, 285–304.

- Кузовенкова, Я. (2015). «Право на город»: практики легитимации граффити и стрит-арта (на примере Нижнего Новгорода). *Культура и цивилизация*, (4-5), 31-46.
- Нистратова, А., Агафонова, Т. (Сост.). (2025). *365 уличных посланий. Нижний Новгород = 365 street messages. Nizhny Novgorod*. СПб.: Институт исследования стрит-арта.
- Номерз, Н. (2022). *Энциклопедия уличного искусства Нижнего Новгорода (1980–2020)*. Нижний Новгород: Центр 800.
- Поносов, И. (2025). *От стен до сцен. Хроника московского уличного искусства. 1991–2020*. М.: Музей современного искусства «Гараж».
- Рогозин, Д. М., Солодовникова, О. Б., Галиева, Н. И. (2025). *Русская среда: Аналитический отчет*. М.: Благотворительный фонд «Жить вместе».
- Савицкая, А., Филатов, А. (2019). *Краткая история нижегородского уличного искусства*. М.: Музей современного искусства «Гараж».
- Самутина, Н., Запорожец, О. (2015). Стрит-арт и город. *Laboratorium: Журнал социальных исследований*, 7(2), 11–17.
- Сафонов, И. Е., Шапиров Е.В., Лукина, Е. М., Щепкина, С. А. (2022). Граффити для города или город для граффити? Легитимность нелегальных граффити в историческом центре Санкт-Петербурга. *Galactica Media: журнал медиаисследований*, 4(3), 100–122. <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i3.315>.
- Строганов, М. В. (2020). «Сад на помойке», или Любовное граффити как публичное высказывание. *Фольклор: структура, типология, семиотика*, 3(3), 111–155. <https://doi.org/10.28995/2658-5294-2020-3-3-111-155>
- Тылик, А. Ю. (2016a). Герменевтика граффити: Нью-йоркский «бомбинг». *Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина*, (1), 232–240.
- Тылик, А. Ю. (2016b). Диалоговые стратегии в современном уличном искусстве. *Вестник гуманитарного института*, (3), 91–97.
- Тылик, А. (2018). *Партизаны без леса: Очерки по истории и теории уличного искусства*. СПб.: Эстетезис.
- Тылик, А. Ю. (2019a). Поэзия улиц: опыт формального анализа произведений уличного искусства. *Новое искусствознание*, (1), 120–122.
- Тылик, А. Ю. (2019b). Уличное искусство в контексте традиции европейского авангарда. *Манускрипт*, 12(2), 103–106. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.21>
- Швиндт, У. С. (2020). Стрит-арт: подходы к изучению феномена в социальных и гуманитарных науках. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 13(7), 1098–1113. <https://doi.org/10.17516/1997-1370-0625>
- Швиндт, У. С. (2021). Стрит-арт в восприятии населения крупного города: социологический анализ (Диссертация на соискание ученой степени кандидата социологических наук). Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина.
- Шугуров, П. Е. (2019). Социокультурная динамика городского искусства в России на примере г. Владивостока (Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»). Дальневосточный федеральный университет, Владивосток.
- Abarca, J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Doctoral dissertation). Universidad Complutense de Madrid.
- Abarca, J. (2016). From street art to murals: What have we lost? *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 2(2), 60–67. <https://doi.org/10.25765/sauc.v2i2.55>

- Abarca, J. (2017a). Curating street art. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 3(2), 108–114. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i2.87>
- Abarca, J. (2017b). Scratching memories of graffiti. In *Trains, travels and murals*, 97–107. Leipzig: International Neighborhood Verlag.
- Abarca, J. (2018). Graffiti on trains, photography and Subterráneos. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 4(1), 142–143. <https://doi.org/10.25765/sauc.v4i1.135>
- Abarca, J. (2021). Graffiti is “folk art”. In *Graphomanies, écritures urbaines obsessionnelles [Exhibition catalogue]*. Lille: Fonds documentaire de l’Amicale du Hibou-Spectateur.
- Abarca, J. (Ed.). (2025). *TAG: Name writing in public space – A conference about tagging, in history and today*. Hamburg: Double-H Publishing.
- Abarca, J., Birzin, E., Hübner, M. (Eds.). (2022). *TAG: Name writing in public space – A reader of the 2017 conference about tagging at Freie Universität Berlin*. Berlin: Possible Books.
- Awad, S. H., Wagoner, B. (Eds.). (2017). *Street art of resistance*. London: Palgrave Macmillan.
- Baird, R. (2022). Youth and social media: the affordances and challenges of on-line graffiti practice. *Media, Culture & Society*, 44(4), 764–784. <https://doi.org/10.1177/01634437211069969>
- Basilicò, A. C. (2023). Though the Agony is Eternal: Voices from Below, from Anywhere. Exhibit of Dungeon Graffiti in Palazzo Chiaramonte-Steri, Palermo. *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 34(1), 37–58. <https://doi.org/10.25365/oezg-2023-34-1-3>
- Bengtson, P., Hannerz, E. (Eds.). (2024). *Urban creativity: Essays on interventions in public space*. Årsta: Dokument Press.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), 599–617. <https://doi.org/10.1177/S0038038599000371>
- Boffi, M., Rainisio, N., Inghilleri, P. (2023). Nurturing cultural heritages and place attachment through street art: A longitudinal psycho-social analysis of a neighborhood renewal process. *Sustainability*, 15(13), Article 10437. <https://doi.org/10.3390/su151310437>
- Bushnell, J. (1990). *Moscow graffiti: Language and subculture*. Boston, MA: Unwin Hyman.
- Cercleux, A.-L. (2022). Graffiti and street art between ephemerality and making visible the culture and heritage in cities: Insight at international level and in Bucharest. *Societies*, 12(5), Article 129. <https://doi.org/10.3390/soc12050129>
- Chang, T. C. (2019). Writing on the wall: Street art, legal walls and urban creativity in Singapore. *International Journal of Urban and Regional Research*, 43(6), 1046–1063. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12653>
- Chang, T. C. (2020). Wall dressed up: Graffiti and street art in Singapore. *City, Culture and Society*, 29, Article 100329. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2019.100329>
- Demaj, U., Vandenbroucke, M. (2024). The geosemiotics of ethno-political graffiti in Kosovo: Polyphony, emplacement and heteroglossia. *Social Semiotics*, 34(5), 937–962. <https://doi.org/10.1080/10350330.2023.2239735>
- Fernández-Barkan, D. (2022). Russian train graffiti: A history of performance. *Social Semiotics*, 32(4), 444–467. <https://doi.org/10.1080/10350330.2022.2114725>
- Ferrell, J. (1993). *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003160731>

- Ferrell, J. (1996). Freight train graffiti: Subculture, media, dislocation. In J. Ferrell (Ed.). *Making trouble: Cultural constraints of crime, deviance, and control*, 245–266. London, New York: Routledge.
- Fiume, G. (2017). Soundless Screams: Graffiti and Drawings in the Prisons of the Holy Office in Palermo. *Journal of Early Modern History*, 21(3), 188–215. <https://doi.org/10.1163/15700658-12342544>
- Jackson, M. (2002). *The politics of storytelling: Violence, transgression, and intersubjectivity*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Halsey, M., Young, A. (2006). 'Our desires are ungovernable': Writing graffiti in urban space. *Theoretical Criminology*, 10(3), 275–306. <https://doi.org/10.1177/1362480606065908>
- Hong, Z., Hok-Shing Chan, B. (2021). Protest graffiti, social movements and changing participation frameworks: The case of Macao. *Journal of Language and Politics*, 20(4), 515–538. <https://doi.org/10.1075/jlp.20036.zha>.
- Kruzhkova, O. V., Vorobyeva, I. V., Zhdanova, N. E. (2018). Adolescent vandalism: The role of the parent-child relationship in the development of destructive behavior. *Psychology in Russia: State of the Art*, 11(3), 167–181. <https://doi.org/10.11621/pir.2018.0312>
- Kruzhkova, O. V., Vorobyeva, I. V., Porozov, R. Yu., Zarbova, B. (2019). Functions of vandalism in youth behaviour: From personality to society. *The Education and Science Journal*, 21(1), 139–158. <https://doi.org/10.17853/1994-5639-2019-1-139-158>.
- Kumar, V. (2020). When heritage meets creativity: A tale of two urban development strategies in Kampong Glam, Singapore. *City & Community*, 19(2), 398–420. <https://doi.org/10.1111/cico.12427>
- Leventis, P. (2013). Walls of crisis: Street art and urban fabric in Central Athens, 2000–2012. *Architectural Histories*, 1(1), Article 19. <http://doi.org/10.5334/ah.ar>
- Li, W. (2023). Evoking nostalgia: Graffiti as medium in urban space. *SAGE Open*, 13(4). Retrieved from <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/21582440231216600> <https://doi.org/10.1177/21582440231216600>
- Macdonald, N. (2001). *The graffiti subculture: Youth, masculinity and identity in London and New York*. New York: Palgrave Macmillan.
- Maevskaya, M. (2021). Street art and murals as a way of artistic transformation of the environment of the modern city. In *Proceedings of the 7th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2021)*, 206–211. Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.210803.034>
- McPhie, J. (2017). Embodied walls and extended skins: Exploring the distribution of mental health through tattoos and graffiti. In S. H. Awad, B. Wagoner (Eds.). *Street art of resistance*, 223–250. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-63330-5_10
- Menor, L. (2015). Graffiti, street art, and culture in the era of the global city: The Ana Botella Crew case. *Street Art & Urban Creativity*, 1(2), 59–69. <https://doi.org/10.25765/sauc.v1i2.31>
- Muharremi, I. H. (2022). Street art and graffiti in former communist Albania from 2010 to 2022. *Street Art & Urban Creativity*, 8(2), 95–102. <https://doi.org/10.25765/sauc.v8i2.577>
- Nistratova, A. (2023). Carved tags: Contemporary graffiti on rocks by Russian street artists. In *TAG – Name writing in public space: A conference about tagging, in history and today*, 60–75. Hamburg: Double-H Publishing.
- Nomeikaite, L. (2017). Street art, heritage and embodiment. *Street Art & Urban Creativity*, 3(1), 43–53. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.62>

- Nomeikaite, L. (2019). Street art and heritage conservation: From values to performativity. *Street Art & Urban Creativity*, 5(1), 6–19. <https://doi.org/10.25765/sauc.v5i1.181>
- Olick, J. K. (1999). Genre memories and memory genres: A dialogical analysis of May 8, 1945 commemorations in the Federal Republic of Germany. *American Sociological Review*, 64(3), 381–402.
- Petrov, N., Ezh, P., Piskunova, K., Elagina, V. (2019). The local text of a city and public art: In search of a post-Soviet identity. *SAUC: Street Art & Urban Creativity*, 5(1), 28–41. <https://doi.org/10.25765/sauc.v5i1.169>
- Pinto, S. (2017). The wall is dead, short live graffiti and street art! Graffiti, street art and the Berlin Wall's heritage. *Street Art & Urban Creativity*, 3(1), 62–72. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.64>
- Ponosov, I. (2018). *Russian urban art: History and conflicts*. St. Petersburg: Street Art Museum.
- Praslova, V. (2025). The role of street art in artistic design citizen experience in the city. *Architecture, Civil Engineering, Environment*, 18(1), 75–86. <https://doi.org/10.2478/acee-2025-0006>
- Radosevic, L. (2013). Graffiti, street art, urban art: Terminological problems and generic properties. In L. R. Koos (Ed.). *New Cultural Capitals: Urban Pop Cultures in Focus*, 3–14. Witney, Oxon: Inter-Disciplinary Press. https://doi.org/10.1163/9781848881778_002
- Samutina, N., Zaporozhets, O. (2015). Berlin, the city of saturated walls. Berlin, the city of saturated walls. *Laboratorium: Russian Review of Social Research*, 7(2), 36–61.
- Schacter, R. (2008). An ethnography of iconoclasm: An investigation into the production, consumption and destruction of street-art in London. *Journal of Material Culture*, 13(1), 35–61. <https://doi.org/10.1177/1359183507086217>
- Schacter, R. (2013). *The world atlas of street art and graffiti*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Schacter, R. (2014a). *Ornament and order: Graffiti, street art and the parergon*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315599113>
- Schacter, R. (2014b). The ugly truth: Street art, graffiti and the creative city. *Art & the Public Sphere*, 3(2), 161–176. https://doi.org/10.1386/aps.3.2.161_1
- Schacter, R. (2016). Street art is a period, PERIOD: Or, classificatory confusion and intermural art. In J. I. Ross (Ed.). *Routledge handbook of graffiti and street art*, 103–118. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315585765>
- Schacter, R., MacDowall, L. (2023). *The world atlas of street art*. London: Frances Lincoln.
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Stanojević, D. (2007). From subculture to scene and tribe: Post-Birmingham approaches to the relationship between youth, music and style. *Sociologija*, 49(3), 263–282. <https://doi.org/10.2298/SOC0703263S>
- Thornton, S. (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Trubina, E. (2018). Street art in non-capital urban centres: between exploiting commercial appeal and expressing social concerns. *Cultural Studies* 32(5), 676–703. <https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1429002>
- Van Loon, J. (2014). “Just writing your name?” An analysis of the spatial behaviour of graffiti writers in Amsterdam. *Belgeo*, (3). Retrieved from <http://journals.openedition.org/belgeo/13062>. <https://doi.org/10.4000/belgeo.13062>
- Velikonja, M. (2019). *Post-socialist political graffiti in the Balkans and Central Europe*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429322075>

Zhang, J., Ismail, Z. A., Lee, L. (2025). A thematic review of graffiti subculture research (2020–2025): Space, resistance, and identity. *Advances in Social Sciences Research Journal*, 12(11), 17–28. <https://doi.org/10.14738/assrj.1211.19554>

References

- Abarca, J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Doctoral dissertation). Universidad Complutense de Madrid.
- Abarca, J. (2016). From street art to murals: What have we lost? *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 2(2), 60–67. <https://doi.org/10.25765/sauc.v2i2.55>
- Abarca, J. (2017). Curating street art. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 3(2), 108–114. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i2.87>
- Abarca, J. (2017). Scratching memories of graffiti. In *Trains, travels and murals*, 97–107. Leipzig: International Neighborhood Verlag.
- Abarca, J. (2018). Graffiti on trains, photography and Subterráneos. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 4(1), 142–143. <https://doi.org/10.25765/sauc.v4i1.135>
- Abarca, J. (2021). Graffiti is “folk art”. In *Graphomanies, écritures urbaines obsessionnelles [Exhibition catalogue]*. Lille: Fonds documentaire de l’Amicale du Hibou-Spectateur.
- Abarca, J. (Ed.). (2025). *TAG: Name writing in public space – A conference about tagging, in history and today*. Hamburg: Double-H Publishing.
- Abarca, J., Birzin, E., Hübner, M. (Eds.). (2022). *TAG: Name writing in public space – A reader of the 2017 conference about tagging at Freie Universität Berlin*. Berlin: Possible Books.
- Adon’eva, S. B. (2016). *Weddings in Russia: values and social order*. St. Petersburg: Proppovskii tsentr. (In Russian).
- Aske, D., Ponosov, I., Paknite, M., Misha Most, Lebedev, K., Strel’nikova, M. et al. (2019). *Encyclopedia of Russian street art*. Moscow: Artmossfera. (In Russian).
- Awad, S. H., Wagoner, B. (Eds.). (2017). *Street art of resistance*. London: Palgrave Macmillan.
- Babikova, M. A., Kruzhkova, O. V. (2024). Precedent phenomena of graphic damages to urban space as an element of political discourse. *Politicheskaja lingvistika*, (4/106), 115–121. (In Russian).
- Baird, R. (2022). Youth and social media: the affordances and challenges of on-line graffiti practice. *Media, Culture & Society*, 44(4), 764–784. <https://doi.org/10.1177/01634437211069969>
- Bart, R. (2024). *Image. Music. Gesture*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
- Basilicò, A. C. (2023). Though the agony is eternal: Voices from below, from anywhere. Exhibit of dungeon graffiti in Palazzo Chiaramonte-Steri, Palermo. *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 34(1), 37–58. <https://doi.org/10.25365/oezg-2023-34-1-3>
- Bazhkova, E. V., Lur’e, M. L., Shumov, K. E. (2003). Urban graffiti. In A. F. Belousov, I. S. Veselova, S. Yu. Nekliudov (Eds.). *Contemporary urban folklore*, 430–449. Moscow: RGGU. (In Russian).
- Bengtson, P., Hannerz, E. (Eds.). (2024). *Urban creativity: Essays on interventions in public space*. Årsta: Dokument Press.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), 599–617. <https://doi.org/10.1177/S0038038599000371>

- Baudrillard, J. (2000). Kool Killer, or the insurrection of signs. In J. Baudrillard. *Symbolic exchange and death*, 155–166. Moscow: Dobrosvet. (In Russian).
- Boffi, M., Rainisio, N., Inghilleri, P. (2023). Nurturing cultural heritages and place attachment through street art: A longitudinal psycho-social analysis of a neighborhood renewal process. *Sustainability*, 15(13), Article 10437. <https://doi.org/10.3390/su151310437>
- Bushnell, J. (1990). *Moscow graffiti: Language and subculture*. Boston, MA: Unwin Hyman.
- Cercleux, A.-L. (2022). Graffiti and street art between ephemerality and making visible the culture and heritage in cities: Insight at international level and in Bucharest. *Societies*, 12(5), Article 129. <https://doi.org/10.3390/soc12050129>
- Chang, T. C. (2019). Writing on the wall: Street art, legal walls and urban creativity in Singapore. *International Journal of Urban and Regional Research*, 43(6), 1046–1063. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12653>
- Chang, T. C. (2020). Wall dressed up: Graffiti and street art in Singapore. *City, Culture and Society*, 29, Article 100329. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2019.100329>
- Demaj, U., Vandenbroucke, M. (2024). The geosemiotics of ethno-political graffiti in Kosovo: Polyphony, emplacement and heteroglossia. *Social Semiotics*, 34(5), 937–962. <https://doi.org/10.1080/10350330.2023.2239735>
- Dunaeva, A. (2023). *Antistil': between graffiti and contemporary art*. St. Petersburg: Institut issledovaniia strit-arta. (In Russian).
- Fernández-Barkan, D. (2022). Russian train graffiti: A history of performance. *Social Semiotics*, 32(4), 444–467. <https://doi.org/10.1080/10350330.2022.2114725>
- Ferrell, J. (1993). *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003160731>
- Ferrell, J. (1996). Freight train graffiti: Subculture, media, dislocation. In J. Ferrell (Ed.). *Making trouble: Cultural constraints of crime, deviance, and control*, 245–266. London, New York: Routledge.
- Fiume, G. (2017). Soundless Screams: Graffiti and Drawings in the Prisons of the Holy Office in Palermo. *Journal of Early Modern History*, 21(3), 188–215. <https://doi.org/10.1163/15700658-12342544>
- Halsey, M., Young, A. (2006). 'Our desires are ungovernable': Writing graffiti in urban space. *Theoretical Criminology*, 10(3), 275–306. <https://doi.org/10.1177/1362480606065908>
- Hong, Z., Hok-Shing Chan, B. (2021). Protest graffiti, social movements and changing participation frameworks: The case of Macao. *Journal of Language and Politics*, 20(4), 515–538. <https://doi.org/10.1075/jlp.20036.zha>
- Jackson, M. (2002). *The politics of storytelling: Violence, transgression, and intersubjectivity*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Kartseva, E. A. (2023). Visual image of the city and urban communication through public art: Russian experience. *Nauka televideniia*, 19(1), 13–78. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-13-78> (In Russian).
- Kobylin, I. (2022). "This could be your city", or DIY urbanism of Sinii Karandash. *New Literary Observer*, 2(174), 119–131. https://doi.org/10.53953/0869-6365_2022_174_2_119 (In Russian).
- Kondakova, M. (2019). Museumification of street art on the example of the Street Art Museum in St. Petersburg and the street art gallery in Helsinki. In M. E. Vilchinskaja-Butenko (Ed.). *Proceedings of the institute of business and design*, 5, 129–134. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet promyshlennykh tekhnologiy i dizayna. (In Russian).
- Kruzhkova, O. V., Vorobyeva, I. V., Porozov, R. Yu., Zarbova, B. (2019). Functions of vandalism in youth behaviour: From personality to society. *The Education and*

- Science Journal*, 21(1), 139–158. <https://doi.org/10.17853/1994-5639-2019-1-139-158>.
- Kruzhkova, O. V., Vorobyeva, I. V., Zhdanova, N. E. (2018). Adolescent vandalism: The role of the parent-child relationship in the development of destructive behavior. *Psychology in Russia: State of the Art*, 11(3), 167–181. <https://doi.org/10.11621/pir.2018.0312>
- Kruzhkova, O. (2024). Vandalism. Why doesn't the "broken windows" theory work? *Psychology and Law*, 14(3), 26–38. <https://doi.org/10.17759/psylaw.2024140303> (In Russian).
- Kumar, V. (2020). When heritage meets creativity: A tale of two urban development strategies in Kampong Glam, Singapore. *City & Community*, 19(2), 398–420. <https://doi.org/10.1111/cico.12427>
- Kuzovenkova, Ya. (2015). "Right to the city": practices of legitimizing graffiti and street art (on the example of Nizhny Novgorod). *Kul'tura i tsivilizatsiia*, (4–5), 31–46. (In Russian).
- Kuzovenkova, Yu. A. (2017). Graffiti of Samara: resistance and appropriation. In *Urban texts and practices. Vol. 1: Symbolic resistance*, 196–210. Moscow: Delo. (In Russian).
- Kuzovenkova, Yu. A. (2019). Youth solidarities in graffiti tourism. *Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes*, 5, 285–304. (In Russian).
- Leventis, P. (2013). Walls of crisis: Street art and urban fabric in Central Athens, 2000–2012. *Architectural Histories*, 1(1), Article 19. <http://doi.org/10.5334/ah.ar>
- Li, W. (2023). Evoking nostalgia: Graffiti as medium in urban space. *SAGE Open*, 13(4). Retrieved from <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/21582440231216600> <https://doi.org/10.1177/21582440231216600>
- Macdonald, N. (2001). *The graffiti subculture: Youth, masculinity and identity in London and New York*. New York: Palgrave Macmillan.
- Maevskaya, M. (2021). Street art and murals as a way of artistic transformation of the environment of the modern city. In *Proceedings of the 7th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2021)*, 206–211. Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.210803.034>
- McPhie, J. (2017). Embodied walls and extended skins: Exploring the distribution of mental health through tattoos and graffiti. In S. H. Awad, B. Wagoner (Eds.). *Street art of resistance*, 223–250. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-63330-5_10
- Menor, L. (2015). Graffiti, street art, and culture in the era of the global city: The Ana Botella Crew case. *Street Art & Urban Creativity*, 1(2), 59–69. <https://doi.org/10.25765/sauc.v1i2.31>
- Muharremi, I. H. (2022). Street art and graffiti in former communist Albania from 2010 to 2022. *Street Art & Urban Creativity*, 8(2), 95–102. <https://doi.org/10.25765/sauc.v8i2.577>
- Nistratova, A. (2023). Carved tags: Contemporary graffiti on rocks by Russian street artists. In *TAG – Name writing in public space: A conference about tagging, in history and today*, 60–75. Hamburg: Double-H Publishing.
- Nistratova, A., Agafonova, T. (Comps.). (2025). *365 street messages. Nizhny Novgorod = 365 ulichnykh poslanii. Nizhnyi Novgorod*. St. Petersburg: Institut issledovaniia strit-arta. (In Russian).
- Nomeikaite, L. (2017). Street art, heritage and embodiment. *Street Art & Urban Creativity*, 3(1), 43–53. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.62>
- Nomeikaite, L. (2019). Street art and heritage conservation: From values to performativity. *Street Art & Urban Creativity*, 5(1), 6–19. <https://doi.org/10.25765/sauc.v5i1.181>

- Nomers, N. (2022). *Encyclopedia of street art of Nizhny Novgorod (1980–2020)*. Nizhny Novgorod: Tsentr 800. (In Russian).
- Olick, J. K. (1999). Genre memories and memory genres: A dialogical analysis of May 8, 1945 commemorations in the Federal Republic of Germany. *American Sociological Review*, 64(3), 381–402.
- Petrov, N., Ezh, P., Piskunova, K., Elagina, V. (2019). The local text of a city and public art: In search of a post-Soviet identity. *SAUC: Street Art & Urban Creativity*, 5(1), 28–41. <https://doi.org/10.25765/sauc.v5i1.169>
- Pinto, S. (2017). The wall is dead, short live graffiti and street art! Graffiti, street art and the Berlin Wall's heritage. *Street Art & Urban Creativity*, 3(1), 62–72. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.64>
- Ponosov, I. (2018). *Russian urban art: History and conflicts*. St. Petersburg: Street Art Museum.
- Ponosov, I. (2025). *From walls to stages. Chronicle of Moscow street art. 1991–2020*. Moscow: Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh". (In Russian).
- Praslova, V. (2025). The role of street art in artistic design citizen experience in the city. *Architecture, Civil Engineering, Environment*, 18(1), 75–86. <https://doi.org/10.2478/acee-2025-0006>
- Radosevic, L. (2013). Graffiti, street art, urban art: Terminological problems and generic properties. In L. R. Koos (Ed.). *New Cultural Capitals: Urban Pop Cultures in Focus*, 3–14. Witney, Oxon: Inter-Disciplinary Press. https://doi.org/10.1163/9781848881778_002
- Rogozin, D. M., Solodovnikova, O. B., Galieva, N. I. (2025). *Russian environment: Analytical report*. Moscow: Blagotvoritel'nyi fond "Zhit' vmeste". (In Russian).
- Safonov, I. E., Shapiro, E. V., Lukina, E. M., Shchepkina, S. A. (2022). Graffiti for the city or city for graffiti? Legitimacy of illegal graffiti in the historic center of St. Petersburg. *Galactica Media: zhurnal mediaissledovaniy*, 4(3), 100–122. <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i3.315> (In Russian).
- Samutina, N., Zaporozhets, O. (2015). Berlin, the city of saturated walls. Berlin, the city of saturated walls. *Laboratorium: Russian Review of Social Research*, 7(2), 36–61.
- Samutina, N., Zaporozhets, O. (2015). Street art and the city. *Laboratorium: Russian Review of Social Research*, 7(2), 11–17. (In Russian).
- Savitskaia, A., Filatov, A. (2019). *A brief history of Nizhny Novgorod street art*. Moscow: Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh". (In Russian).
- Schacter, R. (2008). An ethnography of iconoclasm: An investigation into the production, consumption and destruction of street-art in London. *Journal of Material Culture*, 13(1), 35–61. <https://doi.org/10.1177/1359183507086217>
- Schacter, R. (2013). *The world atlas of street art and graffiti*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Schacter, R. (2014). *Ornament and order: Graffiti, street art and the parergon*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315599113>
- Schacter, R. (2014). The ugly truth: Street art, graffiti and the creative city. *Art & the Public Sphere*, 3(2), 161–176. https://doi.org/10.1386/aps.3.2.161_1
- Schacter, R. (2016). Street art is a period, PERIOD: Or, classificatory confusion and intermural art. In J. I. Ross (Ed.). *Routledge handbook of graffiti and street art*, 103–118. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315585765>
- Schacter, R., MacDowall, L. (2023). *The world atlas of street art*. London: Frances Lincoln.
- Shugurov, P. E. (2019). *Sociocultural dynamics of urban art in Russia on the example of Vladivostok* (Dissertation for the degree of Candidate of Art Studies). Far Eastern Federal University, Vladivostok. (In Russian).

- Shvindt, U. S. (2020). Street art: approaches to studying the phenomenon in social and humanitarian sciences. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 13(7), 1098–1113. <https://doi.org/10.17516/1997-1370-0625> (In Russian).
- Shvindt, U. S. (2021). *Street art in the perception of the population of a large city: sociological analysis* (Dissertation for the degree of Candidate of Sociological Sciences). Ural Federal University. (In Russian).
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Stanojević, D. (2007). From subculture to scene and tribe: Post-Birmingham approaches to the relationship between youth, music and style. *Sociologija*, 49(3), 263–282. <https://doi.org/10.2298/SOC0703263S>
- Stroganov, M. V. (2020). “The garden on a dump”, or Love graffiti as public statement. *Folklore: Structure, Typology, Semiotics*, 3(3), 111–155. <https://doi.org/10.28995/2658-5294-2020-3-3-111-155> (In Russian).
- Thornton, S. (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Trubina, E. (2018). Street art in non-capital urban centres: between exploiting commercial appeal and expressing social concerns. *Cultural Studies* 32(5), 676–703. <https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1429002>
- Tylik, A. (2018). *Partisans without a forest: Essays on the history and theory of street art*. St. Petersburg: Estethesis. (In Russian).
- Tylik, A. Yu. (2016). Hermeneutics of graffiti: New York “bombing”. *Bulletin of the Leningrad State University named after A.S. Pushkin*, (1), 232–240. (In Russian).
- Tylik, A. Yu. (2016). Dialogic strategies in contemporary street art. *Vestnik gumanitarnogo instituta*, (3), 91–97. (In Russian).
- Tylik, A. Yu. (2019). Poetry of streets: experience of formal analysis of street art works. *Novoe iskusstvoznanie*, (1), 120–122. (In Russian).
- Tylik, A. Yu. (2019). Street art in the context of the European avant-garde tradition. *Manuskript*, 12(2), 103–106. <https://doi.org/10.30853/manuskript.2019.2.21> (In Russian).
- Van Loon, J. (2014). “Just writing your name?” An analysis of the spatial behaviour of graffiti writers in Amsterdam. *Belgeo*, (3). Retrieved from <http://journals.openedition.org/belgeo/13062>. <https://doi.org/10.4000/belgeo.13062>
- Vasil’eva, Zh. V. (2022). Performative practices of contemporary art and the farewell ritual (on the example of the project by Artem Filatov and Aleksei Korea “The garden named after.”). *Shagi/Steps*, 8(1), 107–123. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-107-123> (In Russian).
- Velikonja, M. (2019). *Post-socialist political graffiti in the Balkans and Central Europe*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429322075>
- Veshnev, V. P., Tkach, D. G. (2021). Contemporary Russian street art: formation and development. *Vestnik slavianskikh kul’tur*, 59, 343–351. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-59-343-351> (In Russian).
- Vlasova, E. G., Antipina, Z. S. (2015). Street art and courtyard improvement as forms of mastering urban space (on the example of contemporary Perm). *Etnograficheskoe obozrenie*, (5), 73–82. (In Russian).
- Zhang, J., Ismail, Z. A., Lee, L. (2025). A thematic review of graffiti subculture research (2020–2025): Space, resistance, and identity. *Advances in Social Sciences Research Journal*, 12(11), 17–28. <https://doi.org/10.14738/assrj.1211.19554>
- Zoria, A. A. (2018). Art of “street wave” artists as an object of art studies research. In K. A. Kukso (Ed.). *Street art aesthetics*, 18–22. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet promyshlennykh tekhnologiy i dizayna. (In Russian).

От керека до героя. Визуальные стратегии репрезентации персонажа в российском уличном искусстве

МАРИЯ ЮРЬЕВНА УШАКОВА ^{[1], [2]}

✉ maria.ushakova@novburo.ru

 <https://orcid.org/0009-0007-7261-7922>

^[1] Независимый исследователь

^[2] Бюро паблик-арт-проектов и социокультурного проектирования «Новь», Санкт-Петербург, Россия

АННА АЛЕКСАНДРОВНА ЧУСОВА ^{[1], [2]}

✉ canary.finch@icloud.com

✉ a.chusova@eu.spb.ru

 <https://orcid.org/0009-0000-7468-0692>

^[1] Европейский университет, Санкт-Петербург, Россия

^[2] Институт исследования стрит-арта, Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования статьи:

Ушакова, М. Ю., Чусова, А. А. (2026). От керека до героя. Визуальные стратегии репрезентации персонажа в российском уличном искусстве. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 92–127.

Статья посвящена анализу того, как меняются визуальные стратегии репрезентации персонажа в нелегальных практиках граффити и стрит-арта, а также в институализированном мурализме. Фокус исследования — фигуративные образы как особый тип визуального высказывания, позволяющий проследить изменения в режимах городской видимости, авторской автономии и визуальной политики российских городов. В первой части статьи рассматривается феномен керека как пограничного визуального элемента, находящегося между субкультурной логикой name-writing в граффити и публичной доступностью образа в стрит-арте. Вторая часть исследования посвящена анализу мурализма как легальной формы уличного искусства, которая активно включена в стратегии городской коммеморации и нормативной коммуникации, но не лишена примеров авторской самобытности. Переход к антропоморфным образам в институциональном мурализме рассматривается не как замена граффити и стрит-арта, а как иллюстрация трансформации режимов видимости нелегального искусства и функций персонажа в городской среде. Теоретической рамкой статьи послужат концепция права на город и режимы его наличия/отсутствия, в том числе в интерпретации Марсии Тибури, а также работы Анри Лефевра, Яна Ассмана и исследователей уличного искусства. Методология носит междисциплинарный характер и включает визуальный анализ, историографический обзор, case study российского города, социолого-антропологический и компаративный подходы, а также исследование творческого метода отдельных авторов.

Ключевые слова: уличное искусство, граффити, керек, мурализм, право на город, персонаж в городской среде

Дата поступления в редакцию: 30.11.2025

Дата рецензирования: 31.01.2026

Дата принятия к публикации: 02.02.2026

© М. Ю. Ушакова, А. А. Чусова, 2026



Urban Folklore & Anthropology, V. 8. N. 1. 2026

PUBLICATION TYPE: ARTICLE

EDN: DOYDFB

From character to hero. Visual strategies of representation in Russian street art

MARIA YU. USHAKOVA ^{[1], [2]}

✉ maria.ushakova@novburo.ru

 <https://orcid.org/0009-0007-7261-7922>

^[1] Independent researcher

^[2] “Nuvo” Bureau of Public Art Projects and Sociocultural Design, Saint Petersburg, Russia

ANNA A. CHUSOVA ^{[1], [2]}

✉ canary.finch@icloud.com

✉ a.chusova@eu.spb.ru

 <https://orcid.org/0009-0000-7468-0692>

^[1] European University, Saint Petersburg, Russia

^[2] Street Art Research Institute, Saint Petersburg, Russia

To cite this article:

Ushakova, M. Yu., Chusova, A. A. (2026). From character to hero. Visual strategies of representation in Russian street art. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 92–127.

This article examines the transformation of visual strategies of character representation in illegal graffiti and street art, as well as in institutionalised muralism. It focuses on figurative imagery as a distinct mode of visual expression through which shifts in regimes of urban visibility, authorial autonomy, and visual politics in Russian cities can be traced. The first part of the article explores the character as a borderline visual element positioned between the subcultural logic of name-writing in graffiti and the public legibility of images in street art. Although non-figurative forms quantitatively dominate, characters in graffiti become key sites for the problematisation of subjectivity and the claim to the right to the city. The second part analyses muralism as a legalised form of street art that actively incorporates strategies of urban commemoration and normative communication, while still allowing for instances of authorial originality. The turn towards anthropomorphic imagery in institutional muralism is interpreted not as a replacement of graffiti and street art, but as evidence of shifting regimes of visibility surrounding illegal art and the changing functions of characters within the urban environment. The theoretical framework draws on the concept of the right to the city and its regimes of presence and absence, as interpreted by Marcia Tiburi, alongside the works of Henri Lefebvre, Jan Assmann, and contemporary street

art scholarship. The interdisciplinary methodology combines visual analysis, historiographical review, a case study of a Russian city, sociological and anthropological approaches, comparative analysis, and the study of the author's own creative practice.

Keywords: street art, graffiti, character, muralism, right to the city, character in the urban environment

Received: 30.11.2026

Revised: 31.01.2026

Accepted: 02.02.2026

© M. Yu. Ushakova, A. A. Chusova, 2026



Граффити, стрит-арт и мурализм обычно описываются как разные режимы городской визуальности: граффити — как нелегальная, соревновательная и замкнутая среда; стрит-арт — как более гибкая, промежуточная форма, ориентированная на понятный визуальный образ и диалог со зрителем; мурализм — как легальный, институционально обособленный и встроенный в систему городской визуальной политики формат публичного искусства. Тем не менее между этими на первый взгляд разными практиками есть ряд проблемных узлов, один из которых — вопрос о том, как конструируется субъект высказывания в городе и как трансформируется логика публичной видимости при переходе из нелегального в легальное поле. В статье этот переход рассматривается через эволюцию одного мотива — изображения персонажа, который радикально меняет свои специфические функции в разных видах городского искусства.

Исходной точкой исследования является субкультура граффити, которая закрепились как система производства репутации и борьбы за визуальную видимость в городе, где главным элементом построения идентичности выступает имя (*name*) автора, решенное в формате тега (*tag*), куска (*piece*) и т. д. Появление персонажа в граффити вводит иной тип визуальности: он способен функционировать как внесубкультурный образ, считываемый широкой аудиторией. Более того, персонаж становится пограничным элементом между двумя режимами нелегальной визуальности — граффити и стрит-артом, исторически ориентированным на внешнего зрителя. Наконец, антропоморфный образ становится видимой частью институционального мурализма. Здесь происходит не только переход к более масштабным поверхностям, но и трансформация режима высказывания: возникает производство приемлемого типа фигуративности, встроенного в стратегии коммеморации, благоустройства, социальной и нормативной коммуникации, не исключая тем не менее примеры стилистической автономии художника.

Принципиально важно отметить, что в рамках данной статьи граффити и стрит-арт не противопоставляются муралам как заменяющей их форме. Они не исчезают и не проигрывают мурализму количественно, напротив, нелегальных надписей и изображений в российских городах по-прежнему значительно больше, чем муралов. Центральная идея текста — продемонстрировать, как трансформируются режимы видимости и какое влияние они оказывают на социальную и художественную составляющую феноменов. Основные задачи исследования: анализ субкультурной функции персонажа в граффити; выявление его медиаторной роли между граффити и стрит-артом; исследование процессов визуальной кооптации уличных практик в рамках институционального мурализма; а также описание типологий антропоморфных образов в современных российских муралах. Методология статьи опирается на визуальный анализ, историографический обзор, case study российского города, а также социолого-антропологический, компаративный подходы и исследование творческого метода отдельных авторов.

Место персонажа в иерархии субкультуры граффити

Выбор персонажа (character, в российской практике «керек»¹) в качестве центрального объекта анализа в данной статье обусловлен не его особой распространенностью или доминирующим положением в граффити-культуре, а, напротив, его маргинальным и пограничным статусом внутри самой практики. Граффити исторически и структурно является прежде всего практикой *name writing* (написания имени), где повторяемость тега и его вариаций выступает ключевым механизмом символического присвоения пространства и утверждения идентичности райтера. В этом контексте буквенные формы количественно и функционально значительно преобладают над фигуративными изображениями, а персонаж занимает вторичное положение.

Именно по этой причине персонаж долгое время оставался вне фокуса академического внимания. В исследовательском поле граффити он либо упоминался вскользь как декоративное дополнение к буквам, либо вовсе игнорировался. Показательно, что первая специализированная работа, систематизирующая историю персонажей в американском граффити, *Mascots & Mugs: The Characters and Cartoons of Subway Graffiti* («Маскоты и рожицы: персонажи и мультяшные образы в граффити метро») Дэвида Вильоренте и Тодда Джеймса [Villoriente, Todd 2001] вышла лишь в 2001 году, спустя почти три десятилетия после формирования самой культуры. Это свидетельствует не о второстепенности персонажа как такового, а

¹ Керек (от англ. character) — антропоморфный персонаж в граффити.

о структурном перекосе исследовательской оптики, сосредоточенной преимущественно на текстуальности граффити.

В рамках данной статьи персонаж выбран в качестве аналитического центра по нескольким причинам. Во-первых, задача состоит во введении понятия «керек» в русскоязычный научный оборот и в фиксации его статуса как значимого элемента визуального языка граффити, а не случайного или вспомогательного мотива. Во-вторых, анализ персонажа позволяет наметить перспективный вектор изучения тех аспектов граффити-культуры, которые находятся на пересечении субкультурной практики, визуальной семиотики и городской политики.

Особое значение имеет то обстоятельство, что персонаж уже на раннем этапе развития граффити начал быстро отделяться от имени райтера и приобретать относительную автономию. Эта автономизация задала важную внутреннюю проблематику субкультуры: может ли визуальный образ существовать независимо от нейма (*name, имя*) и не подрывает ли это саму логику граффити-письма (*writing*). Тем самым персонаж стал одним из первых элементов, обозначивших будущий переход от субкультурной коммуникации к более универсальным, образно-ориентированным стратегиям визуального высказывания, характерным для стрит-арта.

Обращение к мурализму в этой связи также носит принципиальный характер. Мурализм — международный феномен, который в ряде исследований определяется как практика, частично замещающая или вытесняющая нелегальное уличное искусство из публичного пространства. При этом в российском контексте композиции муралов нередко строятся именно вокруг фигуративных образов персонажей, героев, антропоморфных фигур. Анализ процессов гомогенизации городского визуального пространства и утраты права на город оказывается логичным именно через сопоставление сходных по визуальной природе, но принципиально различных по режиму функционирования образов.

Иначе говоря, персонаж в граффити и персонаж в мурализме принадлежат к одному визуальному порядку, но встроены в разные системы власти, видимости и авторской автономии.

Граффити исторически сформировалось как одна из четырех базовых практик хип-хоп-культуры — наряду с рэпом, диджеингом и брейк-дансом. Эти практики возникли в Южном Бронксе в 1970-е годы как формы самовыражения маргинализированной городской молодежи, лишенной доступа к институциональным каналам культурного производства. Как отмечают Слоан-Хоуитт и Келлинг, к 1984 году граффити покрывало практически каждый вагон метро Нью-Йорка, перестав быть единичным актом вандализма и превратившись в устойчивую субкультурную систему, ос-

нованную на принципе *getting up* — стремлении к максимальной визуальной видимости [Sloan-Howitt, Kelling 1990].

Реакция на граффити с самого начала была полярной. С одной стороны, публицисты и интеллектуалы, такие как Норман Мейлер, рассматривали его как форму «народного искусства» и «подлинного городского высказывания»². С другой, авторы вроде Натана Глейзера интерпретировали граффити как симптом деградации городской среды и неспособности властей поддерживать социальный порядок [Glazer 1979].

Вопреки традиционным взглядам на граффити как на визуальное загрязнение или маргинальное художественное выражение, современные исследователи рассматривают это явление как практику символического присвоения городского пространства. Именно в этой рамке становится возможным анализ керека как значимого элемента визуального языка граффити [Rahn 2002; Rose 1994].

Ключевым исследованием в этой области стала книга *Mascots & Mugs: The Characters and Cartoons of Subway Graffiti* Дэвида Вильоренте и Тодда Джеймса, впервые систематизировавшая историю и типологию персонажей в граффити — с определением их ключевых функций:

1. эстетической (расширение визуального диапазона граффити);
2. коммуникативной (насыщение куска (*piece*)³ особым эмоциональным наполнением, иронией или социальным образным комментарием);
3. идентификационной (формирование еще более узнаваемого визуального образа райтера)⁴.

В отличие от сложных кусков (*piece*), идентифицируемых преимущественно внутри субкультуры, персонажи оказываются более доступными для внешнего зрителя. Тем самым граффити выходит за рамки текста (*имени, name*) и превращается в полноценное визуальное высказывание.

Исторически персонажи эволюционировали от ранних экспериментальных форм (Stay High 149 и его схематичный *Smoker*)⁵ к более проработанным и фигуративным образам (3YB, Blade)⁶, а за-

² Mailer, N. (1974). The Faith of Graffiti. *Esquire*, (Mai), p. 77–158.

³ Кусок (*piece*) — сокращение от *masterpiece*. Одна из основных форм граффити. Масштабное, многоцветное, объемное и сложнокомпозиционное изображение на поверхности, которое требует значительного времени и мастерства для исполнения.

⁴ Функции керека как структурированный перечень не представлены в тексте напрямую, но артикулируются авторами на протяжении всей работы [Villoriente, Todd 2001].

⁵ Tag (*tag*) и керека (*Smoker*) райтера Stay High 149. Фото автора FW18 распространяется по лицензии Creative Commons BY-SA 2.0. [https://openverse.org/image/858e60a7-23c6-41fb-8d0c-48954a8c20cc?q=stay+high+149&p=4].

⁶ Кусок (*piece*) и керека райтера Blade, Нью-Йорк, США, 1980-е. Фото из открытого онлайн-архива Graffiti Database [https://graffiti-database.com/piece/blade-346381 / https://graffiti-database.com/piece/blade-371754].

тем — к стилистически сложным и культурно рефлексивным фигурам (Cliff159⁷, Mode 2⁸, Doze, TC5 и Tack), часто заимствующим мотивы массовой культуры, но перерабатывающим их в рамках автономной граффити-эстетики.

Керек и субкультурная логика: границы граффити и стрит-арта

Керек становится точкой концептуального напряжения в визуальных исследованиях граффити, поскольку именно здесь проблематизируется⁹ один из фундаментальных принципов субкультурной практики — главенство имени как основы идентичности райтера. Классическое граффити, сформированное в логике *name-writing*, строится вокруг повторения имени как акта символического присвоения пространства и подтверждения присутствия субъекта в городской среде. В этом смысле тег и его производные (*throw-up*¹⁰, *piece*) выполняют не только эстетическую, но прежде всего онтологическую функцию, обозначают сам факт существования автора.

Персонаж, напротив, вводит в эту систему элемент визуальной автономии. Уже в 1980-е в США персонажи быстро начали отделяться от нейма, существовать вне кусков. Персонаж может не содержать имени напрямую, не быть однозначно связанным с текстом и, более того, способен функционировать как самостоятельный образ, распознаваемый случайными реципиентами (прохожими) вне субкультурного знания. Именно здесь возникает ключевой вопрос: может ли керек существовать независимо от имени (*name*), не разрушая при этом субкультурную логику граффити? Если в практике конкретного автора персонажи начинают доминировать над буквенными формами или полностью вытесняют их, возникает пограничная ситуация, в которой работа перестает быть однозначно классифицируемой как граффити и приближается к полю стрит-арта.

Это смещение принципиально, поскольку стрит-арт, в отличие от граффити, исторически ориентирован не на внутреннюю суб-

⁷ Кусок (*piece*) и керек (в данном случае персонаж *The Thing* серии комиксов «Марвел» «Фантастическая четверка») райтера Cliff159. Нью-Йорк, США, 1980-е. Фото из открытого онлайн-архива Graffiti Database [<https://graffiti-database.com/piece/cliff159-346370>].

⁸ Кусок и керек райтеров Mode 2 и Bando. Париж, Франция, 1986. Фото автора Zar (CBS) из открытого онлайн-архива Graffiti Database [<https://graffiti-database.com/index.php/piece/crime-time-character-397634>].

⁹ Magid, V. (2007). *CAP – Crew Against People*. Prague: Bigg Boss, 2007.

¹⁰ Тру-ап/троу-ап (*throw-up*) — быстрый рисунок, промежуточная форма между тегом и полноценным куском. Обычно выполняется в двух цветах (контур + заливка). Цель — скорость исполнения и массовость.

культурную коммуникацию, а на внешнего зрителя. Если граффити адресовано прежде всего другим райтерам и встроено в систему соревнования, репутации и *getting up*, то стрит-арт предполагает более универсальный, зачастую нарративный или образный язык. Персонаж в этом контексте выступает как медиатор между двумя режимами визуальности: субкультурным и публичным. Он одновременно сохраняет следы граффити-происхождения и открывает возможность выхода за его пределы.

Проблема усугубляется отсутствием четкой жанровой системы в уличном искусстве в целом. В отличие от институциональных художественных практик, граффити и стрит-арт изначально формировались как нелегальные, ситуативные и контекстно-зависимые медиа, где границы жанров определяются не формальными критериями, а социальными соглашениями внутри сцены. Как отмечает Анна Вацлавек, на протяжении длительного времени граффити рассматривалось преимущественно как объект социологических, криминологических и культурологических исследований, в то время как анализ его формальных, стилистических и иконографических аспектов оставался вторичным [Wacławek 2011: 113; 2008]. Это привело к тому, что такие элементы, как персонажи, оказывались теоретически недоописанными, несмотря на их значительную роль в визуальной эволюции практики.

Внутри самой субкультуры отношение к персонажам также неоднозначно. С одной стороны, они могут восприниматься как «украшение» или вторичный элемент по отношению к буквам. С другой, в определенные периоды (особенно в конце 1980-х и 1990-е годы) персонажи становятся центральным носителем авторского стиля, что видно на примере Mode 2, Doze, Pike и других райтеров. Однако даже в этих случаях сохраняется напряжение между субкультурной легитимностью и внешней читабельностью: чем более автономным и «понятным» становится персонаж, тем выше риск утраты связи с граффити как системой.

Таким образом, персонаж функционирует как пограничный объект, выявляющий структурные противоречия между граффити и стрит-артом, между именем и образом, между субкультурной закрытостью и публичной визуальной коммуникацией.

Распространение граффити-культуры и трансформация персонажа

С конца 1970-х годов граффити начинает активно распространяться за пределы США, проникая в галерейное пространство и европейские города. Исследования, посвященные истории распространения феномена граффити, показывают, что эта практика с самого начала существовала на границе субкультуры и

высокой культуры, демонстрируя способность адаптироваться к новым социальным и культурным условиям [Novak 2010].

В декабре 1979 года открылась первая европейская выставка, а к 1984 году в европейских городах одновременно прошло не менее семи крупных выставок уличных художников. К двадцати американским художникам, которые вместе с триумвиратом Харинга, Баскии и Шарфа часто представлялись в галереях, присоединились европейцы: французы, англичане, немцы и скандинавы [Castleman 1982: 191; Cooper, Chalfant 1984: 96; Waclawek 2011: 214]. Граффити и хип-хоп-культура получили особое место в международной неформальной молодежной культуре, которое они сохраняют и развивают до сих пор.

Одним из первых авторов, которые действительно использовали персонажей в своих работах, был Trasy 168. Фигуры чаще всего заимствовались из комиксов Вона Бодэ (Vaughn Bode) или других комиксов того времени, но редко отличались таким же мастерством исполнения, как буквенные части кусков. Но со временем, ко второй половине 1970-х, уровень мастерства в исполнении композиций с интеграцией персонажей значительно вырос. Работа Lee (Lee Quinones, участник команды The Fab 5ive) *Doomsday* от 31 января 1976 года демонстрирует непривычно насыщенную визуальную среду, наполненную монстрами и проработанными пространственными решениями¹¹. Степень распространения и постепенной интеграции персонажей в практику граффити наглядно демонстрирует фотосерия *Art Is Not a Crime: 1977–1987* одного из первооткрывателей граффити для широкой публики — Генри Чэлфанта¹². Тем не менее активное и систематическое использование персонажей в граффити оформляется лишь к 1980-м годам. До этого момента иллюстративные элементы оставались вторичными по отношению к буквенной структуре.

Одним из наиболее распространенных и при этом самостоятельно сформированных образов становится фигура *B-boy*, закрепившаяся как устойчивая тематическая линия в визуальном языке граффити. Другими популярными образами стали *Crazy Ballon*¹³ (в русскоязычном поле «Злой баллон») и *Crazy Dentist*¹⁴

¹¹ Статья о райтере на портале [https://hiphopsh.wordpress.com/history/graffiti/lee/]. Также *Doomsday* упоминается в проекте Jacobson S, International Dictionary of Aerosol Art [https://www.autistici.org/2000-maniac/texts/the%20international%20dictionary%20of%20aerosol%20art.pdf]. Ссылка на работу имеется в персональном каталоге Ли Кинонса: Lee Quinones. Selected Works. Charlie James Gallery. Los Angeles. 2019 [https://static1.squarespace.com/static/5fa196c157852a3ac79f4c49/t/6244a5890d54a55b38ea89a0/1648666023633/LeeQuiñones-SelectedWorks-np-1.pdf#page=14.00].

¹² Фотосерия *Art Is Not a Crime: 1977–1987* была представлена в 2018 году в Fuenlabrada, Centro Cultural Tomás y Valiente (CEART).

¹³ Разнообразная галерея примеров представлена на граффити-портале Petrograff [https://petrograff.ru/crazy-ballon/].

¹⁴ Кусок и керек *Crazy Dentist* райтера Сесе. Амстердам, Нидерланды, 1997. Фото из

(«Сумасшедший дантист»). Все они до сих пор находятся в активном обиходе райтеров и распространены по всему миру.

В 1980–1990-е годы персонажи достигают пика своей автономии: в этот период такие художники, как Mode 2 (Париж, Франция), самоучка-реалист Pike (Швеция), Нех (Лос-Анджелес, США) и Won (Германия), на протяжении нескольких лет — особенно в начале 1990-х — занимают доминирующее положение в развитии фигуративного направления.

Работы Futura 2000, Dondi, Jonone, Jay One и Ash служат показательными примерами смещения акцента с букв на более свободные, абстрактные и композиционно самостоятельные формы. Их практика демонстрирует тип граффити, в котором визуальное высказывание оказывается менее зависимым от буквенной доминанты, характерной для большинства нелегальных работ, и открывает пространство для экспериментального взаимодействия между персонажем, абстракцией и городской поверхностью.

Граффити на постсоветском пространстве во многом заимствует визуальные коды мировой сцены, однако функционирует в специфическом контексте цензуры, контроля и сильной вертикали власти. Как показывает Федор Поляков, граффити в российских городах становится инструментом символического освоения пространства, отражая социальные отношения между райтерами, городом и аудиторией [Поляков 2024].

Сложно говорить о самом феномене керека в контексте эволюции, так как развитие того или иного персонажа, его частотность и качество исполнения зависит от конкретного райтера. В отличие от американского опыта, где ключевым поворотом стала программа Clean Car Program, в рамках которой правоохранительная и коммунальная системы не столько наказывали райтеров, сколько разрушали мотивационную основу *getting up* через регулярную очистку поездов [Sloan-Howitt, Kelling 1990: 136], лишали граффити его ключевой функции — долговременной видимости, в России, и особенно в Москве, эта логика была радикализирована. Здесь борьба с граффити изначально велась не только через физическое удаление работ, но и через создание альтернативного, легального визуального слоя, который постепенно вытеснял нелегальные практики. Коммунальные службы, городские программы благоустройства и культурные департаменты действовали синхронно, формируя режим визуальной чистоты, в котором спонтанные формы высказывания начинают становиться нежелательными [Lerner 2016].

открытого онлайн-архива Graffiti Database [<https://graffiti-database.com/index.php/piece/crazy-395484>].

Стоит отметить наиболее значимых для российского поля райтеров, в творчестве которых керек стал значимым элементом: Samek (Санкт-Петербург), ВНИЦАЙ (Санкт-Петербург), Resel (Архангельск), Fox (Калининград), Rems (Санкт-Петербург). Именно у этих райтеров керек предстает наиболее автономным элементом. Кереки у Samek могут быть полноцветными или представлять собой контур по белой заливке. У ВНИЦАЙ фигура с нимбом чаще всего исполняется без цветовой заливки — и также используется райтером как нетекстуальный тег. Более детальный обзор и анализ кереков, их разнообразия, стилистик исполнения и бытования должен стать темой отдельного исследования, которое кажется нецелесообразным в рамках данного текста. Но в качестве дополнительного аргумента в пользу того, что в российском поле фигуративные и антропоморфные граффити имеют ощутимый символический вес, можно привести прецедент, когда культурная значимость и визуальная узнаваемость некоторых кереков становится предметом плагиата и серьезных правовых споров¹⁵.

Наталья Самутина и Оксана Запорожец, анализируя малые формы уличных надписей и изображений в Москве, показывают, как городская политика последовательно устраняет визуальную неоднородность, формируя гомогенное, «безопасное» пространство. В этом пространстве керек оказывается избыточным, поскольку он не вписывается ни в логику благоустройства, ни в логику культурного менеджмента [Самутина, Запорожец 2024].

Важно понимать, что феномен граффити и уличного искусства (не в узком значении того, что в русскоязычном контексте принято называть *street art*, но скорее в более широком поле *urban art*) прежде всего выражает право горожан на город, а также низовые практики его присвоения. Подобное понимание было сформулировано еще Жаном Бодрийяром в эссе «Kool Killer, или Восстание посредством знаков» из трактата «Символический обмен и смерть» [Бодрийяр 2006]. В дальнейшем эта логика получила детальную разработку на примере локального феномена пишасао (*pixação*) в статье Марсии Тибури *Visual Right to the City* («Право на город как право на видимость») [Tiburi 2015]. Пишасао и граффити представляет собой не просто нанесение надписи, но выявление своеобразных «разрывов» или «дырок» в визуальном поле города, нарушающих его кажущуюся целостность и тем самым подрывающих встроенные структуры власти. Хотя подоб-

¹⁵ Здесь имеется в виду спор вокруг использования персонажа Fox (лис) одноименного райтера из Калининграда в подростковой книге «David&Foxу. Сказка о возвращении души». Впервые о неправомерном использовании персонажа заявил сам художник в личных социальных сетях. Также случай был освещен региональным СМИ «Клопс» [<https://klops.ru/afisha/2025-10-21/369928-lisyata-s-populyarnyh-v-kaliningrade-graffiti-okazalis-v-tsentre-art-skandala>].

ные интервенции часто воспринимаются как «некрасивые» или девиантные, именно через них становится зримой сеть социальных противоречий и доминантных отношений, формирующих городскую среду.

Тибури интерпретирует пишасао (а вслед за ней можно рассматривать и граффити в целом) как теоретический жест, не подчиняющийся канонам академической эстетики, но самостоятельно формулирующий предложения к реальному взаимодействию с городом. Таким образом, она предлагает радикальное расширение понятия «права на город», вводя концепт «визуального права на город» как инструмент осмысления конфликтов между городской визуальностью и существующими социальными порядками.

Переход от нелегального граффити к институционализированному мурализму представляет собой не просто смену художественного формата, но глубокую трансформацию визуальной политики города. Речь идет не о прямом запрете или полном вытеснении альтернативных художественных практик, а о более сложном процессе их переопределения и перераспределения в рамках управляемой системы символического производства. В этом смысле уличное искусство не уничтожается, а частично интегрируется, лишаясь при этом тех свойств, которые делали его конфликтным и трудно контролируемым.

Именно в этом контексте мурализм возникает как условно «безопасная» альтернатива граффити. Однако важно подчеркнуть: «безопасность» мурализма не означает его художественную пустоту или полную нормативность. Напротив, многие современные муралы демонстрируют высокий уровень авторской самобытности, профессионального мастерства и визуальной выразительности. Авторы, работающие в этом формате, нередко обладают сильным индивидуальным стилем и способны создавать сложные, многослойные образы. Таким образом, мурализм нельзя рассматривать как негативного гегемона или исключительно репрессивный инструмент визуальной власти.

Ключевое различие состоит не столько в форме изображения, сколько в режиме его функционирования. Персонаж в мурализме трансформируется, меняя свою функцию и способ визуального высказывания. Если персонаж в граффити (керек) выступает как носитель субъективности или представляет собирательный художественный образ, альтер эго райтера, то персонажи муралов, как правило, лишены этой конфликтности. Они включены в заранее согласованный нарратив и встроены в логику позитивной репрезентации, будь то культурная память или локальная идентичность.

Мурализм

Муралы¹⁶ — одна из самых популярных и доступных форм паблик-арта¹⁷ — стали неотъемлемой частью современного российского ландшафта. Чаще всего монументальная фреска легальна и предполагает процесс согласования между художником и соответствующей институцией в лице государства, НКО, частного бизнеса и др. Поэтому, в отличие от авторов граффити и стрит-арта, авторы муралов адаптируются к требованиям городской политики, эстетических норм и институциональных рамок. В международной практике XX века мурализм нередко служил социально-политическим целям, — например, воспеванию борьбы за социальную справедливость в Мексике [Гришин 2015] или использованию настенной живописи в качестве муниципального средства преодоления Великой депрессии в США¹⁸, — которые выходили за рамки понимания публичного искусства как исключительно эстетического проявления. В СССР развитие получили фигуративные монументальные фрески, которые были «местом встречи городского пространства и консолидирующих общество идей» [Трубина 2013].

В период Холодной войны в США искусство с выраженной социальной функцией стало отождествляться с жестко регламентированными идеологическими системами, в то время как абстрактное, экспрессивное творчество ассоциировалось с проявлениями индивидуальной свободы художника и экспортировалось в мир как «универсальное» искусство и интернациональный стиль. Впрочем, подобные принципы универсальности не устраивали многие этнические анклавы внутри страны, которые ратовали за культурную самоидентификацию в обществе. Так, например, родилось мексиканское движение Чикано¹⁹, которое использовало мурализм как средство борьбы против дискриминации. И именно образ челове-

¹⁶ Мурал (от исп. *mural*) — разновидность монументального искусства, живопись на зданиях, городских объектах и других стационарных основаниях [Нистратова, А., Чагина, С., Свистухина, М., Шутуров, П. (Сост.). (2023). *Методический сборник по итогам IV биеннале уличного искусства «АРТМОССФЕРА», Форума уличного искусства «Cityscapes: паблик-арт в жизни города» и спецпроекта «Городская лаборатория»*. М.: Благотворительный фонд поддержки современного искусства «Винзавод». С. 309]. В российском и англоязычном научном дискурсе также устоялось использование термина «мурализм» (*muralism*), который употребляется в научных трудах К. Mitchell Snow (К. Митчелл Сноу), Arón Montenegro (Арон Монтенегро), Gavin A. Healey (Гэвин А. Хили), В. А. Гришина, О. А. Ярцевой и других исследователей [Snow 2020; Healey 2024; Montenegro 2025; Гришин 2015; Ярцева 2010].

¹⁷ Паблик-арт (от англ. *public art*) — искусство в общественном пространстве. Одним из отличительных признаков направления является санкционированность, а также финансовая поддержка государства или частных компаний [Поносов, И., Пакните, М., Величко, Н., Митенко, П., Борисенко-Орловски, Д., Гольман, Н., Аске, Д., Польский, А. (Make) (Ред.). (2019). *Энциклопедия российского уличного искусства*. М.: [б. и.]. С. 309].

¹⁸ <https://www.saturdayeveningpost.com/2024/07/the-legacy-of-public-art-storied-walls/>.

¹⁹ <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/chicano-mural-movement>.

ка стал для его участников символом диверсификации и различия, инструментом социального противостояния статусу-кво²⁰.

Новая волна отечественного интереса к настенной живописи в 2000-е годы была обусловлена рядом факторов, среди которых — продолжение традиций советского монументализма, демократизация искусства в городском пространстве, а также использование муралов как доступного инструмента визуального улучшения неблагополучного облика постсоветских городов. Вместе с тем фигура человека появляется на каждом втором российском мурале²¹, что говорит о значимой роли антропоморфного образа в отечественном уличном искусстве, несмотря на утрату остросоциального звучания, характерного для западной практики. Частое использование человеческого образа в муралах объясняется рядом причин. Во-первых, это простой и понятный язык. Создавая антропоморфные муралы, художник быстро обретает снисходительность у широкой аудитории. Во-вторых, фигура человека рождает эмоциональную вовлеченность у публики: зритель способен отождествить себя с образом на стене. В-третьих, образ человека нередко несет символический и идеологический посыл — это и символы доминирующих в обществе идей, и лица героев, и репрезентация определенных социальных групп. Наконец, нельзя исключать влияние мировой практики уличного искусства, в которой преобладают муралы с изображением человека, пусть и зачастую с иным целеполаганием. Безусловно, у этого подхода есть и ряд слабостей: муралы, изображающие антропоморфных героев, редко взаимодействуют с архитектурой, ландшафтом или историко-культурным контекстом места. Художником стена воспринимается скорее как стерильный холст. Кроме того, в создание подобных муралов редко вовлекается сообщество, что ставит под вопрос основной принцип публичности этого вида искусства.

Использование образа человека в монументальной художественной практике чаще всего связано с рядом базовых социальных практик — это эстетизация публичного пространства, его идеологизация и коммеморация [Upalevski 2017]. Екатерина Карцева в статье о смене институциональных моделей в паблик-арте также выделяет ряд детерминаций публичного искусства для различных

²⁰ Схожей с Чикано практикой является афроамериканское движение Black Arts Movement 1960–1970-х годов, участники которого создавали портреты героев Black history в районах с преимущественно черным населением, см. подробнее: [https://www.frieze.com/article/how-murals-have-served-mirrors-political-change].

²¹ Согласно авторским расчетам, проведенным на основе открытых данных 14 российских фестивалей и паблик-арт-программ, средняя доля муралов с изображением человека составляет около 52,4%. Расчет был выполнен по следующим значениям: «ФормАрт» — 79,8%; «Urban Morphogenesis» — 50%; «Меморандум» — 67%; «Сказки о золотых яблоках» — 48%; «Стенография» — 23%; «Место» — 39%; «Взгляды» — 70%; «Смена» — 72,4%; «33ZAGFEST» — 46%; «Рост» — 39%; «Выкса» — 48%; «Окрашено» — 44,4%; «Лучший город Земли» — 40%; «Палисад» — 66,7%.

социальных групп: «для властей — это агитация, декорирование, формирование и поддержка национальной идентичности; <...> для художников и арт-сообщества — это самовыражение, непосредственная взаимосвязь с вызовами сегодняшнего дня» [Карцева 2021: 91]. Таким образом, в анализе разных форм бытования образа человека в муралах целесообразно сосредоточиться на трех категориях: военно-патриотические, социальные и авторские муралы. В каждой категории будут выделены ключевые особенности произведений, их функция, а также степень автономии художника.

Военно-патриотические муралы

В российском контексте выраженная военно-патриотическая тематика чаще всего появляется в легальных, согласованных с муниципалитетом муралах. Это связано с тем, что подобные сюжеты напрямую соотносятся с актуальным официальным дискурсом: героический образ становится инструментом публичной коммуникации государства с населением, муралы выполняют задачу укрепления коллективной идентичности. Поэтому присутствие военно-патриотических тем в автономном стрит-арте или граффити оказывается практически невозможным²². Военно-патриотические муралы появляются там, где есть официальный заказчик, а художник действует в регулируемом поле.

Основная функция создания муралов на военно-патриотическую тематику — коммеморативная. Наряду с традиционными инструментами сохранения памяти (памятниками, мемориальными табличками и др.), муралы — один из ведущих современных инструментов визуализации и трансляции памяти в городской среде. Описание термина *commemorative mural* можно найти в исследовании польской ученой Адрианны Кшивик [Krzywik 2021: 56]. По ее мнению, коммеморативные муралы — это репрезентация представлений сообщества, чаще государства, о прошлом. В изображениях авторы не анализируют прошлое: скорее муралы становятся его фиксацией в настоящем, выражая популярную и актуальную форму патриотизма. Благодаря своим масштабам (в сравнении с мемориальными табличками) и относительной дешевизне (в сравнении с памятниками), коммеморативные муралы быстрее распространяются и достигают внимания аудитории, становясь

²² Редкое присутствие военно-патриотических тем в автономном стрит-арте в России объясняется не столько принципиальной невозможностью, сколько структурными ограничениями гражданского пространства после 2014 года. Во-первых, в научном дискурсе о русских «патриотических граффити» документируется их организованный сверху вниз характер [Карцева 2021]. Во-вторых, даже когда такие работы создаются на нелегитимных поверхностях, они часто иницируются сверху, имитируя низовое высказывание. В-третьих, хотя случаи, когда художник создает патриотическое граффити нелегально и из личных убеждений, возможны, но их мало в текущем контексте.

эффективным унифицированным инструментом оперативной коммеморации, особенно в условиях высокой неопределенности. Объектом коммеморации могут становиться не только отдаленные исторические события, но и недавние, еще не получившие временной дистанции, однако требующие заданного фреймирования и исключающие контингентность эпизоды. Таким образом, помимо прочего, коммеморативные муралы становятся инструментом раннего канонизирования еще не завершенного события.

Исходя из вышеперечисленных признаков, можно заключить, что степень художественной автономии в военно-патриотических муралах низкая. Нередко авторы получают прямой заказ, содержащий конкретный набор инструкций по созданию настенной фрески. Яркий пример такого подхода — федеральный проект «Лица героев»²³, в рамках которого на фасадах учебных заведений наносятся изображения 17 видных деятелей страны. Исполнителю фресок предоставляется ряд уже готовых эскизов²⁴ для реализации, изменения в которые можно вносить только в «случае крайней необходимости», а также 26-страничное руководство по выполнению федеральной линейки муралов²⁵. В другом федеральном проекте — «Граффити. Защитник» от движения Юнармии, — несмотря на отсутствие заготовленных эскизов и размещенного в открытом доступе руководства по исполнению, муралы имеют устоявшиеся композиционные и визуальные формулы: двухфигурная композиция героя и салютующего юнармейца; герой находится в центре или немного левее, но занимает основное пространство композиции, изображен крупнее юнармейца; используются повторяющиеся элементы: красная звезда у советского солдата, флаг России у героя СВО, георгиевская лента как структурная ось; на всех работах обязательно написано Ф. И. О. героя, иногда с воинским званием.

В медиaprостранстве внимание, как правило, сосредоточено не на создателях военно-патриотических муралов, а на самих изображениях, вследствие чего имена авторов указываются вскользь или вовсе не упоминаются. На это есть ряд причин: военно-патриотические муралы олицетворяют официальный нарратив, а не индивидуальное художественное высказывание, — авторство второстепенно, а акцент делается на герое, событии и транслируемой ценности. Кроме того, отсутствие авторства отсылает к традициям советского монументализма, для которого характерна деперсона-

²³ <https://sh1-neftekumsk-r07.gosweb.gosuslugi.ru/glavnoe/federalnyy-proekt-litsa-geroev/>.

²⁴ <https://disk.yandex.ru/d/IQO-9PjOa4enfQ>.

²⁵ <https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-disk-public%3A%2F%2F8%2BzlOVe4q3I%2BxJ6Ym%2F6vrkQuOmo4HG42%2FuzrWMgxoJL%2BHPGRKXfrcdpTIAqs4Wq%2FJ6bpmRyOJonT3VoXnDag%3D%3D%3A%2F%D0%9B%D0%B8%D1%86%D0%B0%20%D0%93%D0%95%D0%A0%D0%9E%D0%95%D0%92%20%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%B3.pdf&name=%D0%9B%D0%B8%D1%86%D0%B0%20%D0%93%D0%95%D0%A0%D0%9E%D0%95%D0%92%20%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%B3.pdf>.

лизация и «растворение» художника в государственном сообщении. Впрочем, и у автора есть причины оставаться неназванным: подпись создает личную ответственность за содержание произведения, от которой порой художник предпочитает дистанцироваться.

Военно-патриотические муралы, создаваемые как отдельные работы или в рамках фестивалей, инициируемых на муниципальном уровне, обладают сходными композиционными и иконографическими признаками, что позволяет выделить несколько групп:

1. Парадный портрет героя. Одиночный, как правило, погрудный фронтальный портрет с регалиями. В большей степени характерен для изображений героев Великой Отечественной войны (см. Рис. 1). Авторы используют нейтральный или небесный фон. Стилизация восходит к каноническому мемориальному портрету²⁶.

2. Боевой портрет (см. Рис. 2). Характерен для современных военнослужащих. Солдаты изображаются мобилизованными, в полной амуниции и с оружием в руках. На фоне может присутствовать боевая техника²⁷.

3. Конфигурация «военный и ребенок». Композиция, воплощающая известную фразу «солдат ребенка не обидит». Изображаются два персонажа: защищающий (солдат) и защищаемый (ребенок). Используется «успокаивающий» фон — природа, дома, небо. Создается эффект теплой эмоциональной сцены²⁸.

4. Семья или женская фигура с военным. Сцены смиренного ожидания, проводов или встречи солдата, при этом сама фигура солдата может отсутствовать²⁹.

²⁶ <https://www.lugansk.kp.ru/online/news/6032743/>; <https://lug-info.ru/news/mural-s-izobrazheniem-marshala-zhukova-ukrasil-zdanie-shkoly-v-pervomajске/>; <https://formartpfo.ru/2025/f9/>;

<https://kaluga.bezformata.com/listnews/poyavilsya-perviy-mural/150959478/>;
<http://wikimapia.org/12905633/ru/ул-Маршала-Жукова-2>.

²⁷ <https://regnum.ru/news/3964495/>; <https://robs-art.ru/image/catalog/2024/313124.jpg>;
<https://mirbelogorya.ru/region-news/61-belgorodskaya-oblast-news/75734-v-borisovke-poyavilis-dva-patrioticheskikh-murala.html>; <https://ugorsk.ru/v-ugorske-poiavilsia-mural-posviashennyi-uchastnikam-svo/>; <https://news-armavir.ru/2025/06/11/v-shkole-No-9-otkryli-mural-posvyashhennyj-zashhitnikam-rossii/>.

²⁸ <https://formartpfo.ru/2025/f3/>; <https://formartpfo.ru/2025/f10/>; <https://proekty.er.ru/news/er-news-3567942/>;

<https://ktv-ray.ru/flickr/upload/content/XQem8lnC5sjoCNdF.JPG>;

<https://orenburg.er.ru/activity/news/v-god-zashitnika-otechestva-v-buguruslane-poyavilsya-perviy-mural>;

<https://regions.ru/kashira/blagoustroystvo/mural-posvyaschennyy-geroyam-svo-poyavitsya-na-stene-doma-v-kashire-2>;

<https://obraz36.ru/sobitiya/v-voronezh-otkryli-mural-posvyaschennyy-uchastnikam-svo>.

²⁹ hahkf4eppuz9vuqvtiwu5komv9rca51k.jpg; <https://formartpfo.ru/2025/f2/>; <https://formartpfo.ru/2025/f13/>;

<https://www.tatar-inform.ru/news/v-zelenodolske-otkryli-patrioticeskii-mural-posvyashhennyi-pamyati-geroev-5966138>;

<https://formartpfo.ru/2025/f4/>; <https://yamal-media.ru/news/v-muravlenko-pojavilsja-mural-semja>;

https://newsvladimir.ru/fn_1715761.html; <https://yar.mk.ru/social/2025/04/19/v->

5. Конфигурация «ВОВ и СВО». Соседство фигур героев Великой Отечественной войны и Специальной военной операции, создание портретов в одинаковом ракурсе. Установление прямой преемственности³⁰.



Рис. 1. Команда «СтенкаНН» и Елизавета Сазанова. Мурал, посвященный Григорию Булатову, 2025 год, г. Нижний Новгород. Фото Елизаветы Сазановой

Fig. 1. StenkaNN team and Elizaveta Sazanova. Mural dedicated to Grigory Bulatov, 2025, Nizhny Novgorod. Photo by Elizaveta Sazanova



Рис. 2. Мурал на военную тематику, 2025 год, г. Москва. Фото Никиты Петрова

Fig. 2. Military-themed mural, 2025, Moscow. Photo by Nikita Petrov

rybinske-sozdali-mural-v-chest-geroev-svo.html.

³⁰ <https://tass.ru/obshchestvo/25240249>; <https://vologda.mk.ru/social/2025/10/30/mural-posvyashhennyy-voinam-svo-narisovan-na-ulice-pskovskoy-v-vologde.html>
<https://lenobl.ru/ru/dlya-smi/news/76350/>; <https://pobedarf.ru/2024/05/20/mural-posvyatili-geroyam/#!>
<https://karabash.bezformata.com/listnews/mural-vremya-geroev/150375503/>.

Согласно Яну Ассману, одной из ключевых сил, обеспечивающих сохранение и передачу смыслов в обществе, является принцип культурного канона — формирование определенных нормативных рамок, определяющих, какое содержание имеет наивысшую ценность для группы [Ассман 2004: 133]. Для формирования и закрепления определенного канона военно-патриотические муралы функционируют в рамках высоких нормативных ограничений. И наиболее эффективно этот канон поддерживают типовые реалистичные муралы, в которых устанавливается прямое денотативное соответствие между изображением и изображаемым объектом. Однако в профессиональном поле нередко звучат критические комментарии касательно широкого распространения муралов на военно-патриотическую тематику. В некоторых из них отмечается перенасыщенность городской среды мемориальными образами и «культивация мартирологии» [Upalevski 2017]. Куратор Сабина Чагина, говоря о ситуации в Москве, отмечает: «Посмотрите, во что превратился наш город <...> Мы живем среди надгробных плит»³¹. Кроме того, она отмечает проблему отсутствия профессиональной экспертизы муралов, что приводит к распространению случайных с точки зрения контекста и композиционно слабых изображений с нарушенными пропорциями и неубедительной анатомией. Автор работы «Приукрашенная реальность: кто, как и для чего создает муралы в России»³² отмечает, что в подобных муралах авторское высказывание отступает на второй план в угоду простым визуальным решениям — художник становится исполнителем заказа, его индивидуальный стиль «растворяется», а город наполняется однотипными изображениями. Павел Шугуров на Форуме уличного искусства в 2022 году отметил еще одну проблему — несопоставимость недолговечного материала с монументальными темами: «Героическая тема должна быть отражена в долговечных материалах — бронзе или граните. Рисовать героя, который начнет отваливаться, — не наш стиль»³³. Наконец, важным аспектом становится дефицит коммуникации с сообществом и непрозрачность решений, которая воплощается в закрытых конкурсных процедурах на создание муралов. В результате фрески нередко появляются внезапно, что может вызывать ощущение навязанного визуального нарратива.

³¹ <https://www.hse.ru/news/community/414644213.html>.

³² <https://www.dp.ru/a/2025/08/02/priukrashennaja-realnost>.

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=ojtMI0V4Pec>.

Социальные муралы

В большинстве случаев муралы, несущие социальную нагрузку, размещаются по инициативе государственных структур и социальных фондов (правительство области, управление культуры, районные центры, «Росмолодежь», Президентский фонд культурных инициатив, «Российские студенческие отряды» и др.) или крупных частных корпораций («Уралхим», «Сибур», «Татнефть», «Т-Банк» и др.). Их основные задачи — трансляция и укрепление общественно значимых дискурсов, формирование определенной модели поведения, а также стимуляция и поддержка ценностей, важных для того или иного исторического этапа. Социальные муралы продают, но не продукт, а нормативы в обществе.

Социальные и военно-патриотические муралы в современной городской среде представляют собой не противоположные, а, скорее, структурно родственные формы публичного визуального высказывания, где фигура человека выступает ключевым композиционным и смысловым элементом. Они функционируют как инструменты символического регулирования и нормализации коллективных ценностей, транслируют представление о социально значимом и выполняют компенсаторную, стабилизирующую функцию в условиях социальной неопределенности. При этом различия между ними проявляются прежде всего на уровне семантики и эмоционального регистра: социальные муралы, как правило, обращаются к образам повседневной жизни и устойчивых социальных практик — труда, заботы, знания, совместного бытия и воспроизводства социальных связей, — тогда как военно-патриотические муралы чаще концентрируются на исключительных событиях и фигурах, наделенных историческим и символическим значением, тем самым акцентируя проблематику памяти, преемственности, жертвы и героизма.

В XX веке муралы часто служили социально-политическим целям, выходили за рамки представления об искусстве как чисто эстетическом явлении. В современной зарубежной практике, чаще в Европе и Северной Америке, настенная живопись с выраженным социальным содержанием нередко становится языком низового сообщества и формой grassroots activism [Cole 2024: 93–115], а фигура человека — олицетворением борьбы: против неолиберальной политики городов [Abram 2024], мнемонической гегемонии³⁴, расовой несправедливости³⁵, домашнего насилия, дискриминации по половому признаку³⁶ и др. В российском контексте социально

³⁴ <https://flash---art.com/2020/05/public-art-cultural-memory-and-social-change/>.

³⁵ <https://nbm.org/exhibitions/murals-that-matter-activism-through-public-art/>; <https://www.aclusocal.org/news/care-we-create-mural-envisioning-community-care/>.

³⁶ <https://cooltourspain.com/social-street-art/>.

ориентированная настенная живопись развивается в иной модели взаимодействия с социальными институтами. Это связано, в частности, со строгой системой согласований и регулирования визуальной среды, а также с исторически сложившимся представлением о монументальной росписи как форме публичного искусства, реализуемой в рамках официального заказа [Габович 2020: 8–26]. Такой подход предполагает воспроизводство узнаваемых сюжетов, типизированных образов и устойчивых композиционных схем, позволяющих минимизировать неоднозначность интерпретаций и обеспечить предсказуемость смыслового восприятия в публичном пространстве. Исследование медиаполя (поиск по ключевым словам, систематизация данных), включающее новостные публикации, фотодокументацию и аналитические статьи о муралах с социальным содержанием, позволило выявить ряд устойчивых тематических блоков, внутри которых формируются стабильные семантические и композиционные схемы изображений:

1. Муралы на тему семьи (см. *Рис. 3*). Группа фигур, как правило, состоящая из трех-четырех (реже двух) человек в тесном физическом контакте. Авторы используют теплую цветовую палитру и «открыточную» композицию — статичные и постановочные позы. Фон решен условно, в декоративном ключе, без четкого смыслового или контекстуального решения. Нередко использование нормативных текстов, закрепляющих модель семьи как базовую социальную ценность³⁷.

2. Муралы на тему знания. Центральная фигура одна — ребенок или молодой специалист в состоянии сосредоточенного погружения в книгу, которая становится универсальным символом знания и формирует композиционное пространство вокруг героя. Цветовая гамма более яркая и контрастная³⁸.

³⁷ <https://formartpfo.ru/2024/f2>; <https://formartpfo.ru/2024/f3>; <https://formartpfo.ru/2024/f8>;
<https://amurobl.tv/news/kultura/2023-10-02-mural-na-temu-materinskoy-lyubvi-ukrasil-fasad-zhilogo-doma-v-svobodnom>;
<https://www.tatar-inform.ru/resize/shd/images/uploads/news/2025/11/29/c9857a8595fd40b80c34fd6d722cbef3.jpg>;
<https://www.mk-yamal.ru/social/2025/08/05/novye-muraly-na-temu-semi-i-rodnoy-yamala-poyavilis-v-noyabrskoy>.html;
<https://vektor-tv.ru/news/v-gubkinskom-poyavilsya-novyy-mural-semya/>;
<https://www.gtrk-vyatka.ru/vesti/society/113233-v-pizhanke-sozdali-mural-posvjashchennyj-seme>.html;
<https://pressa40.ru/v-kaluge-poyavilsya-novyy-yarkiy-mural-na-temu-semi-i-lyubvi/>;
<https://www.mk-yamal.ru/social/2025/06/18/v-pangodakh-narisovali-posvyashchennye-seme-i-prirode-muraly>.html;
<https://purmedia.ru/novosti/mural-iz-tarko-sale-stal-luchshim-na-festivale>.

³⁸ https://yandex.ru/maps/org/vzglyad_v_budushcheye/103581494963/gallery/?ll=77.779156%2C64.914504&z=16; <https://1kizil.ru/news/life/3125-mechtaet-stat-letchikom-kak-dedushka-avtor-graffiti-na-fasade-pervoj-shkoly-rasskazal-o-smysle-svoej-raboty>.html; https://vk.com/wall-178246615_112388; <https://formartpfo.ru/2023/f5>; <https://formartpfo.ru/2021/f2>; <https://formartpfo.ru/2023/f3>.

3. Космическая тематика. Две устойчивые композиционные схемы — героически-документальная (портреты Гагарина и других известных космонавтов и ученых, советская космическая программа) и фантазийно-образная (мечтающий о космосе ребенок среди планет). В качестве фона избираются классические космические элементы — планеты, ракеты, спутники и другие символы научно-технического прогресса. Чаще всего палитра строится вокруг синих, красных и белых тонов. Нередко использование плакатной стилистики³⁹.

4. Муралы на тему гражданского труда формируют канон героизированного образа профессионала. Чаще всего на таких муралах фигурируют образы врача, спасателя, инженера и строителя. Изображение включает универсальные символы труда — сердце, легкие, крест и холодная цветовая палитра в муралах, посвященных врачам⁴⁰; инфраструктура и техника, указывающая на промышленные и строительные профессии, а также насыщенный колорит, создающий позитивный образ труда, и частое использование плакатной соцреалистической стилистики⁴¹; динамичные героические фигуры спасателей с неукротимой стихией на фоне — противопоставление хаоса и порядка⁴².

5. Муралы на тему спорта (см. Рис. 4) образуют отдельный, легко узнаваемый визуальный тип, основанный на выразительной кинетике: герой изображается в момент пикового движения или триумфа, используются экспрессивные жесты. Фигура спортсмена нередко героизирована и монументальна, а фон и цвет — динамичны и насыщены. Сюжетное разнообразие колеблется от герои-

³⁹ 0pK_DpH7iUI-2048x1362.jpg; <https://formartpfo.ru/2021/f8>; <https://www.tv-tomsk.ru/news/87839-tomskie-hudozhniki-narisovali-mural-na-stene-molodezhnogo-centra-v-kolpasheve.html>; <https://riakursk.ru/v-kurske-na-ulitse-karla-marxsa-poyavilsya-novyy-mural/>; <https://www.ufa.kp.ru/daily/27703.5/5091897/>; <https://ru.dreamstime.com/%D0%BF%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82-%D1%8E%D1%80%D0%B8%D1%8F-gagarin-%D0%BD%D0%B0-%D1%84%D0%B0%D1%81%D0%B0%D0%B4%D0%B5-%D0%B6%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D0%B0-image116971691>; <https://www.vologda.kp.ru/online/news/6524730/>; https://vk.com/wall-30015658_145068.

⁴⁰ <https://formartpfo.ru/2020/f1>; <https://formartpfo.ru/2020/f5>; <https://formartpfo.ru/2020/f11>; <https://63.ru/text/culture/2024/01/08/73097732/>; <https://vn.ru/news-vitse-mer-anna-tereshkova-zastupilas-za-mural-s-vrachom-v-novosibirske/>; <https://khabar.kz/ru/news/nauka-i-obrazovanie/123276-vracham-posvyatili-mural-v-almaty>.

⁴¹ <https://horosho.info/2024/08/15/v-kemerove-poyavilsya-mural-stroim-budushhee/>; <https://ysia.ru/pervyj-krupnyj-mural-poyavilsya-na-desyatietazhnom-dome-v-neryungri/>; <https://www.newsko.ru/news/nk-8225582.html?erid=x5b4qZiajkLX5sTz6hRhrF4cj4PViiD1j4uycXbkubf8ST6wcE1RuqVMLR288T>; <https://gazeta-bam.ru/news/media/2023/10/25/obedinyayuschej-temoj-treh-muralov-stali-stroiteli-dorogi-silnye-otvetstvennye-i-trudolyubivye-lyudi/>.

⁴² https://ufaved.info/articles/news/v_ufe_poyavilsya_pervyy_mural_posvyashchen_nyy_spasatelyam/; <https://73.mchs.gov.ru/deyatelnost/press-centr/novosti/5077720>; <https://ru.sputnik.kz/20250903/mural-posvyashchennyy-spasatelyam-predstavili-v-taraze-56798891.html>; https://yandex.ru/maps/org/mural_spasateli/151199052717/?ll=76.677641%2C66.126805&z=16; <https://informpskov.ru/news/327084.html>; <https://73.mchs.gov.ru/deyatelnost/press-centr/novosti/5077720>.

зации спортсменов и образов фанатской культуры до изображения массового спорта и физической активности в целом⁴³.



Рис. 3. Команда «СтенкаНН». Мурал, посвященный теме семьи, 2025 год, г. Нижний Новгород. Фото: Фото Елизаветы Сазановой

Fig. 3. StenkaNN team. Family-themed mural, 2025, Nizhny Novgorod.
Photo by Elizaveta Sazanova

Таким образом, социальные муралы в российской художественной практике формируют устойчивый набор повторяемых визуальных образов, который со временем приводит к стандартизации визуального языка. Это способствует канонизации образов социально значимых фигур — врача, рабочего, спортсмена, семьи и др., что соответствует указу Президента РФ от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей»⁴⁴. В результате такие изображения становятся легко считываемыми, «политически сглаженными» [Lefebvre 1991: 151] и воспроизводимыми в разных городах и регионах, независимо от локального контекста. Однако подобная унификация визуального

⁴³ 525x700_1_c0f4468db314d40dbc0293e8eeb913cd@1619x2160_0xyTOshF Ev_1414046034821255064.jpg.webp; https://pikabu.ru/story/v_moskve_na_taganke_poyavilos_graffiti_s_izobrazheniem_lva_yashina_3441065; <https://stolicaonego.ru/news/steny-sportivnoy-shkoly-v-olontse-ukrasili-muralom/>; <https://sport.rambler.ru/football/40479968-sbornaya-rossii-po-futbolu-otsenila-samarskiy-mural-v-chest-ih-pobedy-nad-ispaniy/>; <https://kikonline.ru/2024/10/29/na-stene-kurganskogo-doma-izobrazili-futbolistov/>; <https://fc-zenit.ru/news/2025-05-23-mural-stoletiya-zenit-i-win-line-predstavlyayut-unikalnyy-art-obekt-v-win-city-gorode-v-zenite.htm>.

⁴⁴ <http://kremlin.ru/acts/bank/48502>.



Рис. 4. Миша Либерти. Мурал «Win City — городе в Зените», 2025 год, г. Санкт-Петербург. Фото Марии Ушаковой

Fig. 4. Misha Liberty. Mural "Win City — at its Zenith", 2025, St. Petersburg. Photo by Maria Ushakova

языка социальных муралов ограничивает вариативность художественных решений и снижает чувствительность к месту и изображаемому сюжету, тем самым уменьшая коммуникативную эффективность произведений.

Тем не менее существует ряд авторов, которые, находясь в рамках обозначенных тематических и композиционных канонов, создают стилистически самобытные произведения, где приоритет отдается индивидуальному художественному языку, а не выполнению предписанных социальных или нормативных задач. Например, московский художник Тимур Fork, создавая мурал на тему семьи в Нижнекамске, акцентирует внимание зрителя на своем уникальном стиле пластилинового реализма, тем самым вырывая смотрящего из привычных представлений о патерналистских муралах на представленную тему. Роман Мураткин часто работает с темами спорта и труда, семьи, но его произведения всегда выделяются намеренно деформированными пропорциями тела, изогнутыми линиями и детализацией, нетипичными композиционными решениями с элементами коллажности, выразительным колоритом. Сам художник называет свой стиль «неодеформизм». С эстетикой яркой мульти-

пликации в мурале на тему спорта в Тольятти работал Вова Nootk. Его динамичная и колоритная стилистика органично встраивается в заявленную тематику. Обращаясь к визуальному языку анимации 1980–1990-х годов, он сочетает ритмическую композицию с многослойными нарративами, создавая эмоционально насыщенные образы. В росписях плафонов Ярославского вокзала в Москве, выполненных Дмитрием Aske, которые посвящены строительству БАМа, на первый план выходит его узнаваемая модульная стилистика панно с локальными цветовыми полями. Работы художника балансируют между социальной функцией и автономным художественным высказыванием, сохраняя приоритет формы, структуры и авторской самобытности. Эти примеры позволяют выделить третью категорию — авторские муралы, в которых предзаданная тема становится не целью, а лишь рамкой для индивидуального художественного высказывания.

Авторские муралы

В отличие от нормативных социальных муралов, ориентированных на воспроизводство устойчивых композиционных и сюжетных схем, авторские муралы предполагают большую степень художественной автономии, стилистического разнообразия и чувствительности к контексту, а фигура человека на них становится не социальной функцией, а видимой деталью творческого метода автора. Авторские муралы менее прозрачны для классификации, так как для художника первоочередна трансляция индивидуального эстетического переживания, поэтому в предложенном разделе мы отдельно проанализируем творческий метод нескольких российских муралистов — Александра Демкина, Веры Ширдиной, Марата Морики и Андрея Оленева. Эта выборка объясняется различным отношением авторов к изображению натуры в монументальных произведениях — как с формальной, так и со смысловой точек зрения.

Творческий метод — это «способ образного познания действительности и совокупность принципов художественного отбора, обобщения и образного воплощения материала» художником [Каган 1971: 711]. Он предполагает высокую степень авторской рефлексии. Базовая цель анализа творческого метода — исследование концептуальных аспектов творчества художника, реализации им типовых творческих задач, а также установление отношения автора к натуре. Несмотря на то, что корни подхода произрастают из марксистско-ленинской эстетики, сегодня творческий метод лишен идеологической подоплеки, стал регулярным и типовым исследовательским инструментом [Омельяненко 2018]. Поскольку в рамках статьи центральное место отводится изображению челове-

ческой фигуры в современном мурализме, при рассмотрении отдельных авторов мы будем опираться на анализ творческого метода как способа отражения натуры.

Для рязанского художника Александра Демкина изображение человека становится краеугольным камнем творчества. Автор работает в эстетике реализма, поэтому мы отчетливо видим изображенных героев. Через антропоморфные образы художник в первую очередь стремится передать эмоцию, сделав ее осязаемой и понятной прохожему. Индивидуальные черты персонажей размыты — таким образом автор демонстрирует универсальность своих героев, нередко применяя эффект глитч-искажений. Этот прогрессивный прием позволяет художнику не описать физическое состояние объектов, а уловить тонкие волны эмоциональных состояний персонажей. В том числе поэтому герои его муралов практически никогда не смотрят на зрителя, их внимание направлено на внутреннюю рефлексия. Таким образом, творческий метод Демкина выстраивается вокруг образа человека, насыщенного психологизмом, но лишённого пафоса и демонстративной силы. Его герои — не социальные символы, а скорее субъекты эмоционального переживания. Автор добивается реалистичного образа и одновременно намеренно использует приемы его деформации.

Одновременно для художника свойственно внимание к историческому и культурному контексту места. Например, в масштабном мурале «Без контакта» в Альметьевске (см. Рис. 5) каждая из трех сцен фрески — это отсылка к локальному быту города, который в XIX веке славился своей ежегодной ярмаркой. Художник умело связывает прошлое города, воплощенное в татарском растительном орнаменте, отражающем древнюю земледельческую традицию места, национальном костюме молодого человека, создавая который автор опирался на этнографические очерки Каюма Насыри, с настоящим — современными глитч-эффектами, орнаментальными QR-кодами и героями, прототипами которых стали современные альметьевцы. В Рязани в мурале «Сувенир» (см. Рис. 6) Александр Демкин дает современную интерпретацию местного народного художественного промысла — скопинской керамики. Герой его изображения словно сделан из керамики, рядом с ним расположена рыба-квасник, классический объект скопинского промысла. Так старинное ремесло получает актуальное звучание в соединении с цифровыми артефактами современности. Автор стремится пристально взаимодействовать с архитектурой. Панорамные окна на здании, где расположен мурал, перекликаются с плавными линиями и мягкими цветами росписи, не создавая диссонанса, а напротив, дополняя образ. Таким образом изображение становится органичной частью здания, создавая единое эстетическое впечатление.



Рис. 5. Александр Демкин. Мурал «Без контакта», 2022 год, г. Альметьевск.
Фото Антона Селезнёва

Fig. 5. Alexander Demkin. Mural "Without Contact", 2022, Almetьевsk.
Photo by Anton Seleznev



Рис. 6. Александр Демкин. Мурал «Сувенир», 2024 год, г. Рязань. Фото Антона Селезнёва
Fig. 6. Alexander Demkin. Mural "Souvenir", 2024, Ryazan. Photo by Anton Seleznev

Художница Вера Ширдина окончила отделение станковой живописи в Санкт-Петербургском художественном училище имени Н. К. Рериха. Несмотря на масштаб, работы Веры камерны и живописны, а образ человека приобретает символическую окраску. Художница тесно взаимодействует с поверхностью и материалом здания, на котором работает. Как правило, она выбирает фактурные стены в неидеальном состоянии, и поверхность не маскируется, а включается в композицию. Эта «неидеальность» позволяет Вере имплицитно поднимать тему темпоральности, созидания и разрушения. Ее муралы напоминают фрески, она намеренно добивается эффекта состаривания изображения за счет размытого подмалева-ка-фона, небольших подтеков, наложения цветовых пятен и самой фактуры поверхности. Художница отмечает, что создает иконописные руинированные образы.

Фигуры всех героев Веры, — как правило, это женские образы, — погружены в схожий колорит и окружены повторяющимися объектами и символическими деталями. Базовым цветовым решением художницы становится ультрамарин, обладающий обширной культурной историей: он часто использовался в религиозной живописи XV века и считался самым дорогим живописным материалом после золота и серебра. В церковном искусстве ультрамарин стал символом небесной сферы и высшей созерцательной энергии, символом самой Матери Божией. Поэтому женские фигуры в муралах художницы обладают очевидной созидательной, первородной силой. Их лица не имеют четких черт: либо персонажи обращены в профиль по отношению к зрителю, либо половина лица намеренно размывается. Таким образом, фигура человека в работах Веры Ширдиной часто лишена конкретики и завершенности. Ее герои скорее выражают метафизическое состояние, нежели социальное послание.

Часто в муралах художницы фигурирует белая драпировка — символ духовной отрешенности, света и чистоты, фигуры двух животных — лошади и птицы, тоже, как правило, белого цвета, а также небесные светила. Смысловая составляющая работ зачастую рождается из взаимодействия с поверхностью и окружающим контекстом — нередко Вера не создает предварительного эскиза, позволяя сообщению возникать через спонтанное взаимодействие с местом. Художница избегает прямого сюжетного высказывания, переводя зрительский опыт в экзистенциальное русло.

Художник Марат Морик прошел длинный путь от увлечения Модильяни, погружения в хип-хоп-культуру и граффити до создания монументальных полотен в коллажной стилистике во многих городах России и Европы. В своем творчестве Марат смешивает абстрактные и фигуративные элементы, документальное и вооб-

ражаемое, создавая яркий и выразительный «театр образов»⁴⁵. Коллажный подход художника реализуется на разных этапах создания произведения. Цветовые решения работ напоминают лоскутное одеяло из пастельных и ярких, локальных и тональных цветов, усиливающих экспрессию работы. Художник соединяет внутри одного изображения разные приемы и техники — реалистичные фигуры персонажей соседствуют с типографскими шрифтами, сюрреалистическими объектами и абстрактными элементами. В его работах есть ощущение скорости, подвижной линии, импульсивности, что дает впечатление живого рисунка. Марат отмечает: «Я постоянно балансирую между монохромом и цветом, фигуративностью и абстракцией, жесткими темами и наивной романтикой. У меня есть тяга к контрастам — в музыке, творчестве и жизни»⁴⁶. Все это влияет на конечное восприятие мурала: гетерогенная визуальная структура, состоящая из набора образов, порождает множественные интерпретации произведения. Каждый отдельный зритель, исходя из личного культурного опыта, способен увидеть в работе разные сюжеты.

Фигура человека занимает центральное место в творчестве Марата Морики: «С раннего детства я рисовал людей: героев сериалов, родителей, каких-то вымышленных персонажей. Мне нравился сам процесс»⁴⁷. Цвет тела или лиц героев редко подчинен реалистической логике, автор использует неожиданные сочетания, что позволяет сравнивать его подход в том числе с творчеством фовистов. Фигуры персонажей намеренно деформируются, руки и ноги не пропорциональны телу и голове. Таким образом создается эффект наивного рисунка при очевидном профессионализме автора. Подобная экспрессивная деформация фигуры служит способом эмоционального усиления изображения.

Создавая муралы в разных локациях, художник уделяет должное внимание культурному контексту места. Например, прежде чем создать работу «Забота» в Альметьевске (см. Рис. 7), автор познакомился с местностью, попал в яблоневый сад проповедника Йосыфа Хазрата. В уголке он увидел воплощение старинного мусульманского сада, где у каждого дерева есть свое символическое значение. Именно эти впечатления легли в основу идеи произведения. Сады для мусульман — пространство формирования личности и рефлексии, а значит, место для развития души и ума [Bustanov 2022]. Кроме того, массовые посадки яблонь — один из символов трансформации Альметьевска из села в город. Поэтому в центре композиции мурала Марат расположил яблоню, которую бережно выса-

⁴⁵ <https://ruarts.gallery/gallery/artists/42#author-biography>.

⁴⁶ <https://www.pravilamag.ru/entertainment/737425-za-stenami-10-rossiiskih-hudojnikov-ulichnoi-volny-kotoryh-stoit-znat/>.

⁴⁷ <https://makersofsiberia.com/lyudi/morik.html>.

живают герои. Выбранные автором цвета органично сочетаются с окружающей архитектурой.



Рис. 7. Марат Морик. Мурал «Забота», 2022 год, г. Альметьевск.

Фото Антона Селезнёва

Fig. 7. Marat Morik. Mural "Care", 2022, Almet'yevsk. Photo by Anton Seleznev

Видный представитель нижегородского уличного искусства Андрей Оленев в монументальных росписях сочетает принципы классической живописи с современными технологиями и взаимодействием с местным историко-культурным контекстом. Автор фотографирует различные локации городов, а затем при помощи инструментов и собственного художественного чутья дополняет сюжеты новыми сюрреалистическими объектами, персонажами, соединяя все воедино в живописной технике. Так, оставаясь в рамках канона, Андрей Оленев тем не менее выходит на тропу эксперимента. Собрать воедино разнородный визуальный материал художнику помогает колорит: как правило, Андрей использует ограниченную цветовую палитру, чтобы выровнять изображение по цвету, свету и фактуре. Изначально поверхностью для большинства уличных работ автора служила исчезающая деревянная архитектура Нижнего Новгорода, репрезентирующая уникальную ткань города. Стены домов Андрей Оленев украшал работами, выполненными в стиле мистического реализма: вдохновленный мотивами древних сказок и художниками Северного Возрождения,

автор создал свой уникальный мир, который тем не менее непосредственно связан с миром реальным.

Доминирующим мотивом в мурализме Оленева остается мотив места и его уникальная история, рассказанная через призму авторского видения. В каждом изображении присутствует фигура человека. Андрей нередко использует приемы фреймирования, кадрирования и анонимизации персонажей. Эти приемы позволяют усилить аспект универсальности человеческого образа и сместить оптику: изображаемый герой акцентирует тему природы и города, становится связующим звеном и субъектом проживания этой связи. Таких героев Андрей часто называет хранителями города: «Хранитель — это некий персонаж, который заботится о городе, облагораживает его своими мистическими действиями: фонариком освещает улицы, из шланга поливает деревья, кисточкой красит крыши, зажигает звезды над городом»⁴⁸. Его лица никогда не видно, потому что художнику важнее не столько личность, сколько действия, которые персонаж совершает по отношению к городу, поскольку этот герой — олицетворение заботливого жителя. Благодаря такому авторскому подходу город на муралах воспринимается как нечто живое, чувствительное и изменчивое.

Авторские муралы воплощают высокий уровень разнообразия художественной автономии в сравнении с нормативными росписями: фигура человека перестает быть носителем официального или социального сообщения, она превращается в предмет рефлексии и становится элементом творческого метода художника. На примере творчества описанных авторов видно, что антропоморфный образ может служить разным художественным задачам — от трансляции эмоционального и метафизического состояния до метафорического очеловечения города. Кроме того, в отличие от военно-политических и социальных муралов, где основным становится нормативное послание, авторские муралы более чувствительны к локальному контексту, материалу и архитектуре, а также допускают множественность интерпретаций, что расширяет коммуникативный потенциал мурализма и выводит его за пределы стандартизированных сюжетов и визуальных канонов.

Образ человека в современном российском мурализме выступает универсальным и наиболее востребованным визуальным инструментом публичной коммуникации, однако его функции и смысловое наполнение существенно варьируются в зависимости от контекста производства муралов и степени автономии художественного видения.

Военно-патриотические и социальные муралы показывают высокую степень нормативности изображения: фигура человека в

⁴⁸ <https://www.nnov.kp.ru/daily/27662/5050988/>.

них подчинена задаче трансляции устойчивых ценностных установок, воспроизводству официальных или социально одобряемых нормативов и формированию легко считываемого визуального канона. В этих категориях мурал функционирует прежде всего как инструмент символической регуляции города, а образ человека — как знак, включенный в систему заранее заданных смыслов. Воспроизводство сюжетов, композиционных схем, иконографических формул обеспечивает предсказуемость восприятия, но одновременно ведет к стагнации визуального языка и снижению чувствительности к месту и изображению.

На этом фоне авторские муралы представляют другой полюс современного мурализма. В них трансформируется роль фигуры человека как носителя нормативного социального сообщения. Антропоморфный образ становится элементом творческого метода автора, способом познания и интерпретации действительности. Анализ творческого метода Александра Демкина, Веры Ширдиной, Марата Морика и Андрея Оленева показывает, что в условиях институционального заказа художники способны сохранять автономию высказывания, смещая акцент с социального компонента и нормативной функции на психологическое, экзистенциальное, символическое или пространственное измерение человеческого образа. В авторских муралах человеческая фигура нередко универсализируется, она лишена конкретных социальных маркеров, обращена к внутренним переживаниям и проживанию места. Взаимодействие художника с контекстом и архитектурой пространства позволяет муралу стать формой осмысления города как живого и изменчивого пространства, что позволяет инициировать более сложный диалог со зрителем.

Образ человека в российском мурализме следует рассматривать как гетерогенный визуальный феномен, где кроется поле напряжения между нормативом и авторской свободой, функцией и индивидуальной художественной рефлексией. И именно в авторских практиках наиболее отчетливо проявляется истинный потенциал современного мурала как самостоятельного высказывания, способного не только декорировать или стабилизировать, но и переосмыслить городскую среду в ее человеческом измерении.

Заключение

Исследование персонажа как объекта изображения — от керека в граффити до фигур героя, социального типа и субъекта авторской рефлексии в мурализме — позволяет проследить процесс институционализации уличного искусства на принципиально ином уровне, не как линейную эволюцию формы или последовательную смену течений, а как трансформацию режима городской визуаль-

ности. В нелегальных практиках керек функционирует как пограничный элемент: он одновременно связан с субкультурой логикой *name-writing*, но в то же время выходит за ее пределы, становясь доступным для восприятия широкой аудиторией. Персонаж в нелегальных практиках в том числе становится маркером допущения или ограничения проявления субъектности в городе.

Несмотря на то, что нелегальные практики уличного искусства остаются количественно доминирующими, их присутствие оказывается смещенным на периферию за счет усиления ориентации городской политики на гомогенные, предсказуемые образы, задающие новые правила их видимости, что особенно заметно в центральных регионах России.

Анализ отечественного мурализма показывает, что настенная живопись может быть стилистически самобытной и профессиональной: признанные авторы создают выразительные образы и находят способы сохранения творческой индивидуальности в условиях повсеместного патернализма нормативных художественных образов. Однако в большинстве своем в институциональном мурализме степень автономии художника ограничена — его окружают предзаданные темы, композиционные формулы, допустимые смыслы. В результате антропоморфный герой в муралах чаще не выступает как носитель проблематизации субъектности, а становится поводом для производства допустимой фигуративности. Исключения возможны, но их формирует лишь небольшая группа авторов, для которых мурал становится продолжением индивидуальной художественной логики, а не исполнением заданного социального сценария.

Таким образом, путь от керека к герою фиксирует не исчезновение нелегальных уличных практик, а изменение их статуса и условий присутствия: оставаясь массовыми, они оказываются в режиме сниженной видимости, в то время как институциональный мурализм закрепляет за собой право на демонстрацию образа. Эта ситуация акцентирует проблематику перераспределения визуального права на город и проливает свет на главный вопрос: существует ли сегодня баланс между управляемой репрезентацией и возможностью непредписанного, рискованного, автономного городского высказывания.

Литература

- Ассман, Я. (2004). *Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*. М.: Языки славянской культуры.
- Габович, М. (Ред.). (2020). *Памятник и праздник: этнография Дня Победы*. СПб.: Нестор-История.

- Гришин, В. А. (2015). Мексиканский мурализм. Открытия и драмы Х. К. Орско. *Вестник славянских культур*, 38(4), 56–68.
- Каган, М. С. (1971). *Лекции по марксистско-ленинской эстетике*. Л.: Ленинградский государственный университет.
- Карцева, Е. А. (2021). Эволюция искусства в общественных пространствах: смена институциональных моделей. *Артикульт*, 44(4), 86–93. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-4-86-93>.
- Омельяненко, М. В. (2018). Актуализация понятия «творческий метод» в научной подготовке историков искусства. *Вестник СПбГИК*, 36(3), 110–114. <https://doi.org/10.30725/2619-0303-2018-3-110-114>.
- Поляков, Ф. Д. (2024). Граффити как инструмент освоения городской среды: исследование пространственных практик. *Журнал социологии и социальной антропологии*, 27(4), 238–272. <https://doi.org/10.31119/jssa.2024.27.4.9> <https://elibrary.ru/LHMOVPO>.
- Самутина, Н., Запорожец, О. (2024). Чем больше закрашивают, тем сильнее вдохновляют: небольшие уличные надписи и борьба за коммуникацию в публичном пространстве Москвы. В Б. Степанов, К. Левинсон, О. Запорожец (Ред.). *HistoriCity: городские исследования и история современности*, 424–447. М.: Новое литературное обозрение.
- Трубина, В. (2013). Город: стратегии и тактики. *Художественный журнал*, (89). Режим доступа: <https://moscowartmagazine.com/issue/8/article/86>.
- Abram, S. (2024). Graffiti, street art and murals against the neoliberal city: wall-written dissensus. *Street Art and Urban Creativity*, 10(1), 54–71. <https://doi.org/10.25765/sauc.v10i1.919>.
- Bustanov, A. K. (2022). A space for the subject: Tracing garden culture in Muslim Russia. *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 65(1–2), 74–125. <https://doi.org/10.1163/15685209-12341563>.
- Castleman, C. (1982). *Getting Up: Subway graffiti in New York*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Cole, L. C. (2024). Street arts festival Mostar: Curatorial agency, spatial transformation and arpeace formation. In B. Vogel, S. Kappler, O. P. Richmond (Eds.). *The art of peace formation: Arts-based social movements, opportunities and blockages*, 93–115. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cooper, M., Chalfant, H. (1984). *Subway art*. London: Thames & Hudson.
- Glazer, N. (1979). On subway graffiti in New York. *The Public Interest*, (54), 3–11.
- Krzywik, A. (2021). Murals as Memory Carriers. Analysis of the Meanings Given to Them and the Attitudes of Their Creators. *On the Waterfront*, 63(11), 49–72.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford; Cambridge: Blackwell.
- Lennon, J. (2021). *Conflict graffiti: From revolution to gentrification*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Lerner, A. M. (2021). The Co-optation of dissent in hybrid states: Post-Soviet graffiti in Moscow. *Journal of Urban Cultural Studies*, 10(54), 1757–1785.
- Magid, V. (2007). *CAP – Crew Against People*. Prague: Bigg Boss, 2007.
- Novak, D. (2010). Historical Dissemination of Graffiti Art. *SAUC – Street Art and Urban Creativity (repository)*, 3(1), 29–42. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.61>.
- Rahn, J. (2022). *Painting without permission: Hip-hop graffiti subculture*. Westport: Greenwood Press.
- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown, Connecticut: Wesleyan UP.
- Sloan-Howitt, M., L. Kelling, G. (1990). Subway graffiti in New York City: ‘Getting Up’ vs. ‘Meanin It and Cleanin It’. *Security Journal*, 1(3), 131–136.

- Tiburi, M. (2015). Visual right to the City: The aesthetics of “Pixação” and the case of São Paulo. In J. Petri (Ed.). *Performing cultures*, 81–95. Kraków: Wydawnictwo LIBRON.
- Upalevski, I. (2017). Murals make (Our) history: Paintings on the wall as media of cultural memory. Interpreting the current state of Warsaw’s commemorative murals. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 13(4), 114–135. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.13.4.07>.
- Villoriente, D., Todd, J. (2001). *Mascots & mugs: The characters and cartoons of subway graffiti*. Paris: Onestar Press.
- Wacławek, A. (2008). *From graffiti to the street art movement: negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970–2008* (Doctoral dissertation, Concordia University).
- Wacławek, A. (2011). *Graffiti and street art*. London: Thames and Hudson.

References

- Abram, S. (2024). Graffiti, street art and murals against the neoliberal city: wall-written dissensus. *Street Art and Urban Creativity*, 10(1), 54–71. <https://doi.org/10.25765/sauc.v10i1.919>.
- Assmann, J. (2004). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Moscow: Languages of Slavic Culture. (In Russian).
- Bustanov, A. K. (2022). A space for the subject: Tracing garden culture in Muslim Russia. *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 65(1–2), 74–125. <https://doi.org/10.1163/15685209-12341563>.
- Castleman, C. (1982). *Getting Up: Subway graffiti in New York*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Cole, L. C. (2024). Street arts festival Mostar: Curatorial agency, spatial transformation and artpeace formation. In B. Vogel, S. Kappler, O. P. Richmond (Eds.). *The art of peace formation: Arts-based social movements, opportunities and blockages*, 93–115. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cooper, M., Chalfant, H. (1984). *Subway art*. London: Thames & Hudson.
- Gabovich, M. (Ed.). (2020). *Monument and celebration: The ethnography of Victory Day*. St. Petersburg: Nestor-Istoriya. (In Russian).
- Glazer, N. (1979). On subway graffiti in New York. *The Public Interest*, (54), 3–11.
- Grishin, V. A. (2015). Mexican muralism: Discoveries and dramas of J. C. Orozco. *Bulletin of Slavic Cultures*, 38(4), 56–68. (In Russian).
- Kagan, M. S. (1971). *Lectures on Marxist-Leninist aesthetics*. Leningrad: Leningrad State University. (In Russian).
- Kartseva, E. A. (2021). The evolution of art in public spaces: Transformation of institutional models. *Articult*, 44(4), 86–93. (In Russian). <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-4-86-93>.
- Krzywik, A. (2021). Murals as memory carriers. Analysis of the meanings given to them and the attitudes of their creators. *On the Waterfront*, 63(11), 49–72.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford; Cambridge: Blackwell.
- Lennon, J. (2021). *Conflict graffiti: From revolution to gentrification*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Lerner, A. M. (2021). The Co-optation of dissent in hybrid states: Post-Soviet graffiti in Moscow. *Journal of Urban Cultural Studies*, 10(54), 1757–1785.
- Magid, V. (2007). *CAP – Crew Against People*. Prague: Bigg Boss, 2007.
- Novak, D. (2010). Historical dissemination of graffiti art. *SAUC – Street Art and Urban Creativity (repository)*, 3(1), 29–42. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.61>.

- Omelyanenko, M. V. (2018). Actualization of the concept of “creative method” in the academic training of art historians. *Bulletin of St. Petersburg State Institute of Culture*, 36(3), 110–114. (In Russian). <https://doi.org/10.30725/2619-0303-2018-3-110-114>.
- Polyakov, F. D. (2024). Graffiti as a tool for the appropriation of urban space: A study of spatial practices. *Journal of Sociology and Social Anthropology*, 27(4), 238–272. (In Russian). <https://doi.org/10.31119/jssa.2024.27.4.9> <https://elibrary.ru/LHMOVPO>.
- Rahn, J. (2022). *Painting without permission: Hip-hop graffiti subculture*. Westport: Greenwood Press.
- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown, Connecticut: Wesleyan UP.
- Samutina, N., Zaporozhets, O. (2024). The more they paint over, the stronger the inspiration: Small street inscriptions and the struggle for communication in Moscow’s public space. In B. Stepanov, K. Levinson, O. Zaporozhets (Eds.). *HistoriCity: Urban studies and the history of the present*, pp. 424–447. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Sloan-Howitt, M., L. Kelling, G. (1990). Subway graffiti in New York City: ‘Getting Up’ vs. ‘Meanin It and Cleanin It’. *Security Journal*, 1(3), 131–136.
- Tiburi, M. (2015). Visual right to the City: The aesthetics of “Pixação” and the case of São Paulo. In J. Petri (Ed.). *Performing cultures*, 81–95. Kraków: Wydawnictwo LIBRON.
- Trubina, V. (2013). City: Strategies and tactics. *Moscow Art Magazine*, (89). Retrieved from <https://moscowartmagazine.com/issue/8/article/86> (In Russian).
- Upalevski, I. (2017). Murals make (Our) history: Paintings on the wall as media of cultural memory. Interpreting the current state of Warsaw’s commemorative murals. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 13(4), 114–135. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.13.4.07>.
- Villorente, D., Todd, J. (2001). *Mascots & mugs: The characters and cartoons of subway graffiti*. Paris: Onestar Press.
- Wacławek, A. (2008). *From graffiti to the street art movement: negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970–2008* (Doctoral dissertation, Concordia University).
- Wacławek, A. (2011). *Graffiti and street art*. London: Thames and Hudson.

Барельефинг как тактика присвоения городского пространства

АНАСТАСИЯ МАКСИМОВНА МОРОЗОВА ^[1]

✉ hoyashidesu@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0009-5982-8260>

^[1] Российский гуманитарный государственный университет, Москва, Россия

Для цитирования статьи:

Морозова, А. М. (2026). Барельефинг как тактика присвоения городского пространства. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 128–155.

Статья посвящена анализу «барельефинга» как формирующейся практики современного стрит-арта. Эмпирическую основу исследования составляют материалы, собранные в 2023–2025 годах: десять глубинных интервью со стрит-арт-художниками, интервью с кураторами и горожанами, включенное наблюдение на художественных мероприятиях и визуальный архив из трехсот фотографий барельефов.

Цель статьи — выявить причины обращения художников к барельефам и проанализировать сценарии их взаимодействия с городским пространством и аудиторией. В ходе исследования рассматриваются различия между подготовленной и неподготовленной аудиторией, логика размещения барельефов и перформативной составляющей коммуникации между стрит-арт-художниками и горожанами.

Автор рассматривает барельефы как форму стрит-арта, позволяющую художникам сохранять диалог с городом, обходя институциональные и цензурные ограничения, и формирует новые способы присвоения и осмысления городской среды.

В статье делаются выводы, что барельефинг выступает как тактическая форма реализации права на город, позволяющая художникам сохранять присутствие в публичном пространстве без прямой конфронтации с институциональными стратегиями контроля. Различие между подготовленной и неподготовленной аудиторией выявляет множественность режимов интерпретации барельефов: от восприятия их как вандализма до эмоционального присвоения и включения в личные практики памяти. Перформативность барельефов диктует особые сценарии взаимодействия с горожанами: случайное обнаружение, тактильный контакт и возможность апроприации. В целом барельефинг можно рассматривать как эмерджентную форму уличного искусства, которая адаптируется к условиям нормативного давления за счет малых форм, телесности и тактической незаметности.

Ключевые слова: стрит-арт, барельеф, городская среда, визуальные практики, перформативное искусство, паблик-арт, тактики символического сопротивления

Дата поступления в редакцию: 25.12.2025

Дата рецензирования: 10.02.2026

Дата принятия к публикации: 25.02.2026

© А. М. Морозова, 2026



Bas-relief as a tactic of urban space appropriation

ANASTASIA M. MOROZOVA ^[1]

✉ hoyashidesu@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0009-5982-8260>

^[1] Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

To cite this article:

Morozova, A. M. (2026). Bas-relief as a tactic of urban space appropriation. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 128–155.

Article analyzes “bas-relieving” as an emerging practice within contemporary street art. The empirical basis of the study consists of materials collected between 2023 and 2025, including 10 in-depth interviews with street artists, interviews with curators and city residents, participant observation at art events, and a visual archive of 300 photographs of bas-reliefs.

The aim of the study is to identify the motivations behind artists’ turn to bas-reliefs and to analyze their interactions with urban space and audiences. The study examines the differences between prepared and unprepared audiences, the spatial logic guiding the placement of bas-reliefs, and the performative component of communication between street artists and city residents.

The author conceptualizes bas-reliefs as a form of street art that allows artists to maintain a dialogue with the city, circumvent institutional and censorship restrictions, and develop new ways of appropriating and understanding the urban environment.

The author concludes that bas-reliefs act as a tactical form of exercising the “right to the city”, allowing artists to maintain a presence in public space without directly confronting institutional strategies of control. The distinction between trained and untrained audiences reveals a multiplicity of modes of interpreting bas-reliefs: from their perception as vandalism to emotional appropriation and inclusion in personal memory practices. The performative nature of bas-reliefs dictates specific scenarios of interaction with city residents: accidental discovery, tactile contact, and the possibility of appropriation. Overall, bas-reliefs can be viewed as an emergent form of street art that adapts to normative pressures through their small scale, physicality, and tactical invisibility.

Keywords: street art, bas-relief, urban environment, visual practices, performance art, public art, symbolic resistance tactics

Received: 25.12.2025

Revised: 10.02.2026

Accepted: 25.02.2026

© A. M. Morozova, 2026



В течение последнего десятилетия в российских городах, прежде всего в Москве и Санкт-Петербурге, наблюдается усиление политики контроля над визуальностью городского пространства. К этому относятся регулярные удаления и зачистки несанкционированных художественных работ в городе¹ наряду с расширением административной ответственности и прецедентами уголовного преследования. Несмотря на то, что в самом законодательстве РФ нет четкого определения уличного искусства, в частности стрит-арта, регулирование таких кейсов идет через статьи за порчу городского имущества², вводятся новые региональные законопроекты, чтобы точно контролировать ситуацию³. Несанкционированное изменение облика города становится сопряжено с высоким уровнем риска.

Потребность к переосмыслению и присвоению городского пространства через визуальность у художников сохраняется. В ситуации жесткого институционального контроля стрит-арт художники разрабатывают альтернативные тактики взаимодействия с городской средой, смещая акцент с масштабных визуальных жестов на менее заметные и формально неоднозначные практики.

Одной из таких эмерджентных практик становится барельеф-финг⁴ — создание небольших объемных скульптур, закрепляемых на фасады зданий, фонарные столбы и другие городские поверхности. Барельефы визуально отличаются от привычных форм уличного искусства и предполагают иные сценарии взаимодействия: от способа создания до перформативной игры с горожанами. Эти характеристики барельефов помогают продлить их жизнь на улице: муниципальные службы не всегда распознают их как стрит-арт.

¹ Громким кейсом является судебное разбирательство о (не)законности граффити Даниила Хармса на фасаде жилого дома в г. Санкт-Петербурге. Жилыцы дома выступили против закрашивания портрета властями [<https://daily.afisha.ru/news/64291-graffiti-s-harmsom-v-peterburge-zakrashivayut/>]. Это показательное дело указывает на несовпадение реакции на стрит-арт горожан и институциональных структур, а также на потребность в изменении облика города и установлении символических и значимых «узлов» (символических точек притяжения) пользователями города.

² См. ст. 7.17 КоАП РФ, ст. 213 УК РФ и ст. 214 УК РФ и пр. При этом привлечение к ответственности за несанкционированный стрит-арт может быть и по другим статьям с более тяжкими условиями наказания, исходя из причиненного ущерба и посыла арт-объекта.

³ Например, см. Закон г. Москвы от 19.04.2023 N 9 «О внесении изменений в статьи 8.2 и 16.3 Закона города Москвы от 21 ноября 2007 года N 45 «Кодекс города Москвы об административных правонарушениях» или Закон г. Москвы от 30.04.2014 N 18 (ред. от 25.12.2024) «О благоустройстве в городе Москве» (в ред. 2022 года появился пункт о необходимости согласования граффити с мэрией) или Постановление Правительства Москвы от 16.07.2019 № 877-ПП «О нанесении надписей, изображений путем покраски, наклейки, росписи в технике «граффити» и иными способами на внешние поверхности нежилых зданий, строений, сооружений, многоквартирных домов в городе Москве» (нововведение о запрете размещения рекламных граффити было положительно воспринято как широкой общественностью, так и арт-комьюнити, однако на улицах города все еще встречается несанкционированная реклама через стрит-арт).

⁴ Так практику называют творческое объединение «Бурятский Андеграунд» (сокр. «БАТО»).

В статье я исследую, каким образом барельефинг как практика стрит-арта позволяет художникам сохранять диалог с горожанами в условиях ужесточенного контроля городской среды. Эмпирическую базу исследования составляют материалы, собранные в 2023–2025 годах в Москве: десять глубинных полуструктурированных интервью со стрит-арт художниками, интервью с кураторами и горожанами, включенное наблюдение на мероприятиях и визуальный архив из трехсот фотографий барельефов.

«Право на город» и художественные тактики сопротивления

В 1968 году во Франции вышла книга философа Анри Лефевра под названием «Право на город» (фр. *Le Droit à la ville*), в которой впервые и упоминается одноименная концепция. Согласно этой концепции, право на город — это идея непосредственной возможности влиять на устройство, развитие и использование городского пространства через участие (*right to participation*) и присвоение (*right to appropriation*) [Lefebvre 1996: 174], подразумевающие повседневные практики, не требующие использования административных сил. Лефевр понимает город как социально производимое пространство [Лефевр 2015: 335], поэтому для него город не продукт, а объект творения, непрерывно создающийся и меняющийся, а «право на город» позволяет индивиду быть встроеным в эти процессы, отражать свои потребности.

Если Анри Лефевр воспринимает «право на город» как утопическую концепцию, то урбанист и экономист Дэвид Харви уже переводит эту идею в сферу экономической и политической борьбы. Харви пишет, что «исторически города возникали благодаря концентрации избыточного продукта в географическом и социальном смысле» [Харви 2019: 7], и контроль над этими излишками достается ограниченному кругу лиц. Он сравнивает это с капиталистической экономикой и показывает связь между урбанизацией и капитализмом. Критика Харви заключается в том, что «право на город» является таким же ресурсом, контролируемым элитой в своих частных экономических и политических интересах. В случае со стрит-арт-художниками, занимающимися барельефингом, они, как группа пользователей города, лишены возможности влиять на развитие инфраструктуры. Художники не обладают ни ресурсами, ни соответствующими площадками для выражения своей позиции, поэтому видимости и влияния они добиваются через несанкционированные уличные работы⁵.

⁵ Можно было бы применить к этой практике термин «бомбинг», который используется для обозначения практики быстрого нанесения визуально простых граффити

Когда «право на город» недоступно как коллективная политическая практика, оно реализуется фрагментарно через тактики повседневного присвоения. В книге «Изобретение повседневности» (англ. *The Practice of Everyday Life*, 1980) Мишель де Серто предлагает аналитическое различие между стратегиями и тактиками как двумя принципиально разными способами взаимодействия с социальным пространством. Под стратегиями он понимает действия, характерные для институциональных акторов, обладающих властью, ресурсами и собственным местом, с которым возможно планирование, контроль и упорядочивание. Стратегии стремятся к стабилизации пространства, его визуальной и нормативной прозрачности, закреплению правил использования и производства значений [де Серто 2013: 113].

Тактики, напротив, принадлежат акторам, лишенным собственного места и возможности задавать правила. Они реализуются внутри пространства, уже структурированного стратегиями, и опираются не на долгосрочное планирование, а на временность, ситуативность и использование благоприятных моментов. Тактические практики не направлены на прямое противостояние власти, но используют ее ограничения и «слепые зоны», переосмысляя навязанные структуры изнутри [де Серто 2013: 101]. Именно через тактики, по де Серто, повседневные пользователи пространства получают возможность частичного присвоения и переозначивания среды, не обладая институциональными рычагами влияния. Таким образом, барельефинг вписывается в концепцию тактики. Художникам приходится действовать в рамках стратегий, заданных властными структурами. В этом режиме все городское пространство принадлежит администрации, а художникам приходится прибегать к полуправовым и нелегальным практикам, находящимся в серой зоне, и переизобретать способы и возможности высказывания на улицах и визуального изменения облика города.

В контексте российских исследований города можно выделить работу Анны Желниной, посвященную изменению публичной сцены до и после 2011–2012 годов в Москве и Санкт-Петербурге. Желнина замечает, что после 2012 года происходит заметное ужесточение контроля: сокращается количество неформальных зон пребывания, усиливается регламентация допустимых форм активности, а городская креативность все чаще канализируется в институционально одобренные форматы [Желнина 2014: 263]. В этом контексте «право на город» перестает быть универсально доступным и реализуется преимущественно через управляемые и санк-

за короткий промежуток времени, так как расклейка барельефов по большей части также происходит в ускоренном режиме, однако скорость на стиль фигурок не влияет в отличие от граффити.

ционированные практики. Так, например, в 2015 году в Москве был запущен масштабный проект по благоустройству городской среды «Моя улица», который, как показывают Наталья Самутина и Оксана Запорожец, стал поворотным моментом в изменении форм взаимодействия между городской администрацией и жителями [Самутина, Запорожец 2024: 272]. Авторы отмечают, что в рамках этого проекта участие горожан в трансформации городской среды институционально перенастраивается: возможность влиять на пространство оказывается ограниченной теми форматами и решениями, которые заранее предлагаются мэрией. Тогда как альтернативные инициативы, исходящие снизу, фактически исключаются из процесса обсуждения. По наблюдению Самутиной и Запорожец, после проведения в 2018 году Чемпионата мира по футболу эта логика получает окончательное закрепление, формируя вектор развития столицы как визуально унифицированного и «стерильного» города: «Уличное пространство таким образом “нормализуется”, визуально зачищается, предстает как контролируемое и говорящее на единственно допустимом визуальном языке» [Самутина, Запорожец 2024: 272]. Граффити, уличные рисунки и любые их следы максимально быстро и четко зачищаются, приводятся в изначальный вид. Барельефы в свою очередь нарушают визуальную строгость, потому что у администрации нет возможности быстро их убрать. Эти самодельные фигурки монтируют на строительный клей, поэтому оторвать барельеф и не повредить часть фасада почти невозможно: либо вместе с барельефом отдерется часть отделки, либо же останется бугорок застывшего клея (см. *Рис. 1* и *Рис. 5*). Ситуацию, когда стрит-арт пропадает с места, не стоит рассматривать как победу со стороны администрации города. В это время художники реагируют на сопротивление адаптивностью и прибегают к использованию более резистентных форм стрит-арта. Так, например, Курт Айвесон рассматривает автобусные остановки в городе как пример классического граффити-места (для Австралии) и пишет, что на остановках стали меньше рисовать с изобретением новых устойчивых покрытий к аэрозольным краскам. Но через время вместо баллончика художники начали использовать кислоту для рисования на стекле (*etched tags*). Такие вытравленные граффити дорожке и затруднительнее удалять [Iveson 2009: 25]. Таким образом, художники не только вернули себе обратно поверхность для рисования, но и нанесли больший ущерб администрации города. Барельефинг можно рассматривать как такую реактивную практику, за счет которой художники возвращают себе право на освоение и присвоение города.

Методология исследования

Исследование выполнено в качественной этнографической парадигме. Задача этой работы реконструировать мотивацию стрит-арт-художников при выборе барельефов, а также проследить, как практика барельефинга функционирует в условиях нормативной регуляции городской визуальной среды. В период с зимы 2023 года по осень 2024 года фокус полевой работы был на сборе глубинных полуструктурированных интервью со стрит-арт-художниками, занимающимися созданием и распространением барельефов. Среди опрошенных художников были и те, кто только начал заниматься стрит-артом как раз через барельефинг, так и те, кто уже несколько лет занимается уличным искусством. Также в этот период были проведены интервью с экспертами: с куратором выставок современного искусства и с создательницей блога о барельефах. Все собеседники дали устное согласие на использование материалов интервью в исследовательских целях. В этических соображениях используется анонимизация «Собеседник 1», «Собеседник 2» и т. д., указывается примерный возраст и род занятий.

Все интервью полностью расшифрованы для проведения тематического анализа [Braun, Clarke 2006], чтобы выявить повторяющиеся темы (мотивация выхода на улицу, выбор материала, тактики размещения, взаимодействие с аудиторией, отношение к легальности, связь с сообществом стрит-арт-художников).

Помимо интервью было проведено включенное наблюдение на мероприятиях: мастер-класс по барельефингу в рамках вечеринки «Бурятский Андеграунд» (2023 год), а также воркшоп «Город и гипс» в ГЭС-2 (2024 год).

Также я систематически фотографировала барельефы на улицах для того, чтобы проанализировать географию появления и распространения фигурок, их расположение в пространстве, сюжет, цвет, размер, состояние (целый/поврежденный/закрашенный). Всего было сделано и проанализировано 300 фотографий. Во время фотографирования барельефов на улицах были описаны несколько неформальных коротких бесед с прохожими. На протяжении всей полевой работы велся мониторинг обсуждений в социальных сетях и в блогах на русском языке.

Сдвиг в сторону барельефа и объема



Рис. 1. Спот на Петровском бульваре. Октябрь 2025 года.

Здесь и далее фотографии из личного архива автора

Fig. 1. Spot on Petrovsky Boulevard. October 2025. Here and below: photographs from the author's personal archive



Рис. 2. Барельеф с надписью «Искусство принадлежит народу» и ниже барельеф «404». Октябрь 2025 года

Fig. 2. Bas-relief with the inscription "Art belongs to the people", with the bas-relief "404" below it. October 2025

Уличное искусство делится на стрит-арт⁶ и на паблик-арт. Главное различие заключается в том, что паблик-арт — это творчество, вынесенное на улицы города, предварительно согласованное с администрацией. Между художником и непосредственно горожанами (основными получателями сообщения) стоят не только чиновники, но и организаторы арт-фестивалей, инициативные группы, общественные платформы и пр., что также влияет на свободу художника и результат: «Паблик-арт строится не через стратегию конфликта, а стратегию сотрудничества» [Карцева 2022: 23].

Стрит-арт, в свою очередь, это несанкционированное искусство. С одной стороны, идейно конечный результат ограничивается только задумкой художника и порог вхождения в арт-комьюнити через улицу ниже. С другой стороны, сильно страдает безопасность стрит-арт-художника, так как его деятельность не является легитимной.

В случае с граффити, например, стрит-арт-художнику требуется найти доступное и относительно безопасное место, так как конфликт может возникнуть с любыми пользователями города во время нанесения рисунков на фасады зданий. Если те же тэги (разновидность граффити) могут быть исполнены росписью наспех баллончиком или маркером, то более сложные визуальные проекты требуют длительного нахождения на точке или же постоянного возвращения для завершения работы. Скорость играет ключевую роль, так как чем быстрее стрит-арт-художник «оставит след» и покинет место, тем меньше шансов быть пойманным.

При этом некоторые художники заранее выбирают безопасные места: «легальные стены» (legal walls) в общественных местах либо хофы (hall of fame/hall) — это скорее полулегальные точки, в которых стрит-арт-художников не ловят, и информация об этих местах сильно не афишируется за пределами комьюнити. Но даже при наличии таких пространств это все равно большие ограничения по выбору места, а также по захваченной аудитории и уровню влияния на городские процессы.

Барельефы становятся удобным и востребованным медиумом в условиях жесткой борьбы за право на город. Сами барельефы представляют собой зачастую небольшие фигурки, которые художники заранее отливают дома, а далее расклеивают по фасадам зданий и техническим сооружениям.

За прошедшие 2 года только в Москве провели несколько как постоянных мастер-классов по барельефингу от арт-группировки «Бурятский Андеграунд»⁷, так и тематических выставок (экспози-

⁶ Граффити и стрит-арт как нелегальные и полулегальные практики.

⁷ Бурятский Андеграунд (сокр. БАТО) — творческое объединение из Бурятии. Среди участников объединения как художники, так и музыканты. Вместе проводят вечеринки и мастер-классы, продвигают бурятскую культуру и айдентику через мероприятия, продажу мерча и искусство.

ция барельефов на арт-фестивале MOSTICK⁸, 2024 год) и мероприятий (барельеф-баттл и мастер-класс от команды MOSTICK в 2024 году, воркшоп «Город и гипс» в ГЭС-2 в 2024 году и пр.). На всех этих мероприятиях стрит-арт-художники и творческие объединения дают инструкции, как создавать барельефы и какие материалы использовать. Но в зависимости от институции, предоставляющей площадку, возможность оставить барельеф на улице либо проговаривается, либо же, наоборот, опускается, и в таком случае барельеф позиционируется как «сувенир» с мастер-класса, который можно забрать домой.

Граффити в городе сейчас активно баффят⁹, и представлены [они] только на железнодорожных линиях, а к барельефам меньше вопросов, поэтому люди переключаются на них. Тем более, технология стала доступнее¹⁰.

На таких публичных мастер-классах организаторы используют именно гипс, и он является самым распространенным материалом для создания барельефов среди стрит-арт-художников. Гипс выбирают, потому что это доступный и дешевый материал, а также простой в работе, не требующий специализированных навыков. Достаточно купить смесь, развести ее вместе с водой и использовать силиконовую форму. Гипс удобен и тем, что быстро застывает (в зависимости от размера формы требуется около 30 минут), и это позволяет сделать большую партию фигурок за короткий период.

Сумку можно набить несколькими килограммами барельефов. В кармане лежит тюбик клея. Просто ходишь и наносишь его на барельеф и на стену. На барельеф. И на стену. Я так делал до трехсот за раз. Это реально. Ничего сложного в этом нет. Посреди дня никто особо внимания на такие штуки не обращает внимания¹¹.

Расклейка барельефов выглядит следующим образом: художник достает клей, сажает каплю на барельеф, прижимает фигурку к желаемой стене и идет дальше. Этот процесс занимает 3–5 секунд, что позволяет довольно быстро распространять барельефы и заполонять ими улицы за одну вылазку.

⁸ MOSTICK — творческое объединение, участники которого проводят одноименный фестиваль (с 2021 года), посвященный уличному искусству и андеграундной культуре. Изначально деятельность MOSTICK была посвящена стикербомбингу (расклеиванию стикеров), но на фестивале 2024 года впервые начали собирать и выставлять барельефы.

⁹ То есть закрашивают. Баффинг (от англ. Buffing) — это сленговое (эмическое) название удаления стрит-арта коммунальными службами чаще всего за счет закрашивания.

¹⁰ Собеседник 1, м., ок. 30 лет, стрит-арт-художник и участник творческого объединения.

¹¹ Собеседник 1, м., ок. 30 лет, стрит-арт-художник и участник творческого объединения.

У такого барельефинга два основных этапа: подготовка (дешево, безопасно и быстро) и расклейка (относительно безопасно и очень быстро). Но в случае, например, с керамическими барельефами сложность производства возрастает в разы. Из опрошенных мной художников только четверо занимаются керамическими барельефами, потому что имеют навыки работы с глиной и используют ее постоянно — у них есть доступ к печи и материалам (к самой глине, ангобам и глазури). Керамический барельеф на этапе подготовки проходит через сушку, покраску и несколько обжигов, и процесс изготовления занимает от двух недель. При этом сама расклейка керамических барельефов не вызывает сложностей, так как фигурки маленькие и легкие, их также можно быстро закрепить на специальный клей.

Повышаются риски и в работе с бетонными барельефами. Бетон как материал не самый популярный, почти не используется для создания маленьких фигурок, а большими бетонными работами известны художники из творческого объединения «Бурятский Андеграунд». Этап подготовки требует большего количества времени из-за технологии производства бетонных барельефов — их не выливают, а вылепливают, сглаживая форму и наращивая объемы. Но перед тем как начать работы в мастерской, художники подыскивают место, куда, как заплатка в городскую инфраструктуру, будет встроен барельеф:



Рис. 3. Барельеф «Батут». Ул. Солянка 4с4. Декабрь 2022 года

Fig. 3. Bas-relief "Trampoline". 4 Solyanka St., building 4. December 2022



Рис. 4. Барельеф «Буби». Ул. Машкова 21. Декабрь 2024 года

Fig. 4. Bas-relief "Bubi". 21 Mashkova St. December 2024

Мы предварительно ездим и выбираем места. Есть улицы, с которых, мы знаем, сто процентов снимут барельеф, какой бы красивый и классный он не был. Например, Покровка. Мы вешали там самый большой наш барельеф, весил 80 килограммов, он был трехсоставной, и он не провисел даже восемь часов. Мы его в час ночи приклеили, и в девять утра его сняли. Причем мы точно уверены, что сняла управа¹².

Такие бетонные барельефы достигают веса в 80 кг и устанавливаются малыми группами по ночам (см. Рис. 3 и Рис. 4). Художники прячут свои лица, но на улице ведут себя уверенно: перед непосредственным монтажом подготавливают нишу (выравнивают поверхность, шпаклюют углы), а после установки моют барельеф.

Материал будущего барельефа влияет на тактику расклейки. Легкие и маленькие фигурки не требуют длительной подготовки, их художники могут расклеивать как днем, так и ночью — у них нет потребности в том, чтобы скрываться, так как, как отмечают сами художники, прохожие на них редко обращают внимание. В то время как крупные и тяжелые барельефы требуют больших

¹² Собеседник 1, м., ок. 30 лет, стрит-арт-художник и участник творческого объединения.

временных затрат на этапе подготовки и на этапе расклейки, что повышает риск быть пойманными.

Табл. 1. Типы барельефов и других схожих тактильных объектов
Table 1. Types of bas-reliefs and other tactile media

Материал	Доступность	Вес	Прочность	Долговечность	Используется
Гипс	Высокая	Легкий	Хрупкий	Средняя (боится влаги)	Да, основной
Глина	Средняя	Средний	Требует обжига	Высокая после обжига	Иногда
Бетон	Высокая	Очень тяжелый	Очень прочный	Очень высокая	Нет (слишком тяжелый)
Пряжа	Высокая	Легкий	Минимальная	Быстро разрушается при постоянном воздействии погодных условий	Очень редко
Мозаика	Средняя	Средний	Прочная	Высокая	Часто
Зеркало	Низкая	Средний	Быстро бьется	Высокая, сложно снять после приклеивания	Редко (тяжело изготавливать)

Выбор места: легитимизация в пространстве

В ходе интервью возникал один и тот же мотив терапевтичности¹³ расклейки барельефов. Для части опрошенных «выход в город» — это способ переживания тревоги и чувства утраты контроля над городской средой; для других является возможностью символически встроиться в пространство, которое воспринимается как отчужденное и чрезмерно регламентированное. Расклейка описывалась как ритуализированная практика: повторяющиеся действия (достать барельеф, нанести клей, прижать к стене) создают ощущение автономии и агентности. Таким образом, барельефинг выполняет не только коммуникативную, но и саморегулятивную функцию. Некоторые художники отмечали, что зачастую не заморачиваются с определенным маршрутом, по которому будут расклеены барельефы. Их вылазки похожи больше на дрейфование по городу (бессознательное блуждание отчасти тоже способ справиться со стрессом, поскольку представляет собой механизм отключения от повседневности). Художники позволяют городскому пространству выстраивать маршрут во время прогулки, то есть на расположение будущего барельефа влияет как сама среда, так и изначальная мотивировка художника выйти на улицу.

¹³ Собеседник 4, м., ок. 25 лет, офисный работник, на момент записи интервью недавно начал заниматься стрит-артом.



Рис. 5. Популярный и постоянный спот в Подкопаевском переулке 2/6с4. Сентябрь 2023
Fig. 5. A popular and well-established spot. Podkopaevskiy Pereulok, 2/6, building 4.
September 2023



Рис. 6. Спот вдоль ул. Новослободская. Май 2025
Fig. 6. Spot on Novoslobodskaya St. May 2025

Так, например, такими местами, оказывающими влияние, становятся различные споты¹⁴. Споты формируются при условии двух составляющих:

1. Муниципальные службы игнорируют барельефы в этих местах и не зачищают их. Это продлевает жизнь фигурки. При этом есть такие споты, как, например, в Подкопаевском переулке 2/6с4 в Москве, которые постоянно зачищают, но меньше барельефов, мозаик, стикеров и другого стрит-арта там не становится, потому что эту территорию удалось в определенный момент отвоевать, и художники продолжают использовать ее как свою площадку (см. Рис. 5).



Рис. 7. Два барельефа с анималистическим орнаментом встроены в ансамбль здания и имитируют исторический элемент декора. Ул. Солянка 2/6. Ноябрь 2024

Fig. 7. Two ornamental bas-reliefs integrated into the building's facade, imitating a historical decorative element. Solyanka St., 2/6. November 2024

¹⁴ Споты — это несанкционированные места повышенной концентрации стрит-арта, а в контексте этой статьи преимущественно барельефов.



Рис. 8. Два барельефа с разным дизайном и посылом обыгрывают городской ландшафт и образуют спот. Апрель 2025

Fig. 8. Two bas-reliefs with different designs and themes interacting with the urban landscape, together forming a spot. April 2025

2. Другие художники начинают монтировать свои барельефы рядом. Приклеивание барельефа рядом служит способом включения в сообщество, заявлением о новом художнике или работе, а также способствует повышению узнаваемости. Парадокс заключается в том, что арт-объект может не попадать во внимание администрации, но с насыщением места большим количеством фигурок спот становится заметнее для других пользователей города (см. Рис. 6). Эфемерность барельефов, как и любого другого стрит-арта, определяется не только внешними факторами, такими как действия городских служб, вандализм или погодные условия, но и структурой самого спота как пространства повышенной видимости. Спот, выбранный для размещения работы, уже изначально предполагает возможность вмешательства, исчезновения или трансформации объекта. Таким образом, исчезновение уличного произведения не означает завершение его действия, а является частью его смыслового и социального функционирования [Ferrell, Weide 2010: 55].

Продлить пребывание барельефа на улице художники могут и через игру в прятки. Неподготовленный зритель может по-разному взаимодействовать с барельефами: от поглаживаний до уничтожения, поэтому их прячут в самых неожиданных местах, неприметных закоулках или окрашивают специально в цвет домов (желтый и серый). Здесь легитимизация происходит через мимикрию под окружающую среду (см. Рис. 7). Это как раз одно из воплощений тактики присвоения города через хитрость и обман коммунальных служб. Коммуникация становится более точечной, а публичность заявления уменьшается, но это часть игры с горожанином и местом. Легитимизация барельефа происходит еще через обыгрывание городской архитектуры: арт-объекты встраиваются в ниши или же наслаиваются на элементы декора — в таком случае барельефы становятся логическим продолжением оформления фасадов.

Игра с горожанином: взаимодействие и реакция



Рис. 9. Барельеф с надписью «Сон» и выключателем. Ноябрь 2024 года
Fig. 9. Bas-relief with the inscription "Dream" and a light switch. November 2024

Когда барельеф замечен горожанином, то так или иначе происходит взаимодействие. Здесь важен элемент игры и неожиданности от обнаружения барельефа: «Стрит-арт стал неотъемлемой

частью городской визуальной культуры, важнейшим симптомом современного городского развития. <...> коммерческим стратегиям присвоения пространства стрит-арт противопоставляет особого рода городскую игру. Ее задача вовлечь городских жителей в рефлексию о городском пространстве, его нормах и исключениях, его фактурах и поверхностях» [Самутина, Запорожец, Кобыща 2012: 3]. Взаимодействие и игра с барельефами встраивается в рутинное использование города, но игра предполагает непрактичное использование общественных пространств [Stevens 2007: 26]. Барельефы сопровождают горожанина в повседневности, становятся фоном жизни, но когда их замечают — барельеф провоцирует вступить в диалог со средой и на время отказаться от первоначальной траектории. Поскольку арт-объекты часто расположены вдоль оживленных пешеходных маршрутов, подобные микропаузы не остаются незамеченными: они привлекают внимание других людей, запущенная цепная реакция вовлечения.

Взаимодействие с найденным барельефом происходит не только на уровне рефлексии, но и через физическое соприкосновение с объектом. Фигурки могут намеренно сбивать (это может быть частью игры или наоборот защитой своего дома), отрывать и забирать с собой, переклеивать, гладить, трогать, закрашивать и рисовать на них:

У меня был очень смешной случай в Москве, когда девушка отметила на фото в социальных сетях мои барельефы и написала «вот какие клевые фигурки-цветочки». И я думаю: «Спасибо большое», — мне правда искренне приятно это, что кого-то цепляет. Но потом я пролистываю ее пост и вижу картинку, на которой она держит один цветочек в руке. И я пишу ей: «Ой, а вы его сняли? Зачем?» — и девушка ответила, что у нее был очень важный день и она посчитала нужным забрать что-то себе личное от него, поэтому «я сняла»¹⁵.

Похожий случай был и у Собеседника 5 — во время прогулки он заметил девушку, которая пыталась сорвать барельеф Олимпийского мишки. Мужчина подошел к ней, чтобы спросить, зачем она это делает, на что девушка ответила, что она родилась в 1980 году, когда этот мишка был символом Олимпиады. Девушка испытала сильную радость, когда заметила медвежонка, поэтому и решила его забрать.

Для стрит-арта — это какой-то прецедент. Ну, стрит-арт... Что с ним обычно делают? Удаляют и не успевают даже [увидеть]. Редко, знаешь, кто-то знает стикеры. А тут мне присылают

¹⁵ Собеседница 2, ж., ок. 30 лет, керамистка, проживает за границей.

фотографии, и целевая аудитория не ограничена [определенной группой]. Олимпийского мишку — любят все¹⁶.

Так взаимодействие может быть на уровне апелляции к узнаваемому образу, вызывающему ностальгию. Это может быть нечто конвенционально приятное, заставляющее человека подойти поближе, а дальше уже вовлечь его в перформативную игру. Например, барельефы художника dev.determination содержат изображения собачек, и помимо того, что у людей это вызывает приятные ассоциации и умиление, они подходят погладить собачку по ушам или носу, а также у барельефа есть игровые кнопки, с нажатием которых либо загораются светодиоды внутри конструкции, либо начинает играть мелодия.



Рис. 10. Барельеф со светодиодным механизмом от художника dev.determination.

Сентябрь 2023

Fig. 10. Bas-relief with an LED mechanism by the artist dev.determination. September 2023

Получается, что взаимодействие происходит на нескольких уровнях: послание, интерпретация и физическое соприкоснове-

¹⁶ Собеседник 5, м., ок. 35 лет, бывший граффити-артист.

ние. Послание — это сообщение, которое закладывает художник. Интерпретация — это то, как сам горожанин воспринимает барельеф и считает его. Вандализм? Убрать и защитить свой дом. Знак? Забрать и оставить себе на память. Физическое соприкосновение — буквальное взаимодействие с барельефом: его пощупывание, поглаживание, нажатие или исполнение сценария, который подразумевал художник.

Городская игра не сводится к специально отведенным зонам или институционализированным форматам, а возникает спонтанно в результате отклонения от нормативных сценариев использования пространства, и ее задача в том, чтобы временно переопределять значение мест и объектов, используя их способами, не предусмотренными изначально.

Подготовленная и неподготовленная аудитория

Художники выходят на улицу, так как хотят инициировать диалог с городом и его обитателем.

Мне сильно импонирует история, что ты ни у кого не спрашиваешь разрешения, чтобы показать и поделиться своим творчеством. Твой зритель всегда случайный — это не отобранные люди, которые приходят в музей или галерею, а это может быть кто угодно: консьержка или кандидат наук. Это что-то живое максимально, и это может поддавать живой правильной критики, а не отфильтрованной¹⁷.

Но эта коммуникация не всегда завершается успехом — барельефы остаются незамеченными для тех, кто не распознает их как форму уличного искусства. Барельефинг — относительно новое явление, которое еще не получило широкого распространения. Для того чтобы заметить и распознать барельеф, нужен определенный уровень погруженности в контекст и осведомленности, что сразу ограничивает получателя сообщения. Также перед художником стоит задача пробиться через «блазированный взгляд», выработанный у индивида как защита от перенасыщения от жизни в городе [Зиммель 2002: 6]. Горожанин не обращает внимания на немаркированные (для него) объекты в городском пространстве. Художник вынужден балансировать между намеренной незаметностью барельефа для максимального сохранения объекта на улице и его визуальной выраженностью, достаточной для вовлечения горожанина.

¹⁷ Собеседница 2, ж., ок. 30 лет, керамистка, проживает за границей.



Рис. 11. Вместо того, чтобы сбить такой маленький и хрупкий барельеф, его закрасили.
Май 2025

Fig. 11. Instead of being removed, the small and fragile bas-relief has been painted over.
May 2025



Рис. 12. Сверху два закрасенных барельефа, а снизу новый. Так образуются споты.
Ноябрь 2024

Fig. 12. Two painted-over bas-reliefs above and a new one below, forming a spot.
November 2024

Сценарии взаимодействия с барельефами будут отличаться для подготовленной и неподготовленной аудитории. Деление носит аналитический характер и не предполагает жесткой социальной границы между этими группами. Под подготовленной аудиторией в статье понимаются как непосредственно профессиональные акторы (художники, арт-кураторы, участники фестивалей и пр.), так и лица, ранее сталкивавшиеся с барельефами и распознающие их таковыми. Среди неподготовленной аудитории — администрация и сотрудники коммунальных служб, которые и выходят на борьбу со стрит-артом. Так, например, граффити — популярный вид стрит-арта, административная часть постоянно с ним соприкасается и быстро зачищает его — закрашивает краской, редко попадающей в тон закрашиваемой поверхности. Ситуация с барельефами отличается. Чаще всего с улиц города пропадают барельефы со спотов, за которыми и так следят муниципальные службы. В таких спотах барельефы сбивают и отдирают от зданий, оставляя засохшие пятна клея, которые в свою очередь остаются свидетельствами — следами пропавших фигурок. В остальное же время барельефы висят в первозданном виде, либо их закрашивают. Но закрашивание барельефа уже есть не что иное, как один из способов «зашивания» этого объекта в городское пространство (см. *Рис. 11* и *Рис. 12*).

В этом плане стрит-арт преимущественно работает с периферийными пространствами — инфраструктурными объектами городской среды. Эти места формируют повседневную среду, но редко воспринимаются как значимые. Именно через такие вмешательства стрит-арт не использует уже существующую ценность пространства, а производит ее, переопределяя границы публичного и приватного, формирует новые визуальные и семиотические связи в городе. В этом контексте художник выступает как внимательный читатель городской среды, способный выявлять скрытые правила ее организации и предлагать альтернативные способы использования пространства [Waclawek 2011].

Малая часть опрошенных мной барельефщиков позиционируют себя как уличных художников: некоторые из них занимались искусством продуктивно в мастерских и только потом вышли на улицу за диалогом, а кто-то прожил целый цикл от улицы к мастерской и снова к улице. В этом смысле улица оказывается не столько устойчивой формой самоидентификации, сколько общей точкой пересечения разных биографий и практик. Независимо от профессионального бэкграунда, художники выбирают город как пространство эксперимента и коммуникации. Именно здесь возникает возможность прямого и непредсказуемого контакта со зрителем через случайное обнаружение, прикосновение и эмоциональную реакцию. Городская среда становится не просто фоном для размещения работы, а сценой взаимодействия, где произведение вклю-

чается в повседневность и начинает жить в диалоге с горожанином. Так или иначе, художники выбирают городское пространство как свободное поле для творческого эксперимента в противовес музеям и художественным галереям. Борьба с институциональными рамками лежит в основе уличного искусства:

Думаю, наибольшее влияние оказывает цензура и самоцензура. В галереях и музеях теперь существует множество тематических ограничений. А на улице как будто еще можно сделать что-то, не попав в поле зрения властей и администраций. Также улица дает доступ к значительно более широкой аудитории, чем даже в самой популярной галерее¹⁸.

Стрит-арт может быть направлен как на «оживление» городской среды, так и на «отвоевывание» [Аграмакова, Арцыбашева 2014: 62]. И кажется, что последнее становится причиной для борьбы администрации со стрит-артом. В этом плане отвоевывание города заключается в том, чтобы вернуть его близость к горожанину, сделать его доступным, даже в какой-то мере безопасным, и присвоить свои места памяти. О некой боязни несогласованного как чего-то приносящего вред, разрушающего устои, а также о стерильности города говорили сразу несколько художников на интервью как о главной причине административного противостояния:

Ну, потому что все должно быть чистенько, за заборчиком, никаких вот, этих, вот не должно никаких вольностей [быть], все у нас все по расписанию и строго. А вот эти вот ваши отсебятины — «принесите, пожалуйста, бумажку, согласуют» — это с нами. То есть от страха всё. <...> Конечно, это показывает большой страх над неимением контроля улицы. Это принадлежит им, и с этим должен быть полный контроль. Потому что в европейских странах, я говорю, здесь это будет висеть и всем плевать. <...> То есть обсуждение каких-то вопросов с государством, оно не является страшным, ни в коем случае не будет ущемлять то же самое государство, то есть это обычный диалог¹⁹.

Для неподготовленного зрителя любой стрит-арт воспринимается как вандализм — он ориентируется на норму, установленную законодательством. Стрит-арт-художники, в частности барельефщики, в этом плане ориентируются на кодекс сообщества, позволяющий очерчивать грань между искусством и вандализмом:

Среди моих друзей много ребят, которые занимаются вандализмом. Для меня же это принципиальная история. Я считаю,

¹⁸ Собеседница 3, ж., ок. 25 лет, куратор выставок современного искусства.

¹⁹ Собеседница 2, ж., ок. 30 лет, керамистка, проживает за границей.

что вандализм в любом его проявлении — это плохо. Возможно, что он может быть оправдан как политический протест. Но я сразу представляю себе ситуацию, когда ты пришел и нарисовал что-то на магазине, а ведь какому-то предпринимателю он стоил огромных усилий²⁰.



Рис. 13. Крупный барельеф привлекает внимание к городскому пространству, где об-
разовалась пепельница. Ноябрь 2025 года

Fig. 13. A large bas-relief draws attention to a spot in the urban space where an ashtray
has formed. November 2025

Но кодекс не существует в виде формализованного документа. Речь идет о совокупности неявных норм и представлений, циркулирующих внутри сообщества через личные контакты, совместные проекты и наблюдение за практиками других участников. Это скорее набор устных правил и норм, которые частично перенимают одни участники от других. Кодекс не универсален и не гарантиру-

²⁰ Собеседница 2, ж., ок. 30 лет, керамистка, проживает за границей.

ет единообразного поведения, что и объясняет расхождения между декларируемыми принципами и фактическими действиями. Так, например, в интервью собеседники говорили о том, что не притрагиваются к зданиям после ремонта, к историческим постройкам и правительственным учреждениям, но некоторые из них делают исключения:

Цель, с которой его [историческое здание] строили, уже не несет. Поэтому туда мы клеим. На любом здании с любой исторической ценностью всегда будут ужасные таблички «Мос-Газ», желтая труба газовая. Я не знаю, по-моему, это больше уродует, чем барельефы²¹.

Барельефы могут приклеивать на полуразрушенных исторических зданиях, на грязных остановках, побитых мусорках и сломанных заборах для того, чтобы выразить свое несогласие и привлечь внимание административной части (см. Рис. 13).

Несмотря на то, что барельефинг как художественная и городская практика находится на стадии формирования, а полученные результаты фиксируют ситуацию на момент проведения исследования, можно выделить ряд устойчивых механизмов, которые уже структурируют данную практику и обеспечивают ее функционирование в условиях современного городского пространства.

Во-первых, барельефинг выступает как тактическая форма реализации «права на город», позволяющая художникам сохранять присутствие в публичном пространстве без прямой конфронтации с институциональными стратегиями контроля. В отличие от граффити, барельефы находятся в зоне визуальной и нормативной неопределенности: они не всегда распознаются как уличное искусство и требуют больших ресурсов для удаления, что расширяет временной горизонт их существования в городе.

Во-вторых, различие между подготовленной и неподготовленной аудиторией выявляет множественность режимов интерпретации барельефов: от восприятия их как вандализма до эмоционального присвоения и включения в личные практики памяти. Барельефы производят ценность не за счет институционального признания, а через ситуативные и неформальные формы взаимодействия.

В-третьих, перформативность барельефов диктует особые сценарии взаимодействия с горожанами: случайное обнаружение, тактильный контакт и возможность апроприации. Художники с помощью барельефов переводят город в режим игры: фигурки специально прячут в неожиданных местах, поэтому обнаружение барелье-

²¹ Собеседник 1, м., ок. 30 лет, стрит-арт-художник и участник творческого объединения. В этом отрывке идет речь об исторических зданиях, используемых под офисы.

льефа — эмоциональный опыт. Потрогать найденную фигурку или же забрать ее домой — тоже форма участия в творческом процессе.



Рис. 14. Костяной переулоч 3/13. Гипсовая основа — это утраченный стрит-арт-барельеф, на который были наклеены другие фигурки, а сейчас дорисованы лица.
Декабрь 2025 года

Fig. 14. Kostyanoy Pereulok, 3/13. The plaster base is the remains of a former street-art bas-relief; other small figures were later attached to it, and faces have now been drawn.
December 2025

В целом барельефинг можно рассматривать как эмерджентную форму уличного искусства, которая адаптируется к условиям нормативного давления за счет малых форм, телесности и тактической незаметности. Эта практика не отменяет конфликт между художниками и городскими властями, но смещает его в менее очевидную плоскость, сохраняя возможность диалога, присвоения и символического сопротивления в повседневной городской среде. Художники — это лишь одна из групп пользователей города, которые выражают свое несогласие с политикой администрации через визуальные практики, а барельефы становятся новой тактикой в борьбе с чувством отчуждения от города. Они не видят себя полноценными

участниками городской жизни, не ощущают, что могут использовать возможности или быть частью инфраструктуры города.

Перспективы дальнейших исследований связаны, прежде всего, с расширением географии и сравнительным анализом практики в городах различного масштаба и плотности населения. Особый интерес представляет вопрос о том, как политический статус столицы влияет на режимы контроля визуального пространства и тактические стратегии художников в сравнении с другими городами. Дополнительного анализа требует и повседневное измерение барельефинга: мотивации художников, способы включенности практики в жизнь горожан, а также влияние институциональных инициатив. Отдельно стоит проанализировать, как расширение легальных площадок и поддержки паблик-арта влияет на трансформацию неформальных полуполигальных художественных практик в городах, выстраивающих свой бренд вокруг уличного искусства.

Литература

- Аграмакова, О. И., Арцыбашева, Т. Н. (2014). Стрит-арт в контексте взаимодействия с городским пространством. В Т. Н. Арцыбашева, Г. А. Салтык. *Мир культуры: культуроведение, культурография, культурология*, 60–64. Курск: Курский государственный университет. <https://elibrary.ru/UNICBV>
- Желнина, А. (2014). «Тусовка», креативность и право на город: городское публичное пространство в России до и после протестной волны 2011–2012 годов. *Stasis*, 2(1), 260–295. <https://elibrary.ru/NZWEVV>
- Зиммель, Г. (2002). Большие города и духовная жизнь. *Логос*, (3/4), 1–12.
- Карцева, Е. (2022). Терминологические подходы и критерии паблик-арта с позиции культурного диалога. В И. В. Пуликова (Ред.). *Public art vs город: диалог или противостояние? Сборник статей*, 16–25. М.: Государственный институт искусствознания.
- Лефевр, А. (2015). *Производство пространства*. М.: Strelka Press.
- Самутина, Н., Запорожец, О. (2024). Чем больше закрашивают, тем сильнее вдохновляют: небольшие уличные надписи и борьба за коммуникацию в публичном пространстве Москвы. В О. Запорожец, Б. Степанов, К. Левинсон (Ред.). *HistoriCity: Городские исследования и история современности*, 175–186. М.: Новое литературное обозрение.
- Самутина, Н., Запорожец, О., Кобыща, В. (2012). Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры. *Неприкосновенный запас*, (6), 221–244.
- де Серто, М. (2013). *Изобретение повседневности*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- Харви, Д. (2019). *Право на город*. Екатеринбург: Альфа Принт.
- Braun, V., Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, 3(2), 77–101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Ferrell, J., Weide, D. R. (2010). Spot theory. *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 14(1–2), 48–62. <https://doi.org/10.1080/13604810903525157>
- Iveson, K. (2009). War is over (if you want it): Rethinking the graffiti problem. *Australian Planner*, 46(4), 24–34.

- Lefebvre, H. (1996). *Writings on cities*. Oxford: Blackwell.
- Stevens, Q. (2007). *The Ludic City: Exploring the potential of public spaces*. New York: Routledge.
- Waclawek, A. (2011). *Graffiti and Street Art*. London: Thames & Hudson.

References

- Agramakova, O. I., Artsybasheva, T. N. (2014). Street Art in the Context of Interaction with Urban Space. In T. N. Artsybasheva, G. A. Saltyk (Eds.). *World of Culture: Cultural Studies, Culturography, Culturology*, 60–64. Kursk: Kursk State University. (In Russian). <https://elibrary.ru/UHICBB>
- Braun, V., Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, 3(2), 77–101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- de Certeau, M. (2013). *The Practice of Everyday Life*. St. Petersburg.: Publishing House of the European University at St. Petersburg. (In Russian).
- Ferrell, J., Weide, D. R. (2010). Spot theory. *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 14(1–2), 48–62. <https://doi.org/10.1080/13604810903525157>
- Iveson, K. (2009). War is over (if you want it): Rethinking the graffiti problem. *Australian Planner*, 46(4), 24–34.
- Kartseva, E. (2022). Terminological approaches and criteria of public art from the standpoint of cultural dialogue. In I. V. Pulikova (Ed.). *Public art vs city: dialogue or confrontation? The collection of articles*, 16–26. Moscow: The State Institute for Art Studies. (In Russian).
- Lefebvre, H. (1996). *Writings on cities*. Oxford: Blackwell.
- Lefebvre, H. (2015). *The Production of Space*. Moscow: Strelka Press. (In Russian).
- Samutina, N., Zaporozhets, O. (2024). The more they paint over, the more they inspire: small street inscriptions and the struggle for communication in Moscow's public space. In O. Zaporozhets, B. Stepanov, K. Levinson (Eds.). *HistoriCity: Urban research and history of modernity*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 175–186. (In Russian).
- Samutina, N., Zaporozhets, O., Kobysheva, V. (2012). Not Only Banksy: Street Art in the Context of Contemporary Urban Culture. *Neprikosnovennyi Zapas*, (6), 221–244. (In Russian).
- Simmel, G. (2002). The Metropolis and Mental Life. *Logos*, 3(34), 1–12. (In Russian).
- Stevens, Q. (2007). *The Ludic City: Exploring the potential of public spaces*. New York: Routledge.
- Waclawek, A. (2011). *Graffiti and Street Art*. London: Thames & Hudson.
- Zheltnina, A. (2014). “Party”, creativity and the right to the city: urban public space in Russia before and after the protest wave of 2011–2012. *Stasis*, 2(1), 260–295. (In Russian). <https://elibrary.ru/NZWEVV>



1. Василий LST. Диптих «Наследие Уразметовых», 2018 год, г. Альметьевск. Фото: Антон Селезнёв

1. Basil LST. "The Legacy of the Urazmetovs", 2018, Almet'yevsk. Photo by Anton Seleznev



2. Марат Морик. Мурал «Забота», 2022 год, г. Альметьевск. Фото: Антон Селезнёв

2. Marat Morik. "Care", 2022, Almet'yevsk. Photo by Anton Seleznev



3. Никита Erendaj. Мурал «Ожидание», 2022 год, г. Альметьевск. Фото: Антон Селезнёв

3. Nikita Erendaj. "Expectation", 2022, Almet'yevsk. Photo by Anton Seleznev

ДЕТАЛИ ГОРОДА



4. Дима Fatum. Мурал «Следы. Портрет Ризаэтдина Фахретдинова», 2019 год, г. Альметьевск. Фото: Антон Селезнёв

4. Dima Fatum. "Traces. Portrait of Rizaeddin Fakhreddin", 2019, Almet'yevsk. Photo by Anton Seleznev

5. Василий LST. Диптих «Наследие Уразметовых», 2018 год, г. Альметьевск. Фото: Антон Селезнёв

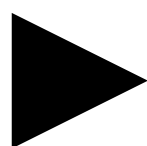
5. Basil LST. "The Legacy of the Urazmetovs", 2018, Almet'yevsk. Photo by Anton Seleznev



6. Димитрис Таксис. Мурал «Обед», 2018 год, г. Альметьевск. Фото: Антон Селезнёв

6. Dimitris Taxis. "Dinner", 2018, Almet'yevsk. Photo by Anton Seleznev

СЦЕНЫ И РЕЖИМЫ ПУБЛИЧНОСТИ



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

АННА АНДРЕЕВНА КИРЗЮК ^[1]

✉ kirzuk@mail.ru

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

АНАСТАСИЯ НИКОЛАЕВНА РОССИНСКАЯ ^[2]

✉ a_rossinsky@mail.ru

id <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 Красненькой биеннале в «маргинальном» городском пространстве. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 158–185.

Статья посвящена результатам исследования Красненькой биеннале — ежегодной выставки современного искусства под открытым небом, проходящей в одном из окраинных районов Санкт-Петербурга на берегу реки Красненькая. 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 Красненькая 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]

✉ kirzук@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 анклав 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 теплотрассы, 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!».

Анклава 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 эоактивистки 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 грязное 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 «говнотечкой» [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».

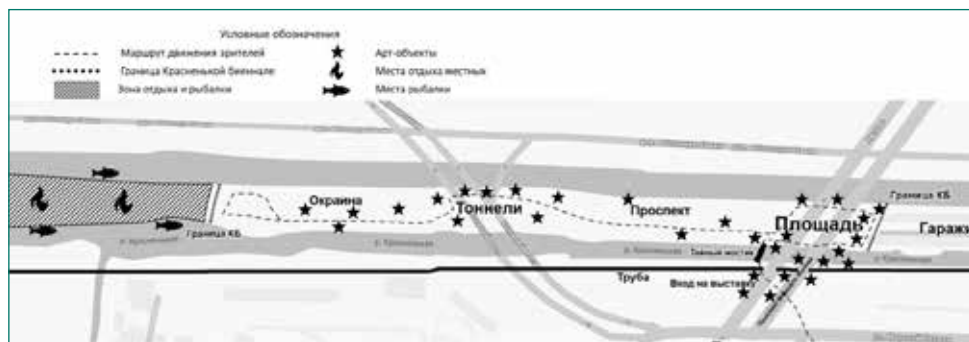


Рис. 1. Схема Красненькой биеннале в 2025 году. Рисунок А. Россинской
Fig. 1. Scheme of the Krasnenkaya Biennale in 2025. Drawing by A. Rossinskaya

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 рассеянными 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 «дисотека» 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 Styuflyayeva). 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, подтверждающая 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 удастся 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-krasnoyarske-kak-iskat-identichnost-sovremennogo-iskusstva-v-sibiri/>

Таким образом, проведение КБ в анклавике 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 [Бурдьё2007]. 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, переулочки, крыши зданий, пространства под мостами, пустующие участки, обедневшие и ветхие жилые районы, складские зоны и т. д. Такие пространства общество так или иначе отдаёт 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, чьё 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 анклавы 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, разговорила 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». Образзуемый 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/punkty-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 Бурдье, участники КБ располагают себя на полюсе некоммерческого искусства. К противоположному полюсу они относят авторов, выставяемых 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 подавала 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 низовой 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 Красненькой, 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 Красненькой 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. (2005a). 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. Опыты 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. Опыты 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. *Ekonomicheskaya 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 материи», 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,

а также материалы поездки 2025 году в Индонезию в составе экспедиции РГО. Статья вносит вклад в антропологию города, демонстрируя, как запретительный текст становится инструментом частного высказывания в пространстве, где доминирует дискурс власти.

Ключевые слова: визуальный ландшафт, антропология города, неформальный урбанизм, Филиппины, запретительные надписи, рукописные объявления, лингвистическая ситуация, жевание бетеля, М. М. Бахтин, смеховая культура, социальный контроль, таглиш

Благодарю коллег, особенно С. Б. Клименко и Е. М. Белякову, за полезные комментарии.

Дата поступления в редакцию: 09.01.2026

Дата рецензирования: 09.03.2026

Дата принятия к публикации: 10.03.2026

© М. В. Станюкович, 2026



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

PUBLICATION TYPE: ARTICLE

EDN: GFSAOK

“Pare, pick up mo yung trash!” Official and informal prohibition signage in a Philippine city

MARIA V. STANYUKOVICH ^[1]

✉ mstan@kunstkamera.ru

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

^[1] Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Science, St. Petersburg, Russia

To cite this article:

Stanyukovich, M. V. (2026). “Pare, pick up mo yung trash!” Official and informal prohibition signage in a Philippine city. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 186–217.

This article explores the visual landscape of Philippine cities through the lens of regulatory and prohibitive signage. Using the framework of informal urbanism, the study examines how citizens navigate and “fix” their environments through informal communication. The work analyzes the typology and primary themes of these signs, which reflect the acute infrastructural challenges of overcrowded settlements: a lack of public toilets, waste management issues, and complex epidemiological conditions. The author compares official and private signage — focusing on handwritten notices — to demonstrate how these signs express power dynamics, the blending of languages and cultures, emotional factors, politeness versus rudeness, and the specific interests of property owners and vendors.

Linguistic aspects are examined, including the use of national languages (English and Filipino/Tagalog), regional lingua francas such as Cebuano and Ilocano, and indigenous languages such as Ifugao. The study further highlights creative orthographic strategies and 'orthographic play', such as the use of English numerals as phonetic components in vernacular words (e.g. "D2" for dito or "Hi2" for hitu), reflecting the influence of digital literacy and SMS conventions on physical signage. A specific section is dedicated to notices addressing traditional betel nut chewing; rather than banning the practice itself, these signs specifically target the spitting of red saliva in public and commercial spaces. This highlights the clash between long-standing cultural practices and modern urban hygiene requirements.

Special attention is given to the broader social functions of handwritten prohibitive signs: territorial marking and social control, the transmission of private discourse, and the aestheticization of prohibitions related to the "bodily lower stratum". Drawing on Mikhail Bakhtin's concepts of the carnivalesque and grotesque realism, the author explores how humor and "laughing culture" can transform a restrictive sign into a decorative element.

The study is based on field materials collected in the Philippines between 1995 and 2026, as well as materials from a 2025 trip to Indonesia with the Russian Geographical Society. This work contributes to urban anthropology by showing how prohibitive texts become tools of private discourse in spaces otherwise dominated by the language of authority.

Keywords: visual landscape, urban anthropology, informal urbanism, Philippines, prohibitive signage, handwritten notices, linguistic landscape, betel nut chewing, Mikhail Bakhtin, carnivalesque, social control, Taglish

I would like to thank my colleagues, especially S. B. Klimenko and E. M. Belyakova, for their helpful comments.

Received: 09.01.2026

Revised: 09.03.2026

Accepted: 10.03.2026

© M. V. Stanyukovich, 2026



Кто помойного ведра
В срок свой не выносит,
У того в башке мура,
Морда палки просит.

Вадим Шефнер. «Счастливым неудачник», 1965

Надпись, вынесенная в название статьи, встретила меня в 2016 году в Вольном ауле — районе частных домов в Нальчике. Этот рукописный призыв местных жителей восстановить чистоту, написанный на заборе и обращенный к соседям по району, где чужие ходят нечасто, хорошо передает тон частного дискурса в сфере, где доминирует властный дискурс. В Вольном ауле живут кабардинцы и балкарцы, а фраза написана по-русски (официальный язык). Она соединяет приказ (уберите) и вежливую форму, здесь принятую, «прошу вас как братьев»: обращение «брат» — форма вежливости, приятия. Это наш отечественный эквивалент фразы

“Pare, pick up mo yung trash!” (Приятель, убери мусор) — надписи на таглиш, совпадающей с ней по тону и содержанию. Таглишем (Taglish) называют смесь английского и тагальского, на котором говорят филиппинцы. В этой фразе два английских слова, «убери» и «мусор», и три тагальских. Первое, *Pare* — сокращение от *kumpare*, от испанского *compadre* — крестный, кум, приятель; на Филиппинах это слово также используется в значении «приятель», наряду с английским *bro*; английский глагол сочетается с тагальским местоимением *mo* («ты»), тагальское *yung* — разговорное «этот».

Формальный и неформальный запретительный текст в уличном пространстве современного города — тема, слабо разработанная в мировой антропологии. Исследователи антропологии Филиппин, кажется, совсем не уделяли ей внимания — в отличие от, скажем, граффити в контексте *street art* [Macapagal 2014]. Однако этой темой занимаются лингвисты, исследующие речевые коммуникативные акты, степени вежливости, интерференцию и лингвистическую ситуацию на материале разных языков — от европейских [Зенина 2011; Лихачев 2011] до филиппинских. В числе последних — работы по языковому ландшафту Манилы: петербургский филиппинист писал о тагальско-английской смене кодов в рекламе [Klimenko 2017], филиппинские лингвисты — о сочетании английского, тагальского и китайского в Бинондо, китайском районе столицы [Jazul, Bernardo 2017]. В данной статье рассматривается, какие типы знаков и запретительных уличных надписей чаще всего встречаются на Филиппинах, какова их основная тематика, в чем сходство и в чем различие между официальными надписями и граффити¹. Основное внимание будет уделено рукописным надписям, тому, как и какими средствами в них представлены властные отношения, смешение языков и культур, эмоциональные факторы, вежливость и грубость, смеховая культура, интересы собственников и торговцев. Будет показано, как знак/запретительный текст встраивается в локальную визуальную среду, намечены пути их эстетизации.

Моя основная специальность — исследование культуры и фольклора коренных народов Филиппин. Эти народы традиционно жили в небольших поселениях, разбросанных в горах, покрытых тропическим лесом, занимались заливным и сухоходным рисосеянием, огородничеством, охотой и отчасти рыболовством. Однако в ходе полевой работы на архипелаге на протяжении трех десятилетий мне поневоле приходилось проводить определенное время в городах, в том числе в мегаполисе Метро Манила. Поневоле, поскольку филиппинский город — не слишком привлекательное

¹ Источники: 1995–2026 годы — полевые материалы автора из экспедиций на Филиппины, 2023 год — полевые материалы автора из поездки в Малайзию, 2025 год — полевые материалы автора из поездки с РГО по Индонезии (в личном архиве автора).

место, и чем город больше, тем жизнь в нем тяжелее. Этот взгляд, однако, не разделяют многие выходцы из среды коренных народов, которых города привлекают наличием водопровода, канализации (электричество на моей памяти распространилось на Филиппинах почти повсеместно) и прочих благ, а главное — возможностью отказаться от сельскохозяйственных работ под палящим солнцем. Спектр занятий представителей коренных народов в городе простирается от торговца поддержанной обувью или профессионального нищего, до чиновника Министерства Иностранных дел, начальника полицейского участка или генерала армии. Первый, самый плачевный вариант, характерен для сама-баджао, «морских цыган» юга архипелага. Баджао жили в лодках и потому не имеют наследственных территорий. Опасная обстановка в морях вокруг островов Сулу вынудила этот мирный народ оставить традиционные занятия (морская торговля, рыбалка, ныряние за жемчугом, трепангом), они оказались бесприютными; в лучшем случае местные власти позволяют им занять самые бросовые участки побережья [Станюкович, Федоров 2018]. Карьеру в армии и полиции сделали многие ифугао и другие горцы Центральных Кордильер Лусона, до сравнительно недавнего время сохранявшие воинские традиции охотников за головами [Станюкович 1997]. Так или иначе, присутствие коренных народов в иноэтничных для них городах — непреложная часть современной филиппинской повседневности.

Поселения коренных сообществ на землях предков, прежде наименее затронутые влиянием современной городской культуры, также стремительно урбанизируются. Этот процесс обусловлен христианизацией, «филиппинизацией» анимистических анклавов и взрывным ростом населения страны. Хутора превращаются в деревни, деревни — в поселки, на их улицах появляются знаки и граффити, характерные для больших городов. Интересные сдвиги происходят в терминологии по мере проникновения английских названий «город» и «деревня» в испано-филиппинскую номенклатуру иерархии населенных пунктов, сложившуюся еще в XVI веке. Согласно ныне действующему административному делению территория страны делится на регионы, регионы — на провинции и независимые города (*malayang lungsod*, «свободный город», или *siyudad*, от исп. *ciudad*, «город»), провинции — на компонентные города (*nakapaloob na lungsod*, букв. «внутренний город», или *siyudad*) и муниципалитеты; те, в свою очередь, на барангаи (*barangay*) или баррио (*barrio*), состоящие из самых мелких единиц — ситио (*sitio*), квартал в поселении или хутор. При этом в повседневной речи и в массмедиа термины *лунгсод*, *сьюдад*, *барангай* и *баррио* заменяются английским *town*. Таким образом, под понятие «город» подпадают поселения всех уровней, городские и сельские. При необходимости для уточнения используют английские термины *urban* и *rural* —

urban barangay/barrio, rural barangay/barrio. В то же время английский термин *village* («деревня») не применяется к сельским местностям, а используется для обозначения самых элитных закрытых районов столицы (Форбс Парк, Дасмариньяс Вилладж) и других крупных городов (Санта Ниньо Вилладж в городе Себу).

Языковая ситуация

На 2025 год по данным Этнолога, самого авторитетного источника по языкам мира, на Филиппинах 184 языка, включая 175 живых местных языков, 59 из которых находятся на грани исчезновения и 9 иностранных и 2 мертвых языка². Статус государственных имеют два — английский и филипино, искусственный язык, по сути тагальский с некоторыми изменениями в орфографии и добавлениями в лексику, объявленный общенациональным языком. Филиппинская языковая ситуация (в дисциплинах, не связанных напрямую с лингвистикой, ее также именуют лингвистическим ландшафтом) детально рассмотрена в книге московской лингвистики Е. Г. Фроловой. Она отмечает, что в качестве лингва франка доминирует английский, за ним идет филипино. Филипино (тагальский) приближается к английскому по числу коммуникативных сфер, им обслуживаемых [Фролова 2019: 171]. В интересующей нас области (уличные надписи и знаки) английский преобладает. Такая же ситуация в сфере рекламы, как показал С. Б. Клименко: из 127 рассмотренных им манильских рекламных текстов треть — на английском, лишь 2 на тагальском, остальные — на таглише (смеси английского и тагальского). Предпочтение английского он объясняет тем, что этот язык имеет более высокий статус и ассоциируется с официальной ситуацией [Klimenko 2017: 306, 326]. Впрочем, Филиппины в этом не одиноки: во всем мире английский является языком номер один для названий продуктов и компаний [Bhatia, Ritchie 2006: 606]; в немецкой рекламе объявления, содержащие английские слова, составляют 70% [Piller 2001: 157–158, цит. по: Klimenko 2017: 303].

Филиппинское городское пространство, виды и тематика регулирующих надписей

Филиппины — одна из самых перенаселенных стран мира, с плотностью почти 400 человек на квадратный километр (для сравнения: плотность населения в России — 8,5 человек на квадратный километр, в европейской части России — 25 человек на квадратный километр). Так было не всегда. В 1800 году население Филиппин составляло 1,89 млн, в 1900 — 6,5 млн, в 1950 — 18,5 млн, в 2020 — 112

² <https://www.ethnologue.com/country/PH/>

млн. На январь 2026 года население Филиппин превышает 117 млн 292 тысячи человек³; более половины, то есть свыше 57 млн, живут в городах. Это совершенно новая ситуация для аграрной страны, какой были Филиппины до середины XX века, с населением 18,5 млн, из которых в городах жило меньше трети — 5 млн [Porio 2009]. Манила — самый густонаселенный город в мире, с плотностью 42 857 человек на квадратный километр⁴. В стране более десяти городов-миллионников, число городов с населением более 100 тысяч человек приближается к сотне. Города не справляются с инфраструктурной нагрузкой; одновременно происходит урбанизация сельских поселений. Все они, включая урбанистический монстр — Манилу, лишены глобальной инженерной инфраструктуры, испытывают постоянные проблемы с водоснабжением, канализацией, электричеством, вывозом мусора, качеством воздуха. Столичные жители часто прикрывают рот и нос маленькими полотенцами или носят их в зубах (Рис. 1). Обилие регулятивных знаков отражает неблагополучие в этих сферах и попытки вовлечь жителей в процесс улучшения ситуации.



Рис. 1. Студент столичного университета с маленьким полотенцем в зубах — обычное зрелище в Маниле, жители которой так спасаются от загрязненного воздуха. Рядом — плохо различимый плакат с надписью по-английски: FEU students keep their campus clean («Студенты Дальневосточного университета содержат свой кампус в чистоте»), Манила, 2012. Фото М. В. Станюкович

Fig. 1. A student at a metropolitan university with a small towel in his teeth—a common sight in Manila as residents protect themselves from air pollution. A hardly readable English signage nearby claims: "FEU students keep their campus clean."
Photo by M. V. Stanyukovich, Manila, 2012.

³ <https://www.worldometers.info/world-population/philippines-population/>

⁴ <https://worldpopulationreview.com/cities/philippines/manila/>

Официальные знаки делятся на информационные (проход там-то), предупреждающие (впереди обвал) и запрещающие (не сорить), в то время как рукописные надписи практически всегда запрещающие. Официальный знак может иметь вид стандартного дорожного знака, отдельно стоящего или подвешенного на проводах, таблички из пластика ПВХ или оцинкованного металла, художественного плаката или большого информационного щита. Текст официальных знаков варьирует от формальных фраз типа «Свалка мусора запрещена» до императивных призывов к индивидуальному поведению — «не мочиться», «не сорить», «не плевать бетель»; рукописные знаки, как правило, второго типа. Запреты на плакатах часто снабжены отсылкой к соответствующему приказу с указанием размера штрафа, призывами («Сохраним наш город зеленым и чистым!», *clean and green*), схематическими изображениями нарушителей и грозящих им кар, цветными картинками, подробным указанием, какой властный орган выпустил плакат. Властные органы могут быть самого разного уровня — президент и его администрация, региональные, городские власти, совет директоров товарищества собственников кондоминиума, полиция, церковь, департамент управления транспортом, администрации медицинских и образовательных учреждений, торговых центров. Попадаются плакаты, на которых представлено сразу все, перечислены все виды нарушений (в данном примере по-английски):

ДАВАЙТЕ СОХРАНИМ НАШ ГОРОД ЧИСТЫМ	
НЕТ	МУСОРУ
	ВАНДАЛИЗМУ
	МОЧЕИСПУСКАНИЮ
	ПЛЕВАНИЮ
МАКСИМАЛЬНЫЙ ШТРАФ ТЫСЯЧА ПЕСО	ВО ВСЕХ ОБЩЕСТВЕННЫХ МЕСТАХ
ОБЩЕЕ АНТИМУСОРНОЕ ПОСТАНОВЛЕНИЕ ГОРОДА ИЛОИЛО	
РЕГУЛЯТИВНОЕ ПОСТАНОВЛЕНИЕ # 2004-140	
Джерри П. ТРЕНЬЯС МЭР ГОРОДА	

Плакат выполнен в четырех цветах — черный, белый, красный, зеленый, шрифт разных размеров, особенно выделено слово NO («нет»), в котором буква О выполнена красным в виде дорожного знака с черным силуэтом разбрасывающего мусор нарушителя внутри, перечеркнутым красной чертой; в левом верхнем углу герб города.

Однако чаще всего это лаконичные надписи на одном из двух государственных языках страны — английском и тагальском, он же филипино:

Do not urinate here	Bawal umihi dito	Здесь мочиться запрещено
No littering	Bawal magkalat dito Bawal magtapon ng basura dito	Здесь запрещено мусорить Здесь запрещено выбрасывать мусор

Во времена президента Дутерте (2016–2022), прославившегося расстрелами без суда, целые города были объявлены некурящими (разумеется, на своей частной территории, за забором, курить можно — если это не университет и не миссионерский компаунд). Мои информанты-ифугао, когда мы спускались на равнину в некурящий город Солано, не курили там (и мне не давали) из опасения огромного штрафа; информанты сама-баджао в Давао, родном городе Дутерте, в 2018 были уверены, что спасли меня от смерти, когда я закурила на улице — по их словам, патрульный уже снимал с плеча автомат.



Рис. 2. Надпись на тагальском *Tapat ko linis ko* («Перед моим домом я убираю») в муниципальном центре горной провинции Ифугао, где говорят на языке тували ифугао, а лингва франка — илоканский. Кiangан, Ифугао, остров Лусон, 2012.

Фото М. В. Станюкович

Fig. 2. Tagalog signage *Tapat ko, linis ko* ("My frontage, my responsibility to clean") in a municipal center of the highland Ifugao Province. In this area, Tawali Ifugao is the native language and Ilocano serves as the lingua franca. Kiangан, Ifugao, Luzon, 2012.

Photo by M. V. Stanyukovich.

Иногда приказ властей оформлен как волеизъявление домовладельца: *Tapat ko linis ko* («Перед собой (то есть перед своим домом — М. С.) убираю я»). Плакаты с такой надписью по-тагальски я встречала в горных провинциях, это часть общей кампании региональных властей за чистоту поселений (Рис. 2). Тот же прием использован в распоряжении администрации столичного университета: *FEU students keep their campus clean* («Студенты Дальневосточного университета содержат свой кампус в чистоте»).

Сочетание зашкаливающей высокой плотности населения с естественными катастрофами (Филиппины входят в тройку мировых лидеров по их интенсивности и числу погибших) создает в городах постоянное состояние эпидемиологической опасности. Вспышки инфекционных заболеваний происходят регулярно, особенно в связи с наводнениями [Bankoff 2003; Helmer, Hespanol 1997], которые способствуют распространению заболеваний, передаваемых через воду (лептоспироз, гепатит А, а также реже встречающиеся на Филиппинах тиф, холера) и трансмиссивных лихорадок, которые переносятся комарами (малярия, желтая лихорадка, денге и чикунгунья). С профилактикой этих болезней, в первую очередь денге, связаны плакаты, призывающие уничтожать в личных хозяйствах резервуары со стоячей водой, в которой плодятся личинки комаров — например, шины на крышах, которыми утяжеляют листы кровельного железа, чтоб их не снесло ветром (Рис. 3). Это, как пра-



Рис. 3. Шины на крышах, в которых скапливается вода и плодятся личинки mosкитов. Манила, 2012. Фото М. В. Станюкович

Fig. 3. Tires on rooftops where water collects and mosquito larvae breed. Manila, 2012. Photo by M. V. Stanyukovich

вило, красочные плакаты со множеством картинок, изображающих насекомых-переносчиков, ведра, плошки, шины с водой, и с надписями по-английски, напоминающими о сезоне дождей и призывающими избавляться от источников стоячей воды. Такие постеры, впрочем, редко встречаются на улицах, чаще — в медицинских и образовательных центрах. Упомянем также рифмованную рекламу антимоскитных спреев: *Anti mosquito kada distrito* («Против москитов каждый район»). Это предложение на тагальском (филиппино) состоит из давно вошедших в язык испанских заимствований.

В общественных местах власти и администрация учреждений заботятся о безопасности и нравственности. Например, среди множества надписей на дверях госпиталя Св. Луки в Маниле наряду с другими («после 7 вечера не входить», «торговцам вход запрещен») можно увидеть приказы «пройти проверку» — то есть личный обыск — и «оставить огнестрельное и любое холодное оружие у дежурного охранника» (Рис. 4).



Рис. 4. Постеры на английском на двери одного из лучших госпиталей столицы.

Манила, 2018. Фото М. В. Станюкович

Fig. 4. English-language posters on the door of one of the capital's best hospitals. Manila, 2018. Photo by M. V. Stanyukovich

На пустыре можно встретить объявление, запрещающее устраивать петушинные бои: *Bawal na ang sabong* («Петушинные бои теперь запрещены»), по крайней мере без разрешения — *Bawal na ang sabong na walang permit*, в сквере — постер *Bawal magdate dito* («Здесь запрещается устраивать свидания»). Филиппины, конечно, ориентированы в первую очередь на американский образ жизни, однако нормы поведения восточной страны, а также католические нормы (на равнинах практически все жители — католики) запрещают публичное проявление чувств.

Если посмотреть на Манилу сверху, покажется, что с растительностью здесь все хорошо — тропики, везде что-то растет. На самом деле уровень городского озеленения очень низок, крайне мало общественных садов, скверов, парков [Станюкович 2017]. Улицы не приспособлены для прогулок. Узкие тротуары, если они есть, загромождены припаркованными автомобилями, мусором, заняты тележками и жаровнями с уличной едой и сидящими вокруг покупателями; в благополучных местах потише тротуары используются как складское пространство, место стоянки мотоциклов, трайциклов (мотоцикл с коляской, наряду с маршруткой «джипни» — основной городской транспорт). Везде, кроме центральных магистралей с интенсивным движением, люди ходят по проезжей части, поскольку тротуары опасны для пешехода: во влажном тропическом климате бетонное покрытие быстро зарастает грибком и водорослями и становится очень скользким. Встречаются муниципальные плакаты и частные надписи с запретом парковок (*bawal putarada* — от испанского *parada*, остановка), с призывами не загромождать тротуары и не ходить по проезжей части. Состоятельные горожане живут в закрытых элитных компаундах (Дасмариньяс Вилладж, Форбс Парк в районе Макати в Маниле) и в кондоминиумах в районах попроще. На въезде в такие анклавные территории находятся контрольные посты, иногда чекпоинты с автоматчиками (то же на входе в кампусы университетов Атенео и Санто Томас). Однако некоторые закрытые поселения достаточно высокого уровня проницаемы — например, район Horseshoe drive, где находится гестхаус Летнего института лингвистики (SIL, американская организация переводчиков Библии, издающая *Этнолог*), центры других религиозных организаций, дома зажиточных граждан, включая *чинной* — филиппинских китайцев. Неконтролируемый переход через мостик из этого района ведет прямо в трущобный район; по нему проходят слуги, просачиваются торговцы и праздношатающиеся. Отсюда покупные таблички и частные надписи на стенах, запрещающие не только нарушать гигиену, но и просто заходить сюда, здесь находиться (*tumambay*, от англ. *stand by*). Иногда встречаются надписи по-английски (*Vendors not allowed* — «Торговцам вход за-

прещен», *Post no bill* — «Объявления не клеить», *No loitering* — «Не шататься здесь»), но в основном это запреты на тагальском:

Bawal pumasok ang hindi nakatira	Тем, кто [здесь] не живет, вход запрещен
Bawal ang tao dito	Здесь людям [находиться] запрещено
Bawal tumambay dito	Здесь запрещается находиться (болтаться без дела)
Bawal magsulat sa pader	Запрещено писать на стене

Это уже не взаимоотношения власти (администрации) и народа, а внутрирайонная коммуникация, но по-прежнему между неравными участниками: зажиточные жители оберегают свое пространство от вторжения людей низкого статуса.

Надписи, связанные с жеванием бетеля

Традиция жевания бетеля исторически — один из важнейших культурных маркеров Азиатско-Тихоокеанского региона. Эта растительно-минеральная смесь обладает легким стимулирующим или релаксирующим действием, подобно табаку и алкоголю. Основные ее компоненты — орех арековой пальмы *Areca catechu* L., лист бетельной лозы *Piper betle* L. и известь, которая высвобождает действующие вещества — алколоиды. В огромном географическом ареале, охватывающем едва ли не четверть мира, где издревле практиковали жевание бетеля, этот обычай был связан с такими категориями, как дружелюбие, этикет, вежливость, чистое дыхание, здоровье, красота, страсть, плодородие, драгоценные камни и золото, ораторское искусство, прозрение, связь с миром богов и духов. В первую очередь бетель — посланник, посредник между миром людей и духов; в срединном, человеческом мире он символизирует соединение мужского и женского начал [Ревуненкова 2008; Станюкович 2010а; 2010б; Rooney 1993; Stanyukovich 2014; Zumbroich 2007-2008]. Бетель составляет неперенный атрибут базового, наиболее устойчивого этажа ритуальной пирамиды — без него в традиционных культурах региона было невозможно обращение к богам и духам [Станюкович, Дмитренко 2025]. На Филиппинах мы по сей день наблюдаем ритуальное использование бетеля у коренных народов, анимистов и шаманистов, в то время как население равнин утратило представления о культурной значимости бетеля в процессе христианизации. Этого не произошло у народов, исповедующих другие религии. В Юго-Восточной и Южной Азии, в Микронезии, Меланезии, на Мадагаскаре, на Тайване и на юге Китая бетель со-

ставляет неотъемлемую часть подношений на алтаре, предназначенных богам и духам (Рис. 5–6); в то же время жевание бетеля в той или иной степени сохраняется как часть традиционной культуры, несмотря на многовековую борьбу с этим обычаем, начатую еще в эпоху географических открытий. Для миссионеров и колониальных чиновников жевание бетеля было символом дикости, отсталости азиатских обществ; с XX века основные атаки на него ведутся под флагом борьбы с опасностью рака слизистых ротовой полости. При этом совершенно не учитывается, что на протяжении тысячелетий обычай обеспечивал защиту от кишечно-желудочных и других инфекций благодаря антисептическим и антипаразитарным свойствам ареки (подробнее см. [Станюкович, 2015]).



Рис. 5–6. Бетельные листья как подношение на алтарь храма. Шри Рамаяна Кейв, Пещеры Бату близ Куала Лумпура. Малайзия, 2023. Фото М. В. Станюкович

Fig. 5–6. Betel leaves as offering in the temple of Sri Ramayana cave, Batu caves in the vicinity of Kuala Lumpur. Photoby M. V. Stanyukovich, 2023, Malaysia.

Слюна, обильно выделяющаяся при жевании, окрашена в рыжий цвет, плевки на тротуарах выглядят, как пятна крови, и очень стойки. Для этой слюны есть отдельные термины в филиппинских языках (напр. *tupra* в тували ифугао); на английском ее принято называть *betel juice* или *betel saliva*, но чаще говорят просто *spit betel* — «плевать бетель» или «плевать бетелем». В горских языках Северного Лусона бетельная жвачка называется *тота* или *тотта*. На ифугао можно сказать *tupra tot(ma)* («бетельная слюна»), *tutirra tot(ma)* («пле-

вать бетель»). Официальные таблички, запрещающие плевать бетель, встречаются не только на базарах и на станциях междугородних автобусов, но и в самых дорогих гостиницах (Рис. 7).



Рис. 7. Запрет на плевание бетелем на дверях лифта в фешенебельной гостинице. Текст на английском и на индонезийском. Соронг, Индонезия, 2025.

Фото М. В. Станюкович

Fig. 7. A sign prohibiting the spitting of betel nut on an elevator door in a luxury hotel. Text in English and Indonesian. Sorong, Indonesia, 2025. Photo by M. V. Stanyukovich



Рис. 8. Запрет плевать бетелем важен, он носит номер два (№ 02) в ряду городских запретов. Город Бонток, столица Горной провинции, Северный Лусон, 2008.

Фото М. В. Станюкович

Fig. 8. A sign indicating that the ban on betel spitting is a priority, ranked as "No. 02" among municipal prohibitions. Photo by M. V. Stanyukovich, town of Bontoc, the capital of the Mountain Province, Northern Luzon, 2008.

На Филиппинах надписи, запрещающие плевание бетеля, чаще всего можно встретить там, где этот обычай до сих пор наиболее распространен — в горных провинциях Северного Лусона. В этих надписях хорошо представлено многоязычие. На базаре в столице Горной провинции, где основным языком бонток, в заголовок вынесено слово *PAKDAAR* («объявление» или «предупреждение») на лингва франка этого региона — илоканском, остальной текст на английском (*Рис. 8*).

Нередко хозяин лавочки или *кариндерии* (простенький уличный ресторанчик) буквально заполняет пространство вокруг своего заведения самодельными знаками, сделанными из тканей, бумаги, мешковины, кусков железа или дерева, с соответствующими надписями (*Рис. 9–13*).



Рис. 9. Надписи, запрещающие сплевывать красную от бетеля слюну вокруг лавочки — общий вид. Райцентр Кiangан, провинция Ифугао, Северный Лусон, 2012.

Фото М. В. Станюкович

Fig. 9. General view of signs prohibiting the spitting of red betel juice around a small shop. Kiangang, Ifugao Province, Northern Luzon, 2012. Photo by M. V. Stanyukovich

В этих крайне непрезентабельных с виду объявлениях, написанных кое-как на тряпочках и картонках, реализуется сложная орфографическая игра, построенная на принципах транслингвальной гомофонии. Авторы текстов активно используют ребусоподобные сокращения, заимствованные из глобального цифрового сленга и неформальной английской письменной речи (так называемого SMS-speak), адаптируя их под фонетику местных языков. Так, местоимение второго лица множественного числа *уи* в языке тували ифугао, созвучное английскому местоимению *you*, замещается в надписи ла-

тинской литерой U, графически дублирующей английское *you* (это совпадение здесь важнее, чем так же звучащее название буквы u). Аналогичным образом конструируется указательное местоимение *hitu* — «здесь»: *Hi2* — первый слог от ифугаоского *hitu* плюс числительное «2» в английском чтении (*two*), для передачи слога [-tu].



Рис. 10. ADIKA TUMUPPA HITU!!! NAAWATAM!! («Не плюй бетелем здесь!!! Понял!!!»), тували ифугао. Решительный энергичный запрет. Райцентр Кианган, провинция Ифугао, Северный Лусон, 2012. Фото М. В. Станюкович

Fig. 10. ADIKA TUMUPPA HITU!!! NAAWATAM!! ("Do not spit betel nut here!!! Understood!!!"), Tuwali Ifugao. A forceful and emphatic prohibition. Kiangang, Ifugao Province, Northern Luzon, 2012. Photo by M. V. Stanyukovich



Рис. 11. ADI U LOGMON TUPPA MOMA HITU PANGAASI U BAHAN («Благоволите не плевать бетелем где попало здесь. Спасибо»). Более вежливая, но твердая просьба на родном языке. Райцентр Кианган, провинция Ифугао, Северный Лусон, 2012.

Фото М. В. Станюкович

Fig. 11. ADI U LOGMON TUPPA MOMA HITU PANGAASI U BAHAN ("Kindly do not spit betel juice everywhere here, thank you"). A more polite, yet firm request in the vernacular. Kiangang, Ifugao Province, Northern Luzon, 2012. Photo by M. V. Stanyukovich



Рис. 12. ADIKA TUMUPPA MOMMA HI2 DINGOL Y/U («Не плюй бетелем здесь, слышите вы!»). Райцентр Кианган, провинция Ифугао, Северный Лусон, 2012.

Фото М. В. Станюкович

Fig. 12. ADIKA TUMUPPA MOMMA HI2 DINGOL Y/U (“Do not spit betel here. Do you hear me?”). Kiangan, Ifugao Province, Northern Luzon, 2012.

Photo by M. V. Stanyukovich



Рис. 13. MAID TUMUPPA MOMMA HITU ADI U LOGMON HI TUPPA MOMMA («Не плевать бетель здесь. Не плюйте бетелем где попало»). Райцентр Кианган, провинция Ифугао, Северный Лусон, 2012. Фото М. В. Станюкович

Fig. 13. MAID TUMUPPA MOMMA HITU ADI U LOGMON HI TUPPA MOMMA (“No spitting of betel here. Do not spit betel juice just anywhere”). Kiangan, Ifugao Province, Northern Luzon, 2012. Photo by M. V. Stanyukovich

ADIKA TUMUPPA HITU!!! NAAWATAM!!	НЕ ПЛЮЙ БЕТЕЛЕМ ЗДЕСЬ!!! ПОНЯЛ!!	Язык тували ифугао
ADI U LOGMON TUPPA MOMA HITU PANGAASI U BAHAN	НЕ ПЛЮЙТЕ БЕТЕЛЕМ ГДЕ ПОПАЛО ЗДЕСЬ БЛАГОВОЛИТЕ СПАСИБО	Язык тували ифугао + U + слова вежливости из илоканского + U
ADIKA TUMUPPA MOMMA HI2 DINGOL Y/U	НЕ ПЛЮЙ БЕТЕЛЕМ ЗДЕСЬ СЛЫШИТЕ ВЫ	Язык тували ифугао + HI2 (hi+[tu], «здесь»)
MAID TUMUPPA MOMA HITU ADI U LOGMON HI TUPPA MOMA	НЕ ПЛЕВАТЬ БЕТЕЛЬ ЗДЕСЬ НЕ ПЛЮЙТЕ БЕТЕЛЕМ ГДЕ ПОПАЛО	Язык тували ифугао + U

Подобная эстетизация запрета выполняет двойную функцию. С одной стороны, она служит инструментом визуальной экономии в ограниченном пространстве таблички. С другой стороны, в рамках бахтинской «смеховой культуры» [Бахтин 1990], использование молодежного цифрового кода «снижает» официальный пафос запретительной коммуникации. Происходит своеобразная карнавализация административного дискурса: сухой запрет на плевание бетелем трансформируется в живой диалог с элементом иронии, где глобальная поп-культура (латиница, цифры, английские сокращения) становится оболочкой для трансляции гигиенических норм и трансформации традиционных практик.

Антибетельные запреты принадлежат к числу первых надписей на языке тували ифугао, появившихся на улицах провинции. Этот язык до недавнего времени был бесписьменным; в 1990-е годы, когда я начала полевую работу в Ифугао, на нем практически не писал никто. Превращение ифугао в письменный язык связано не столько с разработкой грамматики и появлением первых словарей разговорного языка [Newell 1993; Hohulin, Hohulin 2014], сколько с распространением в провинции электричества и как следствие — компьютерных игр. Дети, выросшие с этими навыками, быстро освоили фейсбук, он и стал первой площадкой для письменной беседы на родном языке. Вторым шагом стало распространение мобильных телефонов. Звонить дорого, все обмениваются краткими текстовыми сообщениями.

Главный запрет: эстетизация «веселой материи»

Концентрация знаков в филиппинской городской среде столь велика, что они стали ее важным структурным элементом; их функции не ограничиваются тем, что на них изображено/написано. Они могут маркировать территорию, отражать властные и иерархические отношения (или их имитировать); наконец, любой знак может выполнять и хозяйственную, и декоративную функцию — как, например, приставленный к забору дорожный знак с надписью *Caution! Hump ahead* («Осторожно, впереди взгорок/бугор»), который одновременно подпирает забор и украшает его.

Однако есть одна надпись, которая не имеет равных по частотности среди средств наглядной агитации в городах — это запрет мочиться. Его мы встречаем практически повсеместно на стенах, заборах, перилах мостов, на отдельно стоящих деревьях — и даже на памятниках (Рис. 14, Рис. 15–16). Именно в этой теме разнообразие функций надписей проявляется сильнее всего.



Рис. 14. GUINADILI ANG PAG PANGIHI DINHING / DAPITA! («Запрещено здесь мочиться / Штраф!») Рукописный запрет мочиться под угрозой штрафа (*dapita*, старое заимствование из санскрита). Язык себуано. Городок Валенсия, остров Негрос, 2012.

Фото М. В. Станюкович

Fig. 14. GUINADILI ANG PAG PANGIHI DINHING / DAPITA! (“No urinating here / Fine!”). A handwritten notice prohibiting urination under threat of a fine (*dapita* is an old loanword from Sanskrit). In Cebuano. Valencia, Negros Island, 2012. Photo by M. V. Stanyukovich



Рис. 15–16. Рукописный запрет, расположенный на постаменте памятника национальному герою Филиппин Лапу-Лапу, который убил Магеллана. PAHIBALO GINADILUI ANG PAG PANGIHI ORDER BY («Объявление. Мочиться запрещено. Приказ»). Язык себуано. Город Думанхуг, остров Себу, 2012. Фото М. В. Станюкович

Fig. 15–16. A handwritten notice prohibiting urination on the pedestal of the monument to the Philippine national hero Lapu-Lapu, who killed Magellan. PAHIBALO GINADILUI ANG PAG PANGIHI ORDER BY (“Notice. No urinating. By order”). In Cebuano. Dumanjug, Cebu Island, 2012. Photo by M. V. Stanyukovich

Наряду с такими незамысловатыми надписями встречаются эстетизированные — можно сказать художественные. Вот достаточно редкий случай, когда подобная официальная надпись по-английски составляет единую композицию с богатым орнаментом (Рис. 17).



Рис. 17. Богато орнаментированная надпись на заборе. Город Багио, остров Лусон, 2016. Фото С. Б. Клименко

Fig. 17. A richly ornamented sign painted on a fence. Baguio City, Luzon, 2016. Photo by S. B. Klimenko

Это, конечно, инициатива властей, стремление совместить две задачи: обеспечить чистоту и одновременно украсить город. Багио, «летняя столица Филиппин», привлекает своим прохладным горным климатом, самые богатые жители страны имеют здесь собственные резиденции, куда приезжают на праздники и выходные.



Рис. 18–19. Надпись по-тагальски BAWAL UMIHI DITO («Мочиться запрещено») у лавочки около шоссе. На оборотной стороне ритмично раскиданы четыре одинаковые надписи такого же содержания с вопросительными знаками, написанные мелким шрифтом на себуано (bawal mangihi diri?). Город Диполог, остров Минданао, 2017.

Фото М. В. Станюкович

Fig. 18–19. A Tagalog sign reading BAWAL UMIHI DITO (“No urinating here”) near a roadside bench. On the reverse side, the same message appears four times, arranged rhythmically in smaller Cebuano lettering with question marks added (bawal mangihi diri?). Dipolog City, Mindanao, 2017. Photo by M. V. Sanyukovich

Еще более интересны частные инициативы. В них проявляется отношение филиппинцев к проблеме, их юмор, предприимчивость и художественный вкус. Запрет мочиться — неперемнная часть жизни, он везде; при этом соблюдается он плохо, городские пространства пропитаны запахом мочи. Как и в других странах Азии, куртуазность мужчин, справляющих нужду, ограничивается тем, что они поворачиваются ко всему миру спиной. Филиппинцы относятся к этому совершенно по М. М. Бахтину, который называл экскременты «веселой материей»⁵. Мой замечательный филиппинский коллега, показывая диораму в одном из столичных исторических музеев, обратил мое внимание на фигурку в толпе, изображающую повернувшегося к миру спиной, и пояснил: «Это юмор художника».

Сочетание этой вездесущности с юмористическим отношением к вопросам телесного низа делает текст основного запрета инструментом игры. Вот замечательный пример. Город Диполог, остров

⁵ Об амбивалентности телесного низа и нейтрализации отвращения через смех см. также главу «Смех, антиповедение и карнавал» книги «Человек и смех», где А. Г. Козинцев анализирует концепцию М. М. Бахтина и дает ей свою антропологическую интерпретацию [Козинцев 2007].

Минданао. Вдоль шоссе теснятся лавочки, конкурируя за внимание проезжающих мимо машин. Издали бросается в глаза яркое цветное пятно — большой лист гофрированного железа, покрашенный в красный цвет — в советское время на таких кумачовых поверхностях писали «Слава КПСС». Прошу остановиться. «Парадная» сторона листа, обращенная к входу в лавку, «украшена» надписью очень крупными буквами по-тагальски: «МОЧИТЬСЯ ЗАПРЕЩЕНО». На оборотной стороне симметрично раскиданы надписи того же содержания, выполненные мелким шрифтом с воспитательным знаком на языке себуано (*bawal mangihi diri?*). Лавка была в тот момент закрыта, не удалось поговорить с владельцем — но его расчет безупречен. Надпись привлекает внимание потенциального клиента, заставляет остановиться, приводит его в хорошее настроение — может, что и купит (Рис. 18–19).

Текст надписи того же содержания превращается в художественное граффити (остров Негрос) (Рис. 20).



Рис. 20. Художественно исполненный главный запрет. Город Думаете, остров Негрос, 2018. Фото М. В. Станюкович

Fig. 20. An artistically rendered main prohibition sign. Dumaguete City, Negros, 2018. Photo by M. V. Stanyukovich

Вежливость, грубость и переключение кодов в рукописных объявлениях

Выбор английского или тагальского (филипино) как государственных языков, языков власти, для запретительных надписей естественен. При этом у английского языка статус гораздо выше. Однако запреты по-английски звучат для филиппинца довольно

грубо, поскольку лишены многочисленных показателей вежливости, характерных для австронезийских языков. Разумеется, есть они и в тагальском (филипино), однако рукописные надписи на этом языке обычно повторяют форму английских официальных запретов, не прибегая к частицам вежливости. Таков следующий пример, который, впрочем, отличается пропуском показателя *ng* и смягчен цифровой аббревиатурой для слова *dito*, «здесь» — D2 (о и и в тагальском — два варианта одной фонемы) (Рис. 21). Аналогичный пример мы уже видели в ифугаоской надписи про бетель, там было *Hi2* — *hitu*, «здесь» на тували ифугао.



Рис. 21. Рукописная табличка на углу: Bawal magkalat [ng] basura sa harap D2 [dito] («Здесь запрещено выбрасывать мусор перед домом»). Манила, 2012.

Фото М. В. Станюкович

Fig. 21. A handwritten sign on a street corner reading Bawal magkalat [ng] basura sa harap D2 [dito] ("Do not dump trash in front of this place"), using the shorthand D2 for dito. Manila, 2012. Photo by M. V. Stanyukovich

Вежливый императив в тагальском объявлении встретился мне лишь однажды — во дворе знаменитой церкви города Обандо в провинции Булакан: *Pakiusap panatilihiing malinis ang lugar* («Просьба поддерживать здесь чистоту»), 2018.

Элементы грубости в надписях — тоже редкость. Грубоватую надпись на языке тували ифугао я уже привела в разделе про бетель — «НЕ ПЛЮЙ БЕТЕЛЕМ ЗДЕСЬ!!! ПОНЯЛ!!!» Вот любопытный пример тагалоязычной надписи, которым со мной поделился коллега — здесь использована идиома *makapal ang mukha*, букваль-

но «толстое лицо», в значении «быть наглым, наглей»: BAWAL MAGTAPON NG BASURA DITO! [HU]WAG MAKAPAL ANG MUKHA MO! («Запрещено выбрасывать здесь мусор! Не наглей!») (Рис. 22).



Рис. 22. Сердитый призыв не выбрасывать здесь мусор: BAWAL MAGTAPON NG BASURA DITO! [HU]WAG MAKAPAL ANG MUKHA MO! («Запрещено выбрасывать здесь мусор! Не наглей!»). Манила, 2024. Фото С. Б. Клименко

Fig. 22. An angry notice prohibiting trash dumping: BAWAL MAGTAPON NG BASURA DITO! [HU]WAG MAKAPAL ANG MUKHA MO! ("No dumping trash here! Don't be so brazen!", literally: "Don't have a thick face"). Manila, 2024. Photo by S. B. Klimenko

Однако как правило рукописные запреты в провинциях характеризуются повышенной вежливостью и многоязычием, с дублированием показателей вежливости на разных языках. Приведем пример из города Давао на острове Минданао. 75% дабавеньо (так называют жителей Давао) говорят на языке себуано, на тагальском — меньше 4% [Cooke, Lovitos 2023: 189]; улочка на окраине, на которой висит объявление, граничит с местом расселения самбаджао, говорящих на языке синама. В тексте лишь одно слово на себуано и ни одного на синама. Основной текст объявления — на филиппино (тагальском), с включениями английских слов «ворота» и «пожалуйста», а также «пожалуйста» по-себуански (Рис. 23).



Рис. 23. Чрезвычайно вежливое рукописное объявление — запрет парковаться у ворот, с использованием слов и показателей вежливости из трех языков. Город Давао, о. Минданао, Филиппины, 2018. Фото М. В. Станюкович

Fig. 23. An extremely polite handwritten notice prohibiting parking near a gate, using polite words and markers from three languages. Davao City, Mindanao, Philippines, 2018. Photo by M. V. Stanyukovich

Gate po ito	Это ворота	Английский, тагальский, частица вежливости po
Please!!!	Пожалуйста!!!	Английский
Palihog!!!	Пожалуйста!!!	Себуано
Huwag po ninyong Iharap Ang Inyong	Не ставьте ваши	Тагальский, частица вежливости po
Sasakyan Dito, GATE	Машины здесь, ВОРОТА	Тагальский+английский
Po ito, <u>Daanan</u> Po Dito	Это, здесь проход	Частица вежливости po, дважды повторенная, тагальский
Salamat Po	Спасибо	Частица вежливости po, тагальский

Как мы видим, в короткой надписи из 21 слова треть — 7 слов — показатели вежливости: два «пожалуйста», одно «спасибо» и 4 употребления частицы вежливости.

Весьма куртуазно и объявление-запрет парковать хабал-хабал (мотоциклетные «такси») у аптеки. На первом плане — двое мужчин, сидящих в трайсикаде (более примитивное «велотакси»). Возможно, это водители, ожидающие клиентов (Рис. 24).

Holy Anne	Святой Анны	Английский
PHARMACY	Аптека	Английский
PALIHUG	Пожалуйста	Себуано
GUINADILI ANG PAG PARKING SA HABAL- HABAL...SALAMAT!	запрещена парковка хабал-хабал... Спасибо!	Себуано с использованием английской основы, «спасибо» по-тагальски



Рис. 24. Объявление-просьба не парковаться у аптеки. PALIHUG GUINADILI ANG PAG PARKING SA HABAL-HABAL...SALAMAT! («Пожалуйста запрещена парковка хабал-хабал... Спасибо!»), 2018. Фото М. В. Станюкович

Fig. 24. A request notice asking drivers not to park near a pharmacy. PALIHUG GUINADILI ANG PAG PARKING SA HABAL-HABAL...SALAMAT! ("Please, parking of habal-habal is prohibited... thank you!"), 2018. Photo by M. V. Stanyukovich

Заключение

Исследование визуального и лингвистического ландшафта филиппинских городов позволяет сделать ряд выводов о природе и функционировании запретительного текста в общественном пространстве.

Тон официальных объявлений сухо-нейтральный, без элементов вежливости или грубости: это власть указывает народу, что делать и чего не делать, напоминая о последствиях неповиновения. Рукописные запретительные объявления в богатых кварталах, обращенные к социально нижестоящим, выдержаны в том же стиле. Чем дальше от официальных запретов, несоблюдение которых чревато штрафами или другими санкциями, тем больше смягчается властный посыл. Разнообразие наступает, когда автор и адресат рукописного запрета равны по статусу, один другим не может повелевать, и, значит, нужно его не обидеть, а уговорить, убедить, воззвать к его чувствам (как вариант — пригрозить публичным порицанием). Здесь начинается полифония языков, эмоций, способов орнаментации — словесной или визуальной. Множественные надписи одного содержания, развешенные вокруг лавочки, многократное повторение лаконического основного запрета на поверхности одного щита или на пространстве забора, включение в текст объявления показателей вежливости на разных языках, ритмические повторы (*gate po ito, daanan po ito*) — все это можно рассматривать как орнаментацию. Таким образом императив встраивается в локальную визуальную среду и не выглядит как властный приказ. Другими словами, чем дальше от институциональной власти, тем сильнее необходимость смягчать запрет, потому что, когда легитимность ослабевает, нужно компенсировать это через вежливость.

Помимо прямой регулятивной задачи (предотвращение нарушений гигиены и порядка), рукописные и официальные знаки на Филиппинах выполняют ряд неспецифичных функций.

В условиях высокой плотности населения и проницаемости границ между элитными районами и трущобами, надписи (особенно частные) служат инструментом защиты частного пространства, маркирования территории и социального контроля. Они фиксируют границы владения и иерархические отношения, оберегая покой собственников от «вторжения» лиц с низким социальным статусом.

В отличие от стандартизированных государственных знаков, граффити передают живую реакцию жителей на бытовое неблагополучие. Они становятся формой «частного дискурса» в пространстве, где доминирует дискурс власти, позволяя авторам выражать просьбы «по-братски» или, напротив, проявлять раздражение (трансляция эмоционального состояния).

В регионах проживания коренных народов (например, у ифугао) запретительные надписи появляются одновременно с вовлечением молодежи в компьютерные игры, в общение в социальных сетях и с распространением мобильных телефонов. Эти граффити становятся одной из первых письменных форм функционирования бесписьменных ранее языков в физическом публичном про-

странстве; в них встречаются приемы языковой/орфографической игры, широко используемые в равнинных языках. Это свидетельствует о влиянии современных цифровых коммуникационных технологий, в первую очередь мобильного интернета и социальных сетей, на традиционную культуру.

Особое место в городской среде занимает эстетизация запретов, связанных с естественными потребностями и привычками (мочеиспускание, плевание бетеля). Борьба с бытовым загрязнением зачастую принимает формы художественной инициативы. Частные лица (а иногда и власти) стремятся совместить утилитарную задачу с украшением города, превращая запрет в объект визуального искусства и «эстетизируя» его, апеллируя к аспектам культурно-специфического юмора, связанным с телесным низом. Это позволяет встроить «низменные» темы в легитимное поле городской эстетики.

Концентрация знаков настолько высока, что они превращаются в самостоятельный декоративный элемент, причем нередко содержание текста, написанного на знаке, значения не имеет (использование дорожных знаков как придомных украшений, запрета как рекламы, создание богато орнаментированных настенных композиций, где практически нечитаемый текст вписан в сложный узор).

Таким образом, филиппинская запретительная надпись — это не просто приказ, инструмент принуждения. Она отражает столкновение традиционных практик с современными урбанистическими нормами, особенности властного и неформального дискурса, иерархию языков и культур в многонациональной стране, служит полигоном для языковых инноваций и демонстрирует уникальные способы эстетизации повседневного городского пространства.

Литература

- Бахтин, М. М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.: Художественная литература.
- Зенина, Е. В. (2011). Смешение речевых актов в англоязычных директивно-инструктивных надписях в процессе экспликации категории вежливости. *Известия Самарского научного центра РАН*, 13(2–5), 1213–1215.
- Козинцев, А. Г. (2007). *Человек и смех*. СПб.: Алетейя.
- Лихачев, С. В. (2011). Способы усиления речевого воздействия на адресата надписи. *Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология*, 2011(11), 209–217.
- Ревуненкова, Е. В. (2008). Ритуально-символическая роль бетеля в малайско-индонезийском регионе в прошлом и настоящем. В Ю. К. Чистов, М. А. Рубцова (Ред.). *Радловский сборник: Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2007 г.*, 459–463. СПб.: МАЭ РАН.
- Станюкович, М. В. (1997). Охота за головами у ифугао: Практика и ритуал (по материалам начала XX в.). В Е. В. Ревуненкова, Н. А. Бутинов (Ред.).

- Этнография, история, культура стран южных морей: Маклаевские чтения, 1995–1997 гг.*, 141–150. СПб.: МАЭ РАН.
- Станюкович, М. В. (2010а). Бетель и другие легкие жевательные стимуляторы растительного происхождения. Основные направления исследования (программа). В Ю. К. Чистов, М. А. Рубцова (Ред.). *Радловский сборник: Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2009 г.*, 323–328. СПб.: МАЭ РАН.
- Станюкович, М. В. (2010б). «Сын бетельного ореха и листа бетеля»: символика *Arecas Catechu* и *Piper Betle* в фольклоре и традиционной культуре ифугао и других народов Филиппин. В А. Б. Ипполитова, В. Б. Колосова (Ред.). *Этноботаника. Acta Linguistica Petropolitana*, 6(1), 306–340. СПб.: Наука.
- Станюкович, М. В., Касаткина, А. К. (Ред.). (2015). *Бетель, кава, кола, чат. Жевательные стимуляторы в ритуале и мифологии народов мира*. СПб.: МАЭ РАН. (Маклаевский сборник. Вып. 5).
- Станюкович, М. В. (2015). Черное и белое. Бетель, чернение и подпиливание зубов и колониальные предрассудки. В Станюкович М. В., Касаткина, А. К. (Ред.). *(Бетель, кава, кола, чат. Жевательные стимуляторы в ритуале и мифологии народов мира, 243–264. СПб.: МАЭ РАН. (Маклаевский сборник. Вып. 5).*
- Станюкович, М. В. (2017). Заметки о городской флоре Филиппин. В Ю. К. Чистов, (Ред.). *Радловский сборник: Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2016 г.*, 143–151. СПб.: МАЭ РАН.
- Станюкович, М. В., Федоров, Р. В. (2018). Неотложная полевая этнография Юго-Восточной Азии. Север Камбоджи и юг Филиппин. *Кунсткамера*, (1), 109–121. DOI: 10.31250/2618-8619-2018-1-109-121
- Станюкович, М. В., Дмитренко, С. Ю. (2025). Три царства естества в ритуальной пирамиде коренных народов Юго-Восточной Азии. В *Тезисы научной конференции с международным участием «Три царства естества»*, 61–64. СПб.: ИЛИ РАН. DOI: 10.30842/9785605189404
- Фролова, Е. Г. (2019). *Языковые изменения на Филиппинах в контексте языковой ситуации*. М.: Ключ-С.
- Bankoff, G. (2003). Constructing vulnerability: The historical natural and social generation of flooding in metropolitan Manila. *Disasters*, 27(3), 95–109. <https://doi.org/10.1111/1467-7717.00230>
- Bhatia, T., Ritchie, W. (2006). Bilingualism in the global media and advertising. In T. Bhatia, W. Ritchie (Eds.). *The handbook of bilingualism*, 513–546. United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Cooke, M. J. A., Lovitos, A. H. R. (2023). A grammar of Bisaya in Davao. *Journal of Social Work and Science Education*, 4(1), 188–197.
- Helmer, R., Hespanol, I. (Eds.). (1997). *Water pollution control – A guide to use of water quality management principles*. London: E & FN Spon.
- Hohulin, R. M., Hohulin, E. L. (2014). *Tuwali Ifugao dictionary and grammar sketch*. Manila: Linguistic Society of the Philippines.
- Jazul, M. E. M. A., Bernardo, A. S. (2017). A look into Manila Chinatown's linguistic landscape: The role of language and language ideologies. *Philippine Journal of Linguistics*, 48, 75–98.
- Klimenko, S. B. (2017). Social attitudes in bilingual advertising in Metro Manila Media. In A. K. Ogloblin, R. A. Yanson, S. Y. Dmitrenko (Eds.). *Intercivilizational contacts in the countries of Southeast Asia: Historical perspectives and globalization*, 303–328. Saint Petersburg: Nestor-Istoriya.
- Macapagal, K. (2014). Surface tensions: Urban graffiti and the image of the Philippine city. *The Manila Review*, 4. Retrieved from <https://eresearch.qmu.ac.uk/handle/20.500.12289/4198>

- Newell, L. E. (1993). *Batad Ifugao dictionary with ethnographic notes*. Manila: Linguistic Society of the Philippines.
- Piller, I. (2001). Identity constructions in multilingual advertising. *Language in Society*, 30(2), 153–186. <https://doi.org/10.1017/S0047404501002019>
- Porio, E. (2009). *Urban transition, poverty and development in the Philippines*. Manila: Ateneo de Manila University.
- Rooney, D. F. (1993). *Betel chewing traditions in South-East Asia*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Stanyukovich, M. V. (2014). Betel, 'Lonely Heroes' and magic birth in the Philippines and beyond: Comparative mythology, field work and folklore corpora. In K. Antoni, D. Weiss (Eds.). *Sources of mythology: Ancient and contemporary myths*, 179–206. Zurich: Berlin.
- Zumbroich, T. J. (2007). The origin and diffusion of betel chewing: A synthesis of evidence from South Asia, Southeast Asia and beyond. *eJournal of Indian Medicine*, 1(3), 87–140.

References

- Bakhtin, M. (1990). *Rabelais and his world*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura. (In Russian).
- Bankoff, G. (2003). Constructing vulnerability: The historical natural and social generation of flooding in metropolitan Manila. *Disasters*, 27(3), 95–109. <https://doi.org/10.1111/1467-7717.00230>
- Bhatia, T., Ritchie, W. (2006). Bilingualism in the global media and advertising. In T. Bhatia, W. Ritchie (Eds.). *The handbook of bilingualism*, 513–546. United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Cooke, M. J. A., Lovitos, A. H. R. (2023). A grammar of Bisaya in Davao. *Journal of Social Work and Science Education*, 4(1), 188–197.
- Frolova, E. (2019). *Language changes in the Philippines in the context of the language situation*. Moscow: Klyuch-S. (In Russian).
- Helmer, R., Hespanol, I. (Eds.). (1997). *Water pollution control – A guide to use of water quality management principles*. London: E & FN Spon.
- Hohulin, R. M., Hohulin, E. L. (2014). *Tuwali Ifugao dictionary and grammar sketch*. Manila: Linguistic Society of the Philippines.
- Jazul, M. E. M. A., Bernardo, A. S. (2017). A look into Manila Chinatown's linguistic landscape: The role of language and language ideologies. *Philippine Journal of Linguistics*, 48, 75–98.
- Klimenko, S. B. (2017). Social attitudes in bilingual advertising in Metro Manila Media. In A. K. Ogloblin, R. A. Yanson, S. Y. Dmitrenko (Eds.). *Intercivilizational contacts in the countries of Southeast Asia: Historical perspectives and globalization*, 303–328. Saint Petersburg: Nestor-Istoriya.
- Kozintsev, A. (2007). *Man and laughter*. Saint Petersburg: Aleteyya. (In Russian).
- Likhachev, S. (2011). Methods of increasing the speech impact on the addressee of the inscription. *RGGU Bulletin. Series: Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies*, 2011(11). (In Russian).
- Macapagal, K. (2014). Surface tensions: Urban graffiti and the image of the Philippine city. *The Manila Review*, 4. Retrieved from <https://eresearch.qmu.ac.uk/handle/20.500.12289/4198>
- Newell, L. E. (1993). *Batad Ifugao dictionary with ethnographic notes*. Manila: Linguistic Society of the Philippines.
- Piller, I. (2001). Identity constructions in multilingual advertising. *Language in Society*, 30(2), 153–186. <https://doi.org/10.1017/S0047404501002019>

- Porio, E. (2009). *Urban transition, poverty and development in the Philippines*. Manila: Ateneo de Manila University.
- Revunenkov, E. (2008). Ritual and symbolic role of betel in the Malay-Indonesian region in the past and present. In Yu. K. Chistov, M. A. Rubtsova (Eds.). *Radlov collection: Scientific research and museum projects of Museum of anthropology and ethnography of the Russian academy of sciences in 2007*, 459–463. Saint Petersburg: Muzei antropologii i etnografii Rossiyskoy akademii nauk. (In Russian).
- Rooney, D. F. (1993). *Betel chewing traditions in South-East Asia*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Stanyukovich, M. (1997). Ifugao headhunting: Practice and ritual (data from the early 20th c.). In E. Revunenkov, N. Butinov (Eds.). *Ethnography, history, culture of the countries of the South Seas: Maklay readings, 1995–1997*, 141–150. Saint Petersburg: Muzei antropologii i etnografii Rossiyskoy akademii nauk. (In Russian).
- Stanyukovich, M. (2010). “Son of betel nut and betel leaf”: Symbolism of Areca catechu and Piper betle in folklore and traditional culture of the Ifugao and other peoples of the Philippines. In A. Ippolitova, V. Kolosova (Eds.). *Ethnobotany. Acta Linguistica Petropolitana*, 6(1), 306–340. Saint Petersburg: Nauka. (In Russian).
- Stanyukovich, M. (2010). Betel and other light plant-based chewing stimulants. Main research directions (programme). In Yu. K. Chistov, M. A. Rubtsova (Eds.). *Radlov collection: Scientific research and museum projects of Museum of anthropology and ethnography of the Russian academy of sciences in 2009*, 323–328. Saint Petersburg: Muzei antropologii i etnografii Rossiyskoy akademii nauk. (In Russian).
- Stanyukovich, M. V. (2014). Betel, ‘Lonely Heroes’ and magic birth in the Philippines and beyond: Comparative mythology, field work and folklore corpora. In K. Antoni, D. Weiss (Eds.). *Sources of mythology: Ancient and contemporary myths*, 179–206. Zurich: Berlin.
- Stanyukovich, M. V., Kasatkina, A. K. (Eds.). (2015). *Betel, kava, kola, chat. Chewing stimulants in the ritual and mythology of the peoples of the world*. Saint Petersburg: Muzei antropologii i etnografii Rossiyskoy akademii nauk. (In Russian).
- Stanyukovich, M. V. (2015). Black and white. Betel, tooth blackening and filing and colonial prejudices. In M. V. Stanyukovich, A. K. Kasatkina (Eds.). *Betel, kava, kola, khat. Chewing stimulants in the ritual and mythology of the peoples of the world*, 243–264. Saint Petersburg: Muzei antropologii i etnografii Rossiyskoy akademii nauk. (In Russian).
- Stanyukovich, M. V. (2017). Notes on the Philippine urban flora. In Yu. K. Chistov (Ed.). *Radlov collection: Scientific research and museum projects of Museum of anthropology and ethnography of the Russian academy of sciences in 2016*, 143–151. Saint Petersburg: Muzei antropologii i etnografii Rossiyskoy akademii nauk. (In Russian).
- Stanyukovich, M. V., Fedorov, R. V. (2018). Urgent anthropological field work in South-east Asia. The North of Cambodia and the South of the Philippines. *Kunstkamera*, (1), 109–121. <https://doi.org/10.31250/2618-8619-2018-1-109-121> (In Russian).
- Stanyukovich, M., Dmitrenko, S. (2025). Three kingdoms of nature in the ritual pyramid of indigenous peoples of Southeast Asia. In *Proceedings of the international conference “Three Kingdoms of Nature”*, 61–64. Saint Petersburg: Institut lingvisticheskikh issledovaniy Rossiyskoy akademii nauk. <https://doi.org/10.30842/9785605189404> (In Russian).
- Zenina, E. (2011). Mixing of speech acts in English-language directive-instructional inscriptions in the process of explication of the politeness category. *Izvestiya Samarskogo Nauchnogo Tsentra Rossiyskoy akademii nauk*, 13(2–5), 1213–1215. (In Russian).
- Zumbroich, T. J. (2007–2008). The origin and diffusion of betel chewing: A synthesis of evidence from South Asia, Southeast Asia and beyond. *eJournal of Indian Medicine*, 1(3), 87–140.



1. Вера Ширдина. Уходящее и ушедшее (Фестиваль уличного искусства "Место"), 2021 год, г. Нижний Новгород. Из книги «365 уличных посланий. Нижний Новгород». Фото: Кирилл Ярушин

1. Vera Shirdina. Departing and Departed (Urban Art Festival "Mesto"), 2021, Nizhny Novgorod. From the book "365 Street Messages. Nizhny Novgorod". Photo by Kirill Yarushin

2. Никита Номерз. Ростки, 2017 год, г. Нижний Новгород. Из книги «365 уличных посланий. Нижний Новгород». Фото: Никита Номерз

2. Nikita Nomerz. Sprouts, 2017, Nizhny Novgorod. From the book "365 Street Messages. Nizhny Novgorod". Photo by Nikita Nomerz





3. Александр Демкин, Василий Лст. Прятки (Фестиваль уличного искусства «Место»), 2020 год, г. Нижний Новгород. Из книги «365 уличных посланий. Нижний Новгород». Фото: Илья Большаков

3. Alexander Demkin, Vasily Lst. Hide-and-Seek (Urban Art Festival "Mesto"), 2020, Nizhny Novgorod. From the book "365 Street Messages. Nizhny Novgorod". Photo by Ilya Bolshakov

4. Иван Симонов. Мы ждали весну, наступил февраль, г. Нижний Новгород. Из книги «365 уличных посланий. Нижний Новгород». Фото: Иван Симонов

4. Ivan Simonov. We Were Waiting for Spring, but February Came, Nizhny Novgorod. From the book "365 Street Messages. Nizhny Novgorod". Photo by Ivan Simonov

5. Александр Цыпков. Архангел, 2024 год, г. Нижний Новгород. Из книги «365 уличных посланий. Нижний Новгород». Фото: Александр Цыпков

5. Alexander Tsytkov. Archangel, 2024, Nizhny Novgorod. From the book "365 Street Messages. Nizhny Novgorod". Photo by Alexander Tsytkov



Терапевтический урбанизм: паблик-арт как инструмент и метод

ПОЛИНА ЁЖ^{[1], [2]}

✉ poly.ej@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0009-6010-1958>

^[1] Независимый исследователь

^[2] Институт исследования стрит-арта и бюро паблик-арт проектов и социокультурного проектирования «НОВЬ», Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования статьи:

Ёж, П. (2026). Терапевтический урбанизм: паблик-арт как инструмент и метод. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 220–247.

Представленное эссе посвящено формулированию и аналитическому осмыслению феномена «терапевтического урбанизма» — особого метода работы с постсоветской городской средой. Фокус исследования — не на отдельных художественных практиках, а на совокупности научных, пространственных, архитектурных и символических подходов к работе с коллективной травмой, утраченной идентичностью и отсутствием эмоциональной связи человека с местом. В первой части эссе я уточняю ряд понятий, связанных с направлениями в уличном искусстве, и указываю на важность комплексного подхода в создании паблик-арт программ, которые напрямую влияют на развитие эмоционально насыщенной городской среды. Терапевтический урбанизм здесь рассматривается как философско-методологическая категория, позволяющая описать процессы трансформации городской ткани. Уточняется его соотношение с существующими подходами в урбанистике, включая концепции разумного урбанизма, права на город и семиотического анализа городской среды. Во второй части терапевтический урбанизм анализируется через кейс долгосрочной программы «Сказки о золотых яблоках» (Альметьевск, 2017–2023), рассматриваемой как лаборатория формирования и проверки данного метода. На материале пространственного проектирования, фольклорно-антропологических и этноботанических исследований, практик соучастия и институционального закрепления результатов демонстрируется, каким образом городская среда может становиться пространством символического «исцеления» — через замещение травматичных знаковых систем, восстановление связи с локальной историей и природным контекстом, а также формирование устойчивых сообществ. Особое внимание уделяется принципу работы с «неидеальной» средой, отказу от конструирования с чистого листа и принятию конфликтных, болезненных реакций горожан как части процесса коллективного проживания травмы. В результате в статье впервые формулируются ключевые принципы терапевтического урбанизма как междисциплинарного метода долгосрочного городского развития, а также формирования устойчивых эмоциональных и социальных связей.

Ключевые слова: терапевтический урбанизм, паблик-арт, городская семиотика, локальная идентичность, Альметьевск, «Сказки о золотых яблоках», соучастие

Дата поступления в редакцию: 10.12.2025

Дата принятия к публикации: 26.01.2026

© П. Ёж, 2026



Therapeutic urbanism: Public art as a tool and a method

POLINA EJ ^{[1], [2]}

✉ poly.ej@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0009-6010-1958>

^[1] Independent researcher

^[2] Street Art Research Institute “NUVO” Bureau of Public Art Projects and Sociocultural Design, Saint Petersburg, Russia

To cite this article:

Ej, P. (2026). Therapeutic urbanism: Public art as a tool and a method. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 220–247.

The present essay is devoted to the formulation and analytical interpretation of the phenomenon of “therapeutic urbanism” as a specific method of engaging with the post-Soviet urban environment. The focus of the study is not on individual artistic practices, but on a constellation of scholarly, spatial, architectural, and symbolic approaches aimed at addressing collective trauma, the loss of identity, and the absence of emotional bonds between individuals and place. In the first part of the essay, I clarify a number of concepts related to trends in street art and emphasize the importance of an integrated approach to the development of public art programs, which directly influence the formation of emotionally rich urban environments. Therapeutic urbanism is approached here as a philosophical and methodological category that enables the analysis of processes transforming the urban fabric. Its relationship to existing urban theories is examined, including concepts of reasonable urbanism, the right to the city, and semiotic analyses of urban space.

In the second part, therapeutic urbanism is explored through the case of the long-term program Tales of Golden Apples (Almetyevsk, 2017–2023), which is understood as a laboratory for the development and testing of this method. Drawing on spatial design practices, folklore-anthropological and ethnobotanical research, participatory frameworks, and the institutional consolidation of outcomes, the essay demonstrates how the urban environment can function as a space of symbolic “healing.” This occurs through the replacement of traumatizing sign systems, the restoration of connections to local history and natural contexts, and the formation of sustainable communities. Particular attention is paid to working with “non-ideal” environments, rejecting tabula rasa approaches, and recognizing conflictual and painful reactions from residents as an integral part of the collective process of working through trauma. As a result, the article for the first time formulates the key principles of therapeutic urbanism as an interdisciplinary method for long-term urban development and for the formation of sustainable emotional and social ties.

Keywords: therapeutic urbanism, public art, urban semiotics, local identity, Almetyevsk, Tales of Golden Apples, participation

Received: 10.12.2026

Accepted: 26.01.2026

© P. Ej, 2026



Последние десять лет отмечается активное развитие и бурный рост паблик-арт проектов во всем мире, однако аналитических текстов, направленных на его осмысление, в российском дискуссионном поле выходит сравнительно немного¹. Долгие годы накопления практического и исследовательского опыта побуждают обратиться к этой сфере с особенным вниманием, как к сложному и многослойному феномену, внутри которого разворачиваются семантические, философские, субкультурные и лингвистические баталии.

Для начала мне бы хотелось определиться с терминологией, потому что формирование словаря понятий, которыми я оперирую, относится к совсем недавней истории. Рафаэль Шактер в статье 2014 года призвал отделить термин «стрит-арт» от понятия «неомурализм», относя муралы к производному от стрит-арта «уличному искусству, ставшему профессиональным “стрит-артом на стероидах”» [Schacter 2017: 109]. Уходя от критики институционализации городских практик, органически существующих в социальном поле города, в 2017 году применительно к заказному легальному искусству в российском пространстве при взаимодействии со СМИ я предложила термин «паблик-арт», куда в том числе входят муралы, а также скульптуры, медиаинсталляции и другие жанры городского искусства. Говоря об уличном искусстве, важно подчеркивать водораздел между спонтанными субкультурными низовыми феноменами, такими как граффити и стрит-арт, где проявляются художественная воля, протестный спортивный дух и бытовой вандализм с одной стороны, и институционализированными, которые финансируются серьезными программами с существенным обоснованием и реализуются крупными рабочими группами, а также становятся актом масштабных городских изменений и адресованы всем социальным слоям и группам, с другой. Во всех информационных материалах мы настаивали на том, чтобы называть проект «Сказки о золотых яблоках»² в Альметьевске «паблик-арт программой», а не стрит-артом.

Специфика работы с паблик-артом в России. Фестивали или паблик-арт программы?

Понятие неомурализма пришло из 1990-х годов и связано, в первую очередь, с фестивальным движением, возникшим около индустрии электронной музыки, которое одновременно касалось

¹ На данный момент нет ни одной русскоязычной монографии, посвященной исключительно отечественному паблик-арту. Исследование этого феномена производит небольшой ряд ученых в научных статьях (например, Е. А. Карцева, А. О. Котломанов, М. Звягинцева и А. Ю. Тылик) [Карцева 2021; Котломанов 2015; Вильчинская-Бутенко 2022].

² «Сказки о золотых яблоках» — паблик-арт программа, которая осуществлялась в Альметьевске с 2018 по 2023 год.

девелоперских задач решения проблемных территорий. В качестве примера можно привести канонический фестиваль Nuart в норвежском Ставангере, который появился в 2001 году как спутник фестиваля электронной музыки. Именно в Ставангере возникли первые провокационные муралы (Heracut, Blu, Roa, Ericailcane), которые долго оставались культовыми, в том числе для зарождающейся в середине нулевых российской сцены. Все они транслировали антикапиталистический пафос, и через их художественные сообщения четко читалась философия Ги Дебора, воплощенная во фразе: «Спектакль — это не совокупность образов, но общественные отношения между людьми, опосредованные образами» [Дебор 2000: 4].

Несмотря на очевидную эстетическую и социокультурную ценность художников этого периода и самого движения, стоит признать, что российская сцена развивалась тогда и развивается сейчас совершенно иным образом в отношении масштабных работ, заказчиками которых являются городские или региональные власти, градообразующие компании и крупные девелоперы. В статье «Паблик-арт проект как поликодовое семиотическое образование в пространстве города» мы настаиваем на важности отделения паблик-арта от произведений, нелегально размещенных в городе: «Основным отличием паблик-арта становится ключевое сообщение инициатора проекта. Он может решать утилитарные задачи и до некоторой степени быть лишен резкости транслируемых нарративов по сравнению с нелегальными практиками, но при этом комплексно продуманный паблик-арт объект может привносить в территорию новые смыслы, конструировать другие системы знаков, которые могут быть присвоены горожанами» [Ёж, Чусова 2025: 450]. Поэтому в лице Института исследования стрит-арта мы предлагаем провести более яркую границу между фестивалями и паблик-арт программами. Это связано с тем, что в основе механики проведения фестивалей должны быть неангажированные спонтанные высказывания и временный характер появления работ. В российских городах такой подход возможен в ситуациях самоорганизованных низовых инициатив, таких как фестиваль «Карт-бланш»³. Но при наличии источников финансирования и заинтересованного в конкретных измеримых результатах заказчика, процедуры согласования эскизов, что характерно для абсолютного большинства проектов реализации паблик-арта в России последних 10 лет, мы настаиваем на комплексно продуманной социокультурной долгосрочной программе, разработанной междисциплинарной командой специалистов. Этот подход позволяет выбрать заказчику более глубокий способ коммуникации с обществом, конечным благополучателем,

³ «Карт-бланш» — нелегальный самоорганизованный фестиваль уличного искусства, который проходил в Екатеринбурге и других городах России с 2018 по 2023 год.

нежели фестиваль, праздник временного свободного художественного высказывания для любопытного зрителя. Паблик-арт программа направлена на серьезную трансформацию среды для неподготовленного зрителя, ее непосредственного обитателя и на взаимодействие с заказчиком, который приходит с конкретными, зачастую измеряемыми бизнес-задачами.

Уникальным примером комплексной реализации и научного осмысления результатов паблик-арт программы представляется проект «Сказки о золотых яблоках» в Альметьевске (Татарстан), реализованный в 2017–2023 годах. Эффект от комплексного подхода исследователям еще предстоит оценить, но уже сейчас можно отметить существенное изменение социокультурной обстановки в городе: формирование новых сообществ активистов, низовых инициатив, появление нового типа городского просвещения и деятельности, формирование городской инфраструктуры и нового образа города для самих горожан и гостей Альметьевска. Разберем этот пример в деталях.

Создание паблик-арт программы было инициировано градообразующей компанией «Татнефть» вместе с другими социальными инициативами в 2017 году. Но именно доверие научной мысли, готовность следовать духу эксперимента, который неотделим от любого новаторства, позволили стать альметьевской программе лабораторией терапевтической урбанизма и сформулировать метод, который мы разберем далее.

Ключевым принципом, обеспечивающим принятие горожанами новых образов, является глубокая укорененность их происхождения в локальном культурном контексте. Для достижения этого эффекта укорененности в команде, наряду с архитекторами и кураторами, работали специалисты в области городской антропологии и фольклористики, религиоведы, специалисты по старинным рукописям, татарскому языку, локальному орнаменту, декоративно-прикладному искусству, костюму и т. п. Состав рабочей группы определялся экспериментально, исходя из представлений об их уместности и контексте территории. Именно такое разнообразие специалистов способствовало формированию образов, связанных с прошлым, замещающих травмирующие системы символов в городском пространстве на «здоровые» части, создающие другую систему образов городского пространства, которую можно трактовать как «терапевтическую» — то есть позволяющую принять и осознать горожанину себя и свое место в городе как свидетеля и участника изменений, и таким образом обозначить свой собственный биографический выход в городе.

Что делать с «неидеальной» ситуацией

Одна из основных задач паблик-арта, которая находится на поверхности, — это эстетизация городского пространства. Выбор места для размещения любых объектов — это всегда вызов для проектной команды. Зачастую в российских реалиях город представляет собой местами жестко регламентированную («типовая застройка»), местами хаотично застроенную в эпоху капиталистического романтизма территорию. Помимо следов разных исторических периодов, город в своем пространстве хранит органические привычки своих жителей, которые не всегда считываются приезжим урбанистом, городским чиновником или региональным специалистом. Важнее то, что мы имеем дело с интенсивными процессами городских преобразований, порой лишенных четкой логики планирования.

Именно этот фактор делает бессмысленным изучение накопленного урбанистического опыта европейских городов, однако практика показывает: в постоянно меняющемся пространстве можно и нужно создавать новую смысловую структуру, которой как раз и могут стать паблик-арт объекты.

Казалось бы, абсурдно в городском планировании идти от появления паблик-арт объектов, но тем не менее такой подход может работать как принцип «связывания» территории в единое целое. В 2018 году в Альметьевске проектирование строилось следующим образом: сперва было выдано некоторое количество исходных данных от муниципалитета и представителей заказчика. Затем рабочая группа под руководством архитектора Андрея Воронова создала карту арт-объектов. Основная задача заключалась в том, чтобы все объекты размещались на веломаршруте, так как в этот период в городе активно строилась сеть велодорожек, которая стала интенсивно использоваться уже после проектирования программы. Именно этот прием обеспечил не слишком высокую концентрацию муралов и арт-объектов в одном месте, они равномерно распределились по городу. План неоднократно подвергался корректировке — из-за особенностей работы художника, работ по утеплению зданий, взаимодействия с жителями домов. Несмотря на многочисленные корректировки в ходе реализации, базовая концепция программы сохранилась, что позволило удерживать ключевые пространственные принципы: свободное распределение объектов внутри районов, недопущение концентрации масштабных изображений в одном месте, использование всего разнообразия плоскостных решений и связанность с велодорожками. Это позволило «гидам по сказкам» в будущем создавать новые тематические маршруты, не только вело-, но и пешие, одновременно деликатно меняя эстетическую ситуацию и для жителей кварталов, и для автомобилистов.

В качестве одного из примеров терапевтической трансформации городского пространства можно назвать создание в Альметьевске Индустриального сквера на бывшей территории котельной. Находясь в центре города, на активном пересечении пешеходных и транспортных путей горожан, городская котельная представляла собой нагромождение технических строений, окруженных забором ПО-2 с колючей проволокой. Одной из задач для проектной команды было создание муралов на стенах действующей котельной — так, в пилотном 2017 году петербуржец Kreal расписал стены резервуаров котельной. Затем на самом здании котельной появилась группа композиций «Теории происхождения нефти» (см. *Рис. 1*), созданная художником Артёмом Стефановым в 2018 году, которая впоследствии соединилась с круглогодичной лазерной инсталляцией «Нокта» от команды С Е Т А П. За границами забора котельной планировалось разместить объект «Солнечный факел» (см. *Рис. 2*) — скульптуру Виктора Полякова с генеративным астрономическим компонентом. К этому времени компания «Татнефть», реагируя на запросы горожан, осознала, что пространство котельной постепенно становится новым центром городского притяжения и возникает запрос на общественное место. Кроме того, технические заборы частично перекрывали обзор уже готовых муралов. Таким образом, территория возле котельной была освобождена от промышленных коммуникаций и передана в общественное пользование. Проектная команда предложила создавать Индустриальный сквер (см. *Рис. 3–4*), опираясь на контекст места и рождающие новое понимание места объекты. Так «не-место» на карте города превратилось в скейт-парк и в новое общественное пространство, которое оказалось связано для жителей города с кардинально другими, однако хорошо узнаваемыми образами.

Пространственное проектирование паблик-арта должно учитывать неидеальность городского пространства и идти в «депрессивные территории», а объекты паблик-арта — равномерно распределяться по городским районам. В таком проектировании необходимо учитывать не только существующие исходные данные, пожелания жителей, художественные особенности паблик-арта, но и расставлять смысловые акценты в формировании новых функциональных схем. При отсутствии понятной и стабильной ситуации в пространстве становится возможным опереться на смысловую и художественную структуру для того, чтобы соединить разные и, возможно, визуально противоречащие друг другу фрагменты городской среды.



Рис. 1. Артем Стефанов. Мурал «Теории происхождения нефти», 2018 год, г. Альметьевск. Фото А. Махканова

Fig. 1. Artem Stefanov. Mural “Theories of the Genesis of Oil”, 2018, Almeteyevsk. Photo by A. Makhkanov



Рис. 2. Виктор Поляков. «Солнечный факел», 2022 год, г. Альметьевск. Фото Д. Чебаненко

Fig. 2. Viktor Polyakov. “Solar Facula”, 2022, Almeteyevsk. Photo by D. Chebanenko



Рис. 3. Индустриальный сквер, 2022 год, г. Альметьевск. Фото Д. Чебаненко
Fig. 3. Industry Garden, 2022, Almeteyevsk. Photo by D. Chebanenko



Рис. 4. Индустриальный сквер, 2022 год, г. Альметьевск. Фото Д. Чебаненко
Fig. 4. Industry Garden, 2022, Almeteyevsk. Photo by D. Chebanenko

Работа с травмой

Любой постсоветский город хранит на своем теле последствия исторических перипетий, которые оставил нам в наследство XX век. Индустриальная революция, утрата индивидуального, гибель поколений в стремлении «поработить» природу и отречься от божественного — это оставило следы в пространстве, которое отражает состояние живущих в нем людей.

В современных исследованиях коллективной травмы межпоколенческая передача рассматривается как ключевой механизм трансляции травматического опыта на уровне общества. Городская среда усиливает эту трансляцию, поскольку ее символические структуры — стирающая индивидуальность панельная архитектура, тупиковые планировки, кладбищенские заборы, промышленные гиганты с отпечатками упадка — делают города взаимозаменяемыми и не поддаются изменению через благоустройство.

С аналогичной ситуацией мы столкнулись в Альметьевске, и здесь оказались применимы доступные нам инструменты паблик-арта. Паблик-арт программа может предлагать выход, соединяя осколки прошлого в настоящем, позволяя зрителю присвоить это прошлое в контексте своего собственного опыта. Травма, как правило, проявляется как «травма дифференциации», как ее называет американский психоаналитик Алан Басс, то есть как мучительный процесс разграничения между прошлым и настоящим [Bass 2000: 210]. Рискну утверждать, что все кураторы, которые занимаются паблик-артом, сталкиваются с бурной негативной реакцией общества на те или иные работы, но обычно этому стараются не придавать огласки. Работая в Альметьевске, мы с большим вниманием относились к подобным ситуациям, и, проанализировав этот опыт, предполагаю, что негативная реакция в дозированном виде важна для проживания коллективной травмы. Стоит помнить, что и в индивидуальной психике творчество является одним из самых эффективных инструментов в работе с травмой: «Творчество вбирает в себя травму. Точнее, творчество становится способом ее переживания, повторения и проработки» [Ушакин 2009: 38].

Кроме того, новые знаки и символы, которые появляются в смысловой пустоте небольшого промышленного города, как раз отвечают за трансформацию и перезагрузку всей городской семиотической системы. Приведу один очень яркий пример, который послужил отправной точкой для этих размышлений. В 2018 году в не самом благополучном районе Альметьевска греческим художником Фикосом был создан мурал по мотивам сказки о золотой птице (см. Рис. 5). Сюжет рассказывал о борьбе батыра (богатыря) с аждахой (драконом). Канонический сюжет усиливался архаичной стилистикой греческого художника, который работает в стиле классической

фрески с отсылками к античности. Подготовив эскиз в карандаше, художник подобрал цвета, опираясь на колористику окружающих домов и зданий. К этому моменту в городе было уже создано порядка восемнадцати муралов и одна скульптура, которые вызывали позитивный или позитивно-нейтральный отклик у горожан. В ситуации с муралом Фикоса случилась бурная реакция — у группы жителей дома «змея» («дракон») вызывала страх, боязнь насилия, ощущение стигматизации их дома и множество других, сложно объяснимых ярких переживаний. Я неоднократно общалась с ними и не могла понять, с чем связана настолько сильная реакция. Исследовательская группа в лице М. В. Вятчиной, В. С. Елагина, М. А. Колчина, Н. В. Петрова, А. С. Савиной, Н. А. Савиной, А. М. Юзекаевой опросила 200 человек, проживающих в здании, где был нарисован мурал, и 50 человек из соседних домов (по материалам внутреннего отчета «Исследование мнения жителей по адресам Гафиатуллина 2, Гафиатуллина 4, Нефтяников 21, Нефтяников 23 г. Альметьевска в связи с муралом Фикоса») [Петров 2019: 94–103]. В результате выяснилось, что несмотря на сложное восприятие, большинство не хочет уничтожить или менять мурал. Со временем этот мурал стал одним из знаковых для Альметьевска и одним из наиболее цитируемых в сети. Однако важно другое: эти здания находились на месте насильственно расселенной в многоэтажные дома деревни, в соседнем от здания с муралом доме недавно произошло самоубийство девушки-подростка, а вокруг алкогольного магазина рядом часто происходили неприятные сцены. Группа исследователей предложила дать муралу название «Защитник», сместив фокус с борьбы на защиту. Каково же было мое изумление, когда спустя всего пару лет дети писали сочинение в классе к 23 февраля, описывая этот мурал по собственному выбору.

Благодаря этому примеру становится понятно, как работают образы, затрагивающие болезненные переживания зрителей. И, безусловно, речь не столько о том, что изображено, сколько о том, какие чувства и эмоции возникают у смотрящего. Стоит упомянуть, что создание новой семиотической системы, понимание значения тех или иных знаковых систем должно быть одной из важных задач паблик-арт программы, потому что именно в этой плоскости происходят важнейшие для общества и, как показывает альметьевская практика, индивидуальные для каждого отдельного человека процессы. Паблик-арт не просто эстетизация пространства, это активация его идентичности с помощью воображаемых связей и опыта, переживаемого горожанами. О роли воображаемого Сергей Ушакин пишет, что она «оказывается незаменимой в процессе социального «цементирования» национального сообщества, поскольку члены этого сообщества лишены сколько-нибудь реальной возможности испытать на практике и на своем собственном опыте

объединяющий — «наедине со всеми» — характер данной формы социальности [Ушакин 2009: 20]. Бенедикт Андерсон отмечает: «Все сообщества крупнее первобытных деревень — воображаемые» [Андерсон 2001: 31]. Именно путем исцеления от коллективных травм прошлых поколений формируются устойчивые эмоциональные связи со своим местом, своим сообществом и принадлежащими ему концептами, которые можно назвать чувством патриотизма, тем самым «МЫ».



Рис. 5. Fikos. Мурал «Защитник», 2018 год, г. Альметьевск. Фото А. Селезнёва

Fig. 5. Fikos. Mural "Hero", 2018, Almet'yevsk. Photo by A. Seleznev

Долгосрочные исследования

Одним из основных принципов работы программы в Альметьевске стали долгосрочные фольклорно-антропологические исследования. С 2018 по 2020 годы были проведены 3 экспедиции и несколько небольших дополнительных исследований. Далее мы разберем подробнее, что это были за исследования и как их результаты были интегрированы в работу проектной команды и художников.

Первое исследование было организовано в 2018 году параллельно с первым этапом проектирования публичного искусства программы. Группа ученых совместно с проектной командой сформулировали необходимые задачи. Одной из основных целей исследования было найти и артикулировать акценты города. Несмотря на официаль-

ное основание города Альметьевска в 1953 году, его типовую застройку 1960–70-х годов и отсутствие более старинной архитектуры, в разговорах со старожилами ощущалась более древняя и связанная далеко не только с нефтяной промышленностью история этих мест. Кроме того, даже темы нефтяной промышленности в рассказах жителей города касались XVII века и порой смешивались с мистическим фольклором более древних периодов. Как куратору проекта, мне мои наблюдения казались умозрительными, поэтому в диалоге с антропологом и фольклористом Никитой Петровым мы сформулировали задачи первого исследования — собрать локальный фольклор, который впоследствии может быть использован в художественных интерпретациях паблик-арт программы. Результаты работы Никиты Петрова нашли отражение в научной публикации «Локальный текст, фольклор и паблик-арт в нефтяном моногороде: Альметьевск» [Петров 2019].

Это исследование в течение семи лет используется художниками, режиссерами, хореографами, архитекторами и урбанистами для работы с пространством и темами города. Задачи исследования выходили далеко за пределы обычных утилитарных урбанистических запросов, связанных с функциями и восприятием жителями общественных мест. Оно затрагивает поэтические, исторические и философские концепты, важные для жителей города и отвечающие на вопросы: «Что это за место, в котором я живу? О чем оно рассказывает мне или другому человеку?». Именно через диалог, разговор со случайным зрителем удалось добиться многоуровневой работы со смыслами паблик-арт программы, основанной на постоянном взаимодействии исследователей разных направлений, кураторов и художников. Медиация процесса, безусловно, занимала существенную часть кураторской работы и, можно сказать, усложняла ее. Однако именно этот фактор сделал содержание и смысл работ понятными жителям города, что в немалой степени способствовало присвоению «новых-старых» концептов.

Исследовательская работа в Альметьевске основывалась на методе глубинных интервью с жителями. Антропологи стремились извлечь то, что называется культурными смыслами — общее знание, которое люди никогда не рефлексировали, но которое определяет их поведение и восприятие пространства. Исследование выявило ключевые символы альметьевской идентичности. Это яблони, чупаевский камень, газовые факелы и родники. Какое развитие эти истории получили в городских практиках? Например, итальянский художник Хитнес нарисовал диптих «История яблок» в 2019 году, где татарская сказка «Зухра» переплетается с историей нефтяного города (см. Рис. 6–7), а медиахудожник Максим Свищев в 2023 году создал яркую и масштабную скульптуру «Яблоня» для нового района Яшьлек.

Чупаевский камень — это известняк оолитного происхождения, содержащий в себе большое количество кальцита и органических остатков, в частности — раковин морских животных. Свое название материал получил благодаря деревне Чупаево, рядом с которой начал разрабатываться карьер. Согласно легенде, рядом с деревней была Чупай-гора, которую при разработке горной породы «извели» на камень, и теперь от нее остался только карьер:

[ЗАИ]: Эти камни в Ленинград шли. [ЮМА]: Да, по всей России отправляли этот камень, чупай таш, резали, пилили. [ЗАИ]: Если были во Владимире, на Клязьме, церковь Покрова. Построена мастерами из Булгара. Камни чупаевские, известняк. И вот там в колоннах, внутри были? Как это называется? Лепнина есть с барельефом Ак Барса. Точно вам говорю. А Покрова на Нерли — это вершина церковного творчества, православной церкви. Изящный такой, он чем-то напоминает даже современный... Кул-Шариф. Покрова на Нерли он еще более собранный. Можете сравнить [Петров и др. 2018: 46].

Чупаевский камень стал темой арт-резиденции и выставки-исследования «Ташташлар» в 2025 году, художественной лаборатории скульптора Павла Игнатьева по барельефу в 2024 году и материалом для реконструкции родника в 2023 году (см. Рис. 8).

Другой пример интерпретации и практического применения результатов исследования — это работа «Солнечный факел» московского медиахудожника Виктора Полякова (см. Рис. 2). Образ из исследования метафорически был перенесен в область астрономии, где информация о ежедневной солнечной активности генеративным образом перерабатывается в световой компонент скульптуры, форма которой напоминает факел. Таким образом, каждый день объект светится по-разному. «Факелы — важная визуальная составляющая пейзажа Альметьевского края в прошлом. Факелы, или “газовые свечи”, представляли собой устройство для канализации сопутствующего газа, который выделялся при добыче и переработке нефти. Неконтролируемый выброс газа мог привести к резкому скачку давления и взрыву нефтехранилища. На ранних этапах нефтепромысла появление нового факела означало открытие новой вышки — т. е. на некоторое время факел выполнял и «оповещательную» функцию. Помимо яркого образа факелов на фоне нефтяных вышек в поле, устойчивым воспоминанием о них является то, что они давали очень много света — «ночью книжку читать можно было», под ними сушили зерно. Факелы пылали даже в долине, в которой сейчас находится городской каскад прудов. Как нам сообщили женщины, работавшие в 1950-х гг. в нефтяном промысле, вечерами и по ночам от факелов здесь было так светло, что

им не было страшно одним ходить в клуб — например, на танцы» [Петров и др. 2018: 48].

Следующий интересующий нас образ — родник. В Альметьевском районе более шестисот родников, при этом забота о родниках и их особое значение в культуре позволяет выделить их в особую знаковую систему.

А родник это, вот источник всего. Это чистота народа. Это во всех деревнях татарских. И я сама помню, нас, нас бабай [тат. дедушка] всегда заставлял, дежурили даже семьями. Там, сегодня одна семья за родником следит, ухаживает, очищает, завтра другая. Т. е. график даже составляли, чтобы родник не засыхал, не засорялся, всегда был чист. Не зря с поклоном к роднику, наклонялись. Т.е. вода это всё для народа. Чистота помыслов [Петров и др. 2018: 49].

Образы родников, например, появляются в 2025 году в студенческом спектакле фестиваля Аркадаш⁴, в художественных реконструкциях в селе Елхово и на каскаде прудов в Альметьевске.

Эти практические примеры — лишь малая часть результатов исследования, они стали частью повседневности в более акцентированном и артикулированном виде, чем были до этого. Помимо того, ценности, отраженные в паблик-арт программе, собранные как мозаика из разговоров с жителями этих мест, формируют другой контекст города, новую знаковую систему, в которой дети пишут сочинения про муралы, узнают об органической и неорганической теориях происхождения нефти благодаря росписи Артема Стефанова, рассказывают на примере его работы и скульптуры Сергея Соболева о животных Девонского периода, на улицах города изучают благопожелания и фигуры просветителей.

Другое, не менее важное исследование проектная кураторская команда провела в 2020 году, и оно касалось другого пласта локальной культуры, возможно, даже более глубокого. В состав исследователей входили фольклорист Н. В. Петров, социолог А. М. Юзекаева, фольклорист и антрополог Д. Ю. Доронин и другие, а также ландшафтный инженер И. Ш. Сафиуллин, историк А. К. Бустанов. Во время экспедиции был собран фольклор о мифологических существах, параллельно изучалась местная флора и локальные рукописи о садах, лекарственных травах и растениях [Петров и др. 2020]. Затем была предпринята попытка совместить выводы из разных областей. Теперь эти знания применяются в художественных практиках, а полученная информация о растениях была использована в проектировании Индустриального сквера.

⁴ Аркадаш — театральный проект в Альметьевске, в основе которого лежит идея исследования татарской идентичности.



Рис. 6. Hitnes. Мурал «История яблок» (Диптих), 2019 год, г. Альметьевск.
Фото А. Селезнёва

Fig. 6. Hitnes. Mural “The History of Apples” (Diptych), 2019, Almeteyevsk.
Photo by A. Seleznev



Рис. 7. Hitnes. Мурал «История яблок» (Диптих), 2019 год, г. Альметьевск.
Фото А. Селезнёва

Fig. 7. Hitnes. Mural “The History of Apples” (Diptych), 2019, Almeteyevsk.
Photo by A. Seleznev

Диалог с природой

Промышленная утопия XX века сформировала идеологию насильственного подчинения и «укрощения» природы, поместив человека в позицию одинокого завоевателя собственной среды обитания. Эта идеологическая установка оставила метки практически во всех сферах жизни — от отсутствия устойчивой системы ландшафтного ухода до утраты городскими жителями привычек, синхронизированных с биоритмами и пешим перемещением в пространстве.

В Альметьевском районе ситуация сильно отличалась от обстановки в мегаполисах. В силу исторических обстоятельств юго-востока Татарстана представляет собой кластер старинных деревень, где люди продолжают жить, даже работая в крупной корпорации. Иерархичность общества и безграничное уважение к старшему поколению позволили сохранить ценности, которые были утрачены в других регионах: умение ухаживать за животными и растениями, вести сельскую хозяйственную деятельность. Ниже я приведу цитаты из «Заметок к энциклопедии народной культуры юго-восточного Татарстана и развития программы “Сказки о золотых яблоках” в г. Альметьевск в 2020–2023 гг.» [Петров и др. 2020] — текста, написанного в результате обозначенной выше экспедиции 2020 года. Эти примеры представляют собой «здоровое» проявление восприятия мира, практически утраченное в больших городах.

Яблоня и яблоко (Алма)

Яблоко (алма) в мифах, народном творчестве, литературе — в определенной степени в ежедневной жизни символ молодости, любви, счастливого никаха (брака), долгой жизни и бессмертия <...> Как говорится в татарском варианте дастана «Кузы Күрпәч белән Баян-Сылу» («Кузы-Курпач и Баян-сылу»), у двух ханов одно горе на двоих — бездетность. Замучившиеся от такого горя старцы отправляются «открывающему книгу старцу», который каждому из ханов дает по яблоку. Жены ханов съели эти яблоки и забеременели <...> Согласно татарским поверьям, судьба еще не родившегося ребенка также связана с яблоком: «Если беременная женщина будет есть яблоки, то ребенок будет красивым» (“Йокле вакытта хатын-кыз алма ашаса, баласы матур була”) <...> В тюрко-татарской мифологии яблоко — еще и символ доброты и святости. Как говорится во множествах сказок, самое дорогое, что есть у царя — это золотое яблоко или сад, где растут золотые яблоки. Сказочные герои, найдя потерянные или украденные яблоки, совершают множество подвигов. <...> Но, как бы то ни было, одно из основных значений яблока — это прежде всего любовь и как символ ее благопо-

лучного результата — счастливый брак (никах). В татарской народной сказке «Падчерица и сын царя» собственная дочь мачехи не может сорвать яблоко для сына царя, эту задачу смогла выполнить падчерица и обрела счастье в виде замужества с ним [Петров и др. 2020: 59–60].

Волк. Ак буре

В татарском фольклоре особое место занимает фигура Ак буре — белого волка. Белый волк, как и белый барс (Ак барс), был тотемным животным предков татар. Согласно легенде, Ак буре спас от гибели племя, заблудившееся в лесу и окруженное врагами.

Своя легенда, связанная с Ак буре, есть и в Альметьевске. Поскольку в крае было много волков, с ними часто сталкивались местные жители. По преданию, стая волков повстречалась девушкам-буровичкам.

В ходе экспедиции жители деревни Кичучатово напели татарскую народную песню «Ак буре». В песне воспевается родной край — сказочно красивая деревня, певучий лес с райскими птицами, родник со святой водой и светлые души местных жителей. Белый волк из сказки живет именно в этих краях, а поющие песню просят его принести им светлое, истинное счастье [Петров и др. 2020: 72].

Бабочки

- Душа может превратиться в бабочку на какой-то момент и залететь домой, чтобы увидеть родственников. *Кубелек* — бабочка.
- Ранней весной если увидите желтую бабочку, будете грустить, красную — радоваться.

Еще такое поверье есть, если ранней весной увидишь бабочку желтую — вы тоже знаете, наверное? Болеть будет человек. И боится уж, чтоб не заболел, если желтую увидит. Если красную, то не будет болеть. Вот такое поверье было, и все не хотели увидеть желтую. Такое случалось иногда, и желтые вылетали <...> первой весной, первой ранней весной [Петров и др. 2020: 122].

Мишель Серр пишет о том, что необходимо пересмотреть общественный договор, заменив его на договор с природой: «От природы, о которой мы говорили раньше, архаичного мира, в котором мы жили с полным в него погружением, современность отчаливает, захваченная растущим процессом дереализации реальности» [Серр 2022: 215].

Альметьевский опыт показывает, что возможно искать и находить способы «договора с природой», то есть создания условий для органического взаимодействия с окружающим, и, как следствие, внутреннем миром. В основе построения такого диалога лежит возможность для контакта со знанием через личный физический опыт, через связь телесного опыта, эмоционального и рационального, через примирение, принятие прошлого и настоящего. Этому соответствует опыт реализации Индустриального сквера (см. Рис. 3–4). Индустриальное прошлое этого «не-места» не было отвергнуто (напомню, это бывшая территория котельной), напротив, на нем сделан акцент. Асфальту найдено новое назначение — построен бетонный скейт-парк; газовые трубы стали опорами освещения, скамейками и урнами для мусора. Кроме того, в сквере присутствует и ландшафтно-ботаническая составляющая, разработанная инженером садово-паркового строительства Игорем Сафиуллиным. Он вспоминает: «Мы вышли на это асфальтовое поле <... > Проходя мимо, мы вдруг увидели в одной расщелине хороший помидор с зелеными крупными плодами. Идея о том, что помидор смог, сможем и мы, легла в основу концепции всепобеждающей природы, которая взорвет этот асфальт»⁵.

В архитектуре сквера предусмотрены полосы с грунтом и гравием, в которые высажены группы дикорастущих и садовых растений. Эти полосы осуществляют функцию естественного дренажа, водоотведения с территории. Общеизвестно, что запечатанная асфальтом земля нарушает экологический баланс, перегреваясь и не выводя токсичные вещества должным образом. В созданной нами конструкции все эти функции возобновляются. Кроме того, дикорастущие растения обладают способностью восстанавливать почвы, пострадавшие от антропогенного воздействия. Все эти экологические принципы встроены в социальную реальность общественного места — с помощью табличек с латинскими и татарскими названиями и медиаций, позволяющих больше узнать о растениях с окрестных холмов. Это работающий инструмент диалога, который сейчас интересен всем поколениям. Как говорил Игорь Сафиуллин на одном из публичных выступлений, «вся сила будет в узнавании растений. Растение, которое видит посетитель, дает сигнал: я знаком тебе, ты можешь даже сорвать меня и использовать по назначению — в чай или в еду, или просто для красоты»⁶.

Такое практическое применение результатов этноботанической экспедиции позволяет нам сформировать еще один принцип: природа в городе должна быть соучастником событий, а не ее фоном.

⁵ <https://ion.ranepa.ru/news/gorod-dlya-cheloveka-kak-almetevsk-stal-laboratorией-terapevticheskogo-urbanizma/>

⁶ Там же.

Можно вспомнить ряд используемых нами практик вовлечения, в рамках которых, например, вокруг больницы коллективно высаживались крокусы⁷ во время пандемии ковида, в 2024 году проводились социальные практики совместного создания садика возле Открытых мастерских вместе с художницей Юлией Левин, а также флористический мастер-класс по композициям из локальных растений и чупаевского камня с бюро «Туркан».

Также стоит отметить работу с родниками в селе Елхово (см. Рис. 9) и на Каскаде прудов (см. Рис. 8), которые тоже встроены в этот принцип работы. Родники в культуре юго-восточного Татарстана — важная составляющая идентичности региона. С ними связаны истории про чистоту, объединение локального сообщества, здоровье, жизнь. Например, вокруг родника Кизләү в селе Елхово ходили легенды:

В 1748–1750 годы начались насильственные крещения. Купаясь в этой речке и противясь крещению, люди верили и уверяли других, что святая вода оставит их мусульманами. С тех пор эта вода считалась святой. Из года в год народ называл эту речку «Кизляу» (эта вода сама забила, а не с помощью бурения). Кизляу — родник в селе Елхово (старое название Багряж Елхово) [прим. соб. *Кизләү* — диал. родник]. Первым переселенцем был Махмут Алгай, у него болела жена, и когда 5–6 семей переселенцев доехали до родника, они оставили своих жен и детей там, сами отправились дальше, чтобы найти более удобное место. А тут везде были леса, обрывы, горы, поэтому они пошли искать места лучше. Когда они вернулись обратно, Махмут удивился, что жена с улыбкой, с удовольствием приветствовала своего мужа. «Что с тобой случилось? Ты давно не улыбалась — вижу, тебе понравилось здесь?» — «Нет, — говорит, — мне не то, что понравилось, я когда пила из этого родника воду, у меня и кашель почти пропал». После этого из этого родника (хотя там есть запах сероводорода) вода всем стала помогать [Петров и др. 2020: 19].

При благоустройстве Кизләү в 2025 году мы опирались на мнение жителей села, которые считают родник «сердцем деревни». И нашей главной задачей стало сохранить его сакральный смысл, бережно обновив пространство. Сегодня Кизләү — пример соединения локальной природной системы и современных архитектурных решений — снова стал точкой притяжения сельчан, местом встреч и праздников, символом единства и традиций.

⁷ Белые цветы — символ целительства и героизма врачей, отсылающий к татарскому советскому роману «Белые цветы» (Ак чэчэклэр) Абдурахмана Абсалямова.



Рис. 8. Мария Гусева, Павел Игнатьев. Реконструкция родника у стадиона Алнас, 2023 год, г. Альметьевск. Фото В. Матвеевского

Fig. 8. Maria Guseva, Pavel Ignatiev. Reconstruction of the spring near the Alnas Stadium, 2023, Almet'yevsk. Photo by V. Matveevsky



Рис. 9. Родник «Кизлэу», 2025 год, с. Елхово. Фото В. Матвеевского

Fig. 9. Spring "Kizlyau", 2025, Elhovo. Photo by V. Matveevsky

Обратная связь, сообщества и институции

Последняя тема, требующая пояснения, и одна из наиболее сложных для реализации в рамках серьезных преобразований — обратная связь от жителей, развитие сообществ и практики соучастия. Несмотря на сложность, именно в этой плоскости содержатся главные и наиболее значимые результаты программы. Изначально одной из задач программы, поставленной компанией «Татнефть» Институту исследования стрит-арта и бюро «НОВЬ», было улучшение качества городской среды для жителей города. Этот факт уже предполагал пристальное внимание к контексту, потому что именно он определял тот самый язык коммуникации, о котором говорилось вначале. Несмотря на то, что сама программа была инициирована «сверху», построение диалога изначально было одной из самых важных задач проектной команды и градообразующей компании. Поиск «языка» как системы для осуществления этого диалога и стал сутью работы над программой. Для формулирования знаков и символов была собрана команда экспертов — фольклорист и антрополог Никита Петров, историк Альфрид Бустанов, искусствовед Гузель Валеева-Сулейманова, ландшафтный инженер Игорь Сафиуллин. Собранные ими идеальные смысловые концепты материализовывались архитекторами и художниками, а затем возвращались обратно в условное общественное поле с помощью целого ряда практик.

Все эти факторы, в конечном итоге, за несколько лет позволили сформироваться сообществам вокруг программы, которые и теперь органически развиваются, а в начале 2024 года получили собственную институцию, которая была спроектирована еще в 2018 году. Остановимся более подробно на хронологии.

Все началось с того, что каждый сезон паблик-арт программы в Альметьевске сопровождался интенсивной сеткой мероприятий для самых разных слоев населения. Каждые выходные с мая по сентябрь проходили мастер-классы, лаборатории во дворах, лекции и встречи. Далеко не все эти мероприятия были посвящены искусству, многие были связаны с обсуждением тем, поднимаемых экспертами. Поэтому диалог выстраивался не только с аудиторией 20–27 лет, как это обычно принято в уличных практиках, но и с детьми и пожилыми людьми.

Другой важной инициативой стало создание школы гидов в 2019 году. По опен-коллу были набраны десять участниц без специального образования, которые прошли два курса — в 2019 и в 2020 году. Курсы были направлены не столько на получение базы знаний, сколько на формирование навыков публичных выступлений, формулирования авторского видения и умения коммуницировать с людьми. В результате «гиды по сказкам» стали первым сообще-

ством, которое сформировало устойчивое органическое присвоение объектов в городской среде. Жительницы Альметьевска начали водить бесплатные для горожан авторские экскурсии, которые вскоре стали новым видом культурного досуга для жителей города, значительно расширяя теплую аудиторию проекта. Такой «выход в город» позволил создать устойчивые связи человека со своим городом, предлагая «посмотреться в зеркало», находя там себя. Гиды неизменно становились участниками всех новых активностей, участвуя в исследованиях, приводя в проект своих друзей и родственников. К 2024 году они стали настоящей активной городской интеллигенцией, участвуют во всех городских культурных инициативах, которые существенно меняют город. Одна из девушек стала художницей, другая журналистом. Можно сказать, что их судьбы существенно поменялись, будучи переплетены с развитием паблик-арт программы.

Вокруг Индустриального сквера сформировалось сообщество райдеров, которое выступало активной группой при соучаствующем проектировании скейт-парка. Впоследствии часть из них стала резидентами «Открытых мастерских».

Но самой важной точкой развития программы стало создание «Открытых мастерских» (см. Рис. 10–11). В 2018 году одной из основных проблем города был отток молодежи. Едва закончив школу, пассионарные жители города стремились уехать из Альметьевска, поэтому запрос на мастерские для занятия творчеством и ремеслами, а также на арт-резиденцию было сложно определить. Однако проектной командой была допущена гипотеза, что создание среды приведет к созданию аудитории, у которой возникнет интенция к развитию. Поэтому создание местной институции для генерации локального художественного контента была запланирована как открытый финал паблик-арт программы. Так и произошло: по первому опен-коллу в 2021 году были набраны десять резидентов, которые занимались художественными ремеслами.

Поиск подходящего здания занял немного больше времени, чем это планировалось. Мы хотели найти пространство, которое бы отвечало нашим принципам, сохраняло следы прошлого, переосмысляло настоящее. В Альметьевске не так много старых мест, нет объектов культурного наследия. Поэтому здание бывшей автомастерской Нефтегазодобывающего управления, построенного в 70-х годах из чупаевского камня, стало хорошим олицетворением промышленной истории города в новой трактовке. Расположение в Первом Поселке, не самом социально устойчивом районе, рядом с автовокзалом также подходило под задачи создания новой точки притяжения. Совместно с архитектором Марией Гусевой кураторы сохранили большие панорамные окна, кран-балку и промышленную планировку с кабинетом в антресолях. Также были сохранены некоторые элементы

старой промышленной эстетики — двери в столярной мастерской и огнеупорная плитка в гончарной мастерской. Для Альметьевска реконструкция старого здания с таким большим количеством сохраненных элементов была смелым подходом.

В 2024 году куратором «Открытых мастерских» стала Анастасия Степанова. Теперь современное искусство создается участниками в рамках годичной резиденции для художников Татарстана и месячной резиденции для художников из других регионов России. В задачи институции входит: создание нового локального сообщества художников в регионе; вовлечение горожан через публичные мероприятия: лекции, лаборатории, мастер-классы резидентов, разговорный клуб татарского языка; построение связи между локальным и общероссийским художественным контекстом. «Открытые мастерские» стали площадкой для эксперимента и нового искусства, легко адаптируемой и под сцену для оперы во время театрального фестиваля «Аркадаш», и под зал для создания большого ковра резидентами, и под лабораторию по работе с чупаевским камнем или выставочный зал.



Рис. 10. Пространство «Открытых мастерских», 2024 год, г. Альметьевск.
Фото Д. Шведова

Fig. 10. "Open Workshops" Space, 2024, Almet'yevsk. Photo by D. Shvedov

Таким образом, сформировавшийся благодаря паблик-арт программе диалог между разными группами общества вокруг новой знаковой системы стал органической средой для формирования

новых сообществ, которые развиваются самостоятельно. Важно зафиксировать ключевой сдвиг — несмотря на то, что формально искусство послужило точкой отсчета программы, в Альметьевском кейсе оно перестало определяться как автономная эстетическая категория и стала формой жизненного опыта для ее жителей. Как писал Нато Томпсон в введении к своему сборнику *Living as form*: «Когда искусство входит в жизнь, вопрос, который будет волновать людей куда сильнее, чем “Что такое искусство?”, — это гораздо более метафизически значимый и насущный вопрос: “Что есть жизнь?”» [Thompson 2012: 15–16]. Можно добавить, что те вопросы, на которые отвечают люди в процессе паблик-арт программы, всех исследований, экспедиций и работы «Открытых мастерских» — это «Кто мы?» и «Откуда мы?».



Рис. 11. Пространство «Открытых мастерских», 2025 год, г. Альметьевск.
Фото А. Гордеевой

Fig. 11. “Open Workshops” Space, 2025, Almet'yevsk. Photo by A. Gordeeva

Терапевтический урбанизм как метод

Нашу многолетнюю работу в Альметьевске можно описать как лабораторию уникального метода, применимого на территории России, потому что он учитывает историческую, психологическую и пространственную специфику наших региональных городов, которые повторяются в разных местах страны как типовые. Однако важно отметить, что контекст места и уважительная долгосрочная

работа с ним определяют получение устойчивого социокультурного изменения ситуации.

Подход терапевтического урбанизма, на наш взгляд, подходит для описания того, что происходило и происходит в Альметьевске. Это философская категория, которая определяет методы развития городской среды.

Можно возразить, что «разумный урбанизм» — термин, введенный индийским архитектором Кристофером Чарльзом Беннингером [Benninger 2011], — частично описывает этот подход в городском планировании, однако имеет смысл утверждать, что мы расширили его до поэтического осмысления города и его места в концептуальном пространстве и истории каждого человека. Наш метод в практическом смысле включает большое количество социокультурных тактик и художественных практик работы с городской средой. Объединим все вышесказанное в принципы «терапевтического урбанизма»:

1. Смысловая насыщенность пространства: город говорит на языке символов со своим жителем, с человеком, который ходит по улице. Насыщенная среда несет в себе отсылку к местной культуре и истории.

2. Эмоциональные связи и деликатный подход: создание не просто комфортной, но эмоционально насыщенной среды, укрепляющей связь человека с окружающим пространством, где город становится пространством культуры.

3. Исследовательская основа: терапевтический урбанизм — это комплексная работа, основанная на диалоге с жителями и соучастии, рассчитанная на годы постоянного взаимодействия исследователей, практиков, бизнеса и горожан.

4. Природа и искусство: природа и искусства становятся основными инструментами построения устойчивых связей, формирующих «гений места».

5. Преобразование среды: не конструирование пространства или высказывания с чистого листа, а сохранение баланса материального и идеального, сохранение артефактов в среде.

6. Обратная связь: диалог с жителями как форма личного опыта, который приводит к устойчивому развитию сообществ.

Литература

- Андерсон, Б. (2001). *Воображаемые сообщества*. М.: Канон-Пресс-Ц.
- Дебор, Г. (2000). *Общество спектакля*. М.: Логос.
- Ёж, П. Г., Чусова, А. А. (2025). Паблик-арт проект как поликодовое семиотическое образование в пространстве города. *Медиалингвистика*, (12), 449–453.

- Вильчинская-Бутенко, М. Э. (2022). Режимы визуализации урбанистического искусства: стрит-арт vs паблик-арт. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, (47), 18–34.
- Карцева, Е. А. (2023). Визуальный облик города и городская коммуникация средствами паблик-арта: российский опыт. *Наука телевидения*, 19(1), 13–78.
- Котломанов, А. О. (2015). Паблик-арт: страницы истории. Современное русское искусство в общественном пространстве. Часть 1. Монументальная скульптура. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*, (4), 55–65.
- Петров, Н. В., Вятчина, М. В., Доронин, Д. Ю., Елагина, В. С., Савина, Н. А., Юзекаева, А. М. (2018). *Локальные тексты города: нарративы и практики жителей: Альметьевск. Аналитический отчет*. М. (Рукопись).
- Петров, Н. В. (2019). Локальный текст, фольклор и паблик-арт в нефтяном моногороде: Альметьевск. *Фольклор и антропология города*, II(3–4), 74–105.
- Петров, Н. В., Елагина, В. С., Доронин, Д. Ю., Юзекаева, А. М., Новопашенная, Э. И., Асхадуллин, А. А. (2020). *Заметки к энциклопедии народной культуры юго-востока Татарстана и развитие программы «Сказки о золотых яблоках» в г. Альметьевск в 2020–2023 гг. Аналитический отчет исследовательской группы и результаты фольклорно-антропологической экспедиции 15–23 мая 2019 г.* М. (Рукопись).
- Серр, М. (2022). *Договор с природой*. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- Ушакин, С. (Сост.). (2009). *Травма: пункты*. М.: Новое литературное обозрение.
- Bass, A. (2000). *Difference and disavowal: The trauma of eros*. Stanford: Stanford University Press.
- Benninger, C. (2011). *Letters to a young architect*. New Delhi: India House Art Gallery.
- Schacter, R. (2017). Street art is a period. Period (Or, classificatory confusion and intermural art). *Graffiti and street art: Reading, writing and representing the city*, 103–118.
- Thompson, N. (2012). *Living as form: Socially engaged art from 1991–2011*. Cambridge, MA: MIT Press.

References

- Anderson, B. (2001). *Imagined communities*. Moscow: Kanon-Press-Ts. (In Russian).
- Bass, A. (2000). *Difference and disavowal: The trauma of eros*. Stanford: Stanford University Press.
- Benninger, C. (2011). *Letters to a young architect*. New Delhi: India House Art Gallery.
- Debord, G. (2000). *Society of the spectacle*. Moscow: Logos. (In Russian).
- Ezhy, P. G., Chusova, A. A. (2025). Public art project as a polycode semiotic formation in the urban space. *Medialinguistics*, (12), 449–453. (In Russian).
- Kartseva, E. A. (2023). Visual image of the city and urban communication through public art: Russian experience. *Nauka teledeniia*, 19(1), 13–78. (In Russian).
- Kotomanov, A. O. (2015). Public art: pages of history. Contemporary Russian art in public space. Part 1. Monumental sculpture. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskustvovedenie*, (4), 55–65. (In Russian).
- Petrov, N. V. (2019). Local text, folklore and public art in an oil single-industry town: Almet'yevsk. *Urban Folklore & Anthropology*, II(3–4), 74–105. (In Russian).
- Petrov, N. V., Elagina, V. S., Doronin, D. Yu., Yuzevaeva, A. M., Novopashennaia, E. I., Askhadullin, A. A. (2020). *Notes for the encyclopedia of folk culture of*

- the southeast of Tatarstan and the development of the "Tales of golden apples" program in Almet'yevsk in 2020–2023. Analytical report of the research group and results of the folklore-anthropological expedition of May 15–23, 2019. Moscow. (Manuscript). (In Russian).*
- Petrov, N. V., Viatchina, M. V., Doronin, D. Yu., Elagina, V. S., Savina, N. A., Yuzevaeva, A. M. (2018). *Local texts of the city: narratives and practices of residents: Almet'yevsk. Analytical report. Moscow. (Manuscript). (In Russian).*
- Schacter, R. (2017). Street art is a period. Period (Or, classificatory confusion and intermural art). *Graffiti and street art: Reading, writing and representing the city*, 103–118.
- Serr, M. (2022). *The covenant with nature*. St. Petersburg: Izdatelstvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge. (In Russian).
- Thompson, N. (2012). *Living as form: Socially engaged art from 1991–2011*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ushakin, S. (Comp.). (2009). *Trauma: points*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Vilchinskaja-Butenko, M. E. (2022). Regimes of visualization of urban art: street art vs public art. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie*, (47), 18–34. (In Russian).

«Диковинная Гуслица» в Егорьевске: стрит-арт и практики участия горожан в проекте благоустройства

НАТАЛЬЯ АЛЕКСЕЕВНА САВИНА ^{[1], [2]}

✉ nsavina@eu.spb.ru

 <https://orcid.org/0000-0001-7517-8899>

^[1] Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия

^[2] Бюро культурных и социальных проектов «Смыслы на месте», Россия

Для цитирования статьи:

Савина, Н. А. (2026). «Диковинная Гуслица» в Егорьевске: стрит-арт и практики участия горожан в проекте благоустройства. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 248–270.

В статье описан опыт подготовки конкурсной заявки на благоустройство участка набережной реки Гуслицы в подмосковном Егорьевске в 2025 году для Всероссийского конкурса лучших проектов создания комфортной городской среды в малых городах и исторических поселениях (МГИП). В ходе работы над разделом заявки, посвященным социокультурному исследованию и вовлечению жителей, автор статьи и ее коллега, наряду с типовыми для конкурса форматами (интервью, онлайн-опрос, фокус-группы, общегородской проектный семинар), для включения горожан в обсуждение проекта провели специальные события, связанные со стрит-артом, а именно: открытую арт-лабораторию под руководством местного уличного художника Данилы TimeofMilk, в рамках которой участники совместно разработали эскиз мурала «Егорьевск», а также городской фестиваль, приуроченный к его нанесению. Отправной точкой для выбора этих форматов стало заметное присутствие граффити и стрит-арта в городе и на территории проектирования, а также неоднозначное отношение к ним со стороны администрации и части проектной команды: изображения нередко воспринимались как «проблема», которую следует решить либо полным закрашиванием стен, либо установкой специальных перфопанелей. В ходе работы удалось предложить альтернативную логику — рассматривать граффити и стрит-арт как актуальное культурное явление и городской ресурс, с которым возможно выстраивать корректную, незапретительную практику взаимодействия, а также использовать его как повод для совместного действия и публичного обсуждения будущих преобразований территории. Помимо описания культурного ландшафта Егорьевска и подробной реконструкции механики вовлечения, автор анализирует предпосылки, сделавшие этот сценарий возможным, и описывает эффекты кейса — на уровне конкурсной заявки, городской культурной инфраструктуры и опыта участников.

Ключевые слова: Егорьевск, малые города, стрит-арт, фестиваль, создание городских сообществ, конкурс МГИП, соучаствующее проектирование

Пользуясь возможностью, мы с Татьяной Орловой, моей коллегой и единомышленницей, хотим выразить признательность всем жителям Егорьевска, с которыми нам

довелось познакомиться в ходе работы. Формат публикации не позволяет перечислить имена всех, однако мы искренне благодарны каждому, кто делился опытом и временем, не оставлял без внимания наши просьбы и принял участие в инициативе, которой посвящен этот текст.

Наша отдельная благодарность — Евгению и Юрию Шередегам, а также другим коллегам по проектной команде — за доверие, совместную работу и профессионализм. Этот проект стал для нас одним из самых ценных и любимых за последние годы.

Автор статьи также искренне благодарит Павла Куприянова за точные и деликатные замечания, сделанные после внимательного чтения рукописи, и за обстоятельные беседы, которые предшествовали написанию текста и во многом определили его содержание и ключевые идеи.

Дата поступления в редакцию: 20.12.2025

Дата принятия к публикации: 26.02.2026

© Н. А. Савина, 2026



Urban Folklore & Anthropology, V. 8. N. 1. 2026

PUBLICATION TYPE: APPLIED CASE

EDN: HUDFQY

“Curious Guslitsa” in Yegoryevsk: Street art and practices of civic participation in the urban improvement

NATALIA A. SAVINA ^{[1], [2]}

✉ nsavina@eu.spb.ru

 <https://orcid.org/0000-0001-7517-8899>

^[1] European University at St. Petersburg, St. Petersburg, Russia

^[2] Bureau for Cultural & Social Projects “Meaning in Place”, Russia

To cite this article:

Savina, N. A. (2026). “Curious Guslitsa” in Yegoryevsk: Street art and practices of civic participation in the urban improvement. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 248–270.

This article examines a case in which the creation of a street art piece became a way to engage residents in the development of a public space improvement project as part of the preparation of an application for the All-Russian Competition for the Best Projects for Creating a Comfortable Urban Environment in Small Towns and Historic Settlements (MGIIP). The material draws on the experience of preparing a competitive application for the improvement of a section of the Guslitsa River embankment in Yegoryevsk, Moscow Region, in 2025, as well as related event formats aimed at engaging citizens in discussions of the area and design solutions. Although in the early stages, the project team viewed the street art and graffiti, abundant on buildings and fences along the embankment, as something to be painted over, the process led to the development of an alternative approach: treating graffiti and street

art as a relevant cultural phenomenon and an urban resource with which it is possible to develop appropriate, non-prohibitive practices of interaction, as well as using it as a pretext for joint action and public discussion of future transformations of the area. In addition to describing Yegoryevsk's cultural landscape and a detailed reconstruction of the mechanics of engagement (an open art lab, collective development of a sketch and creation of the mural, and a festival timed to coincide with the submission of the application), the author analyzes the preconditions that made this scenario possible and assesses the case's impact—at the level of the competition application, the city's cultural infrastructure, and the participants' experiences.

Keywords: Yegoryevsk, small towns, street art, festival, urban community creation, MGIP competition, participatory design

We would like to take this opportunity to express our gratitude to all the residents of Yegoryevsk we had the opportunity to meet during our work. While the publication format does not allow us to list everyone's names, we are sincerely grateful to everyone who shared their time and experience, responded to our requests, and participated in the initiative that this article is dedicated to.

Our special thanks go to Evgenia and Yuri Sheredega, as well as our colleagues on the project team, for their trust, collaboration, and professionalism. This project has become one of our most valuable and beloved in recent years.

The author of the article also sincerely thanks Pavel Kupriyanov for his precise and thoughtful comments made after a careful reading of the manuscript, as well as for the substantial discussions that preceded the writing of the text and in many respects shaped its content and key ideas.

Received: 20.12.2026

Accepted: 20.12.2026

© N. A. Savina, 2026



Эта публикация посвящена кейсу, в котором создание объекта уличного искусства стало практикой включения горожан в разработку проекта благоустройства общественного пространства. Речь пойдет о том, как группа жителей подмосковного Егорьевска создавала мурал «Егорьевск» на набережной реки Гуслицы. Проект разрабатывали проектно-консалтинговое агентство Sheredega Consulting и архитектурное бюро М2М3 в 2025 году. Автор этих строк — социальный антрополог Наталья Савина — и пиар-менеджер культурных и социальных проектов Татьяна Орлова выступали в роли приглашенных специалистов по социокультурному исследованию и вовлечению горожан.

Проект благоустройства участка набережной Гуслицы готовился в форме заявки на Всероссийский конкурс лучших проектов создания комфортной городской среды в малых городах и исторических поселениях (МГИП), известный многим городским исследователям. Конкурс Минстроя РФ проводится с 2018 года и за это время

стал одной из наиболее масштабных практик проектного финансирования: реализованы сотни проектов благоустройства, а вокруг подготовки заявок сформировался целый рынок профессиональных команд, работающих по заказу городских администраций.

Логика конкурса устроена следующим образом: городская администрация подает заявку с концепцией преобразования конкретного общественного пространства; в случае победы город получает федеральное финансирование, после чего разрабатывается проектно-сметная документация, на этапе которой решения из концепции уточняются и детализируются. Затем проект переходит к реализации — строительным работам. Заявка включает несколько разделов: архитектурную концепцию, градостроительную аналитику, экономическое обоснование, а также отдельный блок (в структуре заявки — второй раздел), посвященный социокультурному исследованию, вовлечению жителей и социокультурному программированию территории — именно над ним мы и работали с Татьяной.

Наряду с формальными требованиями у конкурса есть и неформальные ожидания. В профессиональной среде считается, что «яркий» проект имеет больше шансов на победу: когда ключевые идеи сформулированы броско, а проектные решения выглядят эффективно и при этом имеют какую-либо связь с «локальной идентичностью» (о многозначном понимании этого термина среди архитекторов и урбанистов см.: [Малышев 2024]). Большое внимание принято также уделять дизайну и качеству визуальных материалов, поскольку разделы заявки обычно оформляют в виде нескольких объемных презентаций («альбомов»).

Под «вовлечением» в конкурсной практике чаще всего понимают устойчивый набор форматов: онлайн-опрос по территории проектирования, общегородской проектный семинар, фокус-группы и интервью с разными группами жителей (осмыслению практик вовлечения и соучаствующего проектирования посвящены два тематических номера под редакцией Маргариты Чубуковой — см.: [Городские исследования и практики 2021a; Городские исследования и практики 2021b]). При этом приветствуются и другие способы включения горожан в обсуждение территории и проекта: конкурсы рисунков, прогулки-экскурсии, локальные фестивали, совместная разработка малых архитектурных форм или туристических маршрутов и другие. Решение о том, использовать ли такие форматы, каждая команда принимает самостоятельно — в зависимости от компетенций специалистов, позиции руководителя проектной команды, ожиданий местной администрации и иных обстоятельств.

За четыре года совместной работы над подготовкой второго раздела для девяти конкурсных заявок у нас с Татьяной сложился подход, который определяет выбор форматов и способ их проведения. Во-первых, мы стремимся к тому, чтобы как можно больше

жителей и других заинтересованных лиц могли узнать о проекте и, при желании, участвовать в его обсуждении. Во-вторых, мы воспринимаем себя как посредников между архитекторами и местными жителями: наша задача — способствовать тому, чтобы местные запросы, привычки и повседневные практики находили отражение в проектных решениях и по возможности не сталкивались с барьерами после реализации проекта благоустройства. В-третьих, мы внимательно относимся к тому, как в проект включаются историко-культурные особенности места: нам важно, чтобы они были переданы корректно, без привнесенных «из ниоткуда» смыслов, с опорой на то, что действительно связано с городом и территорией проектирования и остается актуальным для жителей.

Исходя из этого, мы используем не только привычные для конкурса онлайн-опросы, интервью и фокус-группы, но и стараемся разрабатывать такие форматы, которые, с одной стороны, позволяют работать с разными группами горожан, для которых общественное пространство будет значимо, а с другой — могут быть продолжены после реализации благоустройства местными акторами как часть будущей социокультурной программы территории.

В контексте конкурса МГИП обращение к уличному искусству в целом не является общераспространенной практикой и, по моим наблюдениям, основанным на работе в составе разных проектных команд и анализе конкурсных заявок, носит скорее инструментальный характер: в концепции проекта благоустройства может быть предусмотрено создание мурала, как правило, силами известного столичного или регионального художника, что разработчики нередко рассматривают как способ повысить символический статус территории и усилить визуальную выразительность проекта. При этом создание объекта уличного искусства обычно не предполагает участия горожан: они мыслятся прежде всего как получатели результата. На этом фоне практика создания объекта уличного искусства именно как способа включения жителей в проектирование в рамках МГИП встречается крайне редко: мне известна лишь пара сопоставимых случаев.

В 2020 году команда Института развития городов Башкортостана и бюро Orchestra работала над конкурсной заявкой на благоустройство территории бывшего пивзавода и центральной площади Ленина в городе Дюртюли (Башкортостан). Зброшенную территорию завода команда видела как будущую площадку неформальной уличной культуры и «инкубатор инициатив», поэтому впоследствии здесь появилась молодежная площадка «Зерно», самый большой на тот момент в Башкирии скейт-парк, стритбол-площадка, сцена и амфитеатр. По-видимому, чтобы легитимировать присутствие на территории молодежи, команда обратилась к стрит-арту и проведению связанных с ним событий.

Так, на этапе подготовки заявки прошел тестовый зимний фестиваль уличного искусства «Я есть Дюртюли», в рамках которого подросткам предлагалось создать «коллективный портрет себя в будущем» под кураторством трех приглашенных художников из Уфы и трех дюртюлинских художников. Затем эти работы были нанесены на фанерные щиты и выставлены во дворе торгового центра¹. Этот опыт позволил команде подтвердить гипотезу о наличии у местных подростков спроса на неформальные городские события и интереса к уличному искусству.

После победы заявки в конкурсе открытие благоустроенного пространства было приурочено ко Дню молодежи и проходило в присутствии главы города и республиканских чиновников. Это событие сопровождалось полномасштабным фестивалем «Я есть Дюртюли», во время которого прошли бал выпускников, соревнования по экстремальным видам спорта, выступления местных творческих коллективов и салют. Отдельное событие было посвящено стрит-арту: рядом с площадкой «Зерно» местные художники расписали небольшое здание².

В дальнейшем фестиваль получил поддержку от Фонда культурных инициатив, и в 2022 году прошел повторно в течение двух дней: помимо соревнований по уличным видам спорта, мастер-класса по брейк-дансу и концерта от местного рэп-исполнителя, прошли события, посвященные уличному искусству. В рамках творческой мастерской дюртюлинские художники Салават Хайткулов и Артур Абдрахманов совместно с педагогами художественной школы помогли местным подросткам создать эскизы рисунка для стены пустующего здания завода; эти эскизы легли в основу мурала. Идея рисунка — пейзаж с отсылкой к названию города: «Дюртюли» в переводе с башкирского и татарского — «четыре дома». Нанесение мурала на стену выполняли художники при участии подростков. Кроме того, подросткам предлагалось наносить собственные изображения на установленные на площадке фестиваля фанерные щиты³.

Другой кейс — совсем недавний. При подготовке заявки на благоустройство Парка культуры и отдыха в Южноуральске Челябинской области в 2025 году команда Проектной группы 8 провела воркшоп «Сказочный урок с ИИ»: школьникам предложили составить текстовые описания трех персонажей, которые могли бы появиться в парке, а затем на их основе сгенерировать изображения с

¹ См. посты с фотографиями и описанием фестиваля в группе проекта во «ВКонтакте»: [https://vk.com/wall-188793479_61; https://vk.com/wall-188793479_62; https://vk.com/wall-188793479_64].

² См. пост с фотографиями и описанием фестиваля в группе проекта во «ВКонтакте»: [https://vk.com/wall-188793479_245].

³ См. посты с фотографиями и описанием фестиваля в группе проекта во «ВКонтакте»: [https://vk.com/wall-188793479_390; https://vk.com/wall-188793479_393].

помощью нейросети. Каждый персонаж задумывался как «хранитель» своей зоны и в итоге оказался выполнен в подчеркнуто мультяшной 3D-стилистике: Трав-Мурав (антропоморфное существо с рогами, напоминающее сатира) — хранитель бора; Скиллес (пушистое круглое существо желтого цвета с красными глазами и зелеными волосами) — хранитель зоны аттракционов; Бум Бум Бум Карат (акула с хищной улыбкой в синих кроссовках Nike на скейтборде) — хранитель молодежной зоны. Примечательно, что образ последнего персонажа почти полностью повторяет вирусный нейросетевой мем начала 2025 года — Тралалело (Тралалеро) Тралала: это вымышленное существо в виде акулы с тремя ногами в ярких синих кроссовках Nike. Его обычно относят к так называемому итальянскому брейнроту (букв. «разложение мозга») — обозначению для намеренно абсурдного контента, который может вызывать одновременно отторжение и притяжение.

Позднее команда Проектной группы 8 провела в парке мастер-класс по граффити с участием приглашенного челябинского художника Тимура Абдуллаева и команды GraffitiCrew — авторов известных муралов в Южноуральске. Вместе с несколькими студентами Южноуральского энергетического техникума они изобразили описанных персонажей на кубе из фанерных щитов, установленном в парке⁴. О дальнейшей судьбе этих изображений и персонажей, к сожалению, не удалось найти сведений ни в местных медиа, ни в социальных сетях.

В отсутствие других сопоставимых примеров мне хотелось бы подробно описать егорьевский кейс: как участие жителей в создании мурала оказалось связано с разработкой проекта благоустройства и к каким эффектам это привело — на уровне конкурсной заявки, городских практик и самих горожан.

Егорьевск: культурный ландшафт, локальные символы и городские смыслы

Егорьевск (71 тыс. чел.) — город примерно в 80 км к юго-востоку от Москвы, с хорошо сохранившейся исторической застройкой и насыщенным культурным ландшафтом. Несмотря на относительно близкое соседство с Коломной — одним из самых популярных туристических городов Подмосковья, — Егорьевск обладает собственной притягательностью и остается заметным игроком на культурной карте региона: здесь действуют активные культурные акторы и сформировались узнаваемые локальные символы и бренды, связанные как с наследием, так и с современностью, которые

⁴ См. пост с фотографиями и описаниями персонажей в группе проекта во «ВКонтакте»: [https://vk.com/wall-209180196_116].

подпитывают локальный патриотизм — теплую привязанность к месту, интерес к его ландшафтам, истории и культуре.

Прежде всего, для местного контекста важен старообрядческий сюжет. За Егорьевском и прилегающей к нему исторической местностью Гуслицы, расположенной вблизи одноименной реки, закрепились репутация «старообрядческой Палестины»: начиная с конца XVII века сюда переселялись старообрядцы, уходившие после реформы патриарха Никона от преследований властей в местные леса и болота. Эта история остается значимой и сегодня — она присутствует и в экскурсионно-музейных нарративах, и в повседневных представлениях горожан, становясь важным ресурсом для разговоров об идентичности и уникальности города.

В XIX веке Егорьевск стал значимым центром российской текстильной промышленности. В городской памяти устойчиво присутствуют имена купеческих династий Хлудовых и Бардыгиных — владельцев фабрик, с которыми связываются экономическое развитие, меценатство и городские преобразования. Особое место занимает Никифор Михайлович Бардыгин (1835–1901) — первый избранный городской голова Егорьевска: при нем центральная часть города активно застраивалась каменными зданиями, и этот период часто описывается как «золотой век» в истории Егорьевска.

С именем Михаила Никифоровича Бардыгина, сына городского головы, связано появление Егорьевского историко-художественного музея — институции, которая во многом формирует современный внешний образ города. При фабричной библиотеке Бардыгин и его семья собирали «кабинет диковин»: от старинных головных уборов, икон и рукописных книг до предметов декоративно-прикладного искусства, наивной живописи и «вещей-обманок» — забавных механизмов и предметов с тайниками и неожиданными функциями. Со временем коллекция превысила 10 000 единиц и стала основой музея, открытого в 1911 году.

Сегодня Егорьевский историко-художественный музей широко известен в профессиональной среде как площадка, где традиционная коллекция сочетается с современными мультимедийными решениями; его проекты неоднократно получали признание и поддержку в конкурсах (в том числе международных) и грантовых программах — во многом благодаря многолетней работе директора музея Наталии Артёмовой. Внимание к необычному, работа с воображением посетителя и тонкое чувство игры в экспозиции — черты, которые музей, по-видимому, продолжает развивать в русле заложенной Бардыгиным традиции (об одном из таких кейсов — применении технологий, превращающих портрет И. Я. Корейши в интерактивный объект, — см.: [Савина 2025]). О статусе и уникальности собрания свидетельствует и книга «Егорьевские диковины. Сокровища, редкости, курьезы и прочие замечательные вещи из

коллекции М. Н. Бардыгина, ныне собрания Егорьевского историко-художественного музея», вышедшая в 2008 году в рамках авторитетного среди музейных специалистов проекта «Первая публикация» издательской программы компании «Интеррос» и Благотворительного фонда Владимира Потанина.

Отдельный и хорошо узнаваемый локальный бренд — гуслицкая роспись — это особый тип растительного и зооморфного орнамента, которым украшали тексты в старообрядческих певческих книгах. Начиная с 1990-х годов, во многом благодаря музею, интерес к этой традиции заметно оживился. При открытии обновленного музейного здания (отреставрированного особняка в центре города) стилизованные гуслицкие орнаменты решили перенести из книжного пространства в интерьер: росписями украсили стены, потолки и карнизы.

Дальше вокруг гуслицкой росписи стала складываться целая инфраструктура. В школах и учреждениях дополнительного образования, а также в художественном отделении местного колледжа проходят занятия по обучению этой технике. Городская администрация использует элементы орнамента в оформлении грамот и сувениров и переносит их в городское благоустройство — например, в декор канализационных люков на центральных улицах. Кроме того, сотрудники музея запустили образовательную программу по обучению гуслицкой росписи нескольких десятков мастериц и наладили сотрудничество с обувной фабрикой «Котофей»: она предоставляет остатки кожи, из которых делают небольшие изделия (закладки, косметички, очешники), а затем декорируют их гуслицкими мотивами. Со временем этот орнамент стал появляться и на других сувенирных и повседневных предметах, в том числе с использованием печати и других техник: на валенках, шелковых платках, деревянных досках и т. д.

Однако Егорьевск воспринимается не только как город с насыщенным прошлым, но и как место с выраженной индустриальной современностью. Для жителей важны местные предприятия, продукция которых хорошо известна за пределами города, среди них: Егорьевская колбасно-гастрономическая фабрика, кондитерская фабрика «Победа», обувная фабрика «Котофей», производитель гигиенической продукции Bella. В рассказах горожан эти производства звучат и как источник рабочих мест, и как предмет локальной гордости — повод «предъявлять» Егорьевск во внешнем мире через товары, узнаваемые по всей стране. Значимым оказывается и то, что эти предприятия поддерживают местные социальные и культурные инициативы: «Победа» выступает партнером фестиваля анимации «Пластилиновая ворона», Bella поддерживает забег Bella Run, а «Котофей» вовлечен в производство сувенирной продукции и выпуск обуви с мотивами гуслицкой росписи.

Кроме того, в Егорьевске заметную роль играют культура и повседневные практики творчества. О значимости музея уже шла речь выше, однако культурная жизнь города не сводится к одной институции: здесь действуют и другие площадки, инициативы, сообщества и отдельные энтузиасты. Среди них — молодежный центр «Маяк», который последовательно продвигает молодежную культуру, поддерживает инициативы подростков и молодых взрослых и делает это через яркие, нередко нетривиальные форматы. Важным образовательным центром выступает Колледж педагогики и искусства: его художественно-графическое и музыкальное отделения опираются на давние педагогические традиции (в 1960-е годы это был единственный в Московской области центр подготовки специалистов по музыкальному образованию для общеобразовательных школ). С городом связан и фестиваль анимации «Пластилиновая ворона», существующий с 2018 года и носящий имя детского писателя Эдуарда Успенского — уроженца Егорьевска. Выросший из частной инициативы (в том числе, запущенной Людмилой Савинкиной, бывшим редактором «Егорьевского телевидения»), со временем он превратился в областной фестиваль: на конкурс ежегодно подают более 160 работ из более чем 50 городов России. Наконец, в городе работает заметное число частных творческих студий — от керамики до рисунка и декоративных техник, — которые вовлекают горожан разных возрастов и поддерживают запрос на творческое самовыражение.

Все эти локальные исторические и культурные особенности легли в основу общей концепции проекта благоустройства, призванной передать характер города: «Егорьевск — удивлять, будучи собой». Сам проект получил название «Диковинная Гуслица», отсылая к слову «диковинки», которым принято описывать коллекцию местного музея. В соответствии с этой рамкой выстраивались и мероприятия по включению горожан в обсуждение будущего благоустройства набережной Гуслицы.

Уличное искусство как инфраструктура вовлечения: арт-лаборатория, мурал, фестиваль

Река Гуслица, хотя и проходит через исторический центр города и сыграла важную роль в его развитии — в частности потому, что на ее берегах располагались текстильные фабрики, — сегодня не воспринимается как главное городское место. В границах Егорьевска это сравнительно узкая и неглубокая река: на многих участках берега густо заросли деревьями и кустарниками, а местные жители отмечают заиливание русла, связывая это зачастую с постоянным присутствием бобров. Вместе с тем Гуслица соединяет разные части города, а вдоль воды сложился протяженный маршрут, кото-

рый горожане активно используют как тихий и неспешный променада — для прогулок, пробежек и повседневного передвижения.

Выбранный для проектирования участок набережной площадью около 2,5 га и протяженностью примерно 900 м в основном представляет собой неширокую дорогу, вдоль которой тянутся заборы и малопривлекательные здания. На их стенах присутствует много как хаотичных тегов, так и отдельных работ уличных художников — из Егорьевска и из других городов. При этом рассматриваемый нами отрезок примыкает к участку, благоустроенному в 2021 году. Его центральный объект притяжения — памп-трек для катания на самокатах, который расписала приглашенная московская команда коммерческих художников Graffix (как нам неоднократно приходилось слышать от местных подростков — «какие-то москвичи приехали»). К концу 2024 года, когда началась наша работа над проектом, эта роспись была почти полностью перекрыта многочисленными надписями и тегами.

Обсуждая на первых этапах визуальную «загрязненность» заборов на участке для конкурсной заявки, некоторые представители городской администрации и часть коллег из проектной команды предлагали закрасить надписи или закрыть их дополнительными заборами и перфопанелями, чтобы «привести территорию в порядок». Однако, ориентируясь на мой исследовательский опыт участия в паблик-арт программе «Сказки о золотых яблоках» в Альметьевске (2017–2022)⁵, а также на наблюдения за ситуацией с памп-треком и тем, насколько активно в городском уличном пространстве присутствуют теги и рисунки, мы сочли важным предложить команде другой взгляд: рассматривать граффити и стрит-арт как актуальное культурное явление и потенциальный ресурс развития городской среды.

Расспросив нескольких подростков о том, кто оставляет граффити в городе, мы довольно быстро услышали про «художника, который везде рисует пакет молока». В этих репликах звучало заметное уважение в адрес автора: наши собеседники называли его работы привлекательными и отмечали, что с интересом обнаруживали их в разных частях Егорьевска. Этим художником оказался Данила TimeofMilk, работающий в уличном пространстве с начала 2000-х годов⁶.

Главный герой его визуального мира — антропоморфный квадратный пакет молока. «Стрит-арт хранение», одна из ключевых российских исследовательских институций, занимающихся уличным искусством, называет его одним из самых узнаваемых «кере-

⁵ См. сайт паблик-арт программы «Сказки о золотых яблоках»: [https://almetpublic.art].

⁶ См. интервью с Данилой TimeofMilk на портале Behandsome.ru: [http://behandsome.ru/people/intervju-s-hudozhnikom-daniloi-milk/]. См. также группу с работами TimeofMilk во «ВКонтакте»: [https://vk.com/timeofmilk].



Рис. 1–3. Работы Данилы TimeofMilk на набережной Гуслицы и рядом с ней.
Фото Натальи Савиной

Fig. 1–3. Works by Danila TimeofMilk on and near the Guslitsa embankment.
Photo by Natalia Savina

ков» (персонажей) в уличной культуре России⁷. Наравне с пакетом в работах художника присутствуют и другие герои — чаще всего, животные, насекомые, растения. Все они выполнены в наивной, подчеркнуто мультяшной манере: добрые, немного нелепые, но при этом «человечные» благодаря мимике, жестам и небольшим сюжетным ситуациям.

Сам Данила описывает эволюцию своих образов как движение от злых монстров к более добрым персонажам, связывая это с личными изменениями и желанием снизить уровень агрессии в городской среде. Эти перемены выражаются не только в стилистике, но и в его подходе к работе с городским пространством: если в начале своего творческого пути он, по собственным словам, любил «бомбить по-быстрому», то теперь старается выбирать места, где уличное искусство будет уместно и сможет органично встроиться в окружающий контекст. Он часто работает на уже исписанных поверхностях или там, где присутствует нежелательный контент (например, реклама), и подчеркивает, что не рисует на чистых стенах.

Наши обсуждения работ Данилы с горожанами разных возрастов (не только с подростками), а также наблюдения за реакциями на них показали, что его изображения действительно узнаются: многие относятся к ним с интересом и ценят за иронию и доброту.

Познакомившись с Данилой, мы узнали, что он активно встроен в местную культурную сцену и регулярно участвует в мероприятиях молодежного центра «Маяк». Среди многочисленных проектов центра выделяется ежегодный фестиваль молодежной уличной культуры «Открытый город»: он начинался как инициатива частной брейк-данс школы, а затем вырос в общегородское событие, объединяющее молодежь всего Егорьевского округа. С 2022 года фестиваль проходит на территории главного городского парка «200 лет Егорьевску»: здесь, в частности, устраивают показательные выступления и соревнования по ВМХ, скутерингу и скейтбордингу, а также мастер-классы и баттлы по хип-хопу и брейкингу, кибер-игры и другие активности. Другое заметное событие — семейный фестиваль «ДоброДень» — городской пикник с тематическими площадками, мастерскими и концертной программой, который с 2017 года проходит во дворе перед «Маяком».

На обоих фестивалях Данила обычно ведет граффити-площадку: вместе с участниками «ДоброДня» он ежегодно расписывает трансформаторный ящик перед «Маяком», а на «Открытом городе» работал со скейт-площадкой и небольшими объектами, которые становились частью оформления фестиваля и одновременно вовлекали в практику уличного рисования людей разного возрас-

⁷ См. работы TimeofMilk в онлайн-магазине «Стрит-арт хранения»: [https://shop-sas.tilda.ws/?tfc_query%5B622785290%5D=Time+of+Milk&tfc_div=:::].

та. Кроме того, выяснилось, что у Данилы есть профессиональный педагогический опыт: по образованию он учитель ИЗО и черчения, работал в школе и детском саду.

Учитывая эти обстоятельства, в апреле 2025 года мы решили организовать открытую арт-лабораторию по созданию мурала на одном из объектов на набережной Гуслицы под руководством Данилы TimeofMilk. Предварительно мы заручились поддержкой проектной команды и городской администрации, убедив их в том, что работа со стрит-артом — не только эффектная «фишка» для конкурсной заявки, но и способ взаимодействовать с городским контекстом, поддерживать инициативы молодых горожан и дать им возможность сделать в городе что-то значимое для них самих. При участии администрации удалось договориться и с владельцем одного из зданий на набережной: он разрешил разместить изображение на длинном кирпичном заборе и согласился оплатить краску для мурала. Встречи участников арт-лаборатории проходили в молодежном центре «Маяк»; площадку удалось получить благодаря личному содействию директора Анны Кореховой.

Анонс арт-лаборатории мы разместили в группе проекта благоустройства и распространили по городским пабликам⁸. Для участия предлагалось заполнить короткую анкету: указать возраст, рассказать о своем опыте рисования, объяснить, почему хочется присоединиться к лаборатории, чем этот опыт может быть важен и что хочется получить в итоге. Инициатива вызвала заметный интерес: поступило 35 заявок, причем среди желающих были жители и не из Егорьевска.

В результате к лаборатории присоединились 15 человек в возрасте от 10 до 38 лет. Среди них были подростки, уже увлеченные стрит-артом, сотрудница музея, несколько студентов художественного отделения колледжа (и его выпускников) и социальный работник, увлекающаяся росписью стен в подъездах. Большинство участников объединял устойчивый интерес к художественным практикам; у многих был опыт обучения в художественной школе или иной профильной подготовки. Среди мотивов участия называли желание обрести новые знакомства, сделать видимый вклад в городское пространство, попробовать себя в уличном искусстве, а также познакомиться с Данилой и поучиться у него. На первой организационной встрече мы кратко представили проект благоустройства и территорию, а затем сосредоточились на знакомстве и договоренностях о том, как будет устроена совместная работа. Для нас было принципиально важно не выступать в роли «кураторов

⁸ См. пост с анонсом арт-лаборатории в группе проекта во «ВКонтакте»: [https://vk.com/wall-228794461_97].

сверху», а только обеспечить участникам пространство и условия для комфортной совместной работы.

Задача лаборатории формулировалась следующим образом: придумать и реализовать мурал, который участники действительно захотят сделать и смогут выполнить вместе. Мы не задавали жесткой темы и не предлагали «готовых» или «правильных» сюжетов. После первой встречи договорились, что участники встретятся несколько раз с Данилой на базе «Маяка» и на территории набережной и совместно разработают эскиз.

За несколько недель группа подготовила проект мурала, который в итоге оказался посвящен Егорьевску. Признаться, для нас такое решение стало неожиданным и в логике всего проекта — безусловно радостным. Показательно, что в композиции проявились отсылки к разным историческим и культурным символам города, о которых шла речь выше. Сам выбор городской истории в качестве темы показывает, что этот пласт оказался для участников лаборатории значимым, знакомым и актуальным; обращение к нему выглядело естественным, а не было продиктованным извне. Композиционно мурал представлял собой коллажную надпись «Егорьевск», в которой каждая буква создавалась одним или несколькими участниками команды и отсылала к определенному историческому периоду или культурному мотиву.



Рис. 4. Эскиз мурала, разработанный участниками арт-лаборатории.

Рисунок Данилы TimeofMilk

Fig. 4. Mural sketch developed by art lab participants. Drawing by Danila TimeofMilk

Перед надписью размещен портрет фабриканта и городского головы Никифора Бардыгина, сыгравшего важную роль в развитии Егорьевска. Буква «Е» отсылает к старинным рукописным шрифтам и символизирует расцвет Егорьевска в XIX веке. Буквы «Г» и «О» выполнены в стилистике газетной графики начала XX века; над ними помещена «фотография» Успенского собора — одного из крупнейших соборов Рязанской епархии, располагавшегося на центральной площади и взорванного в 1935 году. Буквы «Р» и «Ь» оформлены в стилистике гуслицкой росписи; их место в хронологическом ряду объясняется экспедицией сотрудников Древлехранилища Института русской литературы (Пушкинский Дом)

РАН 1958 года в Орехово-Зуевском и Куровском районах Московской области, в ходе которой были обнаружены старообрядческие певческие рукописи XVIII — начала XIX века. Это событие нередко описывают как «второе рождение» гуслицкой росписи. Буква «Е» напоминает «бабушкин ковер» и отсылает к детским воспоминаниям участников лаборатории. Буквы «В» и «С» представляют собой советские хрущевки, типичную застройку егорьевских микрорайонов. Наконец, буква «К» отражает современность: в нее встроены персонажи местных уличных художников, в том числе завершающий всю надпись пакет молока Данилы TimeofMilk.



Рис. 5. Мурал «Егорьевск» на набережной Гуслицы. Фото Данилы TimeofMilk
Fig. 5. “Yegoryevsk” mural on the Guslitsa embankment. Photo by Danila TimeofMilk

Нанесение мурала мы решили приурочить к фестивалю, идея которого появилась еще в ходе социокультурного исследования и затем укрепилась во время подготовки арт-лаборатории: благодаря новым знакомствам, обнаруженным связям между разными культурными стейкхолдерами и отдельными энтузиастами, а также более ясному пониманию того, как в городе обычно организуют мероприятия, стало очевидно, что такой формат реалистичен. Фестиваль стал для нас удобным инструментом укрепления социальных связей в городе — через совместное участие и «сборку» разных акторов вокруг общего действия (о подходах к анализу фестивалей и кейсах см.: [Трубина

2016; Алексеевский 2025; Гаврилова 2025]). Одновременно мы рассматривали фестиваль как «тестовый запуск» выбранного участка набережной Гуслицы в качестве событийной площадки: прежде эта территория никогда не использовалась для мероприятий. Концепция фестиваля перекликалась с названием проекта благоустройства и его общей идеей — представить егорьевские «диковинки»: от музейных программ и гуслицкой росписи до стрит-арта.

Арт-фестиваль «Диковинная Гуслица» состоялся 4 мая 2025 года⁹. Программу мы выстроили так, чтобы распределить события по всей длине проектируемого участка и тем самым превратить привычный прогулочный маршрут в последовательное движение от одной точки притяжения к другой. Фестиваль длился более шести часов. К нашей инициативе удалось привлечь около десятка творческих акторов Егорьевска — учреждения культуры и частные арт-студии; все они включились на добровольной основе, вкладывая собственные силы и ресурсы в организацию площадок. Нельзя не отметить отдельно вклад «Маяка»: команда центра обеспечила фестиваль техникой и мебелью, без которых значительную часть программы было бы сложно реализовать. Со стороны проектной команды потребовались лишь небольшие расходы — на закупку части материалов и оплату работы одного специально приглашенного участника.

Фестиваль открывала «музейная гимнастика», которую провел Константин Братчиков, руководитель Туристско-информационного центра при Егорьевском историко-художественном музее: это его популярная программа, построенная на элементах Сокольской гимнастики. После занятия он же устроил чаепитие из самовара с дегустацией егорьевских пряников — нового городского сувенира. Затем прошла интерактивная викторина «Прошлое, настоящее и будущее набережной Гуслицы», разработанная нами совместно с сотрудниками музея и предварительно апробированная в формате игры в местной Георгиевской гимназии.

Отдельным событием стала лекция «Образы города в стрит-арте» приглашенного спикера — социального антрополога Никиты Петрова (РАНХиГС, РГГУ). Лекция быстро перешла в живое обсуждение: говорили о том, как горожане относятся к стрит-арту в Егорьевске, каким видят сам город и какие символы и темы считают значимыми и достойными отражения в уличном пространстве. На встрече присутствовали Данила TimeofMilk и участники арт-лаборатории: их представили аудитории, а затем вручили подарки от кондитерской фабрики «Победа» — фирменные толстовки и сладости.

⁹ См. пост с программой фестиваля в группе проекта во «ВКонтакте»: [https://vk.com/wall-228794461_121].

После этого началось нанесение мурала, занявшее около четырех часов. Работа привлекла десятки заинтересованных горожан: люди останавливались, наблюдали, фотографировали, а друзья и родственники участников лаборатории приходили специально, чтобы поддержать их. Пространство вокруг стены на протяжении всего процесса оставалось многолюдным.



Рис. 6–7. Создание мурала и наблюдающие за процессом. Фото Татьяны Орловой

Fig. 6–7. The creation of the mural and those observing the process.

Photo by Tatyana Orlova



Рис. 8–9. Площадки фестиваля «Диковинная Гуслица». Фото Татьяны Орловой
Fig. 8–9. The venues of the “Curious Guslitsa” festival. Photo by Tatyana Orlova

Чтобы поддержать тему города как объекта художественного взгляда, рядом с муралом мы организовали поп-ап выставку: на натянутой сетке для футбольных ворот разместили пленэрные работы студентов художественного отделения Колледжа педагогики и искусств с видами Егорьевска — как знаковыми, так и вполне типовыми. Необычный

формат привлекал внимание прохожих: многие останавливались, делились впечатлениями, отмечали, что такие работы могли бы стать основой для открыток и другой сувенирной продукции.

Параллельно шла программа мастер-классов и творческих площадок для всех желающих. Преподаватели и студенты того же колледжа провели занятия по созданию панно «История Егорьевска», гуслицкой росписи и изготовлению закладок с «егорьевским Биг-Беном» — колоритной башней фабрики Хлудовых на берегу Гуслицы. Керамическая мастерская «Счастье» предложила мастер-класс по созданию глиняной «Птицы счастья», детская художественная студия — по изготовлению крафт-игрушки «Птичка», творческая артель «Горлица» — стрит-арт на асфальте, арт-студия «Арт-ранчо» — лепку из воздушного пластилина «Воздушная Гуслица», а эко-музей «МузМус» — экоигру «Шашлычки».

В программе фестиваля по нашим подсчетам приняли участие около 300 горожан¹⁰. Фестиваль освещали несколько местных медиа, в том числе «Егорьевское телевидение»¹¹, а в социальных сетях появились фотографии и отзывы посетителей фестиваля. Особенно активно распространялись снимки мурала: они появились во многих городских пабликах и даже в одном тематическом сообществе про стрит-арт, не связанном с Егорьевском¹². Насколько нам известно, на момент этой публикации мурал находится на месте и не был испорчен.

Этот отклик подтвердил обоснованность наших исходных предположений о значимости стрит-арта для горожан и показал, что сформулированная главная идея проекта действительно соотносится с образом города и представления его жителей о нем. Интерес к арт-лаборатории в сочетании с реакцией на мурал и фестиваль продемонстрировал, что у набережной есть потенциал стать регулярной площадкой для уличных художественных практик. Поэтому во всех разделах конкурсной заявки тема стрит-арта получила последовательное отражение: существующие на поверхностях зданий вдоль Гуслицы граффити и отдельные работы уличных художников представлены как «диковинки» — наряду с другими символами места и городскими брендами. В проектных решениях архитекторы позиционировали стены как «полотно для уличных художников» и как «выставочный зал, открытый для экспериментов». В рекомендованной социокультурной программе проекта мы предложили регулярное проведение фестиваля «Стрит-арт на Гуслице», структура и содержание которого могут повторять модель пилотного фестиваля.

¹⁰ См. фотографии с фестиваля в группе проекта во «ВКонтакте»: [<https://vk.com/albums-228794461>].

¹¹ См. репортаж «Егорьевского телевидения»: [<https://e-тв.рф/?p=165529>].

¹² См. пост в телеграм-канале, посвященном стрит-арту, «Пока не закрасили»: [https://t.me/streetart_locations/1528?single].

Что кажется важным отметить, если попытаться отразить этот опыт и описать его эффекты — не ограничиваясь тем, что в августе 2025 года конкурсная заявка победила и Егорьевск получил федеральное финансирование на реализацию проекта благоустройства участка набережной Гуслицы?

Значимым эффектом, безусловно, является сдвиг оптики внутри проектных обсуждений: нам удалось убедить и команду, и городскую администрацию в том, что граффити и стрит-арт могут быть не «загрязнением» и не проблемой, которую нужно скрыть, а актуальным культурным явлением и ресурсом — тем, с чем можно работать аккуратно и профессионально. При этом мы допускаем, что в ходе разработки проектно-сметной документации, когда конкурсные решения часто проходят через серию уточнений и корректировок, сохраняется риск возврата к привычным управленческим стратегиям — попытке «привести территорию в порядок» за счет дополнительных ограждений или сплошной закраски уже существующих изображений. Тем не менее нам хочется верить, что решения из концепции в значительной степени сохранятся, а вместе с ними — и заложенная в проекте идея оставлять в городской среде пространство для творческих высказываний и выстраивать корректную, не запретительную, а скорее диалогичную и поддерживающую работу с уличными художественными практиками.

Не менее важны эффекты, проявившиеся на уровне городской жизни. Создание мурала стало для участников важным (а для некоторых — и первым) опытом публичного творческого действия, практически никак не обусловленного «административным давлением сверху». Фестиваль, к которому было приурочено нанесение мурала, усилил этот эффект: мы получили благодарные отзывы от участников и посетителей, и есть основания надеяться, что для многих это стало вдохновляющим опытом участия в низовом, самоорганизованном событии. Как уже отмечалось в начале текста, в логике конкурса МГИП подобные форматы не являются обязательными: ни городская администрация, ни руководители проектной команды не настаивали на их проведении — да и не могли настаивать. Это была наша инициатива как специалистов, отвечающих за блок исследования и вовлечения, потому что мы увидели в городе ресурсы и, как нам кажется, уловили запрос некоторых горожан: потребность проявиться в пространстве города, сделать заметный творческий вклад и, что кажется не менее важным, поддержать право других на видимость и признание. Показательно и то, что создание мурала запустило новые связи. Одна из участниц арт-лаборатории — сотрудница музея — смогла инициировать дальнейшее сотрудничество музея с Данилой, и он создал два изображения для сувениров — пакет молока на фоне егорьевско-

го «Биг-Бена». Арт-лаборатория стала точкой контакта между институцией и независимым культурным актором и заложила основу взаимодействия, которое со временем может стать регулярной практикой сотрудничества.

Какие особенности Егорьевска сделали этот кейс — который, на наш взгляд, является достойным внимания примером вовлечения в логику конкурса МГИП — возможным, и при каких условиях он может быть воспроизведен в других городах?

Во-первых, Егорьевск отличается богатым историко-культурным наследием, ключевые сюжеты которого хорошо артикулированы и поддерживаются городскими институциями (музеем и туристско-информационным центром) и работают не только на внешнее позиционирование города (в том числе для туристов), но и на внутреннюю аудиторию — горожан.

Во-вторых, в городе есть молодежный центр «Маяк», вокруг которого сложилось сообщество постоянных участников и посетителей, а также сеть локальных энтузиастов, мастеров и предпринимателей, которых объединяет интерес к уличным форматам культурного проявления и практикам самоорганизации.

В-третьих, в Егорьевске заметна культура партнерства и кооперации — между администрацией, учреждениями, бизнесом и малыми инициативами; многочисленные проекты в разных областях показывают, что совместная работа здесь не оказывается редким исключением.

Наконец, в Егорьевске уже был «свой» уличный художник с высокой узнаваемостью и символическим авторитетом среди горожан, а также с педагогическим опытом: это сделало арт-лабораторию и создание мурала не «привозной акцией», а событием, которое сложилось благодаря внутренним ресурсам города и горожан. И нам кажется принципиально важным, что в этом процессе не было «смыслов сверху»: сюжеты, темы и образы воспринимались участниками как свои, актуальные и уместные.

В итоге этот кейс показывает, что создание объекта уличного искусства в рамках конкурса МГИП может работать как практика вовлечения горожан в разработку и обсуждение проекта: для нас это оказался действенный способ собрать егорьевцев разных возрастов и интересов, создать ситуацию совместного действия и сделать возможным публичный разговор о том, как город видит уличные практики и какими могут быть формы визуального высказывания. Фестивальный формат, в свою очередь, легитимировал происходящее, перевел уличное искусство из частной практики в заметное городское событие, расширил аудиторию и сделал процесс наблюдаемым. Нам хочется надеяться, что наш опыт работы в Егорьевске не завершен и что впереди будут новые совместные инициативы — в том числе связанные с уличным искусством.

Литература

- Алексеевский, М. Д. (2025). Подростковая мастерская градоустройства в Калининграде и книжный проект «Мифы и легенды Сельмы». *Фольклор и антропология города*, VII(2), 53–76. <https://elibrary.ru/AVNOUT>
- Гаврилова, К. А. (2025). Три фестиваля в поселке Териберка: символические претензии на территорию и императив перемен. В П. Куприянов, М. Лурье, Е. Мельникова (Ред.). *Деревня как ценность. Идеологии и практики новой сельскости*, 282–333. М.: Фонд поддержки социальных исследований «Хамовники»; Common Place.
- Городские исследования и практики* (2021a), 6(2). <https://doi.org/10.17323/usp622021>
- Городские исследования и практики* (2021b), 6(3). <https://doi.org/10.17323/usp632021>
- Малышев, Г. Н. (2024). Концепт идентичности в современной российской архитектурно-градостроительной практике как инструмент профессиональной легитимации: этнография одного бюро. *Городские исследования и практики*, 9(4), 40–53. <https://doi.org/10.17323/usp94202440-53>.
- Савина, Н. А. (2025). Иван Яковлевич Корейша в музее Егорьевска. В Н. В. Петров, О. В. Белова, О. Б. Христофорова, Н. А. Савина, В. А. Воробьев (Ред.). *Толока: Сборник статей к 60-летию А. Б. Мороза*, 374–398. М.: РГГУ.
- Трубина, Е. Г. (2016). Праздники в Нижнем Новгороде: развлекая людей в распродаваемом городе. *Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре*, 106(2). 184–202.

References

- Alekseevsky, M. D. (2025). The youth urban workshop in Kaliningrad and the book project “Myths and legends of Selma”. *Urban Folklore & Anthropology*, VII(2), 53–76. <https://elibrary.ru/AVNOUT> (In Russian).
- Gavrilova, K. A. (2025). Three festivals in the village of Teriberka: Symbolic claims to territory and the imperative of change. In P. Kupriyanov, M. Lurie, E. Melnikova (Ed.). *Village as a value. Ideologies and Practices of the new rurality*, 282–333. Moscow: Fond podderzhki sotsial’nykh issledovaniy “Khamovniki”; Common Place. (In Russian).
- Malyshev, G. N. (2024). The concept of identity in contemporary russian architectural and urban planning practice as a tool for professional legitimation: an ethnography of one bureau. *Urban Studies and Practices*, 9(4), 40–53. <https://doi.org/10.17323/usp94202440-53>. (In Russian).
- Savina, N. A. (2025). Ivan Yakovlevich Koreisha in the Yegoryevsk museum. In N. V. Petrov, O. V. Belova, O. B. Khristoforova, N. A. Savina, V. A. Vorobyov (Ed.). *Toloka: Collection of articles dedicated to the 60th anniversary of A. B. Moroz*, 374–398. Moscow: Rossiyskiy gosudarstvennyy gumanitarnyy universitet. (In Russian).
- Trubina, E. G. (2016). Holidays in Nizhny Novgorod: entertaining people in a sold-out city. *Neprikosnovennyj Zapas. Debaty o Politike i Kul'ture*, 106(2). 184–202. (In Russian).
- Urban Studies and Practices* (2021), 6(2). <https://doi.org/10.17323/usp622021>
- Urban Studies and Practices* (2021), 6(3). <https://doi.org/10.17323/usp632021>

Уличное искусство в пространстве жилого дома Переславской окраины

НАТАЛЬЯ МИХАЭЛЕНА ГАРБЕР [1], [2], [3]

✉ ngarber@mail.ru

[1] Творческий союз художников России, Переславль-Залесский, Россия

[2] AI ARTs global movement, London, United Kingdom

[3] Institute of economics and peace, Sydney, Australia

Для цитирования статьи:

Гарбер, Н. М. (2026). Уличное искусство в пространстве жилого дома Переславской окраины. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 271–285.

Статья представляет этнографическое исследование уличного искусства в пространстве жилого дома провинциального города Переславля-Залесского на основе включенного наблюдения автора. Предлагается расширенное понимание стрит-арта, включающее не только граффити на стенах подъездов, но и живые арт-объекты (бездомных животных, прикармливаемых жителями), народные цветники и самодельные скульптуры во дворах. Эмпирический материал составляют граффити многоквартирного дома — бывшего семейного общежития, где отсутствие финансирования на закрашивание настенных надписей создало условия для наблюдения многолетней «летописи» жителей. Анализируется содержание, стилистика и функции подъездных граффити, отражающих жизненные устремления, любовные послания и философские высказывания жителей. Исследование встроено в авторскую концепцию устойчивого развития территорий через гармонизацию природного и культурного наследия, где стрит-арт рассматривается как проявление «гения места». Показано, что низовое народное творчество созидает пространство гармонии природы и культуры, работая на уровень выше стандартизованного официального городского дизайна, создавая экосистему творческого добрососедства и биосферной арт-терапии. Выявлена связь локальных практик украшения жилого пространства с космическим мировоззрением (граффити «Ты — мой космос») и традиционным русским культурным кодом странноприимства и добросердечия.

Ключевые слова: устойчивое развитие территорий, уличное искусство, граффити, стрит-арт, подъезд, Переславль-Залесский, культурный ландшафт

Дата поступления в редакцию: 22.10.2025

Дата принятия к публикации: 27.01.2026

© Н. М. Гарбер, 2026



Street art in a residential building on the outskirts of Pereslavl-Zalessky

NATALIA M. GARBER ^{[1], [2], [3]}

✉ ngarber@mail.ru

^[1] Creative union of artists of Russia, Pereslavl-Zalessky, Russia

^[2] AI ARTs global movement, London, United Kingdom

^[3] Institute of economics and peace, Sydney, Australia

To cite this article:

Garber, N. M. (2026). Street art in a residential building on the outskirts of Pereslavl. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 271–285.

This article presents an ethnographic study of street art in a residential building in the provincial town of Pereslavl-Zalessky, based on the author's participant observation. The study proposes an expanded understanding of street art, encompassing not only graffiti in entrance halls but also living art objects, such as stray animals fed by residents, folk flower beds, and homemade sculptures in courtyards. The empirical material consists of graffiti found in an apartment building — a former Soviet family dormitory — where the lack of funding for repainting created conditions for observing a long-term, resident-generated visual “chronicle.” The article analyzes the content, style, and functions of entrance hall graffiti, which reflect residents' aspirations, love letters, and philosophical statements. The study is situated within the author's concept of sustainable territorial development through the harmonization of natural and cultural heritage, in which street art is interpreted as a manifestation of the genius loci. It is shown that grassroots folk art produces a space of harmony between nature and culture, operating at a level beyond standardized official urban design and forming an ecosystem of creative neighborliness and biospheric art therapy. The article also reveals a connection between local practices of decorating living spaces, a cosmic worldview (as expressed in the graffiti “You are my cosmos”), and the traditional Russian cultural code of hospitality and kindness.

Keywords: sustainable development, street art, graffiti, street art, entrance hall, Pereslavl-Zalessky, cultural landscape

Received: 22.10.2025

Accepted: 27.01.2026

© N. M. Garber, 2026





Рис. 1. Феншуй культурной экосистемы Переславля. Фотоарт Натальи Гарбер
Fig. 1. Feng shui of Pereslavl's cultural ecosystem. Photo art by Natalia Garber

Я прожила пятьдесят шесть лет в Москве, занимаясь цифровой культурой, образованием и искусством, и летом 2024 года переехала в Переславль-Залесский, ближе к природной гармонии и покою, необходимым цифровому художнику-биосфероцентристу и арт-терапевту [Гарбер 2013] в «третьем возрасте». В Москве я жила в достаточно элитных домах, вокруг и внутри которых граффити в принципе не появлялись. А возникни они, их немедленно бы закрасили. В Переславле я снимаю квартиру в простом многоквартирном доме на окраине города, составляющем квадрат двора вместе с тремя такими же.

Мой дом — бывшее семейное общежитие, построенное при местных заводах в советское время. В перестройку эти предприятия захирели, и маленькие, но уютные квартиры стали покупать, продавать и снимать разные люди, в том числе приезжие. Основной костяк жителей тут местный, включая семьи бежавших в 1990-х или в последние годы из бывших республик СНГ от войн и антирусских настроений. Спонтанные граффити на внешних стенах в нашем околотке управляющая компания ежегодно закрашивает и говорит, что тратит на это около четырехсот тысяч в год из городского бюджета. Так что систематизировать уличные работы по недостоверному слою последних месяцев сложно.

Однако в городе есть богатая культурная история, доступная людям XXI века. В первую очередь Переславль-Залесский известен как родина исторической фигуры, ставшей русским национальным брендом — Александра Невского. Как креативщик я чувствую связь и с реальными, и с виртуальными героями, чья судьба мне интересна, поэтому к концу августа я обжила и созрела написать князю поэтическое письмо — о том, как хорошо мне живется в его городе. И осенью 2024 года моя цифровая открытка со стихотворением «Письмо Александру Невскому из Переславля» вошла в финал национального конкурса «Туристический сувенир» по ЦФО\СЗФО. Я пошла в управляющую компанию с идеей написать эти четверостишия на стене нашего дома, и те дали мне телефон служащих мэрии, которые согласовывают такие проекты. Однако когда я позвонила туда со своей идеей, мне таким скучным голосом сказали, чтобы я прислала заявку в подробностях, а потом они будут это обсуждать, но вообще это все не принято и не надо, что я отступила.

И тут я обнаружила, что, когда одна дверь закрывается, другая распаивается настезь: в моем доме много квартир с задолженностями по квартплате, поэтому на стирание граффити жилсервис тратиться не может, и я имею возможность каждый день свободно наблюдать многодесятилетний результат настенной графики жителей дома. Въехав, я заметила несколько милых надписей и общий стильный дизайн росписей на разных этажах, но «феншуй» собственной квартиры требовал основного внимания, и какое-то время граффити были только фоном моей жизни. А теперь я углубилась в их изучение, и культурный код города раскрылся мне в связи этих текстов с окружающей их природной, культурно-исторической и нынешней социальной реальностью — и так называемым «культурным брендом» России, который я изучаю последние пару десятилетий [Гарбер 2023].



Рис. 2. Оберег эпохи турбулентности. Переславль. Фотоколлаж Натальи Гарбер
Fig. 2. Talisman of an age of turbulence. Pereslavl. Photo collage by Natalia Garber

Социокультурный ансамбль Переславля-Залесского

У меня есть своя линза для изучения территорий. В последние годы я модернизировала Конвенцию ЮНЕСКО по природному и культурному наследию, выстроив ее по уровням: от первозданной природы и заповедников, над которыми растут культурные ландшафты и выдающиеся памятники, формирующие затем культурные ансамбли, до понятия «гения места», восходящего к греческим корням, — я понимаю его как дух поселения, страны, территории в океане ноосферы и биосферы Земли, определяющий ее вклад в устойчивое развитие планеты XXI века [Гарбер 2025].

Стрит-арт относится в моей модели к уровню устойчивого развития территорий, ибо возникает в пространстве архитектурных ансамблей как творческий голос их современности в многоуровневой социальной динамике природного и культурного наследия. Поэтому я буду рассматривать стрит-арт своего подъезда в контексте города, из которого он вырастает, конденсируя в локальных знаках и смыслах национальный и глобальный «голос ноосферы». Я стремлюсь, как Уильям Блейк,

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир — в зерне песка,
В единой горсти — бесконечность
И небо — в чашечке цветка¹.

Итак, поселение наше входит в Золотое кольцо, поэтому жизнь его существенно зависит от приезжих: согласно отчету главы Переславского муниципального округа за 2024 год, зимой тут живет порядка 54 тыс. человек, к которым летом и в праздники добавляется 962,4 тыс. человек приезжих, из которых 68% это экскурсанты на автобусах². Город — звезда притяжения туристов: по оценкам журнала Forbes, летом 2025 Переславль возглавил список мест отдыха москвичей, сюда приехала четверть всех столичных путешественников³.

При этом, как мне сказали в мэрии, туризм в бюджет города прямых доходов приносит мало: приезжие покупают туры в своих городах, большинство ремесленников родом из Москвы, их ИП созданы в столице, и налоги они платят там. Многие сетевые магазины зарегистрированы также в других регионах. Большая часть жилья в центре летом сдается туристам на различные сроки частным обра-

¹ Блейк, У. (2000). Уильям Блейк в переводах С. Маршака. Избранное. М.: Олма-Пресс. Режим доступа: <https://libcat.ru/knigi/poeziya/286597-uilyam-blejk-izbrannoe.html>

² <https://admpereslavl.ru/ezhegodnyy-otchet-mera>

³ <https://www.forbes.ru/novosti-kompaniy/541590-pereslavl-zalesskij-i-sergiev-posad-vozglavili-top-gorodov-zolotogo-kol-ca>

зом, что тоже не приносит доходов в городской бюджет. Справедливости ради надо сказать, что огромная часть местного населения все-таки зарабатывает на туристах, трудясь в гостиницах, ресторанах, музеях, экскурсионных центрах, сувенирных лавочках и прочих заведениях, обслуживающих гостей города.

В итоге центр города работает как перегруженная «карусель хлеба и зрелищ» для миллиона приезжих, носящихся между музеями, достопримечательностями, сувенирными лавками и Плещеевым озером, а окраина, где расположен мой дом, функционирует как тихая локальная экосистема, глубоко укорененная в природном и культурном наследии края. Для туристов она невидима, как стертые граффити прошлого. Разница лишь в том, что развлекательный центр города отделен от окраины расстоянием, а от глубин истории — временем. И чтобы увидеть далекое или прошлое, надо сместить фокус внимания с потребления культурного и природного наследия на партнерство с ним. А это высокое искусство доступно немногим людям, ищущим гармонии с мирозданием.

Архитектурный ансамбль города тоже разнороден. Основу его составляют пять старых белокаменных монастырей и пара десятков разноцветных церквей — это духовные центры Переславля-Залесского. Выстроенные вокруг Плещеева озера, они придают родине Александра Невского тот самый культурный шарм, за которым едут туристы и любители водных видов спорта.

Исторический центр, соединяющий монастыри, — это русская одно- и двухэтажная классика: разномастные старенькие деревянные и кирпичные домишки в наличниках. Ближе к окраинам стоит классика советская: серые панельные дома высотой от пяти до девяти этажей. В последнюю пару лет в городе обновили старые коммуникации и теперь покрывают дорожки для прохожих плиткой, страшно обледеневающей в морозы. В парках и на берегу озера стоят типовые топиарные скульптуры зеленых двухметровых лебедей и трехметровых белок, выглядящих, как языческие божки. В общем, Переславль — город контрастов.

Его обрамляют дачные поселки, где старые развалюхи перемежаются новейшими таунхаусами, все в разных несогласованных друг с другом цветах. Стильно все это выглядит только с высоты зимы, когда снег покрывает крыши, дворы и дороги белым цветом, с вкраплениями сухостоя и деревьев в гамме от бежевого до черного. Тогда мы наслаждаемся изумительной колористикой брейгелевских картин.

Поэтому народное уличное искусство питается и строгими канонами старины, и эстетикой советского периода, и эклектикой постсоветской эпохи. Все эти сюжеты народ переплавляет в культурный сторителлинг, которым украшает свои дома и подъезды — как выяснилось, весьма креативно и арт-терапевтично.



Рис. 3. Переславский Брейгель. Фотоколлаж Натальи Гарбер
Fig. 3. The Pereslavl Bruegel. Photo collage by Natalia Garber

Космос подъездных татуировок

Первое граффити внутри подъезда, которое обратило на себя мое внимание и очаровало, находится у лифта на моем этаже и гласит: «Ты — мой космос». Меня это восхитило, ибо гением места моего дома эта надпись делает Гагарина и прочих русских космонавтов, и получается, что образ устойчивого развития дома строится на уровне действительно планетарного мышления. Восхитившись, я пошла внимательно изучать остальное граффити на лестничной площадке. И была удивлена — там почти нет слов из трех букв или ругательств. Пара блеклых фаллических изображений на плотно исписанной стене выглядели почти целомудренно. Дом небогатый, и там живет много людей рабочих профессий безо всякого высшего образования, однако их народная граффити-«стенгазета» получилась очень содержательной и даже философской.

Содержание ее надписей представляет летопись усилий жильцов по их жизнестроительству: «сдадим экзамены и все наладится», «любите пиво!» и пр. Самое сильное любовное послание содержит ругательство, но оно оправдано экспрессией фразы: «детка, ты конфетка, <...> диабет, хочу съесть тебя всю-всю». Кто-то уставший от общения написал «no homo характер», однако разместил свое граффити среди других посланий, не отдаляясь от масс. Кто-то из продвинутой молодежи оставил слоган «20 tokens». В целом, люди зафиксировали на стенах общего жилья свой путь сквозь тернии к звездам, любовные мечты, успехи в работе и учебе — и просто жизнеутверждающие высказывания. Ни пропаганды, ни пошлости на стенах нет, все послания личностные и живые. По ним можно понять, чем живет дом.

Интересно, что все надписи сделаны черной тушью, и в целом стена выглядит вполне единым арт-объектом. Каждый следующий автор как будто согласовывал свое высказывание с предыдущими, и получился достойный «сборник сверхкороткой прозы» или даже однострочной поэзии. Большая часть надписей имеет вполне приличные, иногда даже изысканные шрифты. Разноплановость шрифтов при их общем черном цвете обеспечивает скорее дизайнерскую композицию, чем эклектику.



Рис. 4. Татуировки моего подъезда. Фотоколлаж Натальи Гарбер

Fig. 4. Tattoos of my apartment building entrance. Photo collage by Natalia Garber

Поскольку стена кирпичная, горизонтали кирпичей обеспечивают своеобразные «прописи» на стене, и все тексты идут «по линейке». Многие рисовальщики на стенах моего подъезда пишут красивыми нестандартными шрифтами, некоторые используют продвинутую символику типа знака бесконечности, иногда стену разрисовывают стильной абстрактной каллиграфией, которая отражает динамичное настроение. Часть квартир сдается, так что, возможно, живут в доме и дизайнерски квалифицированные люди. Вспоминается рублевская «Троица» и знаменитое изречение: «Страннолюбия не забывайте, ибо через него некоторые, не зная, оказали гостеприимство Ангелам» (Послание к Евреям 13:2, Синодальный перевод).

Глядя на каллиграфию у лифта «Ты — мой космос» каждый день, я не выдержала, купила наклейки с Гагариным и черной надписью «он сказал "поехали"» и прилепила их снаружи и внутри лифта. Получился диалог творческих жителей дома, после которого некоторые весельчаки стали меня узнавать и здороваться. Од-

нако первую наклейку с Гагариным внутри лифта кто-то вскоре содрал. Тогда я приклеила новую. И ее уже оставили, висит много недель. Видимо, оппоненты тоже нашли наконец в послании космонавта радость жизни.

Вдохновленная растущим позитивом, я наклеила подсолнухи и бабочку под строгое обещание требовать штраф с курящих в своем коридоре, повешенное управляющей компаниях в целях пожарной безопасности. И со мной стали здороваться соседки, чьи дети любят теперь на эти наклейки.

Уличное искусство бездомных питомцев и «народные» цветники

Согласно своей модели устойчивой гармонизации природного и культурного наследия страны и мира я полагаю, что не только неживые объекты, но и живые деревья и цветы, а также бездомные собаки и кошки составляют часть уличного искусства дома, двора и улицы. В нашем доме есть традиция, которую я не встречала в Москве — тут прикармливают бездомных котов и псов, кладут для них лежанки и миски в коридорах на этажах. Поэтому утром, выходя к лифту, я запросто могу встретить Адама; это жесткошерстный пес высотой в полтора метра в холке, живущий в коридоре на третьем этаже, но гуляющий по всему дому. Адаму лет шесть, он весит килограммов шестьдесят, а я держу китайского хохлатого пухового малыша четырех килограммов весом. Я говорю «привет, Адам», а мой малыш становится на задние лапы, упирает передние в плечо гиганта и нашептывает тому на ухо свои собачьи секреты. Адам благосклонно слушает, пока тот не нашепчется. Никаких проблем с Адамом в нашем раю нет.

Он может также валяться в предбаннике подъезда, у двери, ожидая кого-нибудь, чтобы выйти с ним на улицу. Обратного так же запускают добрые жильцы. Женщины в доме его любят и кормят дополнительно на улице, а дети жильцов не боятся, так что он служит «иероглифом» безопасности подъезда. Однако мужчины из УК, пришедшие месяц назад ремонтировать сломавшийся лифт, были сурово облаяны Адамом, и потребовали, чтоб мы убрали этого громадного пса «в рай», иначе они не войдут в подъезд. Женщины придержали Адама, и, хотя он был настроен контролировать ремонт, но кормилиц послушал. Уборщицы подъезда говорят, что Адам порой оставляет свои собачьи «иероглифы» на лестничных площадках, но я этого никогда не видела: он взрослый парень и давно умеет делать все на улице. В общем, нормальный живой арт-объект, гораздо лучше топиарных скульптур, на мой взгляд цифрового художника и культуролога эпохи искусственного интеллекта.

В коридоре на моем этаже живет, например, еще бездомный кот, печально лежащий на коврике при двери тети Гали, прикормившей его. У Гали есть и свой кот, и он с бездомным не поладил. Так что полосатый бедолага живет при свете коридорных ламп и тоже ходит по делам на улицу, но редко: выходя из квартиры, я обычно вижу эту живую инсталляцию спящей в коридоре. УК периодически наклеивает на стены бумажки с требованием забрать Адама, полосатого кота и прочий четвероногий стрит-арт по квартирам, чтоб они не пугали лифтеров и уборщиц, но никто этих советов не слушает. На самом деле эти коридорные живые арт-объекты увеличивают навыки всех жильцов дома в общении с домашними и дикими животными, что очень полезно для жизни.

Более того, я бы предложила считать стрит-артом, а точнее, «стрит-феншуем» все, что украшает дома и дворы, включая деревья и кусты, детские площадки и самодельные кормушки на деревьях. Детские площадки в провинции обычно являют собой пластиковое стрит-уродство, сделанное по шаблону. А вот народная скульптура, которую в Переславле делает, например, умелец Юра, может быть очаровательной: этот талантливый мастер варит из металлических остатков и собирает из деревянных конструкций удивительные и веселые арт-объекты, включая милых собачек и котов, потому что у Юры две таксы, и он любит зверей. А на соседней улице умельцы любят свои рояли и мотоциклы, поэтому когда те выходят из строя, делают из них стрит-арт. Причем не только у заборов, но и на крышах.



Рис. 5. Стрит-арт переславских умельцев. Фотоколлаж Натальи Гарбер
Fig. 5. Street art by Pereslavl local artists. Photo collage by Natalia Garber

Это красивый, веселый и стильный уличный дизайн, в отличие от пластиковых светящихся неоновым светом деревьев и одуванчиков высотой в два человеческих роста, которые мэрия поставила перед Переславским ЗАГСом. С Юриными зверями могли бы поговорить светящиеся скульптуры лисы, оленя и волка из парка

Вейнгарта⁴, благо эти звери имеют примерно тот же размер, что и в реальности. Вечером скульптуры светятся рыжим светом, и получается, что все они лисьей породы. Но рядом с ними поставили серию топиарных зеленых чудовищ, и рыжики с переменным успехом борются с ними за эстетику.

В нашем дворе стоят две типовые пластиковые детские конструкции, по которым никто не лазит, и песочница, в которой малыши сидят довольно часто. Еще жители зарывают в землю покрышки от машин, в которые высаживают цветы и деревья — странная утилизация, которую я впервые увидела в провинции. В Переславле на улицах можно увидеть сосны, выросшие в таких колесах, и цветочные микро-клумбы. Не уверена, что это экологично. Полезное применение покрышек в качестве стрит-арта случается, когда их вертикально вкапывают в землю так, что половина торчит на поверхности, и делают из этих полукружий «заборчик», отгораживающий газон от прохожей или проезжей части. Иногда такие колеса еще и красят, придавая изгороди вид «секонд-хенда» стрит-арта.

А вот к «высокому» стрит-арту я бы отнесла небольшие цветники, которые заботливые жительницы с первых этажей нашего и соседних домов разбивают под окнами за свой счет. Делают они это очень умело и почти по всему периметру квадрата двора, так что с ранней весны до глубокой осени двор обрамлен разноцветьем: старушки умеют посадить цветы так, чтоб одно цветение сменяло другое все теплое время года. Сейчас ноябрь, и у нашего подъезда доцветают последние мелкие кустовые астры, стойкие к заморозкам. И это очаровательно.

Творчество жителей нашего дома и города отражает стремление людей к устойчивому развитию своей территории, включающему культурный ландшафт, встраивающий человека в природу, а также культурные памятники и ансамбли, развивающие гармоническое партнерство людей и окружающего мира. Наш дом делает это под звездой гения места, которым является первый космонавт планеты, сказавший по возвращении из исторического полета: «Землю надо беречь». Мы и бережем, по законам гармонии, в традициях русской заботы о живых существах — и в форматах цифровой эпохи, прорастающих из глубокой древности.

Уличное искусство в жилом доме на окраине провинциального города Золотого кольца начинается с «татуировок подъезда» (надписей на стенах) и разрастается до гармоничной экосистемы вне

⁴ Парк создан в память выдающегося строителя Валентина Вейнгарта, внесшего огромный вклад в развитие Переславля, в нем установлены светящиеся фигуры животных [https://admpereslavl.ru/park-imeni-veyngarta; https://admpereslavl.ru/park-imeni-veyngarta-unikalnyy-proekt-ozeleneniya].

дома. Последняя, на мой взгляд цифрового художника-биосфероцентриста XXI века, включает и неживые, и живые арт-объекты, создаваемые властями и жителями города. Надо отметить, что городские официальные украшения стандартизируют город, тогда как активность жителей в основном украшает его и создает среду эффективной биосферной арт-терапии населения на стыке техно-и экоподходов, гармонизирующих все от первозданной природы переславских мест до космического гения места, невидимо парящего над ними.

Разница, видимо, в том, что власти делают процедуры для отчетности начальству, а жители создают уличное искусство как образ лучшего в себе, которым хочется поделиться с соседями. В провинции связи людей теснее, чем в Москве, люди знают друг друга долго и хорошо, близкий сосед в сложные времена тут важнее далекого родственника. Искусство хороших отношений включает в себя умение создавать гармонию красоты и общения с теми, кто живет и растет рядом — и виртуально присутствует как культурное и природное наследие, влияющее на атмосферу города и его окрестностей.

С точки зрения послания всего этого номера журнала, если рассматривать Переславль по моей модели природного и культурного наследия, то приятно признать, что жители города развивают первозданную природу с бережным отношением к ее заповедности, гармонизируя культурные ландшафты и вдохновляясь памятниками и архитектурными комплексами. Расписывая внутренние стены подъездов оптимистической летописью своей жизни и украшая дворы ансамблями цветников и самодельными скульптурами, люди развивают свою малую территорию в балансе технологических и экологических подходов. Народный креатив и доброта соединяются в космическом взгляде на красоту страны и планеты, которым смотрел на мир с улыбкой Юрий Гагарин.

Центр Переславля много отдает путешественникам летом, чтобы заработать на зиму, когда он от них отдыхает. А на наших окраинах развивается «стрит-арт феншуй» позитивных надписей внутри домов, цветников перед ними и уличных скульптур в закутках города. Жители постоянно растят свою внутреннюю и внешнюю устойчивость в работе по гармонизации мира. И я с радостью присоединилась к их работе, договариваясь с управляющей компанией о ремонте коридоров внутри подъезда и ступенек у входа. За полтора года мой дом похорошел настолько, что я считаю себя вправе откликнуться на призыв этого номера, чтобы поделиться с вами нашим видением того, как достичь природно-технологической гармонии городских пространств.

Функционирование города как единый и взаимосвязанный процесс отражается в драматургии взаимодействий официально-

го стрит-арта, призванного унифицировать эстетическую жизнь и дух горожан в пределах массовой культуры, и творческой активности жителей, создающей экосистему творческого добрососедства и природной гармонии людей и животных. Труд соседей вызывает во мне уважение, ибо они развивают социальные связи, схожие с датским счастьем, обозначаемым словом «хюгге» (благополучие домашнего уюта и комфорта отношений с ближним кругом друзей и соседей). Схоже это и с «восточным» фэншюем повседневного счастья, когда люди получают удовольствие от простых радостей и чувства меры, с которым они находят баланс труда, общения, заботы об окружающей среде и животных, творчества, отдыха и духовной практики.

Стрит-арт, в который выливается этот образ жизни, включает гармонию общения с живой природой и собственной душой, спокойное принятие несовершенства официального дизайна наряду с капризами погоды. А также традиционный для русской культуры код странноприимства и добросердечия в отношении людей, зверей, социума и природы под высокой звездой космических задач человечества по устойчивому развитию Земли, начинающейся для каждого с его дома. Самое драматургическое граффити своего подъезда я заметила на своих фото, только дописывая эту статью: на почтовом ящике житель зачеркнул трафаретное число «сто» и от руки написал то же самое «сто» черной краской. Интерпретирую символизм: «это мое индивидуальное “сто”, а не ваше шаблонное, так что я хочу сам получать от жизни радости скупые телеграммы из известной песни». Я солидаризировалась и наклеила над ящиком веселую картинку с пчелками — как дар храбрцу за такой высокий творческий дух.

Исследованные мною граффити подъезда наряду с цветниками и самодельными скульптурами жителей отражают это неконформистское мировоззрение и жизнотворчество. Творцы стрит-арта следуют правилу «врач, исцелился сам», принимая на себя ответственность за радость, смысл и комфорт своей личной и коллективной жизни. Думаю, это оптимальный подход к самореализации в России, где, как известно, надо жить долго. Ведь культурный код России раскрывается в граффити и в душе человека постепенно, когда вы даете себе возможность войти в резонанс с развитием Планеты, которое я счастливо ощущаю на берегу Плещеева озера — и в посланиях соседей на стенах своего дома. И видит Бог, что это хорошо для всех, от первозданной природы и исторических героев — до современных жителей и гостей Переславля.

Поэтому в завершение я покажу вам стихотворение, которое пока не написала на стенах нашего дома красивым шрифтом, не пробившись сквозь городскую бюрократию. Но как знать, может, еще и смогу...



Рис. 6. Адам и мы в его мире. AI фотоарт Натальи Гарбер

Fig. 6. Adam and us in his world. AI-generated photo art by Natalia Garber

Письмо Александру Невскому из Переславля

У нас изумительно теплая осень,
И, кажется, я дожила до стихов,
Раз старые сети решительно сбросив,
Мой дух к обновлению снова готов.

Три галки на тополе каждое утро
Со мною беседуют через окно,
Как жить восхитительно, просто и мудро —
Так только крылатым под солнцем дано.

А днем я смотрю, как симфония бликов
На озере музыкой неги горит,
И тучи танцуют средь чайачьих криков,
И пышно в полях золотарник парит.

Парады воздушных шаров на закате,
Где радугу ласточки в небе стригут...
Я снова ношу украшенья и платья,
И слушаю джаза журчание тут.

И к ночи приняв свою жизнь как подарок
Под тихую песню небес за окном,
Я день завершу мурмурацией галок.
И кажется, это похоже на дом.

P.S.

У нас изумительно солнечный город,
И стоит вернуться из дальних краев,
Чтоб вновь обнаружить, как он тебе дорог,
Когда ты к объятью с Планетой готов.

Наталья Гарбер, 31 августа 2024 года

Литература

- Гарбер, Н. М. (2013). *Секреты Царевны-лягушки. Биосферная терапия для человека и человечества*. Ростов-н/Д: Феникс.
- Гарбер, Н. М. (2023). *Культурный бренд «Россия» для инноваторов цифровой эпохи*. М.: Перо.
- Гарбер, Н. М. (2025). Биосферо-центрическая модель культурного и природного наследия как инструмент устойчивого развития стран и Планеты: от традиций к инновациям цифровой эпохи. *Вопросы культурологии*, (1), 7–25. <https://doi.org/10.33920/nik-01-2501-01>

References

- Garber, N. M. (2013). *Secrets of the Frog Princess. Biosphere therapy for man and humanity*. Rostov-on-Don: Phoenix. (In Russian).
- Garber, N. M. (2023). *The cultural brand "Russia" for innovators of the digital Age*. Moscow: Pero. (In Russian).
- Garber, N. M. (2025). The biosphere-centric model of cultural and natural heritage as a tool for sustainable development of countries and the Planet: From traditions to innovations of the digital age. *Issues of Cultural Studies*, (1), 7–25. (In Russian). <https://doi.org/10.33920/nik-01-2501-01>

Автомобильное интервью: возможности и ограничения (на примере исследования небольших российских городов)

НАТАЛЬЯ ВАДИМОВНА ВЕСЕЛКОВА ^[1]

✉ vesselkova@mail.ru

 <https://orcid.org/0000-0002-0855-8901>

НАТАЛЬЯ БОРИСОВНА ГРАМАТЧИКОВА ^[2]

✉ n.gramatchikova@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2585-7399>

ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА ПРЯМИКОВА ^[1]

✉ pryamikova@yandex.ru

 <https://orcid.org/0000-0002-6783-008X>

^[1] Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия

^[2] Центр истории литературы Института Истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург, Россия

Для цитирования статьи:

Веселкова, Н. В., Граматчикова, Н. Б., Прямикова, Е. В. (2026). Автомобильное интервью: возможности и ограничения (на примере исследования небольших российских городов). *Фольклор и антропология города*, 8(1), 286–310.

В литературе о мобильных методах чаще обсуждается пешеходное интервью или повседневные практики автомобильности. Десятилетний опыт применения мобильных методов для изучения пространства малого города позволил обобщить наблюдения относительно возможностей и ограничений автомобильного интервью.

Рассматриваются два значимых отличия автомобильного интервью от пешеходной прогулки, относящиеся к образу пространства и степени его детализации. Дается описание типов автомобильного интервью, в зависимости от того, кто выполняет функции водителя (исследователь или информант), количества участников и планирования данной поездки.

Основное преимущество автомобильного интервью — это возможность добраться до отдаленных мест малого города или района, о которых на пеших прогулках только упоминают. Автомобильные интервью расширяют круг информантов за счет людей, включенных в автомобильные практики, обладающих особым видением города, транспортной инфраструктуры. Спонтанные встречи и разговоры, например, с таксистами, позволяют получить комментарии, выпадающие из социально одобряемого канона.

Представлены ограничения автомобильного интервью: меньшая детализация и ограничения каналов восприятия пространства города из автомобиля, снижение способности информанта совмещать рассказ и передвижение по го-

роду в течение всей поездки, чувствительность некоторых тем. Вместе с тем большая камерность пространства, необходимость базового доверия как характеристики «пассажира одной лодки» в автомобиле, иное, более сложное и менее регламентированное, распределение ролей в автомобиле между интервьюером и информантами, водителем и пассажирами позволяет получить некоторое дополнительное знание об устройстве сообщества, облегчить, в ряде случаев, обсуждение сложных тем и сформировать с помощью автомобильности дополнительное исследовательское пространство. Особое внимание уделено опыту исследователя-водителя.

Ключевые слова: мобильные методы, автомобильность, типология автомобильного интервью

Дата поступления в редакцию: 01.05.2025

Дата рецензирования: 23.10.2025

Дата принятия к публикации: 03.11.2025

© Н. В. Веселкова, Н. Б. Граматчикова, Е. В. Прямикова, 2026



Urban Folklore & Anthropology, V. 8. N. 1. 2026

PUBLICATION TYPE: ARTICLE

EDN: MLALQF

Automobile interviews: Their potential and limitations (a case study of small Russian cities)

NATALIA V. VESELKOVA ^[1]

✉ vesselkova@mail.ru

 <https://orcid.org/0000-0002-0855-8901>

NATALIA B. GRAMATCHIKOVA ^[2]

✉ n.gramatchikova@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2585-7399>

ELENA V. PRYAMIKOVA ^[1]

✉ pryamikova@yandex.ru

 <https://orcid.org/0000-0002-6783-008X>

^[1] Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia

^[2] Center for the History of Literature, Institute of History and Archaeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Yekaterinburg, Russia

For citation:

Veselkova, N. V., Gramatchikova, N. B., Pryamikova, E. V. (2026). Automobile interviews: Their potential and limitations (a case study of small Russian cities). *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 286–310.

In the literature on mobile methods, pedestrian interviews and everyday driving practices are discussed far more often than automobile (in-car) interviewing. Ten

years of experience using mobile methods to study small-town spaces provides the basis for summarizing observations. This article examines two significant differences between automobile interviews and walking tours, relating to the image of space and the degree of detail it conveys. Various types of automobile interviews are described, depending on who drives (researcher or informant), the number of participants, and the planning of the trip. The primary advantage of automobile interviews is the ability to reach remote areas of the city that are only alluded to during walking tours. Automobile interviews help expand the pool of informants by including people engaged in everyday driving and possessing a unique perspective on the city and its transport infrastructure. Spontaneous encounters and conversations, for example with taxi drivers, can yield comments that fall outside the socially accepted canon. The limitations of automobile interviews are presented: less detail and limited channels for perceiving urban space from a car, a reduced ability of the informant to integrate narration with the movement of the trip, and the sensitivity of certain topics. At the same time, the greater intimacy of the space, the need for basic trust as a characteristic of a shared sense of “passengers in the same boat” in a car, and the different, more complex and less regulated distribution of roles in the car between interviewers and informants, driver and passengers, allow for some additional insight into the structure of the community, facilitate discussion of complex topics, and create an additional research space through the use of automobility. Particular attention is paid to the experience of the driver-researcher.

Keywords: mobile methods, automobility, typology of automobile interviews, driver-researcher

Received: 01.05.2025

Revised: 23.10.2025

Accepted: 03.11.2025

© N. V. Veselkova, N. B. Gramatchikova, E. V. Pryamikova, 2026



Несколько лет назад мы пытались обобщить свой опыт мобильных интервью, но материала было слишком много, поэтому решили сосредоточиться на пешеходных интервью¹, отложив анализ автомобильных на будущее. Обращение к специфике «интервью на колесах» сейчас — дань памяти ушедшему коллеге и другу Михаилу Вандышеву и продолжение нашей общей работы в дополненном составе. Цель статьи — подвергнуть ревизии и рефлексии познавательные возможности и ограничения автомобильного интервью; эмпирической базой служит опыт таких интервью, накопленный в исследованиях 2013–2023 годов².

¹ См. [Веселкова, Вандышев, Прямикова 2019].

² «Места памяти в молодых уральских городах: особенности построения идентичности» (РГНФ-«Урал», 2013–2014, рук. М. Н. Вандышев), «Масштабирование социальной памяти поколений в городах “старой” и “новой” индустриальности» (РФФИ, 2018–2020, рук. М. Н. Вандышев); «Траектории мобильности трудоспособного населения малых и средних моногородов различного профиля» РФФИ, 2018–2020, рук. Н. В. Веселкова), «Мечты и память: нарративные ландшафты небольших уральских городов (1960–1980)» (РФФИ, 2021–2022, рук. М. Н. Вандышев, Л. В. Енина); руководство Н. Б. Граматчиковой фольклорной практикой студентов-филологов в г. Ирбит

Под автомобильным интервью мы понимаем метод эмпирического исследования, основанный на общении с информантами в ходе передвижения на автомобиле. Два важнейших контекста, привлекаемых для раскрытия темы, — это, во-первых, традиция мобильных методов в социальных науках и, во-вторых, исследовательская автомобильность в целом, включающая опыт поездок в качестве пассажира и за рулем, не обязательно с информантами. И тот, и другой контекст выводят на значимые пересечения с социальной практикой экскурсий.

Действительно, мобильные методы многое роднит с исследованиями экскурсий. И по сегодняшний день львиная доля публикаций про мобильные интервью посвящена пешеходным передвижениям, а то, что касается интервью на колесах, тонет в описаниях автомобильности, различных ее аспектов³. Одна из первых работ, где информантом выступает водитель транспортного средства, относится к рубежу 1970–1980-х и принадлежит Кристоферу Холлоуэю. Ныне признанный мэтр *Tourist Studies*⁴, в той публикации он сетовал на недостаточный интерес социологов к туристской индустрии [Holloway 1981: 378]. При сегодняшней популярности исследований туризма это кажется странным, но весьма показательно для пережитого *Tourist Studies* взлета. На полевых данных 1978 года Холлоуэй сравнивал действия водителей автобусов с функциями гидов, привлекая ресурс ролевой теории, интеракционистской перспективы и качественной методологии и обосновывая тем самым «социологический подход к экскурсиям» [Holloway 1981]. Для нашей темы эта работа интересна наблюдениями и интервью с водителями.

На сегодняшний день мобильные методы обнаружили свою продуктивность в самых разных сферах исследований и с успехом используются, как напоминает Габриэль Линч, не только в изучении мобильности, равно как и мобильность изучается не только мобильными методами [Lynch 2024: 2]. Мобильные методы в целом возникли в контексте пространственного и мобильного поворотов — из потребностей и специфики современных исследований: изучать происходящее изнутри, максимально приближаясь к повседневным практикам. Приступая к реализации проекта «Места

(Свердл. обл., 2022); «Музей малого города: множественность культур памяти (историко-социологический анализ)» (РНФ, 2021–2023, рук. Л. Н. Мазур). В общей сложности 28 городов и целый ряд деревень, сел и поселков.

³ Антрополог и фольклорист Т. Б. Щепанская опирается в основном на визуальные материалы, интервью используется как дополнительный метод [Щепанская 2016а; 2016б].

⁴ Книга Кристофера Холлоуэя «Туристический бизнес», впервые выпущенная в 1983 году, превратилась в интеллектуальный бестселлер: дополненная соавторами, в 2022 году она вышла уже двенадцатым изданием, увеличившись в объеме почти в три раза [Holloway, Humphreys, Davidson 2009]!

памяти в молодых городах» в 2013 году, мы исходили из необходимости «дать слово самому городу», в соответствии с положениями акторно-сетевой теории. Еще одним важным основанием для такого обращения была концепция производства пространства Анри Лефевра: чтобы проживаемое пространство конкретизировалось в повседневности горожан, нам нужно было эти практики воспроизвести. Участвуя в мобильных интервью, информанты иногда упоминали, что избранный ими маршрут действительно был привычным путем передвижения по городу.

В своей пионерской методологической работе Маргарет Кузенбах вводит критерий «естественности», по которому выделяет «естественные» go-alongs, когда исследователь сопровождает информанта в его обычных передвижениях, и «надуманные, или экспериментальные» go-alongs, когда информанта перемещают на незнакомую территорию или вовлекают в нехарактерную для него деятельность [Kusenbach 2003: 463–464]. Развивая это деление, Джеймс Эванс и Фил Джонс подчеркивают, что в первом случае информант знаком с территорией и сам определяет маршрут, тогда как во втором территория знакома исследователю и маршрут исходит от него [Evans, Jones 2011: 850]. В наших интервью информанты, жители небольших городов и поселков, действовали на своей территории: они сами определяли маршрут, но выстраивали его в ответ на запрос показать город, рассказать о нем приезжим исследователям. Подобные передвижения, сопровождаемые разговорами с пассажирами, вполне привычны таксистам, водителям служебных машин и музейным работникам. Для других информантов такие «экскурсии» в разной степени выбивались из их каждодневных практик или, наоборот, соответствовали им.

Маргарет Кузенбах также ввела деление мобильных интервью на совместные прогулки (walk-along) и поездки (ride-along) [Kusenbach 2003]. Понятие ride-along допускает любое средство передвижения — от велосипеда до грузовика [Wegerif 2019], поезда [Juschten, Preyer 2023] или мотоциклетного/велотакси [Turner, Nguyen 2025]. Поскольку мы рассматриваем поездки только на легковых машинах, будем использовать термин «автомобильное интервью».

Способ передвижения выбирают сами информанты: либо они с самого начала предлагают и организуют поездку, либо эта идея возникает у них во время стационарного или пешеходного интервью, которое в итоге становится комбинированным. Такая незапланированная (исследователем) автомобильность хорошо описана у Джорджины Дрю, Уильяма Скиннера и Дугласа Бардсли, антропологов из университета Аделаиды, изучающих «гидросоциальную адаптацию» австралийских фермеров. Исследователи считывали на пешие прогулки с информантами, но неожиданно основным методом стали инициированные фермерами поездки на

пикапах — drive and talk [Drew, Skinner, Bardsley 2022: 5]. В нашем случае автомобильность не является совершенно неожиданной: планируя мобильные интервью, мы предусматриваем как пешие, так и автомобильные передвижения, однако конкретный формат, подчеркнем еще раз, определяется информантом.

Автомобильность — безусловная часть разнообразных практик, «даже» в пределах малого города, где, как часто говорят, легко обойти все пешком. Относительная компактность пространства малого города как нельзя лучше подчеркивает базовую характеристику автомобильного передвижения, справедливую как для обычной жизни, так и для исследовательского интервью, — назовем эту характеристику «двойственностью автомобильности». Современные города, и малые в том числе, спланированы прежде всего с учетом автомобильных передвижений, в этом плане пешеход в каком-то смысле вторичен по отношению к автомобилю [Colonnese, Rosa 2021: 304–305]. Будучи повседневной практикой, автомобильность вездесуща и не нуждается в каких-то обоснованиях (современный человек может и за хлебом на машине съездить, если слегка переиначить советскую классику) — но, в то же время, обладает отличительными чертами. Их анализу в исследовательском контексте и посвящена эта статья.

Детализация увиденного

Мобильное интервью способствует детализации повседневных практик передвижения по городу, любые элементы городского пространства могут стать объектом внимания как самого информанта, так и исследователя. Информантка из г. Заречного, молодая девушка, рассказывая о своем городе, показывает кусты барбариса, мимо которых проходила в детстве по дороге в музыкальную школу и даже жевала их ароматные листочки. Так возникает «детализированное описание ситуации, чувствительное к пространственности происходящего, его материальности, эмоциональности и мультисенсорности опытов ее участников», которое Оксана Запорожец справедливо считает одним из основных достоинств мобильных методов⁵ [Запорожец 2017: 43]. Жан Франсуа Агояр, используя метод модального анализа, предлагает информантам сосредоточиться на описании своих прогулок. Что могут открыть улицы, тупики и переулки? «Такое приглашение к бродяжничеству может изменить наше ментальное отношение к городским явлениям. Оно подталкивает нас к тому, чтобы окунуться, продумать повседневную жизнь через ее собственную логику, сразу же обосноваться в незна-

⁵ Оксана Запорожец, отмечая подобную детализацию, ссылается на статью [Ross et al. 2009].

чительном, множественном, неоднородном» [Augaurd 2007: 6]. Так и мы в ходе мобильного интервью сразу же погружались в множественное неоднородное пространство города.

Отличается ли детализация в пешеходном и автомобильном интервью? По мнению Габриэль Линч, достоинства исследования за рулем (*driving research*) не столь очевидны, как у пешеходного. Пешую прогулку принято считать более естественной, приятной, открытой к ощущениям и общению, нежели поездку на автомобиле. Безусловно, в процессе автомобильного интервью мы также слышали детальные описания, но они чаще всего относятся к отдельным пунктам движения и связаны с остановками в ходе поездки. Обычно такие остановки продуманы заранее, и именно они дают возможность детализации. Маршруты проезда до остановок могут варьироваться. В условиях пешеходного интервью маршрут тоже может быть определен до его начала, но у города больше шансов вмешаться и напомнить о себе, поскольку движение более медленное и фиксация сопровождающих объектов гораздо выше.

Другие исследователи отмечают, как совместная поездка способствует общению: сам ритм передвижения, стимулы внутри и извне машины [Goodwin, Goodwin 2012; Pearce 2017], общий опыт, созерцательное пространство-время (*contemplative space-time*), соотнесенность с ландшафтами и сообществами, см. обзор [Lynch 2024: 2]. При этом *drive-alongs* могут рассматриваться только как сопровождение водителя в его запланированной поездке — и это будет такой же показ города или определенных мест, как в пешем интервью, но на колесах [Dahl, Tjora 2023].

Образ пространства

Различия в видении окружающего пространства в пешеходном и автомобильном интервью неизбежны и очевидны, сам комфорт пассажиров в автомобиле, их увлеченность совместным разговором способны ограничивать внимание к тому, что «пробегают» за окном транспортного средства. При передвижении в автомобиле пространство предстает размеченным иначе, нежели это представляется пешеходу. Соответственно, оно иначе предъявляется и воспринимается исследователем: «Город, как говорится, три улицы, четыре светофора <...> в принципе из любой точки города можно пешком там минут за 12 легко дойти»⁶. В приведенной цитате мы видим город глазами автомобилиста, где при отсутствии дорожных пробок пространство преодолевается за считанные минуты. Пеше-

⁶ М33, Пушкино, 2022. Здесь и далее для цитат из интервью используется шифр, в котором обозначены пол и возраст информантов, город и год.

ходные интервью, безусловно, отнимают гораздо больше времени и сил как информанта, так и самого исследователя.

Когда перемещаешься по незнакомому городу, то передвижение в автомобиле может скрыть такие особенности ландшафта, как подъемы и спуски, длительность отрезков маршрута, удобство тротуаров и заботливо установленных лавочек (обративших на себя внимание в Пущино Московской области) или, напротив, отсутствие тротуаров за пределами центра. Можно говорить об относительной, условной связи ландшафта с окружающей средой и территорией [Bianconi 2021]. В ходе мобильного интервью некоторые особенности ландшафта несущественны для пешехода, но требуют объездов для машин: водные потоки, даже небольшие, легко преодолеваемые через пешеходные мостики, заброшенные железнодорожные пути, лишившиеся переездов, пешеходные проходы через промзоны и др., то есть связанность районов города различается при пешей и автомобильной экскурсии.

С другой стороны, автомобильное передвижение по улицам города дает быстрое и развернутое представление о состоянии жилищного хозяйства, дорожного покрытия, об отношениях внутри городского сообщества (поведение пешеходов и коммуникация водителей в небольших поселениях всегда более расслабленная, нежели в больших городах). Именно в ходе автомобильного интервью с большей вероятностью возникает тема дорожной инфраструктуры — например, что в городе вообще нет светофоров (Далматово Курганской обл., 2019), дороги уникально разбитые (Данилов Ярославской обл., 2022), какой-то отрезок пути считается аварийным (Качканар Свердловской обл., 2022).

Обычно автомобильное интервью строится как дискретное — с «вылазками» и приближением к достопримечательностям с сообщением информации о них или с остановками, рассказом и наблюдением из машины. Ландшафт тем самым может представляться как набор остановок, наиболее важных с точки зрения информанта.

Безусловным преимуществом автомобильного интервью является возможность достигать удаленных мест, о которых пешеходы, как правило, только упоминают. В Медногорске (Оренбургская обл., 2022) информанты целенаправленно везут нас на границу города, чтобы показать мемориал «Колокол памяти», посвященный погибшим в Афганистане и Чечне, а также ликвидаторам аварии на Чернобыльской АЭС. Здесь же звучит рассказ о легендарном изменении городских знаков на въезде в город:

В конце семидесятых — восьмидесятых годов министерская проверка летела самолетом в Орск, но их пункт назначения был город Медногорск, металлургический комбинат. Вот. И <...> когда они ехали на такси из Орска, так как не было

никаких опознавательных знаков города Медногорска — они проехали Медногорск мимо и доехали почти до Кувандыка. Потом они развернулись и уже поняли, что в низине наш город находится. Невидимый с трассы. Они вернулись в Медногорск и директору, на тот момент Хилько Михаил был директор Медногорского медно-серного комбината, они ему сделали выговор; и он тут же накидал эскиз будущего символа нашего города. <...> И в итоге умельцы медно-серного комбината сделали такой прекрасный ключ⁷.

В Инте (республика Коми) описание карты города предшествует автомобильной части мобильного интервью как объяснение необходимости использования автомобиля. Город слишком растянут в пространстве, и, чтобы увидеть шахты, или точнее то, что от них осталось, нужен автомобиль:

У нас город разделен, получается, по секторам, так скажем: западная, э-э-э получается, так как там стояла шахта «Западная», именно город, [пауза] э-э капитальная — это район э-э «Капитальной» шахты, восточная — это район «Восточной» шахты. Э-э-э сорок лет, по-моему, там тоже шахта стояла. Пятнадцатая интинская так же это — всё у нас, ну, то есть по секторам. У нас, если я не ошибаюсь, было восемь или девять шахт⁸.

По нашему опыту, автомобильное интервью в сравнении с пешеходным гораздо больше зависит от времени суток и трафика, предопределяя тем самым корректировку маршрута в пользу улиц с определенной интенсивностью движения, в том числе, повторим, и в городах относительно небольших. Ходить при вечернем освещении может быть необычно и интересно, а вот ездить и смотреть по сторонам — сложно, видимость при движении резко снижена. Существенны время года и погода. Ричард Карпиано, работавший в заснеженном Висконсине, пишет, что суровая зима стала серьезным препятствием для пешеходных интервью. Автомобильный формат мог бы спасти ситуацию, но был отвергнут из соображений логистики и безопасности: поскольку Карпиано проводил исследование в одиночку, либо ему, либо информанту пришлось бы вести машину в ситуации интенсивного трафика, на обледеневшей или темной дороге [Carpiano 2009: 269]. Работа в команде, однако, совсем не исключает информанта или исследователя за рулем.

Поездка в автомобиле неизбежно сопровождается разнообразными звуками движения, которые затрудняют работу с аудиозаписью, а заметки от руки делать почти невозможно. Некоторые ис-

⁷ Ж49, Медногорск, 2022.

⁸ М30, Инта, 2021.

следователи принимают решение вообще отказаться от записей на ходу и фиксировать увиденное сразу после поездки [Wegerif 2019: 8]. Следует отметить, что запись на диктофон во время пешеходного интервью также может быть весьма сложной для расшифровки в силу посторонних звуков, прежде всего проезжающих машин.

Познавательные возможности

Наиболее очевидные познавательные возможности автомобильного интервью заключаются в достижении удаленных дестинаций и защите от неблагоприятных факторов окружающей среды (климатических, сенсорных). При этом восприятие пространства в автомобильном режиме приближено к обычным автомобильным практикам обитателей города.

У такого интервью может быть еще одно, менее очевидное, преимущество. Автомобиль образует тесное замкнутое пространство, неизменно кому-то принадлежащее — либо местному жителю-«экскурсоводу» (или его знакомому), либо, реже, исследователю. Пространство автомобиля (если только это не арендованная машина, но с сервисами каршеринга в малых городах мы пока не встречались) наполнено знаками, много говорящими наблюдателю: амулеты-обереги, иконы на приборной доске, устройство навигаторов, степень чистоты салона, личные вещи, настройки радио и др. Таким образом, само пространство личного автомобиля (не служебного и не взятого в аренду) представляет собой разнообразные аффордансы для исследователя, внимание к которым позволяет узнать/понять спутника лучше, быстрее и глубже, чем в ситуации пешей экскурсии. В этом смысле автомобильное интервью представляет собой нечто среднее между пешей прогулкой и посещением дома или работы информанта, когда мы получаем информацию не только из рассказа и показа, но и восприятия «принадлежащей» информанту среды.

Вопреки кажущейся большей «защищенности» от внешних факторов совместная поездка в автомобиле — как базовая часть автомобильного интервью — актуализирует больше физиологических, физических, гендерных параметров, чем в более нейтральной ситуации пешей прогулки-беседы; в основном за счет довольно близкого телесного контакта в замкнутом пространстве в течение времени поездки-интервью. Не случайно Габриэль Линч упоминает «базовое доверие» как условие *sine qua non* для подобных поездок [Lynch 2024: 14]. Становится важен рост человека (насколько комфортно он будет чувствовать себя в салоне машины), то, как он переносит поездки (например, сможет ли он в силу возраста и со-

стояния суставов легко переходить из сидячего режима к ходьбе и обратно) и др.⁹

Таким образом, если автомобильное интервью и проигрывает в детализации внешнего пространства, то оно возмещает этот «проигрыш» обогащенным знанием об информантах. Потенциал автомобильного интервью заключается, в числе прочего, и в том, какие отношения складываются во время такого типа передвижения в замкнутом пространстве, то есть в формировании того «совместного исследовательского пространства», о котором кратко, но определенно пишет Линч.

Типы автомобильного интервью

Чем ближе мобильное интервью к качественному полюсу, тем в большей степени решение о способе передвижения принадлежит информантам. В наших исследованиях инициатива автомобильной поездки обычно исходит именно от них. Если информант сам за рулем, он заранее рассчитывает свои силы совмещать вождение и общение в режиме «экскурсии». Иногда информант приглашает кого-то из своих знакомых на роль водителя, в таком случае у него самого больше возможностей для контакта глазами, рассказчик может частично развернуться к исследователям.

Рассмотрим особенности автомобильного интервью подробнее в нижеследующей типологии. Основное деление проведено в зависимости от того, *кто за рулем*: информант или исследователь. Кроме того, учитываем *состав участников*: за рулем сам информант или его помощник, а также *степень запланированности*: планирует ли информант поездку заранее, либо уже происходящая поездка превращается в интервью. Представлены не все возможные типы автомобильных интервью, а только наиболее яркие, выделенные в ходе обобщения исследовательского опыта.

1) За рулем информант, точнее, общительный водитель такси или служебной машины, поездка *не планировалась как интервью*, однако любознательные пассажиры могут многое почерпнуть посредством такой случайной этнографии (accidental ethnography), см. [Lynch 2024]. Таксист в Петровске-Забайкальском (Читинская обл.) первым делом поведал почерпнутую «из интернета» версию о том, что декабристов тут было человек 50 или 40, 11 женщин: «дворяне, из города — чем заниматься? устраивали оргии; детишек воспитывали, с деньгами»¹⁰. Другой водитель неодобрительно

⁹ Несомненно, важна и марка и модель автомобиля, на котором происходит передвижение во время автомобильного интервью, однако здесь у нас нет объемной выборки.

¹⁰ М59, Петровск-Забайкальский, 2023. Из полевых материалов авторов, на диктофон не записывалось.

высказался о реализуемом тогда в городе благоустройстве Дамской улицы с восстановлением части Каземата:

Переоборудуют улицу, в центре, там проект, и что. Поставят скамейки вдоль берега, будут там, молодежь, подростки пиво пить, и что. Лучше бы сделали что-то для детей, какие-нибудь аттракционы, карусели. Все больше-то пользы было. Я разговаривал с [непонятно], он тоже считает, что сделают тюрьму как квадрат, зачем нам, превратят в туалет. Денег на [видео] камеры нет. Если бы в большом городе, то, может, имело бы смысл. А у нас нет¹¹.

Такого рода «незапланированные» высказывания сильно отличаются от традиционного для Петровска-Забайкальского почтения декабристской темы и энтузиазма музейщиков по поводу подержанного проекта благоустройства. Подобным образом, добираясь на такси до завода в Каслях (Челябинская обл.), мы узнали о том, как «в двухтысячные все распилили», о неприязни к выкупившему предприятие «москвичу»¹².

В более продолжительной поездке (Соликамск — Березники, Пермский край), осведомившись, удобно ли водителю рассказывать о том, где мы проезжаем, договариваемся об использовании диктофона. Информант называет встречаемые объекты, сообщает что-то из их истории. Разговор при этом обнаруживает несовпадение рамок референции: очевидные для местного жителя топонимы (Родники) и обиходные названия (Первый рудник) непонятны приезжим исследователям, что, в свою очередь, вызывает недоумение у рассказчика:

Нет, нет, это всё Первый рудник, [пауза] Первый рудник. [Первый рудник чего, какого производства?] Калийных удобрений [язвительно]. <...> Да, это всё один из старейших рудников. Да. [пауза] Во время... после революции, по-моему, начали¹³.

Информанту не приходит в голову произнести полное название (возможно, оно и не обиходно), которое вскоре, увидев надпись на здании, зачитывает вслух интервьюер: «Соликамское калийное рудоуправление № 1. Первый калийный комбинат, дата пуска 14 марта 1934 года». Такие озвучивания являются обычной практикой мобильных интервью, вот только на скорости не все получается прочесть, а пояснения информанта не всегда дают достаточный

¹¹ М40, Петровск-Забайкальский, 2023.

¹² М (возраст неизвестен), Касли, 2021. Из полевых материалов авторов, на диктофон не записывалось.

¹³ М54, Соликамск, 2019.

эффект, как можно видеть на примере другого интервью, в Верхней Салде (Свердловской обл.): «[Сейчас где мы едем?] Сейчас мы едем по улице Восточной. [Угу. Это какой-то район?] Ну да, жилой район»¹⁴. Обозначить местоположение удалось с точностью до улицы, но не (микро)района. Интерес к названию района, возможно, все-таки сыграл свою роль чуть позднее, когда информант показал «два дома, ограждены даже заборчиком, называют “Московский дворик” ... ([живет] руководство из Москвы)»¹⁵. Уже в другой части маршрута, когда речь зашла про местные названия, разговор еще раз вернулся к этому месту: «Московский дворик, как только построили, сразу же назвали “Московский дворик” так. Даже жители уже в такси садятся: “Нам-нам, нам Московский дворик”»¹⁶. Другой выразительный вернакуляр описывает соседство с закрытым кладбищем: «У нас вот этот вот район называется “Живые и мертвые”. [Почему?] А потому что тут живые, а вот за этим районом старое кладбище. Вот его называли в народе “Живые и мертвые”»¹⁷. Информант сделал крюк, чтобы подъехать с той стороны, откуда видны памятники, упомянув, что здесь похоронен его дедушка.

Когда обмен репликами в транскрипте незапланированного интервью перемежается комментариями «длительная пауза, скрипы, езда», поддержать разговор помогают закономерно возникающие «дорожные темы»:

[Спокойная эта трасса считается?] Ну сейчас все в отпуске, полегче... И Пермская сейчас спокойнее. А так, вечером, особенно в зимнее время, — тяжеловато. [А то я смотрю, вроде, ненапряженное движение]. Сейчас час пик пойдет, особенно утром, до полдевятого. И с полпятого до семи часов. Летом еще ничего. Сейчас много людей в отпуске. Сейчас вот начнется осень — ни проехать, ни обогнать¹⁸.

Впрочем, «дорожная тема» сопровождает и вполне насыщенные интервью, помогая вникать в особенности местных культур мобильности, будь то работа ДПС: «Пристегнулись? [Да, конечно <...> У вас тут следят, служба ДПС?] Следят периодически, но у нас камер много, т. е. на это не надо делать скидку, что не стоят»¹⁹, — или качество дорог, осязаемое в виде восклицаний информанта и комментариев транскрибера: «[внешний треск или наезд на яму] Да что ж такое за дороги! [возмущенно]. [Пауза]»²⁰. По мере того, как

¹⁴ М43, Верхняя Салда, 2018.

¹⁵ М43, Верхняя Салда, 2018.

¹⁶ М43, Верхняя Салда, 2018.

¹⁷ М43, Верхняя Салда, 2018.

¹⁸ М54, Соликамск, 2019.

¹⁹ М47, Первоуральск, 2019.

²⁰ М43, Верхняя Салда, 2018.

продвигаемся на окраину, комментарии становятся все выразительнее: «[кочки на дороге, похоже, что очень тихо выругался]»²¹.

Роль участников автомобильного интервью двойственна: информант-водитель и исследователь-пассажир. Это хорошо ощущается в организации внутреннего пространства автомобиля и исходящего в нем общения. Водителю привычен фон радио, интервьюеру же, понимающему, как сложно будет расшифровывать аудиозапись, приходится просить: «А можно сделать потише музыку, чтоб она тут не перебивала? Ага, спасибо»²². Транскрипты автомобильных интервью с завидной регулярностью воспроизводят эту фразу: «А можно попросить потише музыку, чтоб вот лучше слышно было»²³; «[музыка (веселая), пауза] [Можно чуть-чуть музыку приглушить?] Да-да, конеш [громко играет музыка]»²⁴.

Развернутые, с полноценной записью интервью с таксистами получаются, когда при использовании такси удается договориться об отдельной поездке, чтобы водитель показал город. Он выступает как местный житель, но может сыграть роль и его опыт водителя такси. В ответ на вопрос, интересуются ли здесь люди историей, местные и приезжие, верхнесалдинский таксист рассказал, как однажды «один человек приезжий сел в машину и говорит: “Покажи мне город”. Мы с ним, наверное, часа два катались», тот «сидел и смотрел в окно», пока не увидел свой дом, где жил в детстве, и вспомнил его»²⁵.

Автомобильные интервью с заранее рекрутированными участниками зачастую оказываются комбинированными, здесь многое зависит от того, приглашен ли человек в связи со своей должностью или просто как горожанин. Встречи с должностными лицами обычно начинаются на месте службы и только затем могут перейти в автомобильный формат. Поездка становится продолжением ранее начатого разговора, приобретая в то же время черты ознакомительной экскурсии, с элементами презентации и даже отчета (так, в Данилове, энтузиаст городского благоустройства из числа работников администрации показ объектов сопровождала комментариями о том, какие заявки по их благоустройству и когда были поданы, в какой стадии находятся: в разработке, поддержаны и др.).

2) За рулем (заранее рекрутированный) информант, стационарное интервью продолжается как автомобильное. Это довольно распространенная комбинация, выражающая заинтересованность и вовлеченность информантов, их готовность провести

²¹ М43, Верхняя Салда, 2018.

²² Верхняя Салда, 2018, на второй минуте записи.

²³ Соликамск, 2019, на третьей минуте записи; остаются звуки машины; на обратном пути снова играет радио, интервьюер уже не пытается просить его убавить.

²⁴ Первоуральск, 2019, музыка убавлена через несколько минут.

²⁵ М43, Верхняя Салда, 2018.

с исследователями продолжительное время, до нескольких часов. Так, начавшееся в заводоуправлении интервью с представителем руководства предприятия продолжается поездкой по городу с посещением Выставочного зала Исторического музея (юбилейная выставка о заводе) и обедом в кафе, затем едем на плотину, снова по городу по поселкам (Серов, 2018). С учителем истории, руководителем школьного музея сначала общаемся в учительской, затем он предлагает отвезти на своей машине в поселок, где находился военный госпиталь, школьники ухаживают за памятником на братском захоронении. Директор школы выражала сильное сомнение, получится ли у нас добраться и, как выяснилось позднее, оказалась права: легковушка не смогла проехать из-за снежного заноса. Вышли из машины и, преодолевая ощутимый встречный ветер, пытались пройти пешком, но тщетно. Осмотрели руины больницы и продолжили поездку в другом направлении (Медногорск, 2022).

На следующий день другие информанты забрали нас прямо от гостиницы, тоже включили в свой автомобильный маршрут этот поселок — и застряли на том же самом месте. Этот снежный занос стал почти мистической преградой, показавшей, как реальность по-латуровски дает сдачи, четко обозначая предел мобильности, предел возможностям исследовательского вторжения — но также и предел локальной компетентности наших информантов, как бы решительно они ни были настроены. В то же время, исключительное единодушие и настойчивость информантов в стремлении непременно привезти исследователей в некую супердестинацию, невзирая на явно сомнительные погодные условия, сами по себе высоко информативны. Пусть и не прибыв к этому памятнику, мы получили специфически «мобильные» (в дополнение к рассказам и публикациям) свидетельства особой значимости этого места в мемориальном ландшафте изучаемого поселения.

3) За рулем знакомый/родственник информанта — это разновидность группового интервью с разделением функций водителя и «экскурсовода».

Распределение ролей может отличаться: например, ведет рассказ жена, а муж сосредоточен на вождении, но включается с комментариями (Первоуральск 2018, Медногорск 2022), или оба участвуют почти в равной мере, на ходу распределяя тематику: «[муж — жене]: Наверное, ты про достопримечательности будешь рассказывать, а я про хулиганье какое-нибудь [улыбается]»²⁶.

Активное участие обоих супругов несколько усилило детализацию показа города, поскольку говорили они практически наперебой. Тем не менее, две запланированных больших остановки — усадьба в Пушино и церковь, особо значимые для участников, ока-

²⁶ МЗЗ, Пушино, 2022.

зались описаны более подробно, нежели другие элементы городского пространства.

В другой ситуации участник договаривается со знакомым водителем, чтобы добраться до отдаленных мест. Так в Инте нас дважды привозили на кладбище в бывшем шахтерском поселке, где впервые был установлен памятник политзаключенным:

Я просто хочу вас свозить в одно место. Ну, чуть-чуть попозже у меня освободится друг близкий, и мы бы вас свозили на один из памятников тоже, э Дзимтеней называется <...> он находится просто в другой части города²⁷.

Такие «приглашенные» водители держатся несколько отстраненно, отвечают на вопросы только после персонального обращения, временами подают реплики, как бы соглашаясь с основным участником, или задают уточняющие вопросы:

[Если бы к вам приехал ваш знакомый, который никогда не был в Инте, что бы вы показали в городе?] [Водитель:] Наверное, даже не знаю, чё показать. <...> По площади бы прошлись для начала. <...> По Горького как называется? Как еще называется? [Основной участник:] По Бродвею, да. [Водитель:] Ну да. <...> Просто посмотреть город, походить [смеется]. [Вы что смотрели бы? Что показывали?] [Водитель:] Да просто. Не знаю даже, что и показать [смеется]. Я говорю, я не умею рассказывать! [Смеется]²⁸.

Это интервью делится на две неравные части, первая — по центру Инты, пешеходная, очень насыщена значениями и символами. Рассказ о городе, в котором жили поколения родственников информанта, где прошло его детство, отличается постоянным чередованием личных воспоминаний, исторических событий и памятных мест. Вторая часть — автомобильная, гораздо менее насыщена. Возможно потому, что усилия исследователей были направлены на то, чтобы разговорить водителя, в то время как основной участник уже устал, поскольку в целом интервью проходило более двух часов.

Не будучи словоохотливым и не превращаясь в ключевого информанта, водитель, тем не менее, может оказаться носителем истомой экспертности, как девушка-водитель в другом интинском интервью, ранее работавшая в музее.

4) *За рулем исследователь, чередование пешего и автомобильного интервью.* То, как исследователь прибывает в поле, на встречу с информантом, по наблюдению антрополога Марка Вегерифа, оказывает глубокое воздействие на восприятие места и местности, на

²⁷ М30, Инта, 2021.

²⁸ М32, Инта, 2021.

то, как будет генерироваться наше знание [Wegerif 2019: 2]. Наши информанты, независимо от темы исследования и города, часто интересуются, как мы добирались, предполагая использование автомобиля — тогда они могли бы включить в свои объяснения тот или иной въезд в качестве ориентира. Двое из нас, однако, обычно добираются общественным транспортом и только одна (НГ) предпочитает собственный автомобиль даже на дальних расстояниях.

Начать хотелось бы с наблюдений, позволяющих сопрычь опыт исследователя и собственно водителя, в машину которого садятся информанты и/или коллеги. Двойственность положения «исследователь/водитель», а также «водитель-женщина» позволяет на себе ощутить многие невидимые границы, возникающие именно во время автомобильного интервью, все участники которого находятся в одном, движущемся, в подавляющем большинстве — принадлежащем кому-то персонально — пространстве.

Если за рулем информант, он полностью сосредоточен на управлении автомобилем, рассказ звучит «по остаточному принципу», укладываясь в те временные отрезки, которые проезжает автомобиль между определенными им же локациями; если за рулем исследователь, то надежда только на средства фиксации, поскольку оперативно реагировать, вести беседу и одновременно управлять автомобилем в незнакомом городе довольно сложно. Плюс такого расклада можно усмотреть в том, что так снижается довлеющая роль исследователя с диктофоном.

Водитель-исследователь — двойственная роль, поскольку он одновременно — тот, кто задает контур поездки, и тот, кто управляет машиной, то есть фигура «служебная». Последнее проявляется в следовании указаниям информантов (как проехать, где встать) — и в этом отношении мало отличается от того, как исследовательская группа ведет себя в пешем интервью, следуя указаниям рассказчика; однако требует максимального включения в городской контекст, заставляя учитывать дорожные знаки, направление движения и др. В этом отношении сами информанты делятся на «водящих машину» — и, следовательно, фоновно всегда учитывающих дорожно-транспортный контекст (парковки, знаки, характер движения, скоростной режим), и тех, у кого автомобиля нет / кто не водит машину. Так, например, женщины-экскурсоводы, садясь на переднее пассажирское место, по умолчанию прибегают к практике назначения дестинации, предлагая водителю самому выбирать остальные параметры (предполагая, что здесь происходит заимствование наработанных практик из повседневной жизни). В то же время использование новых для конкретного человека инструментов (например, экскурсия на две машины с помощью рации) вызывает затруднений не более, чем использование микрофона.

Наличие собственного автотранспорта у исследователя позволило расширить территориальный охват за счет возникавших в беседах с информантами, но сложно достижимых на общественном транспорте локаций: таковыми в 2021–2023 годы оказались школьный музей в д. Середа (Даниловский район), Приокский заповедник (через р. Оку от г. Пущино), Музей истории спасательного дела (п. Андомский, Вытегорский район), г. Андома близ Вытегры, мемориалы на кладбищах г. Вытегры, Медногорска, Данилова и др.

В каждом городе выстраивалась своя логистика передвижений, зависящая как от популярных мест, так и от изначальной точки маршрута, например, гостиницы, где поселились исследователи. В Медногорске сразу за гостиницей находилась пешеходная зона центральной улицы и площади, благодаря чему автомобиль использовался ограниченно, и «связь пространств» — пешеходного и автомобильного — была установлена между пешей и «колесной» частями исследовательского коллектива только на третий день, настолько различными маршрутами им приходилось передвигаться. В Красноуфимске гостиница находилась на въезде в город, рядом с круглосуточным кафе дальнобойщиков со специфическим — вкусным и калорийным, но не разнообразным меню (вечные пельмени), в таком случае использование автомобиля было практической необходимостью.

Женщина-исследователь не вызывает удивления, но гендер исследователя-водителя может привлечь внимание. При дальних выездах (в ряде случаев путь до города исследования составлял 1000–2200 км) информанты обычно отмечают водителя-женщину как героическое, но и уязвимое звено (вопросы: «Не боитесь? И не страшно Вам?» — вполне регулярны), обеспечивая посильную заботу. Так, в Медногорске предупредили о надвигавшемся снежном буране, который грозил перекрытием трассы и выезда из города, как это бывало не раз; один из информантов, с которым мы общались накануне, предложил несколько возможных путей выезда и дал гостинцев со своего подворья в дорогу.

В случае автоэкскурсии четче, нежели в пешеходной, разделяются «служебная часть» (как проехать, где встать) и собственно информационная. «Служебность» с оттенком сервильности для фигуры водителя проявляется и тогда, когда — вне задачи автомобильных интервью — «человеку с машиной» предлагается подвезти, забрать, доехать, купить, привезти — вещи либо коллег. В таких случаях рассказы «знаменитых» пассажиров в символическом смысле служат «оплатой» такой поездки.

Командная работа

Вообще опыт поездок вне автомобильных интервью позволяет получить более свободную обратную связь от водителей, которую они не дают в процессе мобильного интервью, будучи сосредоточены на другом. Эти знания полезно использовать затем, прибегая к автомобильным интервью. Так, например, более статусный пассажир может таким образом менять аудиорежим вождения (просьбой выключить музыку, включить определенную музыку на определенной громкости, сменить радиоканал и др.), что поездка, особенно достаточно длительная, теряет для водителя привлекательность — «приходится подо всех подстраиваться». В некоторых регионах России принципиально важен гендер водителя: в авторском исследовательском архиве есть случай, когда на протяжении десятков километров по Калмыкии не получалось совершить обгон идущего впереди авто, водитель которого не мог допустить, чтобы его обогнала женщина-водитель. В тех городах, на которых мы концентрируемся в этой статье, такого не происходило, однако это впрямую свидетельствует, что автопередвижение создает новое измерение, отношения в котором выстраиваются иначе, нежели «на тротуаре».

Почему критически важной является командная работа всех, кто находится в машине? Один из важных ответов формулирует Линч, определяя опыт автомобильного интервью, в более широком смысле, как формирование «совместного исследовательского пространства» — той единицы, которая движется через другие пространства, разделяя внутри опыт их восприятия и преодоления [Lynch 2024: 13–14]. Создание этого пространства не происходит спонтанно, оно выдвигает некоторые, редко проговариваемые вслух, требования к участникам. Ясно, что водитель несет ответственность за жизнь и здоровье пассажиров, особенно выраженную в тех случаях, когда пассажирами становятся молодые люди (студенты, подростки, младшие коллеги). Однако и пассажирам следует внимательно относиться к состоянию водителя: речь идет не только о понятной усталости и физическом недомогании, но и о сенситивных темах. Так, например, во время одной из длительных поездок с таксистом (Киров — Сыктывкар; 400 км по трассе) одна из авторов статьи, в то время водитель-новичок, расспрашивала водителя о его опыте вождения и аварий (тема была вызвана дорожным контекстом). В красках рассказав о трех случаях своего счастливого спасения в авариях, в том числе и из-за непристегнутого ремня безопасности, водитель сменил тон и назидательно порекомендовал («запомни —

никогда») во время движения такие темы не поднимать и вопросов об этом водителям не задавать²⁹.

Готовность команды разделить часть ответственности (хотя бы в эмоциональном плане) в случаях остановки машины и/или штрафов со стороны сотрудников ДПС также способствует формированию «общего пространства»: во время одной из конференций водитель-доброволец из числа родственников организаторов нарушил правило, был остановлен службой ДПС и получил штраф, — при этом пассажиры-участники конференции отнеслись к этому как к подчеркнуто «не своим проблемам», отправившись гулять и собирать цветы, пока водитель решал проблемы с дорожной полицией; после возвращения водителя его желание общаться и рассказывать об окрестностях Магнитогорска заметно уменьшилось. И наоборот, демонстрируемая готовность коллег «идти в огонь и воду» вместе на автомобиле коллеги, чтобы добраться до искомого «музея в глубинке» или заброшенного храма, кладбища или природной достопримечательности, формирует и поддерживает тот самый дух «искателей приключений», без которого сложно представить себе работу за пределами мегаполисов.

В поездках, где за рулем исследователь, всегда оказывается значим не только водительский опыт, но и предварительная проработка маршрута, подготовка машины и систем навигации: мобильная связь почти всегда неустойчива, надеяться на нее не стоит, кроме того местные жители пользуются системами обозначений, принятыми «у своих», но не релевантными для приезжих, как например: «там памятник Ленину будет стоять, вам налево надо повернуть за два квартала до него» (Сарапул). Карты должны быть загружены офлайн (либо — лежать и в бумажном виде, в багажнике, — в виде пятикилометровок, как в нашем случае). И все равно поездка «к информанту в деревню», без сопровождения местного жителя (д. Середа, д. Торопово Даниловского района), всегда сопряжена с элементами поиска и некоторого риска. Статья этнографа и антрополога Лидии Рахмановой на свежем полевом материале как раз фиксирует опыт исследования охотничьих заимок, начинающийся детальным описанием подготовки и осуществления совместной с охотником поездки туда на однолыжном «Буране» [Рахманова 2024: 42–44], где совместное пространство еще более тесно и ограничено, однако общая характеристика процессов, значимость слов и «взаимного наблюдения и изучения» водителя и пассажира-исследователя схожа с нашим опытом.

²⁹ С другой стороны, с иными приметами и представлениями относительно передвижений в авто, не изучая как фольклористы эту тему, авторы за все годы автомобильных поездок и интервью непосредственно в поле не встречались.

Дело может осложняться погодными условиями: поездка в музей «Лапоточек» п. Папозеро пришлась на грозовую вечер летнего дня. Из-за клубящейся грозы пришлось несколько ускорить пешеходную часть экскурсии (однако без машины выезд к источникам и в начало тропы по «заповедному вепсскому лесу» был бы невозможен), обратно экскурсовода-местную жительницу уже завозили домой под ливнем. При этом исследователи-пассажиры хранили абсолютную безмятежность относительно возвращения домой: дождь в машине, сокративший возможность пребывания в интересном месте, переживался как стихия, от которой ты укрыт. Водитель-исследователь же был глубоко озабочен тем, из каких почв состоит грунтовка до Тихвина (около 100 км), насколько много в них глины, велика ли вероятность завязнуть и др. Все обошлось благополучно, за исключением того, что мобильная связь по дороге ожидаемо не работала: время возвращения домой пришлось на час обычных созвонов с семьей, члены которой, не дозвонившись, решили, что вся группа сгинула в «вепсских лесах» на лесовозных дорогах. Аналогичным образом водителю пришлось отдельно изучать вопрос, в каком состоянии находится дорога, на карте соединяющая Тихвин и Вытегру. Видео из интернета прошлогодней давности включали в себя спасение легковых машин из глинистого месива «Камазами», неясным оставалось, насколько улучшилась ситуация (по факту на лето 2022 года осталось около 60 км недостроенной скоростной трассы, абсолютно проезжей для нашего авто). Не водящая автомобиль часть команды вновь демонстрировала удивительное единодушие и спокойствие, заверив, что в случае чего, готова остаться спать в застрявшей машине и ждать помощи до утра. Таким образом, мы видим, что «совместное исследовательское пространство» может включать в себя как опыт членов команды (в том числе, возможность смены водителя), так и единодушие, стойкость и готовность вместе встречать все, что принесет accident road, если перефразировать Линч.

В Медногорске, как уже упоминалось, местные жители заботливо предупреждали нас о том, что дорогу может замести, мы не сможем проехать и тем самым попадем в очень сложное и опасное положение. Такая забота о гостях города, женщинах, приехавших без мужчин на автомобиле, создает особую ситуацию, которая, следует отметить, проявлялась по-разному, с учетом исследовательского внимания к тому или иному малому городу, для жителей которого такой интерес был весьма значим.

Заключение

Автомобильное интервью, конечно же, имеет столько же прав на существование, как и пешеходное, которое пока в большей степени представлено в рассматриваемой литературе. Самое важное

для нас отличие автомобильности — это возможность добраться до отдаленных мест малого города, о которых в пешеходных прогулках обычно говорят, что «хотелось бы показать, но без машины никак», получить доступ к широкому контексту жизни местных жителей. Так, в полевых проектах, на которые мы опирались в этой статье, с помощью автомобиля мы получили собственные впечатления от районных музеев, мест коммеморации, бывших предприятий, сельскохозяйственных станций, филиалов музеев в местах природных достопримечательностей, которые звучали в интервью в качестве примеров.

Такие места самими информантами посещаются не так часто, поэтому поездка становится «новым открытием» и для ведущего экскурсию и планирующего поездку информанта. Сам по себе опыт проезда по территории района, пусть и не на общественном транспорте, позволяет получить опыт, соединяющий нас с местными жителями (так, после проезда по трассе Тихвин — Вытегра стал абсолютно понятен эпизод из рассказа музейного работника, в котором ее приехавшая с юга России свекровь удивлялась тому, что здесь на севере могилы находятся прямо рядом с домами: жительница черноземной полосы не узнала в июньских, едва покрытых первой зеленью, насыпных, на песчаной почве, прямоугольниках земли привычных ей приусадебных грядок). Незапланированные встречи и разговоры, например, с таксистами, очень часто добавляют в исследовательскую копилку отличные, выпадающие из социально одобряемых комментарии по поводу происходящего в городе.

К ограничениям автомобильного интервью относятся смазанность восприятия пространства на скорости, снижение разнообразия его восприятия (температура, погодные условия, запахи в машине нивелируются, доминируют визуальный и аудиальный каналы), меньшая свобода передвижения и выбора мест стоянки, во многих случаях отсутствие возможностей информанта совмещать рассказ и передвижение, особенно если сам информант за рулем. Так, в Данилове один из информантов, переживший аварию, боялся разговаривать и вести машину одновременно.

Тем не менее, поскольку автомобильное интервью — востребованный компонент полевого исследования, как сама автомобильность — неустранимая часть повседневных практик жителей и мегаполисов, и глубинки, то исследователям стоит развивать отзывчивость, обращая внимание на антропологические и этнографические аффордансы, предоставляемые совместным проездом в автомобиле. Само по себе пребывание в этом пространстве, в тесном контакте с несколькими людьми позволяет ощутить распределение ролей, наличие «неписанных правил» данной местности или деятельности, укрепить доверие и, возможно, получить постоянно-

го «проводника» команды на время исследовательского выезда, а также в полной мере использовать потенциал мультискалярности, когда детальная проработка пешеходного интервью накладывается на большое полотно разнообразной жизни удаленных мест района.

Литература

- Веселкова, Н. В., Вандышев, М. Н., Прямикова, Е. В. (2019). Пешеходное интервью: структура и жанры. *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены*, 4(152), 4–21. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2019.4.01>
- Запорожец, О. Н. (2017). «Мобильные методы»: исследование жизни в движении. *Социология 4М: методология, методы, математическое моделирование*, (44), 37–72.
- Лефевр, А. (2015). *Производство пространства*. М.: Strelka Press.
- Рахманова, Л. Я. (2024). Дивид на заимке, заимка как дивид: этнография сибирской избушки сквозь призму женского отсутствия. *Этнографическое обозрение*, (6), 41–65. <https://doi.org/10.31857/S0869541524060035>
- Щепанская, Т. Б. (2016а). Движение и вещь: опыты чтения автомобиля в потоке. *Этнографическое обозрение*, (5), 53–66.
- Щепанская, Т. Б. (2016б). Мобильные методы полевого исследования: опыт применения. В Ю. К. Чистов (Отв. ред.). *Радловский сборник. Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2015 году*, 320–328. СПб.: МАЭ РАН.
- Augaard, J.-F. (2007). *Step by step. Everyday walks in a French urban housing project*. Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press.
- Bianconi, F. (2021). The landscape between complexity and contradiction connections. In F. Bianconi, M. Filippucci (Eds.). *Digital draw connections. Lecture notes in civil engineering*, 107, 4–9. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-59743-6_13
- Carpiano, R. (2009). Come take a walk with me: The ‘Go-Along’ interview as a novel method for studying the implications of place for health and well-being. *Health and Place*, 15(1), 263–272.
- Colonnese, F., Rosa, P. (2021). “A car with a view”: Considerations on the landscape seen and represented through the Windshield. In F. Bianconi, M. Filippucci (Eds.). *Digital draw connections. Lecture notes in civil engineering*, 107, 295–327. Springer: Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-59743-6_13
- Dahl, J. Y., Tjora, A. (2023). Riding shotgun — Front-seat research and the socio-material considerations of ethnography on the move. *Qualitative Research*, 23(3), 545–560.
- Goodwin, M. H., Goodwin, C. (2012). Car talk: Integrating texts, bodies and changing landscapes. *Semiotica*, 191(1/4), 257–286.
- Drew, G., Skinner, W., Bardsley, D. K. (2022). The ‘drive and talk’ as ethnographic method. *Anthropology Today*, (38), 5–8. <https://doi.org/10.1111/1467-8322.12725>
- Evans, J., Jones, Ph. (2011). The walking interview: Methodology, mobility and place. *Applied Geography*, 1(2), 849–858. <https://doi.org/10.1016/j.apgeog.2010.09.005>
- Holloway, J. C. (1981). The guided tour a sociological approach. *Annals of Tourism Research*, 8(3), 377–402. [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(81\)90005-0](https://doi.org/10.1016/0160-7383(81)90005-0)
- Holloway, J. C., Humphreys, C., Davidson, R. (2009). *The business of tourism*. England: Pearson Education Limited.

- Juschten, M., Preyer, B. (2023). Exploring constraints and coping strategies of outdoor recreation trips accessible by public transport: A walk-along and ride-along study in Austria. *Journal of Outdoor Recreation and Tourism*, 2023(43), Article 100669. <https://doi.org/10.1016/j.jort.2023.100669>
- Kusenbach, M. (2003). Street phenomenology the go-along as ethnographic research tool. *Ethnography*, (4), 455–485.
- Lynch, G. (2024). Driving together: Shared car journeys as research space. *Qualitative Research*, 25(2), 436–455. <https://doi.org/10.1177/14687941241255251>
- Pearce, L. (2017). 'Driving-as-event': Re-thinking the car journey. *Mobilities*, 12(4), 585–597.
- Ross, N. J., Renold, E., Holland, S., Hillman, A. (2009). Moving stories: Using mobile methods to explore the everyday lives of young people in public care. *Qualitative Research*, 9(5), 605–623.
- Shukla, R. K., Inglis, M. (2023). Going the distance: Field approaches to researching the rural – a research note. *International Journal of Rural Criminology*, 7(3), 415–429. <https://doi.org/10.18061/ijrc.v7i3.8942>
- Turner, S., Nguyen, B. N. (2025). Pedals and throttles: Ride-along experimental journeys with Hanoi's cyclo and motorbike taxi drivers. *Area*, (57), Article e12978. <https://doi.org/10.1111/area.12978>
- Wegerif, M. C. A. (2019). The ride-along: A journey in qualitative research. *Qualitative Research Journal*, 19(2), 121–131. <https://doi.org/10.1108/QRJ-D-18-00038>

References

- Augaurd, J.-F. (2007). *Step by step. Everyday walks in a french urban housing project*. Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Press.
- Bianconi, F. (2021). The landscape between complexity and contradiction connections. In F. Bianconi, M. Filippucci (Eds). *Digital draw connections. Lecture notes in civil engineering*, 107, 4–9. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-59743-6_13.
- Carpiano, R. (2009). Come take a walk with me: The 'Go-Along' interview as a novel method for studying the implications of place for health and well-being. *Health and Place*, 15(1), 263–272.
- Colonnese, F., Rosa, P. (2021). "A car with a view": Considerations on the landscape seen and represented through the Windshield. In F. Bianconi, M. Filippucci (Eds.). *Digital draw connections. Lecture notes in civil engineering*, 107, 295–327. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-59743-6_13
- Dahl, J. Y., Tjora, A. (2023). Riding shotgun – Front-seat research and the socio-material considerations of ethnography on the move. *Qualitative Research*, 23(3), 545–560.
- Drew, G., Skinner, W., Bardsley, D. K. (2022). The 'drive and talk' as ethnographic method. *Anthropology Today*, (38), 5–8. <https://doi.org/10.1111/1467-8322.12725>
- Evans, J., Jones, Ph. (2011). The walking interview: Methodology, mobility and place. *Applied Geography*, 1(2), 849–858. <https://doi.org/10.1016/j.apgeog.2010.09.005>
- Goodwin, M. H., Goodwin, C. (2012). Car talk: Integrating texts, bodies and changing landscapes. *Semiotica*, 191(1/4), 257–286.
- Holloway, J. C. (1981). The guided tour a sociological approach. *Annals of Tourism Research*, 8(3), 377–402. [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(81\)90005-0](https://doi.org/10.1016/0160-7383(81)90005-0)
- Holloway, J. C., Humphreys, C., Davidson, R. (2009). *The Business of Tourism*. London: Pearson Education Limited.
- Juschten, M., Preyer, B. (2023). Exploring constraints and coping strategies of outdoor recreation trips accessible by public transport: A walk-along and ride-

- along study in Austria. *Journal of Outdoor Recreation and Tourism*, (43), Article 100669. <https://doi.org/10.1016/j.jort.2023.100669>
- Kusenbach, M. (2003). Street phenomenology the go-along as ethnographic research tool. *Ethnography*, (4), 455–485.
- Lefebvre, H. (2015). *The production of space*. Moscow: Strelka Press. (In Russian).
- Lynch, G. (2024). Driving together: Shared car journeys as research space. *Qualitative Research*, 25(2), 436–455. <https://doi.org/10.1177/14687941241255251>
- Pearce, L. (2017). 'Driving-as-event': Re-thinking the car journey. *Mobilities*, 12(4), 585–597.
- Rakhmanova, L.Y. (2024). Dividual in Zaimka, and Zaimka as Dividual: Ethnography of a Siberian Hut through the Prism of Female Absence. *Etnograficheskoe obozrenie*, (6), 41–65. <https://doi.org/10.31857/S0869541524060035> (In Russian).
- Ross, N. J., Renold, E., Holland, S., Hillman, A. (2009). Moving stories: Using mobile methods to explore the everyday lives of young people in public care. *Qualitative Research*, 9(5), 605–623.
- Shchepanskaia, T. B. (2016). Movement and thing: Attempts at reading an automobile in traffic. *Etnograficheskoe obozrenie*, (5), 53–66. (In Russian).
- Shchepanskaia, T. B. (2016). Mobile field research methods: Application experience. In Yu. K. Chistov (Ed.). *Radlovsky collection. Scientific research and museum projects of Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences in 2015*, 320–328. Saint Petersburg: Muzei antropologii i etnografii im. Petra Velikogo (Kunstkamera) Rossiiskoi Akademii Nauk. (In Russian).
- Shukla, R. K., Inglis, M. (2023). Going the Distance: Field Approaches to Researching the Rural — A Research Note. *International Journal of Rural Criminology*, 7(3), 415–429. <https://doi.org/10.18061/ijrc.v7i3.8942>
- Turner, S., Nguyen, B. N. (2025). Pedals and throttles: Ride-along experimental journeys with Hanoi's cyclo and motorbike taxi drivers. *Area*, (57), Article e12978. <https://doi.org/10.1111/area.12978>
- Veselkova, N. V., Vandyshev, M. N., Pryamikova, E. V. (2019). "Go-along" interview: Its structure and genres. *Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes*, 4(152), 4–21. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2019.4.01> (In Russian).
- Wegerif, M. C. A. (2019). The ride-along: A journey in qualitative research. *Qualitative Research Journal*, 19(2), 121–131. <https://doi.org/10.1108/QRJ-D-18-00038>
- Zaporozhets, O. N. (2017). "Mobile methods": The research of life in motion. *Sociology: Methodology, Methods, Mathematical Modeling*, (44), 37–72. (In Russian).

Как читать локальный текст — вслух? Аудиогид «Ялгуба. Связь времен»

КСЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ФЕДОСОВА ^[1]

✉ bigl2005@bk.ru

 <https://orcid.org/0009-0004-4686-1209>

^[1] Независимый исследователь

Для цитирования статьи:

Федосова, К. А. (2026). Как читать локальный текст — вслух? Аудиогид «Ялгуба. Связь времен». *Фольклор и антропология города*, 8(1), 311–330.

Статья представляет опыт реализации проекта по созданию аудиогuida «Ялгуба. Связь времен», нацеленного на сохранение и презентацию локального культурного текста карельской деревни. Основу методологии составляет эмический подход: создатели ставят цель «озвучить» деревню голосами самих жителей через их воспоминания, связанные с пространством. В статье подробно описана исследовательская практика «маршрутизации памяти» — процесс выявления значимых мест и устных топонимов через работу с архивными материалами, ментальными картами, go-along интервью и активным вовлечением сообщества через социальные сети и офлайн-встречи. В результате работы созданы два экскурсионных маршрута (ближний и дальний), аккумулирующие нарративы об истории деревни, укладе жизни, сакральных и повседневных практиках. Теоретическим рефлексивным итогом проекта стал переход от понимания локального текста как единого к анализу его множественных версий, связанных с разными социовозрастными группами жителей (коренные ялгубцы, дачники, переселенцы). Статья поднимает важные вопросы об этике исследования памяти, конструировании наследия и потенциале таких проектов для внутренней консолидации локального сообщества и диалога с внешними.

Ключевые слова: локальный текст, аудиогид, память места, устная история, маршрутизация памяти, Карелия, Ялгуба, сообщество, эмический подход, культурное наследие

Исследование выполнено при поддержке гранта Фонда президентских грантов, номер заявки 25-2-006090.

Дата поступления в редакцию: 06.12.2026

Дата принятия к публикации: 13.01.2026

© К. А. Федосова, 2026



How to read a local text? Aloud? Audio guide “Yalguba. Connecting times”

KSENIYA A. FEDOSOVA ^[1]

✉ bigl2005@bk.ru

 <https://orcid.org/0009-0004-4686-1209>

^[1] Independent researcher

To cite this article:

Fedosova, K. A. (2026). How to read a local text? Aloud? Audio guide “Yalguba. Connecting times”. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 311–330.

The article examines the experience of creating the audio guide Yalguba: The Connection of Times, designed to preserve and present the local cultural text of a Karelian village. The project is grounded in an emic approach and seeks to “give voice” to the village through residents’ memories embedded in physical space. The authors describe the methodology of “memory routing”, understood as the identification of significant places and oral toponyms through archival research, mental maps, go-along interviews, and active community engagement on social media. As a result, two tour routes (short and extended) were developed, incorporating narratives of local history, everyday life, and both sacred and mundane practices. The project’s theoretical focus shifted from the idea of documenting a single local text to the analysis of its multiple versions, associated with different socio-age groups of residents, including long-term inhabitants, seasonal residents, and migrants. The article addresses broader questions concerning the ethics of memory research, the construction of heritage, and the potential of such projects to foster internal community consolidation and dialogue with external audiences.

Keywords: local text, audio guide, memory of place, oral history, memory routing, Karelia, Yalguba, community, emic approach, cultural heritage

This research was supported by a grant from the Presidential Grants Foundation (application no. 25-2-006090).

Received: 06.12.2026

Accepted: 13.01.2026

© K. A. Fedosova, 2026



Замысел проекта

Задумка сделать «глубинную» аудиоэкскурсию по Ялгубе выросла из нашего знакомства с Верой Мешко на тематическом семинаре в Петрозаводске. Я, будущий научный руководитель ялгубского проекта, тогда только закончила работу по созданию аудиогuida о с. Карпогоры¹ (Архангельская обл.). В процессе работы над ним я сформулировала важный для себя тезис о том, что подобные экскурсии должны опираться на эмический подход и отражать восприятие жителей места — «внутреннюю» версию локального текста. Хотелось пройти цикл еще раз, осознанно воплощая эту идею (подробнее о том, что получилось, см. ниже, в разделе «Концептуальная рамка»).

Петрозаводчанка Вера Мешко, административный руководитель проекта и проводник ялгубской экспедиции, была движима любовью к «своей» Ялгубе и опиралась на опыт и ресурсы многочисленных туристических инициатив, связанных с северным туризмом, в том числе инклюзивным. Веру привело в проект желание вовлечь местных жителей в интересную для них инициативу.

Социальная рамка проекта

Ялгуба — старинная изначально карельско-русская, но давно обрусевшая деревня, переживающая не самые простые времена с точки зрения самоощущения местного сообщества. Интенсивный поток новых дачников и туристов, вызванный транспортной доступностью и туристической привлекательностью, приводит к активному развитию дачной и туристической инфраструктуры и одновременно к нивелированию исторических и культурных особенностей места. Большинство коренных ялгубцев среднего и старшего поколения, чья жизнь пришлась на пору сельскохозяйственного расцвета, сейчас ощущают себя «на обочине» жизни.

Сбор воспоминаний для аудиогuida, активное обсуждение этого процесса в ялгубском сообществе в сети «ВКонтакте», которое ко времени окончания проекта (01.08.2026) будет длиться уже больше года, а также события по презентации итогового продукта в деревне, его потенциальное использование туристами и продвижение среди держателей гостевых домов, внедрение в локальные образовательные активности — все это позволяет надеяться на то, что проект актуализирует обращение к устной памяти об ушедшей эпохе и даже, в смелых мечтах, способствует консолидации сельского сообщества по некоторым болезненным вопросам, таким как

¹ Аудиоэкскурсию «Карпогоры из-под полы» см.: [<https://www.izi.travel/ru/58c0-karpogory-iz-pod-poly/ru>]

установка памятного креста на месте уничтоженного в советские годы ялгубского кладбища².

Исполнители и грантовая поддержка

Вера Анатольевна Мешко (Петрозаводск), руководитель АНО «Северное развитие», которое она учредила с целью разработки проектов регионального развития по самому широкому спектру направлений. «Ялгуба. Связь времен» поддержан Фондом президентских грантов³ и реализуется «Северным развитием». А еще Вера — ялгубская дачница во втором поколении. Вера более тридцати лет проводит в Ялгубе несколько месяцев в году и считает деревню своим вторым домом.

Вера Андреевна Комарова (Москва), сотрудник РАНХиГС, регулярный участник экспедиций Лаборатории фольклористики РГГУ на Русский Север, историк, этнограф. Вера более 20 лет занимается исследованиями севернорусской культуры смежного с Карелией региона и популяризацией этих материалов в том числе в формате аудиогид⁴, который, с точки зрения Веры, позволяет очень удачно продемонстрировать их и местным жителям, и (потенциальным) туристам.

Елена Константиновна Малая (Москва, Дубна), историк и антрополог, фольклорист. Научный сотрудник Музея истории науки и техники ОИЯИ, руководитель его исторического архива. Занимается исследованиями советской темпоральности, гражданских ритуалов, *memory studies* и устной историей.

Сергей Андреевич Минвалеев (Петрозаводск), кандидат исторических наук, научный сотрудник сектора этнологии Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН. Занимается исследованиями культуры карелов, адаптаций традиций к советским и современным реалиям. Его роль в проекте была связана с фиксацией карельского следа и со взаимодействием с ведомственными архивами.

Ксения Александровна Федосова (Москва), кандидат филологических наук, независимый исследователь, сотрудник фонда «Электронная энциклопедия истории и культуры российских сел и деревень», научный руководитель гуманитарного трека школьных проектно-исследовательских экспедиций (Школа № 1561).

² Если учесть, что работа над аудиогидом сейчас привела к возникновению нового проекта, связанного с «перезагрузкой» ялгубского музея и Дома культуры, то эти мечты перестают казаться недостижимыми.

³ Номер заявки 25-2-006090.

⁴ См. аудиозаписи «Народная история Волосова» по селу в Каргопольском районе Архангельской области: [<https://izi.travel/ru/ef12-narodnaya-istoriya-volosova/ru>]

Роман Андреевич Жуков (Москва), ученик московской Школы № 1561 и неоднократный участник школьных экспедиций.

Евгений Маркович Баллад (Москва), к.ф.-м.н., музыкант, многократный участник и соорганизатор экспедиций Школы им. Вернадского № 1553. Имеет многолетний опыт полевой звукозаписи, обработки и реставрации архивных аудиоматериалов. Основатель фолк-коллектива «Лямца», звукорежиссер ансамбля Песни и Пляски им. В. С. Локтева.



Рис. 1. Команда проекта с местным краеведом Т. Д. Щербачевой на главной улице Ялгубы. Фото Е. К. Малой, 2025

Fig. 1. The project team with local historian T. D. Shcherbacheva on the main street of Yalguba. Photo by E. K. Malaya, 2025

Этапы реализации проекта (общая логика)

Предварительный этап включал проработку архивов и публикаций по региону. Полевые записи из Ялгубы были обнаружены в Фольклорном архиве Научной библиотеки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (экспедиции 1979, 1980 годов); Фонограммархиве Института языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН (аудиозаписи экспедиции Н. А. Криничной и В. И. Пулькина 1977 года); Научном архиве Карельского научного центра РАН (полевые дневники и расшиф-

ровки экспедиций Н. А. Криничной и В. И. Пулькина 1977 года, С. М. Лойтер 1979 года, К. К. Логинова и Д. Фудживара 2002 года). Кроме того, параллельно с подготовкой грантовой заявки, команда прорабатывала теоретическую основу проекта — обсуждалось понятие локального текста и возможности реализации эмического подхода к фиксации локального текста.



Рис. 2. Маршрут аудиоэкскурсии на карте (геометки)
Fig. 2. The audio tour route on the map (geotags)

После одобрения гранта началась активная работа с социальными сетями, особенно с группой Ялгубы во «ВКонтакте». Мы представили замысел проекта в нескольких публикациях, пригласили жителей к соучастию и анонсировали первую встречу, которая состоялась в начале полевого этапа⁵. На протяжении всей работы посты вызывали и продолжают вызывать живой отклик в виде лайков, репостов и комментариев — воспоминаний, рассуждений.

Полевой этап включил сбор интервью, ментальных карт и данных включенного наблюдения, а также создание прототипа экс-

⁵ Например, приглашение на первую встречу, вызвавшее 5 репостов и 5 комментариев, гласило: «Уважаемые ялгубцы! Перед нашей первой встречей, которая пройдет в клубе в эту среду, 13 августа, в 11.00, просим вас подумать — какие места в Ялгубе для вас лично дороги? Какие места были важны, но исчезли со временем? Какие места вы вспоминаете как особенные и хотели бы о них рассказать? Вместе с вами начнем составлять виртуальную экскурсию по важным местам деревни, и тем, что сохранились, и тем, что имели значение в прошлом. Кто не сможет прийти на встречу — пишите в комментариях, выкладывайте фотографии» [https://vk.com/wall-208952415_4444].

курсионного маршрута, его апробацию вместе с жителями и сбор обратной связи.

Камеральный этап включил дальнейшую обработку и систематизацию собранных данных и архивных материалов; монтаж аудиоэкскурсии и разработку на ее основе детского квеста, а также освещение работы по созданию экскурсии в социальных сетях деревни.

Представление результатов, помимо академических площадок («Краеведческие чтения» Национальной библиотеки Республики Карелия, ИЯЛИ КарНЦ РАН; факультет туризма ПетрГУ), предполагает размещение экскурсии на туристических порталах, представление экскурсии и детского квеста в Ялгубе — в музее и гостевых домах, а также передачу всех материалов для экскурсии и квеста, в том числе музейных баннеров, заинтересованным партнерам в деревне (краоведам и старосте деревни).

Текущим итогом нашей работы стали два разработанных маршрута и материалы интервью, собранные для обоих. На следующем этапе предстоит смонтировать аудиогид из фрагментов интервью и комментария рассказчиков (в этом качестве выступают исследователи из команды проекта).

Маршруты

Ближний маршрут пролегает по центральной сельской улице, идущей вдоль берега губы Онежского озера — так, как деревня строилась исторически и по концам которого теперь прирастает новыми гостевыми домами и дачами.

Маршрут захватывает въезд в деревню по трассе, ведет мимо крупных сельскохозяйственных построек, теперь заброшенных, приводит в исторический центр и заканчивается на границе «старой» и «новой» Ялгубы — дачно-туристического квартала, появившегося в последние десятилетия. Маршрут включает несколько спусков к воде с выходами к точкам уже не существующей паромной переправы и теплоходного причала, а также выход на начало дороги, ведущей к соседней деревне.

Ближний маршрут включает следующие точки и темы:

1. Ялгуба общая (въезд в деревню: общие исторические сведения о деревне).
2. Ялгубское кладбище и часовня (история кладбища, возникшего после уничтожения старого кладбища в центре деревни; часовня как постоянное место встречи жителей пасхальным утром; интересные элементы местного похоронного обряда, в том числе архивные записи причитания невесты-сироты).
3. Заброшенные совхозные постройки и история Ялгубского совхоза-миллионника.

4. Первый на маршруте традиционный дом (особенности традиционной архитектуры).

5. Спуск к воде (Ялгуба как водная деревня: застройка вдоль губы, повседневное использование водного пространства и пространства вдоль воды; вернакулярные названия заросших пожен, наволоков).

6. Поворот дороги на соседнюю д. Суйсарь (важная в силу географического местоположения для ялгубцев оппозиция «“мы” vs суйсары»: торгово-хозяйственные и социальные взаимоотношения, их отражение в фольклорных текстах) и расположенные вдоль этой дороги бывшие поля и их вернакулярные названия.

7. Дом потомков одного из последних старообрядцев, предположительно, главы общины (староверчество в Ялгубе, в том числе в советское время, и «старообрядческий след»).

8. Заброшенный магазин (история уничтожения старого кладбища для постройки этого магазина; история ялгубской церкви, расположенной напротив магазина; «след» в воспоминаниях: найденные иконы, память о спасенном священнике).

9. Мемориал погибшим в Великой Отечественной войне (воспоминания об эвакуации и финской оккупации).

10. Спуск к воде: место бывшей паромной переправы (воспоминания о пароме; социальные и торговые связи с «городом» — Петрозаводском; зимник; ямские станции и постоянные дворы в Ялгубе).

11. Часовня Пантелеимоны (новая часовня еще не «вросла» в локальный текст, но ее местоположение исторично и маркирует границы между частями деревни — околотками).

12. Дом репрессированных купцов Зайцевых, служивший детским садом; учительский дом (воспоминания о школе; здание школы не сохранилось).

13. Сельский музей/ДК (точка, где на первый план выйдет исследовательская версия локального текста и будет вставлен научно-популярный рассказ о карельском (людикском) следе, а также воспоминания об особенно ярких событиях в ДК — танцах, кинопоказах, гастролях артистов).

14. Пристань (яркие воспоминания о встречах с приезжавшими из города на выходные родственниками и разными способами общения с городом в разные периоды существования малой навигации).

15. Барсуковский дом и амбар (один из больших традиционных домов деревни, принадлежавший семье Барсуковых, около которого, по воспоминаниям, собирались «хухлики» — святочные ряженные; мимо него шел зимник, в самом доме располагался постоянный двор, а в советское время проводились заседания сельсовета).

16. Южный конец Ялгубы (несколько зарастающих полей и их утрачивающиеся названия; воспоминания о Дне пионерии и праздничных кострах, которые школьники с педагогами жгли в этом месте).

17. Часовня св. Власия (история недавней перестройки старинного сруба часовни и легенды об обережном значении часовни, которая спасает Южный конец от змей).



Рис. 3. Барсуковский дом — одна из точек аудиогuida по Ялгубе.

Фото В. А. Комаровой, 2025

Fig. 3. The Barsukovsky House, one of the audio guide stops in Yalguba.

Photo by V. A. Komarova, 2025

Несколько разделов аудиогuida не будут соотнесены с конкретными точками. Их можно будет послушать во время переходов. Это такие разделы, как народная медицина, колдовство и особенности местной кулинарии. Это объясняется или отсутствием удобной точки для прослушивания, или тематикой разделов: будучи важными составляющими локального текста, они не могут быть привязаны к местности.

Дальний маршрут — более протяженный по времени и расстоянию, но число точек на нем в три раза меньше: это выход на бывший зимник в направлении Кижей; зарастающие совхозные выпасы и поля за деревней и приметы многовековой хозяйственной деятельности; дерево с затёсом в виде креста; делянки, сохраняющие следы

сбора живицы, которым занимались рабочие местного лесхоза; недавно восстановленный крест-ориентир на берегу Онежского озера, маркирующий сход зимнего пути с материка на лед.



Рис. 4. Дерево с затёсом в виде креста на дальнем маршруте экскурсии.

Фото В. А. Комаровой, 2025

Fig. 4. A tree with a cross-shaped blaze along the remote section of the excursion route.

Photo by V. A. Komarova, 2025

Дальний маршрут менее культурно освоен из-за удаленности от деревни: объекты, находящиеся на нем, известны меньшему числу жителей, и корпус записанных воспоминаний куда скромнее. Мы планируем, отступая от идеи аудиогида как «прочтения вслух» локального текста, наполнить длинные переходы между точками дальнего маршрута редкими и интересными литературными материалами (небольшими рассказами писательницы Татьяны Мешко, долгое время прожившей в Ялгубе) и фольклорными материалами из архивов полевых экспедиций в Ялгубу (например, включить записанные в Ялгубе предания о Петре I).

Концептуальные основания проекта: как «читать» локальный текст?

Предпосылкой для этих размышлений служит тезис о том, что создающийся нами, исследователями, аудиогид хотя бы частично отражает значимые для жителей тексты и темы и, соответственно,

является «срезом» локального текста. Остается вопрос: как же он конструируется? Иными словами, как сложился маршрут, представленный в предыдущем разделе? Почему именно таков набор составляющих его точек и тем? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо подробнее рассмотреть концептуальные основания нашего подхода и наш опыт его практической реализации.

В социальной антропологии под локальным текстом понимают практики, представления и тексты, непосредственно соотносящиеся с местом и репрезентирующие его с точки зрения самих жителей [Алексеевский и др. 2008]. Для формата аудиогuida важно было выявить не «все» «практики, представления и тексты», а в первую очередь те, который были бы связаны с реально существующими и локализуемыми объектами и местами. И, естественно, нам нужно было сосредоточиться на пространстве деревни и локациях, находящихся в шаговой доступности от нее.

Все это трансформирует исходный посыл, не отменяя его. Базовым тут является предположение, что внешний относительно сообщества жителей исследователь может «прочесть» локальный текст, анализируя корпус собранных интервью, а затем, маршрутизируя (расположив на местности) его элементы, «озвучить» локальный текст — «прочитать» его «вслух».

Мы отталкивались от ряда референсов — примеров аудиогидов, созданных сотрудниками сельских культурных институций, и все они оказались сфокусированы на соотношении местного культурного ландшафта с контекстом «большой истории» («легитимации» и повышения статуса через причастность к общероссийским событиям или людям) или создании его романтизированного образа. В нашем случае задача была обратной: хотелось «прочитать вслух» локальную память, озвучить ее нашими голосами комментаторов и голосами ялгубцев — в виде аудиофрагментов из интервью.

Из сказанного органично вытекает тот факт, что, хотя аудиогид ориентирован на активный туристический поток, нам было принципиально важно, чтобы результат нашей работы — представленная в аудиогиде версия локального текста — была принята самими жителями деревни, воспринималась ими как своя. Для того чтобы достичь этого, мы заложили в логику проекта несколько важных этапов, которые должны были способствовать решению такой задачи: регулярное общение с жителями деревни через социальные сети на протяжении всего хода проекта (от анонса начала работы до презентации финального продукта), включающее информирование о ходе работы и публикацию выборочных архивных материалов и отрывков из интервью (анонимно); офлайн-встречу с заинтересованными жителями на первом этапе реализации проекта; апробацию пилотного варианта экскурсии во время полевого выезда; офлайн-презентацию итогового продукта в деревне и целевой

поиск жителей, заинтересованных в использовании материалов, собранных для экспурии.

По мере реализации аудиогида основной теоретический вопрос, который лежал в основании проекта, претерпел изменения. От вопроса о том, «как исследовать, зафиксировать и отразить локальный текст», мы перешли к вопросам о его природе: «что такое локальный текст»; «какие версии локального текста можно увидеть в рамках одного сельского сообщества»; «можно ли говорить о том, что у локального текста есть носитель(и), и пытаться соотнести разные версии локального текста с социальными группами»; «какими методами мы можем его исследовать, или “читать”»; «кто его конструирует и как это сказывается на итоговой версии».

Методология сбора и исследования

Так как взаимодействие с жителями в проекте должно было быть многоплановым, мы начали поиск собеседников заранее и искали не только «информантов», но и активных «партнеров». Поиск шел через сообщество Ялгубы во «ВКонтакте» (посты-знакомства, содержащие приглашение к общению) и предварительные разговоры, которые организовывала на месте Вера Мешко. В итоге была заранее достигнута договоренность со старостой деревни, местным краеведом и некоторыми старожилами/дачниками, ежегодно проводящими в Ялгубе летний сезон.

Основной пул информантов мы набрали в результате первой встречи-знакомства, которую мы устроили в начале экспедиции. Встреча проводилась в формате серии небольших докладов, которые мы подготовили для жителей, и чаепития⁶. На встречу пришло около 30 человек (летняя Ялгуба — это около 500 жителей), среди которых были и дачники, и коренные ялгубцы, — и почти все они оставили свои контакты для интервью.

Было очевидно, что для наших целей больше информации можно получить в работе теми, кто прожил в деревне всю жизнь, и тем не менее, мы поставили своей целью опросить по возможности всех, кто оставил контакты, так как видели в этом социальный смысл активизации интереса к местной памяти.

Постепенно, по мере того, как мы погружались в жизнь деревни, приходили новые и новые приглашения прийти и взять интервью — мы набирали информантов методом снежного кома.

⁶ Доклады были посвящены «карельскому следу» в современной сельской культуре Карелии; подходам к работе с устной памятью; примерам проектов, аналогичным нашему — и вызвали живой отклик.



Рис. 5–6. Встреча с местными жителями в ялгубском клубе.

Фото В. А. Комаровой, 2025

Fig. 5–6. A meeting with local residents at the Yalguba community club.

Photo by V. A. Komarova, 2025

Маршруты и «места» (здания и пространства разного типа) были тем формирующим и направляющим слоем, к которому в формате аудиогuida оказывалась привязана устная память, поэтому наша работа была направлена на то, чтобы максимально полно исследовать именно их. Таким образом, создание маршрута для аудиогuida можно назвать процессом маршрутизации памяти. Чтобы разработать его, нам потребовалось последовательно решить ряд задач.

На подготовительном этапе мы собрали исходный корпус вернакулярных топонимов, упомянутых в архивных интервью предыдущих экспедиций. Этот корпус составил самостоятельный раздел гайда, по которому мы работали. Другие части гайда были посвящены таким пространственным «срезам» локального текста, как места традиционных и советских общественных гуляний и праздников; сакральные и опасные места; места памяти (музеи, памятники); необычные места в деревне и за ее территорией; торговые и социальные межпоселенческие маршруты; общественные и необычные, в том числе старинные здания деревни. Надо сказать, что часть этих мест нам не удалось обнаружить в культурном ландшафте (например, места гуляний и демонстраций), а часть, наоборот, оказалась представлена гораздо ярче, чем мы предполагали изначально (например, старый зимник, проходивший через Ялгубу и соединявший Пудож и Санкт-Петербург).

Экспедиционный этап был многосоставным. В первой части экспедиции мы обсуждали все записанные интервью, чтобы выявить новые топонимы и дополнить исходный корпус, а также пополнить список значимых для ялгубцев мест. Тем самым мы наращивали основную рабочую базу и закладывали базу аудиогuida.

Далее мы маршрутизировали локальный текст, то есть соотносили устойчиво встречающиеся в интервью нарративы с географическими точками в пространстве деревни и за ее пределами. Для этого мы использовали распечатанную карту деревни, на которую прикрепляли карточки-стикеры, на каждой из которых был указан сюжет/нарратив/тема (сенокос на личной пожне; сбор живицы на делянке; жизнь в школьном интернате; танцы в клубе и т. д.).

После этого было необходимо дополнительно выявить темы, которые оказались ярко представлены в локальном тексте, но не привязаны к местности (например, старообрядчество, колдовство, святочные игрища, особенности местной кухни и др.), чтобы соотносить их с точками для аудиогuida, найти не географическую, но содержательную связь.

Важной и неочевидной задачей была фиксация точек, которые остались только в памяти жителей. Это руинированные постройки или их следы, а также сами места, где располагались уже исчезнувшие, но когда-то важные здания/уголья/дороги (судоверфь, причал и паром; старый зимник; разрушенная церковь и уничто-

женное кладбище; заросшие поля и пожни, имевшие названия). На этом этапе для нас были важны «хонтологические» работы о призраках прошлого [Trigg 2009; Эткинд 2024]. Они позволили глубже осмыслить темы, связанные с трудным прошлым Ялгубы — советскими репрессиями, насильственным уничтожением деревенского кладбища и постройки на его месте магазина.

На этом этапе выяснилось, что для создания аудиогuida необходимо определиться с «глубиной проникновения» в память. Для информантов разного возраста и биографии оказывались значимыми свои «наборы» точек — и у нас начало складываться понимание, что локальный текст существует в ялгубском сообществе в виде версий, носителями которых являются соответствующие социовозрастные группы.

Большую часть топонимов из архивных интервью, записанных участниками экспедиции 1970 года, локализовать не удалось — по всей видимости, этот слой уже не сохранился в памяти наших собеседников (поколение 1940–1950-х годов рождения).

В наших ежевечерних обсуждениях, какие точки включать в корпус значимых для аудиогuida, а какие — нет, мы старались фиксировать, что интересно для нас как исследователей и внешних наблюдателей, что — потенциально привлекательно для туристов, а что значимо для жителей. Отслеживать «исследовательскую погрешность» было необходимо, чтобы осознанно уделить внимание «прочтению» локального текста и пониманию того, кем и как он конструируется.

Параллельной задачей была географическая локализация зафиксированных с помощью интервью топонимов и точек, то есть соотнесение их с положением на местности (географические координаты — техническая необходимость для привязки точки к карте). Для того, чтобы это осуществить, нам потребовалось провести несколько прогулок совместно с жителями в формате go-along интервью [Kusenbach 2003]. Этот формат интервью был особенно нагляден — он позволил увидеть и зафиксировать пласт воспоминаний и культурных смыслов, «нанизанных» на эти маршруты. Кроме того, мы смогли увидеть, какие траектории передвижения по деревне органичны для жителей. Индивидуальные траектории передвижения мы планировали использовать в аудиогиде как «аутентичные» маршруты, но это оказалось невозможным: большинство из таких путей не нанесены на Яндекс.Карты и предполагают проход по частной территории.

Часть пространств, значимых для жителей, располагалась за деревней (в пределах 5 км), и мы находили их самостоятельно, без помощи местных проводников — нам хватило их описания в интервью, ментальных карт, а также комментариев жителей к карте. Их было достаточно легко обнаружить, потому что имеющаяся сейчас дорога, по всей видимости, частично совпадает со старым зимником. Так мы выстроили дальний маршрут, включающий по-

клонный крест-ориентир, обозначающий начало зимнего пути по льду (сход с материка); гряды камней-«сопки», сложенные на зарастающих полях; деревья с нанесенными засечками — крестиком-ориентиром, а также следами добычи живицы.



Рис. 7. Go-along интервью с ялгубским краеведом Т. Д. Щербачевой.

Фото В. А. Комаровой, 2025

Fig. 7. A go-along interview with Yalguba local historian T. D. Shcherbacheva.

Photo by V. A. Komarova, 2025

На следующем этапе мы разрабатывали физический маршрут для туристов: искали путь, удобный и интересный для туристической обзорной прогулки, включающий видовые точки с выходом на озеро, подходящие для того, чтобы там стоять, не нарушая границы частных владений, и соотносили его с выявленными нами точками. В итоге версия локального текста, сконструированная в аудиогиде, оказалась во многом задана логикой движения по основной улице, проходящей вдоль берега, но с дополнениями и расширениями за счет нескольких выходов к воде и точек на границе деревни в лесной части.

После составления пилотных маршрутов и тематического плана будущего аудиогuida мы провели апробацию экскурсии: анонсировали в социальных сетях деревни совместную прогулку, в ходе которой мы рассказывали о каждой точке то, что планировалось заложить в аудиогид. На эту прогулку пришло несколько жителей — наших основных партнеров. Начав с позиции (роли) слушателей, они достаточно быстро вышли из нее и стали активно делиться собственными воспоминаниями. Пробная экскурсия получилась очень длинной и перешла отчасти в формат еще одного go-along

интервью, в ходе которого мы встретили и других жителей и дополнительно пообщались с ними. Этот формат еще раз показал, что, как мы и планировали, активные ялгубцы, особенно знатоки местной истории, конечно, не являются целевой аудиторией аудиогuida. Тем не менее, нам удалось внести целый ряд изменений по итогам апробации. Эти изменения касались удобства маршрута, тематической стройности экскурсии, а также более точной локализации некоторых спорных исчезнувших объектов.

«Локальный текст» или «локальные тексты»?

Работая над проектом, мы столкнулись с тем, что для разных групп жителей локальный текст конфигурируется по-разному и, соответственно, имеет смысл говорить о «версиях локального текста». Кроме того, тематически он (ожидаемо) лишь частично пересекался с кругом «своих» антропологических и этнографических тем, на которые были ориентированы исследователи, работавшие в команде. Соответственно, рефлексия «исследовательской погрешности» занимала большое место в ежевечерних обсуждениях содержания будущего аудиогuida.

Какие же «версии локального текста» можно выделить? Как кажется, анализируя жизненные истории наших информантов, их можно соотнести с несколькими большими социовозрастными группами:

- постоянные жители (в среднем 60–70+, несколько информантов 30–40+) — наиболее погружены в жизнь и историю Ялгубы, старшее поколение знает, естественно, советский период, более молодые — современную жизнь, но все хранят некоторые знания в том числе о традиционных практиках и устной топонимии;

- «сезонные жители» среднего и пенсионного возраста, прожившие в Ялгубе детство и приезжавшие на лето к старшим родственникам, продолжающие ездить на летний сезон (в среднем 60–70+, несколько интервью 40–50+) — хранят детские воспоминания, знания вернакулярной топонимии, знания о сезонных летних практиках, но больше знают городскую профессиональную жизнь;

- дачники без деревенского прошлого, живущие в городе зимой (в среднем 50–70+, несколько интервью 40–50+). Они сближаются с предыдущей группой, но не включены в традиционный слой знания, если не проявляли специального личного интереса во взрослом возрасте;

- люди, переехавшие в молодости, чтобы работать в ялгубском лесхозе (в среднем 70+) — прожили основную часть жизни в деревне, хорошо знают жизнь и практики колхозного периода, но относительно мало включены в сообщество, а также лишены «симпрак-

тически» переданного знания о местных бытовых повседневных практиках, в том числе не владеют вернакулярной топонимией;

— хранители культурно-исторического наследия Ялгубы, независимо от возраста, рода их занятости и истории связей с деревней — эксперты по культурной информации, полученной не из устной истории, а из документов и собственных изысканий (2 человека, 30+ и 60+).



Рис. 8–9. Интервью с ялгубцами. Фото В. А. Комаровой, 2025

Fig. 8–9. Interviews with Yalguba residents. Photo by V. A. Komarova, 2025

Багаж воспоминаний у людей с разной биографией, очевидно, различается. Особенно показательным, кажется, является знание вернакулярной топонимии. Этот вопрос мы попробуем исследовать глубже.

Кроме того, можно говорить о существовании:

— «официальной» версии локального текста, куда входят родившийся в Ялгубе и ставший в последнее время известным в Карелии ювелир М. Е. Перхин, мастер Карла Фаберже, а также мемориал погибшим в Великой Отечественной войне;

— «исследовательской» версии локального текста Ялгубы, конструировавшейся членами нашей команды параллельно с «прочтением» местных локальных текстов. Скажем, «карельский» («людикский») текст местными жителями практически не считывается: он включает в себя рефлексy карельской культуры в топонимике и материальной культуре (деревья-карсикко⁷, в том числе около кладби-

⁷ Карсикко — у финно-угорских народов особым образом обрубаемое хвойное дерево, имеющее обычно обрядовую функцию.

ща). Но при этом тема вызывает у ялгубцев живой интерес, что проявилось, скажем, во время доклада Сергея Минвалеева, специалиста по карелам-людикам. Компромиссным проектным решением было включить эту тему в виде научно-популярной вставки в аудиогид и «привязать» ее к точке «Сельский этнографический музей».

Практические и теоретические вопросы для обсуждения

Проблематика выявления и исследования версий локального текста и тех социальных групп, которые являются их носителями, кажется интересной, важной и многообещающей. За возникновением разных версий локального текста, как кажется, стоят расколы памяти, связанные во многом с миграционными потоками: активными переездами в благополучную Ялгубу советских времен; отъездами из Ялгубы во время эвакуации в Великую Отечественную войну и невозможность вернуться в «ту» деревню; переездами из Ялгубы в Петрозаводск — и жизнью «на два дома» в формате дачника; переездами (возвращением) из города в деревню на пенсию. А за ними, в свою очередь, нетрудно увидеть и те разломы идентичности, которые проявляют себя в настоящем: изолированность переехавших — трудности адаптации, которые так и остались неразрешенными, несмотря на прожитую жизнь; поколенческая тоска по «хорошей жизни», утерянной в том деревенском идилическом детстве, от которого пришлось уехать в эвакуацию или переехать в город и в которое уже не вернуться. Здесь стоит сказать, что аналогичные разломы и разрывы в настоящее время фиксируются многими исследователями сельских территорий. Ср. описание зауральских «ландшафтов ностальгии» — пустеющих поселений, наполненных для жителей «призраками исчезнувших или изменившихся мест» у Ф. Корандея [Корандей 2023], наблюдения М. Нахшиной о практиках музеефикации собственного дома как материального воплощения утерянного прошлого в жизни дачников, уехавших из деревни «наполовину» [Нахшина 2011]).

Отдельно в этой связи важно думать об этике работы с памятью сообщества и локальным текстом. Насколько возможно исследователю «читать» локальный текст без «вчитывания» в него собственных исследовательских смыслов? Этично ли исследовать и «возвращать» в сообщество скрытые или табуированные темы (в Ялгубе такими темами оказались темы истории местного старообрядчества; репрессий и гонений на церковь; спорные сюжеты о коллаборационистах периода финской оккупации)? В какой мере и в каком виде для внешнего слушателя могут/должны быть представлены негативные образы местной жизни (скажем, колдовство, которое некоторые жители активно практиковали, или бытовое пьянство в

увлекательных рассказах об известных актерах, которые приезжали в Ялгубу на съемки)?

Возможно ли и как дать голос устной памяти и «призрачному прошлому» — сделать его слышимым, важным для многочисленных гостей деревни и для молодого поколения? Влияет ли как-то такая работа на идентификацию и «ткань» памяти тех ялгубцев, которые стали нашими основными партнерами и информантами? Будет ли кем-то принят как «свой» аудиогид, в котором ушедшее будет озвучено голосами жителей и исследователей, или он пройдет незамеченным и не вызовет отклика у жителей? Будет ли он интересен туристам или окажется слишком «домашним», локальным? Ответы на эти вопросы еще предстоит узнать.

Литература

- Алексеевский, М. Д., Жердева, А. М., Лурье, М. Л., Сенькина, А. А. (2008). Материалы к «Словарю локального текста Могилева-Подольского». *Антропологический форум*, (8), 419–442.
- Корандей, Ф. С. (2023). Деревенские пустыри: места сопричастности и картография «призраков» ландшафта сельской депопуляции. *Крестьяноведение*, 8(1), 23–44.
- Нахшина, М. Л. (2011). Восприятие домашнего пространства села постоянными жителями и приезжающими на лето. *Труды Кольского научного центра РАН*, (3/6), 41–53.
- Эткинд, А. (2024). *Кривое горе. Память о непогребенных*. М.: НЛО.
- Kusenbach, M. (2003). Street phenomenology: The go-along as ethnographic research tool. *Ethnography*, 4(3), 455–485. <https://doi.org/10.1177/146613810343007>
- Trigg, D. (2009). The place of trauma: Memory, hauntings, and the temporality of ruins. *Memory studies*, 2(1), 87–101. <https://doi.org/10.1177/1750698008097397>

References

- Alekseevskii, M. D., Zherdeva, A. M., Lur'e, M. L., Sen'kina, A. A. (2008). Materials for the "Dictionary of the Local Text of Mogilev-Podolsky". *Forum for Anthropology and Culture*, (8), 419–442. (In Russian).
- Etkind, A. (2024). *Crooked grief. Memory of the unburied*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Korandej, F. S. (2023). Rural wastelands: places of belonging and mapping the "ghosts" of the landscape of rural depopulation. *Krest'yanyovedenie*, 8(1), 23–44. (In Russian).
- Kusenbach, M. (2003). Street phenomenology: The go-along as ethnographic research tool. *Ethnography*, 4(3), 455–485. <https://doi.org/10.1177/146613810343007>
- Nakhshina, M. L. (2011). The perception of domestic space of the village by permanent residents and summer visitors. *Trudy Kol'skogo Nauchnogo Tsentra Rossiiskoi Akademii Nauk*, (3/6), 41–53. (In Russian).
- Trigg, D. (2009). The place of trauma: Memory, hauntings, and the temporality of ruins. *Memory studies*, 2(1), 87–101. <https://doi.org/10.1177/1750698008097397>

ДЕТАЛИ ГОРОДА



1. Без названия, 2017 год, г. Санкт-Петербург. Из книги «Спасибо за ничего». Фото: Антон Селезнёв

1. Untitled, 2017, Saint Petersburg. From the book "Thanks for Nothing". Photo by Anton Seleznyov



2. Без названия, 2020 год, г. Санкт-Петербург. Из книги «Спасибо за ничего». Фото: Антон Селезнёв

2. Untitled, 2020, Saint Petersburg. From the book "Thanks for Nothing". Photo by Anton Seleznyov

РЕЦЕНЗИИ

**Провоцирующее и исчезающее:
аффордансы северных земель.
Рец. на: Корандей, Ф. (Ред.). (2025).
*Провоцирующие ландшафты: городские
периферии Урала и Зауралья*. М.: Новое
литературное обозрение**

ДМИТРИЙ ЮРЬЕВИЧ ДОРОНИН ^{[1], [2]}

✉ demetra2@mail.ru

 <https://orcid.org/0000-0003-3002-8074>

^[1] Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

^[2] Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия

Для цитирования:

Доронин, Д. Ю. (2026). Провоцирующее и исчезающее: аффордансы северных земель. Рец. на: Корандей, Ф. (Ред.). (2025). Провоцирующие ландшафты: городские периферии Урала и Зауралья. М.: Новое литературное обозрение. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 332–352.

Дата поступления в редакцию: 01.10.2025

Дата принятия к публикации: 29.12.2025

© Д. Ю. Доронин, 2026



Provocative and vanishing: The affordances of northern lands. A review of: Korandei, F. (Ed.). (2025). *Provocative Landscapes: The Urban Peripheries of the Urals and Trans-Urals*. Moscow: New Literary Observer

DMITRIY YU. DORONIN ^{[1], [2]}

✉ demetra2@mail.ru

 <https://orcid.org/0000-0003-3002-8074>

^[1] Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

^[2] Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

To cite:

Doronin, D. Yu. (2026). Provocative and vanishing: The affordances of northern lands. A review of Korandei, F. (Ed.). (2025). *Provocative Landscapes: The Urban Peripheries of the Urals and Trans-Urals*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 332–352.

Received: 01.10.2025

Accepted: 29.12.2025

© D. Yu. Doronin, 2026



Имея перед собой книгу явно неординарную, написанную знакомыми и уважаемыми авторами, с хорошей претензией на новое антропологическое звучание того, что в научных кругах нейтрально и почти скучно называют «городская периферия», а в кругах художественных или даже активистских — «предмestье», «бзд сайды», «край», «серый пояс», «замкадье» и т. п., необходимо несколько слов сказать о значении этих «периферий» для антропологии.

Периферия удаленных от Москвы мест влечет и приковывает наше внимание — возможно, почти так же, как антропологов прошлого влекла экзотика далеких островов со своими странными аборигенами. По всем правилам «постколониальной диалектики» удаленные места произвели своих антропологов, которые «изуча-

ют свою культуру сами». Но уже не так, как это делали двадцать лет назад изгоняющие столичных исследователей «национальные этнографы», а, наверное, совсем по-новому — как культуру необычную, гибридную, региональную, нетрадиционную и странную — со знаменами антропоцена, острашения, посткапитализма и аффордансов в антропологических руках. Поэтому и коллектив авторов «Провоцирующих ландшафтов» (исследователей из Тюмени и Екатеринбурга) — сам по себе вызывающий внимание антропологический феномен.

Внимание к нецентральному темам, маргиналиям, перифериям — вообще уже довольно давний тренд современных наук о культуре. По-новому прочитываются и становятся модными авторы, для которых была важна жизнь на периферии. С довольным урчанием антропологи поглощают неантропологов — поэтов, строителей, геологов, живописцев, нефтяников, биологов и др. Примечательно, что и замысел «Провоцирующих ландшафтов», по признанию авторов, пришел не из ученой антропологии, а из прогулок с известными поэтами (почти «лианозовского типа») и культуртрегерами (Владимир Богомяков, Арсений Заргарян), чьи практики освоения городского ландшафта вполне себе в духе «городского дрейфа» Ги Дебора.

Совместные (с «аборигенами») «антропологические прогулки» — важный метод для участников книги, позволяющий вскрывать эмные миры обитателей «провоцирующих ландшафтов». Авторы «следовали принятым повседневным путям, проводя пешеходные интервью с местными жителями, выявляя в ходе обсуждения с ними территориальную иерархию, критерии выделения местных районов, емкость каналов коммуникации, режимы мобильности, нарративы идентичности, получая опыт воплощенного в материальности и телесности движения». «Как изучать этот культурный ландшафт? <...> За последние три года я принял участие в нескольких десятках прогулок, проводившихся людьми, желавшими показать исследователям места, в которых они проживают», — пишет Федор Корандей (С. 258).

Для вдохновителя книги, поэта и философа Богомякова важен философ, авангардист и почти визионер Ги Дебор, для автора книги, антрополога-географа Корандея — географ И-Фу Туан и антрополог Тим Ингольд. В одном из своих прекрасных интервью 2019 года Богомяков сказал в частности: «Для меня путешествия — это отдушина, дрейф души. Самое интересное в этих поездках — движение поперек. Не просто проезжать мимо городов и поселков, а открывать для себя их изнанку. Вот такие детали интересные я и называю “ездить поперек”. Как Ги Дебор, который ходил-гулял по

центральным улицам Марселя, накурился гашиша и отправился по закоулкам. И город ему предстал совсем другим. Раскрылся»¹.

Корандей говорит о прогулках по-академически сдержаннее, но тоже вполне поэтично, понимая географическое место как «место сопричастности (fields of care)», «феномен человеческих опыта и эмоций» (И-Фу Туан), возникающий при «совместном передвижении, ходьбе и прогулке (walking) как феномене сонастройки ландшафта и культур» в концепции Ингольда (С. 259–260).

Близость художественного, визионерского и антропологического в постижении «провоцирующих ландшафтов» очевидна. Уже аннотация книги сообщает нам о «стремлении авторов задействовать не только академические, но и литературные способы репрезентации» (С. 4).

Какова она — периферия провоцирующих ландшафтов, постигаемая и художественно, и академично? Очаровывает и периферия обжитая — будь то ужасающие бараки Мамлеева и Лианозовской школы, наполненные маргиналами и помойками полотна Оскара Рабина, и периферия создаваемая и присваиваемая — например, в логике системного «сурового стиля» бамовских покорителей Сибири и строителей Братска. Здесь антропологи апроприируют и старые достижения городской экологии с ее вниманием к пустырям, изгоняемым биологическим видам, нарушенным и гибридным экосистемам, межвидовой коммуникации и козволуции адаптирующейся жизни в городских ландшафтах. Руины капитализма, испорченная земля, антропоцен, жизнь в мусоре — все это, вероятно, должно стать востребованной эстетикой крипоты в российской антропологии минимум на следующую половину века. Новые книги о руинах и грибах захватят нас, иначе мы умрем от скуки.

Вслед за антропологами и вместе с ними подтягиваются современные художники: совсем недавно, например, осенью 2025 года стены ГЭС-2 представили посетителям сразу две выставки на схожие сюжеты о ржавых заборах, городских маргиналах, инфраструктурных поломках, испорченной тундре и каком-то совсем непонятном, но загадочном антропологическом звучании всего этого. Одна выставка, художницы Ольги Чернышевой, называлась «Улица Сна» (вполне себе сновидческий трэш-урбанизм), другая — про символическое освоение, промышленную экспансию и трудную жизнь людей на Севере — «Ямальский хронотоп» — мало что сообщала о хронотопе, но была создана в соавторстве с археологами и работниками культуры Ямала. Конечно, это тренд! И хорошо, что и отечественные антропологи дарят нам более понятный язык осмысления жизни периферий (на одних выставках мы бы не сдюжили): примером могут служить работы североведов — Владимира

¹ URL: <https://t-i.ru/articles/29480>

Давыдова, Натальи Новиковой, Анны Сириной, Николая Ссори́на-Чайкова, Дмитрия Функа и многих других наших коллег² и, конечно же, авторов «Провоцирующих ландшафтов». Совсем недавно вышла книга молодого исследователя Николая Гончарова о процессах освоения пространства на севере Якутии [Гончаров 2024].

Итак, у рецензируемой нами книги — солидный бэкграунд исследований периферий, в котором у нее много «двоюродных братьев». Хорошо, что она называется «Провоцирующие ландшафты» — этим она и сама провоцирует, а значит, должна быть нескучной. Заглянем, что же внутри.

«Провоцирующие ландшафты» — ключевая метафора авторов. Что ожидаешь, вычитывая такое на обложке? Вероятно, авторы рассматривают городские окраины не как пассивные или скучные территории, а как пространства, которые активно влияют на социальные практики, идентичность жителей и экономические процессы? Или вызывают конфликты — например, между старожилами и новыми застройщиками, между промышленностью и жилыми районами? Или это такие ландшафты, которые стимулируют творчество и неформальные, «низовые» способы освоения пространства (такие как стрит-арт, самострой, «гаражников» и садоводства)? Или, может быть, они порождают специфические проблемы и вызовы для урбанистики и власти?

Все может быть, ведь речь пойдет, как сообщает аннотация, об «изучении повседневного ландшафта как жизненно необходимого условия человеческого бытия», ни больше ни меньше! Бытие выдает философа в книге, и, как выясняется, даже не одного (Татьяна Быстрова и Любовь Яковлева). Оптика урбанистов из философов (а книга посвящена не просто периферии, а больше городской периферии) — это вам не оптика, скажем, урбанистов из этнографов или урбанистов из фольклористов. Если вы включаете человека с философской закваской в соавторы — книга о городах не будет обычной. Кто еще есть среди авторов? Социальные и исторические географы (Мария Гудковских, Федор Корандей, Александр Шелудков), историк (Константин Бугров) и много-много прекрасных социальных антропологов (Илья Абрамов, Михаил Агапов, Кирилл Истомин, опять Федор Корандей, Максим Черпанов). Такой «междисциплинарный» коллектив позволил уйти от скучной униполярной оптики научной монографии. Авторы позиционируют свою книгу как «сборник очерков, представляющий собой своеобразный путеводитель по повседневным уральским и сибирским ландшафтам» (С. 4).

² См., например: [Давыдов и др. 2016; Новикова 2014; Сирина 2012; Ссорин-Чайков 2012; Функ и др. 2019].

Следующее, что вызывает непереносимое желание прочесть — это то, что эти авторы — полевики, а сама книга написана не как плод теории, а как результат «серии экспедиций по местам Урала и Западной Сибири» в 2020–2022 годы (то есть и в эпоху ковида). Их коллективный текст «представляет собой опыт полилокальной этнографии и социальной географии региона, простирающегося от склонов Уральского хребта до берегов Иртыша и Оби» (С. 7). Участников этого общего проекта интересовали, в частности, «многообразие процессов, происходящих сейчас в ландшафтах вокруг Екатеринбурга и Тюмени», «их исторические и социально-экономические основы», «многоголосие вольных и невольных участников ландшафтных трансформаций», «феноменология повседневных путешествий».

Все мы знаем, что результаты любой экспедиции можно «запороть» чередой скучнейших докладов и статей. К счастью, первое же, поверхностное знакомство с книгой сообщает нам — вроде бы, это не тот случай. Авторы мастерски отработали известный принцип отбора книги по чтению содержания, заголовков, аннотаций, первых и последних абзацев. Метафора — их боевое оружие — присутствует почти в каждом заголовке: это и «заводское сафари», и «вызов болот», и «анекдоты о материальности», и «призраки ландшафтов», и «картография возможного и забытого», и «как увидеть мечети». Чуть уныло звучат названия очерков из раздела «Изобретая туристическое место», но после «вызова болот» это уже не имеет принципиального значения.

Помимо метафор важна и концептуализация поля, избираемая авторами. Прежде всего это понятие аффорданса, который в данном случае может быть представлен как некая действующая, провоцирующая сила периферий и городских ландшафтов. Как известно, это понятие было введено когнитивным психологом Джеймсом Гибсоном в 1979 году в книге «Экологический подход к зрительному восприятию» [Gibson 1979], позже оно было привнесено в антропологию Тимом Ингольдом [Ingold 2000; 2018]. Современные изводы антропологии нечеловеков (*multispecies anthropology*), «по ту сторону человека» и пр. вдохнули новую жизнь оптикам, стремящимся увидеть не четкие структуры, значения и несомненные правила, но — возможности, склонности, вероятности, отношения, сонастройки со-бытия и содействия. «В контексте теории аффорданса метафора включенного “проживания среды” оказывается намного более релевантной исследуемой реальности, нежели метафора “чтения ландшафта”, предполагающая, что такое чтение осуществляется внешним по отношению к ландшафту субъектом, обладающим статусом эксперта», — уточняют авторы книги (С. 11). Почти во всех очерках книги в той или иной степени используется эта оптика. В «аффордансовой оптике» сонастройки авторы уму-

дрились попытаться описать не только свои полевые кейсы, но и собственные конфликты, разногласия и притирки при написании книги (С. 11–12). «Итак, на что провоцируют ландшафты? Прежде всего на коммуникацию по поводу принимаемых терминов» (С. 12). Все это очень симпатично и близко мне как автору, также одержимому аффордансами, стремившемуся разглядеть, описать и типологизировать систему различных аффордансов применительно к кустарному промыслу крестьянских икон [Доронин 2024].

Мир нечеловеков и вмещающих ландшафтов рассматривался нашими коллегами-предшественниками, антропологами недалекого прошлого чаще всего как пассивный фон или ресурс. Для современной антропологии мир нечеловеков (растений, животных, объектов рельефа, инфраструктуры, природной или городской гидросистемы) не пассивен. Он активно предлагает возможности, направляет действие, включается в отношения. Мы живем не в мире отдельно существующих объектов, а в мире аффордансов — возможностей для действия. Сейчас эта мысль уже почти тривиальна, но совсем другое — подробно и убедительно описать существование хотя бы одного из реальных (наших или ненаших) миров, движимых аффордансами. Для этого нужно не философствование, но усилие по настройке новой оптики в долгом поле. Как связную систему аффордансов мы можем описать, например, умвельт людей, связанных с тюменскими болотами.

Аффорданс — не новый синоним ресурсу или фактору среды, это именно содействующие, агентные, провоцирующие отношения, действия ландшафта, промышленности, активности природы и людей. «Эти места предстают в исследовании как <...> созданные характерными для региона природопользованием, промышленностью, сезонной мобильностью, сельской депопуляцией и туристическим бизнесом. <...> В интересующей нас теории среда и населяющие ее создания равноправны и не выстраиваются в иерархической последовательности», — пишут авторы (С. 11).

Вместе с тем использование такой оптики было сопряжено с методологическими трудностями, которые прекрасно понимали участники проекта. С некоторыми высказываниями об аффордансах, вроде «аффордансы имеют информационную природу, мы различаем в мире только то, что способны увидеть» (С. 27), трудно, сдерживая изумление, согласиться. Что за «информационная природа» и почему тогда только «увидеть»? И нет ли в этом «редукционистского привета» из XX века?

«Теория аффордансов, восходящая к феноменологии — философской науке об опытном взаимодействии сознания и мира, — не представляет исследователю глубоко разработанной методологии. Возможно, <...> аффорданс как исследовательская категория, актуальная для множества наук, в том числе для близких проблематике

исследований культурного ландшафта архитектурной теории и городскому планированию, еще только начинает свою историю. У нас не было возможности взять концепт, готовый к использованию: далекие от методологической когерентности статьи, составившие нашу книгу, свидетельствуют, что идею приходилось всякий раз уточнять, масштабировать, приспосабливать к новому материалу» (С. 10–11). Такая честная методологическая рефлексия в автоантропологии подкупает и вызывает интерес — насколько же удалась попытка разных авторов книги?

Общая структура «Провоцирующих ландшафтов» такова: книгу предваряет краткое предисловие и введение, написанное Федором Корандеем, затем очерки сгруппированы в четыре тематических блока: «Повседневный ландшафт: приостановка “естественного восприятия”», «Вода как аффорданс», «Изобретая туристическое место» и «Ландшафты депопуляции». В ряде случаев одни и те же авторы написали очерки в разные блоки или в рамках одного тематического блока — такими авторами-доминантами являются Федор Корандей и Михаил Агапов. Как уже было замечено, введение интересно автоэтнографическими материалами, и, как бывает часто в случае подобных сборников, написанных в рамках проекта, именно введение, как и другие статьи основного автора оказываются наиболее концептуально насыщенными.

Во введении поднимается проблема современных исследовательских идеологий, в первую очередь — через «насушность обновления языка и моделей описания пространственной реальности России» (С. 12). Проблемный опыт реализации проекта выкристаллизовал эти идеологии в виде оппозиций: ландшафт или среда; ресурсы или аффордансы; пространство или место; город или деревня. Параграфы, посвященные каждой из оппозиций, своеобразно удвоены: сначала в первой серии параграфов дается описание этих «концептуальных перекрестков», затем следует вторая серия параграфов про те же оппозиции, но с рассказом про то, что же выбрали авторы книги.

Из-за этого удвоения и густого концептуального языка (подходы и авторы как в реферативной главе диссертации следуют друг за другом через запятую) важная часть книги утрачивает необходимую здесь концептуальную ясность — читателю приходится продираться через разные версии и перечисления. В основном, конечно, это должно быть полезно — но не в плане качественного получаемого знания (тут, увы, автор скорее затуманивает дорогу читателю, чем указывает ему ясные пути), а в плане того же, любимого авторами, провоцирования. Значительную часть введения и удвоение его параграфов как вроде бы диалоговый, но все-таки вызывающий странное впечатление прием можно назвать провоцированием словесным излишеством. Понятно при этом, сколь бы

многого автор ни хотел перечислить, читателю (если он не эксперт) сложно проверить непредвзятость и полноту концептуального перечня. А если читатель эксперт, то ему просто не нужны такие параграфы.

К тому же, даже при такой густоте другому исследователю удастся вставить «свои пять копеек», то есть всегда может чего-то недовесить. Так, например, я с недоверием отнесся к следующему заявлению, словно бы принижающему значение «места» у антропологов: «Характерны попытки развития “антропологии места”: несмотря на манифесты целого ряда блестящих авторов (Appadurai; Gupta Ferguson; Geertz), современные антропологи все же тяготеют к “антропологии пространства”» (С. 17). Едва ли это характерно для антропологов или «почти антропологов», творящих на полях урбанистики, поскольку один из главных «проклятых вопросов» — вопрос о том, что же такое общественное, общее или антропологическое место, — заставляет постоянно размышлять над этим все новые и новые поколения исследователей, об этом можно прочесть, например, у Рея Ольденбурга или Марка Оже [Оже 2017; Ольденбург 2014].

Такого рода антропологический текст важен для соответствующих глав проектных заявок — возможно, отсюда он и пришел в книгу. Введение, повторюсь, хотелось бы видеть более инструментально ясным. Вместе с тем это, конечно же, важный проблематизирующий разговор об аналитических категориях. Укажем лишь на некоторые, наиболее важные, на наш взгляд, из затрагиваемых сюжетов: это в первую очередь «центральная для ингольдовской теории идея взаимных возможностей или предрасположенностей любых составляющих земной поверхности, не противопоставляемых друг другу как природа или культура, но описываемых в терминах процессуальной сонастройки [Ingold 2000]» (С. 10) — в противовес популярным постструктуралистским идеям о конструировании пространств и идентичностей. Это его же основанная на концепции аффорданса идея не среды, но «ландшафта задач» (taskscape) [Ingold 2000: 39], являющегося «коммуникативным пространством обучения, в ходе которого человек получает новые навыки на базе примеров и опыта коллективных практик, выражающих разделяемые участниками группы модели мышления и телесного поведения» (С. 14). Вместе с тем, имея профессиональное биологическое образование и многолетний опыт экологического поля, я не могу согласиться с очарованием ингольдовской веры в отсутствие «дикой природы». В процессуальной бесконечности экологических сукцессий историческое присутствие человека «на каждом квадратном миллиметре территории Соединенных Штатов» (С. 15) не отменяет дикости природных сообществ. Очередные сукцессии быстрее или дольше, но сметают, поглощают бывшее когда-либо

присутствие человеческой культуры — артефакты переходят в статус элементов экологической ниши. Всякий газон в средней полосе неуклонно стремится стать смешанным лесом. Гуманитариям следует больше интересоваться процессуальностью экологических систем.

К важным концептуальным сюжетам относится ингольдовская же метафора включенного «проживания среды» (и связанной с этим позиции «укорененного в теле опыта») в противовес метафоре «чтения ландшафта» в британской «ландшафтной археологии» и американской культурной географии (С. 11, 13). Среди важного следует указать и усложнение масштабов оптики, происходящее из двойного возможного прочтения — диспозиционного и реляционного — определения аффорданса (С. 11). Важно и описание того, «что не так» с устаревшим утилитарным (экономическим и экологическим) пониманием ресурса в противовес оптике аффордансов, вскрывающей в возможностях и отношениях сонастройки ситуативные ракурсы эмоций, памяти, опыта, идентичности, самочувствия, самооценки и пр. (С. 16). Это особенно важно в силу того, что многие антропологи до сих пор концептуально незрячи и видят в аффордансе лишь новомодный синоним «фактору» или «ресурсу».

Немаловажным в деконструкции исследовательских идеологий оказывается разговор о преобладании неолиберального «экономического мышления» в современных представлениях об урбанизации (С. 19). Здесь автор обращается к ряду полезных для городского поля концептов, таких как «не-города» (non-cities), «операционные ландшафты» [Brenner 2016], «места между» (interplaces) [Phelps 2017].

Своеобразной аналогией приема остранения [Шкловский 1917] в головах антропологов, возможно, является приятная идея «приостановки “естественного восприятия”, — это то, чему, вероятно, исследователю повседневных ландшафтов нужно учиться в первую очередь» (С. 21). В этом аспекте авторы рассуждают о видимости и невидимости, «вненаходимости» (в очерке Константина Бугрова), обнаружении и «расшифровке» важных городских объектов, таких, например, как мечети (см. очерк Максима Черепанова и Федора Корандея).

Невозможно, увы, подробно остановиться на всех продуктивных и провоцирующих идеях «Провоцирующих ландшафтов». Остановимся вкратце хотя бы на некоторых, обратившись к очеркам. Как следует из названия, очерки **первой части** в большей степени посвящены повседневному ландшафту, проблемам его «видимости», «понимания» и приостановки его «естественного восприятия» (чтобы «увидеть стоящие за привычными до неразличимости

“обыкновенными” окрестностями “контринтуитивные” вещи и структуры») (С. 27).

Социальный географ **Александр Шелудков** исследует феномены «городского фронта» в быстрорастущей урбанизации Екатеринбурга и Тюмени: различные трансформации пригородов и «выход городского за пределы городов» (С. 35). Небезынтересным для читателя будет рассмотрение разных зарубежных концепций городского фронта — от идей из дискурса колонизации, субурбий до концепций городской и сельской джентрификации. По мысли автора, «городской фронт в сегодняшней России — это прежде всего крупные городские агломерации» (С. 40), но в разных крупных городах они могут иметь свою специфическую процессуальность. Так, например, «в отличие от Екатеринбурга, окружающие Тюмень районы остаются слабо урбанизированной и малонаселенной сельской местностью» (С. 41). «С одной стороны, городской фронт стирает грань между городом и сельской местностью, подменяя ее широким пригородным градиентом, с другой стороны, он еще сильнее очерчивает контуры самих агломераций и пространства за их пределами (С. 51). Для анализа особенностей городского фронта в этих городах автор использует ночные спутниковые снимки, которые, как выяснилось, больше отражают процессы трансформации городских ядер. Читатель может насладиться рассматриванием снимков и дотошным обзором происходящих изменений — с названиями заводов, рек, природных парков, фестивалей и коттеджных поселков. Аффордансы, по мысли автора, в городском фронте проявляются тогда, когда «накопившиеся в том или ином месте элементы культурного и природного ландшафта» «характерным взаимным притяжением» «время от времени переосмысляются и встраиваются в новую траекторию развития» (С. 40). Тяготая к оптике макроописаний больших тенденций, очерк представляется добротным наблюдением, временным срезом урбанизации Екатеринбурга и Тюмени.

Вторая глава, то есть очерк **Константина Бугрова** посвящен промзонам уральских городов и начинается с исповедального описания пешего вхождения автора в Нижний Тагил. Автор фокусируется на ощущениях и эмоциях от запахов, звуков, размеров и форм минувших им городских ландшафтов. Наиболее интересную для него часть путешествия он называет «заводским сафари» — это исследование индустриальных ландшафтов. «Чтобы получить полноценное впечатление о львах и буйволах индустриальной зоны, вам нужно увидеть, услышать, почуять их без технических ухищрений — с земли, от забора, от кромки отвала или ограды шламохранилища. Увидеть не глазами работника завода, для которого открыты все двери и для которого завод давно стал рутиной, профессиональным естественным отношением, — но глазами оста-

новившегося в изумлении прохожего пешехода» (С. 57), — мысль красивая, но, на наш взгляд, сомнительная. Статья насыщена картами, маршрутами «заводских сафари», размышлениями и фактами по индустриализации и деиндустриализации от царских и советских времен до современной эпохи децентрализации, рассредоточения и мобильности постмодерной индустрии. Не стесняясь ярких метафор, Бугров рисует сафари разных типов: «Если уподобить индустриальное пространство пространству сафари, то технологические различия производств окажутся подобны межвидовым различиям животного мира. Поэтому, с одной стороны, речь пойдет об общих аффордансах промплощадок, с другой стороны — о специфических “повадках” отдельных обитателей этой индустриальной саванны, поскольку, разумеется, здесь есть свои “слоны”, “носороги” и “бегемоты”. Металлургический комбинат ведет себя вовсе не так, как рудник, и оба отличаются от, например, угольного разреза» (С. 61). Автор подробно описывает жизнь, историю и структуру этих «удивительных существ» индустриального мира, но уже средствами привычного историко-краеведческого дискурса. Далее в очерке исследуются разные феномены заводской агломерации — временные рабочие поселки, соцгорода, «поселки другой стороны», «заводские предполья», санитарные зоны, коллективные сады, гаражно-строительные кооперативы и пр. «Ключевой аффорданс периметра промышленной площадки в позднесоветском городе — возможность строительства гаражей, маркировавших пограничную зону между селитьбой и заводским забором» (С. 73). Если в промышленную эру заводы и комбинаты вели себя как хищники, по-разному поглощая и преобразуя городские ландшафты, то «после отмены системы планового хозяйства город и завод поменялись местами. Началось великое сжатие индустриальных пространств, промышленная периферия обратилась в нерестилище мелкого и среднего бизнеса. <...> Завершающей точкой в истории периферийных зон промплощадок становится их реновация — снос промышленных зданий для возведения жилья либо коммерческой недвижимости. Жилые кварталы сами начали охотиться на крупную промышленную добычу» (С. 80).

Третья глава, то есть статья **Максима Черепанова** и **Федора Корандея** называется «Как увидеть сельские мечети: внешний вид и практики использования». Авторы критикуют и описывают исследовательскую метафору «чтение ландшафта» как не вполне понятную для осуществления, неразработанную исследовательскую программу. Ссылаясь на других исследователей, они пишут о привычности и понятности языка родного ландшафта — без перевода и даже без слов. В этом ключе на примере сельских мечетей они говорят о важных, статусных зданиях повседневного ландшафта, имеющих «удивительное свойство ускользать от наблюдения и

анализа» (С. 86). Выясняя причины этого, авторы подробно описывают историю, типическое и особенное в архитектуре около сотни мечетей Тюменской области, вводят их архитектурную и социальную типологию, отмечая распределение типов на картах. «По необходимости “поверхностное” прочтение сельской мечети как феномена повседневной застройки позволяет судить об исторической географии, актуальном экономическом состоянии и перспективах исламских районов юга Тюменской области», — заключают авторы (С. 104).

Вторая часть носит красивое название «Вода как аффорданс», и при чтении книги я больше всего надеялся на нее. Ожидания меня не подвели: объединенные в ней очерки — «антропологический Джек Лондон» тюменского севера. В ней, как повествуют авторы, «мы говорим об аффордансах в самом, пожалуй, близком к классическим определениям смысле — как о физических предрасположенностях среды, распознавание которых позволяет раскрыться многообразию способов человеческой адаптации. Главные аффордансы ландшафта Западной Сибири связаны с характерным почвенно-водным балансом. Какие формы адаптации порождает подобный болотно-речной рельеф, как связаны в нем традиционное природопользование и современный уклад жизни?» (С. 27) — экспликация сформулирована почти традиционно географически и этнографически.

Глава четвертая, очерк **Ильи Абрамова и Федора Корандея** — этот тот самый «вызов болот», метафорой которого я восхищался в начале этой рецензии. Текст явился плодом анализа результатов трех экспедиций в «Тобольское Заболотье — историческую область, ландшафтные “предрасположенности” (аффордансы) которой породили ряд интересных феноменов»: гидрография этой обширной заболоченной равнины была преобразована традиционным природопользованием местных татар и испытала на себе «сильнейшее влияние советских планов по индустриальному “улучшению” природы» (С. 108). Как пишут авторы, поиском полезных средовых аффордансов и прогнозированием реакции среды в XX в. здесь занимались ученые и инженеры, однако в Заболотье люди создавали каналы еще до появления научных институтов. Такие изобретения рождаются из «непрерывного практического диалога со средой» (С. 133), а не из абстрактных размышлений. «Все описанное выше — элементы конкретного ассамбляжа, который собирался и собирается из разных составляющих, в зависимости от конкретных аффордансов» (С. 133).

Чтобы исследовать регион, авторы выбрали рискованный даже для аборигенов вариант — пройти болотными тропами, переплывая открытую воду на лодке. Проводником по тропам согласился выступить местный мулла, поэтому ценность исследования была

фреймирована антропологами как совместный опыт общения, соучастия, содействия со вниманием и заботой о других. «Действуя так, мы создаем мир совместных возможностей (world of affordances in common)», — уточняли авторы (С. 109). К дорожным аффордансам, формирующим традиционную болотную тропу, авторы относят летние отрезки пути между лесными островами «нормальной» земли, более прямые зимники, общественные лодки, рукотворные каналы разных типов (резки, копанцы), «просеки, прорубленные геологоразведчиками, связистами или нефтяниками под свои нужды» (С. 113).

Очерк оказался скроен так, что перемежает воспоминания путешествующей команды и их собеседников с историческими и географическими справками, размышлениями над аффордансами и с воспоминаниями Тима Ингольда, много думавшего над этим. Совместное путешествие по Заболотью оказалось размышлением над главным тезисом Ингольда о вплетенности человеческой жизни в конкретный ландшафт, в процессе чего и складываются человеческие навыки. Очерк насыщен эмной терминологией, микротопонимами и документами экспедиций.

Пятая глава написана **Михаилом Агаповым** и **Федором Корандеем** и повествует о циклах сезонной мобильности зимников Западной Сибири. Представляющаяся внешнему наблюдателю бездорожной тундра Нижнего и Среднего Приобья с точки зрения индигенного населения — оленеводов-кочевников — полна путей (С. 136). С индигенными практиками мобильности оказался органично связан феномен автомобильного зимника. Здесь снова раскрывается сюжет о видимости / невидимости объектов повседневного ландшафта: «Неофициальные зимники покрывают ландшафт сетью путей, практически не заметных для не включенного в локальные практики мобильности человека. На этом уровне различие между “дорогами” и “направлениями”, зафиксированное в известной северной максиме, во многом стирается» (С. 143). Сезонная динамика такова, что если летом максима «здесь нет дорог, только направления» сулит серьезные проблемы наземному путнику, то зимой она отражает почти безграничные возможности мобильности. Глава состоит из наблюдений двух авторов, оформленных как самостоятельные очерки: Михаил Агапов исследовал самые северные зимники региона на Ямале, Федор Корандей наблюдал за зимниками Тобольского Заболотья. Авторы описывают социальные и инфраструктурные особенности зимников разных типов, взаимосвязь государственного и «дикого», индигенного и техногенного аспектов мобильности.

В шестой главе **Михаил Агапов** описывает обские плавмагазины как агенты мобильной инфраструктуры. «Важнейшим аспектом сонастройки водно-берегового ландшафта и плавмагазинов

как мобильных агентов являются ходовые качества и грузоподъемность судов» (С. 162), одни из которых были сразу созданы как плавмагазины, другие же перестраивались из судов другого типа. Автор описывает их характеристики, которые позволяют им использовать ландшафтные аффордансы с максимальной эффективностью (С. 163), а также повествует о социальных и инфраструктурных особенностях работы плавмагазинов разных типов в разнообразном ландшафте Нижнего Приобья. Здесь плавмагазин сочетает в себе качества прокладчиков путей сообщения и узлового пункта обмена, он оказывается местом, «в котором соединяются, взаимодействуют и фрагментируются различные области реляционных сетей и потоков» (С. 164). Любой водный путь, способный привести к потенциальным покупателям, воспринимается судоводителем плавмагазина как предоставляемый ландшафтом аффорданс: «Мы заходим во все деревни, где есть вода. Есть вода — заходим, нет воды — не заходим» (С. 158).

Третья часть сборника посвящена социополитическим ландшафтам, ситуации поворота страны к «внутреннему туризму» как к аффордансу, предположительно позволяющему оживить депопулирующие сельскохозяйственные территории. Очерки посвящены специфической деятельности по созданию мест, особых, притягательных и значимых для человека фрагментов пространства. Что нужно сделать, чтобы «создать» место? С какими ограничениями, техническими и концептуальными, с какими неожиданными последствиями сталкиваются люди, пытающиеся это сделать?

В седьмой главе **Федор Корандей** исследует влияние федеральной программы по развитию туризма (2011–2018 годы) на городской брендинг в России. Используя теорию аффордансов и подход Тима Ингольда, автор показывает, как программные документы стали не инструкцией, а своеобразным аффордансом — средой возможностей, «провоцирующей» местных акторов на новое «прочтение» и преобразование городского ландшафта. Ключевыми фигурами выступают местные энтузиасты — «эксперты по распознаванию аффордансов». Их работа, однако, представляет собой не холодный расчет, а «квалифицированное внимание» и «освоение» среды в духе Ингольда — лично насыщенное взаимодействие с местом, направленное на выявление символического капитала в локальной истории. Итогом этого процесса становится «ретроспективный бустеризм»: главным распознанным аффордансом оказывается прошлое. Созданный брендингом ландшафт превращается в «театр материальности», товариизирующий уютные образы истории, но оставляющий реальные проблемы городов в «призрачном» статусе.

В восьмой главе «Эстетическая оценка термальных источников Тюменской области» **Мария Гудковских** показывает, каким обра-

зом техногенные термальные источники были переосмыслены в 2010-е годы как ключевой туристический аффорданс региона. Визуальное восприятие — «пейзажные картины» из бассейнов — критически влияет на рекреационный опыт: гармоничное сочетание природы и инфраструктуры усиливает аффорданс, тогда как высокие заборы и безликий дизайн его разрушают. Анализ выявляет парадокс: при декларируемой «природности» большинство объектов эстетически провальны. Исключение — источник «Тобольский», где продуманная интеграция в ландшафт создает целостный аффорданс, раскрывая конкурентный потенциал тюменского туризма через осознанное проектирование визуальной среды термальных источников как целостного аффорданса.

В девятой главе **Федор Корандей** и **Михаил Агапов** описывают, как археологические места, попадая в публичную сферу, становятся сложными ландшафтами, где сталкиваются разные практики и смыслы. Ключевыми для их понимания являются аффордансы — свойства среды, которые та или иная группа людей воспринимает как возможности для действия. Например, один и тот же холм предоставляет научный аффорданс для археологов и ритуальный аффорданс для посетителей, которые спонтанно сакрализуют его, повязывая ленточки и оставляя подношения. Это порождает конфликты между группами, включенными в разные «режимы на следия»: археологами, местными жителями, предпринимателями и представителями религиозных движений. Материальная среда — будь то спиленное священное дерево или новая каменная спираль — становится зримым воплощением этой борьбы. Таким образом, современное археологическое место — это «гибрид», чья материальность формируется во взаимодействии между метанарративом коммодификации, тактиками «низовой» сакрализации и профессиональными ограничениями. Его окончательный облик отражает временный консенсус или открытый конфликт в интерпретации его аффордансов.

Заключительная часть книги посвящена ландшафтам депопуляции, которые обычно описываются как пострадавшие от неравномерного распределения экономических фактов в «жесткой» оппозиции города и деревни. Авторы задаются вопросами: «Как устроена депопуляция не в мелком масштабе вышеуказанной оппозиции, но “вблизи”, “изнутри” самих мест? Какие аффордансы, ожидаемые и неожиданные, возникают в ландшафтах отъезда и запустения и кто в отсутствие людей способен их различать?» (С. 28).

В десятой главе «Без центра: негативные аффордансы сельских поселений» **Татьяна Быстрова** вводит ключевое понятие негативных аффордансов — свойств среды, которые не поддерживают человеческую активность, а подавляют ее. Опираясь на Гибсона, автор показывает, что устойчивость села зависит от наличия позитивных

аффордансов — элементов, провоцирующих коммуникацию и осмысленное действие. В сельском контексте главным негативным аффордансом оказывается отсутствие настоящего центра — не административно назначенного, а органически сложившегося узла социальных связей, «провоцирующего» коммуникацию. Формальные центры (администрация, мемориалы) остаются пустынными, тогда как реальная жизнь смещается к периферии (магазины у трасс), что разрушает целостность поселения. Эта «ценностная инверсия» — зримое воплощение негативного аффорданса: среда больше не поддерживает, а подавляет человеческую активность. Исчезает «наполненность» деталями, которые активизируют восприятие и провоцируют взаимодействие. Деградация сельской среды — это результат преобладания негативных аффордансов, когда среда становится «безголосой» и перестает «отвечать» человеку, не предлагает возможностей для деятельности и в конечном счете приводит к депопуляции.

В одиннадцатой главе **Федор Корандей** развивает идею «призраков» ландшафта — значимых отсутствий, следов прошлого, которые материально невидимы, но продолжают активно существовать в памяти местных жителей и формировать их взаимодействие с пространством. Эти «призраки» (исчезнувшие церкви, закрытые пельменные, сгоревшие бани) выступают как особые аффордансы — они «провоцируют» нарративы, пробуждают ностальгию и эмоциональные отклики, направляя внимание и движение людей в пространстве. Метод мобильного интервью (go-along) с GPS-трекингом позволяет выявить, что ключевые точки маршрутов — это зачастую не официальные достопримечательности, а именно эти «пустыри», невидимые для постороннего, но наполненные смыслом для инсайдеров. Аффорданс здесь — это не то, что среда предлагает в настоящем, а то, что она хранит в памяти, что продолжает влиять на поведение и самоощущение людей даже в условиях депопуляции. Игнорирование этих «призрачных» аффордансов обедняет понимание сельского ландшафта. Его устойчивость и значение определяются не только физической инфраструктурой, но и сетью невидимых связей с прошлым, которые продолжают направлять жителей, формируя «места сопричастности» даже в условиях упадка.

В двенадцатой главе «Когда уходят люди: заброшенный городской ландшафт и его влияние на экосистему тундры» **Кирилл Истомин**, анализируя последствия депопуляции, опровергает «миф о природе в равновесии», показывая, что прекращение человеческой деятельности становится мощнейшим «возмущающим воздействием», которое не возвращает экосистему в «естественное» состояние, а, напротив, провоцирует ее переход в новое, часто необратимое и нежелательное состояние. Уход человека не «освобождает» при-

роду, а обрывает сложившиеся материально-энергетические связи, дестабилизируя всю социоэкосистему. Ярче всего это иллюстрируют примеры из жизни тундровиков, такие как появление и исчезновение диких собак. После депопуляции поселка Хальмер-Ю в тундре появились стаи диких собак (по мнению одних — одичавшие домашние, по мнению других — гибриды с волком). Они использовали аффордансы заброшенной инфраструктуры — подвалы, «закутки» домов, песчаные карьеры — для устройства логовищ, так как не могли рыть норы в вечной мерзлоте. Это делало эти ландшафты опасными для оленеводов, вынуждая их менять маршруты кочеваний. Их последующее исчезновение информаторы связывают не с «успокоением» природы, а с новым технологическим вмешательством — распространением снегоходов, что позволило эффективнее истреблять собачьи стаи.

И хотя Кирилл Истомин не использует напрямую термин «аффорданс», его исследование наглядно демонстрирует этот принцип через анализ последствий депопуляции. Поэтому, для лучшего представления идей этой важной статьи, я позволил себе, соответствуя «общему духу книги», употребить от себя этот термин. Очень надеюсь, автор простит мне эти небольшие вольности моей интерпретации. Фактически, автор убедительно демонстрирует, что ландшафты, включая городские, — это не пассивный фон, а активные участники социоэкосистемы, обладающие определенными аффордансами. Эти «возможности» среды по-разному используются разными акторами (людьми, собаками, растениями, рыбой).

В своем послесловии **Любовь Яковлева** подчеркивает, что ключевой идеей книги «Провоцирующие ландшафты» является «аффорданс» — понятие, обозначающее не объективные свойства среды, а возможности для действия, которые раскрываются только во взаимодействии с человеком. Эти возможности не даны заранее, они рождаются из сплава телесного опыта, культурных практик и конкретной исторической ситуации. В разных главах книги перед нами предстали аффордансы разных типов: это аффордансы выживания (Заболотье, взаимодействие с водой, рыбой, каналами), эстетические аффордансы (термальные источники, атмосфера, расслабление), аффордансы невидимого (призраки мест, ностальгия, ретротопия) и промышленные аффордансы (платоновская эстетика завода как «машины-зверя»).

Ландшафт предстает не как статичная картина, а как динамическое поле отношений, постоянно провоцирующее на диалог и действие. Автор задается вопросом: откуда мы смотрим на ландшафты? Возможны два типа взгляда: сверху (карты, спутники, абстрактное видение) и изнутри (пеший путь, телесный опыт, взаимодействие с местностью). Этим «изнутри» и заняты авторы книги: они буквально идут путями Тима Ингольда, идут пешком, и их

текст — это сам путь, где письмо становится формой исследования и повествования. Тело в поле — это не физический объект, а интенциональность, «я могу» (Морис Мерло-Понти)³, сознание и действие неразделимы при взаимодействии с ландшафтом. Эта же мысль, приложимая к странствующим антропологам, подается через идеи философов Валерия Савчука и Валерия Подороги⁴: мысль неотделима от своего места, она «сорождается» вместе с ландшафтом, его тьмой, сопротивлением пород — ничто не может быть отброшено. Топологическая рефлексия (по Савчуку) — это метод, который требует не взгляда со стороны, а пути из самого центра событий и места, с телесными ощущениями и ощущениями человека в ландшафте.

Саму книгу автор представляет как форму топологической рефлексии (Валерий Савчук), где письмо уподобляется прокладыванию пути. Этнографический текст становится проводником, который позволяет читателю пережить смену перспектив — от отстраненного взгляда карт до погружения в плотную материальность места, и тем самым приблизиться к пониманию того, как мысль и ландшафт неразрывно сплетаются друг с другом. Читатель книги приглашается не к отстраненному анализу, а к упражнению в такой рефлексии — к сочувствию и узнаванию невиданных мест через текст.

Сквозным сюжетом всей книги Любовь Яковлева считает утрату, зарастание, исчезновение и забвение. «Провоцирующие ландшафты» — это не просто сборник очерков, а картография возможного и забытого, где ландшафт понимается как живое, изменчивое пространство диалога между человеком, природой, историей и памятью. Монография проводит читателя по местам, где аффордансы утрачиваются: заброшенным заводам, зарастающим каналам, опустевшим деревням. Это не просто физическое запустение, но и разрыв живых связей между телом, памятью и пространством, экзистенциальный разрыв. Однако поскольку это и «картография возможного», книга возвращает голоса этим ландшафтам через сами методы исследования — пешее прохождение, беседы с жителями и внимательное вглядывание, которые позволяют оживить «призраков» мест и сделать видимым невидимое.

Литература

Гончаров, Н. С. (2024). *Связывая пространство: практики и стратегии жизнеобеспечения северных сообществ Республики Саха (Якутия)*. СПб.: МАЭ РАН.

Давыдов, В. Н., Симонова, В. В., Сем, Т. Ю., Брандишаускас, Д. (2016). *Огонь*,

³ См.: [Мерло-Понти 1999].

⁴ См.: [Подорога 2013; Савчук 2012].

- вода, ветер и камень в эвенкийских ландшафтах. Отношения человека и природы в Байкальской Сибири: коллективная монография. СПб.: МАЭ РАН.
- Доронин, Д. Ю. (2024). Сияющие святыни: промысел расхожей иконы и его аффордансы в XIX–XX вв. *Государство, религия, церковь в России и за рубежом*, 42(3), 100–135. <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-3-100-135>
- Мерло-Понти, М. (1999). *Феноменология восприятия*. СПб.: Ювента; Наука.
- Новикова, Н. И. (2014). *Охотники и нефтяники: исследование по юридической антропологии*. М.: Наука.
- Оже, М. (2017). *Не-места. Введение в антропологию гипермодерна*. М.: Новое литературное обозрение.
- Ольденбург, Р. (2014). *Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества*. М.: Новое литературное обозрение.
- Подорога, В. А. (2013). *Метафизика ландшафта: коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв.* М.: Канон+.
- Савчук, В. В. (2012). *Топологическая рефлексия*. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация».
- Сирина, А. А. (2012). *Эвенки и эвены в современном мире: самосознание, природопользование, мировоззрение*. М.: Восточная литература.
- Ссорин-Чайков, Н. В. (2012). Медвежья шкура и макароны: о социальной жизни вещей в сибирском совхозе и перформативности различий дара и товара. *Экономическая социология*, 13(2), 59–81. <https://doi.org/10.17323/1726-3247-2012-2-59-81>
- Функ, Д. А., Поддубиков, В. В., Миськова, Е. В. и др. (2019). «Ресурсное проклятие» и социальная экспертиза в постсоветской Сибири: антропологические перспективы. М.: Демос.
- Шкловский, В. (1917). Искусство как прием. В В. Шкловский и др. *Сборники по теории поэтического языка*, вып. II, 3–14. Петроград: Тип. 3. Соколинского.
- Brenner, N. (2016). *Critique of urbanization: Selected essays*. Berlin: Bauverlag Gütersloh; Basel: Birkhäuser.
- Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Ingold, T. (2018). Back to the future with the theory of affordances. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 8(1/2), 39–44. <https://doi.org/10.1086/698358>
- Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- Phelps, N. A. (2017). *Interplaces: An economic geography of the inter-urban and international economies*. Oxford: Oxford University Press.

References

- Augé, M. (2017). *Non-places: Introduction to anthropology in supermodernity*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Brenner, N. (2016). *Critique of urbanization: Selected essays*. Berlin: Bauverlag Gütersloh; Basel: Birkhäuser.
- Davydov, V. N., Simonova, V. V., Sem, T. Yu., Brandishauskas, D. (2016). *Fire, water, wind and stone in Evenk landscapes: Human-nature relationships in Baikal Siberia*. St. Petersburg: Muzej antropologii i jetnografii imeni Petra Velikogo Rossijskoj akademii nauk. (In Russian).
- Doronin, D. Yu. (2024). Shining shrines: The craft of the popular icon and its affordances in the 19th–20th centuries. *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za*

- rubezhom, 42(3), 100–135. <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-3-100-135> (In Russian).
- Funk, D. A., Poddubikov, V. V., Miskova, E. V., et al. (2019). *The resource curse and social expertise in Post-Soviet Siberia: Anthropological perspectives*. Moscow: Demos Print House. (In Russian).
- Gibson, J. J. (1979). *The Ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Ingold, T. (2018). Back to the future with the theory of affordances. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 8(1/2), 39–44. <https://doi.org/10.1086/698358>
- Goncharov, N. S. (2024). *Binding space: Practices and strategies for livelihood security in the northern communities of the Republic of Sakha (Yakutia)*. St. Petersburg: Muzej antropologii i jetnografii imeni Petra Velikogo Rossijskoj akademii nauk. (In Russian).
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Phenomenology of perception*. St. Petersburg: Juventa; Nauka. (In Russian).
- Novikova, N. I. (2014). *Hunters and oil workers: Studies in legal anthropology*. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Oldenburg, R. (2014). *The third place: cafés, coffeehouses, bookstores, bars, beauty salons and other hangouts as the foundation of community*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Phelps, N. A. (2017). *Interplaces: An economic geography of the inter-urban and international economies*. Oxford: Oxford University Press.
- Podoroga, V. A. (2013). *Metaphysics of the landscape: Communicative strategies in the philosophical culture of the nineteenth and twentieth centuries*. Moscow: Kanon+.
- Savchuk, V. V. (2012). *Topological reflection*. Moscow: Kanon+, Regional'naya Obshchestvennaya Organizaciya Invalidov "Reabilitatsiia".
- Sirina, A. A. (2012). *The Evenki and Evens in the modern world: Self-consciousness, nature management, worldview*. Moscow: Vostochnaya Literatura. (In Russian).
- Shklovsky, V. (1917). Art as Device. In V. Shklovsky et al. *Collections on the Theory of Poetic Language*, Iss. II, 3–14. Petrograd: Tip. Z. Sokolinskogo. (In Russian).
- Ssorin-Chaikov, N. V. (2012). Bear skins and macaroni: On social life of things in a Siberian state collective, and on the performativity of gift and commodity distinctions. *Journal of Economic Sociology*, 13(2), 59–81. <https://doi.org/10.17323/1726-3247-2012-2-59-81> (In Russian).
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.

ДЕТАЛИ ГОРОДА



1. Лаборатория Almet Mosaic, 2022 год, г. Альметьевск. Фото: Антон Селезнёв

1. Almet Mosaic Laboratory, 2022, Almetьевsk. Photo by Anton Seleznyov



2. Наталья Пастухова. Совместное рисование мурала с жителями, 2023 год, г. Ярославль. Фото: Илья Теплов

2. Natalia Pastukhova. Collaborative mural painting with local residents, 2023, Yaroslavl. Photo by Ilya Teplov

ЮБИЛЕИ

Городская песня и память детства: к юбилею С. Ю. Неклюдова

НИКИТА ВИКТОРОВИЧ ПЕТРОВ ^{[1], [2]}

✉ petrov-nv@ranepa.ru

id <http://orcid.org/0000-0002-2467-9535>

ДАРЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА РАДЧЕНКО ^[1]

✉ darradchenko@gmail.com

id <http://orcid.org/0000-0002-7457-5179>

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

^[2] Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Для цитирования:

Петров, Н. В., Радченко, Д. А. (2026). Городская песня и память детства: к юбилею С. Ю. Неклюдова. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 354–360.

Дата поступления в редакцию: 10.01.2026

Дата принятия к публикации: 04.03.2026

© Н. В. Петров, Д. А. Радченко, 2026



Urban song and the memory of childhood: For the anniversary of S. Yu. Neklyudov

NIKITA V. PETROV ^{[1], [2]}

✉ petrov-nv@ranepa.ru

id <http://orcid.org/0000-0002-2467-9535>

DARIA A. RADCHENKO ^[1]

✉ darradchenko@gmail.com

id <http://orcid.org/0000-0002-7457-5179>

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

^[2] Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

To cite this article:

Petrov, N. V., Radchenko, D. A. (2026). Urban song and the memory of childhood: For the anniversary of S. Yu. Neklyudov. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 354–360.

Received: 10.01.2026

Accepted: 04.03.2026

© N. V. Petrov, D. A. Radchenko, 2026



Сергей Юрьевич Неклюдов — один из ключевых авторов в современных русскоязычных исследованиях фольклора, городских традиций, автор термина «постфольклор», а для редакции журнала «Фольклор и антропология города» и главный редактор. У Сергея Юрьевича особый тип взгляда на городскую культуру: спокойный, строгий и в то же время предельно личный, не отделяющий научный интерес от собственного опыта. А вот еще детали: белые волосы и борода (обязательный атрибут), узнаваемая интонация и спокойный голос (всегда поймешь), обстоятельные комментарии к статьям и докладам (вдумчивые и успокаивающие докладчика), глубина рассуждений (откуда Вы все знаете, СЮ?! — все это стало частью визуальной и звуковой памяти целого поколения ученых, учившихся и учащих у него слышать город как многоголосное пространство, видеть его слоистую структуру, понимать его, говорить о городе.

Поскольку журнал про антропологию, фольклор и город, то и расскажем мы о городской песне и о взгляде СЮ на этот феномен, выбрав несколько его работ про городскую песню. Собственно, одна из соавторов этой статьи впервые увидела Сергея Юрьевича вживую именно во время доклада о городской песне на I Всероссийском конгрессе фольклористов — и обязана этой встрече едва ли не всей дальнейшей траекторией научной деятельности.

В статье «Городская песня: память детства» [Неклюдов 2011] Сергей Юрьевич обращается к традиции, носителем которой был сам. Городские песни сопровождают его с раннего детства: в коммунальной квартире на Арбате, во дворе, на даче, в студенческое время; именно вокруг них складываются «поющие компании», устойчивые и ситуативные, сезонные и привязанные к конкретным дружеским и приятельским кругам. Если хотите узнать про это побольше, то вам обязательно надо прочитать несколько интервью СЮ на сайте «Народная история России»¹.

¹ <https://pastandnow.ru/nsyu-00>

Что же сделать, чтобы не только помнить и петь, но и рассказывать, писать о городской песне? Надо составить реестр всего, что удерживается памятью: песен, помнящихся целиком, отдельными строфами и строками, стихов, найти другие варианты (желательно все). Получившийся список примерно из сотни текстов (но можно и больше) осмыслить, подумать про него, как про возможный показатель «фольклорной памяти», ведь «малые» формы (дворовые куплеты, уличные песенки) конституируют образ мира ничуть не меньше, чем эпос или сказка. В своих работах Сергей Юрьевич показывает, как тщательный текстологический и исторический анализ всего одной песни (см. напр., [Неклюдов 2017]) способен вскрыть механизмы производства и трансмиссии фольклора и его отношений с ценностно-нормативной системой культуры (заметьте на полях, что каждая такая статья — еще и бесконечно увлекательное чтение, своего рода фольклористический детектив, разворачивающийся на глазах читателя). Библиография «песенных» работ Сергея Юрьевича — сама по себе замечательный путеводитель по советской уличной песне XX века.

В работе «Между фольклором и эстрадой: “Бублички”» Сергей Юрьевич как будто заново утверждает эту программу, но уже на материале песни нэповской эпохи [Неклюдов 2024]. Здесь похожая логика: чтобы понять городскую песню, необходимо собрать максимум репрезентативных фиксаций — грамзаписи, нотные листки, песенники, дневниковые записи, ранние публикации, варианты на других языках, мемуарные цитаты. И только затем можно приступить к реконструкции вероятного первотекста и переходить к разбору устойчивых «тем» (экспозиции, семейной коллизии, найма к хозяину-«кустарю», патентной системы, ожидания замужества и возможного «ночного праздника» на вырученные деньги). В итоге песня, которая кажется легким шлягером, разворачивается как структурированное повествование о бедной торговке на углу, о тяжелом наемном труде, о семье «со дна», о частной торговле и патенте, о смене жизненной траектории через брак или через ситуативный праздник. Городская песня активно откликается на актуальную реальность («утром в газете — вечером в куплете»), и отношения ее с внетекстовой реальностью [Неклюдов 1995] и, в частности, с медиасобытием представляет особый интерес для исследователей фольклора. Ее варианты и переделки, в том числе юмористические, как отмечает Сергей Юрьевич, описывают почти любое явление, от общезначимых новостей до явлений частной жизни [Неклюдов 2005с].

То есть городская песня рассматривается СЮ как поле, в котором пересекаются личная память и исторический контекст, повседневный опыт и большие социальные сдвиги. А логика исследования такова: сначала максимально полное собрание вариантов, затем ре-

конструкция структуры и сюжетных блоков, и только после этого осторожное прочтение того, как через песню город говорит о себе и о своем времени. Несмотря на то, что городская песня — явление относительно новое, и по крайней мере частично ее возникновение можно описать, основываясь на материалах эгодокументов и интервью, С. Ю. Неклюдов обращает внимание на то, что нарративы о создании текстов и сами имеют фольклорный характер, принадлежат устной традиции [Там же] и могут изучаться как феномены городской исторической памяти.

Реконструкция песенного репертуара конца 1940-х годов показывает, что и сам слушатель входит в город через песню. «Крокодила», «Яблочко», «Старушка не спеша дорожку перешла», «Цыпленок жареный...» — эти тексты выстраиваются в целый сюжет освоения городской улицы. В «Крокодиле» по улицам «ходит» угрожающее чудовище, и именно родители, прерывая песню как «неприличную», фиксируют опасную зону. В «Яблочке» бросок предмета связан с необратимым перемещением: сначала «в Ростов», затем, в детских переделках, в чужой рот; за этим комическим мотивом проступает тема утраты контроля. В песенке о старушке появляется милиционер; это фигура одновременно и смешная (штраф всего три рубля), и устрашающая, закрепляющая представление о власти, которая карает даже за невинный переход через дорогу. Городская улица — это место, где голодно, где хватают, проверяют, наказывают; и в то же время место непреодолимого притяжения. Смех и страх сплетены здесь очень тесно: смешной штраф, гротескная крокодила, «несерьезные» тексты, в которых уже зреет возможность черного юмора будущих «садистских стишков».

Следующий пласт, который Сергей Юрьевич выделяет в собственной «памяти детства», — городские баллады о моряках, пиратах, ковбоях. «Джим, подшкипер английской шхуны...» (услышанный ребенком как «Джон, полшкипер»), таверны и порты, Амазонка, Кейптаун, Батавия, «страна далекого юга»... Мир оказывается удивительно условным: география путается, но эмоциональная серьезность сюжетов для подростков бесспорна. СЮ подчеркивает карнавалы характер этих текстов: и сочинители, и исполнители, и слушатели рядятся в экзотические роли. Именно поэтому, заметив, что эти песни уходят из взрослого обихода, СЮ обращает внимание на их долгую жизнь в детском репертуаре: возрастные группы меняются, а желание примерить на себя чужой, «заграничный» образ остается. Так формируется еще один важный момент: городские подростки, живущие во вполне конкретных Москве и Подмосковье, с помощью песен производят «мир на вырост», мир с портами и барами, ревностью и драками, рискованными приключениями и быстрыми побегами.

Важное место в подкорпусе работ СЮ о фольклоре занимает статья о песенке «Цыпленок жареный, цыпленок пареный...». На материале множества вариантов Сергей Юрьевич показывает, как этот текст, воспринимаемый часто как детская шутка, разворачивается в сложный нарратив о травме и городской повседневности XX века [Неклюдов 2005a].

В ранних редакциях появляются политические и социальные мотивы: уличные облавы, паспортный режим, угрозы ареста, топонимика Невского и Тверской. Позднейшие версии сглаживают эти острые углы, усиливая игровое начало, но структура остается прежней: маленький герой оказывается в ситуации, где от него мало что зависит. Фигурой цыпленка в городском песенном воображаемом проговаривается опыт «маленького человека» в большом городе: его проверяют, ловят, обманывают, над ним издеваются — и все же в каком-то месте текста звучит простая фраза о желании «тоже жить». В этом наивном требовании права на жизнь слышится и признание права на существование городской песни, дворового анекдота, граффити, интернет-текста, и — шире — признание права на жизнь самой фольклористики в эпоху, когда устная традиция меняет свои носители и медиумы.

Однако в работах С. Ю. Неклюдова городская песня — больше, чем отдельный фольклорный жанр. Для фольклориста городская песня — своего рода полигон, на котором отрабатывается оптика исследования трансформаций устной традиции в ходе урбанизационных процессов [Неклюдов 2005b]: сложных взаимодействий устных и письменных текстов, фольклорных и литературных текстов, «низовых», любительских и профессиональных перформативных практик, массовых и групповых, субкультурных традиций, новых технологий и материальности (от граммофонных записей и кино до — продолжая заданное Сергеем Юрьевичем направление — социальных медиа и генеративного ИИ). Так, в статье о песне «Маруся отравилась» Сергей Юрьевич показывает связь текстов и форм бытования городской песни XX века с более ранними песенными традициями, эстрадой, звукозаписью [Неклюдов 2017]. В работе о балладе «Гоп-со-смыком» С. Ю. Неклюдов пишет о широком фольклорном контексте рассказов о путешествиях «на тот свет», в который включена эта песня, и показывает, что «богословская эрудиция» авторов, просвечивающая в тексте, заставляет предполагать происхождение «блатной» баллады из семинарской среды [Неклюдов 2006].

Городская песня в работах С. Ю. Неклюдова становится явлением, воплощающим специфику городского фольклора и легитимирующим его в качестве предмета исследований фольклористики, еще несколько десятков лет назад игнорировавшей городские тексты как «неаутентичные» и «китчевые». Показывая вариативность

живой текстуальной традиции городской песни, ее разнообразные отношения с авторством и «новую устность» ее трансмиссии, Сергей Юрьевич задал целое направление в современной российской фольклористике: благодаря ему городская песня, городской фольклор, фольклор улицы стали одними из ключевых сюжетов отечественной фольклористики (см. библиографию²). Его тексты помогают видеть в собственном детстве и юношестве, в голосах двора и поющих компаний и личные воспоминания, и часть большой культурной истории. Он показывает, что городская песня, дворовые мелодии, «поющие компании» и новые формы сетевого фольклора образуют целостное поле городской традиции, требующее внимательного, не иерархического описания. А для нас его работы остаются точкой отсчета в разговоре о городе как о пространстве памяти, городской повседневности и социального воображения; разговоре без лишнего пафоса, но с той степенью серьезности, которая позволяет включать в историю культуры даже самые «тихие» и на первый взгляд неприметные голоса.

С днем рождения, дорогой СЮ!

Ваши редакция и редколлегия журнала «Фольклор и антропология города».

Литература

- Неклюдов, С. Ю. (1995). Отношение «текст-денотат» и проблема истинности в повествовательных традициях. В Е.В. Пермяков (Ред.). *Лотмановский сборник, выпуск 1*, 667–675. М.: ИЦ-Гарант.
- Неклюдов, С. Ю. (2005а). «Цыпленок жареный, цыпленок пареный...». В В. Н. Топоров (Ред.). *Язык. Личность. Текст: Сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой*, 637–652. М.: Языки славянских культур.
- Неклюдов, С. Ю. (2005b). Все кирпичики, да кирпичики... В *Шиповник. Историко-филологический сборник к 60-летию Р. Д. Тищенко*, 271–303. М.: Водолей Publishers. <https://www.elibrary.ru/pkesgv>
- Неклюдов, С. Ю. (2005c). *Фольклорные традиции современного города*. Режим доступа: <http://folk.pomorsu.ru/index.php><https://www.elibrary.ru/gvvexj>
- Неклюдов, С. Ю. (2006). Гоп-со-смыком — это всем известно... В А. К. Байбурин, В. В. Головин, Е. В. Дупчеккина, Г. А. Левинтон (Ред.). *Фольклор, постфольклор, быт, литература. Сб. статей к 60-летию Александра Федоровича Белоусова*, 65–85. СПб.: СПбГУКИ.
- Неклюдов, С. Ю. (2011). Городская песня: память детства. *Живая старина*, (1), 19–22. <https://www.elibrary.ru/negwxi>
- Неклюдов, С. Ю. (2017). У истоков городской песни XX века, или Почему отравились Маруся? *Традиционная культура*, (4), 41–61.
- Неклюдов, С. Ю. (2024). Между фольклором и эстрадой: «Бублички». *Традиционная культура*, 25(1), 61–80. <https://doi.org/10.26158/TK.2024.25.1.004>.

² https://cts.ru/sites/default/files/2025-12/Nekludov_Biobibl.pdf

References

- Neklyudov, S. Yu. (1995). The “text–denotation” relation and the problem of truth in narrative traditions. In V. E. Permyakov (Ed.). *Lotmanovskiy sbornik, Issue 1*, 667–675. Moscow: IC-Garant. (In Russian).
- Neklyudov, S. Yu. (2005). “Fried Chicken, Steamed Chicken...”. In V. N. Toporov (Ed.). *Language. Personality. Text: Collection of articles for the 70th anniversary of T. M. Nikolaeva*, 637–652. Moscow: Languages of Slavic Cultures. (In Russian).
- Neklyudov, S. Yu. (2005). All bricks, and bricks... In *Rosehip. Historical and philological collection for the 60th anniversary of R. D. Timenchik*, 271–303. Moscow: Vodoley Publishers. <https://www.elibrary.ru/pkesgv> (In Russian).
- Neklyudov, S. Yu. (2005). *Folklore traditions of the modern city*. Retrieved from <http://folk.pomorsu.ru/index.php> <https://www.elibrary.ru/gvvexj> (In Russian).
- Neklyudov, S. Yu. (2006). Gop-so-smykom — everyone knows this... In *Folklore, post-folklore, everyday life, literature. Collection of articles for the 60th anniversary of Alexander Fedorovich Belousov*, 65–85. St. Petersburg: SPbGUKI. (In Russian).
- Neklyudov, S. Yu. (2011). Urban song: Childhood memory. *Living Antiquity*, (1), 19–22. <https://www.elibrary.ru/negwxi> (In Russian).
- Neklyudov, S. Yu. (2017). At the origins of the urban song of the twentieth century, or Why did Marusia poison herself? *Traditional Culture*, (4), 41–61. (In Russian).
- Neklyudov, S. Yu. (2024). Between folklore and pop music: “Bublichki”. *Traditional Culture*, 25(1), 61–80. <https://doi.org/10.26158/TK.2024.25.1.004> (In Russian).

Научный журнал
Academic journal

Фольклор и антропология города
Urban Folklore & Anthropology

2026, 1, Т. 8

Основан в мае 2018 года
Established in May, 2018

Научный редактор

Е. Ф. Левочская

Редактор английского текста

Д. А. Трынкина

Корректурa

В. А. Комарова

**Специалист по цифровому
сопровождению**

О. В. Иванченко

Верстка, дизайн

В. Ф. Лурье

Academic Editor

Yelena Levochskaya

English Language Editor

Daria Trynkina

Proofreader

Vera Komarova

Digital support specialist

Oksana Ivanchenko

Art Editor, Designer

Vadim Lurie

ISSN: 2658-3895

ISSN (Online) 2782-1757

Адрес редакции: 119606, г. Москва, просп. Вернадского, 82, корп. 9
Postal address: 82 bldg. 9, Vernadskogo Avenue, Moscow, Russia, 119606

Учредитель издания: Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ

The journal is published by The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.
In case of reprinting, reference to the journal is obligatory.

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора.
All articles published in the journal have been peer-reviewed.

Подписано в печать 30.03.2026

Формат 70×100/16

Тираж 500 экз. (первый завод — 200 экз.)

Свободная цена

Отпечатано в типографии РАНХиГС

119571, Москва, просп. Вернадского, 82, стр. 9

Номер Свидетельства о регистрации СМИ в Роскомнадзоре: ПИ № ФС77-73157 от 22.06.2018

© Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

© Авторы

© The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

© Authors