

# «Начинка неузнаваемого»:

Игорь Кобылин беседует с уличным художником Синим Карандашом

**А**мериканский критик и историк искусства Дэвид Джослит, суммируя восходящий к Платону (а то и к более раннему времени) *commonsense* западной культуры в ее отношении к художественному образу, отмечает три устоявшихся там характеристики последнего: образ отмечен «вторичностью» (это всегда иллюстрация, чья значимость зависит от значимости иллюстрируемого), «тупостью» (образ – слишком смутный, слишком чувственный, слишком интуитивный и ненадежный – всегда эпистемологически проигрывает строгому понятию) и, наконец, «обманчивостью» (образы составляют материю видимости – в противовес сущности; иллюзии и кажимости – в противовес реальности):

«К образам относятся несерьезно, считая их чисто интуитивными – неспособными к строгой формализации, преобразующей визуальные данные в сообщаемое знание. [...] Как часть спектакля, образы противоположны знанию и являются олицетворением невежества»<sup>1</sup>.

Эта краткая – безусловно, слишком краткая, чтобы быть абсолютной верной в деталях, но, кажется, вполне точно схватывающая сущностный настрой нашей культуры в целом – квалификация давнего и устойчивого отношения к эпистемологическим возможностям искусства активно ставится сегодня под вопрос. С одной стороны, современное искусство становится все более рефлексивным. Еще Гегель, диагностируя смерть искусства в качестве формы «высшей потребности духа», полагал, что после собственного конца искусство сменится искусствоведением:

«Теперь художественное произведение сразу вызывает в нас не только непосредственное удовольствие, но и оценку, так как мы подвергаем суду нашей мысли его содержание, средства изображения и соответствие или несоответствие обоих друг другу. Наука об искусстве является поэтому в наше время еще более настоятельной потребностью, чем в те эпохи, когда искусство уже само по себе доставляло полное удовлетворение. Искусство приглашает нас мысленно рассмотреть его, но не для того, чтобы оживить художественное творчество, а чтобы научно познать, что такое искусство»<sup>2</sup>.

1 Джослит Д. *После искусства*. М.: V-A-C press, 2017. С. 14.

2 Гегель Г.В.Ф. *Лекции по эстетике*. М., 1999. Т. 1. С. 88.

Игорь Кобылин (р. 1973) – философ, историк культуры, доцент кафедры теории и истории гуманитарного знания РГГУ, преподаватель программы «Политическая философия» МВШСЭН, доцент Приволжского исследовательского медицинского университета.

Синий Карандаш – анонимный художник (Нижний Новгород), занимается текстовым стрит-артом и городскими интервенциями (телеграм-канал @bluepenciltoo).



Правда сегодня искусство, не доверяя этим внешним «нам», занялось научным *самоисследованием*, так что теоретическая ревизия собственного способа производства окончательно замкнулась на саму себя, вытеснив произведение куда-то на обочину. Вернее, произведением и стала теоретическая рефлексия, в то время как объект превратился в необязательное приложение к концептуально насыщенному тексту. Язык (искусства) и метаязык (критической теории) совпадают в ряде случаев настолько, что исследование условий возможности – трансцендентальных, политико-экономических, институциональных – художественного высказывания и является самим этим художественным высказыванием.

С другой стороны, престиж рационального знания – западного, подлинно научного, строго понятийного Знания с большой буквы – существенно покачнулся после индустриально организованных боен Первой и Второй мировых войн. По замечанию Жюль Делёза, чудовищ рождает не сон разума, а непрерывно бодрствующая рациональность. В этом контексте интуитивное, чувственное, аффективное знание, производящееся искусством, получает шанс стать контрзнанием в духе Фуко – «малым знанием», бросающим вызов метафизическому насилию понятийных систем (оборачивающимся, в конечном счете, насилием вполне реальным); знанием, родственным «чувственному мышлению» колонизированных Других и вообще всех угнетенных, «не способных» к постижению высоких стандартов логической, дисциплинированной мысли. Демократизация знания, раскол единого *знания* на множество гетерогенных *знаний* с собственными историями реабилитировали искусство в качестве специфической познавательной практики.

Сегодня эпистемологический потенциал искусства не нужно лишний раз доказывать – так Лера Конончук, выступившая в качестве редактора-составителя недавнего специального номера журнала «Логос», посвященного художественным исследованиям, так резюмирует эпистемологический поворот в искусстве, фиксируемый актуальными историками и теоретиками искусства:

«Суть художественного исследования заключается в том, что это исследование чего-то внеположного искусству средствами искусства, через поиск соответствующего теме или направлению изысканий художественного метода, результатом которого также становится искусство, в свою очередь (в наиболее успешном случае) переопределяющее саму сущность того, чем искусство является»<sup>3</sup>.

3 Конончук Л. Станция «Дистанция». Диспозитив производства знания в ранних российских художественных исследованиях // Логос. 2024. № 1. С. 14. Речь идет о понятии произведения искусства как «теоретического объекта» (Юбер Дамиш), «эпистемической вещи» (Хенк Боргдорф), «эпистемического изобретения» (Ирит Рогофф). В последнем случае вопрос ставится о постоянном поиске формы: «Форма находится,

Поскольку настоящий блок статей посвящен производству знания на краях научного и культурного мейнстрима, мы решили обратиться к маргинальным формам и художественного знания, которое в целом в свою очередь может рассматриваться (до сих пор) в качестве маргинального по отношению к научному и философскому. Действительно, стрит-арт, о котором пойдет речь ниже, вполне можно определить как парадоксальную форму художественного производства: в некотором смысле для нее не важны ни творение (принципиально недолговечное, а в ряде случаев сводящееся лишь к кенотическому указанию на медиум), ни творец (как правило, анонимный, скрывающийся под ником, чье произведение часто сводится к нечитаемому тэгу-подписи)<sup>4</sup>; смешивающую интенциональное и неинтенциональное до такой степени, что одно уже неотлично от другого; преодолевающую музейно-галерейные рамки, но не становящуюся, как это ни странно, более доступной – «рассеянный» (Вальтер Беньямин) взгляд горожанина редко фиксирует это искусство в качестве искусства (искусством стрит-арт становится на фотографиях в соцсетях художников или включаясь в специализированные городские экскурсионные маршруты). Парадоксы можно было бы множить. Но вместе с тем стрит-арт в его разнообразных вариациях является сегодня мощной исследовательско-урбанистической практикой, все познавательные возможности которой нам еще не очень известны и понятны.

ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ

«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»

**Стрит-арт можно определить как парадоксальную форму художественного производства: в некотором смысле для нее не важны ни творение, ни творец; преодолевающую музейно-галерейные рамки, но не становящуюся более доступной – «рассеянный» взгляд горожанина редко фиксирует это искусство в качестве искусства.**

по Рогофф, через “эпистемические изобретения”: пропозициональные и фикциональные, через рассогласованные (*mismatching*) образовательные платформы, изобретенные архивы, через озвучание (*envoicing*), воплощение (*embodying*) и запуск в движение (*setting in motion*). Называемые ею художественные исследовательские методы – это среди прочего сотрудничество, разговор, обмен, коллективное и индивидуальное движение. [...] Такое размывание рамок не должно вводить в заблуждение: на деле Рогофф говорит о том же, о чем и Дамиш с Боргдорфом. Это будет очевидным, если слова “объект” и “вещь” заменить на “процесс” и “среда”, более актуальные для современного международного художественного диспозитива (Там же).

- 4 О смене исторических режимов искусства – от классического греческого, где важно творение, к нововременному, с его культом творца, см.: АГАМБЕН Дж. *Творение и анархия. Производство в эпоху капиталистической религии*. М.: Гилея, 2021.



Помня, что, в отличие от научного, художественное знание всегда лично и аффективно, мы решили поговорить о практиках артистической эпистемологии непосредственно с производителем такого знания – уличным художником, поэтом и урбанистом, работающим под ником Синий Карандаш<sup>5</sup>.  
**[Игорь Кобылин]**

**Игорь Кобылин:** В одном из интервью вы очерчиваете поле своей деятельности как располагающееся, цитирую, «между искусством, городскими исследованиями, урбанизмом, изменениями городской среды, политическим активизмом»<sup>6</sup>. Как вы определяете для себя это «между»? Понятно, что это способ не быть ни художником, ни исследователем, ни урбанистом – и одновременно возможность быть ими всеми сразу. Что означает взаимная инфицированность этих позиций? Как меняется «художник», становящийся «исследователем», – и наоборот?

**Синий Карандаш:** Для точности – сейчас я для Синего Карандаша определяю несколько другие точки этого «между». Это тактический стрит-арт, поэтические высказывания, культурный и отчасти социальный активизм, личные отношения и городские исследования. Наверное, все это можно суммировать как «формулирование или артикуляция окружающего пространства».

Положение «между» можно сравнить с первыми постоянными человеческими поселениями. Как пишет антрополог Джеймс Скотт в работе «Против зерна»<sup>7</sup>, эти поселения возникали на пересечении нескольких экологических ниш (например заливные луга, появляющиеся на месте впадения крупной реки

- 5 Декларация (*artist statement*) Синего Карандаша: «Авторский стиль – лаконичные и остроумные надписи в публичном пространстве, комментирующие те или иные события, ситуации или состояния и предлагающие по-новому их осмыслить. В своих высказываниях исследует границы искусства, социального активизма, тактического урбанизма и поэзии. Шрифт художника легко узнаваем: прямоугольные вытянутые по вертикали буквы синего цвета. Надписи можно встретить в Нижнем Новгороде, Кулебаках, Москве, Берлине, Тегеране, Амстердаме, Коврове, Праге, Каше, Владивостоке, Петербурге, Суздале, Томске, Ширазе, Тбилиси, Калининграде, Красноярске, Екатеринбурге, Новгороде, Ереване и других городах. Всякие выставки: “799 или за год до 800”, “Арсенал” и галерея “Futuro minor”, Нижний Новгород (2020); “Выставка забытых слов”, Центр современной культуры “Terminal A”, Нижний Новгород (2021); “Место X Зарядье. Выставка Нижегородского уличного искусства”, Зарядье, Северный тоннель, Москва (2021–2022); “A War Is Not the Answer”, Street X Digital Art Exhibition at the Red Square in Metaverse (2022); “Хроника цветущих событий”, галерея “Триумф”, Москва, Центр современной культуры “Смена”, Казань (2023–2024)». См. также: Кобылин И. «Это мог бы быть ваш город», или Самодельный урбанизм Синего Карандаша // Новое литературное обозрение. 2022. № 2(174). С. 119–131.
- 6 #ЯизНижнего – Синий Карандаш // надписи на стенах и диалог с городом ([www.youtube.com/watch?v=ThfSY3tR9Yo](http://www.youtube.com/watch?v=ThfSY3tR9Yo)).
- 7 Скотт Дж. *Против зерна. Глубинная история древнейших государств*. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2020.

в море), каждая из которых обладала самостоятельным набором ресурсов (растения, животные, моллюски, вода), доступ к которым имели все члены сообщества – ресурсы находились в общей собственности. Но важно, что это «между» не только перекресток экологических ниш, но своего рода маятник между оседлой жизнью в укрепленном «цивилизованном» поселении, полном дисциплинарных, закрепляющих жителей практик, и уходом/возвращением из него обратно в многонишевую «дикость», где обитают разные Другие. Эти трансверсальность и маятниковость – базовые принципы работы Синего Карандаша: тут пересечение, совмещение, рассредоточение – рабочая стратегия выживания, в которой появляется поле сибруковско-го культурного и социального «ноубрау»<sup>8</sup>. То там то тут, но ни там и ни тут, хотя высказывания Синего Карандаша оказываются более-менее понятны везде.

Наверное, «между» также можно назвать фронтиром – промежуточной зоной, обладающей определенной глубиной, прощупаемой и подвижной. Область пересечения разного.

С точки зрения научности исследований, это очень нишевое «между», в котором нет суровости метода, стремления к порядку, рационализации и абстракции, необходимой отчетности и как следствие – нет легитимности. Также междуположение дает возможность использовать несколько (одновременно или попеременно) техник высказывания и технологий влияния, импровизировать, внимать полярности возможных взглядов, расширяет сеть контактов (влияя на их глубину) и одновременно затирает видимость деятельности в профессиональных полях. Исследование обычно унифицирует – даже тогда, когда ставит себе задачу поддержать разнообразие.

Есть еще простой апофатический способ определения «между»: в силу разных причин я не готов назваться ни правоверным художником, ни строгим исследователем, ни занимающимся только активизмом – в первую очередь из-за множества необходимых и системообразующих условностей в каждой из сфер.

Относительно изменений и взаимовлияний позиций художника и исследователя. Исследователь становится более образным, метафоричным и включенным. Художник же получает ограничения в том плане, что внешние обстоятельства и культурные конструкции влияют на содержание и формулировку. Эти ограничения во благо.

Множественность и одновременно нигдешность позиций расширяет чувственность, рецептивность пространства.

**8** См.: Сибрук Дж. *Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры*. М.: Ад Маргинем; Музей современного искусства «Гараж», 2013.





**ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ**

«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»

*Илл. 1. Воздух выпустили, а жизнь не закончилась. Улица Варварская. Нижний Новгород. Фасадная краска (2023).*

**И.К.:** Являясь художником-исследователем, какой тип знания вы производите? Что вообще означает исследовать город, например, посредством (уличного) искусства?

**С.К.:** Я произвожу моментальный тип личностного знания, знания через отношение. В каком-то смысле его, наверное, можно считать сократическим, так как он обращен к зрителю, вопрошая его в конкретной точке пространства или сети и рассчитан на реакцию и внимание к той или иной теме-сюжету-объекту-ситуации. Чтобы репрезентировать действительность, ее проще над-писать.



Если вы хотите узнать степень научности этого знания, то она не претендует ни на что низка, как и степень академической или коммерческой художественности. Это не столько

производство знания, сколько обналичивание ощущений, которые висят в воздухе (физическом, социальном, символическом пространстве). Перевод суммы ощущений и пониманий в формулу, которая может быть записана и прочтена. Ощущения базируются и на приближение к реальности, и на воображении.

Исследовательские задачи Синего Карандаша в городе – это прежде всего экфрасис, но не только внешних форм пространства, а в том числе и внутреннего содержания. При этом исследовательские практики и техники Синего Карандаша довольно близки практикам и техникам социологических и антропологических работ «в поле» – наблюдение, визуальный анализ, считывание особенностей и закономерностей, интервью, включенное наблюдение. Особенно важно пространственное постижение – прохождение сквозь (дрейф, прогулка, интервенция) и натяжение сетки, исследование складок и подтоплений, углубление в поры, полные отпечатков и следов повседневных практик, ролевых ситуаций и знаков.

Практика надписей Синего Карандаша – это в том числе и художественное исследование возможностей зрения и способности смыслообразования у случайного горожанина, и приглядывание (к пространству и за пространством), и пере-смаatrивание пространства, и порез кожи города, из которого на горожанина течет начинка незнаваемого.

**И.К.:** Почему вы работаете исключительно в городском пространстве? Почему только там возникает, если воспользоваться выражением Джона Бёрджера, «импульс что-нибудь нарисовать»?

**С.К.:** Я бы сказал, что работаю не *в* городском пространстве, но *с* пространством, в том числе и с *городским*. Иногда все же это бывает пространство готового изображения (пейзажа, панорамной фотографии, видовой гравюры), референт которого слишком удален культурно и исторически, или виртуальная среда, воспроизводящая место, в котором я не могу или пока не готов делать надпись в реальности.

Городское пространство привлекательно своей вседоступностью и множественностью. В нем оказывается всякий – и такой, и другой, и богатый, и бедный, и начитанный, и насмотренный, и ненасмотренно-неначитанный, и властьвертикальдержущий, и бездомный диогеновского типа, никому не принадлежащий, и местный бандит, и заезжая звезда, и многие другие. Внешнее, публичное пространство городов максимально транзитивно, открыто и в этом смысле всеобщее, объединяет всех. В нем легко «попасться». И на вход в него из дома пока не поставлены разного рода ограничительные рамки –



ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ

«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»

культурные, религиозные, технологические, финансовые, национальные и так далее. Город – это первичный, самый базовый медиум. Как пишут географы Эш Амин и Нейджел Трифт: «Город сам является медиумом, непрерывно выкрикивающим свои истории». И в этом нойзовом крике – контрапункт Синего Карандаша.



*Илл. 2. Еще не вечность. Закатное небо над Волгой в районе Нижнего Новгорода. Цифровая надпись на цифровой фотографии (2019).*

**И.К.:** На каких уличных художников-исследователей – российских и/или зарубежных – вы ориентировались, когда начинали? Чей способ работы с городским пространством был для вас наиболее вдохновляющим?

**С.К.:** Я думаю, что статус «художник-исследователь» – это более-менее новейшая конструкция, не совсем корректная по отношению ко многим, кто важен для меня. Художественное исследование и исследование искусством для художников, работающих с пространством, звучит как нечто, сформулированное на языке институционального подхода. Мне же важны метаисследователи.

Например, Дмитрий Александрович Пригов – кажется, он просто увлеченно тестировал границы человеческих возможностей культурного производства, способы художественного приспособления под искусство всего вокруг и внутри себя, побочно рождая множество смыслов. В том числе он делал и уличные вещи. Меня очень вдохновляла и продолжает вдох-



новлять его акция середины 1980-х с расклеиванием по Москве обращений. Это называется «Каталоги обращений Дмитрия Александровича». Во время одного из расклеиваний его арестовали и пытались положить в психлечебницу. «Граждане! Разные мысли приходят в голову – не все могут быть поняты – оттого и смута выходит!» – всегда готов цитировать.

ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ

«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»



Ричард Серра, трансформирующий своими скульптурами пространство и проверяющий некоторыми из них – например, «Опрокинутой аркой» – человеческое терпение<sup>9</sup>.

Работы самого, на мой взгляд, бескомпромиссного художника Сантьяго Сьерра, в которых он исследует ограничения, принятые в современных обществах<sup>10</sup>. Почти каждая из этих работ устроена как раскрывающаяся во времени метафора – при этом сохраняющая ситуативность и идейную связь с историческими, социальными и пространственными условиями места, в котором все происходит. Это важный принцип.

*Илл. 3. В гробу заборов нету. Ограда митрополитской резиденции. Нижний Новгород. Цифровая надпись на цифровой фотографии (2020).*

**9** Ричард Серра (1938–2024) – американский художник, известный своими крупномасштабными абстрактными минималистичными скульптурами, созданными с учетом ландшафтной, городской и архитектурной специфики. Подчеркивает материальные качества своих работ и исследует отношения между зрителем, произведением и местом.

**10** Сантьяго Сьерра (р. 1966) – испанский художник, работающий в жанрах акционизма, инсталляции, скульптуры и концептуальной фотографии. Формально продолжая традиции минимализма, лэнд-арта, арте повера и перформансов 1960–1970-х, все его работы так или иначе посвящены исследованию социально-экономического и физического неравенства людей в современном мире ([www.santiago-sierra.com](http://www.santiago-sierra.com)).

Также стоит назвать таких художников, как Альфредо Джаара и Дженни Хольцер, использующих различные способы присутствия текста в публичном пространстве – рекламные экраны, футболки, световые проекции, передвижные мониторы, диодные конструкции и иное<sup>11</sup>. В их письмо всегда включен общественный аспект, связанный с умолчанием и подспудным присутствием этого умолчания в общественном сознании. Включенное умолчание. Такой чистый акт обнажения во имя надежды на оздоровительный эффект от произведения.

Городское пространство привлекательно своей всеобщностью и множественностью. В нем оказывается всякий – и богатый, и бедный, и начитанный, и насмотренный, и ненасмотренно-неначитанный, и властьвертикальдержущий, и бездомный диогеновского типа, никому не принадлежащий, и местный бандит, и заезжая звезда, и многие другие.

Ну и последовательные исследователи пространственного восприятия и изъятия из этого восприятия – Христо и Жанна-Клод<sup>12</sup>. Они работают и с архитектурой в городе, и природными объектами в ландшафте, трансформируя то, что может не меняться столетиям и больше – типа горных ущелий.

Из тех, кто поколенчески близок, – художник Тимофей Радя из Екатеринбурга<sup>13</sup>. Его подход к уличному искусству довольно плотно описан в работе 2013 года «Все что я знаю об уличном искусстве», сделанной на бетонной стене ныне закрытого и снесенного завода полимеров, где какое-то время располагал-

**11** Альфредо Джаар (р. 1956) – американский художник, архитектор и режиссер чилийского происхождения, работающий с болезненными темами сегодняшней жизни: голод, эпидемии, расизм, коррупция, военные конфликты и их репрезентация ([www.alfredojaar.net](http://www.alfredojaar.net)). Дженни Хольцер (р. 1950) – американская художница-неоконцептуалистка. Главная цель ее работы – проекция идей в публичные пространства. Ее короткие, резкие и политически ангажированные текстовые заявления с конца 1970-х появляются на уличных плакатах, рекламных щитах, светодиодных вывесках, резных камнях, картинах, футболках, световых проекциях и многом другом по всему миру ([www.projects.jennyholzer.com](http://www.projects.jennyholzer.com)).

**12** Христо Явашев (1935–2020) и Жанна-Клод де Гийебон (1935–2009) – американские художники, соответственно болгарского и французского происхождения. Создали собственную художественную технику – «ампакетаж», или «амбалляж», – суть которой заключается в обертывании предметов и объектов в различные материалы (ткань, бумагу, пленку). За свою карьеру «упаковывали» множество различных объектов – от пишущей машинки и автомобиля до здания Рейхстага и необитаемых островов Южной Флориды ([www.christojeanneclaude.net](http://www.christojeanneclaude.net)).

**13** Тимофей Радя (р. 1988) – российский уличный художник, поднимающий в своих городских интервенциях остросоциальные вопросы, но обращающийся при этом к поэтике повседневного языка. Живет в Екатеринбурге ([www.t-radya.com](http://www.t-radya.com)).

ся музей стрит-арта<sup>14</sup>. Такая скрижаль честного с самим собой уличного художника. У Ради есть проект «Улучшения на районе» – просто классика вторжения в постсоветское городское пространство, где приемы нового урбанизма реализованы материалами жэк-арта и граффити.

Также важны московский художник и исследователь Игорь Поносов<sup>15</sup> и так называемый «партизанинг», придуманный группой московских уличных художников, искусствоведов и исследователей. Партизанинг объединяет множество городских и общественных DIY-инициатив и идей, развитых или заброшенных потом капковской урбанистикой Москвы. Но там меньше про искусство, больше про горизонтальные связи, действия и взаимодействия, экономику шеринга и переработки.

**И.К.:** Ваши художественные практики можно квалифицировать не только в качестве визуальных, но и в качестве поэтических. Как соотносятся два этих регистра в конкретных работах?

**С.К.:** Одно из направлений подписей Синего Карандаша может быть охарактеризовано как поиск рифмы пространства и слова. Поэзия тут часто вшита в само пространство. Вшита: фактурно – это может быть кора мертвой, но еще укорененной в земле березы (илл. 4); ситуационно – когда это композиция случайно зашитого фанерой окна или разбитое лобовое стекло брошенного автомобиля (илл. 5); ландшафтно – когда открывается завораживающий вид (илл. 6). Окружение задает поэтичность или то, что ею можно посчитать. Но «поэтичность» не равно «красивость». «Поэтичность» равно трезвой пронзительности.

Пейзаж не пишется, а подписывается, иногда поэтизируясь. И этим подписыванием городской пейзаж высвечивается, тем самым проявляясь, проясняя возможные смыслы или образуя позицию читающего (или человека, просто оказавшегося рядом) по отношению к этому пейзажу. Прояснение в моменте, создание контекста, дистанции (илл. 7).

Безусловно, есть вещи, которые растут скорее из поэтических интересов и опираются на опыт «культурной вменяемости», исходят из более широкого взаимодействия с языком через словообразование, через букву как форму, через произнесение звука. Последнее время – относительно поэтического – интересно создавать звуковые заклинания, находить звукозавораживающие фразы, которые я закликаю петлями с помощью голосового процессора и записываю:

<sup>14</sup> См.: <https://all.t-radya.com/>.

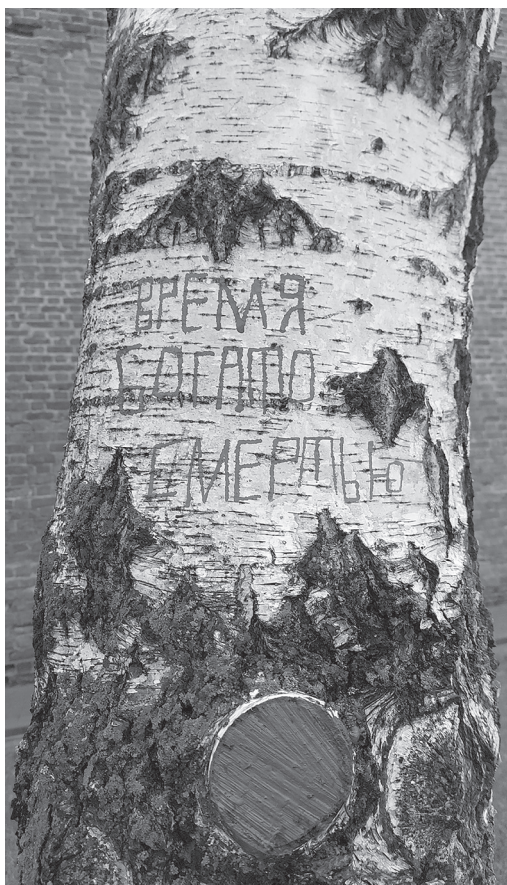
<sup>15</sup> Игорь Поносов (р. 1980) – художник, куратор и теоретик уличного искусства. Автор книг «Искусство и город» и «Russian Urban Art: History and Conflicts».





**ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ**

«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»



*Илл. 4. Время богато  
смертью. Тату на мерт-  
вой березе. Кремлевский  
бульвар. Нижний Новго-  
род (2023).*

*Илл. 5. Одиночество.  
Пустырь на улице  
Провиантская. Нижний  
Новгород. Индустриаль-  
ный маркер (2019).*







*Илл. 6. Неисчезаемое. Мостик над Почаинским оврагом. Нижний Новгород. Индустриальный маркер (2022).*

*Илл. 7. Что здесь будет через 1000 лет. Квартал Красный Просвещенец. Нижний Новгород. Акриловая краска, индустриальный маркер (2022).*





ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ  
«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»

гладь тьмы  
гладь тьмы  
гладьтьмы  
гладьтьмыгладьтьмыгла  
дтьмыгладьтьмыгладьтьмыгладбть  
мыгладьтьмыгладьтьтьмыМглатьмымглатьмымгла  
тьмымглатьмымглатьмымглатьмы  
мглатьмымглатьмымгла  
тьмымглатьмымгла  
тьмы мгла  
тьмы мгла

всё  
всё  
всё  
всё  
всё ещё  
всё ещё  
всё ещё  
всё ещё

Это такие вполне классические волноходы из комбинаторной поэзии или всеволодо-некрасовский минимализм. Но это интересно именно произносить и слушать, а не писать и читать.

**Окружение задает поэтичность или то, что ею можно посчитать. Но «поэтичность» не равно «красивость». «Поэтичность» равно трезвой пронзительности.**

Поэзия в моем понимании – это передний край языковых игр, чувствования происходящего и работы с аффектами. То, что начиная с 2010-х и по сегодняшний день «придумывают» с текстом уличные художники и паблик-артисты, в 1960–1970-е так или иначе было сделано концептуалистами, минималистами, конкретной поэзией, новыми композиторами, а еще раньше это прошло через леттризм, дада, ОБЭРИУ, будетлянство и так далее. Но поэзия как автономная сфера замкнута и существует в узких специальных нишах – в университетах, журналах, на сайтах и чтениях. Это, безусловно, скорее эзотерическое искусство, чем городское или публичное.

Периодически на улице находит место то, что я отношу к традиции моностихов или одностроков:

Ничегосамопосебенепроисходящсть  
Письменная версия сердца  
Всего не перемолчишь  
Обыск смысла



**ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ**

«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»

*Илл. 8. Обыск смысла.  
Лыкова дамба. Нижний  
Новгород. Индустриаль-  
ный маркер (2024).*

Но, наверное, самая трогающая меня и потому самая часто используемая поэтическая техника – это блэкаут. Зачеркивание слов и букв у уличных объявлений, рекламы, городского спама. Обычно это тексты с максимальной цепкостью и понятностью формулировок, отражающие реальные запросы социума. Через блэкаут они превращаются в алогизм, хармсовскую бессмыслинку, в сюрреалистично-кринжовое сообщение, замешанное на узнаваемых российских реалиях и вновь становящееся их частью.

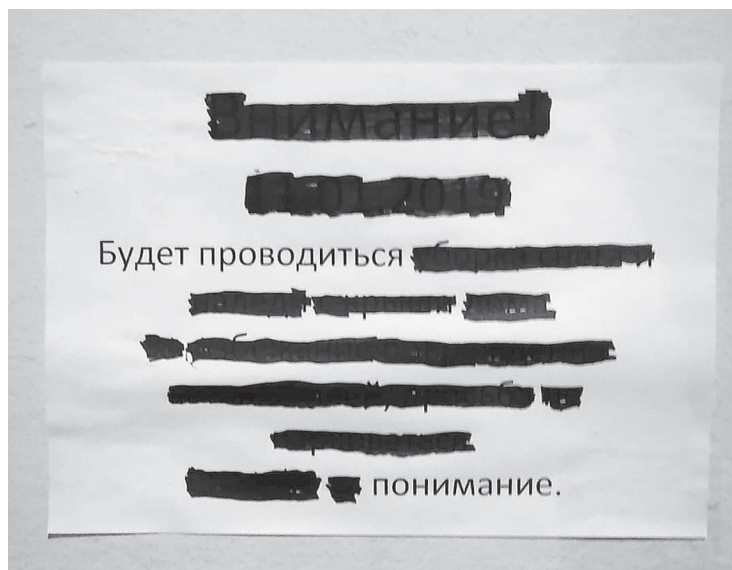


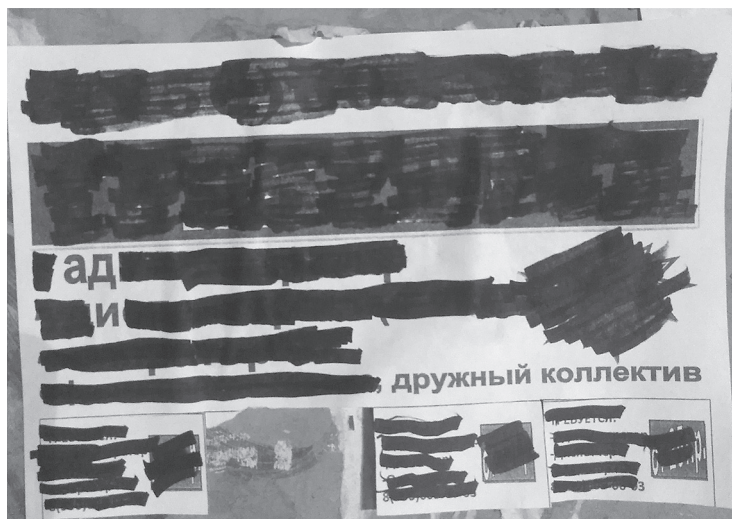
ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ

«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»

И.К.: Исследовать – это делать неизвестное известным, двигаться от незнания к знанию. Но часто исследование приходится начинать с обратной процедуры: сначала необходимо сделать известное неизвестным, раз-узнать знаемое – например, превратить родной, с детства знакомый город в отчужденный (или остраненный) объект артистического изучения/освоения. Легко ли дается такое отчуждение и как в целом соотносятся для вас различные когнитивные карты города?

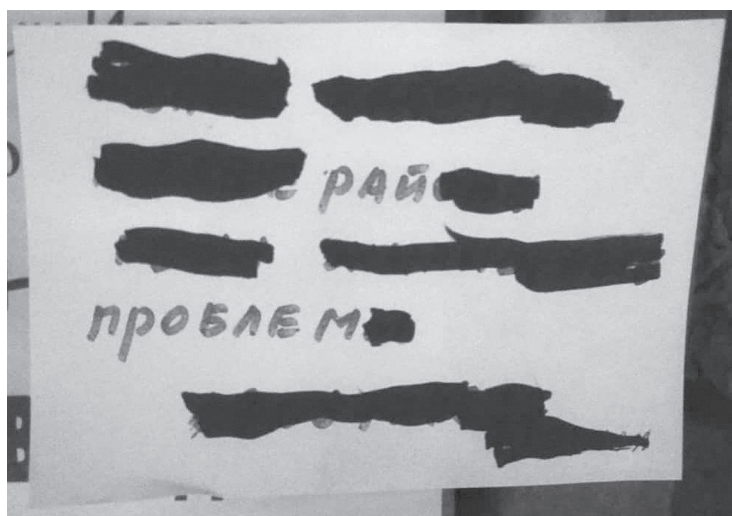
Илл. 9–10. Блэкаут.  
Объявления на улицах  
Нижего Новгорода,  
Москвы и Санкт-  
Петербурга. Черный  
маркер (2019–2020).





ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ

«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»



Илл. 11–12. Блэкаут.  
Объявления на улицах  
Нижнего Новгорода,  
Москвы и Санкт-  
Петербурга. Черный  
маркер (2019–2020).

С.К.: Остранить уже знакомое довольно легко. Нужно, например, просто представить, что ты находишься под толщей воды, на дне моря или большого аквариума. Или ощутить, что все вокруг прямо сейчас растет и меняет форму. Ощутить одновременную трансформацию всего – рост травы и деревьев, растворение облаков, движение скал и литосфер. Почувствовать, что все стремится вверх и одновременно испытывает на себе силу притяжения. Простой мысленный прием, создающий образ пространства, довольно легко производит эффект переощущения, по крайней мере на меня.

Но для опыта «артистического освоения» о(т)странение далеко не всегда необходимо, скорее в родном или просто про(об)житом месте важен гиперопыт, сверхчувствительность





и включение, так как они помогают найти проблемы, несоответствия, или, наоборот, подчеркнуть особенности, или просто промолчать.

Также хочу указать, что знакомого мне с детства города нет. Это иллюзия. Город постоянно меняется, даже в тех частях, которые входят в охранные зоны исторического центра. Нижний Новгород трансформируется, чтобы соответствовать нуждам глобальных (в прошлом), федеральных, а чаще всего локальных, местных бизнес-структур. Его организуют, реорганизуют, пере-реорганизуют под свои интересы жители, власть, бизнес разного уровня, и еще подключаются нацпроекты – например, по развитию спорта, туризма или комфортной городской среды. Что не растет, то в упадке. В городской ткани постоянно появляется новое, что-то разлагается, что-то стирается, что-то пере-осваивается. Город одновременно расцветает и зацветает, самоотчуждаясь, а заодно отчуждает и меня.

**И.К.:** Вы работали в разных городах – в том числе и в тех, по отношению к которым слово «исследование» может применяться буквально, без всякого преувеличения – в Тегеране, например. В чем специфика арт-исследования в городе, который радикально (или не очень радикально?) отличается от привычных российских или европейских городских территорий?

**С.К.:** Я бы не сказал, что у меня была цель как-то научно исследовать Тегеран. Это точно не исследование в духе Клиффорда Гирца. Когда я оказываюсь в незнакомых городах, хочется погрузиться во весь спектр социальной, а иногда и биологической жизни, увидеть разные места и события, оказаться внутри частного или в очень локализованном всеобщем. Увидеть и понять какие-то парадно репрезентирующие город, страну, политику, культуру пространства – главные площади, парки, центровые мечети, национальные музеи и так далее. Но и максимально типичные, повседневные, внутренние, транзитивные области, в которых условно нечего фотографировать и точек притяжения ноль. Увидеть случайно и намеренно.

Поэтому я не исследую, а скорее пристально, анархо-антропологически, в духе Джеймса Скотта, визионерски всматриваюсь в пространство. И в целом веду себя ситуационистски, заходя куда угодно, знакомясь, оказываясь где угодно и с кем угодно. Но оказываюсь с «леттристским» прицелом – так, чтобы «между чувствами и высказываниями образовывалось соединение в пространстве». Дрейф как одна из базовых практик Синего Карандаша всегда приводит в нужные места.

Возвращаясь к Тегерану. У него довольно типичная структура старого города, пережившего модернизации XX века: в цент-



ре лоскутные остатки домов исторического центра, и здания, и кварталчики, в основном связанные с правительственной, банковской, туристической, образовательной, музейной сферами. Сверху, на севере Тегерана, в предгорьях – районы для глобализированных, более богатых иранцев, разделяющих ценности и пользующихся технологиями мира, который можно назвать современным. Эти районы отделены от центра обширным ландшафтным парком, по ущелью которого проходит скоростная автострада. Внизу от центра, на юге более бедная и корневая иранская часть – с базаром, кварталами домов, собранных из базовых материалов по суровым правилам, и монументальный мавзолей Хомейни, являющийся местом постоянного паломничества. Слева и справа от центра – жилые районы, приросшие к Тегерану в разные десятилетия XX и XXI веков. Среди них есть величественный бруталистский микрорайон Экбатан середины 1970-х, рассчитанный на пятнадцать тысяч человек и запроектированный по ирано-американскому проекту сразу с самодостаточной и довольно разветвленной инфраструктурой, культурными и общественными пространствами, недвижимостью для малого бизнеса и иными передовыми на тот момент представлениями урбанистической науки.

Структурно Тегеран похож на Москву – все построено на разветвленной сети метро и кольцевых и радиальных дорог, обеспечивающих постоянные потоки машин, людей, товаров. Но если в Москве власть и деньги расходится кругами от Кремля ко МКАД, то в Тегеране власть и богатство размазываются сверху вниз, с севера на юг. Это очень легко проследить, пройдя город почти насквозь, по очень длинной улице Вали-Аср, которая пересекает весь город и объединяет рыночные трущобы бедных и таунхаусы богатых. Потратив на прогулку целый день, я понял, что она является своего рода позвоночником города, и создал карту, где география привязана к базовым качествам тех или иных городских областей и отражает специфику устройства Тегерана (или представление об этой специфике).

Отличия жизни городов интересно еще наблюдать в быстром, нервном, уличном слое – реклама, объявления, навигация, граффити и борьба с ним (бафф), уличное искусство и просто шалости детей. Очень любопытно попадать в города, стены которых реагируют на политическую и социальную реальность. Я сейчас нахожусь в Тбилиси, в котором был в последний раз пять лет назад и тогда сделал некоторое количество надписей в спокойном, почти девственном по чистоте городе. Сегодня, в 2024-м, в столице Грузии максимально насыщенная городская визуальная и языковая среда, в которой присутствуют как минимум четыре языка – картули, английский, русский и укра-

ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ

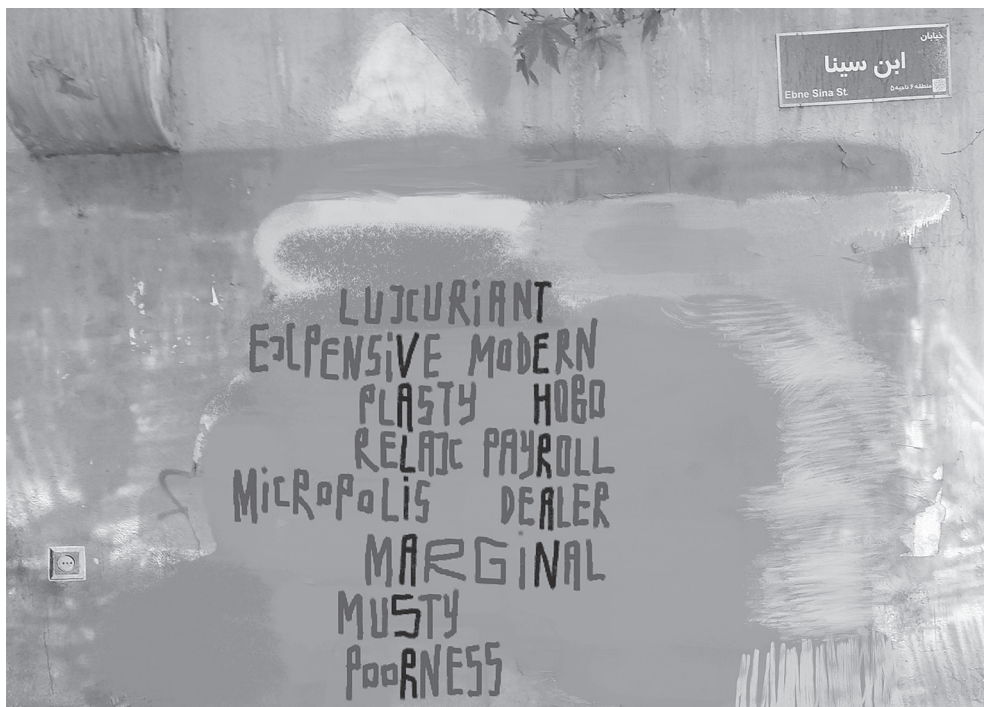
«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»



ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ

«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»

инский. Город переживает не просто бум граффити. И это не просто столица эмиграционного стрит-арта из России и Беларуси. Сегодня Тбилиси – это арена для подлинной лозунговой войны, в которой надписи, символы, флаги выражают радикальные позиции поддержки, осуждения, призывы и констатации, исправления и дописки. Город чрезвычайно заряжен – что сегодня тут на стенах, послезавтра тут на улицах.



Илл. 13. Карта Тегерана.  
Улица Ибн Сины. Тегеран.  
Акриловая краска (2019).

Подлинно научными исследованиями подобной эпиграфики занимаются городские фольклористы и антропологи. Синему Карандашу гораздо интереснее погружаться в прощупывание языка противостояния, языка выяснения отношений, работать с ним, чем находиться в стерильных столицах восточных диктатур разного типа.

**И.К.:** Современное искусство, как принято считать, является искусством рефлексивным – оно исследует не только мир, но собственный способ производства (и в этом смысле действительно следует предсказанию Гегеля, писавшего, что, исчерпав свои духовные возможности, искусство превратится, в конечном счете, в искусствоведение). Является ли ваше художественное исследование города еще и рефлексивной ревизией средств производства – и если да, то как именно эта ревизия проводится?

**С.К.:** Если под средствами производства понимать не только, чем я пользуюсь, а и то, что предоставляет город в качестве свободных поверхностей, то ревизия происходит постоянно. Например, в какой-то момент исчезли фальш-фасады, но появились трафареты с рекламой магазинов из даркнета, и это стало полем для высказывания – блэкаутов.

**ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ**

«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»

**И.К.:** Артистическая деятельность – это еще и производство знания о себе самом, в некотором смысле самоисследование художника. Насколько этот момент вами рефлексирован и насколько для вас вообще важно такое самоисследование?

**С.К.:** Обычно самоисследование в артистической деятельности Синего Карандаша касается границ собственного страха, уместности высказывания и точности формулировки, умения действовать в меняющихся обстоятельствах.

Но если смотреть на Синего Карандаша отстраненно, как на некоторого персонажа, у которого есть свои собственные, отличные от «моей», линия, голос и карьера, то самоисследование, например, структурирование архива, обычно приводит к новым идеям, не испытанным ранее формам и расширениям.

**Для «артистического освоения» важен гиперопыт, }  
сверхчувствительность и включение, так как они }  
помогают найти проблемы, несоответствия, или, }  
наоборот, подчеркнуть особенности, или просто }  
промолчать.» }**

**И.К.:** Сегодняшний субъект – это не столько активный субъект рационального покорения мира, сколько субъект пассивный, покоренный, охваченный чувствами, аффектами, страстями – субъект-жертва, субъект-пациент. И самопознание – основа любой «заботы о себе» – носит сегодня прежде всего медицинский характер. «Я» бесконечно увеличивает список собственных уязвимостей, травм, шрамов, и главное знание – это, конечно, знание о том, какую терапию необходимо выбрать в каждом отдельном случае. Насколько важен для вас терапевтический эффект искусства в эпоху аффективной гегемонии?

**С.К.:** Аффект, конечно, сегодня очень популярен и влиятелен как объяснение причин происходящего, как популярна и работа с ним – его преодоление, продолжение, отрицание, наслаждение им и прочее. Если присмотреться, все действительно повреждено, над-сколото, а иногда рас-колото. Социальные



ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ

«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»



Илл. 14. Идеального нету. Задняя правая дверь Volkswagen Polo. Улица Большая Покровская, дом 35 Д. Нижний Новгород (2020–2022).

аффекты везде – оскорбление чувств, геополитический ресентимент, депрессивные эпизоды, просто личная встреча или разговор по зуму.

Я провозгласил для себя в качестве терапии от травм два постулата: «Криво это новое прямо» и «Идеального нету».

Самотерапевтичным, наверное, можно назвать отдельную линию надписей #серия, в которой местоимение «Я» я вписываю в очень разные пространства. «Я» влезает везде – в любую щель или пятно. Отчасти это взаимодействие с граффити-культурой, которой на улице все-таки невозможно не замечать. Тэг это базовое действие любого граффитчика. Но я не граффитчик – и более того, я сознательно избегаю прямых высказываний, местоимений, побуждений, повелительных накло-

нений и тем более не подписываюсь на улице как «СК». И «Я» из #ясерии в каком-то смысле стало тэгом появления и присутствия в граффити-слое. Это, пожалуй, одно из немногих соприкосновений с граффити-культурой в моей практике. #ясерия делает «Я» не только личным, но и общим местоимением, так как каждый, кто натывается на этот тэг, автоматически прочитывает и, может быть, внутренне произносит, и его «Я» появляется внутри него.

Какой терапевтический эффект производят надписи Синего Карандаша на зрителей – сложно сказать. Даже если практика искусства терапевтична для зрителей, для меня это не цель, а косвенное следствие. Хотелось бы больше отрезвляюще, конечно.

*Апрель 2024 года*

**ИГОРЬ КОБЫЛИН –  
СИНИЙ КАРАНДАШ**

«НАЧИНКА  
НЕУЗНАВАЕМОГО»

