

Пружинки Гамбурга: граффити-райтер Oz и невидимое сообщество видящих

“Тренажер для зрения”: стрит-арт и проблема городской видимости

Многообразные конфигурации видимого и невидимого, смотрения и незамечания в городской среде неоднократно становились предметом рефлексии в разных традициях, от городских исследований до гендерной теории¹. Одна из этих традиций — исследования модерного зрения и, шире, специфики модерного опыта восприятия в целом (см. критику Джонатаном Крэри конструкции “визуальности”, оторванной от прочего телесного опыта) — обращает особое внимание на сходство кинематографического зрения и восприятия городской среды в движении, смыкаясь в этом вопросе с кинотеорией². В частности, заметным современным представителем этой традиции, выросшей из работ Вальтера Беньямина и Зигфрида Кракауэра, теории монтажа Эйзенштейна, исследований раннего кино и других оптических

1. В статье использованы результаты, полученные в ходе выполнения проекта “Граффити и стрит-арт в культурном пространстве мегаполиса”, осуществленного в рамках программы “Научный фонд НИУ ВШЭ” в 2013 году, грант № 12—05—0002.
Я хотела бы также поблагодарить поэта Анну Глазову, жительницу Гамбурга, за емкий образ “гамбургских пружинок”, придуманный ею после знакомства с работами райтера Oz.
2. См., например: *Webber A., Wilson E. (eds.) Cities in Transition. The Moving Image and the Modern Metropolis*. London: Wallflower Press, 2008, особенно статьи Дж. Бруно и Т. Эльзессера; *Crary J. Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. MIT Press, 2001; *Charney L., Schwartz V. (eds.) Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995; *Friedberg A. Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. University of California Press, 1994.

технологий второй половины XIX — начала XX века, является Джулиана Бруно¹.

Исследовательница анализирует опыт кинопросмотра: движения заинтересованного взгляда по определенному маршруту (“itinerary”, или “путь” у Эйзенштейна), в результате чего фрагментированное пространство “сшивается” посредством монтажа. Она рассматривает это движение в связке, во-первых, с потоком уличного движения, устроенным аналогично (“Кино родилось на тротуаре и с тех пор принимает самое серьезное участие в городском развитии”²), и, во-вторых, со всей конструкцией кинотеатра и определенных видов модерной “транзитной” архитектуры, таких как пассажи, универмаги, вестибюли больших отелей, железнодорожные вокзалы и т.д. Все это — пространства, где “общество незнакомцев собирается для того, чтобы практиковать публичную близость”³; это также пространства, где блеск, мельтешение, нескончаемый поток раздражителей, переключающий и рассеивающий внимание, создает некоторую специфически модерную ситуацию “подвешенности”: рассеянности, приторможенности восприятия, неосмысленного скольжения взгляда по поверхностям. Однако эта “подвешенность” неизбежно временена — она не отменяет необходимости выстраивать собственную траекторию, подразумевающую телесное движение к цели и со-средоточенное движение взгляда. Обращаясь к истории архитектуры кинотеатров первой половины XX века, Джулиана Бруно замечает: “Кинотеатр не только располагался вровень с остальной улицей, но и оформлялся как любой другой магазин. Многие магазины были переоборудованы и переоформлены под новую задачу показа фильмов — под новую городскую моду <...> Просмотр

1. В сжатом виде аргументы этого автора представлены в статье: Bruno G. Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric // Webber A., Wilson E. (eds.) *Cities in Transition. The Moving Image and the Modern Metropolis*. NY: Columbia University Press, 2008; в более развернутом — в книге: Bruno G. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. N-Y: Verso, 2007.
2. Bruno G. Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric. P. 18. Все цитаты даются в моем переводе, если не указано другое.
3. Ibid. P. 17.

Раздел 4

фильма оставался неотделим от фланирования: он был частью общего занятия «шататься по улицам»¹.

Итак, зрение (и восприятие в целом) современного горожанина, с детства привыкшего и к потоку жизни на улицах, и к потокам образов на экранах, во-первых, телесно, сопряжено с разными модусами и скоростями движения, разными ритмами и разной интенсивностью ощущений. Во-вторых, оно фрагментировано и содержит большие периферийные зоны, но также подразумевает возможность сосредоточиться, иногда моментально, и выстроить линию направленного взгляда, “монтирующего” собственное движение и движение окружающих объектов или фрагментов объектов в один, субъективно проложенный маршрут. Наличие зон незамечаемого и невидимого есть необходимое условие возможности прокладывания такого маршрута в условиях визуальной насыщенности урбанистической среды и — экрана: кинозритель никогда не воспринимает всю площадь экранного изображения целиком. Это также условие смысловой работы взгляда: возможность чего-то не видеть, даже имея это в буквальном смысле перед глазами, и возможность это впоследствии увидеть (например, рассматривая на мониторе остановленный кадр) — два равно содержательных, смыслообразующих действия.

В социологических работах о видимом и невидимом в городской среде особенно подчеркивается социальная природа соотношения центральных (видимых) и периферийных (невидимых) зон, как в непосредственном опыте восприятия горожанина, так и в процессе создания им “ментальных карт” пространства. Так, Андреа Бригенти в своей феноменологически насыщенной книге “Видимость в социальной теории и социальных исследованиях” определяет “видимое” в городе как “то поле, где город и субъект проникают друг в друга и конституируют друг друга”². Эта модель работающего городского зрения предполагает, по мнению итальянского социолога, глубокую его (зрения) насыщенность

1. Ibid. P. 19.

2. Brighenti A. M. Visibility in Social Theory and Social Research. Palgrave McMillan, 2010. P. 134.

эмоцией, шоковыми (микро)событиями и, в самом широком смысле, социальными отношениями. Зигмунт Бауман дает в “Текучей современности” яркий пример такой насыщенности. Он рассказывает, как прилетел в южный город, где его встретила на машине девушка, молодой преподаватель, и долго и мучительно везла по пробкам через центр, уверяя, что никакой другой дороги от аэропорта нет. На обратном пути он взял такси и, к своему величайшему изумлению, оказался в аэропорту через десять минут. Таксист провез его свободной дорогой, по убогим трущобам, которые на “ментальную карту” образованной девушки из хорошей семьи просто не были нанесены: она всегда жила в центре. Бауман пишет: “Карты, которыми руководствуются в своем движении различные категории жителей, не совпадают, но чтобы любая карта «имела смысл», некоторые области города на ней должны быть опущены как бессмысленные и — насколько это касается приписываемого значения — беспersпективные. Исключение таких мест позволяет всему остальному сиять и наполняться значением”¹.

Конкретные социальные характеристики и причины этого “наполнения значением” могут быть, разумеется, различными. Иногда они вовсе не очевидны — сама невидимость ряда феноменов в городской среде может становиться симптомом или диагнозом определенной социальной ситуации в том случае, если находится “переключатель режимов”, переводящий невидимое в статус видимого, периферийное в центр. Такими “переключателями” традиционно выступает ряд культурных практик, работающих с городской видимостью напрямую: например, городская фотография или социальная реклама.

В конце 90-х — начале 2000-х в визуальной среде постсовременного города заявила о себе сравнительно новая культурная практика, исключительно удачно подходящая для работы с этой границей между видимым и невидимым, сконцентрированным и неоформленным, осмысленным и вытесненным — стрит-арт,

1. Бауман З. Текучая современность. СПб.: Питер, 2008. С. 113—114.

Раздел 4

уличное искусство. Стрит-арт наполнил улицы мегаполисов различного рода изображениями, как самостоятельно, по своей инициативе и в рамках осознанной задачи, проблематизирующими границы городской видимости, так и способными служить материалом для исследовательской рефлексии в этом отношении¹. Образы стрит-арта — местами вполне санкционированные городскими властями, введенные в рамки экономических отношений и эстетических канонов, местами же совершенно стихийные и свободные, отвечающие актуальной потребности людей в предъявлении своего права на город, — ставят это “обучение” горожан “осмысленному зрению” одной из главных своих целей. Привлечь внимание расфокусированного городского взгляда, наполнить эту визуальную встречу эмоцией любого диапазона, от шока до смеха, выстроить осмыщенное, нередко подчеркнуто социально-критическое высказывание с помощью процедуры перехода к внезапной видимости невидимого — эти задачи с успехом решают тысячи уличных художников по всему миру, от самых известных, таких как Banksy, Blu, JR, Os Gemeos, Swoon, Roa, Vhils, Паша 183, Кирилл Кто, Тимофей Радя, до множества анонимных участников этой захватывающей культурной практики, новой городской игры. Игры, основанной на базовых правилах и возможностях видимости в модерной городской среде, но эксплуатирующей эти правила и возможности так, как это не особо практиковалось прежде: во-первых, с позиции “обычного человека”, горожанина, заявляющего свое право на трансформацию городской образности; и во-вторых, с конечным результатом в форме эфемерного, подвижного и ускользающего, но все же в некоторые моменты вполне “уловимого” городского сообщества “видящих”. Изощренного, рефлексивного постсовременного сообщества, проявляющегося посредством стрит-арта в городской среде.

1. Емкую характеристику основных черт современного стрит-арта как культурного феномена и вводную библиографию можно посмотреть в: *Waclawek A. Graffiti and Street Art. Thames & Hudson, 2011;* Самутина Н., Запорожец О., Кобыща В. Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры // Неприкосновенный запас. 2012. № 6 (86). С. 221—244. Доступно по адресу: <http://www.nlobooks.ru/node/2954> — _ftn1.

Более чем двухлетние наблюдения за устройством и рецепцией этой культурной практики в ряде городов (Лондон, Берлин, Гамбург, Дрезден, Лиссабон, Рим, Венеция, Флоренция, Москва) позволяют мне утверждать, что базовая способность стрит-арта работать “тренажером для зрения” — своеобразным инструментом, или рамкой, для перенастройки оптики горожанина, для проявления потенциала городских сообществ взгляда, для подчеркивания проблемных мест городской среды и нашего существования в целом на микроуровне визуальной коммуникации — может проявляться в самых разных городских условиях. Эти условия, как правило, простираются от ожидаемого, повышенного — вплоть до специальных стрит-арт-экскурсий и специфических туристических практик — внимания к уличным изображениям в находящихся на разных стадиях джентрификации “неформальных” районах Лондона (Шордич), Берлина (Пренцлауэрберг, Кройцберг), Дрездена (Нойштадт), Гамбурга (Штерншанце) до совершенно не предвиденных, но оттого не менее впечатляющих встреч с работами уличных художников на окраинах городов, в “спальных районах” и множественных городских “не-местах”.

Где бы они ни появлялись, образы стрит-арта в первую очередь вызывают к компетенциям городского жителя: пешехода, фланера, путешественника — как “человека смотрящего”. Они тестируют его способности к чтению города, к опосредованной визуальной коммуникации с другими горожанами, проявляют уровень его любопытства и терпимости к другому. Давая нам возможность видеть, или, точнее, “внезапно увидеть”, стрит-арт формирует эфемерные, но эмоционально значимые связи в городской среде, превращая порой всех участников “микроситуации наблюдения” в персонажей небольшого выразительного хореографического этюда. Так, на почти пустой площади на окраине Флоренции в воскресенье люди молча ждут автобуса на остановке, и кто-то из них вдруг замечает трансформированный дорожный знак Клета Абрахама (Clet Abraham), а потом еще один: “кирпичи” и стрелки переделаны в человечков. Унылая очередь немедленно распадается и объединяется по-новому, уже вокруг новой ситуации

Раздел 4

видения: люди разворачиваются друг к другу, начинают обсуждать человечков, кто-то фотографирует их; когда подходит автобус, все смеются над девушкой-туристкой, побежавшей через площадь сфотографировать еще один знак, и просят водителя ее дождаться. Точно так же в центре Шордича утром один человек останавливается возле нелепой гусеницы из мусорных мешков, с прилепленными бумажными лапами и головой. Гусеница сделана испанским уличным художником Франциско де Пайяро (Francisco de Pajaro): манифесты его проекта под характерным названием “Art is trash” (Искусство — это мусор) развешаны по всему району в виде детских рисунков; но человек этого, может быть, вовсе не знает, он просто заметил гусеницу и остановился ее рассмотреть. На него — и на то, на что он смотрит, — заглядывают еще несколько прохожих, кто-то неизбежно достает фотоаппарат и присаживается на корточки, кто-то начинает обсуждать обычай лондонцев выставлять мусорные мешки на тротуар. Группа смеется, распадается и расходится по своим делам; через какое-то время все происходит снова¹.

Разумеется, это только одна из возможностей стрит-арта, но именно она интересует меня в первую очередь: я оставляю в стороне прямой политический потенциал уличных изображений, таких как плакаты Шепарда Фейри (Shepard Fairey), или способность стрит-арта активизировать уже имеющиеся, прочные городские сообщества (в информативной статье “Искусство уличное, искусство милое? Возвращая «публику» в публичное пространство” можно найти историю о том, как итальянский уличный художник Пао (Pao) не только успешно собрал деньги на краску с жителей миланского пригорода, но и “раскрутил” их на полное преобразование районного сквера, просто начав разговаривать с ними о том, нравится ли им его работа)². Стрит-арт обладает

1. Результаты наблюдений зимой 2012 года во Флоренции и летом 2013 года в Лондоне. Более подробно особенности рецептивной “хореографии” в Шордиче описаны мной в разделе о стрит-арт-проекте художника Пабло Дельгадо в: Самутина Н., Запорожец О., Кобыща В. Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры. С. 231—236.
2. Visconti L., Sherry J. F., Borgini S., Anderson L. Street Art, Sweet Art? Reclaiming the “Public” in Public Place // Journal of consumer research. Vol. 37. October 2010.

очень большим потенциалом открытости любому взгляду: как культурная практика в целом и как набор конкретных приемов, форм и фактур, он работает с потенциальными непроявленными сообществами. Эта открытая адресация более всего отличает его от граффити, с которыми стрит-арт связан и генеалогически, через персональные истории участников — многие уличные художники начинают как граффити-райтеры, — и идеологически, через неприятие доминирующей идеологии публичного пространства “буржуазного города”: пространства, “нормализованного” исключительно в соответствии с экономическими и эстетическими критериями влиятельных групп¹. Сплоченные граффити-сообщества адресуют свои изощренные послания на зашифрованном языке, который надо уметь читать, в первую очередь “посвященным”, и во вторую — “системе”, т.е. репрессивному социальному порядку. Стрит-арт демонстративно открыт для проявления спонтанного отношения, не нуждающегося в дополнительных компетенциях, он стремится прервать поток городского движения и захватить внимание любых его участников, наконец, он способен переводить персональные истории взгляда в историю ситуативных эмоциональных микросообществ в городской среде. Интернет оказывает ему в этом большую помощь, создавая условия не только для общения художников и презентации их работ, но и для проявления зрительских сообществ, несущих в Интернет множественные следы своих встреч со стрит-артом в виде фотографий, описаний и обсуждений.

Однако едва ли не больше, чем успешность стрит-арта как “тренажера для зрения” в насыщенной городской среде, исследователя его рецепции поражает число случаев невидимости стрит-арта, “неуспешности” визуальной коммуникации, возвращающее

1. Хотя определенное культурное напряжение между граффити-райтерами и сторонниками стрит-арта существует и продолжает с каждым годом расти: райтеры нередко обвиняют художников в том, что они “продались” галереям или властям, а то и вовсе никогда толком не работали “на улице” нелегально, художники порой негативно высказываются об эстетической и социальной стороне граффити-практики.

Раздел 4

нас к началу текста: к рассуждению об устройстве модерного зрения с его обширными периферийными зонами. “Не представляю, как я мог этого не видеть раньше” — один из самых типичных комментариев к любому рассказу о стрит-арте в Интернете на неспециализированных сайтах. Стабильные социальные группы и городские границы при этом не играют такой большой роли, как можно предположить. В том самом “хипстерском”, богемно-артистическом лондонском районе Шордич, где стрит-артом за克莱ен или закрашен каждый угол, куда съезжаются художники со всего света, чтобы заявить о себе, где расположен ряд специализированных галерей и где летом проходит по нескольку стрит-арт-экскурсий в день, проживает множество людей, ежедневно наблюдающих эту активность, но в каком-то смысле все равно не видящих ее.

Мне довелось поставить своеобразный эксперимент с рецепцией стрит-арта летом 2013 года, когда я приехала в Лондон на конференцию и сняла комнату у одной из жительниц Шордича, Д., — специально чтобы быть поближе к “эпицентру” интересующей меня культурной практики. Дом Д. находился в буквальном смысле за углом от гигантского, во всю стену, изображения ежа работы знаменитого уличного художника Roa; в течение дня десятки людей останавливались полюбоваться ежом и его фотографировать. Д., молодая, образованная, деятельная жительница Лондона, конечно, видела ежа, как замечала и людей, фотографирующих что-то на стенах соседних домов. Но вся эта активность ничего для нее не значила, образы на стенах автоматически выносились ею за пределы видимости, на людей с фотоаппаратами она с какого-то момента перестала обращать внимание. Мой рассказ о стрит-арте совершенно ее поразил: на следующий вечер она вернулась домой с горящими глазами и с мобильным телефоном, переполненным картинками с окрестных улиц. Параллельно Д. вспомнила немало своих более ранних встреч со стрит-артом, значения которым она тогда не придала. Собственный район открылся для нее с неожиданной стороны. В то же время можно

утверждать, например, что многие из индусов, работающих в ресторанчиках на Брик Лейн — а в центре Шордича исторически расположено крупное этническое сообщество, — прекрасно осведомлены о том, что картинки, появляющиеся на их домах, привлекают в район туристов, потенциальных посетителей ресторанчиков и лавок. Ставни, пороги и стены частных магазинчиков в Шордиче нередко служат канвой для работ уличных художников, к полному удовольствию обеих сторон.

Эта заметность, но незамечаемость граффити и стрит-арта в потоке повседневного городского движения, так же как их внезапная, при определенных условиях, видимость и разные формы отношений с ними городского взгляда, составляют интереснейший сюжет в истории современного городского развития. Будучи инструментом актуализации видимости, стрит-арт, во многих своих формах, способствует изменению отношений разных типов жителей с городской средой, развитию городской рефлексии. А составление каталога городских визуальных историй, рассмотрение обозначенной проблематики в насыщенных локальных контекстах, вероятно, может помочь прояснить потенциал этого “тренажера для зрения” в общей содержательной и эмоциональной работе городских сообществ различной степени эфемерности по проявлению и поддержанию демократичного “человеческого измерения” города, в том числе измерения визуального.

Кейс, на котором я собираюсь подробно остановиться дальше, составляет одну из ячеек этого “каталога” и один из примеров нестандартной и последовательной работы уличного искусства с пограничной зоной между видимым и невидимым. В основе данного кейса — исследование, проведенное мною в Гамбурге на протяжении года, с осени 2012 по осень 2013-го, с некоторыми перерывами. Источниками этого исследования послужили не только множество доступных интернет-материалов, но и собственные фотографии и наблюдения, интервью с участниками событий, опыт посещения выставки, а также эксперименты по рецепции стрит-арта, выполненные с участием городских жителей.

Раздел 4

“Гамбург без Оза — это Мюнхен!” Культовое сообщество и (не)видимый город

Гамбург, второй по величине город Германии, стоящий на реке Эльбе, может похвастаться не только общим финансовым и экологическим благополучием, но и большим разнообразием районов: от торгово-туристического буржуазного центра Hamburg Altstadt (Старый Город) до богемных Sternschanze (Штерншанце) и Altona (Альтона); от недавно выстроенного на месте бывших портовых складов новенького Hafencity (Хафенсити, буквально — город в гавани) с заоблачными ценами на недвижимость до этнически пестрого Barmbek (Бармбек) с недорогим социальным жильем и турецкими овощными лавками, и т.д. Не менее богата городская уличная культура. Каждый год в городе проходят десятки фестивалей, неформальных районных праздников, соревнований, организуются протестные и информационные публичные акции. Сообщество фанатов футбольного клуба Санкт-Паули (Ultras St. Pauli, или USP) представляет собой редкий в футбольной среде пример активного левого движения и очень заметно не только в “своем” анархистском районе Sankt Pauli, но и в городе в целом.

Граффити-сцена в Гамбурге — одна из самых напряженных в Германии и в Европе вообще, что в значительной мере определяется суровой политикой по отношению к “вандализму” на железных дорогах вкупе с большой протяженностью и разнообразием транспортных линий в городе. Несмотря на все запреты, статьи в прессе и победные рапорты специального подразделения по борьбе с граффити на поездах, практически каждый день в нескольких интернет-сообществах гамбургских граффити-райтеров (Graffiti Hamburg, Hamburg Vandals и т.д.) появляются новые ролики и фотографии — свидетельства успешного “трейнбомбинга”; заградительные щиты и прочие элементы железнодорожного полотна расписаны тэгами почти на всем протяжении движения поездов U-bahn и S-bahn в городской черте. Количество и каче-

ство стрит-арта в городе тоже впечатляет и уступает из немецких городов, наверное, только Берлину: в Гамбурге есть свой район повышенной концентрации стрит-арта, Штерншанце, а также немало мест, полностью преображеных творческими коммунами и наполненных произведениями уличных художников “первого ряда”. Это и старейший в городе сквот Rote Flora в Штерншанце, и отвоеванный художниками исторический квартал Gaengeviertel в самом центре, и живописные подворотни в Альтоне и Санкт-Паули. На улицах Гамбурга, особенно в кварталах Штерншанце и Санкт-Паули, можно увидеть как работы местных авторов, таких как Rebelzer, Los Piratoz и TONA, так и множественные следы активности именитых гастролеров из других городов и стран — El Bocho, XooooX, Dave the Chimp, Alias, Funk25, Zonenkinder Collective и др.

Однако звездой, культовой фигурой и подлинным королем¹ этого пестрого богатого пространства визуальных сообщений является неприметный пожилой человек под псевдонимом Оз (Oz), с фантастической биографией и с индивидуальным проектом, который начинался как типичный протест граффити-райтера против “системы”. В 2000-х этот проект совпал с идеями и принципами актуального стрит-арта, не теряя при этом своих корней, и принес своему создателю нешуточную известность за пределами граффити-сообществ. Если вспомнить о том, что все жители волшебной страны Оз носили зеленые очки, чтобы видеть измененную реальность, приходится признать, что Оз своей деятельностью заслужил звание короля волшебной страны: вот уже больше двух десятилетий он пытается научить жителей Гамбурга видеть по-другому.

Вальтер Фишер (Walter Fischer), 1950 года рождения, начал свою карьеру граффити-райтера в 1977 году, он фактически является первым, или одним из самых первых, немецких райтеров. Оз работает только в Гамбурге, и работает с начала своей карьеры непрерывно — за вычетом тех восьми лет, которые он в со-

1. Признаваемая всеми участниками граффити-коммуникации приставка “King” к имени райтера — максимальная степень уважения в граффити-сообществах.

Раздел 4

вокупности провел в тюрьме за порчу общественного и частного имущества. Он является “идейным” граффити-райтером, жизнью подтвердившим свою бескомпромиссность, и уже это немало способствовало его авторитету и легендарному статусу в граффити-сообществах: в немецкой Википедии, где ему посвящена отдельная статья, пересказываются легенды о том, как однажды ночью он был пойман полицией, оштрафован, выпущен — чтобы той же ночью вернуться к прежнему занятию и снова быть задержанным¹. Со временем своеобразный культ Оза в Гамбурге принял еще более весомые формы: в 2009 году вышла альбомного формата книга “Es lebe der spruhling” (название можно условно перевести как “Да здравствует заспреивание”), полностью состоящая из фотографий работ Оза и отзывов о них представителей граффити-сообщества и художественной среды города. Состоялось несколько выставок картин Оза в Гамбурге и Берлине: одну из них, скромно названную просто “Выставка Оза”, в гамбургской галерее OZM, тесно ассоциированной с граффити-движением, мне довелось посетить в начале 2013 года.

Владелец галереи Алекс Хаймкинд (Alex Heimkind), который, по его словам, знаком с Озом много лет, с самого детства, рассказал, что все картины были специально сделаны к выставке и что ему с трудом удалось уговорить легендарного райтера поработать на холсте и “за деньги”, настолько вся симпатия и интерес Оза принадлежат улице и бескорыстному стихийному “заспреиванию”. В итоге его удалось заманить в студию только перспективой совместной работы со знаменитыми граффити-райтерами DAIM и Loomit и с гамбургским художником Darko Caramello — все они выразили желание поддержать Оза таким способом. Сам Оз не считает себя художником и никогда не претендовал на этот статус. Идея выставки принадлежала галерее и была связана со стремлением заработать денег на оплату расходов Оза по очередному судебному процессу: его снова пытались привлечь к ответственности за порчу имущества. В ходе последних судебных процессов стало особенно заметно, что Оз пользуется поддержкой

1. Доступно по адресу: [http://de.wikipedia.org/wiki/Oz_\(Sprayer\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Oz_(Sprayer)).



Даже в дни официальной выставки Оз верен своим приоритетам:
вид из окна галереи OZM, 2013. Фото Натальи Самутиной



Разноцветные «пиццы» Оза на выставке в галерее OZM, 2013.
Фото Натальи Самутиной

Раздел 4

части горожан, организующих в его честь интернет-сообщества, продающих и покупающих футболки с его тэгами, поднимающих плакаты “Oz rulez!” во время футбольных матчей (болельщики клуба Санкт-Паули последовательно поддерживают райтера: есть даже неофициальный вариант логотипа клуба с тэгом Оза посредине). В 2011 году гамбуржцы вышли на веселую демонстрацию под лозунгами “Свободу Озу! Город — для всех” и “Гамбург без Оза — это Мюнхен”, видеорепортаж о которой можно посмотреть в YouTube¹.

Гамбург без работ Оза в каком-то смысле действительно почти непредставим с того момента, как кто-то из друзей, проводя неформальную экскурсию, рассказывает вам об их существовании. После этого трудно перестать замечать бесчисленные в буквальном смысле следы его граффити-активности на всех мыслимых железнодорожных поверхностях, на электрических будках, автобусных остановках, рекламных щитах, стенах домов, дорожных знаках, а также в телевизионной картинке, где представлена уличная съемка Гамбурга. Работы Оза исчисляются сотнями тысяч, и похоже, его проект не имеет себе равных по объему индивидуальных усилий — хотя беспрецедентная открытость этого проекта позволяет ему быть продолженным с любого — опять же в буквальном смысле — места в городской среде любым из городских жителей (по имеющейся информации, гамбургские райтеры поддерживают Оза в те дни, когда из-за процесса за ним установлено повышенное наблюдение, и воспроизводят его рисунки на различных городских поверхностях). Эта открытость обеспечена предельной простотой знакового словаря: Оз использует всего несколько вариантов неизменных знаков. Это его тэг Oz, простой и выразительный; смайлики нескольких видов, от элементарного — две точки и дуга — до более объемного “солнышка”; спиральки, напоминающие хвосты комет; несколькими штрихами набросанные улыбающиеся лица. Нередко смайлики бывают вплетены в антифашистские лозунги, распространенные в анархистских кварталах Гамбурга. На самых серых заборах в самых

1. Доступно по адресу: <http://www.youtube.com/watch?v=FS73034nPQ8>.







унылых транзитных “не-местах” Оз рисует большие цветные полотна в примитивистском стиле, чем-то похожие на колонии жучков или клетки под микроскопом, а фотографу книги “Es lebe der spruhling” напомнившие разноцветные пиццы¹. “Пиццы” и часть тэгов выполняются краской из баллончика, но не менее охотно Оз рисует тэги и спиральки маркером или даже обычным мелом.

То, что Оз больше 20 лет делает в Гамбурге, может быть в первую очередь распознано как типичный граффити-проект: экстенсивность; хоть и минималистская, но стилистически узнаваемая индивидуальная подпись; зачастую опасность и недоступность мест, в которых располагаются тэги (Оз действительно достиг совершенства в “искусстве лазить через забор”, как с юмором характеризуют свою деятельность немецкие граффити-художники)². Это объяснило бы статус “короля граффити” и то, почему “Free Oz” разными почерками написано на антишумовых щитах вдоль линий S-Bahn. Но это не объясняет внезапную симпатию к пожи-

1. Es lebe der spruhling. Hamburg: Colortrip, 2009. S. 13.

2. Kutschera K. Action Painting: Bringing Art to the Trains. Publikat, 2009. P. 20.

Раздел 4

лому гамбургскому райтеру со стороны молодых девушек, покупающих футбольки со спиральками; или со стороны эмигрантов, показывающих друг другу очередной тэг Оза и рассказывающих его историю; или со стороны уличных художников эпохи стрит-арта, с удовольствием цитирующих его в своих работах. Не объясняет это также интерес к его феномену со стороны тех, кто о нем собственно как бы и не знает: не обладает достаточной интуицией, чтобы связать публикации в прессе, центральной и местной, с данными собственного опыта¹. Как, например, автор этнографической заметки о смайликах на улицах гамбургского района Оттензен, опубликованной в районном издании²: суровый месседж о недопустимости порчи частной и общественной собственности вступает в этой публикации в явное противоречие с эмоциональной теплотой улыбающихся рожиц, старательно собранных неравнодушным автором. В феномене Оза со временем проявилось что-то, что все чаще побуждает описывать его как часть городской идентичности. Что позволило одному из говорящих о нем в книге “Es lebe der spruhling” воскликнуть: “По мне, Оз принадлежит городу, как определенные здания или учреждения: он просто принадлежит городу уже больше 20 лет, нравится вам это или нет”³.

Мне представляется, что проект Оза, каким бы он ни был изначально и как бы его ни понимал сам создатель, становится сегодня, “в присутствии” стрит-арта, в изменившихся условиях рефлексии об уличных изображениях, концептуальным инструментом. Обаятельная непрятязательность его автора, незаинте-

1. Процессы Оза и его роль на гамбургской граффити-сцене периодически освещаются журналом “Шпигель” и рядом изданий поменьше. См. например: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/hamburger-sprayer-mythos-der-zauber-von-oz-a-743065.html>; <http://www.spiegel.de/international/germany/graffiti-accidents-not-enough-to-put-sprayers-off-their-tag-addiction-a-936930-2.html>; <http://www.sueddeutsche.de/kultur/prozess-um-graffiti-sprayer-oz-wenn-banksy-hier-waere-1.1124897>.
2. <http://stadtteilreporter-ottensen.abendblatt.de/Allgemein/grafitti-in-ottensen-%E2%80%93-lacheln-konnen-hier-wohl-nur-die-%E2%80%9Ekunstwerke%E2%80%9C-selbst/>.
3. Es lebe der spruhling. P. 16.

*Работы других уличных художников, рефлексирующих на тему феномена Oz.
Район Штерншанце, 2012—2013 гг.
Перевод надписи на нижнем фото:
«Выглядит как дермо, но это искусство».
Фото Натальи Самутиной*





ресованность его в статусе художника не отменяют вполне стрит-артовской эффективности смайликов и спиралек Оза в качестве “тренажера для зрения” и лакмусовой бумажки, проявляющей городские сообщества нашей урбанистической постсовременности. Это невидимые сообщества видящих, в основном потенциальные

и эфемерные — но вместе с тем вполне способные на производство зримых результатов, когда они выходят на демонстрации, издают книги или вписывают тэг Oz как значимый элемент городского пейзажа в кадры фильмов и открытки с изображениями Гамбурга¹. Что же обеспечивает простеньким спиралькам и примитивистским орнаментальным “пиццам” такой эффект, далеко не всегда подвластный куда более изощренным изображениям?

Во-первых, остановлюсь на этом еще раз, беспрецедентная открытость и потенциал разделенности, причем не только рецепции, но и возможного участия в производстве. В насыщенной визуальной реальности современного города, где и граффити, и объекты стрит-арта обладают, как правило, большой индивидуальностью стиля и сложностью в исполнении, связанными с идеей узнаваемого “авторства”, смайлики Оза выглядят вопиюще “непрофессионально” и архаично. Это фактически детские рисунки, нарисованные мелками на асфальте², экспрессивный городской примитивизм, больше всего напоминающий о граффити-проектах Кита Харинга. Соответственно, это визуальный словарь, к которому может обратиться каждый: сколько в Гамбурге на самом деле людей, щутки ради, в поддержку Оза или из каких-то собственных соображений рисующих смайлики на стенах домов и остановках S-Bahn, никто не знает и знать не может. Феномен Oz потенциально включает всех горожан, их руки, их взгляды, траектории их движения. Это возможное добровольное сообщество “тех, кто в Гамбурге”, открытое для вступления — и придающее городу антропологические очертания, соотнесенные одним

1. Тэг Оза отчетливо виден в фильме гамбургского режиссера Фатиха Акина “Kurz und schmerzlos” (русское название “Быстро и без боли”), 1998; в немецко-британско-французском фильме “Unknown” (русское название “Неизвестный”), 2011 (правда, действие там происходит в Берлине, и тэг кажется скорее имитацией-оммажем). Пример открытки с изображением Альтоны см.: <http://www.flickr.com/photos/udo/2083170007/>.
2. На этот аргумент опиралась одна из линий защиты Оза: если ему нельзя рисовать мелом спиральки на опорах железнодорожных мостов, получается, что и гамбургским детям в любой момент могут запретить рисовать мелками на городском асфальте — спиральку, нарисованную лично Озом, от такой же спиральки, нарисованной ребенком, отличить не представляется возможным.

Раздел 4

из процитированных ранее жителей города с понятием “идентичность”.

Во-вторых, феномен Oz аккуратно работает с возможностями переключения городского зрения, балансируя на границе видимости/невидимости и увязывая переход этой границы именно с эффектом сообщества: локального и человечного, наиболее часто пополняющегося именно за счет дружеского обмена. Сообщество Oz — это сообщество тех, кто замечает спиральки и смайлики. Кто включен в городскую игру с неизвестным количеством участников; кто однажды встретил кого-то другого, готового рассказать ему эту историю и эти правила, обратив его внимание на то, что, вероятнее всего, находилось до этого в “слепой зоне” незамечаемости или в области неактуализированного знания (заданной, например, публикациями в журнале “Шпигель”). Не видеть знаки Оза в Гамбурге проще простого: они сетью орнаментов покрывают поверхности, расположенные далеко на периферии городского зрения, — металлические опоры мостов, бетонные блоки, грязно-серые детали железнодорожного полотна, пустующие рамы для рекламных плакатов¹. Сила этого эффекта городской невидимости такова, что для ее преодоления чаще всего недостаточно только прочтения информационного материала о процессе над Ozом, что доказали небольшие эксперименты с моими собственными знакомыми в городе, молодыми людьми из русской эмигрантской среды, активно следящими за городской жизнью. Практически все они были осведомлены о существовании Oz из публикаций в прессе, но только появление в городе носителя “направленного зрения” побудило их поинтересоваться деталями этой истории и начать действительно замечать спиральки возле собственных домов и “пиццы” в кустах у ближайшей станции S-Bahn. Процедура “перенастройки оптики” состоялась: элементы, обычно отсеивающиеся как визуальный шум, попали в центр внимания и закрепились там; город стал выглядеть для моих друзей по-другому.

1. По этому видеоролику, снятому кем-то из жителей Гамбурга, можно судить о плотности “орнамента” Oz на некоторых участках городских железнодорожных линий: <http://www.youtube.com/watch?v=yhU5BluTc04>.



Обратная сторона пластикового информационного щита в самом центре туристической/фотографической зоны на границе Штайнхерштадта. Спиралька существует незамеченной с самого начала наблюдений (2011 г.) и по сей день.
Фото Натальи Самутиной, 2012 г.

Выделение этого сообщества “смотрящих по-другому”, передающих друг другу элементы этого особенного знания и особенного зрения, побуждает вернуться к началу текста, к проблематике соотношения города проживаемого и города кинематографического, улицы и экрана. В репертуаре стратегий кинематографической рецепции такое внезапное замечание маргиналий и даже намеренное следование взглядом именно за ними, это решительное отделение своего зрения от естественного потока со стандартными центральными и периферийными зонами и направление его, зрения, на экзотические объекты, это “смотрение в сообществе”, объединенном удовольствием и изощренной рецептивной игрой, имеет свое название. Именно так устроено культовое кино: стратегия кинопросмотра, возникшая на поздних стадиях раз-



2013 г. Фото Натальи Самутиной

вития кинематографической истории¹. Зрители, приходящие на кинопоказы “Rocky Horror Picture Show” в костюмах персонажей и с рулонами туалетной бумаги для шуточных ритуалов; зрители, хором произносящие любимые реплики на ретроспективах Квентина Тарантино; зрители, пересматривающие сотни раз на всех носителях “Бегущего по лезвию” не ради наизусть выученного сюжета, но для того, чтобы снова погрузиться в завораживающий мир его визуальных фактур, открыли во второй половине XX века новый тип кинематографического удовольствия. Это удовольствие, многократно описанное исследователями с начала 1990-х, базируется в том числе на другом типе совместности в процессе киновосприятия: не на пассивной коллективной поглощенности зреющим в темноте кинозала, но на активном дружески-знато-

1. См. об этом подробно: Corrigan T. Film and the Culture of Cult // Telotte J.P. (ed.). The Cult Film Experience. Beyond all Reason. University of Texas Press, Austin, 1991; Mendik X., Harper G. (eds.) Unruly Pleasures. The Cult Film and its Critics. Guildford, Surrey: FAB Press, 2000; Самутина Н. За процветание Швеции! Культовое кино и его нестандартный зритель // Неприкосновенный запас. 2008. № 6 (62).

ческом перформансе остранения (включающем в себя фрагментацию изображения и произвольное наделение ценностью различных его элементов, чаще всего неценных в системе центральных значений фильма). Такое сравнение стратегий просмотра фильма и стратегий “просмотра” города позволяет объяснить “культурный статус” Оза в дружеских сообществах жителей Гамбурга. Меняя направление городского взгляда, расширяя границы зрения своей визуальной игрой, Оз объединяет гамбуржцев в сообщество тех, кто готов посмотреть об этом городе достаточно нестандартный фильм. Во всяком случае, этот фильм точно отличается и от туристического нарратива, и от жестко заданной жанровой схемы повседневных маршрутов.

Ответ на вопрос об устройстве и возможностях интерпретации этого “фильма” закономерно составляет третий пункт в моем рассуждении о значимости феномена Oz для разговора о современном городе. Действительно, что же попадает в центр нашего внимания вместе с периферийными спиральками? Что Oz показывает нам на городском экране, вытаскивая в зону интереса сотни поверхностей и деталей? Ответ отчасти предсказуем: город Гамбург, — но нюансы этого ответа заслуживают отдельного рассмотрения. В своей страсти к экстенсивному “заспреиванию” Oz не ограничивается одним или даже несколькими богемными кварталами, “заповедниками” стрит-арта, как это нередко случается даже с очень хорошими уличными художниками. Нельзя также сказать, что он специально стремится “протестно” затэгать только пространства, неизбежно попадающие в объектив туриста. География его активности включает в себя в буквальном смысле всю поверхность города: спиральки и смайлики можно увидеть как в самых благополучных буржуазных местах, так и в отдаленных районах у конечных остановок автобусных маршрутов; на опоре моста у центрального вокзала и на временных поверхностях возле главного гамбургского “долгостроя”, сверкающего здания новой консерватории. Городские границы, которые мы привыкли иметь в виду в повседневном взаимодействии и на которые мы зачастую излишне эссенциалистски опираемся,

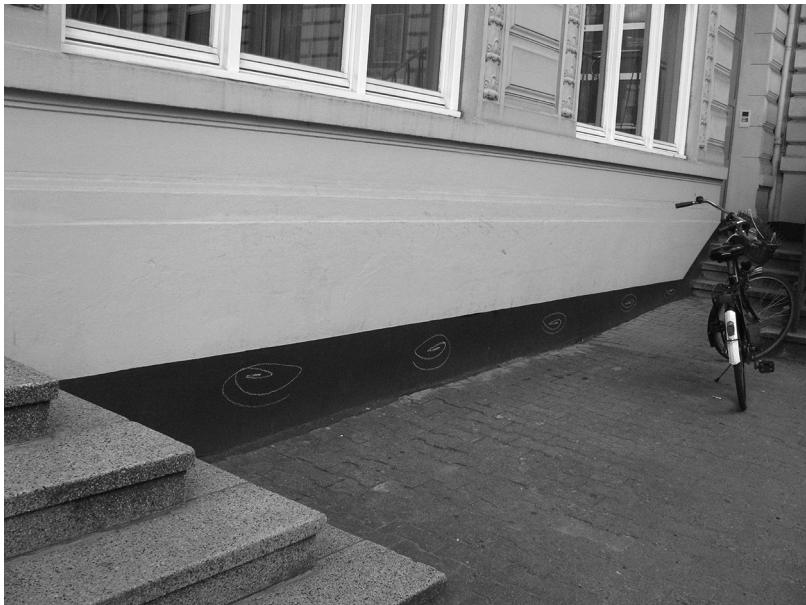
Гамбургская география Оза. 2012-2013. Фото Натальи Самутиной



Тумба на Бармбеке



Аркада Малого Альстера, центр города



Здание почты в районе Штерншанце



Особняк в районе Санкт-Георг



Будка в районе Хафенсити



Метро-мост у порта

анализируя городскую структуру, в каком-то смысле растворяются под напором этой неотступной деятельности. “Фильм Оза” оказывается историей о единстве незамечаемых городских фактур, повествованием о серой краске, которой покрыто основание Гамбурга. Это кино о всепроникающем материале обыденности, о той вселенной непривилегированных городских вещей, которая обычно остается невидимой в силу своей неоформленности, отсутствия контакта с эстетическим измерением восприятия.

“Заспиревая” Гамбург, Оз стягивает город различных, иногда довольно ярких и пестрых, иногда демонстративно холодных и стерильных образов на нитку этих непрятязательных фактур. Возможно, здесь уместна метафора “городских пор”, придуманная Э. Амином и Н. Трифтом и популярная сегодня в поле урбанистической рефлексии: “Города, конечно же, обозначены границами, поскольку спланированы по архитектурным правилам, покрыты транспортными и коммуникационными сетями как внутри, так и за пределами города. Но пространственная и времененная пористость города держит его открытым для следов прошлых и нынешних связей”¹. Концептуальная работа с проницаемостью на уровне городского зрения позволяет изменить видение города. Вписываясь в поры города, въедаясь в штукатурку, заполняя пустующие рекламные щиты, озовские смайлики и спиральки становятся пружинками — базовой опорой городских вещей.

1. Амин Э., Трифт Н. Внятность повседневного города // Логос. 2002. № 3/4. С. 16.