

Амалия Диланян

Nadine A. Sinno. A War of Colors: Graffiti and Street Art in Postwar Beirut. Austin: University of Texas Press, 2024. 312 pp. ISBN 9781477328743.

Амалия Диланян, Институт археологии и этнографии, Национальная академия наук Республики Армения, Армения. amalyadilanyan@gmail.com.

Книга Надин Синно посвящена исследованию одного из самых противоречивых явлений городского ландшафта – граффити и стрит-арта послевоенного Бейрута. Простым и непосредственным языком, без перегруженности терминами, автор описывает их как формы визуального осмысления публичной памяти, утраты, насилия, войны, а также городских и политических трансформаций. Исследование выросло из многолетнего интереса автора к городской визуальной культуре и основано на длительной полевой работе, начатой в 2014 году. Более восьми лет Синно «документировала» городские стены, результатом этой работы стал архив из тысяч фотографий. Автор неоднократно возвращалась к одним и тем же местам, чтобы проследить исчезновение, трансформацию и переосмысление граффити. Исследование охватывает период от окончания гражданской войны до протестов 2019 года и взрыва в порту Бейрута в 2020 году, сочетая метод визуальной документации, материалы интервью с граффити-художниками и собственные полевые наблюдения.

В основе работы лежит идея о том, что городское пространство является сценой, площадкой для высказывания представителей гражданского общества, а изображения и надписи на стенах домов – одна из немногих доступных горожанам форм сопротивления. Методологически особенно важны откровенность и подчеркнутая рефлексивность автора. Последовательно обозначая собственную позицию и описывая опыт полевой работы, Синно включает исследовательский взгляд в сам анализ. Личный опыт выступает не самоцелью, а аналитическим инструментом, позволяющим лучше понять особенности производства, восприятия и интерпретации граффити. Именно поэтому субъективность не ослабляет исследование, а, напротив, выявляет возможные расхождения между замыслом автора изображения, его восприятием зрителем и исследовательской интерпретацией.

Откровенность и непосредственность авторского письма создают у читателя ощущение непосредственного диалога с автором, а книга выступает медиатором этого диалога и затрагивает многие темы – от описания физических трудностей полевой работы до теоретических и методологических дилемм.

В этом смысле исследователь не остается нейтральным наблюдателем. Его тело, гендер и способ «прочтения» собственного присутствия становятся частью полевой работы. Особенно интересно Синно пишет о том, как присутствие женщины-исследовательницы в одних случаях снижало уровень подозрения, а в других – усиливало контроль со стороны окружающих (с. xi–xii). Гендерные иерархии и социальная недооценка женщины со стороны властных структур иногда

непреднамеренно облегчали доступ к полю и сбор эмпирического материала – вплоть до ситуаций, когда представители контролирующих институтов оказывались вовлечены в документирование. Одновременно книга фиксирует структурные ограничения полевой работы, связанные с регламентацией женского поведения и зависимостью длительного пребывания в поле от поддержки семьи и супруга.

Из этого ясно, какие физические и психологические риски сопровождают исследование граффити и стрит-арта – от политически чувствительных сюжетов до мемориальных практик, связанных с портретными граффити погибших солдат. Кроме того, граффити нередко появляются в визуально открытых, но труднодоступных для фиксации местах, почти не оставляя исследователю возможности остановиться, всмотреться или спокойно задокументировать изображение.

Во время чтения книги это чувство узнавания возникает почти на телесном уровне: опыт напряжения, риска и внезапного контроля, описываемый Синно, оказывается удивительно знакомым любому исследователю, работавшему с подобным городским материалом. Особенно в эпизодах, когда к автору во время фотографирования подходят полицейские или представители силовых структур. Именно здесь становится особенно ясно, насколько исследование городского визуального пространства связано не только с интерпретацией изображений, но и с личным опытом присутствия, уязвимости и постоянной включенности в городскую среду.

Синно использует различные теоретические подходы (антропология, литературный анализ, визуальные и гендерные исследования), однако ее текст не превращается в теоретически перегруженное исследование. Напротив, этот многослойный подход позволяет интерпретировать каждое граффити из наиболее продуктивной для конкретной ситуации перспективы. Особенно важен акцент на «динамическом, реляционном и перформативном» характере места (с. 14), где городское пространство предстает не как фиксированная среда, а как постоянно переопределяемая система отношений.

Не менее важно, что Синно не стремится к жесткому разграничению понятий «графффити» и «стрит-арт», опираясь на язык собственных информантов (с. 16–17). Эту категориальную неопределенность (Бажкова и др. 2003:430–431; Schacter 2016) она разрешает через рамку лингвиста Михаила Бахтина, рассматривая граффити как полифоническую и диалогическую форму коммуникации (с. 19–20), поэтому книга строится не только вокруг интервью, но и вокруг самого процесса «прочтения» города, где стены превращаются в поле визуального диалога. «Граффити делает именно это – общается. Я убеждена, что Бахтин был бы в восторге от эклектичной визуальной культуры Бейрута» (с. 21).

Показывая, как городские стены превращаются в пространство коммуникации, противоречия, памяти и городского присутствия, автор разделяет книгу на пять соответствующих глав.

Первая глава – «Улицы – наша» (*Al-shāri' ilnā*) – посвящена тому, каким образом граффити и стрит-арт трансформируют визуальный язык послевоенного Бейрута и представления о городском пространстве. Отвечая на вопрос о том, как

создатели граффити стремятся нарушить гегемонию военного граффити с его духом доминантной маскулинности, милитаризации и конфессионального порядка, Синно показывает, что речь идет не просто о появлении новых изображений, а о постепенном изменении визуального и аффективного кода города. Если в военный период стены функционировали как пространство партийного присутствия, территориального разделения и конфессионального контроля, то в послевоенное время художники противопоставляют этому более «бейрутоцентричную» визуальную логику, где само слово «Бейрут» становится знаком общего городского пространства (с. 32–35). Особенно показателен мурал Язана Халвани, посвященный героям фильма «Западный Бейрут» – Тареку и Мэй, где невозможности межконфессионального брака противопоставлен образ более светского городского сообщества (с. 33–35).

Изменение визуального кода сопровождается переосмыслением самой войны. В отличие от военного граффити, построенного на логике милитаризованного присутствия и постоянного воспроизводства конфликта, новое поколение художников использует уличное искусство как форму аффективного восстановления и преодоления травмы, подчеркивая не то, что война идет постоянно, а, наоборот, ее преходящий характер и продолжающуюся жизнь города. Одновременно граффити становится способом артикуляции гражданской ответственности и эмоционального переоформления повседневной городской среды – своеобразного «возвращения» улиц жителям и художникам, граффити вытесняет, таким образом, партийные структуры и военизированных акторов (с. 61–63).

Не менее важную роль Синно отводит языку. Изменение визуального кода сопровождается и изменением языкового: от англоязычных надписей и эстетики, вдохновленной западной хип-хоп-культурой, художники постепенно переходят к арабской каллиграфии и каллиграффити, совмещая локальные традиции с глобальной эстетикой уличного искусства (с. 27–29). Этот переход рассматривается не как отказ от глобального визуального языка, а как попытка вывести арабский язык за пределы преимущественно религиозного и формального использования. Использование разговорного ливанского арабского, локальных культурных кодов и образов популярных культурных фигур становится способом формирования городской общности, чувства принадлежности к собственному языку, наследию и городу.

Вторую главу под названием «Я – представитель квир-сообщества» (Anā shādh) Синно посвящает одной из наиболее маргинализированных и табуированных тем не только в Ливане, но и на Ближнем Востоке в целом – гендеру и сексуальности. В отличие от первой главы, где центральной темой становится переосмысление городского пространства и поствоенной визуальности, здесь внимание смещается к телу, сексуальности, уязвимости и механизмам общественного контроля.

Одной из центральных тем главы становится противостояние между консервативной религиозной моралью и новыми формами публичного присутствия, возникающими через граффити и уличное искусство. Появление на стенах женских образов, имен активисток и важных для современной культуры персон постепен-

но меняет представление о том, кто имеет право быть видимым в публичном пространстве. Так, мурал Язана Халвани с изображением ливанской певицы Сабах связан с борьбой за женскую автономию и переосмыслением традиционных гендерных норм (с. 83–84).

Особое внимание Синно уделяет анонимным надписям и граффити, в которых женщины и представители квир-сообщества открыто говорят о сексуальности, телесности и опыте насилия, нарушая сложившиеся нормы молчания и «приличия». Речь идет не только о возможности говорить на табуированные темы, но и о борьбе за возможность открытого публичного высказывания. Контроль над стенами оказывается тесно связан с контролем над телом, сексуальностью и допустимыми формами публичного поведения. Поэтому надписи вроде «Я – квир» (ذاش أنا), феминистские лозунги и использование обценной лексики становятся способом символического присвоения городского пространства (с. 71–73).

В этом контексте стены Бейрута превращаются в пространство «артикуляции» для таких тем, которые традиционно вытесняются из публичного дискурса: сексуальные домогательства, гендерное насилие, семейное и супружеское изнасилования. На примере граффити-трафарета КАФА и группы «Насавия»¹, требующего криминализации супружеского изнасилования, Синно показывает, как граффити выводят табуированные темы из приватного пространства дома в пространство улицы (с. 94). Одновременно автор подчеркивает и хрупкость подобной «видимости»: многие квир- и феминистские граффити быстро закрашиваются, уничтожаются или подвергаются цензуре, что лишь выдвигает на первый план продолжающуюся борьбу за возможность публичного существования этих голосов.

Третью главу «Это море – мое» (Hadhā al-baḥr lī) Синно посвящает экологическим проблемам и токсичным ландшафтам послевоенного Бейрута. В центре главы – так называемый мусорный кризис 2015 года, который автор интерпретирует как форму «экологического насилия», связанную с политическим вакуумом, приватизацией городского пространства и провалом государственной инфраструктуры. На примере трафарета дуэта уличных художников «Ашекман», изображающего крысу Реми (персонаж анимационного фильма «Рататуй») с ироничным лозунгом «Подходи, угощайся», Синно показывает, как через юмор и сатиру экологическая катастрофа превращается в объект критики системы управления и повседневно переживаемую городскую реальность (с. 124–127).

Изображения, связанные с Хорш Бейрут (парк в центре Бейрута), мысом Далие Роше и трафаретом «Это море принадлежит мне» (с. 120–121), объединяют борьбу за общественные пляжи и право на город с приватизацией побережья, ограничением доступа к морю, конфессиональными границами и социальным неравенством. При этом граффити рассматриваются как «удобное, дешевое и ненавязчивое средство информации и коммуникации». Синно показывает, как уличное искусство не только артикулирует переживание «медленного насилия»

¹ КАФА и «Насавия» – феминистские активистские группы, использовавшие граффити и уличное искусство в качестве форм публичной коммуникации и высказывания.

(с. 115), но и формирует новые эмоциональные и политические сообщества, рассказывая о «Стене стыда» на площади Рияда ас-Сольха².

Четвертую главу «Бейрутская революция для всего народа» (Thawrat Beirut likul al-‘ālam) Синно посвящает событиям октября 2019 года и тем изменениям, которые протестное движение принесло в городское пространство Бейрута. Именно в этот период кризисы, о которых шла речь в предыдущих главах, достигают своего пика, а улицы, площади и стены превращаются из пространства контроля и конфессионального разделения в место коллективного присутствия, солидарности и политического действия.

Развивая логику предыдущих глав, Синно показывает, что аффект и телесное присутствие становятся неотъемлемой частью революционного граффити. Мурал Рулы Абдо с надписью «Революция. Сколько бы вы ни пытались заставить нас замолчать» (с. 140–141), работа Мджея, превращающая сам акт нанесения слова «революция» в революционное действие, и анонимная надпись «Мирная» по-разному утверждают устойчивость протестного голоса, коллективность высказывания и ненасильственный характер революции.

Синно не романтизирует протестное пространство. Мурал «Уважение нашей армии» и соседствующие с ним надписи «Джааджа – сионист» и «Мы не забыли Сабру и Шатилу» (с. 143–145) показывают, что даже в момент революционного единства стены сохраняют следы старых политических конфликтов, памяти о насилии и конкурирующих идеологических нарративов. Этой конфликтности противостоит мурал ЕрС с надписью «НОРЕ» (с. 146–147), тогда как соседствующие надписи «Да падет власть мошенников» и «Нет доверия» отражают растущее разочарование политической системой. Именно через это сосуществование надежды, солидарности, ярости и фрустрации Синно раскрывает эмоциональную неоднородность революционного Бейрута.

Революция меняет не только визуальный облик города, но и способы коллективного присутствия: центр Бейрута превращается в пространство общественной жизни, где граффити соседствуют с лекциями, дискуссиями, музыкой и другими формами совместного действия, новыми формами социального взаимодействия и освоения города (с. 149–151).

Одновременно экономический кризис, бедность и эмиграция радикализируют протестный визуальный язык. Если раньше граффити выступали прежде всего как форма призыва к ответственности и способ диалога, то в революционный период они «дрейфуют» к образам наказания – виселицам, символическим казням

² В Бейруте название «Стена стыда» (Wall of Shame) использовалось для обозначения бетонных заграждений, которые ливанские власти в разные годы устанавливали в центре города, чтобы не допустить протестующих к правительственным зданиям. Этот термин прежде всего связан с двумя крупными событиями: протестами 2015 года, возникшими из-за так называемого мусорного кризиса (тогда в городе начались масштабные демонстрации, вызванные полным коллапсом системы вывоза мусора и коррупцией; после столкновений между полицией и протестующими власти в спешке установили большую бетонную стену на площади Рияда ас-Сольха рядом с правительственными зданиями), и протестной волной октября 2019 года, когда власти вновь возвели вокруг здания парламента огромные бетонные и металлические заграждения, отделившие протестующих от правительственного квартала.

политиков и призывам к их устранению (с. 152–156). Именно этот дрейф позволяет измерить «градус» народных настроений, превращая городские граффити в своеобразный городской фольклор.

Пятую главу «Народ Сирии знает свой путь» (*Al-sha'b al-sūrī 'ārif ṭarīquh*) Синно посвящает тому, как стены Бейрута выходят за пределы собственно ливанского контекста, превращаясь в пространство региональной памяти, солидарности, конфликта и транснациональной протестной коммуникации. Центральной темой главы становится диалогическая природа граффити. Стены выступают ареной непрерывного политического спора. Особенно наглядно это проявляется в случае сирийской революции: надпись «Сирия: революция продолжается» трансформируется в «Сирия Асада продолжается», а «Свободная Сирия» – в «Да здравствует Сирия». Тем самым граффити предстают не как фиксированные сообщения, а как процесс постоянного диалога: ответ на высказывание, его удаление (стирание), повторное присвоение пространства через граффити.

Выходя за пределы сирийского сюжета, Синно показывает, как палестинская память, опыт изгнания и утраты дома, воплощенные в образе Хандалы, а также граффити, посвященные геноциду армян, египетской революции и протестам в Бахрейне, вписывают локальное городское пространство в более широкий региональный контекст войны, миграции и солидарности. Особенно показательно соседство армянского трафарета «Западная Армения/Восточная Турция» с граффити против супружеского изнасилования и призывами «вернуть парламент народу». Именно его Синно интерпретирует как проявление интерсекциональной логики граффити-активизма, в рамках которой политические, гендерные и антиколониальные требования сосуществуют в одном городском пространстве. Тем самым стены Бейрута становятся одной из немногих публичных площадок, где возможность говорить получают не только местные жители, но и меньшинства, мигранты и беженцы.

Синно сознательно отказывается от традиционного итогового заключения, оставаясь верной самой природе исследуемого явления в финальной части работы под названием «Прежде чем я умру, я хочу, чтобы Ливан...» (*Qabl mā mūt baddī Libnān*). Подобно граффити, постоянно исчезающим, переписываемым и возникающим заново, книга также не предлагает окончательного вывода. Вместо этого автор вновь приглашает читателя задуматься о потенциале, хрупкости и продолжающемся присутствии граффити и стрит-арта в городском пространстве Бейрута.

Несмотря на локальность исследовательского кейса, именно эта оптика позволяет Синно проследить не только трансформацию самого Бейрута, но и многослойную природу городских визуальных практик и проанализировать их с редкой вдумчивостью. Одни и те же стены, изображения, лозунги и визуальные коды в разных главах получают новые прочтения, оказываясь включенными в политические, гендерные, экологические, революционные и региональные контексты.

Возможно, именно поэтому книгу трудно свести к одному тезису. Граффити и стрит-арт существуют не как законченные высказывания, а как визуальные практики, побуждающие к постоянному переосмыслению, спору и новому прочте-

нию городского пространства (Andron 2024; Brighenti 2010; Young 2014). Именно эту незавершенность, многослойность и открытость различным интерпретациям Синно удастся сохранить и в самой структуре исследования.

Вместе с тем книга могла бы выиграть от более широкого использования интервью и рефлексий художников, артикулирующих провластные, конфессиональные и проправительственные позиции. Несмотря на то, что подобные визуальные высказывания неоднократно появляются в анализируемом городском пространстве, сами их авторы остаются менее «слышимыми», чем представители протестных и контргегемонных практик (Rawski and Manucharyan 2025). Более полифоничное включение разных голосов позволило бы еще глубже раскрыть внутренние противоречия и конкурирующие режимы визуального присутствия в послевоенном Бейруте.

Междисциплинарность и методологическая гибкость делают книгу интересной далеко за пределами области исследований городской визуальной культуры. Она будет полезна антропологам, исследователям памяти, социальных движений и активизма, лингвистам, а также тем, кто занимается разработкой городских культурных маршрутов, предлагая новый способ «прочтения» Бейрута через граффити как визуальный архив революции, памяти и политического присутствия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бажкова, Елена, Михаил Лурье и Константин Шумов. 2003. «Городские граффити». С. 430–449 в *Современный городской фольклор*, сост. Александр Белоусов, Инна Веселова и Сергей Нелюдов. М.: Российский государственный гуманитарный университет.
- Andron, Sabina. 2024. *Urban Surfaces, Graffiti, and the Right to the City*. London: Routledge.
- Brighenti, Andrea Mubi. 2010. "At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain." *Space and Culture* 13(3):315–332.
- Rawski, Tomasz, and Nelli Manucharyan. 2025. "Reinforcers and Challengers: War-Related Street Art in Contemporary Poland and Armenia." Pp. 86–119 in *Pathways to Agonism: Disputed Territories and Memory*, edited by Christina Horvath and Tomasz Rawski. Leiden, Netherlands: Brill.
- Schacter, Rafael. 2016. "Street Art Is a Period, Period: Or, Classificatory Confusion and Intermural Art." Pp. 103–118 in *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*, edited by Konstantinos Avramidis and Myrto Tsilimpounidi. London: Routledge.
- Young, Alison. 2014. "From Object to Encounter: Aesthetic Politics and Visual Criminology." *Theoretical Criminology* 18(2):159–175.