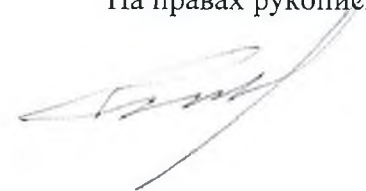


САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи



ТЫЛИК
Артем Юрьевич

«УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО»: ОПЫТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Специальность 09.00.04 – эстетика

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Санкт-Петербург

2016

Работа выполнена в институте философии ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

Научный руководитель:

Акиндинова Татьяна Анатольевна – доктор философских наук, профессор (ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»)

Официальные оппоненты:

Суворов Николай Николаевич – доктор философских наук, профессор (ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»)

Худякова Людмила Анатольевна – кандидат философских наук, старший научный сотрудник (ФГБУ КИ «Центральный военно-морской музей» Министерства обороны Российской Федерации)

Ведущая организация:

ФГОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина при Российской академии художеств»

Защита состоится «1» декабря 2016 г. в 17:30 часов на заседании диссертационного совета Д 212.232.11 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при Санкт-Петербургском государственном университете по адресу: 199034, г. Санкт-Петербург, Менделеевская линия д.5, Институт философии, ауд. 24

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета (199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9) и на сайте <http://disser.spbu.ru/>

Автореферат разослан « » _____ 2016

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат философских наук


А.Е. Радеев

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования.

Актуальность исследовательского интереса к феномену «уличного искусства» обусловлена, прежде всего, осознанной эстетической мыслью необходимостью ответить на те вызовы, которые ставит перед эстетикой художественная ситуация начала XXI века¹. Разительное отличие новейших художественных явлений от «классических» образцов, в результате осмысления которых сложился концептуальный аппарат эстетической теории, порождает вопрос об адекватности данного аппарата современному художественному процессу. Действительно, система понятий, посредством которых философия мыслит искусство, очевидно, нуждается в модернизации. Однако, по нашему мнению, модернизация эстетической теории должна основываться не на спекулятивных рассуждениях о сущности «искусства» как такового, а на конкретной «работе» с новейшими художественными практиками. В свете вышесказанного представляется своевременным обращение к эстетической аналитике феномена «уличного искусства», сформировавшегося на Западе не ранее конца 80-ых – начала 90 гг. XX века.

Как известно, истоком, своего рода точкой порождения современного «уличного искусства», принято считать феномен граффити. Термин «граффити» впервые употребил археолог Рафаэль Гарручи в связи с открытием в XIX веке многочисленных надписей и рисунков на стенах античных Помпей. В широком смысле граффити – это надписи и рисунки на городских стенах, а также любой другой публичной поверхности. Данный феномен имеет тысячелетнюю историю. От Античности до наших дней – везде, где мы находим города, мы находим и разнообразные артефакты (надписи, рисунки, знаки), оставленные на поверхности города посредством камней, резцов, маркеров, баллончиков с краской, и т.д. На протяжении многих веков феномен граффити не пересекается с полем искусства. Однако в последней трети XX века настенные надписи и рисунки *вдруг* становятся общепризнанной и чрезвычайно модной художественной формой. Граффити начинают интересоваться государственные музеи, коллекционеры, пресса, влиятельные кураторы и видные теоретики. За несколько десятилетий граффити проделывают в сознании обывателей, художников и теоретиков путь от непристойных надписей, любовных

¹ Эстетика перед вызовами XXI века. Материалы научно-практической конференции в рамках международного научно-культурного форума «Дни философии в Санкт-Петербурге – 2015». СПб, Санкт-Петербургское философское общество, 2015.

изъяснений и прочих, зачастую низменных и малозначительных, проявлений «коллективного бессознательного» до полноценного «направления в авангарде второй половины XX века»². Столь радикальный перелом в отношении к феномену, воспринимавшемуся вплоть до 60-70 гг. XX века как явление маргинальное, не имеющее значительного культурного веса, крайне знаменателен. По существу, современная эстетическая теория, упорно ищущая новые критерии «художественного» и «эстетического», встает перед необходимостью артикуляции процессов, ведущих к обретению тем или иным явлением (артефактом или практикой) статуса искусства. «Что делает (или что *сделало*) граффити – искусством?» – значимый вопрос для современной теории.

«Граффити-искусство» представляет интерес не только само по себе, но также в связи с тем влиянием, которое данный феномен оказал на художественную ситуацию последней трети XX- начала XXI вв. Надписи и рисунки, наносимые на стены домов, преимущественно городскими маргиналами, актуализировав комплекс идей, восходящих к европейскому авангарду, спровоцировали подлинную революцию в художественном мире: испытав влияние граффити, художники по всему свету совершают массовый исход из традиционных для Нового времени художественных пространств, предпочитая экспонированию собственных произведений в музеях, частных коллекциях и галереях нелегальное вторжение в городскую среду. Интенсификация данного процесса в 80-ые гг. XX в. приводит к формированию в западном искусстве даже не нового направления (как часто приходится слышать), а новой художественной парадигмы – «уличного искусства». Не будучи явлением однородным, современное «уличное искусство» представляет собой художественный синтез. В своих наиболее ярких проявлениях «уличное искусство», сохраняя связь с большой художественной традицией, порывает с рядом парадигмальных черт, до сих пор считавшихся неотъемлемыми атрибутами «художественного». На место культа автора, известного как «классике», так и «модернизму», приходит анонимность. На место рамки, фиксирующей формальную и семантическую завершенность произведения, приходит принципиальная открытость художественного жеста, вступающего в активные и непосредственные отношения с пространством жизни и человеком в жизненном пространстве. На место «единичности» (обязательное качество шедевра) приходит повторяемость и тираж. Несмотря на столь значительные парадигмальные сдвиги, не могущие не вызывать живой интерес, концептуализация феномена «уличного искусства» не только не завершена, но и во многих аспектах даже не начата.

² Большой энциклопедический словарь. – Большая Российская энциклопедия, 2000.

Таким образом, актуальность обращения к феномену «уличного искусства» обоснована:

1. Необходимостью для эстетической теории своевременно концептуализировать новейшие явления, возникающие в художественном пространстве.

2. Потребностью эстетической теории уточнить перед лицом новейших арт-практик собственный понятийный аппарат и методологию.

Степень разработанности темы диссертационного исследования.

Работы посвященные нашей проблематике можно разделить на две группы:

1. Тексты о граффити и «граффити-искусстве».

2. Тексты о различных элементах современного «уличного искусства».

1. В настоящий момент нам неизвестно ни одной работы, рассматривающей граффити как единый феномен в его тысячелетней истории. Однако отдельные формы бытования граффити становились объектом исследования в рамках самых разнообразных дисциплин: археологии, истории, лингвистики, искусствоведения, философии искусства, и т.д.

Работы, посвященные надписям и рисункам на стенах античного полиса, стали появляться с середины XIX века. Собственно, с того момента как эти надписи и рисунки были открыты. Впрочем, большинство исследователей, обращавшихся к античным и средневековым граффити, интересовал вовсе не сам феномен, а та информация, которую удается получить посредством его пристального рассмотрения: особенности народного языка, уровень грамотности различных слоев общества, специфика повседневности и пр. В данной парадигме выделим следующие исследования: «Латинские надписи» (Е.В. Федорова)³, «Киевские граффити XI—XVII вв.»⁴ (С. Высоцкий), «Античные граффити-диалоги в Доме Маиуса Кастрициуса в Помпеи» (Ребекка Бенефиел)⁵.

О бытовании граффити в период после Античности вплоть до XX века мы знаем исключительно из косвенных источников. Тем удивительнее тот внушительный корпус текстов, который возник вокруг надписей и рисунков на городской поверхности в XX-начале XXI вв. Рост интереса к граффити в XX веке можно объяснить как трансформациями самого феномена, так и значительной корректировкой исследовательской оптики. В 1933 году фотограф, теоретик искусства, ближайший друг Пабло Пикассо, Брассай, посвятил парижским граффити статью, опубликованную в главном печатном органе

³ Федорова Е.В. Латинские надписи. – Москва : Издательство Московского университета, 1976

⁴ Высоцкий С.А. Киевские граффити XI-XVII вв. – Киев: Наукова думка, 1985.

⁵ Benefiel R. Dialogues of Ancient Graffiti in the House of Maius Castricius in Pompeii. – American Journal of Archaeology Vol. 114, No. 1 (Jan., 2010), С. 59-101

сюрреализма, журнале «Минотавр»⁶. Интерес теоретика «нового искусства» к маргинальным надписям и рисункам - указание на мощный эстетический потенциал граффити, прямое название граффити – «искусством» свидетельствует о тектонических сдвигах, происходивших в художественном сознании первой трети XX века.

Но, конечно, большинство работ о граффити, появившихся во второй половине XX–начале XXI вв., описывают процесс становления «граффити-искусства» в период от Нью-Йоркского «граффити-бума» до наших дней.

Пионерами в исследовании современных граффити выступили крупнейшие социологи: Р. Зеннет («Граффити повсюду») и Ж. Бодрийар («Kool Killer, или Восстание посредством знаков»). В центре внимания социологов оказалась одна из самых распространенных форм бытования граффити, зародившаяся в Нью-Йорке конца 60-ых гг. XX в. – «тэггинг»⁷.

На сегодняшний день фундаментальным историческим исследованием, относящимся к проблеме становления «граффити-искусства», стоит признать труд Роджера Гастмана и Калеба Нилона «История Американского граффити»⁸, вышедший в свет в 2011 г. Кроме того, необходимо отметить предыдущую работу Роджера Гастмана, Калеба Нилона и Энтони Смурски, посвященную «уличной культуре» (граффити, хип-хоп, мода, спорт) «Уличный мир: городское искусство и культура пяти континентов»⁹.

Попыткой ввести феномен «граффити-искусства» в более широкий теоретический контекст, а также стремлением описать влияние граффити на становление «уличного искусства» как своеобразной художественной формы отличаются недавние работы: «Уличное искусство: граффити революция» (Cedar Lewisohn)¹⁰ и «Граффити и уличное искусство» (Anna Waclawe)¹¹.

2. Молодость и динамичное развитие феномена до сих пор не позволили теоретикам создать итоговых работ, описывающих «уличное искусство» как единый феномен, определяющих его место в истории искусства и современной культуре. Тем не менее, западная теория богата текстами, посвященными отдельным элементам «уличного искусства»:

⁶ Johannes Stahl. Street art. – h.f.ullman publishing GmbH, 2013, С. 7

⁷ Бодрийар Ж. Символический обмен и смерть. – М.: «Добросвет», 2010

⁸ Roger Gastman & Caleb Neelon . THE HISTORY OF AMERICAN GRAFFITI – Harper Design, 2011

⁹ Roger Gastman, Caleb Neelon, Anthony Smyrski. Street world: Urban Art and Culture from Five Continents. – Harry N. Abrams, 2007

¹⁰ Cedar Lewisohn. Street Art: The Graffiti Revolution. – Tate Publishing, 2009

¹¹ Anna Waclawek. Graffiti and Street Art .– Thames & Hudson, 2011

а) Техники, стили, направления. В этой рубрике выделяется иллюстрированная книга «Flip the Script» (Christian P. Acker)¹², посвященная истоку современного «граффити» – «тэгам».

б) Места, события. Здесь стоит отметить два альбома: «Бетонные сообщения: уличное искусство на Израильско-Палестинском разделительном барьере» (Zia Krohn, Joyce Lagerweij)¹³, собравший работы и интервью с художниками, оставившими граффити на печально знаменитой «стене безопасности», разделяющей Израиль и Палестину; и «Стены свободы: уличное искусство египетской революции», документирующий уличную художественную активность протестующих времен «арабской весны»¹⁴.

в) Персоналии. Важнейшим источником знаний о субъекте современных граффити, а также мировоззрении и философии «уличных художников» является сборник интервью «Вне улиц: 100 главных фигур городского искусства» (Patrick Nguyen & Stuart MacKenzie)¹⁵. Оригинальным исследованием представляется книга «Женское граффити: уличное искусство пяти континентов» (Nicholas Ganz)¹⁶, рассказывающая, как и следует из названия, о вкладе женщин в граффити культуру. Для всякого теоретика представляет интерес авторский альбом одного из наиболее «интеллектуальных» уличных художников, работающих в жанре «городских интервенций», Бреда Дауни – «Спонтанные скульптуры»¹⁷.

На основе вышеперечисленных работ можно составить характеристику состояния существующей на Западе исследовательской традиции.

Исследования современных граффити и, шире, «уличного искусства», начались не ранее 1975 года. Первые исследователи обращались к феномену, возникающему буквально у них на глазах, бурно эволюционирующему, меняющему свое лицо практически ежедневно. Поэтому первостепенными задачами были документация, точное описание событийности и детальная классификация происходящего. Сегодня, для того чтобы исследовательская традиция могла развиваться и была продуктивной, накопленный эмпирический материал нуждается в мысли, не лишенной того, что М. Бахтин называл «теоретическим пафосом». Новейшие тексты («Уличное искусство: граффити революция», «История американского граффити») кажутся переходными от эмпирического исследования к глубокой теоретической рефлексии. Однако им,

¹² Christian P. Acker. Flip the Script.– Gingko Press Inc., 2013

¹³ Zia Krohn, Joyce Lagerweij. Concrete Messages: Street Art on the Israeli - Palestinian Separation Barrier.– Dokument Press, 2010

¹⁴ Don STONE Karl, Basma Hamdy and Ahdaf Soueif . Walls of Freedom: Street Art of the Egyptian Revolution. – From Here to Fame, 2014

¹⁵ Patrick Nguyen & Stuart MacKenzie. Beyond the Street: The 100 Leading Figures in Urban Art.– Gestalten, 2010

¹⁶ Nicholas Ganz. Graffiti Women: Street Art from Five Continents.– Harry N. Abrams, 2011

¹⁷ Brad Downey. Spontaneous Sculptures. – Gestalten, 2011

по-прежнему, не достаёт широты взгляда. Контексты, в которых осмысливается феномен «уличного искусства», постепенно расширяясь, остаются, тем не менее, чрезвычайно узкими. Специфика «уличного искусства», его место в мировой художественной традиции должным образом, на наш взгляд, не прояснены.

А что происходит в России?

Обзор отечественной литературы по теме «уличное искусство и современные граффити» стоит начать с указания на тот факт, что ни одна из отмеченных выше работ не переведена на русский язык. Интерес российского академического сообщества к данным феноменам весьма локален. Тем не менее, необходимо отметить нарастающее внимание к феноменам «графффити» и «уличного искусства» в среде молодых исследователей. В последние годы «российская научная библиотека» пополнилась рядом качественных работ по интересующей нас проблематике. Прежде всего, российского исследователя, столкнувшегося с новым явлением, волнует вопрос о статусе настенных надписей и рисунков в современной культуре. Н.В. Кузова делится размышлениями на эту тему в статье «Граффити: искусство или вандализм»¹⁸, а Т.Н. Курбатова и Н.С. Васильева ставят вопрос иначе: «Граффити: субкультура или вандализм».

Выбор между «вандализмом» и «субкультурой» показателен. В российском научном пространстве «графффити» рассматривается преимущественно как практика идентичности контркультуры альтернативного типа. Описать граффити как форму «культурного конфликта с доминирующей культурной средой в цивилизации современного Запада»¹⁹ призвана диссертация В.В. Штепа «Динамика субкультуры граффити в современной России».

Не меньшего внимания заслуживает диссертация А.И. Белкина «Социально-психологический анализ граффити: на материале неинституциональных надписей и рисунков учебных заведений г. Самары», посвященная маргинальным граффити. А.И. Белкин исследует ту форму бытования граффити, которая была доминирующей в Новое время вплоть до событий, революционизировавших феномен. Выше мы определили данную форму как «непристойные надписи, любовные изъяснения и прочие, зачастую низменные и малозначительные проявления «коллективного бессознательного». Исследование маргинальных граффити, тесно связанных, как справедливо отмечает А.И. Белкин, с «карнавальными» традициями, описанной М.Бахтиным на примере «площадной» культуры Средних Веков удастся исследователю. Однако А.И. Белкин вовсе не касается вопроса влияния маргинальных граффити на

¹⁸ Кузова Н.В. Граффити: искусство или вандализм.– Молодой ученый. 2015. №16. С. 460-462

¹⁹ Штеп В.В. Автореферат диссертации: Динамика субкультуры граффити в современной России. – Москва 2010

современный художественных процесс, однозначно заявляя во введении к своей диссертации, что «феномен граффити не является объектом искусствоведения, так как неинституциональные надписи и рисунки не являются искусством»²⁰.

Значимыми и многообещающими опытами рассмотрения современных граффити в рамках именно искусствоведческого дискурса стоит признать следующие статьи: «Феномен граффити: генезис, перспективы, влияние на современное искусство и архитектуру» (Е.А. Евдокимова, Ю.С. Янковская)²¹, «Стрит-арт как феномен современной культуры: проблемы генезиса и семиотические особенности» (И.С. Кудряшов)²², «Поэтический знак в структуре смысла городского граффити-символа» (З.В. Кайс)²³, «Измени пространство – измени жизнь: социально-антропологические аспекты стрит-арта» (М.Г.Чистякова)²⁴, а также курс лекций «Искусство в городском пространстве», прочитанный А. Зоря в лектории Русского Музея (2015г).

И все же, несмотря на заметную активизацию в последние годы интереса к феноменам «уличного искусства» и «графффити», российский корпус текстов по данной тематике значительно уступает западному. Подобная ситуация сложилась в силу ряда причин. «Уличное искусство» появились в советском пространстве лишь в начале 90-ых гг. XX века, когда пространство это обрело в своем наименовании приставку «пост». Российское научное сообщество было недостаточным образом осведомлено о новейших художественных процессах, протекавших на Западе. Российские же художники, а кроме них подростки, хотя и проявили значительный интерес к «уличному искусству», долгое время занимались одним лишь буквальным копированием форм и содержаний, накопленных за несколько десятилетий художниками из США и Европы.

Однако по крайней мере с середины двухтысячных сращение парадигмы европейского и американского «уличного искусства», во-первых, с российской художественной традицией (прежде всего авангардом), а во-вторых, весьма специфичной социально-политической ситуацией, начало давать богатые плоды. Сегодня мы можем утверждать, что российское «уличное искусство» представляет собой самобытный феномен, находящийся в начальной фазе своего становления. При этом в отличие от европейского, американского и даже

²⁰ Белкин А.И. Автореферат диссертации: Социально-психологический анализ граффити: На материале неинституциональных надписей и рисунков учебных заведений г. Самара. – Самара 2003

²¹ Евдокимова Е.А., Янковская Ю.С. Феномен граффити: генезис, перспективы, влияние на современное искусство и архитектуру. – Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2013. №4. С. 65-69

²² Кудряшов И.С. Стрит-арт как феномен современной культуры: проблемы генезиса и семиотические особенности. – Критика и семиотика. 2014. №2 С. 220-233

²³ Кайс З.В. Поэтический знак в структуре смысла городского граффити-символа. – Альманах современной науки и образования.

²⁴ Чистякова М.Г. Измени пространство – измени жизнь: социально-антропологические аспекты стрит-арта.– Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. 2013. №10. С. 168-173.

арабского аналогов, феномен этот не только не осмыслен на предельно высоком уровне, но даже не документирован должным образом. В ситуации некоторой невнимательности профессиональных теоретиков к живым процессам современной культуры задачу документации и осмысления новейших арт-практик взяли на себя сами художники. Единственным стабильным источником информации о российском «уличном искусстве» являются на сегодняшний день интернет ресурсы, созданные, преимущественно, активными членами арт-среды. Речь идет, в первую очередь, о сайте «Ультрамарин», выросшем из единственного российского издания, посвященного граффити, и сайте «Партизанинг», созданном московским художником Игорем Поносовым.

Цель исследования:

Концептуализировать художественную парадигму современного «уличного искусства».

Достижение поставленной цели требует решения следующих задач:

1. Описать на историческом и теоретическом уровнях генезис современного «уличного искусства».

2. Установить и детализировать связи «уличного искусства» с наследием мировой художественной культуры.

3. Выявить точки взаимовлияния «уличного искусства» и философии европейского «нео-марксизма».

4. Дать эстетическую характеристику стратегий, приемов и форм современного «уличного искусства».

5. Выявить субъективные основания практик «уличных художников».

Методология и методы исследования

Методология исследования определяется достижениями мировой и отечественной гуманитаристики. При исследовании художественных явлений продуктивным оказывается комплексный подход, включающий методологические наработки эстетики открытого произведения (Эко), феноменологического анализа искусства (Ингарден, Гартман), социологии искусства (Бурдьё), иконологии (Панофски), семиотического анализа художественного текста (Лотман). Значимым для автора в методологическом отношении является опыт актуализации традиции эстетической мысли в свете аналитики новейших явлений культуры, представленный в работах Т.А.Акиндиновой²⁵, В.В.Прозерского²⁶, Е.Н.Устюговой²⁷, А.А.Грякалова²⁸, Н.Н.

²⁵ Акиндинова Т.А. Homo aestheticus в поисках новой культурной парадигмы: размышляя о фильмах А.Сокурова. – Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. №1 (26) С. 26-30.

²⁶ Прозерский В.В. От эстетики объекта к эстетике среды. – Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2013. №3 С.22.

Суворова ²⁹ , А.Е.Радеева ³⁰ . При дебютном обращении к новейшим художественным явлениям важную роль играет компаративистский метод, позволяющий установить соотнесенность произведения с наследием мировой художественной культуры.

Научная новизна

Феномен «уличного искусства» впервые в отечественной литературе становится объектом монографического комплексного исследования, выполненного в рамках философского (эстетического) дискурса. До сих пор в связи с устойчивыми стереотипами «уличное искусство» рассматривалось теоретиками как явление маргинальное, находящееся на периферии мировой художественной культуры. Новизну нашей работы определяет смена исследовательской оптики: «уличное искусство» рассматривается как утвердившийся и значимый элемент художественной культуры. Такой взгляд, едва начинающий устанавливаться в мировой и отечественной гуманитаристике, позволяет нам более полно и глубоко, чем это было сделано до сих пор, описать место и роль феномена в истории искусства: установить и детализировать генетические связи и взаимоотношения «уличного искусства» с такими явлениями как «площадная» и «карнавальная» культура, художественный авангард, критическая теория европейского нео-марксизма, мексиканский мурализм, и т.д.

В диссертации осуществляется эстетическая характеристика и философская аналитика художественных произведений до настоящего момента не получивших освящения в научной литературе (преимущественно работы российских художников, созданные в период с 2000 по 2015гг.).

Для объяснения субъектных оснований практик «уличных художников», процесса становления «уличного искусства» и в целом эволюции художественных форм, предлагается оригинальная концепция трех типов настроенности субъекта по отношению к действительности («классический», «пост-классический», «пост-пост-классический»).

Теоретическая и практическая значимость работы

1. В ходе работы с новейшим феноменом художественной культуры уточняется понятийный аппарат эстетической теории, в частности, вводится

²⁷ Устюгова Е.Н. Этические и эстетические проблемы современной урбанистики. – *Studia Culturae*. 2014. №22. С. 34-42.

²⁸ Грякалов А.А. Эстетическое и политическое в контексте постсовременности: топос *Homo aestheticus*.

²⁹ Суворов Н.Н. Элитарное и массовое сознание в культуре постмодерна. – М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, С-петерб. гос. ун-т. культуры и искусств. СПб., 2004.

³⁰ Радеев А.Е. Кластерный подход к искусству: за и против. Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. №1. С.117-125.

четкая дифференциация понятий: «уличное искусство»/«искусство, экспонируемое на улице».

2. В ходе эстетической характеристики форм бытования художественного жеста в пространстве современного города обосновывается ряд новых концептов («реорганизация», «подмена», «подшивка», «симуляция»), которые смогут в будущем показать свою применимость при анализе художественных явлений, выходящих за рамки «уличного искусства».

3. Вводится и обосновывается понятие «экстравертивной эстетики», необходимое для адекватного описания специфики практик современных «уличных художников».

4. Результаты работы могут быть осмыслены в рамках активно развивающегося направления современной эстетической мысли – «средовой эстетики»³¹.

5. Результаты диссертационного исследования могут быть использованы для расширения и уточнения курсов по эстетике, истории искусства, философии культуры, культурология, традиционно не рассматривающих «уличное искусство» как значимый и самобытный феномен.

Положения выносимые на защиту

1. Точкой сборки современного «уличного искусства» стал феномен «граффити-искусства», возникший в результате эстетизации одной из форм граффитизации городского пространства – «тэга» (США, 70-80гг. ХХв.). Именно вокруг «граффити-искусства» формируется новый художественный синтез (80-90гг. ХХв.), включивший в себя ряд элементов до того момента существовавших независимо друг от друга: а) техники взаимодействия художника с городской средой, возникшие в рамках программы художественного авангарда; б) формы и стратегии граффитизации городского пространства в культуре ХХ в.; в) формы и стратегии граффитизации городского пространства, возникшие в период Нью-Йоркского «граффити-бума».

2. Современное «уличное искусство» посредством актуализации и переосмысления наследует таким культурным феноменам, как: а) «площадная» и «карнавальная» культура Средних Веков; б) художественный авангард (дадаизм, конструктивизм, ситуационизм); в) традиция монументальной живописи, в частности – мексиканский мурализм.

3. Критическая настроенность «уличных художников» по отношению к современному городу восходит к критике «капиталистического пространства

³¹ Экологическая эстетика: проблемы и границы. – Коллективная монография / Санкт-Петербургский государственный университет, Институт философии, Санкт-Петербургское философское общество. Санкт-Петербург, 2014.

жизни», данной лидерами европейского нео-марксизма второй половины XXв., посредством категорий «дегуманизации», «отчуждения», «подавления», «контроля», «стандартизации», «унификации» (Г.Дебор, А.Лефевр, Г.Маркузе).

4. Художественную парадигму «уличного искусства» фундирует намерение художников вывести искусство из автономии («резервации музея») ради утверждения новых форм активного и непосредственного взаимодействия художественного жеста с пространством жизни (городской средой) и человеком в жизненном пространстве. Практически данное намерение реализуется посредством двух основных стратегий: «интервенции» (художественного участия в повседневности) и «реорганизации» (художественной трансформации предзаданных средовых контекстов и артефактов).

5. Субъект «уличного искусства» характеризует специфическая установка (настроенность) по отношению к действительности. Действительность воспринимается «уличным художником» не как объект созерцания (классика), не как материал формотворчества (авангард), но как поле сопротивления, утверждения, эксперимента, игры, опыта. Именно «партизанская» установка по отношению к действительности определяет своеобразие практик, входящих в состав «уличного искусства».

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы диссертации, раскрывается состояние проблемы в исследовательской литературе, определяются цель и задачи диссертации, а также формулируются методологические основания диссертации, её новизна, устанавливаются теоретическая значимость и практическая ценность работы.

Исследование отталкивается от гипотезы, согласно которой программу «уличного искусства» можно предварительно очертить тремя элементами:

1. намерение художников прервать автономное существование искусства в пользу деятельного участия в действительности (жизни);

2. намерение художников перейти к активному и непосредственному взаимодействию с пространством жизни (городской средой) и человеком в жизненном пространстве.

И как следствие:

3. выход искусства из специальных изолированных пространств (музей, галерея, выставочный зал).

Выход искусства из специальных изолированных пространств является в данном случае не самоцелью, а именно – следствием. Следствием стремления художников конца XX-начала XXIв. утвердить в своих практиках новый формат

отношений художника с миром, отличный и от «классического» (новоевропейского), и от «пост-классического» (авангард). Пафос нашей работы состоит в том, чтобы посредством анализа конкретных форм, стратегий и приёмов «уличного искусства», артикулировать тот формат отношений художника с миром, на основе которого эти формы, стратегии и приёмы разворачиваются.

Но прежде, чем приступить к аналитике конкретных стратегий и приёмов «уличных художников» необходимо указать на их *историчность*. Действительно, адекватное осмысление феномена «уличного искусства» возможно только в том случае если рассматривать его как часть (иногда: итог) некоторых исторических сюжетов. Так, если мы хотим понять, что стоит за намерением художников прервать автономию искусства, вывести искусство из традиционных художественных пространств, ради активного участия в действительности (жизни), мы должны сначала понять: как – вследствие каких исторических обстоятельств – автономия новоевропейского искусства, а также фиксирующие её художественные пространства сложились и утвердились на Западе. Кроме того, мы обязаны указать на тот факт, что первые попытки вывести искусство из автономии («резервации музея») ради утверждения радикально отличных от классических принципов взаимодействия художника с миром были предприняты ещё в начале XX в. в рамках программы художественного авангарда.

Вышесказанное определяет содержание первой главы, получившей название **«Исторические контексты и предпосылки становления феномена «уличного искусства».**

В первом параграфе – **«Новоевропейский проект искусства: «художественное» на пути к автономии»**, рассматриваются в историческом и теоретическом аспектах причины и следствия автономии новоевропейского искусства. Следствием автономии новоевропейского искусства становится, в частности, специфическая установка художника по отношению к действительности (жизни): в рамках классической парадигмы, художник может, конечно, действительность (жизнь) отражать, критиковать, поэтизировать, однако не может в жизни *участвовать*. Безучастность художника становится неминуемой платой за автономию, – за само искусство. Модернизм доводит автономию «художественного» до радикального предела: в нефигуративной живописи художник отказывается не только от участия в действительности, но и вообще от любых форм ангажированности ею.

Во втором параграфе **«Формы взаимодействия художника с пространством жизни и человеком в жизненном пространстве в программе европейского авангарда»** указывается на появление в 10-30 гг. XX в. ряда

художественных группировок, в основании идеологии которых лежало парадоксальное (что следует из сказанного выше) намерение вывести искусство из автономии, которая понимается и описывается адептами авангарда как изоляция, резервация, отчуждение искусства от жизни. Итогом усилия авангардистов становятся уникальные практики, основанные на принципиально отличных от классических стратегиях взаимодействия художественного жеста с действительностью (миром), в частности – пространством жизни (городской средой) и человеком в жизненном пространстве.

В работе полагается правомерным рассматривать данные практики в качестве *предыстории* современного «уличного искусства».

В ходе исторического анализа устанавливается, что дадаисты впервые стали использовать «художественные интервенции» в городскую среду как способ настигнуть неподготовленного горожанина, добиваясь тем самым нужного психологического эффекта. Дадаистские интервенции принимали форму провокационных граффити и особого рода ситуаций, сюрреализирующих или попросту скандализирующих повседневность. Конструктивисты, зараженные пафосом «искусства-строения жизни», отталкиваясь от марксистской идеи, согласно которой формирование жизни возможно посредством формирования пространства жизни, впервые поставили перед художником задачу активно воздействовать на городскую среду, а именно конструировать её. Несколько позднее (50-ые гг. XXв.) ситуационисты, разделяя конструктивистскую убежденность в том, что каждой форме жизни (социально-экономической формации) соответствует определенное пространство жизни, предложили теоретическую критику капиталистического пространства жизни, в основу которой легли такие категории, как «дегуманизация», «отчуждение», «контроль», «подавление», «унификация», «стандартизация». Утверждая ложность и репрессивность городской среды, «организованной под свои нужды капитализмом», ситуационисты ощущали себя в качестве *партизан* на оккупированной врагом территории. Партизанская позиция подтолкнула художников, входящих в состав ситуационистского интернационала, к разработке специфически «партизанских» техник взаимодействия с пространством жизни (городской средой): «граффити» «конструирование ситуаций», «заполнение», «дрейф», находящихся на границе между художественным жестом и политическим активизмом.

Во второй главе **«Феномен граффити как точка порождения современного «уличного искусства»»** мы переходим от исторических предпосылок непосредственно к генезису, указывая на то, что именно феномен граффити становится в XX в. точкой порождения современного «уличного искусства».

В первом параграфе **«Формы граффитизации городского пространства в истории Западной культуры»** рассматривается эволюция функций и содержаний феномена граффити от Античности к Новому времени. Отдельное внимание уделяется взаимодействию маргинального феномена граффити с полем искусства, в частности, формальными исканиями европейского модернизма. Предлагается характеристика эстетики парижских граффити 50-ых гг. XXв., основанной на игре художественных элементов с предзаданными средовыми контекстами, и поэтики парижских граффити «Красного Мая» (1968г.), карнавализирующих жанр политической агитации.

Во втором параграфе **««Граффити-искусство»: становление, влияние на художественную ситуацию последней трети XX века»** рассматривается процесс становления в 60-80гг XX века феномена «граффити-искусства». Было установлено, что «граффити-искусство» возникает в результате эстетизации одной из форм граффитизации городского пространства – «тэга». Подробно проанализировано на историческом и теоретическом уровнях влияние «граффити-искусства» на художественную ситуацию последней трети XX в. Именно «граффити-искусство», актуализировав ряд идей художественного авангарда, провоцирует исход профессиональных художников из традиционных для Нового времени художественных пространств ради утверждения новых форм активного и непосредственного взаимодействия художественного жеста с пространством жизни и человеком в жизненном пространстве. Результатом данного процесса становится формирование к концу 80-ых гг. нового художественного синтеза – «уличного искусства», включившего в себя ряд элементов до того момента существовавших независимо друг от друга:

1. формы активного и непосредственного взаимодействия художника с городской средой, утвердившиеся в рамках программы европейского авангарда (ситуация, дрейф, конструирование и реконструирование городской среды);

2. формы бытования граффити в культуре XX века (эстетика парижских граффити 50-ых гг., поэтика парижских граффити 60-ых гг., «тиражирование графа»)

3. формы, стратегии и приемы граффитизации городского пространства, возникшие в период «граффити-бума» в Соединенных Штатах (тэггинг, бомбинг).

Начиная с конца 80-ых гг. XX в., отмеченные нами элементы образуют новые сочетания, чутко реагируя на изменяющуюся социальную, экономическую, политическую ситуацию.

В третьей главе **«Опыт взаимодействия «уличного искусства» с пространством жизни и человеком в жизненном пространстве (эстетическая**

характеристика)» предлагается аналитика и концептуализация наиболее характерных явлений современного «уличного искусства». В работе предлагается оригинальный подход к морфологии практик «уличных художников». Отталкиваясь от тезиса, согласно которому в основе «уличного искусства» лежит направленность на активное и непосредственное взаимодействие художественного жеста с городской средой, мы выделяем в городской среде два рода явлений:

1. дискурс (коммерческая и политическая реклама, мемориальные доски, дорожные знаки, бумажные объявления, граффити, и т.п.);

2. артефакт (собственно всё, что составляет интерьер города: стены, фонарные столбы, автобусные остановки, бордюры, люки, гаражи, урны, и т.д.).

Таким образом, мы предлагаем анализ сначала опыта взаимодействия «уличных художников» с городским дискурсом, а затем опыта взаимодействия «уличных художников» с городским артефактом.

В первом параграфе **«Диалоговые стратегии в современном «уличном искусстве»: де-монолоогизация городского дискурса»** рассматриваются практики «уличных художников», в основе которых лежат два фундаментальных намерения: во-первых, вернуть город к состоянию свободного семиозиса, а во-вторых, разорвать монологичность и односторонность городского дискурса, провоцируя диалоговые и полилоговые игры различного масштаба и содержания (Поносов, Монстр, Кенди Чанг, и др.) К качеству монологичности, вовсе не «естественному», символическое пространство города (как и новоевропейские медиа в целом) приходит в результате последовательной эволюции, обусловленной, прежде всего, изменением режима функционирования общественных пространств: от свободного семиозиса (Античность) к жесткой регламентации (Современность). В свою очередь этот процесс обусловлен той конфигурацией, которую принимает власть в информационную эпоху: править – значит контролировать не полки и роты, не средства производства, но дискурсы, символические практики, а также те пространства, в которых эти дискурсы и практики разворачиваются. Господство в новоевропейской культуре односторонней коммуникации, порождающей масштабные сети формата: «один» - «аудитория», имело колоссальные исторические последствия. Маклюен справедливо утверждает: «Диктаторы XX века обязаны своим успехом новейшим средствам массовой информации, в частности – радио». Акции «уличных художников», разрывая монологичность городского дискурса, воссоздают в городском пространстве режим свободного, нерегламентированного, стихийного семиозиса. Тем самым, «уличное искусство» непременно нарушает инвестируемый властью «символический порядок», попросту игнорируя его. Эта особенность наделяет «уличное

искусство» мощным критическим потенциалом. «Уличный художник» атакует не конкретный политический режим, но власть как таковую, власть как «порядок символического». Данная особенность роднит «уличное искусство» с описанной М.Бахтиным «площадной» культурой, в частности, карнавалом.

Во втором параграфе **«Критика наружной рекламы в программе современного «уличного искусства»»** рассматриваются идеологические мотивы и стратегии «уличных художников» в «работе» с коммерческой информацией, бытийствующей в городской среде. Устанавливается, что «уличные художники» наследуют ситуационистский пафос в отношении к пространству жизни современного человека, которое воспринимается ими как пространство *захваченное* «политиками» и «рекламщиками», которые форматируют его в собственных интересах, подавляя горожанина, преимущественно с экономическими целями. Разница между «ситуационистом» и «уличным художником» состоит в том, что первый воспринимает позицию «партизана» как временную, принимаемую до тех пор пока революция не позволит занять позицию «жизнестроителя», тогда как второй, не разделяя революционной иллюзии, оказывается целиком растворенным в партизанском мировосприятии и партизанской деятельности, что приводит его к разработке специфически «партизанских» стратегий художественного участия в среде жизни – «художественных реорганизаций» (Зевс, Бред Дауни, Кейт Харринг). Реорганизация (базовая стратегия «уличного искусства») определяется как художественная трансформация предзаданных средовых контекстов и артефактов.

В третьем параграфе **«Реорганизация дискурсивных форм в практиках современных «уличных художников»** вводится понятие дискурсивной формы, которая определяется как материальная оболочка, в которую облекается информация (книга, фильм, сайт, репортаж, газета). Утверждается, что «дискурсивные формы», бытийствующие в городской среде (дорожный знак, мемориальная доска, рекламный баннер, политический плакат), – излюбленный объект художественных реорганизаций. Концептуализируется несколько приемов реорганизации: «подмена», «подшивка». Выделяются реорганизации критические, лирические, концептуальные, сюрреальные, юмористические. Предлагается осмысление наметившегося в последние годы перехода от реорганизации дискурсивных форм к их симуляции.

В четвертом параграфе **««Уличное искусство» – альтернативный городской дискурс»** показано, что современное «уличное искусство», посредством ряда практик («тэггинг», «бомбинг», тиражирование, граффити-мурализм, пост-граффит, стикеры, цитат, инсталляций) производят в символическом пространстве города уникальный дискурс, альтернативный

доминирующим «административному» и «коммерческому». Дискурс этот, иногда критичный, иногда ироничный, иногда философствующий, отличается нарочитая обращенность к горожанину как к *человеку* – существу, занятому поисками идентичности, мучимому проклятыми вопросам, не только покупающему, но и мыслящему. В ходе сопоставления одного из элементов альтернативного дискурса – «граффити-мурала» - с традицией монументальной живописи вводится значимое различие: «уличное искусство»/«искусство, экспонируемое на улице».

В пятом параграфе **«Интерьер города как поле художественного эксперимента»** суммируется и концептуализируется опыт взаимодействия «уличных художников» с городским артефактом. На основе произведений российского художника, работавшего под псевдонимом «Паша 183», вводится понятие «экстравертивной эстетики», указывающее на принципиальную невычленимость произведения из городской среды: художественный жест, открытый, незавершенный, вступает в игру с предзаданными средовыми контекстами и артефактами, не воспроизводимую в пространстве музея. На примере произведений Тимофея Ради вводятся и уточняется концепт, фиксирующий стратегии «уличных художников» в «работе» с городским артефактом - «переозначивание городского объекта». Артефакт помещается в особый контекст, в котором, оставаясь собой, узнается ещё и как нечто отличное от себя, что позволяет художнику создавать в городской среде «живые метафоры».

В заключении третьей главы стратегии и приёмы «уличных художников» определяются как симптом становления новой специфической установки субъекта по отношению к действительности (жизни). Утратив (во многом сознательно) позицию «жизнестроителя», субъект «уличного искусства» занимает позицию «партизана» – скрывается и контратакует. Не разделяя убежденности Бодлера, утверждавшего, что задача «художника современной жизни» состоит в том, чтобы увидеть (рассмотреть) поэзию в повседневности, «уличный художник», уверенный в том, что повседневность современного человека являет собой смерть поэзии, ловкими интервенциями возвращает поэзию в повседневность. В целом, действительность воспринимается им уже не как объект созерцания (классика), не как сырой и податливый материал формотворчества (авангард), но как поле сопротивления, утверждения, эксперимента, игры, опыта.

В **Заключении** подводятся основные итоги диссертационного исследования, намечаются перспективы развития заявленной в диссертации проблематики.

Основные положения диссертации отражены в следующих авторских публикациях:

1. Герменевтика граффити: Нью-Йоркский «бомбинг». // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2016. № 1. С. 232-241.

2. Диалоговые стратегии в современном «уличном искусстве». // Вестник СФУ. №3. 2016.

3. Наружная реклама – мишень художественных интервенций. // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. Т2. №4. С. 291-299.

4. Знак и среда: от эстетики к действию. // В сборнике: Актуальная эстетика - II Материалы международного форума. Санкт-Петербургское философское общество. 2014. С. 125-126.

5. «Уличное искусство» в свете «символизации пространства»: взгляд через призму философии Э.Кассирера. // В сборнике: Актуальная эстетика - II Материалы международного форума. Санкт-Петербургское философское общество. 2014. С. 73-75.