

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи



ТЫЛИК  
АРТЕМ ЮРЬЕВИЧ

«УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО»: ОПЫТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 09.00.04 –  
ЭСТЕТИКА

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени  
кандидата философских наук

Научный руководитель:  
проф., д.ф.н. Акиндинова Т.А.

Санкт-Петербург

2016

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Исторические контексты и предпосылки становления феномена «уличного искусства»</b> .....	17
§1. Новоевропейский проект искусства: «художественное» на пути к автономии.....	20
§2. Формы взаимодействия художника с пространством жизни и человеком в жизненном пространстве в программе европейского авангарда.....	35
<b>Глава 2. Феномен граффити как точка порождения современного «уличного искусства»</b> .....	57
§1. Формы граффитизации городского пространства в истории Западной культуры.....	59
§2. «Граффити-искусство»: становление, влияние на художественную ситуацию последней трети XX века.....	75
<b>Глава 3. Опыт взаимодействия «уличного искусства» с пространством жизни и человеком в жизненном пространстве (эстетическая характеристика)</b> .....	86
§1. Диалоговые стратегии в современном «уличном искусстве»: де-монололизация городского дискурса.....	87
§2. Критика наружной рекламы в программе современного «уличного искусства».....	96
§3. Реорганизация «дискурсивных форм» в практиках современных «уличных художников».....	105
§4.«Уличное искусство» - альтернативный городской дискурс.....	111
§5. Интерьер города как поле художественного эксперимента.....	118
<b>Заключение</b> .....	124
<b>Библиография</b> .....	128
<b>Иллюстрации</b> .....	135

## ВВЕДЕНИЕ

### 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 века<sup>1</sup>. 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.

---

<sup>1</sup> 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.

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 изъяснений и прочих, зачастую низменных и малозначительных, проявлений «коллективного бессознательного» до полноценного «направления в авангарде второй половины XX века»<sup>2</sup>. 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

---

<sup>2</sup> Большой энциклопедический словарь. – Большая Российская энциклопедия, 2000.

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.

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 удастся 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)<sup>3</sup>, «Киевские граффити XI—XVII вв.»<sup>4</sup> (С. Высоцкий), «Античные граффити-диалоги в Доме Маиуса Кастрициуса в Помпеи» (Ребекка Бенефиел)<sup>5</sup>.

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 сюрреализма, журнале «Минотавр»<sup>6</sup>. 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

<sup>3</sup> Федорова Е.В. Латинские надписи. – Москва : Издательство Московского университета, 1976

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

<sup>5</sup> 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

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

самых распространенных форм бытования граффити, зародившаяся в Нью-Йорке конца 60-ых гг. XX в. – «бомбинг»<sup>7</sup>.

На сегодняшний день фундаментальным историческим исследованием, относящимся к проблеме становления «граффити-искусства», стоит признать труд Роджера Гастмана и Калеба Нилона «История Американского граффити»<sup>8</sup>, 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»<sup>9</sup>.

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)<sup>10</sup> и «Граффити и уличное искусство» (Anna Waclawe)<sup>11</sup>.

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»:

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

б) Места, события. Здесь стоит отметить два альбома: «Бетонные сообщения: уличное искусство на Израильско-Палестинском разделительном барьере» (Zia

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

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

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

<sup>10</sup> Cedar Lewisohn. Street Art: The Graffiti Revolution. – Tate Publishing, 2009

<sup>11</sup> Anna Waclawek. Graffiti and Street Art .– Thames & Hudson, 2011

<sup>12</sup> Christian P. Acker. Flip the Script.– Gingko Press Inc., 2013

Krohn, Joyce Lagerweij)<sup>13</sup>, 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»<sup>14</sup>.

в) Персоналии. Важнейшим источником знаний о субъекте современных граффити, а так же мировоззрении и философии «уличных художников» является сборник интервью «Вне улиц: 100 главных фигур городского искусства» (Patrick Nguyen & Stuart MacKenzie)<sup>15</sup>. Оригинальным исследованием представляется книга «Женское граффити: уличное искусство пяти континентов» (Nicholas Ganz)<sup>16</sup>, 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, работающего в жанре «городских интервенций», Бреда Дауни – «Спонтанные скульптуры»<sup>17</sup>.

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

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

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

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

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

<sup>17</sup> Brad Downey. Spontaneous Sculptures. – Gestalten, 2011



глубокой теоретической рефлексии. Однако им, по-прежнему, не хватает 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 «граффити» и «уличного искусства» в среде молодых исследователей. В последние годы «русская 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»<sup>18</sup>, 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 «граффити» рассматривается преимущественно как практика идентичности контркультуры альтернативного типа. Описать граффити как форму «культурного конфликта с доминирующей культурной средой в цивилизации современного Запада»<sup>19</sup> 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

---

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

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

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 «карнавальной» традицией, описанной М.Бахтиным на примере «площадной» культуры Средних Веков удастся исследователю. Однако А.И. Белкин вовсе не касается вопроса влияния маргинальных граффити на современный художественный процесс, однозначно заявляя во введении к своей диссертации, что «феномен граффити не является объектом искусствоведения, так как неинституциональные надписи и рисунки не являются искусством»<sup>20</sup>.

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)<sup>21</sup>, «Стрит-арт как феномен современной культуры: проблемы генезиса и семиотические особенности» (И.С. Кудряшов)<sup>22</sup>, «Поэтический знак в структуре смысла городского граффити-символа» (З.В. Кайс)<sup>23</sup>, «Измени пространство – измени жизнь: социально-антропологические аспекты стрит-арта» (М.Г.Чистякова)<sup>24</sup>, 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

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

<sup>21</sup> 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

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

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

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

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 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 (Бурдье), 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.Акиндиновой<sup>25</sup>, В.В.Прозерского<sup>26</sup>, Е.Н.Устюговой<sup>27</sup>, А.Грякалова<sup>28</sup>, А.Е.Радеева<sup>29</sup>. При дебютном обращении к новейшим художественным явлениям важную роль играет компаративистский метод, позволяющий установить соотнесенность произведения с наследием мировой художественной культуры.

<sup>25</sup> 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.

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

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

<sup>28</sup> Грякалов А.А. Эстетическое и политическое в контексте постсовременности: топос Homo aestheticus.

<sup>29</sup> Радеев А.Е. Кластерный подход к искусству: за и против. Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. №1. С.117-125.

### 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 неомарксизма, 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 2015 гг.).

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 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») могущих в будущем показать свою применимость при анализе художественных явлений, выходящих за рамки «уличного искусства».

3. Водится 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»<sup>30</sup>.

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. XXв.). Именно вокруг «граффити-искусства» формируется новый художественный синтез (80-90гг. XXв.), 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 XX в.; в) формы и стратегии граффитизации городского пространства, возникшие в период Нью-Йоркского «граффити-бума».

---

<sup>30</sup>Экологическая эстетика: проблемы и границы. – Коллективная монография / Санкт-Петербургский государственный университет, Институт философии, Санкт-Петербургское философское общество. Санкт-Петербург, 2014.

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 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».

#### Апробация исследования

Материалы исследования обсуждались на кафедре культурологии, философии культуры и эстетики, в ряде публикаций и выступлений на теоретических конференциях, а также в рамках аспирантского семинара той же кафедры.

### Структура исследования

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы на русском и английском языках, а также иллюстраций.



## ГЛАВА 1

### Исторические контексты и предпосылки становления феномена «уличного искусства»

До сих пор в теоретических работах под «уличным искусством» понимается, преимущественно, «искусство, экспонируемое на улице». Тогда как подобное смешение недопустимо. Улица всегда была и остается местом экспонирования искусства (архитектура, скульптура, живопись, театр, etc.). В 2012 году, в рамках мероприятий посвященных 200-летию Отечественной войны 1812 года, в Санкт-Петербурге, на фасадах домов расположенных вдоль канала Грибоедова, были развешаны репродукции произведений из коллекции Русского Музея. Спекулятивно можно предположить, что музейщики, обзаведясь достаточными средствами безопасности, решатся вывешивать на стенах домов подлинники. Очевидно при этом, что экспонирование «Охотников на привале», «Последнего дня Помпеи», «Девятого вала» *на улицах* Санкт-Петербурга не сделает Перова, Брюллова или же Айвазовского «уличными художниками». Тем же образом простое использование городской стены, асфальта или забора *вместо* традиционного холста *само по себе* не относит художника и его творчество к феномену «уличного искусства». «Уличное искусство», в отличие от «искусства, экспонируемого на улице», вступает с городом и его обитателями в *особые отношения*, выявить и описать которые – задача нашей работы.

Предварительно программу «уличного искусства» можно 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 XXI вв. утвердить в своих практиках новый формат отношений художника с миром, отличный и от «классического» (новоевропейского), и от «пост-классического» (авангард). В свою очередь этот новый формат отношений является симптомом рождения новой субъективности, или, точнее, новой специфической установки субъекта по отношению к действительности, отличаемой нами от установки «классической» и «пост-классической». Таким образом, мы утверждаем существование по крайней мере трех типов субъективной настроенности по отношению к действительности: «классический», «пост-классический», «пост-пост-классический». Каждому типу соответствует особый формат отношений «человек-мир», который как универсалия воплощается в различных практиках: политике, теории, искусстве.

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 развертываются. Это необходимо нам прежде всего для того, чтобы зафиксировать (уловить) тот тип субъективности, того *субъекта*, который является точкой порождения «уличного искусства», и, возможно, в скором времени, явит себя как субъект порождения принципиально отличных от существующих политических, экономических и теоретических установок.

Но прежде, чем преступить к аналитике конкретных форм, стратегий и приемов «уличных художников», мы должны указать на их *историчность*. Действительно, адекватное осмысление феномена «уличного искусства» возможно только в том случае если рассматривать этот феномен 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 (музей, выставочный зал, галерея) сложились и утвердились на Западе. Это во-первых. А во-вторых, 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 века в рамках программы художественного авангарда.

## §1

## Новоевропейский проект искусства: «художественное» на пути к автономии

Находки археологов убедили нас в том, что такие практики, как рисунок и формование фигур (скульптура) уходят корнями к истокам человеческой культуры<sup>31</sup>. При этом в современной теории всё большую популярность набирает позиция, согласно которой мы не имеем права маркировать данные практики новоевропейским словом «искусство». Согласно этой позиции, искусство – это, во-первых, конкретная формальная модификация художественных практик, а во-вторых, их особая социально-культурная роль, возникшая и утвердившаяся на Западе в Новое время.

Во многом солидаризируясь с данной позицией, укажем, что возникновение новоевропейского искусства, прежде всего, связано с обретением художественными практиками известной *автономии* – практической, теоретической и топологической.

Антропологические изыскания ясно показывают, что в архаичных обществах, несмотря на наличие огромного количества предметов художественного творчества (рисунков, статуэток, скульптур, масок), очевидно, не существует «предметов искусства» в классическом новоевропейском смысле, то есть художественных объектов, предназначенных для созерцания. Многочисленные артефакты, как и само художественное творчество, вмонтированы в этих обществах и культурах в более фундаментальные практики – религиозные, политические, социальные. Статуэтки являются вместилищами душ умерших, зооморфные изображения либо олицетворяют тотемного предка, либо становятся неотъемлемой частью «охотничьих ритуалов», маски используются в шаманских ритуалах, и т.д. Ставить вопрос об отношениях архаичного «искусства» с пространством жизни, действительностью, жизненным миром архаичного человека неправомерно, поскольку художественные практики, наряду со многими другими практиками,

---

<sup>31</sup> Семёнов В.А. Первобытное искусство. Каменный век. Бронзовый век. Новая история искусства. Азбука-Классика. С-Пб., 2008

собственно и *составляют* пространство жизни, действительность, жизненный мир «дикаря».

Примечательно, что «искусство» Античности периода архаики (VI - начало V вв. до н.э.) ничем, по существу, не отличалось от «доисторического» и «традиционного»<sup>32</sup>. Архаичная скульптура целиком поглощена культом: допускается изображение исключительно богов. Людей стали изображать значительно позже: вначале умерших и лишь впоследствии наиболее выдающихся из живых<sup>33</sup>. Сакральная функция художественных объектов остается доминирующей в Античности и на заре классического периода. Многочисленные скульптуры, вдохновлявшие мастеров Возрождения, служили дарами, приносимыми к алтарю того бога, благосклонности которого искал человек. В этот период формируется феномен вотивного (лат. *votives* - посвященный богам) искусства. В дар божеству приносились не только скульптура и живопись, но и военные трофеи, реликвии, редкости. Античные алтари становятся пространством концентрации необыкновенных вещей, в том числе, художественных произведений. В полной мере это относится и к алтарю муз, «музейону», существовавшему и в Академии Платона, и в Ликее Аристотеля, и в знаменитой Александрийской библиотеке.

Здесь мы впервые сталкиваемся с пространством концентрации художественных артефактов, формально напоминающим классический музей. Искусствоведы и музейологи часто называют такого рода пространства «протомузейными», усматривая прямую генетическую линию от «музейона» к «музею». Мы же скорее согласимся с позицией Б.Г.Соколова, утверждающего, что при сопоставления античного «музейона» с современным музеем мы имеем «не аналогию (в понимании О.Шпенглера, как сходство по функции), а гомологию (опять же в его понимании, как подобие по форме)»<sup>34</sup>. Дело прежде всего в том, что классический музей, этот «Храм Искусства», создается исключительно ради самого искусства, его эстетического созерцания, интеллектуальной рефлексии, научного

<sup>32</sup> Алпатов М.А. Художественные проблемы искусства Древней Греции. — М.: Искусство, 1987.

<sup>33</sup> Татаркевич В. Античная эстетика. — Москва: Искусство. 1977.

<sup>34</sup> Соколов Б.Г. Музей в эпоху постмодерна. Часть 1. Онтология музея и культурного наследия. — Спб: СПбГУ, ВВМ, 2010.

изучения. Тогда как «музейоны» (и подобные сакральные пространства) решали иные задачи: «искусство» играло в них подчиненную, служебную роль.

Тем не менее, взгляду на художественный объект как на вещь, ценность которой заключена в ней самой (как скажут в Новое время, «в её эстетическом качестве») мы обязаны именно Античности. Стремительный рост мастерства приводит к появлению выдающихся произведений художественного труда, которые начинают восприниматься, оцениваться и обсуждаться в независимости от их социальной, политической или религиозной функций. Именно античные мастера, вероятно, впервые принимаются производить художественные объекты без какой-либо *внешней* цели. Автономия искусства, *вдруг возникшая на практическом уровне*, провоцирует интеллектуальную рефлексию со стороны античных философов.

Освоить практическую автономию художественного труда, его отрыв от религиозных и политических целей становится для античной мысли нелегкой задачей, поскольку, традиционно, при оценке продуктов производства («техне») греки исходили из утилитарного принципа. Сократ рассуждает в беседе с Аристиппом, записанной Ксенофонтом: «Даже золотой щит безобразен, а корзина для мусора прекрасна, если по отношению к цели, для которой они служат, щит плохо, а корзина хорошо обработаны. <...> Во всех вещах прекрасное и добро связаны с их предназначением, они являются прекрасными и хорошими, если хорошо к нему приспособлены, а если же приспособлены плохо, то они плохи и безобразны»<sup>35</sup>. В то же время, очевидная *самоценность* живописи и скульптуры, которые, *оторвавшись от ритуальных и политических потребностей, как будто бы вовсе потеряли ясное предназначение*, вступала в отчетливое противоречие с принципом утилитарной оценки. Это противоречие толкает софистов к первым попыткам очертить автономию «художественного» на теоретическом уровне. Опираясь на противопоставление «пользы» и «удовольствия», софисты разделяют весь универсум «техне» на две группы: «искусства, служащие пользе»/«искусства, служащие удовольствию». Живопись и скульптура естественным образом попадают во вторую группу: «Статуи нас радуют, но пользы не приносят», – говорит

<sup>35</sup> Цит по: Татаркевич В. Античная эстетика. – Москва: Искусство. 1977. С. 96

Алкидан<sup>36</sup>. На наш взгляд, именно здесь обнаруживается точка отсчета подлинно эстетической мысли, поскольку с неизбежностью возникает вопрос: как и почему статуи радуют нас? Статуя радует нас, поскольку приятна для взора, а значит – прекрасна, ибо «прекрасное есть приятное для взора и слуха»,<sup>37</sup> – отвечают софисты, определяя новую, не связанную с культом цель художественных практик – *производство прекрасного*.

К схожим выводам приходит Сократ. Остро переживая неожиданную автономизацию «художественного» (как и Платон впоследствии), философ задается вопросом: в чем состоит предназначение скульптора и живописца? И снова ответ на поставленный вопрос требует *обособления* этих практик. Сократ разделяет сферу «техне» на «искусства, производящие вещи, которых не создала природа» (кузнечное дело, сапожное ремесло, труд плотника, и т.д.)/«искусства, воспроизводящие вещи, сотворенные природой» (живопись, скульптура), ведь, как говорит Сократ художнику Паррасию, «живопись есть воспроизведение того, что мы видим»<sup>38</sup>. Но чему служит такое воспроизведение? Отвечая на данный вопрос, Сократ принимает вывод софистов (что вообще-то ему не свойственно): воспроизведение оправдано и может иметь место, поскольку являет для взора прекрасное. Соглашаясь с софистами в первом шаге, вторым шагом Сократ вводит ещё один, принципиально важный для нашей работы, мотив. Мыслитель устанавливает формат отношений художника с миром. Художественное произведение оказывается результатом созерцания, причем созерцания специфического – сугубо художественного. Сократ отмечает, что, хотя живопись и скульптура есть искусства, воспроизводящие то, что мы видим, в том, что мы видим, содержится множество недостатков, не способных радовать взор. Вот почему художник должен копировать действительность не буквально, но отбирая для изображения наиболее прекрасное из явленного природой. «Если ты хочешь, – говорит Сократ Паррасию, – нарисовать безупречный человеческий образ, то, поскольку трудно найти образ, свободный от каких-либо недостатков, ты

<sup>36</sup> Цит по: Татаркевич В. Античная эстетика. – Москва: Искусство. 1977. С. 86.

<sup>37</sup> Цит по: Татаркевич В. Античная эстетика. – Москва: Искусство. 1977. С. 86.

<sup>38</sup> Цит по: Татаркевич В. Античная эстетика. – Москва: Искусство. 1977. С. 93.

заимствуешь от многих моделей, от каждой беря лучшее из того, что она содержит, чтобы таким образом создать совершенное целое»<sup>39</sup>. Выходит, что, по Сократу, художник есть человек, практикующий созерцание: созерцая многообразие явленного, художник формирует в собственной душе идеальный образ, с тем, чтобы впоследствии воплотить этот образ в произведении.

Мы указали на античные истоки практической и теоретической автономии «художественного». Возникает резонный вопрос: приводит ли теоретическая и практическая автономия (безусловно, ещё весьма неполная и неокончательная) к автономии топологической? Возникает ли в античном мире специализированное *пространство искусства*? Нечто подобное известному нам музею?

Действительно, в эллинистический период, особенно в Риме, можно найти множество не связанных с культом пространств, предназначенных для любования художественными произведениями. Примером наибольшей функциональной близости классическому музею являются античные «пинакотеки»: помещения, специально возведенные для экспонирования живописи. Герой романа Петрония Арбита «Сатирикон» так описывает свое посещение одной из многочисленных «пинакотек»:

«Чтобы несколько облегчить своё горе и забыть нанесенную мне обиду, вышел из дома и забрел в пинакотеку, славную многими замечательными картинами всевозможных направлений. Здесь увидел я творения Зевксиды, победившие, несмотря на свою древность, все нападки; и первые опыты Протогена, правдивостью могущие поспорить с самой природой, к которым я всегда приближаюсь с каким-то душевным трепетом. Я восторгался также Аппелесом, которого греки зовут однокрасочным...»<sup>40</sup>.

Неверно, однако, думать, что античное «искусство», получив автономию от культа, замыкается в подобного рода специализированных пространствах. Напротив, освобождение «художественного» от религиозного и политического контекстов приводит к вымыванию художественных объектов из закрытых сакральных и политических территорий. «Искусство» буквально заполняет жизненный мир античного горожанина. Собrania живописи и скульптуры

<sup>39</sup> Цит по: Татаркевич В. Античная эстетика. – Москва: Искусство. 1977. С. 94

<sup>40</sup> Цит по: Юреньева Т.Ю. Музееведение. – Москва, Академический проект. 2004. С. 42.



захватывают профанные территории как частные, так и общественные: парки, гимнасии, нимфейоны (комнаты для отдыха с фонтанами) и даже термы (общественные бани). Хорошим тоном среди римской олигархии становится украшение произведениями живописи и скульптуры загородных вилл. Ради экспонирования частных коллекция строятся специально обустроенные портики. Таким образом, произошедшая в античности теоретическая и практическая автономизация «художественного» приводит, вопреки нашим ожиданиям, не к изоляции его в специализированных пространствах, а напротив, к распылению по всему жизненному миру. Заполнив жизненный мир, художественные артефакты активно выполняли декоративную функцию, в XX веке презрительно названную «модернистами» украшательством<sup>41</sup>.

Обратный процесс связан с христианством и его безоговорочным триумфом на Западе. Утвержденное в 313г. н.э. императором Константином в качестве государственной религии, христианство за несколько столетий поглощает все формы и практики человеческой культуры, включая художественную работу, ставшую неотъемлемой частью религиозного культа. Потеряв, как и философия, практическую и теоретическую автономию, «искусство» Средних Веков, технически во многом наследующее античным образцам, концентрируется и замыкается в пространстве христианского храма, образуя так называемый «храмовый синтез искусств». За рамками пространства храма и «христианской сюжетной и символической программы» остаются лишь немногие формы народного творчества, долгое время развивавшиеся независимо от официальной традиции. В то же время, основная часть художественных объектов «или имела прямое церковное назначение, или так или иначе была включена в круг христианской символики». Папа Григорий Великий (591-604), фиксируя окончательное поглощения художественных практик религиозным обрядом, устанавливает для них единственную благоверную цель: просвещать простолюдинов, давая возможность «прочсть на стене храма то, что пишется в книгах»<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Полевой В.М. Искусство Греции. — М.: Советский художник, 1984.

<sup>42</sup> Цит по: Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. — М: Прогресс. 1994. С. 14.

В рамках развернутого нами сюжета Возрождение стоит, конечно, понимать, как попытку вернуть художественному труду утерянную автономию. В стремлении автономизировать художественные практики художники и теоретики Возрождения идут значительно дальше античных собратьев, что, собственно, и приводит к становлению и утверждению новоевропейского проекта искусства (уже без всяких кавычек).

Отрыв от канона вкупе с отказом подчинить творчество нуждам церкви не могли не привести художников к необходимости обосновать на теоретическом уровне *право на автономию*. Вовсе не случайно поэтому, что художник и теоретик Возрождения (в отличие от Античности) сливаются в одном лице. Теоретическая революция необходима художникам, прежде всего, для оправдания и легитимации собственных практик. Изначально теоретические усилия мастеров Возрождения направлены на перевод живописи и скульптуры из категории «служебных искусства» в категорию «искусств свободных» (наиболее почитаемых обществом). Поставленная цель достигается двояким образом. Во-первых, указывают на то, что замысел произведения предшествует ручной работе, а значит, именно он, замысел (*il disegno*), является сущностью художественного труда. Важно, что под «замыслом» подразумевают ту самую «идею», которой руководствуется художник, преобразуя несовершенную действительность в совершенный художественный образ. Во-вторых, повсеместным мотивом в теоретических работах того времени становится достигшая собственного предела в трудах Леонардо мысль о том, что правдивое воспроизведение действительности достижимо только посредством научного познания как самой действительности, так и способов её отображения. С этого момента для художника полагается обязательным знание анатомии, физиогномики, математики (пропорции), геометрии (перспектива).<sup>43</sup> Два этих хода, вкупе с известным восхищением работами новых мастеров, сдвигают общественное мнение с мертвой точки. В Италии живопись ставится в один ряд с *artes liberales* начиная с XV века, скульптура, в связи с большей физической компонентой, с XVI века. В первой половине XVI века происходит знаменательное событие: Папа Павел III –

<sup>43</sup> Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. – М: Прогресс. 1994.

большой поклонник Микеладжело – выступает с двумя энцикликами (от 3 марта 1539г. и 14 июня 1540г.), выводя скульптуру из юрисдикции цеха каменотесов. А в 1571г. указ великого герцога избавляет живописцев от обязательного участия в корпорации лекарей и ремесленников.

Художественная теория Нового времени не ограничивается слиянием художественных практик с универсумом «свободных искусств». Примером стремления к полной теоретической автономизации «художественного» становится концепция классицизма, изначально призванная противостоять практическим отклонениям от художественного идеала Возрождения со стороны как натурализма, так и субъективизма. Программным текстом классицизма суждено было стать академической речи Джованни Пьетро Беллори, произнесенной в 1664 году. Воюющий, по выражению Панофски, на два фронта, Беллори, стремясь обосновать истинность художественного идеала Возрождения окончательно сращивает метафизику христианского неоплатонизма с теорией художественной работы. Платоновские «идеи» становятся в метафизике Беллори пребывающими во всевышнем и вечном разуме первообразами, исходя из которых «творец естества» созидал чудесные творения свои. Однако земные вещи не покоятся в точном соответствии с идеальными первообразами, поскольку образы извращаются «неоднородной» материей. В результате «ущербляется» красота человеческая, и мы видим «нескончаемые бесформенности и несоразмерности» сущие в нас. Вот почему буквальное изображение природы (натурализм) как противное Божественному замыслу достойно осуждения не меньшего, чем бесплодные игры воображения (субъективизм). Вместо буквального воспроизведения, «благородные Живописцы и Ваятели, подражая первому мастеру, тоже образуют в уме своем образец превосходной красоты, и, созерцая его, очищают природу от погрешностей цвета и линии»<sup>44</sup>. Результатом теоретических построений Беллори становится безмерное возвышение труда художника, который как бы доделывает за Бога его работу, воплощая в непослушной материи совершенные идеи, вечно и неизменно

---

<sup>44</sup> Цит по: Панофски Э. *Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма.* – Спб: Андрей Наследников, 2002. С. 218.

покоящиеся в божественном разуме. Как точно указывает Панофски, «Новое время сравнивает художника с Богом, чтобы героизировать художественное творчество: это эпоха, когда художник становится *divino*»<sup>4546</sup>. Художественный труд, таким образом, автономизируется не только горизонтально (становясь чем-то отличным и от «служебных», и от «свободных» искусств), но и вертикально (превосходя в своем статусе как первые, так и вторые).

Обратим внимание на то, что концепция Беллори, как и концепция Сократа, базируется на специфическом представлении об отношении художника к действительности. Художник – это *мастер специального созерцания*, должный увидеть (различить) в многообразии несовершенной материи прекрасные идеи вещей, покоящиеся в божественном разуме, с тем чтобы, впоследствии, воплотить эти очищенные идеи в произведении.

Рассмотрев маршрут автономизации новоевропейского искусства на практическом и теоретическом уровнях, мы вправе поставить тот же вопрос, который ставили относительно Античности: ведет ли практическая и теоретическая автономия к автономии топологической?

В данном случае ответ очевиден: новоевропейская художественная теория приводит к возникновению на Западе нового пространства – классического музея. Если социалистический реализм стал официальным художественным методом коммунистической партии, то классицизму уготовано было стать официальным теорией искусства европейской монархии. Начиная с XVII века художник – неотъемлемый атрибут двора. Меценатская поддержка художников, а также коллекционирование произведений искусства – обязательная и почетная миссия монарха. Финансовая мощь, влияние и подлинный азарт коллекционирования позволяют европейским монархам за какое-то столетие сформировать огромные коллекции античного и современного искусства. До становления музея в традиционном смысле оставался единственный шаг: сделать эти коллекции публичными и общедоступными. Это шаг был сделан под решающим влиянием

---

<sup>45</sup> Панофски Э. *Idea*. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. – СПб: Андрей Наследников, 2002. С. 109.

<sup>46</sup> Божественным.

философии Просвещения. В 1770-е Мария Терезия, восхищенная проектами просветителей, выкупила дворец принца Савойского, Верхний Бельведер, с целью размещения в нем художественной коллекции австрийских Габсбургов. В 1781 году согласно воле императора Иосифа II вход в галерею стал свободным и бесплатным. Еще ранее, в 1722 году, в Дрездене, в оборудованном помещении на Юденхофе, Фридрих Август I открыл художественную галерею, в которую вошли объекты искусства, принадлежащие саксонским курфюрстами. В 1743 году согласно завещанию Марии Луизы Медичи в собственность Тосканского государства перешло художественное собрание галереи Уффици. Завещание обязывало Тосканское государство сделать великолепную коллекцию общедоступной. Тенденция к обобществлению художественных ценностей через экспонирование их в специальных пространствах становится повсеместной с середины XVIII-XIX вв. С этого момента можно говорить о становлении *классического музея*, топологически фиксирующего *новоевропейский проект искусства*<sup>47</sup>.

Таким образом, искусство как *культурный феномен* возникает на Западе в тот момент, когда «художественное» автономизируется на практическом, теоретическом и топологическом уровнях. Автономия «художественного» приводит к ряду следствий, совокупность которых можно определить как парадигму *новоевропейского искусства*:

1. Устанавливается независимость искусства от любого рода практик, функций и целей внеположенных самому искусству. Искусство самоценно. Любые попытки подчинить искусство каким-либо внешним целям рассматриваются отныне как вульгаризация. При этом, как было указано выше, имманентной целью художественного творчества полагается – *производство прекрасного*. И софисты, и Сократ, и теоретики Возрождения убеждены: ценность художественного труда, принципиально не связанная с культом, состоит в том, что художник способен являть для взора прекрасное. Именно категория «прекрасного» становится решающим аргументом в деле обоснования самоценности живописи и скульптуры. Спор идет исключительно об онтологии прекрасного, а также о том, каким способом

---

<sup>47</sup> Hudson K. A Social History of Museums, London, 1975.

художник способен являть красоту. Из данного факта вовсе не следует, как можно подумать, что художники классического периода заняты исключительно производством «красивостей». Многочисленные исследования искусства Нового времени убедительно показывают, какую значительную роль в произведениях классических мастеров играли возвышенное, безобразное, драматизм и трагизм, соотношение истины и добра, конструирование образа мира, воображаемое, и т.д. Однако, то, что классическое искусство не уместается в узкую категорию «прекрасного» еще не отрицает того, что *на теоретическом уровне* самоценность искусства, а значит и определение его сущности, фундирует именно эта категория. Мы видим, таким образом, что новоевропейское искусство буквально с момента возникновения вступает в состояние кризиса: противоречия между собственной практикой и собственной теорией. С одной стороны, художники нуждаются в дискурсе, легитимирующем их автономию, с другой стороны, они не хотят подчиняться тому определению собственной деятельности, которое этот дискурс предоставляет. С этим пунктом связан сюжет, прояснение которого необходимо для понимания феномена «современного искусства». Известно, что, уже начиная с XIX века, многие художники (по причинам, заслуживающим отдельного рассмотрения) отказываются определять «прекрасное» целью художественной работы (натурализм, реализм)<sup>48</sup>. К началу XX века тенденция набирает силу: категория «прекрасного» оказывается полностью дескредетированной в глазах наиболее амбициозных художников предвоенного поколения. Это приводит к парадоксальной ситуации: искусство остается автономным (культурный факт), но основание автономии (а значит, и определение сущности искусства) отсутствует. Данная ситуация переводит искусство в режим «современности», открывая эпоху «модернизма», распадающегося на десятки конкурирующих между собой художественных «измов». Каждый новый «изм» предлагает на место отброшенного классического собственное определение искусства. Каждый новый «изм» пытается посредством десятков манифестов, часто предшествующих художественной работе, как бы

---

<sup>48</sup> История эстетики: учебное пособие. Отв. Ред. Прозерский В.В., Голик Н.В. – СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2011., С. 7.

изобрести (обосновать) искусство заново. Правомерно ли ставить вопрос, чье определение искусства ближе к истине: кубистов, сюрреалистов, супрематистов, или, может быть, социалистических реалистов? Нет. Каждое направление вкладывает в искусство, ставшее после отрыва от фундирующей его категории «прекрасного» своего рода «свободным означающим», тот смысл, который считает необходимым, непременно абсолютизируя собственную позицию, представляя её как единственно истинное определение. Таким образом, «современное искусство» – это процесс *неустанного переопределения самого понятия искусства, его функций, целей и назначения*. Этот процесс задает динамику художественных революций XX века. Новое определение искусства неизбежно ведет к формальному новаторству. И, наоборот, формальное новаторство требует для себя теоретического обоснования – нового определения искусства.

2. Производство искусства определяется как объект для созерцания (в широком смысле эстетического) и рефлексии. Это приводит к изъятию наиболее выдающихся художественных произведений из сакральных пространств. Август III потратил 20 тыс. цехинов на то, чтобы выкупить для Дрезденской галереи «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля у монастыря Сан-Систо (из которых 8 тыс. пошли на изготовление копии). Иоганн Гетте, в 1765 году посетивший Дрезденскую галерею, вспоминал:

«Многожды повторяющий себя зал, где великолепие и опрятность сочетались с полнейшей тишиной, старинные рамы, как видно недавно позолоченные, навощенный паркет и комнаты, где чаще встретишь зрителя, чем усердного копииста, – все это вместе создавало впечатление единственной в своем роде торжественности, тем более напоминавшей чувство, с которым мы вступаем в дом Господин, что украшения различных храмов, свято чтившиеся многими поколениями, здесь выставлены на показ, но лишь во славу искусства.»<sup>49</sup>

Ещё для Гетте экспонирование «искусства ради искусства» – явление поразительное.

Изъятие произведений оправдывается установившимся представлением, согласно которому *наиболее полное эстетическое переживание* от встречи с искусством требует соблюдения ряда правил. А именно: произведение должно

<sup>49</sup> Цит по: Юренева Т.Ю. Музееведение. – Москва, Академический проект. 2004. С. 135.

восприниматься автономно. То есть: необходимо извлечь произведение из пространства жизни и повседневности, поместив в специальное изолированное пространство, в котором «великолепие и опрятность» сочетались бы с «полнейшей тишиной». Свое предельное воплощение эта идея получает в концепции «белого куба»<sup>50</sup>, согласно которой предметы искусства должны экспонироваться на белом фоне, дабы избежать и малейшего взаимодействия между произведением и архитектурой, нарушающей его автономию. Примечательно, что концепция «белого куба» была предложена для экспонирования произведений «современного искусства», что ещё раз указывает нам на то, что модернизм, несмотря на всю его формальную революционность, есть ни что иное, как продолжение и *завершение* новоевропейского проекта искусства.

3. В рамках классической парадигмы устанавливается специфический формат отношения художника с миром (действительностью, жизнью). Художник занимает позицию созерцателя (Сократ, Беллори). Позиция созерцателя остается доминирующей и после решительного отказа теории искусства от метафизики неоплатонизма. Именно как созерцателя жизни описывает художника Бодлер в знаменитом эссе «Художник современной жизни»<sup>51</sup>, написанным против классицизма и академизма. По Бодлеру, современный художник, в отличие от академиста, прикованного к установленным образцам классической красоты, *«смотрит, как течет поток жизни, величественный и сверкающий. Он любит вечной красотой и поразительной гармонией жизни больших городов, гармонией, которая чудом сохраняется среди шумного хаоса человеческой свободы. Он созерцает пейзажи большого города, каменные пейзажи, ласкаемые туманом, опаляемые солнцем. Все вызывает в нем радость: роскошные экипажи, горделивые лошади, выложенные грумы, проворные лакеи, гибкая поступь женщин, здоровые, веселые, нарядные дети – словом, он наслаждается зрелищем жизни»*<sup>52</sup>. Наделенный, помимо таланта созерцания, талантом выражения «он ищет нечто, что мы позволим себе назвать духом современности, ибо нет слова, которое лучше выразило бы нашу

<sup>50</sup> Брайан О'Догерти. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Ad Marginem, 2015

<sup>51</sup> Шарль Бодлер об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 101.

<sup>52</sup> Там же.



мысль. Он стремится выделить в изменчивом лике повседневности скрытую в нем поэзию, старается извлечь из преходящего элементы вечного»<sup>53</sup>. В сущности, художник Бодлера занят тем же, чем и художник Беллори: созерцая, он вычленяет из многообразия данного метафизический элемент; разве что на место «идеи» становится то, что Бодлер называет «дух современности».

Таким образом, в рамках классической парадигмы художник может, конечно, действительность (жизнь) отражать, критиковать, поэтизировать, однако не может в жизни *участвовать*.

Модернизм, ставший, как было указано выше, завершением новоевропейского искусства, 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. В целом, модернизм, *как бы устав от созерцания*, тяготеет к пренебрежению действительностью. Модернизм отворачивается от действительности в сторону «воображаемого», «бессознательного», «экспрессии», либо «чистого искусства»: конструирования картин из цветов и линий (В.Кандинский). Если классика проделала путь от символизма Средних веков (воспроизводящего устойчивые образы без малейшего интереса к внешнему миру) до натурализма Нового времени (маниакально захваченного фиксацией вещности), то модернизм проделывает путь от фотографического воспроизведения реальности до «чистого искусства», не считающего реальность необходимым основанием художественной работы. Тем не менее, и классика, и модернизм, остаются тождественными в главном: и в классике, и в модернизме художник не стремится к активному и непосредственному *участию* в действительности, активному и непосредственному *взаимодействию* с ней. Безучастность художника кажется естественной, поскольку сам феномен искусства возникает как результат автономии художественных практик, автономии Художника. *Безучастность становится неминуемой платой за автономию, за само искусство.*

---

<sup>53</sup> Там же.

Здесь мы подходим к решающему повороту, а именно появлению в 10-30 гг. XX в. ряда художественных группировок, объединенных парадоксальным (что следует из сказанного выше) намерением вывести искусство из автономии, которая понимается и описывается художниками как *изоляция, резервация, отчуждение* искусства от жизни. Отчуждение, которое необходимо преодолеть. В рамках данной работы мы считаем уместным очертить данные группировки именем «авангард», отделяя их от движения «модернизма». Стремясь вывести искусство из автономии, авангардисты как бы толкали искусство за пределы искусства (неслучайно словосочетание «смерть искусства» впервые появляется именно в работах теоретиков авангарда). В своей парадоксальной «воле к смерти» художники рассчитывали на почти мистическое перерождение искусства в нечто иное, бытующее в пределе собственного невозможного. 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 80-ые гг. XX века практики авангардистов были актуализированы и переосмыслены молодыми новаторами, вышедшими из русла «граффити-искусства» и получившими в этот период имя «уличных художников». Таким образом, «уличное искусство» оказывается, по нашему мнению, частью традиции «искусства-участия», в XX в. противопоставившей себя классическому «автономному искусству». Сказанное определяет содержание второго параграфа, в котором мы постараемся проанализировать, во-первых, идеологические основания, а во-вторых, формальные элементы «искусства-участия», берущего исток в программе европейского авангарда.

## §2

Формы взаимодействия художника с пространством жизни и человеком в жизненном пространстве в программе европейского авангарда

Мы отталкиваемся от положения, согласно которому пафос «уличного искусства» заключен в стремлении вывести искусство из автономии, с тем, чтобы утвердить новые формы активного и непосредственного взаимодействия художника с действительностью, в частности, пространством жизни современного человека – городской средой.

В первом параграфе мы не только рассмотрели исторические причины и следствия автономии искусства, но также указали на то, что движение в сторону де-автономизации было *впервые* предпринято художниками начала XX века, позднее получившими звание «авангардисты».

Теперь мы стоим перед двойкой задачей.

Нам необходимо, во-первых, выяснить, какой комплекс идей, какая идеология стоит за движением к де-автономизации. А во-вторых, описать те практики, посредством которых различные течения авангарда пытались утвердить новый формат отношений художника с миром.

Забегая вперед, скажем, что все эти практики представляют собой разнообразные *техники художественного участия в пространстве жизни и повседневности – городской среде*, поэтому данный сюжет можно рассматривать как историю взаимоотношений искусства и города, то есть как *предысторию* современного «уличного искусства».

Для достижения поставленных целей мы последовательно рассмотрим три крупнейших авангардистских «изма»: сначала «дадаизм» и «конструктивизм», а затем и «ситуационизм», ставший своего рода эхом авангарда, дошедшим до 50-60 гг. XX века.

«Дадаизм»: от созерцания к скандалу.

В Европе символом и главной движущей силой авангарда 10-20-ых гг. XX в. выступило объединение художников и литераторов под ничего не значащим названием «ДАДА». На первом этапе существования «дадаизм» был равнодушен к городскому пространству, вовсе не ища путей к взаимодействию с ним. Скорее, адепты «ДАДА» тяготели к созданию *новых* художественных пространств, альтернативных классическим. Одним из таких пространств стало знаменитое «Кабаре Вольтер» (Цюрих). Лидер объединения Ханс Арп так описывал стандартный вечер в художественном кабаре:

«В пестром, переполненном помещении можно было увидеть на сцене несколько удивительных фантазеров, которых изображали Тцарца, Янко, Хюльзенберг, Эмми Хеннингс и ваш покорный слуга. Мы производили адский шум. Публика вокруг орет, хохочет и всплескивает руками. Мы отвечаем на это влюбленными вздохами, громким рыганием, стихами, криками «му-му» и «мяу-мяу» средневековых брюитистов. Тцарца подрагивает задницей, словно восточная танцовщица, исполняющая танец живота, Янко играет на невидимой скрипке и кланяется до земли. Эмми Хеннингс с лицом мадонны пытается сделать шпагат. Хюльзенбек непрерывно бьет в турецкий барабан, в то время как Балль, бледный, как настоящий призрак, аккомпанирует ему на фортепьяно»<sup>54</sup>.

В сущности, несмотря на ряд глубокомысленных мистико-теоретических текстов самих дадаистов, единственная цель подобного рода перформансов состояла в том, чтобы шокировать ненавистного художникам буржуазного обывателя: скандализировать его вкус, его здравый смысл, его рациональность и представления об искусстве. Современный мир был признан дадаистами (а их настроения в начале XX века разделяли многие интеллектуалы) ложным и недостойным сожаления. Тристан Тцарца следующим образом оправдывал происходившее в «Кабаре Вольтер»: «Каждое слово, которое здесь произносится или поется, говорит по меньшей мере об одном: что этому унижительному времени не удалось внушить нам к себе уважения. Да и что в нем заслуживает уважения? Пушки? Наши большие барабаны заглушают их. Его идеализм? Он давно стал смешон, как в своем

---

<sup>54</sup> Цит по: Голдберг Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 74.

популярном, так и в своем академическом издании»<sup>55</sup>. Столь же никчемным и лживым был признан дадаистам современный человек, в представлении художников даже и не человек вовсе, а некое подобие человека – буржуа. Его ценности, вера и чувство прекрасного – всё должно быть высмеяно, разрушено, уничтожено. «Мы <...> не стеснялись время от времени говорить ожиревшим и совершенно бестолковым цюрихским обывателям, что мы считаем их свиньями...»,<sup>56</sup> - вспоминал в автобиографических текстах Хюльзенбек. Вот почему лучшим критерием успеха для «дадаистов» были скандалы, протесты и, конечно, судебные дела, возбуждаемые против них, – все это свидетельствовало об уязвленности буржуа, а значит, цель артистической атаки достигнута.

В ранних практиках «дадаистов» наблюдается весьма серьезное смещение художественной парадигмы, происходящее в двух плоскостях: во-первых, в отношении художника к миру, а во-вторых, в отношении художника к зрителю.

Художник более не принимает мир тем, что он есть, он также не ищет в многообразии данного потаенную красоту, будь то метафизические «идеи» или же «дух современности». Как позднее заметит Б. Брехт, единственная истина, которую можно сказать о мире, состоит в том, что он (мир) должен быть изменен. Вот общий пафос авангарда: мир ложен и требует изменений. Ощущение ложности мира – новое переживание, захватившее в начале XX века философию, искусство, политику.

Соответственно и зритель воспринимается художником уже не как незаинтересованный носитель эстетического суждения, но как часть ложного мира. Зритель сам (его эстетический вкус, его рациональность, его образ жизни) оказался ложен. А значит, пока художник (и это тоже ново) настроен не только на критику, но и на *изменение*, он (зритель) оказывается мишенью. Искусство *атакует* зрителя, атакует в зрителе то, что считает ложным. Произведение как атака на зрителя –

---

<sup>55</sup> Цит по: Голдберг, Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 76.

<sup>56</sup> Цит по: Голдберг, Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 76.

немыслимая для классики дефиниции – возникает вместе с «дадаизмом» и «дадаистами».

Но насколько эффективна была эта атака?

Для лидеров дадаизма стало большой неожиданностью, когда по прошествии нескольких лет существования движения, ненавидимый буржуа стал относиться к вечерам дадаистов, идущих на многих площадках по всей Европе, сначала как к пикантному развлечению, вроде стриптиза, а затем и вовсе потерял к ним интерес, перестав реагировать на скандальные выходки<sup>57</sup>. Лидерам «ДАДА» стало очевидно, что публика готова принимать театрализованные акции даже в самых радикальных редакциях (на вечере в Берлине Хюльзенбек кричал в лицо инвалидам Первой Мировой, что прошедшая война была недостаточно кровопролитной, а на парижском вечере в Салоне независимых Рибмон-Дессеня обещал, что всем собравшимся «повырывают гнилые зубы, поотравляют шелудивые уши, вырвут их чешущиеся языки»). Публика шла в «Кабаре Вольтер» подготовленной: зритель ждет и желает скандала, оставаясь разочарованным, если происходящее не достаточно экстравагантно. Такой поворот неприемлем для дадаистов: из «язвы на теле буржуазии» движение превратилось в излюбленное развлечение скучающего буржуа. В период кризиса, тот же Рибмон-Десень выдвинул ультиматум: «надо любой ценой помешать тому, чтобы они начинали принимать шок в качестве произведения искусства»<sup>58</sup>.

Художник имел в виду следующее: нужно любой ценой помешать тому, чтобы они начали воспринимать наши жесты как объекты для созерцания и рефлексии.

Выход был найден. Дадаисты перенесли свои акции из специально подготовленных пространств в городскую среду. Они принялись буквально вторгаться в повседневность неподготовленного к подобному вторжению обывателя. Действительно, до сих пор произведения «ДАДА», принципиально отличаясь по цели от классических произведений (на место созерцания встала атака)

---

<sup>57</sup> Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. — М.: ИМЛИ РАН, 2010.

<sup>58</sup> Цит по: Голдберг, Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 107.

экспонировались, по существу, тем же способом, что и произведения Рубенса, Леонардо, Тициана и пр. Если классический музей стал специализированным пространством для эстетического созерцания, то пространства дадаистов становились чем-то вроде специализированных пространств для создания скандала. Не удивительно, что вскоре обнаружилась неадекватность цели дадаистского художественного жеста способу его экспонирования. Во-первых, обыватель мог попросту избегать пространств дадаистов (тогда все происходящее в «Кабаре Вольтер» превращалось в богемную вечеринку). Во-вторых, если обыватель и шел в подобные пространства, то шел подготовленным: он знал, что его ждет, подлинный шок подменялся шоком заранее спланированным, своего рода игрой. Уже к концу 10-ых гг. дадаисты утвердились в мысли, что *их* цели требуют того, чтобы художественный жест сам шел к обывателю, вторгнулся в его пространство, заставлял буржуа врасплох. И хотя, как будет показано ниже, идеология современных «уличных художников» существенно отличается от идеологии авангардистов начала XX века, именно с момента первых публичных акций «дадаистов» можно говорить о *формальном* возникновении «уличного искусства». По крайней мере, в практику дадаистов был на постоянной основе введен ключевой для современного «уличного искусства» принцип: художественный жест должен достигать *неподготовленного* обывателя, вторгаясь непосредственно в ткань его повседневности.

Очевидно, однако, что простое постулирование данного принципа – только полдела. Встает вопрос о техниках подобного вторжения. Собственно дадаисты использовали две основных техники.

Первая заключалась в развешивании плакатов или нанесении на стены домов надписей и рисунков (граффити) провокационного или абсурдистского содержания, вроде:

«ДАДА ДАЙ МНЕ ПИКА ПОД ЗАД, МНЕ ЭТО НРАВИТСЯ»;

«ДЛЯ БЕДНЯКА ЧИСТОТА – ПРЕДМЕТ РОСКОШИ – ХОДИТЕ ГРЯЗНЫМИ»;

«НУЖНО ОТРЕЗАТЬ СЕБЕ НОС КАК ВОЛОСЫ»<sup>59</sup>.

Вторая техника представляется более оригинальной. Её суть заключалась в создании в пространстве жизни (городской среде) особого рода *ситуаций*, либо переводящих привычную повседневность в сюрреалистическое измерение, либо попросту скандализирующих её. Наиболее ярким примером может служить организованная дадаистами и сюрреалистами экскурсия в полуразрушенную церковь Сен-Жюльен-Ле-Повр. Предваряла экскурсию мощная рекламная компания, в ходе которой по всему городу были развешены плакаты, сообщающие, что организаторы намерены исправить «некомпетентность гидов и вызывающих сомнения проводников», предприняв с этой целью «серию визитов в избранные места, в частности, в те, что не имеют никаких резонансов существовать». Экскурсоводами вызвались стать звезды европейского модернизма: Андре Бретон, Жак Риго, Поль Элюар, Жорж Рибмон-Дессен, Луи Арагон, Тристан Тцарца, Филип Супо<sup>60</sup>.

Таков, в общем, дадаистский опыт работы с городской средой. К активному участию в пространстве жизни толкает дадаистов, прежде всего, желание атаковать серую повседневность респектабельного буржуа.

Бросается в глаза очевидное преобладание в практиках дадаистов негативной компоненты. Признав существующий мир ложным, дадаисты отчаянно атаковали его доступными им художественными средствами, однако в их программе нет и намека на позитивный пафос строительства мира нового, того пафоса, с которым войдет в историю «конструктивизм».

*Конструктивизм: от формирования материала к формированию жизни.*

Другим центром художественного авангарда 10-30 гг. по праву стоит считать Российскую Империю, переродившуюся в Союз Советских Социалистических Республик. Именно в России художественный авангард, сплавленный в котле

<sup>59</sup> Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. Отв. ред. К. Шуман; пер. с нем. С. К. Дмитриева. — М.: Республика, 2002.

<sup>60</sup> Сануй М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999



революции с марксистской теорией, обретает позитивную программу и новые неожиданные формы.

Центральной для русского авангарда, безусловно, стоит считать концепцию «жизнестроительства», в рамках которой «наиболее прогрессивные работники искусства» намеривались перейти от формования материала (камня, слова, краски, звука) к формованию *самой жизни*.

«Искусство жизни» или «жизнь как искусство» – этими метафорами захвачены умы художественной богемы конца XIX-начала XX вв. Из них вышли такие мировоззренческие установки и поведенческие паттерны, как «эстетизм» и «дендизм». Сделать из собственной жизни произведение искусства – вот к чему стремится художественное сознание конца XIX века. Художественные новаторы начала XX века подхватывают эту установку (известен дендизм В. Маяковского и большинства звезд художественного процесса первой трети XX века)<sup>61</sup>. Мы находим этот мотив и у А.Белого («Смысл искусства – пересоздать природу нашей личности»; «... искусство становится здесь не столько искусством, сколько творческим раскрытием и преобразованием форм жизни»; «... расширение форм художественного творчества до жизни или преобразование жизни искусством»<sup>62</sup>) и у П. Флоренского, согласно которому сама «жизнь строится в искусство»<sup>63</sup>. Однако в руках авангардистов, зачарованных революционным пафосом современности, идея художественного формования жизни постепенно теряет *индивидуальный* характер, обретая общечеловеческий, *коллективный* масштаб. В эпоху, когда ложность прежней жизни осознана окончательно, художник, по мысли авангардистов, должен, во-первых, всячески способствовать обрушению жизни старой, а во-вторых, стать в авангарде *строителей* жизни новой. В 1923 году печатный орган организованного В. Маяковским «Левого фронта искусств», в

<sup>61</sup> Вайнштейн О. Дендистские манеры. – Homo Historicus. В 2-х кн. Кн. II. М., 2003.

<sup>62</sup> Цит по: Фещенко В.В., Коваль О.В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. – М.: Языки славянской культуры, 2014. С. 51.

<sup>63</sup> Цит. по: Фещенко В.В., Коваль О.В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. – М.: Языки славянской культуры, 2014. С. 51.

первом же выпуске обращаясь к «лучшим работникам искусства современности», утверждал: «Леф будет бороться за *искусство-строение жизни*»<sup>64</sup>.

Дадаистов и русских авангардистов роднило отношение к существующему миру и существующему человеку как к ложному и недостойному сожаления, но в отличие от дадаистов, русские авангардисты имели возможность считать, что социалистическая революция смела прежний мир, отвергла прежнего человека, а значит, дело теперь за малым: необходимо на обломках старого мира построить новый. Мы сталкиваемся с принципиально отличным типом настроенности субъекта по отношению к действительности. Русский авангард отказывается не только от созерцания мира, но и от художественных атак, потерявших в постреволюционный период всякий смысл. Отныне действительность (жизнь) воспринимается художником как сырой и податливый материал, который необходимо преобразовать, оформить исходя из собственного рационального замысла.

Но как это можно сделать?

Как только идея «искусства-строения жизни» принимается буквально как теоретическая установка, как руководство к действию, возникает проблема её практической реализации. В этой точке мы обнаруживаем противоречие между теорией авангарда и его собственной практикой. «Работники искусства современности» должны заняться «искусством-строением жизни», но каков *метод* этого искусства? Как возможно, и возможно ли вообще, такое искусство? Маяковский пишет: «По чертежам / деловито и сухо / строим / завтрашний мир», – однако, здесь идея жизнестроительства, очевидно, остается на уровне поэтической метафоры, никак не воплощая себя на практике.

Разрешением данной проблемы, вершиной и крахом авангарда, становится советский конструктивизм. Именно теория конструктивизма утверждает сверхважную идею: формирование жизни *возможно* посредством формирования пространства жизни. Впервые полагается, что дело художника – активно воздействовать на жизненное пространство, которым в XX веке оказывается городская среда. Активно воздействовать на городскую среду, а именно

<sup>64</sup> Маяковский В. Полн. собр. соч. М., 1959. Т. 12. С. 49.

конструировать её – вот задача художника-конструктивиста, вот единственный метод «искусства-строения жизни». К конструктивистам обращается «Леф»: «Бойтесь стать очередной эстетической школкой. Конструктивизм только искусства – ноль. Стоит вопрос о самом существовании искусства. Конструктивизм должен стать высшей формальной инженерией всей жизни...»<sup>65</sup>.

Безусловно, «конструктивизм», в том виде, который он принял в 20-ые гг., не мог возникнуть без влияния на мировоззрение художников и архитекторов идеологии марксизма. Ключевая для понимания конструктивизма мысль, состоящая в том, что человек способен «организовать свою жизнь, работу и самого себя» посредством организации жизненного пространства, присутствует уже в трудах социалистов начала XIX века. Обязательным условием общества будущего Ш. Фурье (в котором женщина получит равный с мужчиной статус, каждый человек – двенадцать основных прав и свобод, а общее благосостояние вырастет настолько, что последний бедняк окажется богаче капиталиста) стал «фаланстер»: поселение-дворец, в котором разместятся мастерские, школы, кухни, библиотеки, рекреационные зоны и пр. В свою очередь Р. Оуэн, считал, что воцарение на земле благой системы «истины, богатства и счастья», идущей на смену «дурной системе лжи, бедности и несчастья», потребует строительства «коммунальных поселков», гармонично и рационально сочетающих в себе пространства для образования, труда и досуга. Несмотря на, в целом, критическое отношение К. Маркса и Ф. Энгельса к утопическим проектам социалистов, мысль о связи формы жизни (социально-экономической формации) с организацией жизненного пространства переходит и в марксизм. В программной статье «Принципы коммунизма», отвечая на вопрос: «Каков будет ход революции?»<sup>66</sup>, Ф. Энгельс пишет, что, в первую очередь, революция создаст подлинно демократический строй, способный обеспечить политическое господство пролетариата, однако строй этот окажется бесполезным, если пролетариат не воспользуется им для незамедлительного проведения масштабных реформ. Ф. Энгельс выделяет двенадцать «важнейших мероприятий»,

<sup>65</sup> Цит по: Авангард в культуре XX века (1900-1930гг.) – М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 552.

<sup>66</sup> К.Маркс, Ф.Энгельс. Собр. соч. Т.4. Москва, 1955. С.331.

среди которых ограничение частной собственности, введение прогрессивного налога, конфискация имущества эмигрантов и бунтовщиков, одинаковая обязанность труда для всех членов общества, централизация кредитной системы, и пр. Среди мероприятий, носящих сугубо экономический характер, выделяются два урбанистических, близких по духу утопическим проектам отцов социализма:

1. «сооружение больших дворцов в национальных владениях, в качестве общих жилищ для коммун граждан, которые будут заниматься промышленностью, сельским хозяйством и соединять преимущества городского и сельского образа жизни, не страдая от их односторонности и недостатков» (пункт 9)

2. «разрушение всех нездоровых и плохо построенных жилищ и кварталов в городах» (пункт 10).<sup>67</sup>

Таким образом, в русле социалистической мысли зародились две существенные идеи. Полагается, во-первых, что новая форма жизни (социально-экономическая формация) производит новую форму жизненного пространства. Иначе говоря, каждой социально-экономической формации соответствует определенное жизненное пространство. (Эта идея дает толчок бурно развивавшейся на протяжении XX века социологии пространства, в частности, социологии города.) А во-вторых, полагается, что и обратное – верно: новое жизненное пространство производит новую форму жизни (социально-экономическую формацию). Эта куда более спорная идея становится программным принципом «конструктивизма»: «мы» можем конструировать жизнь, посредством конструирования пространства жизни.

На практике программный принцип конструктивизма воплощался в многочисленных Домах культуры и в особенности студенческих домах-коммунах, построенных в 20-ые гг. членами «ОСА». Наиболее показательным примером может служить дом-коммуна на улице Орджоникидзе в Москве, построенный по проекту Ивана Николаева в 1929-1930 гг.<sup>68</sup> Должный в соответствии с принципом Ле Корбюзье стать «машиной для жизни», дом на Орджоникидзе являет собой сверхрациональную конструкцию, тотально задающую режим повседневности

<sup>67</sup> Маркс К., Энгельс Ф.. Собр. соч. Т.4. Москва, 1955. С.333.

<sup>68</sup> Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. — М.: Стройиздат, 2001.

обитателей-студентов. Обращение при проектировании здания к принципам Ле Корбюзье не случайно. Архитектор, изменивший облик Европы, активно сотрудничал с «ОСА». Корбюзье не был ангажирован марксистской мыслью, но его рационалистическая философия архитектуры была близка конструктивистам. Архитектор разделял взгляд, согласно которому старые городские застройки, сложившиеся в результате иррациональной активности горожан, являются причиной целого ряда общественных бед: преступности, замедления экономического роста, депрессии. На место «исторической» спонтанной архитектуры Корбюзье предлагал поставить рациональную «современную» архитектуру, в которой каждый элемент несет в себе полезную функцию (функционализм). Новая архитектура должна ориентироваться не на национальную традицию, а на потребности современного общества и человека (интернационализм). На деле подобные проекты не редко оборачивались унификацией и стандартизацией городской среды. Важно, однако, понимать, что и для функционалистов, и для конструктивистов «унификация» и «стандартизация» как неизбежные следствия «рационализации» и «организации», содержали исключительно положительные коннотации. По существу, «функционализм» Корбюзье можно считать «правым» крылом конструктивизма. Если советские архитекторы разрабатывали пространство плановой индустриальной экономики и основанного на ней общества «всеобщего равенства», то западные функционалисты разрабатывали пространство капиталистической экономики и основанного на ней общества «всеобщего благополучия»<sup>69</sup>.

Ответив на вопрос о *методе* «искусства-строения жизни», авангард встал перед проблемой *средств*. Для конструирования жизненного пространства требовались огромные финансовые и человеческие ресурсы. Где «лучшие работники искусства» могли взять такие ресурсы? В конкретной исторический момент стало ясно, что такие ресурсы может предоставить в распоряжение художника только правящая партия. Программа конструктивизма требовала прочного союза художника с властью. Крах конструктивизма случился в 30-ые гг., когда авангард перестал устраивать Коммунистическую Партию Советского Союза. В СССР

---

<sup>69</sup> Прокофьев В.Н. Статьи разных лет. Инженер человеческого счастья — Ле Корбюзье.— М., 1985.

началась борьба с «прямыми углами» и «буржуазным формализмом». На смену конструктивизму пришел сталинский неоклассицизм. Некоторые из активных членов «ОСА» были репрессированы, остальные прозябали в безвестности и нищете. Конструктивизм, должный стать «высшим принципом формальной инженерии жизни», переродился в жанр «бумажной архитектуры».

Однако идеи авангарда не погибают: в СССР продолжается эксперимент по конструированию нового общества, нового человека. В книге «Gesamt-kunstwerk Сталин»<sup>70</sup>, Б. Гройс не без основания говорит о «вожде народов» как о единственном художнике-конструктивисте в подлинном смысле: единственном человеке сумевшем перейти от формования материала к формованию жизни.

*Ситуационизм: от архитектора-демиурга к городскому партизану.*

Крушение советского эксперимента, очевидное уже в 50-ые г. (сталинизм), казалось бы, должно было стать финальной точкой авангардистской практики, дискредитировавшей идею «жизнестроительства», обернувшуюся ужасами тоталитаризма. Однако с того момента как советская иллюзия и сталинский миф были развеяны, на Западе происходит зарождение того, что сегодня принято называть «неомарксизмом» и «неоавангардом». По нашему мнению, и мы постараемся это показать, новые авангардные теории оказали решающее влияние на идеологию «уличных художников» конца XX – начала XXI вв. Это влияние обусловлено, прежде всего, тем вниманием, которое «новые левые» уделяли в своих теоретических построениях аналитике жизненного пространства современного человека. Речь идет, прежде всего, о возникшем в 50-ые гг. на базе «леттризма» художественно-политическом движении, известном под именем: «ситуационизм».

Ситуационизм сложился в 1957 г. из трех независимых «левых» объединений: Леттристский интернационал, Международное движение за имажинистский баухауз и Лондонская психогеографическая ассоциация. Сплав трех указанных элементов определил своеобразие теорий и практик ситуационистов, развертывающихся в трех измерениях одновременно: политическом (марксизм), художественном

---

<sup>70</sup> Гройс Б.Е. Gesamt-kunstwerk Сталин. – М.:ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.

(сюрреализм, дадаизм) и урбанистском (психогеография – наука, изучающая особое влияние географического окружения, сознательно организованного или нет, на эмоции и поведение индивидуумов).

Проблеме отношения ситуационистов к городской среде посвящена статья А. Тарасова «Ситуационисты и город»<sup>71</sup>. Ситуационисты рассматривали город как пространство жизни современного человека, и в этом не были оригинальны. Однако, как пишет Тарасов, «большинство из них исходило из постулата, что это пространство *изначально гуманно*, создано человеком для своего блага, для творчества и удовлетворения, но *искажено* классовым обществом – приспособлено к утилитарным задачам обогащения правящих классов, и современный город потому агрессивен и антигуманен («жесток и тесен») ... Все ситуационисты были уверены, что *пространство жизни* в реальности превращено в *пространство подавления...*»<sup>72</sup>.

Ситуационизм, таким образом, продолжал марксистскую традицию гуманистической критики городской среды. Именно ситуационисты в 50-ые гг. «произнесли сакраментальные слова «кризис больших городов», подхваченные и растиражированные mass media 10 лет спустя. По мнению ситуационистов, разрешить проблемы городов в рамках капитализма в принципе невозможно: города создавались для решения экономических задач, стоящих перед капиталом, а вовсе не для решения задач, стоящих перед индивидуумом (человечеством), и потому капитал будет сводить на нет все попытки приспособить город к решению проблем, стоящих перед человеком (человечеством), то есть гуманизировать город»<sup>73</sup>.

Итак, отметим два существенных момента.

Во-первых, ситуационисты указывают на *дегуманизацию* пространства жизни в рамках капиталистического общества. Человек для пространства, а не пространство для человека. Кроме того, по мысли ситуационистов, пространство жизни западного человека есть пространство отчуждения людей друг от друга.

<sup>71</sup>URL: <http://saint-juste.narod.ru/urban.htm>

<sup>72</sup> URL:<http://saint-juste.narod.ru/urban.htm>

<sup>73</sup> URL:<http://saint-juste.narod.ru/urban.htm>

*Дегуманизация и отчуждение* – две базовые категории ситуационистской критики городского пространства.

Во-вторых, ситуационисты указывают на *искусственное происхождение* пространства жизни западного человека: оно, это пространство, *намеренно «искажено»*, можно сказать, *сконструировано* таким образом, чтобы служить интересам правящего класса, власти и капитала. В этой точке наблюдается расхождение теории ситуационистов с программой советских конструктивистов и западных функционалистов. Конструктивистская фигура «архитектора-демиурга», тотально задающего единым планом форму жизненного пространства и, как следствие, форму самой жизни становится для ситуационистов демонической.

Симптомом этого расхождение становится отношение к почитаемому конструктивистами Ле Корбюзье, бывшему для ситуационистов «неприятным человеком, легавым до мозга костей», и его проектам функциональной архитектуры, воплощавшим, для ситуационистов, насилие над пространством жизни со стороны Власти. Лидер ситуационистского движения Ги Дебор расценивал план «лучезарного города», предложенный Корбюзье в качестве идеала будущего, как «разделение городской среды на замкнутые, изолированные блоки, микросообщества, поставленные под постоянный контроль, отсутствие даже минимальных возможностей для противостояния и случайных встреч, автоматическое отступление от всех позиций»<sup>74</sup>. В этом отзыве к категориям «дегуманизации» и «отчуждения» добавляются ещё две, важнейшие для ситуационистской критики городского пространства, – «подавление» и «контроль». Городское пространство конструируется Властью так, чтобы, оправдываясь идеей порядка, контролировать человека, подавляя заблаговременно любые проявления его спонтанной индивидуальности (художественные, политические, сексуальные). И снова ситуационизм противопоставляет себя конструктивистской программе: *сверхрациональному* пространству конструктивистов и функционалистов, ситуационисты противопоставляют *пространство спонтанности*.

---

<sup>74</sup> Мерифилд Э. Ги Дебор. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 61.



Не менее резко оценивал Ги Дебор и развернувшуюся в 50-ые гг. реконструкцию исторического центра Парижа. Энди Мерифилд в своей биографии лидера Ситуационистского Интернационала следующим образом описывает позицию Ги Дебора:

«Проводниками перемен стали технократы вместе с новым поколением бизнесменов ... Они реорганизовали парижское пространство наиболее рациональным образом, перекроили его исходя из собственного приземленного, примитивного видения. Когда-то Париж был открыт «людям всех сословий и родов занятий, разношерстной публике, высшему обществу, среднему классу, тем, кто выпал из общества». Новый консьюмеристский Париж, Париж спектакля, «представляет собой замкнутую среду, лишенную запахов, абсолютно предсказуемую, где вас не ждут ни сюрпризы, ни потрясения, вселенную под невидимым колпаком»<sup>75</sup>.

Своего рода резюме ситуационистской критики капиталистического пространства жизни Ги Дебор дает в седьмой главе «Общества спектакля», главного труда своей жизни:

«Капиталистическое производство унифицировало пространство, теперь оно уже не граничит ни с какими внешними по отношению к нему обществами. Эта унификация является одновременно и экстенсивным, и интенсивным процессом опошления и *обезличивания*. Накопление товаров массового производства в абстрактном пространстве рынка привело к разрушению всех региональных и таможенных барьеров, а также корпоративных ограничений средневековья, которые обеспечивали прежде *качество* ремесленного производства; теперь это привело также к уничтожению автономии и качества мест обитания человека. Сила усреднения и унификации оказалось той самой тяжёлой артиллерией, которой суждено было сокрушить все китайские стены»<sup>76</sup>.

В сущности, Ги Дебор утверждает: конечным итогом «дегуманизации», «отчуждения», «контроля» и «подавления» становится «унификация» и «стандартизация» городского пространства, неминуемо ведущая к «унификации» и «стандартизации» обитателя городского пространства, его мышления и поведения. По Ги Дебору, «урбанизм (отождествляемый с проектами Корбюзье) – это захват капитализмом в собственность человеческой и природной среды; отныне сам

<sup>75</sup> Мерифилд Э. Ги Дебор. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 57.

<sup>76</sup> Ги Дебор. Общество спектакля. – Опустошитель, 2014.

капитализм по мере логического развития к своему абсолютному господству может и должен перестраивать всё свое пространство как *собственную декорацию*»<sup>77</sup>.

Вопрос заключается в том, как ситуационисты представляли себе переход от теоретической критики «пространства подавления» к его революционированию? В этом пункте мы сталкиваемся с любопытной неоднородностью ситуационизма. Можно сказать, что ситуационисты разрабатывали сразу две, причем, весьма противоречивых стратегии революционного действия в отношении пространства подавления.

Удивительно, но первая стратегия является фактически прямым возвращением к программе конструктивизма (и это при тех расхождениях между «ситуационизмом» и «конструктивизмом», которые мы здесь подчеркивали). Дело в том, что ситуационисты наследуют у конструктивистов базовую идею: каждой форме жизни (социально-экономической формации) соответствует определенное жизненное пространство. Ситуационисты признают очевидным тот тезис, что посткапиталистическая форма жизни потребует нового пространства жизни. Следовательно, революционным действием станет *реорганизация* существующего пространства в соответствии с потребностями посткапиталистического общества. Дебор прямо говорит об этом: «Пролетарская революция – это *критика человеческой географии*, посредством которой индивиды и сообщества должны обустроить территорию и организовывать события способствующие апроприации...»<sup>78</sup>. И далее: «Основная революционная идея по отношению к урбанизации сама по себе не является урбанистической, технологической или эстетической. Она заключается в том, чтобы реконструировать всю среду обитания сообразно с потребностями Советов трудящихся...»<sup>79</sup>. Анри Лефевр высказывается ещё радикальней, видя неудачу русской революции в том, что она так и не смогла произвести нового пространства: «Революция, не производящая нового пространства, не идет до конца; она терпит крах; она меняет не жизнь, а лишь

---

<sup>77</sup> Ги Дебор. Общество спектакля. – Опустошитель, 2014.

<sup>78</sup> Ги Дебор. Общество спектакля. – Опустошитель, 2014.

<sup>79</sup> Ги Дебор. Общество спектакля. – Опустошитель, 2014.

идеологические надстройки, институции, политические аппараты»<sup>80</sup>. Идея пространства жизни, соответствующего истинным потребностям эмансипированного человека, толкает ситуационистов к проектированию многочисленных городов будущего, реализуемых, естественно, на бумаге. В качестве альтернативы «лучезарному городу» Корбюзье, ситуационисты предлагали учредить в центре Парижа коммуну, состоящую из Квартала Художников, Квартала Поэтов, Квартала Пьяниц, Квартала Зеленщиц. Множество оригинальных проектов создал Иван Щеглов, француз русского происхождения, стоявший у истоков ситуационистского движения. Среди них «город – трехгранный обелиск, уходящий в небо на высоту 300–350 километров и под землю – на глубину 50–60 километров», «город-труба в Сахаре, покрытый самозатемняющимся непробиваемым стеклом», «город – туристский центр в скале под водопадом Виктория, освещаемый энергией падающей воды»<sup>81</sup>.

За данными проектами различима та самая настроенность субъекта по отношению к действительности, которую мы находили уже в конструктивизме. Перед нами «субъект-архитектор», готовый взяться за преобразование жизни исходя из собственного рационального плана. Однако проекты ситуационистов создавались в принципиально иной исторический момент, нежели проекты конструктивистов, которые имели все основание полагать, будто революция *уже* свершилась или свершится *вот-вот*. Облеченные политической властью (или, по крайней мере, её иллюзией), конструктивисты претендовали на позицию субъекта-строителя, стоящего как бы *над* действительностью. Их программа: снести ложную действительность, а на её месте построить новую, истинную. Тогда как в ситуационизме, бывшем одним из маргинальных общественных движений, не имевших даже иллюзии власти, идея жизнестроительства, хотя и постулировалась как цель, окончательно перешла в область «воображаемого» (сюрреалистические грезы, бумажная архитектура). Субъект ситуационизма осознает ложность и репрессивность действительности, однако он не стоит *над*, а существует *в ней*,

---

<sup>80</sup> Лефевр А. Производство пространства. М.: Strelka Press, 2015

<sup>81</sup> Тарасов А. Н. Ситуационисты и город. URL: <http://saint-juste.narod.ru/urban.htm>

словно *партизан* на оккупированной врагом территории. Неслучайно, Ги Дебор называет «ситуационизм» – партизанским движением.

(В этом месте мы приходим к чрезвычайно важному в рамках нашего исследования моменту. Забегая вперед, мы должны сказать здесь, что самоопределение себя как партизана – характерная черта ментальности современного «уличного художника». Самый известный «граффити-художник» современности, англичанин, работающий под псевдонимом Бэнкси (Banksy), прямо называет себя «городским партизаном»<sup>82</sup>. Российский «уличный художник» Игорь Поносов дал имя «Партизанинг» собственному движению.)

Позиция «городского партизана» существенно отличается от позиции «архитектора-демиурга», предполагая принципиально иные стратегии взаимодействия с городским пространством. Эти стратегии, активно развиваемые современными «уличными художниками», были впервые опробованы ситуационистами 50-60 гг. XX века. Именно ситуационисты приступают к разработке специфически «партизанских» техник взаимодействия с пространством жизни.

Основой партизанского участия в пространстве жизни становится стратегия «интервенции» – производства несанкционированного, неинституционализованного художественного жеста в городском пространстве. Художественный жест принимал форму оригинального приема: «конструирования ситуации», давшего имя всему движению. Ситуационисты призывали к конструированию в ткани повседневной жизни особого рода ситуаций, нарушающих логику повседневности, посредством перевода её в иной социальный и экзистенциальный режим, очевидно наследуя эту идею у дадаистов (вспомним экскурсию в церковь Сен-Жюльен-Ле-Повр). По определению самих ситуационистов, «сконструированная ситуация» – это «момент жизни, являющийся итогом сознательного и коллективного провоцирования, обладающий уникальной атмосферой»<sup>83</sup>. Пафос ситуационистов состоял в отказе от пассивного созерцания ситуаций, созданных внешними силами (декораций

---

<sup>82</sup> Бэнкси. Wall and Piece. М: Эксмо, 2016. С.15.

<sup>83</sup> РАДЕК. №2. Определения. 1998. URL: <http://anarchism-ru.livejournal.com/201279.htm>

капитализма, спектакля) в пользу активного конструирования ситуаций, отвечающих эмансипированным желаниям человека. В одном из программных текстов на вопрос: «Что такое «ситуационистский»?», члены движения отвечают, что непривычное слово «означает деятельность, направленную на создание ситуаций, а не на их распознавание. Эта деятельность охватывает все области социальной практики и индивидуальной истории. Мы заменяем пассивность существования созданием моментов жизни, а сомнения – жизнеутверждающим весельем. Философы и художники всегда занимались интерпретацией ситуаций, наша важнейшая задача на сегодняшний день – изменение этих ситуаций»<sup>84</sup>. (Отметим, что последняя фраза является очевидной отсылкой к знаменитому 11 тезису о Фейербахе (Маркс): «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его».)

В период студенческой революции 1968 года, вошедшей в историю под именем «Красного Мая», бастующий Париж был переполнен «сконструированными ситуациями». (В определенном смысле и сам «Красный Мая» можно рассматривать как «сконструированную ситуацию»). Ситуационисты, принимавшие активное участие в событиях Мая 1968, буквально сюрреализировали парижские улицы. Алексей Цветков в статье «Художественный авангард и социалистическая программа»<sup>85</sup> так описывает художественный компонент парижских событий:

«... художники «Майского салона» в Париже перенесли свои работы прямо на баррикады, подставив их под водометы полиции. Баррикады, обороняемые молодежью, украшались авангардными инсталляциями, статуями-коллажами, «объектами» и скульптурами из фруктов. Жиль Айо и Эдуардо Арройо перенесли свой «Красный зал за Вьетнам» к проходным крупнейшим французских заводов, оккупированных рабочими. Студенты выкрасили красным статуи муз в саду Тюильри. Ночами по Сене плавал сюрреалистический театр, в исторических спектаклях которого мог принять участие всякий прохожий, перешагнувший с пристани на палубу-сцену»<sup>86</sup>.

Кроме собственно «ситуации», в качестве примера «художественной интервенции» можно рассматривать ситуационистские граффити. Еще в 50-ые гг. Ги Дебор наносил на стены Парижа граф, ставший со временем культовым:

<sup>84</sup> РАДЕК. №2. Определения. 1998. URL <http://anarchism-ru.livejournal.com/201279.html>

<sup>85</sup> URL: <http://lib.vkarp.com/2013/04/23/>

<sup>86</sup> URL: <http://lib.vkarp.com/2013/04/23/>

«НИКОГДА НЕ РАБОТАЙ». В период студенческих волнений 68-ого стены Сорбонны были тотально покрыты граффити провокационного и абсурдистского содержания: «ПОД АСФАЛЬТОМ – ПЛЯЖ», «ВСЯ ВЛАСТЬ ВООБРАЖЕНИЮ!», «ЗАПРЕЩАТЬ ЗАПРЕЩАНО!», «НИ БОГА, НИ ГОСПОДИНА». Некоторые граффити являлись прямыми цитатами из программных текстов лидеров ситуационизма.

Помимо «конструирования ситуаций» и «граффити» из ситуационизма вышло еще несколько практик тесно переплетавшихся с собственно художественными. Все они основывались на специфически партизанской форме взаимодействия человека с пространством жизни, захваченным капитализмом. Выделим две из них: «заполнение» и «дрейф».

Всякий партизанский отряд, в условиях действий на оккупированной территории, нуждается в островках пространства, не контролируемых врагом. Ни одна Власть не способна *тотально* контролировать пространство: непременно возникают бреши, расщелины, слепые зоны. В случае реальной партизанской войны такого рода «слепой зоной» может выступать лес, заброшенная деревня, и т.п. В случае партизанской войны, ведущейся «активными горожанами» против «господствующей культуры» (Системы), «слепыми зонами» оказываются пустующие дома, замороженные фабрики, подворотни, пригород, т. е. места, оставленные «господствующей культурой» без надзора. Стратегия ситуационистов состояла в том, чтобы *заполнять* эти пространства, создавая там альтернативные социокультурные структуры: коммуны, свободные университеты, художественные мастерские и пр.

Вторая из отмеченных нами техник – «дрейф», берет свой исток в «Психогеографическом обществе», вошедшем в состав первого Ситуационистского Интернационала. Психогеография разрабатывалась членами общества как наука о среде обитания, изучающая особое влияние географического окружения на эмоции и поведение индивидуумов. В основе исследовательского метода психогеографии лежал «дрейф», представляющий собой технику сквозного прохождения через разнообразные среды. Исследователь, отдавшись переживанию *полной*

*спонтанности*, начинает ничем не обусловленное движение в городской среде, не забывая фиксировать те ментальные состояния и аффекты, которые возникают у него в результате встречи с разнообразными событиями и артефактами. Психогеография играла в ситуационистской практике двойную роль. Во-первых, она пыталась обосновать тезис, согласно которому буржуазный город (или город как таковой, поскольку город, по мысли ситуационистов, в той же мере является порождением буржуазии, в какой буржуазия является порождением города) оказывает репрессивное (унифицирующее и стандартизирующее) влияние на эмоции и поведение индивидуумов. Во-вторых, в технике «дрейфа», психогеография предлагала практику более телесных, более интимных отношений индивидуума с пространством жизни. На место механического, заранее заданного, проходящего под неустанным надзором социальных служб, движения «на работу – с работы», «в зону отдыха – из зоны отдыха», психогеография, в форме «дрейфа», предлагала спонтанное движение-освоение, полное неожиданностей, событий и встреч.

«Художественные интервенции», «абсурдистские граффити», «конструирование ситуаций», «конструирование и реконструирование жизненного пространства», – таковы основные формы взаимодействия художника с городской средой в программе европейского авангарда первой половины и середины XX века. Казалось бы, именно из этих практик должно было непосредственно произрасти то, что сегодня мы называем «уличным искусством». Однако такой вывод будет не точным, или же вовсе не верным. Уже к 70-ым гг. XX века идеологические установки, фундирующие художественный авангард (марксизм, неомарксизм) теряют влияние, во многом дискредитировав себя исторической практикой. Абстракционизм, набирающий силу в этот период, доводит автономию искусства до радикального предела: художник отказывается не только от *участия* в жизни, но и от всех прочих форм ангажированности ею (отражение, критика, рефлексия, поэтизация, и т.д.) Искусство становится «замкнутой системой, ориентированной на саму себя» (Поносов). Таким образом, авангардный опыт взаимодействия

художника с городской средой, возможно, так и остался бы незначительным и, в общем, второстепенным эпизодом истории искусств, если бы не стихийное распространение в 70-80-ые гг. XX века феномена «граффити-искусства». Именно надписи и рисунки (сначала простые, а затем и сверхсложные), наносимые на городскую поверхность маргинальными подростками, большинство из которых ни разу в жизни не посещало художественный музей и, конечно же, не читало ни К.Маркса, ни Ги Дебора, во-первых, поставили под сомнение статус музея как нормативного художественного пространства, а во-вторых, возродили интерес к возможности активного и непосредственного взаимодействия художника с пространством жизни и человеком в жизненном пространстве.

В свете вышесказанного, во второй главе мы должны обратиться к рассмотрению:

1. исторических трансформаций феномена граффити;
2. процесса становления «граффити-искусства»;
3. влияния «граффити-искусства» на художественную ситуацию последней четверти XX века, в частности, на становление современного «уличного искусства».



## ГЛАВА 2

### Феномен граффити как точка порождения современного «уличного искусства»

В современной культуре словом «граффити» принято именовать надписи и рисунки, наносимые на стены домов и другие городские поверхности (автобусные остановки, вагоны метро, дорожные знаки, машины, асфальт) посредством резцов, маркеров, ручек, баллончиков с краской и т.п. Современные граффити – феномен не однородный. Изучение публичной поверхности мегаполиса XXI века открывает десятки видов граффити, различных и по форме, и по функции, и по содержанию. В рамках данной работы, не претендующей на звание всеобщей истории граффити, нас будут интересовать, в первую очередь, те, возникшие в последней трети XX века формы граффитизации городского пространства, которые, получив в современной культуре статус *художественных практик*, оказали решающее влияние на становление «уличного искусства». Однако мы убеждены, что автономное рассмотрение «граффити-искусства» в отрыве от «граффити-культуры» как исторической целостности – поверхностно и бесперспективно.

Действительно, феномен граффити имеет тысячелетнюю историю. Везде, где мы находим города, мы находим и разнообразные артефакты (тексты, рисунки, знаки), оставленные обывателями на городских стенах. История граффити, до сих пор ещё не написанная, состоит, в нашем представлении, из ряда радикальных трансформаций статуса настенных надписей и рисунков в Западной культуре:

1) от повседневной формы коммуникации (Античность) до преступления (Новое время);

2) от преступления (Новое время) до художественной практики, и даже произведения искусства (конец XX-начало XXI вв.).

Рассмотрение трансформаций одного культурного феномена (надписи на стенах домов) позволяет нам лучше понять сам механизм исторических трансформаций. Взяв феномен *инвариантный* для ряда эпох, или, лучше сказать,

феномен *устойчивый* на протяжении значительного времени, мы постараемся проследить за изменениями его формы, роли, смысла и содержания в ходе исторического развития, с тем, чтобы, исходя из выявленных изменений, зафиксировать переход от одной социокультурной ситуации к другой вместе с установлением *значения* данного перехода.

Естественно, что в соответствии с целью и задачами исследования наше внимание будет сконцентрировано, в первую очередь, на истории становления «граффити-искусства». Двигаясь по исторической шкале, мы будем выявлять точки схождения, расхождения и взаимовлияния неустанно видоизменяющегося феномена граффити с «полем искусства», которое, в свою очередь, также не являет собой стабильную конфигурацию, но подвержено существенным историческим трансформациям. В ходе данного маршрута приоритетное внимание будет уделено истории бытования граффити в XX веке: месту граффити в тех художественных процессах, которые разворачивались в прошлом столетии: как его первой половине (модернизм), так и второй («уличное искусство»). Отдельный параграф мы посвятим ключевому для становления «граффити-искусства» событию: Нью-Йоркскому «граффити-буму» конца 60-70 гг. XX века.

## §1

## Формы граффитизации городского пространства в истории Западной культуры

*Настенное письмо в Древнем мире. Граффити как форма повседневной коммуникации.*

Начнем с уточнения этимологии. Термин «граффити» был образован от итальянского слова «сграффито», которым в искусствоведении именуется техника создания настенных изображений, получившая большое распространение в декоративном искусстве итальянского Ренессанса. Суть техники «сграффито» состоит в следующем: на поверхность стены наносят несколько отличных по цвету слоев штукатурки, после чего штукатурку скоблят до нужного слоя, благодаря чему на стене проступает многоцветный рисунок. Впервые термин «граффити» был употреблен в середине XIX века итальянским археологом Рафаэлем Гаруччи (Raffaele Garucci) в связи с открытием многочисленных надписей и рисунков на стенах древней Помпеи. И хотя большинство из обнаруженных артефактов было выцарапано по верхнему слою штукатурки (лишь иногда использовалась краска), а значит, в целом, соответствовало технике «сграффито», Рафаэль Гаруччи предположил, что имеет дело с феноменом близким «сграффито» по форме (технике исполнения), однако отличным по функции. А потому требующим специального термина – «граффити»<sup>87</sup>.

Действительно, античные граффити мало походили на декоративное искусство Ренессанса, получившее второе рождение в советской архитектуре (яркие примеры советского сграффито: московский «Дворец пионеров и школьников» и «Музей космонавтики» в городе Калуге). В отличие от сграффито Ренессанса, а также советских сграффито, граффити Помпеи не имели *декоративной функции*, являясь, очевидно, одной из наиболее распространенных *форм коммуникации*. Пол Вейн в фундаментальном труде «школы «Анналов» «История частной жизни. От римской

---

<sup>87</sup> Johannes Stahl. Street Art. – VG Bild-Kunst, Bonn 2013.

империи до начала второго тысячелетия» рассказывает об античных граффити в контексте Нью-Йоркских граффити XX века:

«Нам знакомо простодушие знаменитых граффити Нью-Йорка, при помощи которых кто угодно может рассказать прохожим или пассажирам метро о своих мыслях, своей любви или просто о том, что он тоже есть на этом свете и у него есть имя, – просто написав на стене всё, что взбредет в голову. То же самое было в Помпеях: стены этого маленького городка, одного из множества подобных, были покрыты граффити, начертанными прогуливающимися прохожими для других таких же прохожих, чтобы те могли это прочесть».<sup>88</sup>

Поражает не только содержательное многообразие античных граффити, но и масштаб участия горожан в настенной росписи. Текстовый анализ дает веские основания полагать, что в росписи стен принимали участие все слои общества: от аристократов и богачей до слуг и даже рабов. Письмо на стенах домов, вероятно, являлось в Древнем мире повседневной практикой, в которую был вовлечен не меньший процент населения, нежели процент тех, кто сегодня пишет на «стенах» в социальных сетях.

Сравнение античных граффити с социальной сетью – не просто фигура речи. Мы считаем, что режим функционирования и коммуникативная структура античной стены *однородна* режиму функционирования и коммуникативной структуре современного Интернета и, в частности, таких явлений интернет-среды как блоги, форумы и социальные сети. Всякий обыватель, вне зависимости от социального статуса и финансового положения, оказавшись у стены, мог не только «работать на приём», прочитывая уже существующие сообщения, но и выступать в роли *субъекта* коммуникации, нанося собственные. Таким образом, количество адресантов равнялось количеству адресатов.

По форме античные граффити можно подразделить на три основных категории:

- 1) рисунки (изображения, знаки, символы),
- 2) тексты (лингвистические сообщения),
- 3) смешанные (текст + рисунок).

---

<sup>88</sup> История частной жизни: по общей редакцией Ф. Арьеса и Ж. Дюби. Т. 1: От Римской империи до начала второго тысячелетия. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. С.215.

С содержательной стороны классификация представляется более сложной и многообразной.

Выделим несколько основных типов:

1. Информационные. Повсеместно стена использовалась как «доска объявлений», на которой размещалась информация самого широкого спектра: от потребительских отзывов, оценивающих качество питейных заведений, до сообщений о назначенном вознаграждении.

2. Экономические. Конечно, расцвет рекламы связан с господством капиталистической экономики, однако неправомерно утверждать, что реклама возникла вместе с капитализмом. Реклама появляется там, где сформировался рынок. Уже в Античности городские стены использовались в качестве площадки для размещения сообщений рекламного характера. Собственно, городская стена, в качестве единственного в полном смысле массового медиа, была в Древнем мире основной и наиболее эффективной площадкой для размещения информации подобного рода. На стенах писали о том, где и что можно купить, где и кого найти.

3. Политические. В отдельную категорию стоит выделить весьма часто встречаемые граффити, несущие в себе политическое высказывание. Издевательское изображение чиновника, с неестественно удлинённым носом и сморщиной физиономией (Помпеи) можно считать первым известным примером уличной карикатуры. В конце XX века второе дыхание жанру уличной карикатуры придал английский граффити-художник Бэнкси. Наряду с карикатурами на власть имущих, археологи находят на стенах Помпеи многочисленные граффити, восхваляющие императоров.

4. Философские суждения. Цитаты. Заслуживают внимания граффити являющиеся, очевидно, образцами философских суждений, либо собственного сочинения, либо взятых из философской классики.

Фасад дома Центенария: «Однажды ты умираешь и становишься просто ничем».

У двери дома Геркулеса и Нессуса: «Запомни: пока ты жив, ненавистная смерть надвигается»<sup>89</sup>.

И сегодня в социальных сетях существуют сообщества поставляющие пользователям философские цитаты, иногда в сопровождении глубокомысленных картинок, иногда – портрета автора. Посредством «репоста» пользователи забирают понравившуюся цитату себе на «стену»:

«Прежде чем осуждать кого-то, возьми его обувь и пройди его путь, попробуй его слёзы, почувствуй его боль, наткнись на каждый камень, об который он споткнулся, и только после этого говори, что ты знаешь, как правильно жить» (группа «Философия XXI век», 63 «репоста» на 3 июля 2015 г.).

«Жить можно только глядя вперед, но понять жизнь можно только оглянувшись назад. Серен Кьеркегор» (группа «Ф и л о с о ф í а», 47 «репостов» на 17 августа 2015 г.).

В современном «уличном искусстве» наполнение городского пространства философским дискурсом – одна из распространенных стратегий. Об этом мы будем говорить позднее. Сейчас для нас значимо то, что обитатели древних городов использовали стену не только для передачи «объективной» информации, но и для репрезентации собственных мыслей, чувств, переживаний, эмоций. Такого рода граффити мы предлагаем называть «экзистенциальными».

5. Экзистенциальные. «Экзистенциальные» граффити мы выделяем через различие их с граффити «информационных». Действительно, есть существенная разница между граффити, передающими некоторую информацию (наличие товара, качество обслуживания, вознаграждение за возврат пропажи) и граффити, выражающими ментальное состояние автора (любовь, страх смерти, счастье, тоска, и т.д.).

6. Селфи-маркер. Серьезного внимания заслуживает такой, на первый взгляд малозначительный, вид граффити, как «селфи-маркер». Селфи-маркером мы называем граффити следующего типа: «Мы, два добрых человека, друзья навеки, посещали это место. Если вам нужны имена наши, то знайте – они Гай и Аули». Не

<sup>89</sup> Ancelet, Jeanine. The history of graffiti. UCL. — London's Global University. 2006.

меня сути, селфи-маркер может состоять из одних имен: «Гай и Аули». Современный аналог: «Здесь был Вася». Селфи-маркер – чистая манифестация «Я» в пространстве, утверждение собственного «бытия-здесь». Данный тип граффити первостепенно важен для нас, поскольку, как будет показано ниже, эволюция аналогичного феномена в 60-70гг. XX века (Нью-Йоркские «тэги») станет одной из центральных глав в истории становления «уличного искусства».

7. Художественные. Тяга греко-римской цивилизации к выражению себя в художественных формах общеизвестна. Неудивительно поэтому, что стены древней Помпеи изобилуют не только собственно информативными граффити, но и граффити художественными (поэзия и рисунок). Рисовать на стенах домов было, по-видимому, излюбленным занятием жителей города. Тяга к спонтанному художественному творчеству, не связанному конвенциями и институциями, в не меньшей мере присуща обывателю XXI века. Сегодня целые кварталы Афин, Рима, Нью-Йорка и множества других городов по всему миру тотально покрыты нелегальными изображениями. Вокруг настенных рисунков разворачивается общественная дискуссия: кому-то работы приходится по душе (предлагается даже брать их под общественную защиту), однако не реже данные изображения оцениваются как акты вандализма, подлежащие уничтожению.

8. Граффити-диалоги. Может показаться, что сообщения на античных стенах исключительно монологичны. Однако данное впечатление ошибочно. Нередко новое граффити возникало как ответ на предыдущее. Диалоги и полилоги повсеместны на стенах Древнего мира. Пожалуй, наиболее любопытной находкой подобного рода стал любовный диалог между мужчиной, писавшим под псевдонимом «Secundus» и женщиной, писавшей под псевдонимом «Prima»<sup>90</sup>. Известны случаи, когда диалоги и полилоги принимали форму поэтической игры буриме.

---

<sup>90</sup> Rebecca R. Benefiel. Dialogues of Ancient Graffiti in the House of Maius Castricius in Pompeii.– American Journal of Archaeology Vol. 114, No. 1 (Jan., 2010), pp. 59-101

Эволюция форм и стратегий граффитизации городского пространства в Новое Время.

В Средние Века в связи с общим упадком городской жизни феномен граффити теряет масштаб и значение. Средневековье, насколько нам известно, не произвело новых форм граффитизации. Тогда как в Новое время феномен граффити начинает претерпевать существенные трансформации, обретая специфичные функции и содержание. По нашему мнению, эти трансформации напрямую связаны с появлением новейших массовых медиа, а кроме того, изменением режима их функционирования.

Бурное развитие в Новое время массовых медиа (газета, затем радио, и, наконец, телевидения) отняло у стены роль *центрального коммуникативного пространства*, которую она играла в Античности. Тем не менее, и в Новое время горожане продолжают писать на стенах, причем весьма активно. В новейшей иерархии медиа, сложившейся к началу XX в., городской стене удается занять собственную уникальную нишу: на стенах пишут те, кто не имеет доступа к «респектабельным» медиа, и то, что не могло бы в них появиться. Благодаря качеству *принципиальной доступности* (ни одна полиция не способна тотально контролировать стены), городская стена вмещает в себя всё, что вытеснено из «больших медиа» гласной или негласной цензурой. Дискурс городских стен маргинализуется, становясь своего рода «коллективным бессознательным». Таким образом, в связи с повсеместной регламентацией в Новое время дискурсов, семиотических процедур, а также тех медиа-пространств, в которых эти дискурсы и процедуры разворачиваются, граффитизация все чаще начинает использоваться с целью транслирования в публичное пространство конт-культурных, оппозиционных, альтернативных идей и настроений.

Пожалуй, наиболее радикальным примером «контр-культурного» граффити стоит признать графы «ДОЛОЙ ГИТЛЕРА!» и «ГИТЛЕР – МАССОВЫЙ УБИЙЦА», нанесенные в 1943 году на стены Мюнхенского университета



Александром Шмарелем, поплатившимся за данный поступок жизнью<sup>91</sup>. Существуют и менее радикальные примеры: в 70-ые гг. XX века американские студенты, недовольные политикой президента Никсона, тиражировали на стенах американских городов агрессивное граффити: «Dick Nixon Before He Dicks You».

Помимо новых функций, граффитизация городской поверхности обретает в Новое время и некоторые новые стратегии. Отдельного внимания заслуживает такая стратегия граффитизации, как «тиражирование графа». Суть данной стратегии, возникшей в первой половине XX века, заключается в том, что разные люди в разных местах начинают массово воспроизводить некоторый граф, получающий таким образом статус культового. Так, в период Второй Мировой Войны в тираж вышло граффити «Kilroy was here» («Килрой был здесь»), размноженное миллионами копий на городских стенах во всех регионах мира, где боевые действия вели англоязычные солдаты.

Граффити «Kilroy was here»<sup>92</sup> смешанное: текст сопровождается изображением головы с крохотными глазами и гигантским носом, словно бы выглядывающей из укрытия [Рисунок 1]. По наиболее распространенной версии, граффити «Kilroy was here» появилось как стандартный селфи-маркер, который инспектор-контролер верфи "Куинси Бетлехем" James J. Kilroy (1902–1962гг.) наносил на детали тех военных судов, в строительстве которых принимал участие. По другой версии, создателем концепции графа стал писатель Ричард Килрой Омэйли, использовавший надпись и рисунок в книге «Миля в воздух, миля вглубь моря». Так или иначе граффити получило огромную популярность у английских и американских военных. Солдаты, оставляя знак «Kilroy was here» на территориях, отвоеванных в результате самых тяжелых операций, рассказывали новобранцам, о солдате Килрой, ворвавшемся в отвоеванный дом, укрепление, город первым. В результате вокруг граффити «Kilroy was here» сформировалась мифологема о суперсолдате Килрое, воюющем на стороне союзников. К 50-ым гг. граффити «Kilroy was here» стало основой полноценного эпоса. Согласно одной из легенд, во время Потсдамской

<sup>91</sup> Александр Шмарель. Протоколы допросов в гестапо. – Печатный дом «Димур», 2005.

<sup>92</sup> Martin, Gary Kilroy was here. Phrases.org.uk.

конференции, Сталин, найдя граффити «Kilroy was here» в собственных апартаментах, приказал во что бы то ни стало уничтожить Килроя. Согласно другой, охоту на английского супершпиона Килроя объявил Гитлер, после того как граффити «Kilroy was here» обнаружили во всех сверхсекретных объектах Третьего Рейха. Характерно, что, как и многие герои национальных эпосов, английский Килрой, меняя имена, сумел интегрироваться в мифологические пантеоны иных культур и народов. У Килроя появляются близнецы-братья: австралийский Фу, Ирландский Чад, латино-американский Сапо-жаба, польский Йозеф Ткачук, и, конечно же, русский, Вася. Заслуги солдата Килроя в деле поднятия боевого духа армии союзников (то, что социальная функция данной мифологемы именно такова – очевидно) широко признаны. Фотографии граффити «Kilroy was here» можно найти в исторических музеях на территории Британии и США, а также англоязычных учебниках истории; кусок Берлинской стены с граффити «Kilroy was here» выставлен на обозрение в музее «Newseum» (Вашингтон).

Существуют и иные примеры использования стратегии тиражирования. Весьма часто тиражирование графа используется для увековечивания культурных героев. После смерти в 1955 году легендарного музыканта, основателя стиля «бибоп», Чарли Паркера, по прозвищу Bird, Нью-Йорк наводнили граффити «Bird Lives» (российским аналогом Нью-Йоркского «Bird Lives» стало до сих пор популярное «Цой – жив!»). Ещё при жизни кумира, поклонники гитариста Эрика Клептона пустили в тираж граффити «Clapton is God» [Рисунок 2].

Таким образом, в первой половине XX века мы фиксируем появление трех новых функций граффити:

- 1) транслирование в публичное пространство конт-культурных, оппозиционных, альтернативных идей и настроений;
- 2) создание мифопоэтических персонажей;
- 3) увековечивание культурных героев.

И одну новую стратегию граффитизации: тиражирование графа.

Развитие художественных граффити в первой половине XX века.

Художественные граффити и формальный поиск европейского модернизма.

Не прервалась в Новое время и идущая от Античности традиция художественных граффити. В начале XX века стены Парижа наполнили примитивные рисунки (лица, птицы, виселицы, черти, силуэты людей), чаще всего выцарапанные по поверхности стены камнем, иногда нанесенные мелом, реже краской. Сегодня мы можем говорить об этих образцах реинкарнации в пространстве электрифицированного города пластических ходов доисторического «искусства» благодаря фотоальбому «Граффити Brassая», изданному фотографом, теоретиком искусства, ближайшим другом Пабло Пикассо Дьюлом Халласом (псевд.: Brassai).

Брассай не только фотографировал на протяжении многих лет парижские граффити, но и посвятил им статью (1933), опубликованную в печатном органе сюрреализма – журнале «Минотавр». «Искусство ублюдков с больных улиц, – пишет Брассай о граффити, – которое едва ли вызовет чье-либо любопытство, настолько мимолетно, что осадки (вот цена краски!) могут полностью уничтожить его следы – это искусство становится мерой. Его закон обязателен; он переворачивает с ног на голову все потуги респектабельной эстетики. Красота – не произведенный объект; красота – это дар...»<sup>93</sup>.

Во многом благодаря Брассая феномен граффити, до сих пор развивавшийся автономно, попадает в поле зрения эстетики и теории искусства. В целом статья Брассая, свидетельствуя о тектонических сдвигах в художественном мышлении первой половины XX века, укладывается в свойственную «модернизму» тенденцию, обычно называемую примитивизмом. Действительно, начиная с первого десятилетия XX века, внимание европейских художников последовательно привлекают не только граффити, но и такие маргинальные по отношению к большой европейской культуре явления, как древняя иберийская скульптура, наскальная живопись, детские рисунки, рисунки шизофреников, народная игрушка, и т.д. Вот

<sup>93</sup> Johannes Stahl. Street Art. – VG Bild-Kunst, Bonn 2013

как описывает неожиданное и резкое обращение модернистов к африканскому искусству А.Ф. Кофман:

«Невозможно объяснить пресловутое «открытие» африканского искусства в 1907 г., а не годом ранее или годом позже. Это было бы объяснимо, если бы именно в этом году тривиальное искусство стало известно в Европе или его впервые увидели художники. Напротив, все обстояло иначе. По всей Европе функционировали десятки этнографических музеев или этнографических отделов при национальных музеях: Кунсткамера в Санкт-Петербурге (основана в 1714, открыта в 1719), Британский музей (основан в 1753 г., с 1823 г. там экспонировалась ацтекская скульптура), этнографический музей в Гамбурге (1850), Лейпциге (1870), Риме (1875), Париже (1879), Кембридже (1881), Флоренции, Милане, Турине (1885), Цюрихе (1888). В 1889 и 1900 гг. африканское и полинезийское искусство экспонировалось на Всемирных выставках в Париже. И даже коллекционировать африканское и полинезийское искусство начал ещё с 1904 г. Андре Левель. Невозможно допустить, что Пикассо и художники его круга, неоднократно посещавшие парижский музей Трокадеро, не видели трибального искусства. Они его видели, но до поры до времени попросту не замечали, вернее, в духе того времени даже не принимали его за искусство. Должен был произойти некий важный сдвиг в их сознании, художественном мышлении и восприятии, чтобы они его заметили и оценили...»<sup>94</sup>.

Попадание таких феноменов, как африканская скульптура и граффити в поле внимания европейских художников начала XX века, на наш взгляд, можно интерпретировать в двух аспектах.

С одной стороны, речь идет о чисто формальном поиске. Ощущение исчерпанности пластических ходов новоевропейского искусства, желание перейти в своих произведениях от *технического исполнения* к *предельной выразительности*, толкает художников начала XX века на широкие эксперименты. В африканской скульптуре, детском рисунке, рисунке шизофреника, граффити художники видят, прежде всего, *спонтанное творчество, не опосредованное техническим каноном и традицией*. И если ещё в XIX веке такое творчество, не соответствующее определенным техническим критериям, не учитывающее традицию не имеет и шанса назваться «искусством», то начиная с 20-ых гг. XX века, «искусством», по мнению ведущих теоретиков модернизма, может называться *только такое творчество*. С другой стороны, обращение за новыми формами к феноменам,

<sup>94</sup> Авангард в культуре XX века (1900-1930гг). – М.:ИМЛИ РАН, 2010. С. 171.

находившимся доселе в маргинальном по отношению к высокой культуре положении, вписывается в идеологическую установку модернизма, содержащую в себе протест против господствующей культуры, более того, культуры как таковой. Предтеча примитивизма, Поль Гоген, объясняет своё решение порвать с западной цивилизацией намерением «погрузиться в девственную природу, не видеть никого кроме дикарей, жить их жизнью, не имея иной заботы, кроме как спонтанно выражать, как это делает ребенок, возникающие в сознании образы и делать это примитивными средствами искусства, единственно подлинными и годными средствами»<sup>95</sup>.

Влияние граффити на формальные поиски модернизма значительно уступает влиянию африканской скульптуры, и все же отрицать его невозможно. Пластические решения, очевидно навеянные парижскими граффити, встречаются в работах Пикассо, Бракка, Миро, Матисса и пр. В одной из бесед с другом, опубликованной в книге «Разговоры с Пикассо», Брассай напрямую спрашивает мнение художника о граффити:

«Пикассо: «Я очень внимательно относился к тому, что было нарисовано на стенах; когда я был молодым, то частенько даже копировал граффити. И сколько раз я останавливался напротив какой-нибудь симпатичной стенки с желанием начертать что-нибудь. Меня удерживало то, что...»

Брассай: «...ты не мог забрать рисунок с собой».

Пикассо: «Да, то, что его надо предоставить своей судьбе, оставив там. Граффити принадлежит всем и никому одновременно»<sup>96</sup>.

Из этого диалога хорошо видно, почему влияние граффити на модернизм ограничилось формальными элементами, так и не послужив толчком для выхода модернистов из выставочных залов и галерей в жизненное пространство. При всей своей формальной революционности, Пикассо оказывается не способным выйти за рамки новоевропейской парадигмы искусства. Пикассо, во-первых, не способен отказаться от авторского права на собственное произведение, во-вторых, бросить рисунок в жизненном пространстве, и, в-третьих, допустить насилие над произведением, со стороны случайных прохожих. Таким образом, несмотря на

---

<sup>95</sup> Цит по: Авангард в культуре XX века (1900-1930гг). – М.:ИМЛИ РАН, 2010.

<sup>96</sup> Брассай. Разговоры с Пикассо – Ad Marginem, 2014.

очевидный интерес к граффити со стороны живописцев «большой» традиции, само рисование на стенах остается в начале XX века практикой маргинальной.

*Эволюция художественных граффити во второй половине XX века. Эстетика художественных граффити.*

Париж остается центром развития художественных граффити и во второй половине XX в. В 50-ые гг. парижане могли встретить на городских стенах необычные рисунки, часто остро политического или откровенно эротического содержания. Данные рисунки имели ряд черт, существенно отличающих их от «граффити Брассая». Настенные изображения 50-ых гг. наносились анонимными авторами посредством принципиально иной техники – трафарета: «фигура или лозунг вырезались на куске картона, который прикладывали к стене и забрызгивали спреем»<sup>97</sup>.

Один из первых исследователей художественных граффити Р. Зеннет следующим образом характеризует парижские граффити 50-ых гг.:

«Изображения, сделанные по трафарету, изображают некие объекты: насекомые, которые повторяются в разных местах, порой на одной и той же стене, так что кажется, будто они роятся; банан, преобразенный в вытянутое лицо в солнцезащитных очках, с подписью внизу Speedy Banana. Там же на площади Бастилии на стенах нового здания оперы неизменно повторяются изображения бритвенных лезвий, чтобы напоминать прохожим о гильотине и революционном прошлом этого места ... парижским граффити удастся экспериментировать со средой – с энвайронментом. Все происходит в игре отчетливо прорисованных образов с поверхностями зданий, на которых они размещаются. Некоторые парижские граффитисты проявляли свой артистизм, сталкивая контрастные образы или размещая их в необычной перспективе; другие дораскрашивали изображения, выполненные по шаблону. Зритель должен быть заинтригован тем, что находится на стене, он реагирует на эти фигуры, присматривается к ним, чтобы их идентифицировать ... То же можно сказать и о тщательно разработанных affiches, расклеенных на стенах Парижа; они также создают стены, на которые смотрят...»<sup>98</sup>.

В изложении Зеннета заслуживают особого внимания несколько моментов.

<sup>97</sup> R.Sennett. The Consience of the Eye, W.W. Norton & Company, New York - London, 1990. С. 90.

<sup>98</sup> R.Sennett. The Consience of the Eye, W.W. Norton & Company, New York - London, 1990 С.91.

Первый момент касается технической стороны дела. Помимо уже отмеченной нами техники трафарета, анонимные уличные авторы 50-ых гг. используют то, что Зеннет называет «*affiches*». В сущности, речь идет о наклеиваемых на стену плакатах, уже известных нам по дадаистским практикам. Плакаты и трафаретные граффити могут, по свидетельству Зеннета, содержать в себе как изображения, так и лозунги. Второй момент касается, непосредственно, зародившейся, очевидно, именно в 50-ые гг. уникальной *эстетики граффити*. По свидетельству Зеннета, «парижским граффити удастся экспериментировать со средой». Уличные авторы добиваются художественного эффекта, целенаправленно сталкивая наносимые изображения с уже существующим архитектурным контекстом. Как пишет Зеннет, «все происходит *в игре* прорисованных образов с поверхностями знаний». Насколько нам известно, *игра со средой* никогда прежде не становилась основой эстетики какого-либо художественного направления или отдельного художника. Эта черта отличает граффити 50-ых гг. и от «классики», и от «модернизма». И в «классике», и в «модернизма» художественный эффект достигается в игре элементов (цветов, линий, фигур), пребывающих *внутри* произведения, *отграниченного* от внешнего мира рамкой. Опыты французских граффитчиков 50 гг., основанные на игре наносимого изображения с предзаданными средовыми контекстами, можно, на наш взгляд, считать основополагающими для последующего развития эстетики «уличного искусства».

*Граффити «Красного Мая». Зарождение поэтики «граффити-искусства».*

Если парижские граффити 50-ых гг. (преимущественно рисунки) стоит считать истоком *эстетики «уличного искусства»*, то парижские граффити конца 60-ых гг. (преимущественно тексты), ставшие неотъемлемым элементом студенческих волнений Мая 1968г, стоит признать феноменом, заложившим основы его («уличного искусства») *поэтики*.

Городские волнения 60-ых гг., едва не переросшие во всеевропейскую революцию, начинались с невинного, казалось бы, требования студентов избавить Университет от излишнего формализма и контроля со стороны государства. В

центре критики оказалось ничто иное, как преподавание философии во французских вузах. Осенью 1967 года студенты из Орсе писали в резолюции к митингу: «Мы долбим бездарные труды всяких лефоров, мюненов и таво, единственное «научное достижение» которых – то, что они стали к 60 годам профессорами, но нам не разрешают изучать Маркса, Сартра и Мерло-Понти, титанов мировой философии!»<sup>99</sup>. 9 ноября 1967 года в Париже прошел митинг, в ходе которого студенты требовали отставки министра образования. Волей случая студенческие волнения совпали с известием об убийстве в Боливии Эрнесто Че Гевары. Во главе студенческой инициативы стали леворадикальные партии, близкие по своей политической программе и эстетической наполненности ситуационистам. Радикализация обстановки в Нантре закончилась захватом здания административного корпуса студентами, требующими освобождения протестующих против войны во Вьетнаме товарищей, арестованных за нападение на офис «Американ Экспресс». 3 мая студенты Сорбонны выступили в поддержку нантский захватчиков, организовав «Движение университетских действий», сыгравшее, наряду с «Движением 22 марта», возглавляемым Даниелем Кон-Бендитом (ныне член Европарламента), решающую роль в событиях «Красного Мая»<sup>100</sup>. Для нашего исследования существенно то, что политическую активность студентов сопровождала невиданных масштабов активность семиотическая. В ходе волнений стены Сорбонны и близлежащих кварталов покрыли многочисленные граффити. Авторами граффити становились студенты, захваченные идеями ситуационизма. На стенах Парижа культура граффити, впервые столкнулась с идеологией неомарксизма.

На первый взгляд, граффити 68-ого года выполняли уже известную нам функцию: транслирование в публичное пространство оппозиционных, контркультурных, альтернативных идей и настроений:

«ОСВОБОЖДЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА – ВСЕ ИЛИ НИЧЕГО»;

---

<sup>99</sup> Цит. по: Тарасов А.Н. In memoriam anno 1968 - «Забриски Rider», № 8, 1999

<sup>100</sup> Тарасов А.Н. In memoriam anno 1968 - «Забриски Rider», № 8, 1999.



«ЗАХВАТИ ФАБРИКИ»;  
 «АНАРХИЯ – ЭТО Я»;  
 «ТОВАРИЩИ, ЛИНЧУЕМ СЕГЯЯ».

В этом смысле граффити Мая 1968-ого мало чем отличались от примитивных лозунгов радикальных групп (от левых до правых), появляющихся на городских стенах по всему миру. Однако нам хотелось бы обратить внимание на некоторые граффити, отличные от простых политических лозунгов. Такие, например, как:

«РАБОЧИЕ ВСЕХ СТРАН – НАСЛАЖДАЙТЕСЬ»;  
 «ПОД БУЛЫЖНИКОМ МОСТОВОЙ ПЛЯЖ»;  
 «БУДЬ РЕАЛИСТОМ, ТРЕБУЙ НЕВОЗМОЖНОГО»;  
 «ДАЕШЬ КОМИТЕТЫ МЕЧТАНИЙ»;  
 «РЕВОЛЮЦИЯ НЕВЕРОЯТНА, ПОЭТОМУ ОНА НАСТОЯЩАЯ».

Что позволяет нам собирать эти граффити в отдельную группу, отделяя их от примитивных лозунгов? На наш взгляд, данные тексты обладают литературной ценностью. Они создавались не только и не столько в качестве агитационных призывов, но также в качестве самоценных миниатюр, построенных на поэтике абсурда. В данных граффити переворачивается привычная, *нормальная* логика, которая оценивалась революционными активистами как *симптом власти* – следствие той самой унификации и стандартизации, которая выхолостила пространство Запада. Граффити не агитируют, но скорее *карнавализуют* – логику, жанр политической агитации и саму политику.

Именно уникальная поэтика (поэтика абсурда и карнавала) позволяет граффити 1968 года и в XXI веке оставаться источником вдохновения для многих художников, в том числе и российских. Приведем в пример знаменитые «монстрации» – художественные акции, карнавализующие первомайские шествия. В ходе «монстрации» («демонстрация» теряет отрицательную приставку «де», выпуская на свободу «монстров»), сотни людей выходят на улицы города с плакатами абсурдистского содержания:

«ЧТО СЛУЧИЛОСЬ? ПОЧЕМУ ВСЕ С ПЛАКАТАМИ?»,  
 «ЗДРАВЫЙ СМЫСЛ В ТОПКУ»,

«E=MC<sup>2</sup>»,  
 «ХОЧУ ЖИТЬ ВЕЧНО (ПОКА ПОЛУЧАЕТСЯ)»,  
 «Я НЕ БУДУ ГОВОРИТЬ БЕЗ СВОЕГО АВАКАДО»,  
 «МЫ ЗА ОДНОПОЛЫЕ ДРАКИ»,  
 «ЛУЧШЕ БЫ РАБОТАТЬ ШЛИ».

Карнавальная колонна (многие одеты в костюмы героев популярных комиксов и мультфильмов) проходит расхлябанным маршем по улицам города, непременно скандируя перед запретительными огнями светофоров: «КРАСНЫЙ - УХОДИ!».

В плакатах и речевках «монстрантов» легко угадывается ситуационистский пафос граффити 68-ого: многоголосое «КРАСНЫЙ УХОДИ» напрямую отсылает к «ЗАПРЕЩАТЬ ЗАПРЕЩАНО!», а «ЛУЧШЕ БЫ РАБОТАТЬ ШЛИ» заигрывает с легендарным «НИКОГДА НЕ РАБОТАЙ!».

Таким образом, мы видим, что к 60 гг. XX века граффити-культура порождает ряд новых самобытных явлений. С этого момента правомерно говорить о появлении уникальной эстетики и поэтики граффити. Однако, несмотря на приведенные нами примеры, вряд ли можно утверждать существование в 50-60 гг. такого феномена как «граффити-искусство». Редкие художественные опыты граффитчиков не привлекают большого внимания.

Ситуация кардинально меняется в конце 70-ых гг., когда «граффити-искусство» становится модным и обсуждаемым как в среде теоретиков, так и в среде художников «мейнстрима», многие из которых отказываются от «галерейных» проектов ради «уличного» направления. Столь существенная метаморфоза связана с событием известным под именем: Нью-Йоркский «граффити-бум». Именно формы и техники граффитизации городского пространства, возникшие в мегаполисах Соединенных Штатов в 60-80ых гг. придали художественным граффити принципиально иной статус в рамках Западной культуры, породив феномен, названный впоследствии – «граффити-искусство».

## §2

## «Граффити-искусство»: становление, влияние на художественную ситуацию последней трети XX века

### «Тэггинг»: опыт комплексного анализа.

Истоком Нью-Йоркского «граффити-бума» стала весьма нетривиальная форма граффитизации городского пространства, родственная уже известным нам селфи-маркерам – «тэггинг».

В конце 60-ых гг. XX века подростки из «черных гетто» Нью-Йорка – преимущественно выходцы из Латинской Америки – покрыли посредством маркеров и баллончиков с краской поверхность города (стены, машины, вагоны, автобусные остановки, рекламные баннеры) тысячами надписей неясного для уважаемых горожан содержания: Cornbread, Cool Earl, Topcat 126, TRACY 168, JOE 182, EDDI 135, SUPERKOOL и др. Под впечатлением от стремительного распространения загадочных знаков журналисты «New York Times» опубликовали в июле 1971 года заметку о подростке из района Вашингтон Хайтс в Манхеттене. Журналисты выясняли, что, разъезжая по мегаполису (по профессии он курьер), подросток оставляет везде, где бы ни оказался, метку «ТАКИ 184», составленную из его прозвища «ТАКИ» (образованного от имени Демитракий) и номера улицы, на которой он проживает. Медийный успех никому доселе неизвестного подростка разогнал до масштабов эпидемии и без того стремительно набравшее обороты движение, получившее имя – «тэггинг».

«Тэггинг» – это своего рода игра. Задача «райтера» (англ. writer – писатель; участник игры) нанести свой «тэг» (англ. tag — маркировка, ярлык, вывеска; субкультурная кличка, образованная от имени, адреса, заимствованная у персонажа комикса, а иногда попросту выдуманная) на как можно большее количество стен, вагонов, машин, будок, захватив тем самым как можно большую территорию. Именно желание захватить как можно большую территорию объясняет любовь

«райтеров» к вагонам (как метрополитена, так и железнодорожным). Один вагон способен «развести» «тег» по всему городу, тем самым, словно бы, покорив его.

История тэггинга невероятна. В конце 60-ых гг. «теги» являют собой примитивные одноцветные надписи, но уже к концу 70-ых гг. они перерождаются в огромные многоцветные «полотна», виртуозно выполненные сверхсложным шрифтом. «Тэги» провоцируют амбивалентную реакцию: практически одновременно мэр Нью-Йорка всерьез предлагает наказывать «райтеров» – смертной казнью, а пресса сравнивает граффити с работами иконы американского искусства Джексона Поллока: «Поезда с грохотом проезжали по станции, словно картины Джексона Поллока, с ревом несущиеся по коридорам истории искусства»<sup>101</sup>.

На наш взгляд, «тэггинг» – одно из наиболее любопытных явлений семиосферы конца XX – начала XXI вв. В наши дни сложно найти город, в котором турист, по пути из аэропорта в гостиницу, не встретил бы десятки «тэгов». При этом, несмотря на всемирное распространение, теоретики культуры относятся к «тэггингу», в особенности его начальным фазам, с явным пренебрежением.

На данный момент можно выделить два доминирующих исследовательских подхода в аналитике «тэггинга»: «романтический» и «леворадикальный».

В рамках романтического подхода (Р.Зеннет) «тэггинг» понимается как форма самовыражения личности, способ нахождения идентичности в чуждой среде: «Город никому не принадлежит, а потому люди неустанно стремятся оставить здесь некий след, запись своей истории. Нью-Йорк в 70-ые был полон этих следов. Эти метки, нанесенные фломастерами и аэрозольными красками, появлялись в вагонах подземки, изнутри и снаружи: огромные цифры, инициалы и псевдонимы неизвестных авторов ... – сигнатуры детей трущоб ... Нью-йоркские граффити тех лет не несли с собой никаких непристойных или политических смыслов, они несли с

---

<sup>101</sup> Цит по: Бодрийард Ж. Символический обмен и смерть. – М.: «Добросвет», 2011. С. 165.

собой лишь одну вещь: feci, "Сие есть мое творение", эта метка оставлена мною; I-158 или Sam-Sam II - существуют. Так о себе возвещает некое Я...»<sup>102</sup>.

В противовес сказанному леворадикальные интерпретаторы (Ж. Бодрийар) настаивали на том, что романтический подход ошибочно трактует «тэггинг» сквозь призму новоевропейского «субъективизма» и «персонализма» как индивидуальную практику некоторого «Я», тогда как, на самом деле, «тэггинг» – практика не индивидуальная, а коллективная. «Тэггинг» – это революционная по своей сути борьба маргинальной, отвергнутой, исключенной группы с «символическим порядком», установленным и навязанным городской среде господствующей культурой.

Оба подхода, очевидно содержа в себе зерно истины, трактуют «тэггинг» односторонне, настаивая на его прочтении посредством единственно верного кода. В свою очередь, мы постараемся предложить набросок аналитики «тэггина» как явления сложного, герменевтика которого невозможна посредством единого кода. Ниже мы предлагаем четыре прочтения, четыре интерпретационных сюжета, находящихся в активном взаимодействии, но, во-первых, не перекрывающих друг друга, а во-вторых, не образующих иерархию.

1. «Тэг» как территориальный маркер. Теоретикам довольно скоро стало ясно, что «тэггинг» представляет собой весьма архаичную семиотическую практику: метку территории. Еще в 20-ых гг. в Филадельфии уличные банды (Savage Skulls, La Familia, DTBFBC, the Savage Nomads) использовали граффити для обозначения «своей» территории, внутри которой действовали установленные бандой законы.

Изначально Нью-Йоркские «тэги» также не выходили за пределы «черных гетто» – существующих практически автономно районов, заселенных эмигрантами (Бруклин, Манхеттен). Уже к концу 60-ых гг. эмигрантские районы оказались тотально покрыты настенной росписью. Семиотическую активность обитателей гетто проще понять, если обратить внимание на то, что подобный феномен (активное означивание сплоченной группой собственной территории) не является

---

<sup>102</sup> Sennett R. The Consience of the Eye, W.W. Norton & Company, New York - London, 1990

уникальным. Очевидно, что означивание территории – одна из древнейших форм семиозиса, свойственная ещё животному. Территорию метит как индивид, так и социальная группа. Необходимость означивать территорию, функционирующая на уровне инстинкта, сохраняется и у современного человека. Въезжая в новую квартиру, молодая семья старается как можно быстрее заполнить пространство собственными фотографиями, картинами, книгами, открытками, сувенирами, создавая тем самым особое «символическое окружение», необходимое для комфортного проживания. За право устанавливать «символическую ауру» между супругами может развернуться борьба. Когда муж и жена спорят о том, обоим с каким изображением клеить, какие картины развесить по стенам, и, конечно, какой телеканал смотреть, спор идет не иначе как за позицию главы социальной группы (у многих видов животных правом означивать территорию обладает только вожак стаи). В определенный момент и ребенок, ставший подростком, включается в спор, желая расклеивать на стенах портреты своих кумиров, смотреть молодежный телеканал, громко слушать любимую музыку. В семьях с достатком, способных выделить ребенку отдельную комнату, «детская» становится своеобразным «гетто» (аналогом «черных гетто» Нью-Йорка). Подросток замыкается в отведенном ему пространстве, заполняя территорию *своими* знаками. Однако не каждая семья может позволить себе «детскую». Этот фактор выдавливает подростка на лестничную площадку, где его уже ожидают ровесники. Подъезд оказывается слепой зоной, расположенной между одинаково враждебными подростку улицей и родительским домом. Эту ничейную, заброшенную, слепую зону и заполняют «отверженные», покрывая подъезд эмблемами футбольных команд, символами музыкальных групп, матом, жаргоном, строчками из культовых песен.

«Тэггинг», как форма бытования граффити, отличается от граффити российских подъездов лишь тем, что подростки решились выйти *за пределы* исторически сложившихся «цветных районов», посягнув в своей семиотической активности на весь город (all city). «Нам нужна вся Америка!» – не смущаясь, говорит один из героев документального фильма о граффити. В этот момент «тэггинг» становится экспансией: уже не просто разметкой, но агрессивным

захватом территории, что, естественным образом, вызывает крайне негативную реакцию обывателей и властей. С середины 70-ых гг. в борьбе с «райтерами» городские власти используют электрический ток и собак, защищающих метрополитен от «вандалов».

## 2. «Тэг» как интервенция в медиапространство.

То, что «тэг» является территориальным маркером, очевидно. Однако данное определение не исчерпывает смыслового содержания такого феномена, как «тэггинг». Желая лучше понять феномен, необходимо присмотреться к той культурной ситуации, в которой Нью-Йоркский «тэггинг» возник.

60-70 гг. XX века можно считать временем значительного культурного перелома: западное общество окончательно вошло в информационную эпоху. Информационная эпоха производит на свет не только «информационное общество», ставшее объектом пристального изучения культурологии, но также «информационную ментальность», изученную, как кажется, значительно меньше. Для носителя информационной ментальности, нечто, любая вещь, любое событие, обретает подлинное существование только *став образом – знаком себя самого*. В этом кроется разгадка «селфи-мании»: «Я» только тогда ощущаю себя существующим, когда, посредством камеры, превращаю «Себя» в «себяшку» (selfi). Кроме того, я ощущаю, что действительно был на Мальдивах, действительно ел суши, действительно ходил в фитнес-клуб, только в том случае, если образы (фото, видео, аудио) этих событий, брошенные в медиа-пространство, посредством современного телефона, получили достаточное количество «лайков».

Нам представляется, что Нью-Йоркский «граффити-бум» 60-70гг явление если не инвариантное, то, по крайней мере, родственное современной «селфи-мании». Население «черных гетто», состоящее преимущественно из национальных меньшинств, существуя физически, *символически* было мертво. Ни сами обитатели «черных гетто», ни их культура не имели доступа к всемогущим медиа: их не существовало в медиа-пространстве США, а значит, не существовало вовсе. В то же время город, потерявший в информационную эпоху роль публичного пространства *par exellent*, приобрел роль *одного из* массовых медиа: улицы наполнились знаками и

образами господствующей культуры. Но если радио, печатные издания и, конечно же, телевидение были наглухо закрыты для чернокожего подростка, то, несмотря на законы и жестокость полиции, городская поверхность оставалась для него *принципиально доступной*. Обращая себя в «тег», подросток бесцеремонно вторгался в медиа-пространство, тесня, а то и вовсе заслоняя, белозубых политиков, сказочных кинозвезд, сексуальных моделей, логотипы могущественных корпораций, патриотические лозунги, и т.д. Каждый «тэг» становится своего рода криком: «Я тоже живу здесь! Я – существую!».

### 3. «Тэггинг» как революционная практика.

В рамках информационного общества, править – значит контролировать не полки и роты, не средства производства, но дискурсы, символические практики, а также те пространства и медиумы, в которых эти дискурсы и практики разворачиваются. Вторгаясь в публичное пространство, «тэггинг», очевидно, нарушает установленный и поддерживаемый властью «символический порядок», попросту игнорируя его. Этот жест наделяет «тэггинг» мощным критическим потенциалом: «райтер» ставит под сомнение не конкретный политический режим, но власть как таковую, власть как «порядок символического». Вовсе не случайно поэтому внимание к «бомбингу» со стороны крупнейших теоретиков левого толка, трактующих данный феномен как действенную революционную практику. В работе «Символический обмен и смерть»<sup>103</sup> Ж. Бодрийар протестует против интерпретации Нью-Йоркских граффити как искусства, на том основании, что подобная интерпретация лишает «тэггинг» его подлинного, *революционного* смысла.

### 4. «Тэггинг» как экзистенциальная практика. Граффити и графомания.

Достаточно ли сказанного, чтобы объяснить популярность «тэггинга» у художников, подростков и маргинальных групп по всему миру? Какие мотивы движут юношей из Санкт-Петербурга, ежедневно наносящим десятки «тэгов» на поверхность Василевского острова и сотен ему подобных?

Ответить на этот вопрос невозможно без указания на притягательность «тэггинга» как практики, дарующей «райтеру» уникальный экзистенциальный опыт.

<sup>103</sup> Бодрийард Ж. Символический обмен и смерть. – М.: «Добросвет», 2011.



Фланирование по ночному городу с аэрозольным баллончиком в руках под угрозой ареста, делает из юноши Героя, внося в его жизнь изрядную порцию адреналина. Как и когда-то дрейфующие дадаисты, «рейтер» вступает с городом в интимные, чувственные, непосредственные отношения. Вот как описывает опыт граффитизации французский художник Zevs, на сегодняшний день далеко отошедший от «примитивного» «тэггинга»: «Более всего меня «вставляло» чувство возможности выразить себя и понимание того, что я оставляю свои знаки».<sup>104</sup> Страсть к означиванию – еще один глубинный инстинкт свойственный человеку. «Тэггинг», очевидно, оказывается не только интервенцией в медиа пространство, не только экзистенциальной практикой, но и одной из форм *графомании*. Вид чистой стены также невыносим для «райтера», как не выносим для писателя чистый листок бумаги.

#### Эволюция «тэггинга»: становление «граффити-искусства».

Обращает на себя внимание, что среди предложенных нами интерпретаций отсутствует рубрика «тэггинг как художественная практика». Действительно, первые «райтеры», очевидно, не ставили перед собой художественных задач. Для наиболее ранней стадии «тэггинга» характерно безразличие к эстетическому качеству «тэга». Значение имеет лишь частота нанесения. «Королем улиц» признается тот, чей «тэг» встречается чаще других.

Однако уже к началу 70-ых гг. «тэг» начинает усложняться: используются цвета, появляются трехмерные элементы, сложная графика. Вероятно, на усложнение «тэга» толкает «райтеров» тяга к дифференциации посредством разработки собственного *уникального стиля*.

Мы предлагаем называть этот процесс «эстетизацией тэга».

Эстетизация тэга приводит к появлению полноценных школ, направлений: в 80-ые гг, прежде чем наносить «тэг» на поверхность стены или вагона, «райтер», как профессиональный художник-монументалист, создает десятки эскизов, ведет подготовительные работы, тщательно выбирает фактуру. «Королем улиц»

<sup>104</sup> Nguyen P, Mackenzie S. «Beyond the Street: The 100 Leading Figures in Urban Art – Gestalten, 2010

признается уже не тот, чей «тэг» встречается чаще других, но тот, кто обладает наиболее впечатляющим стилем. Новая форма граффитизации, возникшая в результате эстетизации «тэга», получает название – «бомбинг».

С этого момента принято говорить о становлении «граффити-искусства».

Переход от простого «тэггинга» к «граффити-искусству» находит отражение в развитии лексикона «райтеров»<sup>105</sup>. У граффити-художников появляется «Blackbook» – альбом с собственными эскизами, а также фотографиями интересных работ, встреченных на улице. Граффити, нанесенное во всю длину поезда (но не покрывающее вагон целиком) называют – «End to end». Изображения, наносимые на стекла вагонов – «Flying Panel». Стилль рисования, тяготеющий к предельной сложности, делающий граффити практически нечитаемым – «Wildstyle». Отдельного термина заслуживают некоторые приемы рисования: «Blockbuster» (крупные ломаные буквы), «Fading» (мягкое перетекание одного цвета в другой), «High Lines» (контур, наносимый на некотором расстоянии от основной части работы). И хотя рисование собственного «никнейма» остается важной частью «граффити-искусства», сюжетная программа в этот период заметно расширяется: «граффити-художники» принимают изображать персонажей (часто – герои комиксов), сопровождают изображения надписями, комментариями.

Процесс эстетизации «тэгов», смысл которого состоит в превращении территориальных маркеров в полноценные художественные объекты, при надлежащем изучении может открыть нам пути к пониманию своеобразия «художественного». При осмыслении процесса эстетизации «тэга» эвристичным оказывается обращение к функциональной модели языка советского лингвиста Р.Якобсона. По Якобсону, любое речевое сообщение выполняет одну из шести функций: если в сообщении преобладает «референтивная» функция, оно призвано сообщить нечто о положении дел в мире (референте), если «фатическая», оно служит поддержанию коммуникации, и т.д. Как известно, Р.Якобсон настаивал на существовании «поэтической» функции, определяемой им как направленность

---

<sup>105</sup> Bernhard van Treeck. Большой граффити лексикон = Das grosse Graffiti-Lexikon. — Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001.

внимания на сообщение *radi него самого*. Если расширить модель Якобсона и говорить не о функции сообщения, а о функции знака, то собственно функций окажется значительно больше шести. В частности, мы должны будем выделить территориальную функцию, указав на «тэг», как пример территориального маркера. Что же происходит в процессе эстетизации «тэга»? Следуя Якобсону, в ходе эстетизации происходит смена исходной функции знака на функцию поэтическую. Главным для «райтеров» становится уже не назначение «тэга», а *сам тэг, в своём материальном воплощении*.

В 80-ые гг. граффити окончательно утверждается как художественный феномен, получая распространение и в Европе, и в Азии, и в Латинской Америке. Как следствие, встает вопрос о выделении для их безопасного и комфортного производства и созерцания специальных пространств. Так, появляются сначала стены для легального граффити, а затем и выставки «граффити-искусства» в музеях и галереях. Начинается процесс институционализации, музеефикации и коммерциализации граффити. Ради экспонирования в музейных пространствах граффити изымаются из городской среды так же, как, в свое время из сакральных пространств изымались произведения христианского искусства. Уже в начале 70-ых гг. Хуго Мартинес организовал первую галерейную выставку граффити, а в 1979 Клаудио Бруни предоставил граффитчикам Ли Киньонесу и Fab 5 Freddy отдельную авторскую галерею. В 80-ые – 90-ые гг. граффити активно интегрируется в мир массовой культуры, а отдельные, наиболее предприимчивые «райтеры», становятся со временем культовыми фигурами современного галерейного искусства.

Особенно показательна в этом отношении судьба Жана-Мишеля Баския. Баския родился в Бруклине в 1960 г., а уже в 17-летнем возрасте принялся рисовать граффити, начав, как и большинство коллег, с примитивного «теггинга». Баския наполнял стены Нью-Йорка тэгом «SAMO». Однако вскоре подросток выходит за рамки примитивного «теггинга», сопровождая собственную подпись абсурдистскими фразами, вроде: «Plush safe he think.. SAMO» («Он думает, что плюш оберегает.. SAMO»); «SAMO as an escape clause» («SAMO как условие отрицания»). Надписи обращают на себя внимание Нью-Йоркской прессы. Баския

получает первую известность, но главное – попадает на глаза Энди Уорхолу, который, объявив подростка будущим искусства, начинает всячески поддерживать его галерейные проекты. На холсте Баския удается породить новаторский стиль, сочетающий в себе эстетику Нью-Йоркских стен, фольклорные мотивы, отсылки к дегенеративному искусству и детским рисункам. Критики и теоретики назовут созданные Баския работы, стоимость которых достигает 50 млн. \$, нео-экспрессионизмом. В возрасте 27 лет Баския умирает от наркотического отравления.

В определенном смысле можно говорить о том, что история Нью-Йоркских «тэггов» являет собой историю искусства в миниатюре: от знаков несущих социальную функцию, растворенных в жизненном мире, более того, составляющих этот самый мир, к объектам созерцания, автономно существующим в выставочных пространствах. Нью-Йоркские «тэгги» прошли этот путь менее чем за два десятилетия.

Однако нас в рамках данной работы в большей степени интересует другой, в некотором смысле, *обратный* процесс. Для многих художников конца XX века наивный «теггинг», содержащий в себе и революционное действие, и социальную критику, и экзистенциальный опыт, оказался практикой более привлекательной, нежели производство арт-объектов для музеев современного искусства, выставочных пространств и частных коллекций. Маргинальный подросток с балончиком в руках, актуализировав комплекс идей восходящих к европейскому авангарду, показал, что современный художник способен преодолеть ту изоляцию, в которой он пребывает, оставаясь в пространстве «белого куба». Художник способен не только производить объекты для респектабельного созерцания и рефлексии, но и вступать в активное взаимодействие с действительностью, миром, пространством жизни. Успех «граффити-искусства» не только перевел некоторых «райтеров» в разряд звезд галерейного искусства, но и, напротив, подтолкнул профессиональных художников к поиску новых форм художественного участия в действительности (жизни). Большинство из наиболее значимых фигур современного «уличного искусства» начинали свою деятельность с простого «тэггинга» (Бред Дауни, Zeevs, Бэнкси) и только после нескольких лет фланирования стали задумываться, как о

новых, более сложных стратегиях и приемах взаимодействия с городской средой, так и о новых, более фундаментальных идеологических основаниях собственной деятельности. Этот поиск привел их к переосмыслению, во-первых, традиции европейского авангарда, а во-вторых, истории граффити-культуры.

В результате, к началу 90-ых гг. вокруг «граффити-искусства» формируется уникальный художественный синтез – «уличное искусство». Художественный синтез, включивший в себя ряд элементов, до сих пор существовавших независимо друг от друга:

1. Все отмеченные нами формы активного и непосредственного взаимодействия художника с городской средой, возникшие в рамках программы европейского авангарда: художественные интервенции, конструирование ситуаций, конструирование и реконструирование пространства жизни, техники непосредственного, чувственного взаимодействия с городской средой, в том числе через опыт нестандартного передвижения.

2. Ряд отмеченных нами форм бытования граффити в культуре XX века: стратегия тиражирования графа, эстетика парижских граффити 50-ых гг, поэтика парижских граффити Мая - 68 года, трафареты.

3. Формы, стратегии и приемы граффитизации городского пространства, возникшие в период «граффити-бума» в Соединенных Штатах: «тэггинг», «бомбинг», «граффити-искусство».

Естественно, что подобный синтез не мог возникнуть как простая совокупность частей. Начиная с 90-ых гг. отмеченные нами элементы стали образовывать новые, самые неожиданные сочетания, чутко реагируя на изменяющуюся социальную, экономическую, политическую ситуацию. В результате возникли (и продолжают возникать) новые оригинальные практики, как сугубо художественные, так и находящиеся на границе между искусством и политическим активизмом.

В третьей главе мы ставим перед собой задачу предложить аналитику и концептуализацию наиболее характерных явлений современного «уличного искусства».

## ГЛАВА 3

### Опыт взаимодействия «уличного искусства» с пространством жизни и человеком в жизненном пространстве (эстетическая характеристика)

Очертив исторические предпосылки становления и генезис «уличного искусства» мы должны теперь приступить к осмыслению и концептуализации его стратегий, приёмов и форм.

Мы определили «уличное искусство» как художественный синтез, сформировавшийся вокруг «граффити-искусства», ставшего своего рода точкой сборки. Мы будем отталкиваться от того тезиса, что в основе «уличного искусства» лежит направленность на активное и непосредственное взаимодействие художника с городской средой.

Принимая данный тезис за исходную посылку, мы обязаны поставить вопрос: что представляет собой городская среда? с чем конкретно взаимодействует «уличное искусство»?

Мы предлагаем такой взгляд, согласно которому городская среда может быть разделена на два рода явлений. Итак, городская среда, состоит, по нашему, мнению, из:

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

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

Таким образом, мы должны последовательно рассмотреть сначала опыт взаимодействия «уличных художников» с символическим (дискурсивным) пространством города, а затем и опыт взаимодействия «уличных художников» с городским интерьером.

## §1

## Диалоговые стратегии в современном «уличном искусстве»: де-монологизация городского дискурса

Дискурсивное пространство современного города удивительно монологично. Рекламные баннеры, политические плакаты, функциональные знаки составляют *хор*, не допускающий диалога, спора, ответа. Городской обыватель оказывается пассивным получателем, объектом множества дискурсов, лишенным права на ответную реплику.

Монологичность и односторонность дискурса роднит современный город с массовыми медиа Нового времени (радио, телевидение, газета).

К качеству монологичности, вовсе не «естественному», символическое пространство города (как и новоевропейские медиа в целом) пришло в результате последовательной эволюции. Нам уже известно, что стены античных городов были испещрены разнообразными надписями и рисунками, наносимыми на поверхность посредством резцов и камней. Будучи, возможно, первым в истории массовым медиа, античная стена обладала весьма любопытной коммуникативной структурой. Данную структуру можно изобразить в форме «трубы» с равными по диаметру отверстиями входа и выхода, т. е. каждый человек, оказавшись у стены, мог не только прочитать уже существующие сообщения, но и нанести собственные.

Не трудно заметить, что структура современных массовых медиа разительно отличается от «структуры трубы». Возьмем телевидение, газету и радио: количество адресатов данных СМИ огромно, тогда как количество адресантов может ограничиваться десятком, в пределе одним. Данная форма скорее напоминает «рупор». Вплоть до появления Интернета эволюция средств массовой информации неуклонно следовала единой тенденции: стремительное увеличение адресатов (аудитории) при последовательном уменьшении адресантов (людей, имеющих доступ).

Городская стена не стала в данном случае исключением. Набор символических практик позволенных в современном городе всем и каждому весьма локален: лишь *единицы* имеют право означивать стены. Нелегальный семиозис подавляется и может быть сурово наказан. В 2005 году власти Питтсбурга создали обширную картотеку городских граффити. Цель администрации состояла не в документации и музеефикации «уличного искусства» (как можно было предположить), а в формировании обширной доказательной базы. С помощью созданной базы городским властям удалось приговорить Даниела Джосефа Монтано, оставившего граффити более чем на двух сотнях зданий, к 2 года и 6 месяцам тюремного заключения<sup>106</sup>.

Античность, очевидно, не знала подобных законов – доступ к стенам имели все поголовно.

Приведенное выше сопоставление позволяет увидеть разительный контраст между:

1. стенами античной Помпеи, испещренными граффити самого разного авторства и содержания;
2. стенами современного Питтсбурга, означенными *исключительно* рекламодателям, городской администрацией и политическими силами.

Отмеченный контраст, а кроме того, сопоставление фигуры античного горожанина, свободно пишущего на стенах «все, что взбредет в голову» с фигурой Даниела Джосефа Монтанно, приговоренного в XXI веке за *то же самое* к тюремному заключению, наводит на мысль о существенной трансформации статуса граффити: от рядового акта коммуникации до преступления. Ясно при этом, что столь существенное изменение статуса настенных надписей и рисунков в Западной культуре обусловлено, 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 –

<sup>106</sup> Graffiti suspect faces felony charge. Pittsburgh Post-Gazette. March 2007. <http://www.post-gazette.com/pg/07079/770929-53.stm>



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. Влияние односторонней коммуникации на отдельных индивидов и целые общества тонко чувствовали выдающиеся философы и писатели XX века.

Маклюен справедливо утверждает: диктаторы XX века обязаны своим успехом новейшим средствам массовой информации, в частности, радио<sup>107</sup>.

В «Раковом корпусе» Солженицына высокопоставленный советский чиновник, попавший в онкологическое отделение на унижительных «общих основаниях», переживает, в первую очередь, за то, что «здесь, в палате, даже радио нет, и в коридоре нет, хорошенькое дело! Надо хоть обеспечить «Правду» без перебоя». Что вычитывает в «Правде» смертельно больной чиновник? Павел Николаевич Русанов вычитывает в «Правде» собственную судьбу:

«Он испытывал не что иное, как ревность, если кто-нибудь другой до него непосвященными пальцами разворачивал свежую газету. Никто из них тут не мог бы понять в газете того, что понимал Павел Николаевич. Он понимал газету как открыто распространяемую, а на самом деле зашифрованную инструкцию, где нельзя было высказать всего прямо, но где знающему умелому человеку можно было по разным мелким признакам, по расположению статей, потому что не указано и опущено, - составить верное понятие о новейшем направлении»<sup>108</sup>.

Ещё более ярко связь новых медиа с теми социальными и психологическими трансформациями, которые претерпевали советское общество и советский человек в начале XX века, рисует в своем «Котловане» Платонов:

«Другие люди тоже либо лежали, либо сидели – общая лампа освещала их лица, и все они молчали. Товарищ Пашкин бдительно снабдил жилище землекопов радиорупором, чтобы во время отдыха каждый мог приобретать смысл классовой жизни из трубы.

<sup>107</sup> Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, 2014.

<sup>108</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус: Повесть. – Спб.: Азбука-классики, 2006. С. 190.

- Товарищи, мы должны мобилизовать крапиву на фронт социалистического строительства! Крапива есть не что иное, как предмет нужды заграницы...

- Товарищи, мы должны – ежеминутно произносила требование труба – обрезать хвосты и гривы у лошадей! Каждые восемьдесят тысяч лошадей дадут нам тридцать тракторов!..

Сафронов слушал и торжествовал, жалея лишь, что он не может говорить обратно в трубу, дабы там слышно было об его чувстве активности, готовности на стрижку лошадей и о счастье. Жачеву же и наравне с ним Вощеву становилось беспричинно стыдно от долгих речей по радио; им ничего не казалось против говорящего и наставляющего, а только все более ощущался личный позор. Иногда Жачев не мог стерпеть своего угнетенного отчаяния души, и он кричал среди шума сознания, льющегося из рупора:

- Остановите этот звук! *Дайте мне ответить на него!..*<sup>109</sup>.

Однако ответ на радиосообщение невозможен. Как невозможен ответ на рекламный слоган или политический лозунг, брошенный в глаза горожанину.

В данной ситуации значительный интерес вызывают 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.

Для иллюстрации де-монологизации городского пространства «уличными художниками» обратимся к ряду примеров.

1. Городские службы регулярно закрашивают граффити «уличных художников», зачастую используя при этом краску отличную от изначального цвета стены, в результате чего дома покрываются супрематическими квадратами и прямоугольниками. В свою очередь, «уличные художники» используют фигуры, оставленные коммунальными службами, как «холсты» для новых изображений, с удовольствием нанося граффити поверх высохшей краски. Всё это напоминает своеобразный *диалог* между городскими властями и «уличными художниками», длящийся порою годами.

---

<sup>109</sup> Платонов А. Котлован: повесть – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.

2. В Санкт-Петербурге художники подключили к диалогу с коммунальными службами жителей города. Поверх одного из квадратов, разоблачающих акт закрашивания, анонимные авторы нанесли текст «СОВЕСТЬ НЕ ЗАКРАСИШЬ», а ниже, на соседнем квадрате, значок «+1» (популярный интернет мем, выражающий одобрение и согласие). Случайные прохожие, «прочитав» предложенную игру, принялись активно поддерживать текст, заполняя пустые квадраты знаками «+1». На момент документации тезис «СОВЕСТЬ НЕ ЗАКРАСИШЬ» собрал на пересечении Ивановской и Седова 8 «лайков» [Рисунок 3].

3. Американский художник Monstr обратил внимание на неприглядную одноэтажную постройку, мимо которой он ежедневно проезжал на работу. Часть стены (примерно  $\frac{1}{4}$ ) была окрашена красным, и если кто-то наносил граффити поверх данного участка, рисунок незамедлительно закрашивали тем же цветом. «Это побудило меня начать эксперимент, — пишет художник в собственном блоге. В отличие от других работ, я не знал, какой результат получится».

На первом этапе эксперимента художник написал большими черными буквами слово «RED» на нижней части красного участка (возле земли). Слово закрашили красным. Тогда Monstr написал «RED» несколько выше. Слово снова закрашили красным. Так продолжалось до тех пор, пока слово «RED» не добралось до верхней границы участка, окрашенного красным цветом.

После того как слово закрашили и там, началась наиболее любопытная фаза эксперимента: художник вышел за границу красного участка, написав «RED?» (с вопросительным знаком) по серому кирпичу. Коммунальные службы, посчитав расширение красного участка недопустимым, попросту *смыли* граффити водой.

Тогда Monster решил написать что-то вроде инструкции: снизу (на красном участке) – «PAINT RED», сверху (на сером кирпиче) – «PRESSURE WASH». На этот раз коммунальные работники удивили: граффити «PAINT RED» закрашили красным, а вот «PRESSURE WASH» оставили вовсе не тронутым.

В ответ на такое решение Monster, указав стрелкой на граффити «PRESSURE WASH», спросил коммунальные службы черным по красному: «WHAT ABOUT

THIS?»). Городская администрация, решив покончить с навязчивым диалогом, покрыла все 100% поверхности здания ровным красным цветом.

Monster отреагировал комплиментом, нанесенным, естественно, поверх едва высохшей краски: «WELL, THATS ONE WAY TO END IT. THENKS MATE, ITS BEEN FUN» [Рисунок 4].

4. В подземном переходе станции метро «Купчино» (Санкт-Петербург) вот уже несколько лет к ряду появляется незатейливо нарисованная птица с оптимистическими посланиями для обитателей одного из самых депрессивных районов города: «БЕЗ ПАНИКИ ВСЁ НАЛАДИТСЯ!!!», «ЛЕТИ НА СВЕТ!», «ВЕСНА ИДЕТ ОТКРЫВАЙТЕ СЕРДЦА!!!», «ПРОСТО УЛЫБНИСЬ!», «ПОЗВОНИ МАМЕ», «ВСЕ ПОЛУЧИТЬСЯ». Едва ли не ежедневно коммунальные службы закрашивают птицу. Действия коммунальных служб вызывают неодобрение у жителей района, которое воплощается в спонтанных граффити: «ВЕРНИТЕ ПТИЦУ». И птица, действительно, возвращается, иногда со словами: «Я ВЕРНУЛАСЬ! ДОБРА ВСЕМ», «А Я КАК ФЕНИКС ВОССТАЮ ИЗ ПЕПЛА». [Рисунок 5]

5. Помимо тонких *провокаций*, «уличные художники» пытаются возродить диалогичность и полилогичность городского пространства, посредством создания новых или актуализации забытых форм коммуникации. Московский художник Игорь Поносов разместил в собственном подъезде доску с предложением писать на ней всё, что вздумается, после чего документировал посредством фотокамеры, как жители подъезда делятся новостями, обсуждают благоустройство территории, рисуют забавные картинки, выясняют отношения и пр.

Акция обрела множество последователей. Её успешность вполне объяснима. Современные соседи, связанные едиными телевизионными нитями в монолитную массу, попросту теряют навыки непосредственной коммуникации. В данном факте кроется глубокое противоречие «электрической Эпохи Информации» (Маклюэн): с одной стороны, «каждому приходится теперь жить в условиях предельной близости

с другими, созданной нашим электрическим вовлечением в жизнь друг друга»<sup>110</sup>, а с другой стороны, соседи по лестничной площадке за долгие годы совместного проживания могут так ни разу и не вступить в диалог.

Акция Поносова, сочетающая в себе социологическое исследование и художественный жест, оказалась действенным инструментом восстановления не только утраченных форм коммуникации, но и «соседства» как значимой социальной группы. Заметим, что столь авторитетный историк как Жак Ле Гофф отводит «соседству» едва ли не решающую роль в том противостоянии, которое нарождающаяся буржуазия вела с феодальными структурами и институтами Средних Веков. «Феодальной вертикальной иерархии, – говорит Ле Гофф, – было противопоставлено горизонтальное общество. «Vicinia», группа соседей, объединенных вначале лишь пространственной близостью, была преобразована в братство – «fraternitas» ... и хотя неравенство экономическое оставалось неискоренимым, оно должно было сочетаться с формулами и практикой, сохранявшими принципиальное равенство всех граждан»<sup>111</sup>. Возможно, и в XXI веке «соседство» способно стать устойчивым объединением, задающим тон в противостоянии граждан феодальным тенденциям государственного капитализма (нелегальная застройка, безответственность местной власти, фальсификации демократических процедур).

6. Наряду с локальными акциями, уместяющимися в рамках подъезда, существуют и масштабные диалоговые проекты вроде «Before I Die» американского художника тайваньского происхождения Кэнди Чанг. Проект был реализован более чем в 1000 городах в 70 странах, включая Ирак, Китай, Таити, Бразилию, Украину, Казахстан, Южную Африку. В каждом городе художница выбирала внушительных размеров стену, на которую наносила своего рода опросник, состоящий из сотен граф, начинающихся словами: «Before I Die I want to...». Рядом с графами прикреплялась тарелочка с цветным мелом. За несколько дней случайные прохожие,

<sup>110</sup> Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, 2014.

<sup>111</sup> Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. – Москва: Т8, 2014.

вне зависимости от гражданства, национальности и религиозных убеждений, покрывали стену надписями, повествующими о сокровенном [Рисунок 6].

Рассмотренные здесь примеры убеждают нас в том, что диалогичность – одна из базовых характеристик «уличного искусства». 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. По мысли Бахтина, «карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, *временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов* [курсив наш]»<sup>112</sup>. Обязательная для карнавала отмена норм и запретов касалась, прежде всего, дискурсивных практик (болтовни, тостов, песен, рисунков, проповеди) и публичных пространств (площадь, улица, церковь) в обычное (не карнавальное) время жестко регламентированных. «Речь» карнавальной толпы, – говорит Бахтин, – представляла собой «*намеренное* нарушение речевых условностей», что очевидно роднит её с практиками «уличных художников», пренебрегающих установленным в городских пространствах символическим порядком.

Очевидно, что намеренное нарушение речевых условностей (в том числе норм регламентирующих не только саму «речь», но и те пространства, в которых эта «речь» разворачивается) актуально в момент, когда условности эти ощущаются как излишние, формальные, репрессивные. Бахтин пишет: «Народно-площадная толпа

<sup>112</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва: Эксмо, 2014.

на площади – это не просто толпа. Это – народное целое, но организованное по-своему, по-народному, *вне и вопреки всем* существующим формам насильственной социально-экономической и политической его организации...»<sup>113</sup>. Вот почему, обосновав место Ф.Рабле, творчество которого соткано из мотивов и образов площадной культуры и карнавала – в ряду Данте, Боккаччо, Шекспир, Сервантес, – Бахтин имеет возможность заявить, что он (Рабле) – «*демократичнейший* среди этих зачинателей новых литератур»<sup>114</sup>.

Действительно, кажется, что демократия – и как явление духа народа, и как форма политического устройства – не мыслима без того состояния свободного семиозиса, к которому стремится «уличный художник» и которое воплощает в себе средневековый карнавал. Сегодня, когда «художественная индустрия» представляет собой жесткую систему «иерархических отношений, привилегий, норм и запретов», «стрит-арт», игнорирующий любого рода условности (от художественных до политических), оказывается самым демократичным или даже единственным демократичным искусством.

---

<sup>113</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва: Эксмо, 2014.

<sup>114</sup> Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва: Эксмо, 2014.

## §2

## Критика наружной рекламы в программе современного «уличного искусства»

Наиболее известный «уличный художник» современности англичанин, работающий под псевдонимом Бэнкси, в манифесте, опубликованном в книге «Wall and Piece», так выражает собственное отношение к символическому пространству современного города:

«Люди, управляющие городами, не понимают граффити, потому что им кажется, будто право на существование имеют лишь те вещи, которые приносят прибыль.

Они говорят, что граффити пугают людей и сами по себе символизируют отрицание общества, на самом же деле граффити опасны только для трех видов людей: политиков, рекламщиков и самих граффитчиков.

Компании, которые размещают огромные слоганы на зданиях и на автобусах, пытаются заставить нас чувствовать себя неполноценными, если не купим их товар, — вот кто на самом деле уродует улицы. Они хотят иметь возможность выкрикивать свои послания вам в лицо с любой доступной поверхности, но у вас нет возможности ответить им. Что ж, они начали этот бой, и стена — это оружие, которое я выбрал, чтобы ответить.

Кто-то становится копом, потому что хочет сделать мир лучше, а кто-то — вандалом, потому что хочет сделать мир красивее».<sup>115</sup>

Первое, что обращает на себе внимание, это не только идейное, но и стилистическое родство манифеста с текстами ситуационистов, заключающими в себе критику капиталистического пространства. Бэнкси описывает город как пространство *захваченное* «политиками» и «рекламщиками», которые форматируют его в собственных интересах, подавляя горожанина, преимущественно с экономическими целями («...компании, которые размещают огромные слоганы на зданиях и на автобусах, пытаются заставить нас чувствовать себя неполноценными, если не купим их товар»).

Второй ключевой момент, состоит, по нашему мнению, в установке Бэнкси на активное противостояние. Художник не ограничивается ни теоретическим анализом

---

<sup>115</sup> Бэнкси. Wall and Piece. — Москва: Эксмо, 2016. С.12.



ситуации, ни её традиционным художественным осмыслением (например, в форме тематической выставки, разоблачающей репрессивный характер рекламного дискурса). Художник описывает происходящее как войну. Он партизан, воюющий с захватчиком на оккупированной территории. Его задача состоит не в созерцании, отражении или рефлексии происходящего (позиция классического искусства), а в осуществлении *непосредственного художественного участия* в действительности. Подобное художественное участие мы будем называть «интервенцией».

Разница между ситуационистом и «уличным художником» состоит в том, что первый воспринимает позицию партизана как временную, принимаемую до того момента, пока революция не позволит занять позицию жизнестроителя, тогда как второй, не разделяя революционной иллюзии, оказывается целиком растворенным в партизанском мировосприятии и партизанской деятельности. Вот почему ситуационисты, открывшие интервенцию, так ничтожно мало продвинулись в развитии и обогащении этой художественной стратегии. «Уличные художники» оказались в этом отношении значительно более плодотворными.

Как будет показано ниже, целью интервенции далеко не всегда является *критика*. Однако если говорить именно о критических интервенциях, то главной мишенью «уличных художников» стоит признать наружную рекламу.

Выбор наружной рекламы в качестве цели критических интервенций обусловлен, в первую очередь, очевидным влиянием на мировоззрение «уличных художников» ключевых концептов нео-марксизма второй половины XX века: «общество спектакля» (Ги Дебор) и «общество потребления» (Бодрийар). Критикуя наружную рекламу, художники, прежде всего, критикуют ту действительность, которая маркируется данными концептами. «Уличный художник» работающий с наружной рекламой, выступает от лица описанного критической теорией обывателя, лишённого автономии индивидуального мира. Художник солидаризируется с позицией критических мыслителей 60-70-ых гг., согласно которой в жизненном пространстве современного человека практически не остается зон, в которых горожанин не испытывал бы воздействия со стороны знаков и знаковых системы,

представляющих интересы внешних сил, прежде всего экономических. В работе «Одномерный человек» Г.Маркузе так характеризует сложившуюся ситуацию:

«...экспансия всех форм коллективного труда, общественной жизни и развлечений вторглась во внутреннее пространство личности и практически исключила возможность такой изоляции, в которой предоставленный самому себе индивид может думать, спрашивать и находить ответы на свои вопросы».<sup>116</sup>

Со времени опубликования «Одномерного человека» (в США-1964, в ФРГ-1967) тенденция к захвату внешними силами зон автономии личности не только не исчерпала себя, но и приобрела агрессивность. Знаки и знаковые системы повсеместно вторгаются в метафорическое «внутреннее пространство» личности за счет агрессивной экспансии в физическое «пространство-время» городской среды. Кажется, не остается ни единого атома «пространства-времени», в котором человек не подвергался бы воздействию со стороны образов, знаков, сигналов, представляющих интересы тех или иных внешних сил. В «Мифологиях» Р.Барт ставит вопрос: «Часто ли случается нам за целый день попасть в действительно ничего не значащее пространство?». И сам на него отвечает: «Очень редко, порой и ни разу»<sup>117</sup>.

Критическую точку, точку невозврата, «уличные художники» вслед за теоретиками видят не в самой по себе экспансии знаковых систем, «работающих» с сознанием обывателя ежедневно и ежеминутно, а в известной адаптивной реакции сознания, которая приводит к тому, что обыватель вовсе перестает замечать системы, воздействующие на него, что лишает горожанина и малейшего шанса на сопротивление – внешнее или внутреннее.

Данная проблематика и задает направление критики рекламного дискурса со стороны городских художников.

Критической программой руководствуется в «работе» с наружной рекламой французский художник Zevs. Zevs приобрел известность многочисленными «атаками» на логотипы крупнейших корпораций. Посредством нехитрых

<sup>116</sup> Маркузе Г. Одномерный человек. М. 2000. С. 54.

<sup>117</sup> Барт Р. Мифологии. М. 200. С. 121.

приспособлений (лестница, ведро с краской, кисть), художник попросту портил логотипы *Nike*, *McDonald's*, *Louis Vuitton*, *Coca-cola* и др, создавая впечатление их растекания по поверхности («ликвидации») [Рисунок 7].

Данная серия служит критикой «бренда» (логотипа) как сложного социокультурного феномена. Чем, в сущности, является «бренд»? «Бренд» – это название, имя собственное. Как означающее бренд отсылает к конкретному референту, которым могут быть средства производства, технологии, человеческий капитал и, конечно, товары. Именно реальность, стоящая за «брендом», должна наделять последний значением, ценностью и ценой. Схожее отношение мы наблюдаем в «классическом» искусстве между именем художника и созданными им произведениями. Ничто иное, как великолепие «Тайной вечери», «Моны Лизы», «Дамы с горностаем», «Благовещения» наделяют имя «Леонардо да Винчи» теми значениями, ценностью и ценой, которыми оно обладает в рамках классической культуры. Это классическое, с точки зрения нео-марксистской традиции, «нормальное» отношение.

Однако в ситуации «общества спектакля», когда «символическое» во всех своих проявлениях занимает доминирующее по отношению к «реальному» положение, всё происходит с точностью до наоборот. Одна и та же реальность (сумочка, человек, промышленная фабрика) будет иметь кардинально разные значения, ценность и цену, в зависимости от того, маркирована она тем или иным брендом или нет. Аналогично переворачивается отношение между произведением и именем художника в «актуальном» искусстве. Любая вещь, неважно кем, когда и в каких целях созданная, получает значение произведения искусства, особую культурную ценность и баснословную цену только потому, что подписана именем Автора.

Таким образом, «бренд» (в форме логотипа или авторской подписи) обретает могучую силу, которой, как оружием, пользуются крупнейшие корпорации и влиятельные кураторы. Но, как известно, всякое оружие рано или поздно может быть обращено против создателя. Бренд, как и любой символический объект, имеет свой план выражения – материальную сторону. Минимальное нарушение

материальной стороны бренда (например, «Louis Vuitton» вместо «Louis Vuitton») ведет к тому, что бренд начинает работать против вещи, которую предназначен маркировать. Вещь, созданная гениальным дизайнером, с использованием новейших технологий, отличного качества, получив маркировку «Louis Vuitton», переходит в разряд брака.

Существуют, по-видимому, ещё десятки способов обернуть силу бренда против его создателя. Саму возможность подобного обращения призваны продемонстрировать работы Zevs. В интервью для книги «Beyond the Street. The 100 Leading Figures in Urban Art» французский художник говорит о смысле своих «атак» следующее: «Я беру лого и переворачиваю его воздействие — выворачиваю течение энергии. Это не имеет отношение к антирекламе, это больше о том, чтобы показать мощь логотипа, способного быть обращенным против самой компании»<sup>118</sup>.

«Атаки» на логотипы сделали Zevs известным, но статус легенды французский художник приобрел благодаря работе 2002 года «Визуальное похищение». Zevs похитил изображение сексуальной девушки, вырезав его из рекламного постера компании Lavazza в Берлине. Как и подобает похитителю, Zevs потребовал за образ выкуп, предъявив Lavazza «чек» в размере 500000\$.

Отношение к «образу» как к реальному (а именно в таком повороте состояла стратегия акции) только на первый взгляд кажется странным. В той культурной ситуации, которую нео-марксистская традиция полагает «нормальной», именно реальность задает параметры «образа». Образ может быть идеализацией, схематизацией или «следом» реальности – в любом случае он конституируется реальностью, занимая подчиненное по отношению к ней положение. В рамках «общества спектакля» с ног на голову становится и это отношение. Рекламный образ отличается от «нормального» тем, что сам выступает регулятивным принципом, задающим параметры реального: быть успешной женщиной, значит быть похожей на образ успешной женщины (ездить на такой-то машине, летать на такие-то курорты), быть желанным мужчиной, значит быть похожим на образ

---

<sup>118</sup> Nguyen P, Mackenzie S. «Beyond the Street: The 100 Leading Figures in Urban Art – Gestalten, 2010

желанного мужчины (пользоваться таким-то парфюмом, носить такие-то сорочки), быть счастливым семьянином, значит быть похожим на образ счастливого семьянина (есть на завтрак такие-то кукурузные хлопья, посещать такой-то фитнес клуб). В конце концов у обывателя остается единственный способ быть: уподобление образу. Рекламный образ становится чем-то вроде платоновской идеи, степень приближенности к коей определяет меру бытийности вещи. Первая реакция обывателей и журналистов на похищение сексуальной девушки с требованием выкупа, выражалась в простых фразах: «Как можно требовать выкуп за *это*? Это же всего лишь кусок бумаги с нанесенным изображением...». Но именно данная дефиниция («это всего лишь бумага...»), разоблачающая образ как образ, ставящая образ в зависимость от реальности, переворачивающая перевернутое – и составляла намерение автора.

Говоря о работах Zevs необходимо обратить внимание на ряд моментов, существенных для концептуализации современного «уличного искусства» в целом.

Во-первых, жесты Zevs являются образцами уже известной нам художественной интервенции. Во-вторых, их, безусловно, стоит описывать не как *произведения* (статичные материальные объекты, созданные с целью экспонирования), а как динамичные *ситуации*, провоцирующие, скандализирующие, сюрреализирующие повседневность. Мы видим очевидное наследование ситуационизму и дадаизму (акции атакуют зрителя).

Однако интервенции Zevs имеют одну черту, качественно отличающую их от акций предшественников. Дело в том, что художественная интервенция в исполнении Zevs приобретает форму *реорганизации*, то есть художник не вносит в ткань повседневности каких-либо *новых* объектов (плакаты, граффити, инсталляции, перформенс), а видоизменяет, трансформирует, реорганизует то, что *уже есть*.

Реорганизация, на наш взгляд, – одна из наиболее нетривиальных стратегий современного «уличного искусства». Артикуляцию данной стратегии мы находим в некоторых высказываниях самих художников. В одном из своих интервью Бред Дауни не без основания говорит о реорганизации, как о фундаменте современных

уличных практик: «дело заключается в том, чтобы изменить смысл того, что уже есть, реорганизовать имеющуюся информацию»<sup>119</sup>.

Если художественная интервенция, берущая исток в практиках авангардистов начала XX века, в работах «уличных художников» принимает форму реорганизации, то, в свою очередь, и реорганизация, предпринимаемая «уличными художниками», принимает разные формы.

Обратим внимание ещё на несколько примеров реорганизации наружной рекламы:

1. В 2005 году художники Кристоф Штейбренер и Райнером Демпфом «удалили» всю наружную рекламу с нескольких улиц Вены, закрыв её желтой тканью. Акция, очевидно, нацелена на *остранение* наружной рекламы в глазах обывателя. Только после того, как улицы оказались переполнены желтыми квадратами и прямоугольниками, горожане смогли осознать беспрецедентное количество коммерческой информации, воспринимаемой ими ежеминутно [Рисунок 8].

2. Иногда стратегия «реорганизации» наружной рекламы принимает форму «переозначивания»: в 1985г. Кейт Харринг принялся дополнять и обыгрывать уже существующие рекламные сообщения так, чтобы те обращались в политически окрашенные высказывания.

3. Иногда форму радикальной «смены функционала»: в 2011г. московские художники Кирил Кто и Володимер шили и раздавали знакомым плечевые сумки, сделанные из кусков баннерной рекламы (материал художники добывали на улицах российской столицы), а в 2013 г. Игорь Поносков и Саша Курмаз организовали в Ростове-на-Дону манифестацию, используя вместо транспарантов рекламные растяжки: «СКИДКИ», «ПРОСТО ДЕШЕВЛЕ», «ОДЕЖДА И СУМКИ».

Завершая рассмотрение взаимодействия «уличных художников» с наружной рекламой мы считаем необходимым подчеркнуть, что «уличные художники» вовсе

---

<sup>119</sup> Nguyen P, Mackenzie S. «Beyond the Street: The 100 Leading Figures in Urban Art – Gestalten, 2010

не ставят перед искусством новых, нехарактерных для него целей. Критика действительности, а кроме того, пробуждение в обывателе критического сознания, становится прерогативой искусства вместе со становлением реализма. Даже критика конкретно наружной рекламы не является изобретением «уличных художников», беря исток в творчестве Э.Золя.

В рассказе «Жертва рекламы»<sup>120</sup> Золя описывает молодого человека Пьера Ландри, который еще в детстве «сдружился с этими громадными квадратами бумаги - красными, желтыми, голубыми, а когда Пьер подрос и стал слоняться по улицам, он прямо влюблялся в рекламы, на которых огромными причудливыми буквами было так много написано». Несчастный Пьер «принял газетные и уличные рекламы за основной закон, которому он должен подчинить свое существование. Реклама стала для него непреложным путеводителем, направляла его во всех случаях жизни...». Итог - разложение личности («Реклама не пощадила не только тело, но и разум Пьера Ландри») и смерть в удачно отрекламированной ванне для омоложения.

Таким образом, мы видим, что уникальным делает «уличное искусство» именно *формат отношений художника с действительностью*.

До сих пор мы знали два фундаментальных формата: классический и авангардный. Если в классическом искусстве художник занимает *созерцательную* позицию по отношению к действительности (жизни), то авангардисты настаивают на переходе художника к позиции *деятельной*. В установке авангарда действительность перестает быть объектом для созерцания, становясь сырым и податливым *материалом*, который художник-демиург должен формовать исходя из собственных рациональных планов. Субъект классического искусства принимает мир тем, что он есть, пытаясь разглядеть потаенную в нём красоту. Субъект авангарда преисполнен уверенности в том, что мир не создан по рациональному плану («Бог умер»), он результат стихийных процессов и только новый рациональный человек (художник-жизнестроитель) способен придать ему совершенную форму.

<sup>120</sup>Золя Э. Жертва рекламы. URL: [http://lib.ru/INPROZ/ZOLYA/zola20\\_3.txt](http://lib.ru/INPROZ/ZOLYA/zola20_3.txt)

Очевидно, что установка «уличного искусства» отличается и от классической, и от авангардной.

Казалось бы «уличное искусство» вслед за авангардом отходит от созерцательной позиции по отношению к действительности в пользу позиции деятельной. Однако существенное отличие субъекта «уличного искусства» от субъекта авангарда состоит в том, что первый более не воспринимает действительность как сырой и податливый материал, которой возможно формировать по собственному усмотрению. Субъект «уличного искусства» (читай: современный субъект, субъект пост-авангарда) не верит в возможность тотального переустройства жизни на рациональных началах. Действительность активна, она способна оказывать воздействие на человека в той же мере, в какой человек способен оказывать воздействие на неё; и результат этого взаимовоздействия никогда не известен заранее. Отношения субъекта и объекта, человека и мира, художника и действительности – это не отношения «созерцающего» и «данного для созерцания», не отношения «познающего» и «познаваемого», это также не отношения «творца» и «материала», а скорее отношения, похожие на игру двух активных начал. Только становление такого субъекта, с одной стороны, отвергающего созерцательную позицию в пользу активного участия в действительности (жизни), с другой стороны, лишённого иллюзии абсолютной власти над этой действительностью, сделало возможным появление того корпуса практик, который мы маркируем как «уличное искусство».



## §3

### Реорганизация дискурсивных форм в практиках современных «уличных художников»

Информация вообще, и в частности, информация бытующая в городской среде, имеет тенденцию принимать ту или иную *форму*. Здесь *формой* мы называем материальную оболочку, в которую «упаковывается» информация ради её презентации (доведения до адресата). Мы будем называть такую материальную оболочку *дискурсивной формой*. Наиболее значимыми в современной культуре дискурсивными формами являются книга, кинофильм, газета, рекламный ролик, сайт, репортаж, и т.д. В городской среде функционируют такие дискурсивные формы, как дорожный знак, мемориальная доска, рекламный баннер, политический плакат, и т.п.

Дискурсивная форма – излюбленный объект художественных реорганизаций «уличных художников». Мы уже видели примеры реорганизации рекламных баннеров, однако существенное внимание «уличные художники» уделяют и иным дискурсивным формам.

Целью критических интервенций становятся не только рекламные банеры, но и политические плакаты.

Интересные образцы политической реорганизации можно найти в республике Беларусь. В своих реорганизациях белорусские художники используют прием, который мы предлагаем называть *подменой*. Суть данного приёма состоит в том, чтобы трансформации, производимые с дискурсивной формой, были не заметны внешне, однако, радикально изменяли её содержание. Так, фраза «ЕСЛИ НЕ ЧУЖДЫ ОТВАГА И ЧЕСТЬ – ТЫ НУЖЕН ЗДЕСЬ», размещенная рядом с красивой девушкой в милицейской форме на утро превращается в вызывающее: «ЕСЛИ ЧУЖДЫ ОТВАГА И ЧЕСТЬ – ТЫ НУЖЕН ЗДЕСЬ», а фраза «ЕСТЬ ТАКАЯ ПРОФЕССИЯ РОДИНУ ЗАЩИЩАТЬ», размещенная на фоне пожилого человека в военной форме, доверительно смотрящего в глаза подростку, одетому в кадетский

мундир, в: «ЕСТЬ ТАКАЯ ПРОФЕССИЯ – ГОСБЮДЖЕТ ПРОЕДАТЬ» [Рисунок 9].

Подмена – распространенный прием, использующийся не только в целях политической критики. Передвигаясь по городу, обыватель встречает множество административных знаков, несущих безличную информацию: «ПРОХОД ЗАПРЕЩЕН», «НЕ ПРИСЛОНЯТЬСЯ», «08:00-22:00», «Уличные художники» любят трансформировать подобные сообщения таким образом, чтобы, не меняя их формы, наделять экзистенциальным, интимным, личностным содержанием. Так, в Санкт-Петербургском метро традиционное «НЕ ПРИСЛОНЯТЬСЯ» превращается в «НЕ СДАВАТЬСЯ!», а «МЕСТА ДЛЯ ИНВАЛИДОВ» в «МЕСТА ДЛЯ ТЕХ, КТО НИКАК НЕ МОЖЕТ НАЙТИ СЕБЕ МЕСТА» [Рисунок 10].

Диссонанс, случающийся в сознании горожанина в момент, когда узнаваемая форма вместо стандартного и привычного содержания, функционального и безличного, поражается экзистенциальным высказыванием и объясняет тот поэтический эффект, который возникает от встречи с подобными работами. Кроме того, экзистенциализируя административные сообщения, «уличные художники», следуя идеям ситуационистов, напоминают о том, что город – это пространство в котором люди *живут*, а не ездят на работу, с работы, ходят по магазинам, оплачивают счета, и т.д. Иначе говоря, город – это пространство, в котором живут *люди*, а не объекты экономического или политического администрирования.

Подмена – только *один из* способов реорганизации дискурсивных форм, функционирующих в городской среде. Другой характерный приём мы станем называть *подшивкой*. В ходе подшивки художник добавляет к содержанию дискурсивной формы символические элементы, тем самым либо создавая комический эффект, либо существенно расширяя и обогащая содержащуюся в дискурсивной форме информацию.

В основу творчества приём подшивки положил французский художник Кле Авраам. Авраам окончил престижную школу изящных искусств в городе Ренн и даже успел стать автором нескольких персональных выставок галерейного искусства. Однако известность принесли ему именно уличные работы. Авраам

обратился к неотъемлемому элементу городского пространства – дорожному знаку. Художник принялся «дорисовывать» к дорожным знакам символические элементы, благодаря чему знак «Круговое движение» превратился в колесо, то ли повседневности, то ли судьбы, в которое заключен бегущий «против течения» человек; знак «Тупик» образовал канонический для европейского искусства сюжет – Распятие; а знак «Движение запрещено» стал основой аллюзии на Витрувианского человека Леонардо да Винчи [Рисунок 11].

Именно в рамках работы с дискурсивными формами «уличные художники» пришли к новой стратегии, отличной от уже хорошо известных нам интервенции и реорганизации, – симуляции. Действительно, иногда «уличные художники» не реорганизуют уже существующие дискурсивные формы, а именно *симулируют* их.

В Санкт-Петербурге художниками была симулирована социальная реклама, появляющаяся в вагонах метрополитена. Время от времени городские власти вывешивают в Санкт-Петербургском метро работы с городских конкурсов детских рисунков, зачастую приуроченные к каким-либо социально значимым датам. В День Защитника Отечества художники симулировали эти акции, поместив в вагоны псевдодетские рисунки и плакаты подобного содержания:

«МНЕ СКАЗАЛИ, ЧТО Я ДОЛЖЕН РАСТИ НАСТОЯЩИМ МУЖЧИНОЙ, КОГДА Я ВЫРОСТУ Я ПОЙДУ НА ВОЙНУ И БУДУ НАСИЛОВАТЬ И УБИВАТЬ. АРТЕМ 7 ЛЕТ»,

«МОЙ ПАПА ВЕРНУЛСЯ С ВОЙНЫ БЕЗ НОГ, ТЕПЕРЬ ОН ГОВОРIT, ЧТО ЛУЧШЕ Б СДОХ.»,

«МОЙ ПАПА ОЧЕНЬ СИЛЬНЫЙ, ОН УБИВАЛ ВРАГОВ, А ТЕПЕРЬ БЬЕТ МЕНЯ И МАМУ. КАТЯ 8 Л.» [Рисунок 12]

В том же Санкт-Петербурге группа художников симулировала распространенную в культурной столице дискурсивную форму – мемориальную доску. При этом художниками было отменено представление об истории, как череде «исторических событий», свершаемых «историческими личностями», память о которых достойна символического запечатления в пространстве города. Вопреки

ожиданиям, таблички, формально идентичные мемориальным доскам, сообщали следующую принципиально «не историческую» информацию:

«В ЭТОМ ДОМЕ В 2009 г. ЖИЛА КСЕНИЯ ДИМИНА. ОНА ЧАСТО ПРОСЫПАЛА РАБОТУ, ПОТОМУ ЧТО ЛЮБИЛА ЧИТАТЬ ИНТЕРЕНЕТ ФОРУМЫ ПО НОЧАМ. В 2013 ГОДУ ОНА ПЕРЕЕХАЛА НА ГРАЖДАНКУ, ПОБЛИЖЕ К ОФИСУ».

«В ЭТОМ ДОМЕ В 2003 ГОДУ ЖИЛ ИВАН БОРОДИН. В 2010 ГОДУ ОН ПОЛУЧИЛ В НАСЛЕДСТВО КВАРТИРУ В МОСКВЕ И УЕХАЛ ЖИТЬ В ИНДИЮ, ТАЙЛАНД И КИТАЙ» [Рисунок 13].

И снова поэтический эффект достигается за счет противоречия (напряжения) между дискурсивной формой, предполагающей определенное содержание, и содержанием, не оправдывающим ожидание.

В силу отмеченных нами генетических причин «уличное искусство» тяготеет к критической программе, однако вовсе не исчерпывается ею. К городским интервенциям, реорганизациям и симуляциям также применимы категории юмора, абсурда (сюрреализация повседневности), концепта (концептуальное высказывание). Нередко городская интервенция приобретает черты лирического искусства.

К лиричности тяготеет анонимный автор, симулирующий самодельные рекламные объявления с отрывными листочками. Так объявление «КОМУ НУЖЕН ЛОМТИК ИЮЛЬСКОГО НЕБА?», предлагает вместо телефонного номера кусочек ясного небосвода. Другое объявление, провозглашающее «ВОЗЬМИТЕ ТО, ЧТО ВАМ НУЖНО», предлагает на выбор: «ХРАБРОСТЬ», «ЛЮБОВЬ», «НЕЖНОСТЬ», «МУДРОСТЬ», «СТАСТЬ» [Рисунок 14]. Нацеленность современного «уличного искусства» на сюрреализацию повседневности хорошо иллюстрирует объявление, написанное маркером на белом листке бумаги, симулирующее множество ему подобных: «ПРОСИМ БЫТЬ ВНИМАТЕЛЬНЫМИ И БДИТЕЛЬНЫМИ. ОГЛЯДЫВАЙТЕСЬ ВВЕРХ И ПО СТОРОНАМ. ПРОИЗОШЛО ЧТО-ТО НЕПОНЯТНОЕ» [Рисунок 15].

От симуляции уже существующих дискурсивных форм художники перешли к производству новых, до этого не существовавших. Теоретик искусства Алина Заря с группой художников, тяготеющих к уличному направлению, с 2014г. расклеивают в спальных районах Санкт-Петербурга стикеры, снабженные QR-кодами. Прохожий, считав с помощью мобильного устройства код, получает информацию об истории места, в котором размещен стикер. Проект, безусловно, имеет уже не художественные, а прежде всего просветительские цели. В целом он вписывается в тенденцию, набирающую обороты по всему миру, в том числе и России: «уличные художники» движутся в направлении от художественных интервенций к городской перепланировке, направленной на улучшение среды жизни.

В России флагманом этого движения стало объединение «Партизанинг», возглавляемое художником и теоретиком «уличного искусства» Игорем Поносовым. Адепты партизанинга самовольно добавляют недостающую разметку и дорожные знаки, облагораживают наиболее отталкивающие стены, создают бесплатную инфраструктуру для велотранспорта, организуют в спальных районах рекреационные зоны и пр. Манифест объединения гласит:

«Несанкционированные интервенции в городскую или медиа среду, ориентированные на трансляцию нового бескомпромиссного видения будущего, становятся действенной тактикой преобразования настоящего.

Партизанинг — это не только название нашего блога, но и название новому явлению, рожденному на стыке уличного искусства и общественной деятельности. Мы проблематизируем и выдвигаем этот термин именно в России, где остроумное частное несанкционированное никем высказывание или действие, может стать ключевой формой социальных и культурных изменений.

Задача нашего проекта — отражение и популяризация идеи свободного высказывания или действия, направленного на переосмысление и перестройку городской среды и общества в целом»<sup>121</sup>.

Таким образом, активисты «Партизанинга» актуализируют в XXI веке базовую конструктивистскую идею о возможности перестройки «общества в целом», посредством перестройки «городской среды». Однако между «конструктивизмом» и «партизанингом» существуют значительные идеологические расхождения, во

<sup>121</sup> URL: [http://partizaning.org/?page\\_id=6](http://partizaning.org/?page_id=6)

многим фиксирующие тот маршрут, который проделала критическая мысль за прошедшее столетие. Речь идет о *субъекте* перестройки. В конструктивизме перестройка осуществляется сверху архитектором-демиургом, работающим по единому плану, во благо всех. В свою очередь «партизанинг» предполагает перестройку как действие снизу многих автономных авторов, подстраивающих среду под свои нужды, *очеловечивающих* её. Не имея ни единого плана, ни политической силы для его осуществления, активисты «Партизанинга» выстраивают новую среду жизни как результат спонтанного коллективного действия (в пределе всех жителей города).

## §4

## «Уличное искусство» – альтернативный городской дискурс

Мы рассмотрели замечательные примеры художественной реорганизации городского пространства. Однако далеко не всегда «уличный художник» стремится к реорганизации. Весьма часто художники экспонируют самостоятельные высказывания, привнося тем самым в городскую среду особый дискурс, *альтернативный* доминирующим, рекламному, административному и политическому.

Дискурс этот весьма неоднороден.

1. Американские граффити. Американскими граффити мы называем те формы граффитизации городского пространства, которые возникли в США в 60-70-ые гг. Прежде всего «тэггинг» и «бомбинг». Эти формы и сегодня воспроизводятся во множестве городов по всему миру в своем первоначальном виде. В частности, на улицах Петербурга повсеместно встречаются «тэги», выполненные преимущественно латинским шрифтом (кириллица используется крайне редко). Не утрачивает популярности и рисование классических «кусков». В Санкт-Петербурге виртуозные граффити «дикого стиля» можно встретить и в спальных районах города, и на заброшенных строениях, и, конечно, на заградительных стенах, расположенных по пути следования поездов.

Параллельно с классическими «тэгами» и «кусками» (не отличимыми от «тэгов» и «кусков» 70-ых гг.), в современном городе бытуют феномены, ставшие результатом *эволюции* американских граффити.

Ещё в 80-ые гг. «райтеры» осознали, что для заполнения «жизненного пространства» собственными следами можно использовать не только «тэг», но и другие знаки. Стремясь к увеличению скорости нанесения знаков, граффитчики вооружились заранее подготовленными стикерами, которые попросту наклеиваются на городскую поверхность. При этом стикер может и не содержать субкультурное

имя автора. Содержанием стикера могут быть всевозможные символы, лозунги, персонажи.

В ходе эволюции классического «тэггинга» возникли и иные техники тиражирования знака в городской среде.

Стратегия тиражирования принесла мировую известность художнику Шепарду Фейри. В 1986 году художник взял газетное изображение французского борца Андре Руссиморфа и, размножив его в виде плакатов (от миниатюрных до огромных), распространил вместо «тэга» сначала в пределах родного города, а затем и по всей стране. Другой художник, француз, до сих пор работающий анонимно, с 1998 года наносит на стены Парижа и множества городов по всему миру мозаичные изображения персонажа примитивной компьютерной игры «Space Invaders», разработанной в 1978г.

Отметим, что стратегия тиражирования знака, лежащая в основе ряда уличных практик (от простого «теггинга» до заселения городов символическими персонажами) также лежит в основе современного маркетинга. Технология создания «бренда», в сущности, представляет собой масштабное тиражирование «фирменного знака» в медиа и городской среде. Таким образом, «уличные художники», на идеологическом уровне воюющие с «рекламщиками», на формальном уровне нередко используют сходные стратегии и приемы, что позволяет увидеть в отношениях «художников» и «рекламщиков» скорее конкуренцию, чем войну.

2. Граффити-мурализм, пост-граффити. Эстетизация «тэгов», фактическое превращение «кусков» в самостоятельные художественные произведения – эти процессы спровоцировали, с одной стороны, интерес райтеров к мировой художественной культуре, а с другой стороны, обращение к уличному экспонированию многих профессиональных художников. Итогом встречи художественного граффити и мировой художественной культуры стали новые формы граффитизации городского пространства, возникшие в самом конце XX века.

При рассмотрении этих форм особую актуальность приобретает поставленный нами ранее вопрос о различении «уличного искусства» и «искусства, экспонируемого на улице».



Традиция «публичного искусства» (искусства, экспонируемого в публичных пространствах) развивалась в XX веке независимо от художественных граффити. Наиболее ярким в этом отношении феноменом стоит признать мексиканскую школу монументальной живописи (Мексиканский мурализм). В 20-ые гг. XX в. талантливые мексиканские художники, безоговорочно принявшие идеалы мексиканской революции, приступили к созданию в общественных пространствах циклов фресок на тему народной жизни, труда, борьбы за освобождение, истории мексиканской нации, стремясь к созданию «монументального и героического искусства, гуманного и народного» (Сикейрос). Главным мотивом экспонирования произведений в публичных пространствах стало намерение художников создавать искусство подлинно народное, обращенное к широким массам, а не к рафинированным ценителям, посещающим музеи и выставочные залы.

Очевидно при этом, что само по себе экспонирование искусства в публичных пространствах ещё не предполагает какого-либо взаимодействия произведения с городской средой или нацеленности художника на подобное взаимодействие. Поэтому мы и предлагаем называть монументальное искусство («мексиканский мурализм» и схожие с ним феномены) «публичным искусством» (по сути «искусством, экспонируемым на улице»).

В XX веке монументальная живопись, традиционно экспонируемая в публичных пространствах, встретила с граффити-искусством, что закончилась существенным взаимовлиянием. Монументальная живопись с её богатой сюжетной программой, с её пафосом народного искусства, оппозирующего искусству элитарному, серьезно повлияла на мировоззрение «райтеров», которые фактически сами перешли к экспонированию монументальной росписи в публичных пространствах. Под влиянием монументальной живописи «райтеры» стали активно осваивать новые сюжеты и темы, переходя от виртуозных шрифтов, лишь изредка разбавляемых персонажами комиксов, к разнообразным нарративам. Сегодня улицы многих городов мира могут стать иллюстрацией разговора о новом монументальном искусстве, возникшем на стыке граффити и мурализма.

В свете вышесказанного возникает закономерный вопрос: является ли «граффити-мурализм» тем же, чем был и остается мурализм мексиканский: искусством, экспонируемым в публичных пространствах, но не вступающим в активное взаимодействие с городской средой? Наш ответ: нет. В случае с «граффити-мурализмом» речь идет уже о феномене иного рода - «уличном искусстве».

Дело в двух взаимосвязанных вещах. Во-первых, граффити-муралы, в отличие от мексиканских муралов, создаваемых во имя и от лица действующей власти – нелегалны и противозаконны. Нелегальность граффити – вовсе не стечение обстоятельств, а принципиальная идеологическая установка «уличных художников». Опираясь на ситуационистскую критику городского пространства, «райтеры» своей практикой воспроизводят вопрос, впервые сформулированный Анри Лефевром: «Кто имеет право на город?». На каком основании некто имеет право заполнять городское пространство огромными изображениями сомнительной эстетической ценности (рекламные баннеры, политические плакаты, и пр.), тогда как самому горожанину не позволено нанести на стену собственного дома какое-либо изображение? И, как следствие, во-вторых, произведения граффити-муралистов, в отличие от произведений мексиканских монументалистов 20-30гг. не выделены из «пространства жизни» статусом неприкосновенности. Рисование на фресках Диего Риверы будет расценено как акт вандализма с последующими мерами наказания, тогда как всякий анонимный прохожий может нанести «тэг» поверх анонимного граффити-мурала, или же стать соавтором произведения, внося в него дополнительные штрихи (явление весьма распространенное в среде «уличных художников»). Таким образом, граффити-мурал не *экспонируется* в «жизненном пространстве», но становится его равноправной и неотъемлемой частью.

Существует и обратное влияние. «Уличные художники», наследующие парижским граффити 50-ых гг., существенно повлияли на эстетику мурализма. Не удовлетворенные простым включением росписи в жизненный мир, «райтеры» искали и иные, более изощренные приемы взаимодействия с *уже существующими* (предзаданными) средовыми контекстами, символами, артефактами.

Для иллюстрации результатов данного поиска укажем на работу «Лежачий» [Рисунок 16]. Художественная сила мурала заключена не в изображении лежащего человека *самом по себе*, но именно в расположении фигуры в пространстве. А также на работу «Бегун», комический эффект от которой возникает только если зритель видит изображение с определенного ракурса, воспринимая тот контекст с учетом которого оно создавалось [Рисунок 17]. То же замечание относится и к портрету африканского мальчика, в котором вместо шевелюры выступает крона высокого дерева [Рисунок 18].

В предложенных примерах произведение *принципиально не вычленимо* из контекста среды: поэтический, лирический, комический эффекты возникает не от взаимодействия элементов, входящих в произведение, отгороженное от внешней среды рамкой (забором, оградой, статусом неприкосновенности), но от встречи привносимых художественных элементов с предзаданными элементами городской среды. Мы предлагаем называть подобную эстетику, ставшую отличительной особенностью «уличного искусства», экстравертивной, отличая её от присущей как «классике», так и «модернизму» интровертивной.

В схожем с «граффити-муралистами» направлении – от однообразного бомбинга к широкому художественному высказыванию – двигался с начала 90-ых гг. и британский художник анонимно работающий под псевдонимом Бэнкси. Решая задачу увеличения скорости нанесения изображения, Бэнкси обратился к технике трафарета, уже известной нам по парижским граффити 50-ых. Новая техника принесла с собой и существенное расширение сюжетной программы. Работы Бэнкси – это остроумные городские карикатуры (всегда нелегальные), часто острого социального или политического содержания, искусно вписанные в средовые контексты. Особенностью, отличающей работы Бэнкси от произведений «актуального» искусства, выставляемого в галерейных пространствах XXI века, стала простота, и даже некоторая наивность высказывания. «Уличный художник», в отличие от участника биенале, не стремится погрузить зрителя в лабиринт интерпретаций, высказываясь остроумно, но напрямую. Ребенок, обыскивающий военного (Израиль); атлет, метящий вместо копья крылатую ракету; подросток,

бросающий вместо «коктейля Молотова» букет цветов; маленькая девочка летящая на воздушных шарах через «стену безопасности», разделяющую Израиль и Палестину – эти граффити, не оставляя равнодушными, говорят от лица простых и понятных горожанам идей [Рисунок 19].

3. Цитаты и сообщения. Альтернативный дискурс, производимый в городской среде «уличными художниками», принимает форму не только изображений, но и текстов. В предыдущих главах мы показали, что практика нанесения текстов на городскую поверхность, уходя корнями в Древний мир, приобретает своеобразное художественное измерение в граффити дадаистов, сюрреалистов и ситуационистов. Отдельное внимание мы уделили самобытной поэтике Парижских граффити мая 1968 г.

Современные «уличные художники» наследуют и развивают богатую традицию текстовой граффитизации городского пространства. При этом современные граффити, наследующие граффити ситуационистов, всё дальше отходят от радикальных политических лозунгов в пользу всё большей абсурдизации, концептуализации и карнавализации высказывания.

Если в 1968 году протест против культуры потребления, имитирующей жизнь и свободу, несмотря на стилистическую выверенность, все-таки принимает форму политического призыва: «С 1936 ГОДА Я БОРОЛСЯ ЗА ПОВЫШЕНИЕ ЗАРПЛАТЫ. РАНЬШЕ ЗА ЭТО ЖЕ БОРОЛСЯ МОЙ ОТЕЦ. ТЕПЕРЬ У МЕНЯ ЕСТЬ ТЕЛЕВИЗОР, ХОЛОДИЛЬНИК И «ФОЛЦВАГЕН», И ВСЕ ЖЕ Я ПРОЖИЛ ЖИЗНЬ КАК КОЗЕЛ. НЕ ТОРГУЙТЕСЬ С БОСАМИ! УПРАЗДНИТЕ ИХ!», то в 10-ых гг. XXI века та же неготовность поменять жизнь на потребление, несмотря на все экзистенциальные и социальные выигрыши от подобного обмена, выражается изящным и ироничным: «Я БЫ ХОТЕЛА ХОТЕТЬ ШУБУ» [рис.20].

Если граффити 1968г., требующие: «БУДТЕ РЕАЛИСТАМИ. ТРЕБУЙТЕ НЕВОЗМОЖНОГО!», «ТЕ, КТО ДЕДАЕТ РЕВОЛЮЦИЮ НА ПОЛОВИНУ, РОЮТ СЕБЕ МОГИЛУ», «МЫ НЕ БУДЕМ НИЧЕГО ТРЕБОВАТЬ И ПРОСИТЬ: МЫ ВОЗЬМЕМ И ЗАХВАТИМ», пропитаны стремлением к новому Возрождению,

посредством тотального отрицания действительности, то граффити начала XXI века, предлагают более ироничный и глубокий взгляд на современность:

«ЗАЧЕМ ТЕБЕ РЕНЕСАНСС, КОГДА ТУТ ТАКОЕ БОРОККО?» [Рисунок .21].

Помимо наследования граффити 1968г. современные «уличные художники» разрабатывают и неизвестные ранее стратегии текстовой граффитизации. Обратив внимание на то, что доминирующие в городской среде рекламный, политический и административный дискурсы, никогда не обращаются к горожанину как к человеку, а только как к покупателю, избирателю, обывателю, «уличные художники» взялись наполнить город вопрошаниями и обращениями, имеющими предельно личный характер, направленными как бы от человека к человеку.

«КУДА ТЫ ЕДЕШЬ? НЕ МОЛЧИ».

«Я БЫ ОБНЯЛ ТЕБЯ, НО Я ПРОСТО ТЕКСТ» (Тимофей Радя).

«Я КОНЕЧНО МАЛО ЗНАЮ О ТЕБЕ, А ТЫ ОБО МНЕ. НО ТЕПЕРЬ У НАС ЕСТЬ КОЕ-ЧТО ОБЩЕЕ» (Тимофей Радя).

«ЗАЧЕМ?» (Кирилл Кто) [Рисунок 22].

Кроме того, как и античные горожане, современные «уличные художники» наполняют городскую поверхность цитатами из поэтических и философских произведений, как классических, так и современных. Если говорить о российском пространстве, особой популярностью (и это весьма симптоматично) среди философов пользуется А. Камю, среди поэтов И. Бродский и Д. Хармс. Иногда цитирование приобретает форму масштабной городской инсталляции, как в этом случае цитирования известного стихотворения В. Маяковского [Рисунок 23].

Итак, посредством «тэггинга», «бомбинга», тиражирования, граффити-мурализма, пост-граффити, текстовых граффити, цитат, инсталляций, «уличным художникам» удалось создать в символическом пространстве города уникальный дискурс, альтернативный доминирующим. Дискурс этот, иногда критичный, иногда ироничный, иногда философствующий, отличается нарочитая обращенность к горожанину как к *человеку* – существу, мучимому поисками идентичности, занятому проклятыми вопросам, не только покупающему, но и мыслящему.

## Интерьер города как поле художественного эксперимента

До сих пор речь шла о взаимодействии «уличного искусства» с дискурсивным (символическим) пространством города. Но, как было указано выше, городская среда, помимо дискурсов, состоит также из артефактов. Интерьер города привлекает внимание «уличных художников» в той же степени, что и его дискурс. Обратимся теперь к опыту взаимодействия художников с этим неотъемлемым и весьма объемным компонентом городской среды.

Прежде всего отметим, что, как отдельные предметы городского интерьера, так и различные сочетания этих предметов, обладают индивидуальной фактурой, которая может использоваться художником для производства эстетического эффекта. Ярким примером работы с фактурой городского артефакта может служить портрет девочки с часами, выполненный известным российским художником, работавшим под псевдонимом «Паша 183». Куски изображения, разнесенные на десяток бетонных свай, вступают в игру не только друг с другом, но и с окружающим их индустриальным пейзажем, производя эффект, не воспроизводимый в пространстве музея [Рисунок 24].

Не ограничиваясь в работе с городским артефактом использованием фактуры, художники обращаются и к иным, не менее сложным, приёмам. Ряд известных работ, пользующихся популярностью как у ценителей, так и у простых горожан, можно объединить под рубрикой «переозначивание городского объекта». Художник, не нарушая целостности артефакта, помещает его в такой контекст, в котором артефакт, оставаясь собой, узнается ещё и как нечто отличное от себя.

Поясним сказанное на примерах. В Екатеринбурге художник Тимофей Радя посредством изготовленных в мастерской абажуров превратил фонари одного из центральных парков города в уютные домашние торшеры [Рисунок 25]. Изначально нелегальная, работа настолько понравилась жителям города, что администрации Екатеринбурга пришлось узаконить художественный жест, взяв его под

общественную защиту. Особое очарование работе придает смешение в одном объекте черт «фонаря» (традиционно воспринимаемого как элемент внешнего, уличного, общественного пространства) и «торшера» (традиционно воспринимаемого как элемент пространства внутреннего, домашнего, личного, даже интимного). Два полюса, две противоположности, соединяясь в одном, создают известное поэтическое напряжение.

Схожим образом работает с городским артефактом уже отмеченный нами Паша 183. Несколько штрихов к проезжей части, и трамвай превращается в регулятор громкости стандартной магнитолы. А вытопанный художником снег, делает из ещё одного фонаря – огромные очки [Рисунок 26].

Приём «переозначивания» чрезвычайно распространён: из многочисленных примеров можно составить обширный каталог, в который непременно вошли бы и игральные кубики из столицы Австрии, и сказочные звездочеты из английского Бирмингема, и Пизанская башня из Филадельфии. [Рисунок 27] В каждой из этих работ артефакт «переозначивается», становится чем-то отличным от себя, другим: часть каменной мостовой – игральным кубиком, телевизионная антенна – телескопом, дорожный барьер – падающей башней. Но иногда переозначивание принимает несколько иной вид. Объект остается исключительно самим собой, но, вписанный в специфический контекст, приобретает, помимо буквального, ещё и символическое значение. Например, слив, остается сливом, но сливающийся в него мир, дорисованный художником, значительно расширяет символический вес артефакта. Труба остается трубой, но объединяя распадающиеся куски дома, окрашенные художником в цвета России и Украины, становится сильным тропом [Рисунок 28].

Отдельно хочется указать на работу Паши 183, созданную в период обострения социальных конфликтов и активизации уличной протестной активности в мегаполисах Российской Федерации. Художник наклеил на двери московского метрополитена изображения сотрудников ОМОНа, вооруженных щитами. Как и в работе Тимофея Ради (торшеры) напряжение создается от поэтического «совмещения несовместимого»: дверей, пропускающих ежедневно десятки тысяч

горожан и щитов ОМОНа, призванных не пропустить ни единого. Дополнительную силу работе придает тот факт, что функциональность дверей не утрачивается. На утро после ночной интервенции горожане, постояв лишь мгновение в нерешительности, отгалкивают щиты ОМОНа, уверенно продвигаясь сквозь непроходимую «стену» [Рисунок 29].

Как мы и указали выше, в приведенных работах художники не нарушают целостности артефакта, играя исключительно с тем контекстом, в который он помещен. Однако «неприкосновенность» артефакта вовсе не является обязательным правилом. Один из лидеров современного «уличного искусства» американский художник Бред Дауни, напротив, занимается трансформациями городского интерьера, используя средовой артефакт как материал для инсталляций, которые сам он называет «спонтанными скульптурами». Бред Дауни не помещает артефакты в новые контексты, а конструирует новые контексты из артефактов. Примером тому могут быть скульптуры, сделанные из тротуарной плитки; сердце, вырезанное на защитной сетке, оставленной реставраторами; сошедшая с ума дорожная разметка; переулок, перегородженный швабрами; сюрреалистичный дорожный знак, оставленный посреди улицы, и другие известные работы мастера [Рисунок 30].

Работает в данном направлении и уже известный нам Бэнкси. Сверхпопулярным стало убийство телефонной будки, инсценированное англичанином в Лондоне. Эта работа, вопреки обычной однозначности высказываний художника, спровоцировав общественную дискуссию, породила широкое поле интерпретаций [Рисунок 31].

Отметим, что спонтанные скульптуры вряд ли можно оценивать как объекты для созерцания (наравне с классическими). Скорее, они представляют собой ловушки, должны атаковать обывателя в пространстве привычной повседневности. Цель «спонтанной скульптуры» – заставить обывателя по-новому взглянуть на привычные объекты, прервать автоматизм восприятия жизненного пространства, ввести обывателя в более интимные, личностные отношения с городской средой. Не случайно поэтому «спонтанные скульптуры» (и «уличное искусство» в целом) тесно переплелись с новейшими «техниками» движения в городском пространстве,



возникшими в самом конце XX века. Техники эти (паркур, зацепинг), популярные у художников и подростков, наследуя ситуационистскому «дрейфу», предлагают отказаться от движения, ограниченного стандартными маршрутами, в пользу спонтанного движения-освоения, наполненного игрой, приключением, риском.

Мы рассмотрели опыт взаимодействия «уличных художников» с городским дискурсом и городским интерьером. Теперь мы можем перейти к выводам.

Мы убедились в том, что «уличное искусство» представляет собой художественный синтез, состоящий из десятка весьма разрозненных форм: американские граффити, текстовые граффити, пост-графффити, граффити-муралы, реорганизации, спонтанные скульптуры, стикеры, трафареты, симуляции, и т.д. Каждая форма, содержа в себе множество приёмов, не перестает эволюционировать, порождая всё новые художественные и околохудожественные явления.

Что же объединяет столь разрозненные элементы в единое целое?

Очевидно, связующей разрозненные элементы базой оказывается особый формат отношений художника с жизненным миром (и шире - действительностью, жизнью). Этот формат отличен и от «классического», и от «пост-классического».

Для «классического» новоевропейского субъекта (субъекта новоевропейского искусства, новоевропейской теории, новоевропейской политики) действительность дана как объект созерцания. Новоевропейский ученый всматривается в данность, сиюсь различить в ней извечные законы природы (физика Ньютона). Новоевропейский художник различает в данности потаенную красоту (классицизм), поэзию, сокрытую в повседневности (Бодлер), либо попросту то, что в ней есть (реализм, натурализм).

Слом классической новоевропейской установки субъекта по отношению к действительности (и классического новоевропейского субъекта вообще) однозначно фиксируется одиннадцатым тезисом о Фейербахе (К.Маркс): «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело состоит в том, чтобы изменить его». Рождение «пост-классического» субъекта знаменуется отказом от созерцательной установки по отношению к действительности в пользу активного участия в ней.

Действительность перестает восприниматься как объект созерцания, определяясь теперь как сырой и податливый материал. Наука понимается «постклассическим» субъектом уже не как *результат созерцания* природы, но как *инструмент для её преобразования*. В художественной сфере «постклассический» субъект реализует себя в авангардистских практиках, прежде всего, советском конструктивизме, отталкивающимся от идеи преобразования жизни методом преобразования пространства жизни.

В XX веке «постклассический» субъект потерпел историческое крушение. Программа жизнестроительства, объявленная во имя гуманистического идеала всесторонне развитой личности, обернулась ужасами тоталитаризма.

Но кто пришел на смену субъекту «постклассики»?

Кажется, на этот вопрос современная философия не может пока ещё дать убедительного ответа. Возможно, потому, что в своих поисках отталкивается зачастую от умозрительных посылок, диктуемых тем или иным представлением о сущности истории, логике исторических трансформаций. Тогда как более эвристичным и многообещающим представляется внимательное рассмотрение новейших практик – политических, экономических и, конечно, художественных – появляющихся на наших глазах.

Мы считаем, что стратегии и приёмы «уличных художников», как и феномен «уличного искусства» в целом – симптом становления новой специфической установки субъекта по отношению к действительности (жизни).

Что можно сказать об этой новой «пост-пост-классической» установке?

Не принимая действительность такой, как она есть, субъект «уличного искусства» остро чувствует ложность и репрессивность многих её элементов. Однако он избавлен от присущего «постклассике» пафоса отрицания настоящего в пользу тотального переустройства мира. Утратив (во многом сознательно) позицию «жизнестроителя», субъект «уличного искусства» занимает позицию «партизана»: скрывается и контратакует. Иногда используя в своих контратаках «иронию», иногда являя собой решительную серьезность. Не разделяя убежденности Бодлера, утверждавшего, что задача «художника современной жизни» состоит в том, чтобы

увидеть (рассмотреть) поэзию в повседневности, он, 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 (авангард), но как поле сопротивления, утверждения, эксперимента, игры, опыта.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обращение к феномену «уличного искусства» оправдано необходимостью для эстетической теории своевременно концептуализировать новейшие явления, возникающие в художественном пространстве.

В ходе исторического и теоретического анализа установлено, что точкой сборки современного «уличного искусства» стал феномен «граффити-искусства», сформировавшийся в 70-80 гг. XX в. в США в результате эстетизации одной из форм граффитизации городского пространства – «тэга». При осмыслении эстетизации «тэга» эвристичным оказалось обращение к функциональной модели языка Р.Якобсона. Эстетизация описана нами как смена исходной функции «тэга» на функцию «поэтическую» (в терминологии Р.Якобсона).

Показано, что «граффити-искусство», актуализировав ряд идей художественного авангарда, спровоцировало 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 середине 80-ых гг. нового художественного синтеза – «уличного искусства», включившего в себя ряд элементов до того момента существовавших независимо:

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

В работе были указаны и детализированы генетические связи новейшего феномена со значимыми явлениями культуры. В ходе аналитики произведений «уличных художников», направленных на де-монологизацию городского дискурса было установлено родство практик «уличных художников», нарушающих инвестируемый властью «символически порядок», с «площадной» и «карнавальной» культурой Средних Веков. В ходе исторического анализа указана возможность рассматривать практики художественного авангарда в качестве предыстории современного «уличного искусства». Так, именно дадаисты впервые использовали «художественные интервенции» в городскую среду как способ настичнуть неподготовленного обывателя, добиваясь тем самым нужного психологического эффекта. Конструктивисты, зараженные пафосом «искусства-строения жизни», отталкиваясь от марксистской идеи, согласно которой формирование жизни полагается возможным посредством формирования пространства жизни, впервые поставили перед художником задачу активно воздействовать на городскую среду, а именно – конструировать её. Несколько позднее (50гг. XX в.), ситуационисты перешли от теоретической критики пространства жизни, захваченного капитализмом, к разработке специфических «партизанских» стратегий сопротивления, находящихся на стыке между художественным жестом и политическим активизмом. Было установлено влияние на техники и сюжетную программу «уличных художников» традиции монументальной живописи, в частности – мексиканского мурализма. На основе сравнительного анализа мексиканского мурализма и граффити-мурализма введено и обосновано значимое для эстетической теории различие: «уличное искусство»\«искусство, экспонируемое на улице».

В результате анализа манифестов и практик «уличных художников» выявлено, что преобладающая в «уличном искусстве» критическая настроенность по отношению к современному городу восходит к критике «капиталистического пространства жизни», предложенной во второй половине XXв. лидерами европейского нео-марксизма (Г.Дебор, А.Лефевр, Г.Маркузе). В основании данной критики лежат категории: «дегуманизации», «отчуждения», «подавления»,

«контроля», «стандартизации», «унификации». Было также указано, что современные «уличные художники» наследуют у ситуационистов 50-ых гг. XXв. не только оригинальные практики, но и самоопределение себя в качестве «городских партизан».

В ходе эстетической характеристики практик современного «уличного искусства» рассмотрен опыт взаимодействия «уличных художников» с городским дискусом и городским артефактом. Концептуализированы формы, стратегии и приемы взаимодействия «уличных художников» с наружной рекламой, дискурсивными формами, городским интерьером. Установлено, что 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). Концептуализированы конкретные приемы «реорганизации»: «подмена», «подшивка», «симуляция». По функции и содержанию выделены «реорганизации»: критические, лирические, юмористические, сюрреальные. В ходе анализа работ «уличных художников» введено понятие «экстравертивной эстетики», указывающее на незавершенность, открытость произведения, принципиально невычленимого из средового контекста.

Итогом аналитики и концептуализации конкретных стратегий и приемов «уличных художников» стал вывод, согласно которому практики «уличных художников» отличает специфическая настроенность (установка) субъекта 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.

«Уличное искусство» – молодой неустанно развивающийся феномен. Очевидно, что данная работа является скорее разметкой пути, чем итогом. Желая описать феномен «уличного искусства», как целое, мы, возможно, уделили слишком мало внимания его элементам, что требует компенсации в будущем в виде исследований подробно останавливающихся на отдельных его формах, стратегиях и приемах. Наш тезис, согласно которому практики «уличных художников» являются симптомом зарождения новой специфической установки субъекта по отношению к действительности, требует уточнения и подтверждения в ряде работ, должных зафиксировать данный тип субъективности в новейших политических, экономических, теоретических практиках.

Мы надеемся, что российская наука не останется равнодушной к заявленным темам.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Авангард в культуре XX века (1900-1930гг.) – М.: ИМЛИ РАН, 2010.
2. Аверенцев С.С. Образ античности. Спб., 2004
3. Аверенцев С.С. Судьбы европейской традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976
4. 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.
5. Акиндинова Т.А. Герменевтика в арсенале исследования экологической эстетики. – Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2013. Т. 2. № 3. С. 76-87.
6. Акиндинова Т.А., Бердюгина Л.А. Новые грани старых иллюзий. Л., 1984.
7. Александр Шмарель. Протоколы допросов в гестапо. – Печатный дом «Димур», 2005.
8. Алпатов М.А. Художественные проблемы искусства Древней Греции. — М.: Искусство, 1987.
9. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. - М.,1974.
10. Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века. – М.: Академический проект; Традиция, 2005. – 864 с.
11. Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. - М., 1968.
12. Баженова А.А. Русская эстетическая мысль и современность. - М., 1980.
13. Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. – М: Прогресс. 1994
14. Банфи А. Философия искусства. - М., 1989.
15. Барт Р. «Мифологии». М – 2005
16. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и проблемы ренессансного творческого мышления. - М., 1990.
17. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965
18. Белкин А.И. Автореферат диссертации: Социально-психологический анализ граффити: На материале неинституциональных надписей и рисунков учебных заведений г. Самары. – Самара 2003
19. Белл К. Значимая форма // Современная книга по эстетике. - М.,1957
20. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. - М.,1997.
21. Бодрийар Ж. Символический обмен и смерть. – М.: «Добросвет», 2010



- 22.Брайан О’Догерти. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Ad Marginem, 2015
- 23.Брассай. Разговоры с Пикассо – Ad Marginem, 2014.
- 24.Бурдье, П. Социология социального пространства / Пер. с фр.; общ. ред. и послесл. Н. А. Шматко. — М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. В 2-х т.
- 25.Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. М., 1996
- 26.Бэнкси. Wall and Piece. М: Эксмо, 2016.
- 27.Вайнштейн О. Дендистские манеры. – Homo Historicus. В 2-х кн. Кн. II. М., 2003.
- 28.Вейц М. Роль теории в эстетике // Американская философия искусства. - Екатеринбург, 1997.
- 29.Вельфин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 2009
- 30.Волкова Е.В. Произведение искусства в мире художественной культуры. - М., 1988.
- 31.Высоцкий С.А. Киевские граффити XI-XVII вв. – Киев: Наукова думка, 1985.
- 32.Ги Дебор. Общество спектакля. – Опустошитель, 2014
- 33.Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 2000
- 34.Голдберг Роузли. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014.
- 35.Гомбрих Э. История искусства. М., 1998
- 36.Гройс Б.Е.Gesamt-kunstwerk Сталин. – М.:ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.
- 37.Грякалов А.А. Эстетическое и политическое в контексте постсовременности: топос Homo aestheticus.
- 38.Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М., 2006
- 39.Давыдов Ю.Н. Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. М., 1968.
- 40.Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. Отв. ред. К. Шуман; пер. с нем. С. К. Дмитриева. — М.: Республика, 2002.
- 41.Делез Ж. Складка. Лейбниц и борокко. М., 1998
- 42.Дьюи Д. Искусство как опыт. - СПб., 1995.
- 43.Дюфренн М. Кризис искусства. М., 2002.
- 44.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

45. Жадова Л. А. Монументальная живопись Мексики. — М.: Искусство, 1965. — 236 с.
46. Зельдмайр Х. Искусство и истина. - М., 1999
47. Иванов Вяч. Вс. Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. — М., 2007. — Т. 4. — С. 345-347.
48. История красоты / Под ред. У.Эко. М., 2007
49. История уродства / Под ред. У.Эко. М., 2007
50. История частной жизни: по общей редакции Ф. Арьеса и Ж. Дюби. Т. 1: От Римской империи до начала второго тысячелетия. — М.: Новое литературное обозрение, 2014.
51. История эстетики: учебное пособие. Отв. Ред. Прозерский В.В., Голик Н.В. — СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2011
52. Каган М.С. Избранные труды Т. 1-7. СПб., 2006-2011.
53. Каган М.С. Эстетика как философская наука.
54. Кайс З.В. Поэтический знак в структуре смысла городского граффити-символа. — Альманах современной науки и образования.
55. Кривцун О.А. Историческая психология и история искусств. - М., 1997.
56. Кривцун О.А. Творческое сознание художника. - М, 2008.
57. Кудряшов И.С. Стрит-арт как феномен современной культуры: проблемы генезиса и семиотические особенности. — Критика и семиотика. 2014. №2 С. 220-233
58. Кузова Н.В. Граффити: искусство или вандализм.— Молодой ученый. 2015. №16. С. 460-462
59. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992
60. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. - М., 2003.
61. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. СПб., 2008
62. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980
63. Лосев А.Ф. История античной эстетики. В 8 т. М., 1963-1994
64. Лосев А.Ф. О специфике эстетического отношения античности к искусству//Эстетика и жизнь. - М., 1974, вып. 3.
65. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2005
66. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. — М.: Кучково поле, 2014.
67. Мандельбаум М. Семейные сходства и обобщение, касающиеся искусства // Американская философия искусства. - Екатеринбург, 1997.

68. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. - М., СПб., 2009.
69. Маркузе Г. Одномерный человек. М – 2000 – с. 54.
70. Мерифилд Э. Ги Дебор. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
71. Никитина И.П. Философия искусства. М., 2008
72. Никонов В. А. Статьи о конструктивистах. — Ульяновск: Стрежень, Отделение Всесоюз. Объедин. Раб.-Кр. Пис. «Перевал», 1928. — 102 с.
73. Определения. РАДЕК. №2. 1998. URL: <http://anarchism-ru.livejournal.com/201279.htm>
74. Панофский Э. IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 2002
75. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». СПб., 2004.
76. Платонов А. Котлован: повесть – Спб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.
77. Полевой В.М. Искусство Греции. — М.: Советский художник, 1984
78. Прозерский В.В. Генезис средового искусства – В книге: Актуальная эстетика - II Материалы международного форума. Санкт-Петербургское философское общество. 2014. С. 117-120.
79. Прозерский В.В. От эстетики объекта к эстетике среды. – Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2013. №3 С.22.
80. Прозерский В.В. Позитивизм и эстетика. Л.:ЛГУ, 1983
81. Прозерский В.В. Проблема эстетического освоения среды – Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения. 2007. № 3. С. 46-56.
82. Прозерский В.В. Эстетика сегодня: состояние и перспективы. - Мысль: Журнал Петербургского философского общества. 2000. Т. 4. № 1. С. 268-271.
83. Радеев А.Е. Кластерный подход к искусству: за и против. Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. №1.
84. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. - М.: Медиум, 1995. - 415 с.
85. Рыков А.В. Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда) // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4. / Под ред. А.В.Захаровой, С.В.Мальцевой. СПб.: НП-Принт, 2014. С. 381–391
86. Рыков А.В. Истоки авангарда. Западноевропейское искусство XVIII-XIX вв. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2016.
87. Сайт «Партизанинг». URL: [http://partizaning.org/?page\\_id=6](http://partizaning.org/?page_id=6)
88. Сануй М. Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999
89. Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. — М.: ИМЛИ РАН, 2010.

90. Семёнов В.А. Первобытное искусство. Каменный век. Бронзовый век. Новая история искусства. Азбука-Классика. С-Пб., 2008
91. Сикейрос Д. Художник и революция. – Вопросы литературы. №4. 1964 С.138-160.
92. Соколов Б.Г. Музей в эпоху постмодерна. Часть 1. Онтология музея и культурного наследия. – Спб: СпбГУ, ВВМ, 2010.
93. Солженицын А.И. Раковый корпус: Повесть. – Спб.: Азбука-классики, 2006
94. Столяр А.Д. О генезисе изобразительной деятельности и ее роль в становлении сознания // Ранние формы искусства. - М., 1972.
95. Тарасов А. Н. Ситуационисты и город. URL: <http://saint-juste.narod.ru/urban.htm>
96. Тарасов А.Н. In memoriam anno 1968 - «Забриски Rider», № 8, 1999.
97. Татаркевич В. Античная эстетика. М., 1977
98. Татаркевич В. Дефиниция искусства // Вопросы философии. – 1975.
99. Тахо-Годи А.А. Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и искусстве // Эстетика и искусство. - М., 1966.
100. Теория метафоры. - М., 1990.
101. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. — М.: Издательство МГУ, 1993. — 248 с. — ISBN 5-211-02686-1.
102. Тылик А.Ю. «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.
103. Тылик А.Ю. Герменевтика граффити: Нью-Йоркский «бомбинг». – Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. №1. С.232-231.
104. Тылик А.Ю. Знак и среда: от эстетики к действию. – В сборнике: Актуальная эстетика – II. Материалы международного форума. Санкт-Петербургское философское общество. 2014. С. 125-126
105. Тылик А.Ю. Наружная реклама – мишень художественных «интервенций». – Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. Т.2. №4. С. 291-299.
106. Устюгова Е.Н. Этические и эстетические проблемы современной урбанистики. – Studia Culturae. 2014. №22. С. 34-42.
107. Ф.Энгельс. Каков будет ход революции? / К.Маркс, Ф.Энгельс. Собр. соч. Т.4. Москва, 1955. Стр.331.
108. Федорова Е.В. Латинские надписи. – Москва : Издательство Московского университета, 1976
109. Фещенко В.В., Коваль О.В. Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. – М.: Языки славянской культуры, 2014

110. Фуко М. Герменевтика субъекта. Спб., 2001
111. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. - М.: Гнозис, 1993.
112. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. - М.: Гнозис, 1993.
113. Хан-Магомедов С. О. Конструктивизм — концепция формообразования. — М.: Стройиздат, 2003. — 576 с.
114. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. — М.: Стройиздат, 2001.
115. Цветков А. «Художественный авангард и социалистическая программа»  
URL: <http://lib.vkarp.com/2013/04/23/>
116. Чистякова М.Г. Измени пространство – измени жизнь: социально-антропологические аспекты стрит-арта.– Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. 2013. №10. С. 168-173.
117. Шарль Бодлер об искусстве. М.: Искусство, 1986
118. Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. М., 1979.
119. Штеп В.В. Автореферат диссертации: Динамика субкультуры граффити в современной России. – Москва 2010
120. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию.
121. Эко, У. Открытое произведение / Пер. с итал. А. Шурбелева. — М.: Академический проект, 2004. — 384 с.
122. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В. Резник и А. Погоняйло. — СПб.: Симпозиум, 2006.
123. Экологическая эстетика: проблемы и границы. – Коллективная монография / Санкт-Петербургский государственный университет, Институт философии, Санкт-Петербургское философское общество. Санкт-Петербург, 2014.
124. Эстетика и теория искусства XX века. - М., 2005
125. 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
126. Эстетика Ренессанса. Хрестоматия: в 2 т. М.,1979. Т.1.
127. Эстетическая культура. – М., 1996. – 201 с.
128. Юренева Т.Ю. Музееведение. – Москва, Академический проект. 2004.
129. Яичникова Е. «ИСКУССТВО УЧАСТИЯ» 1990–2000-х годов: Попытка Историографии и метод анализа - 2013.

130. Ямпольский М. Память Тиресия. - М., 1993.
131. Ancelet, Jeanine. The history of graffiti. UCL. — London's Global University. 2006.
132. Anna Waclawek. Graffiti and Street Art .– Thames & Hudson, 2011
133. Benefiel R. Dialogues of Ancient Graffiti in the House of Maius Castricius in Pompeii. – American Journal of Archaeology Vol. 114, No. 1 (Jan., 2010)
134. Bernhard van Treeck. Das grosse Graffiti-Lexikon. — Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001.
135. Bishop, Claire. Artificial Hells : participatory art and the politics of spectatorship / by Claire Bishop. – 1st [edition]
136. Brad Downey. Spontaneous Sculptures. – Gestalten, 2010
137. Cedar Lewisohn. Street Art: The Graffiti Revolution. – Tate Publishing, 2009
138. Christian P. Acker. Flip the Script.– Gingko Press Inc., 2013
139. Don STONE Karl, Basma Hamdy and Ahdaf Soueif. Walls of Freedom: Street Art of the Egyptian Revolution. – From Here to Fame, 2014
140. Foster, H. Bad new days : art, criticism, emergency. – Verso Books. 2015.
141. Graffiti suspect faces felony charge. Pittsburgh Post-Gazette. March 2007. <http://www.post-gazette.com/pg/07079/770929-53.stm>
142. Groys, B. Art Power, MIT Press, 2008.
143. Hale G., Fresco painting, N. Y., 1933
144. Hudson K. A Social History of Museums, London, 1975.
145. Huyssen A. After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism. — Bloomington, 1986.
146. Johannes Stahl. Street art. – h.f.ullman publishing GmbH, 2012
147. Joselit, David. After art. Princeton University Press. 2013.
148. Nicholas Ganz. Graffiti Women: Street Art from Five Continents.– Harry N. Abrams, 2011
149. Patrick Nguyen & Stuart MacKenzie. Beyond the Street: The 100 Leading Figures in Urban Art.– Gestalten, 2010
150. Roger Gastman & Caleb Neelon . THE HISTORY OF AMERICAN GRAFFITI – Harper Design, 2011
151. Roger Gastman, Caleb Neelon, Anthony Smyrski. Street world: Urban Art and Culture from Five Continents. – Harry N. Abrams, 2007
152. Rykov A. Avant-garde in the service of Stalinism: Nikolay Punin as art historian // Politica, poder estatal y la construccion de la Historia del Arte en Europa despues de 1945/ Politics, State Power and the Making of Art History in Europe after 1945/ Las Tesis. Madrid, 2015.
153. Zia Krohn, Joyce Lagerweij. Concrete Messages: Street Art on the Israeli - Palestinian Separation Barrier.– Dokument Press, 2010

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Рисунок 1



Рисунок 2



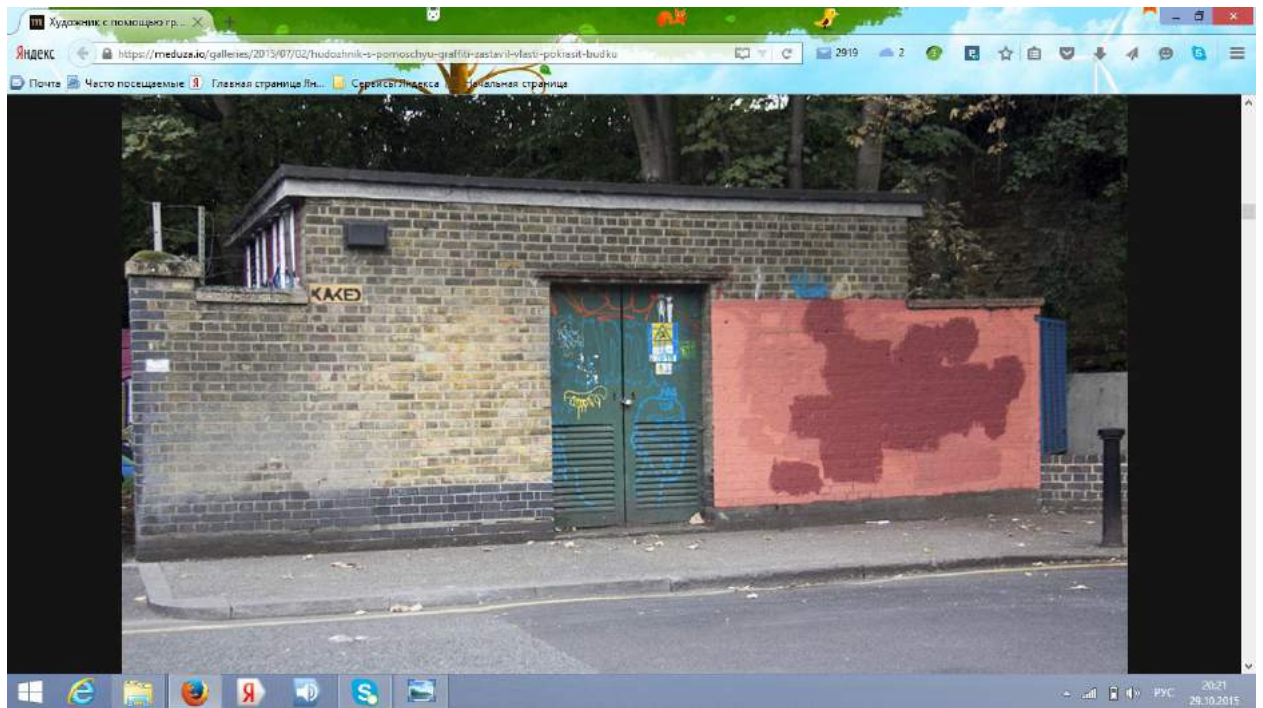
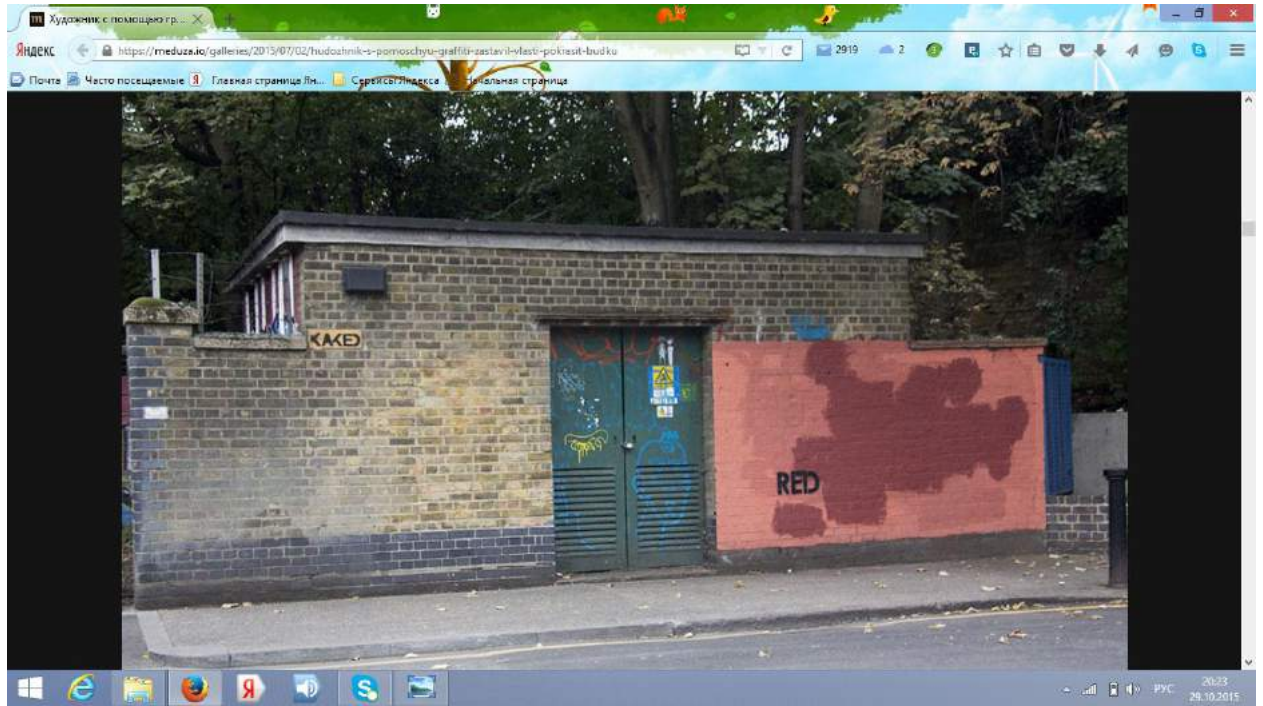


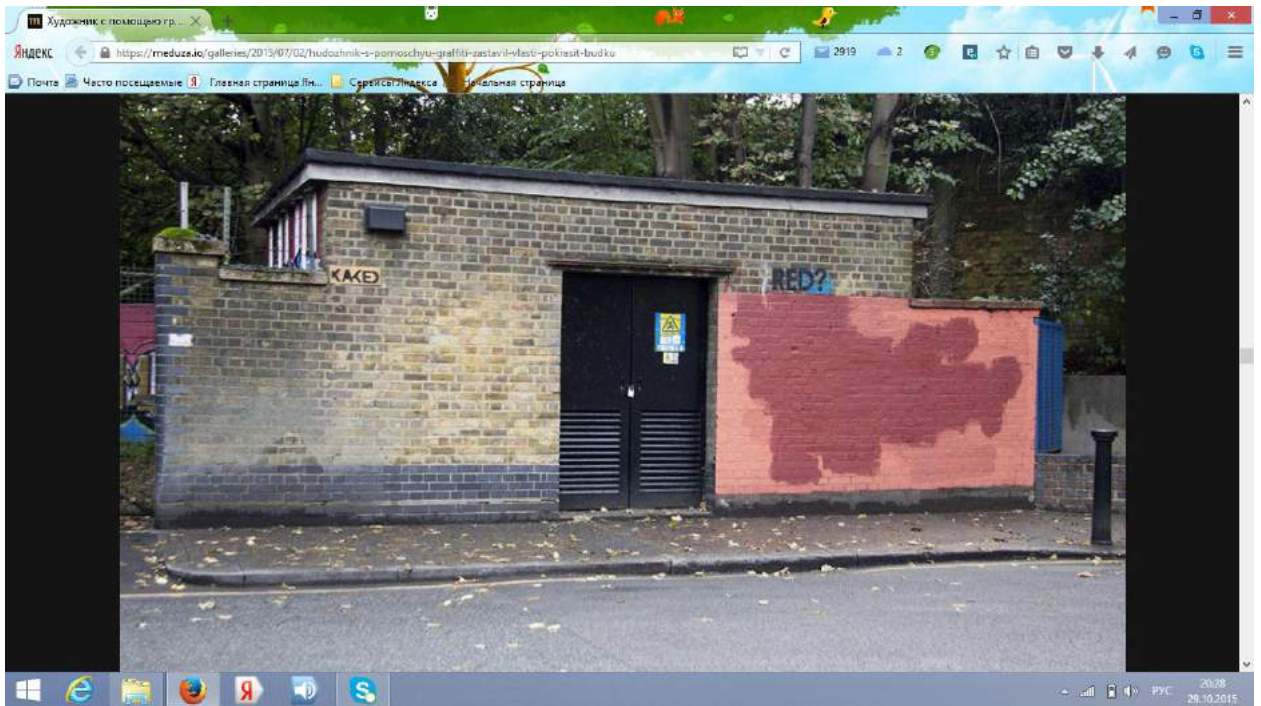
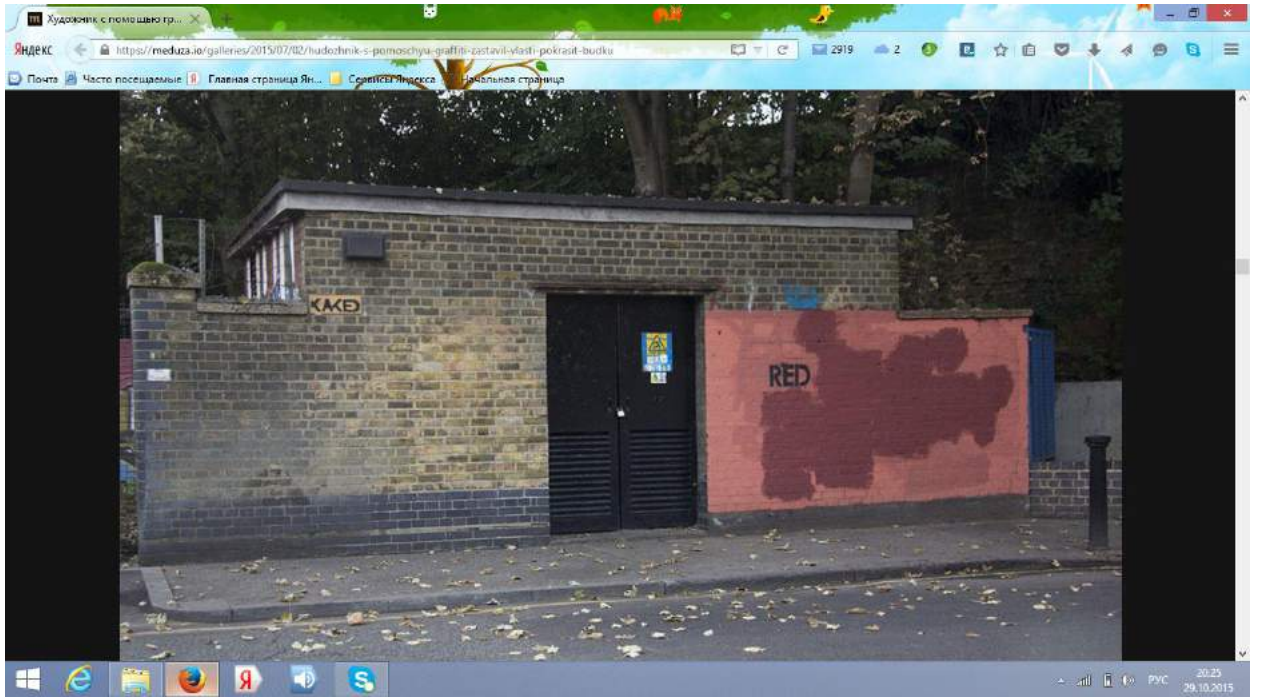
Рисунок 3



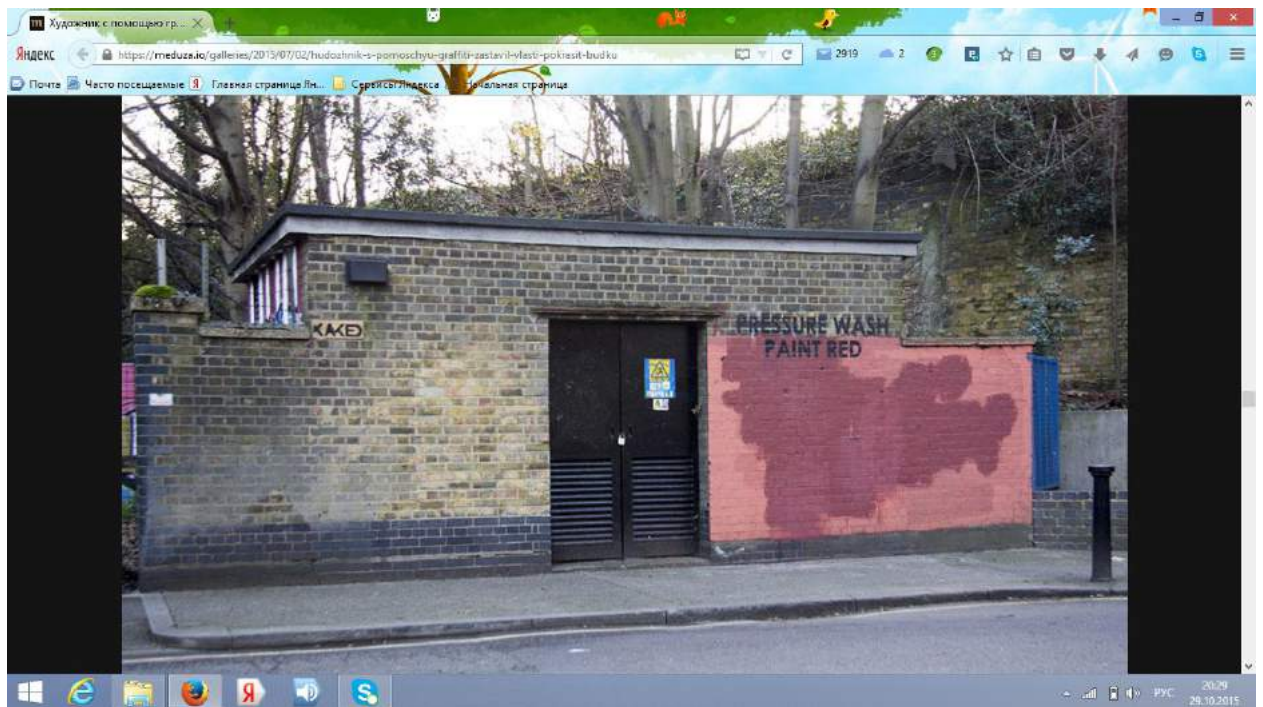
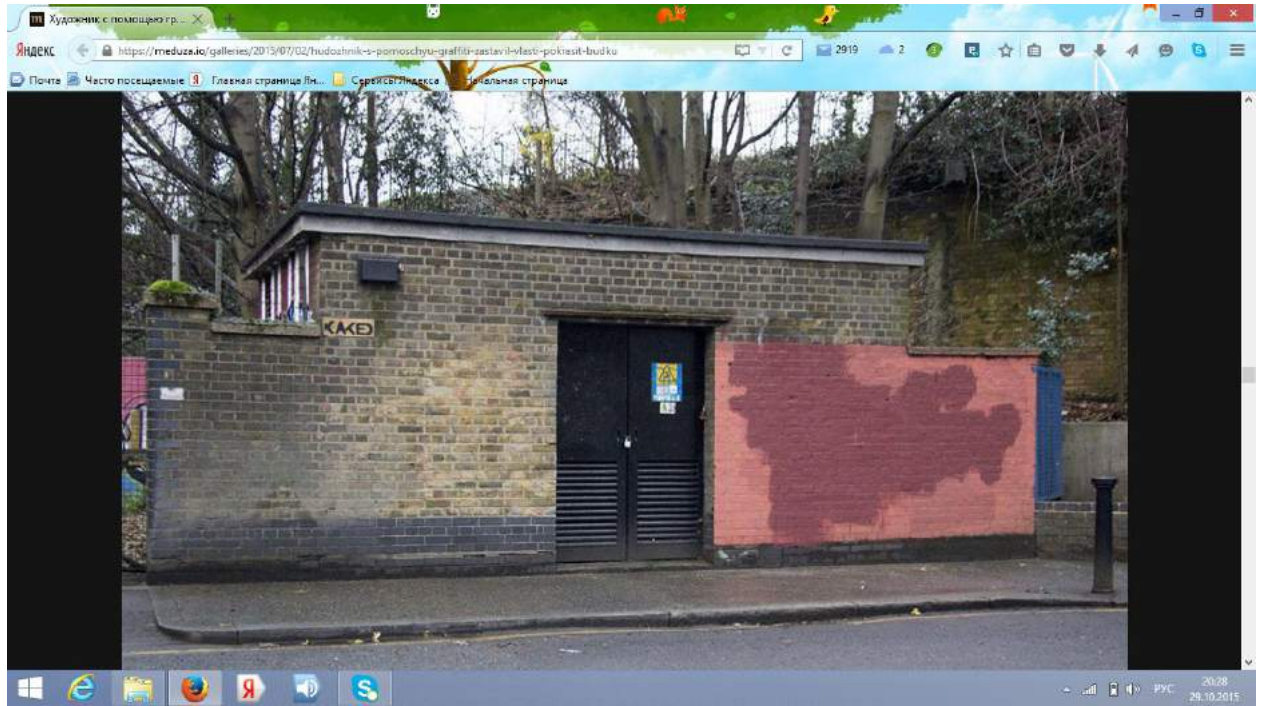


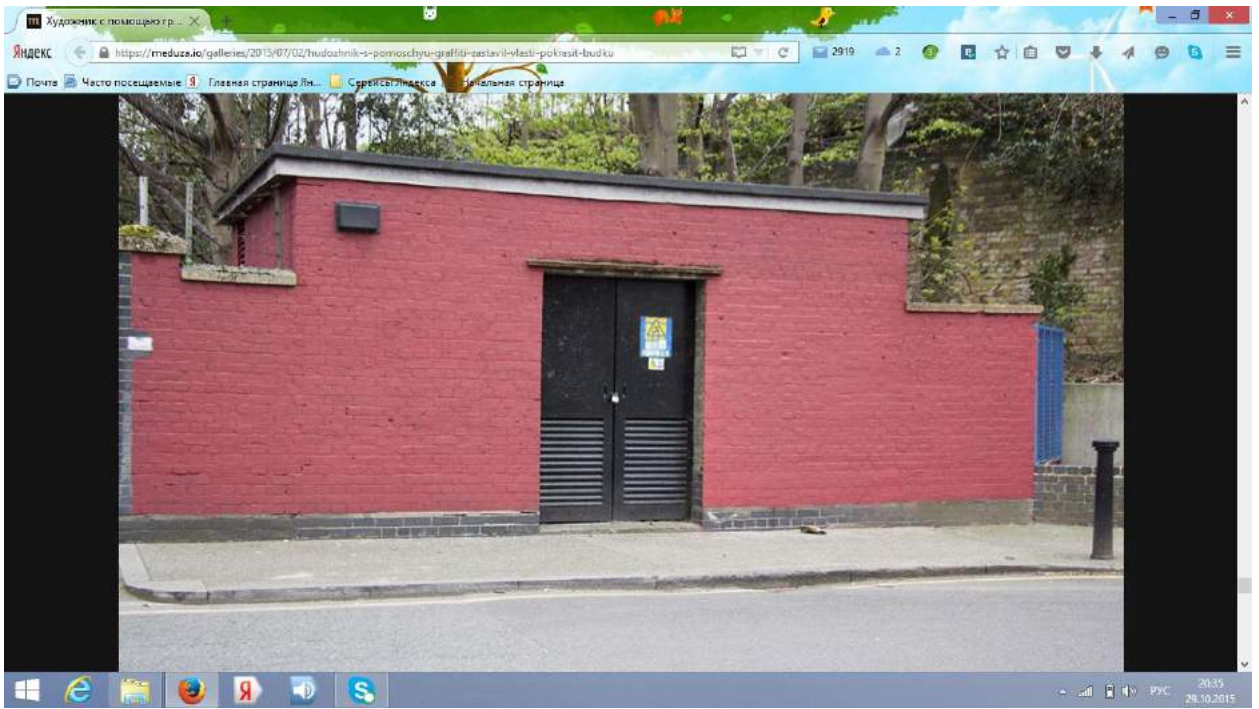
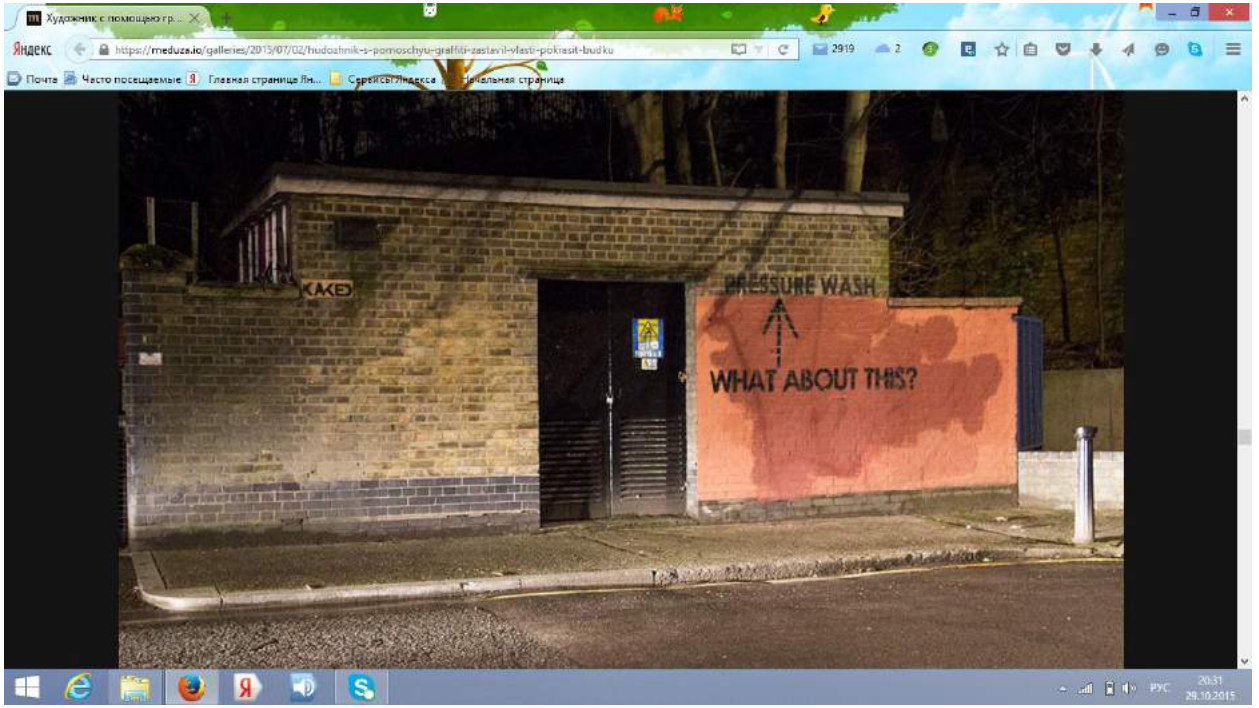
Рисунок 4













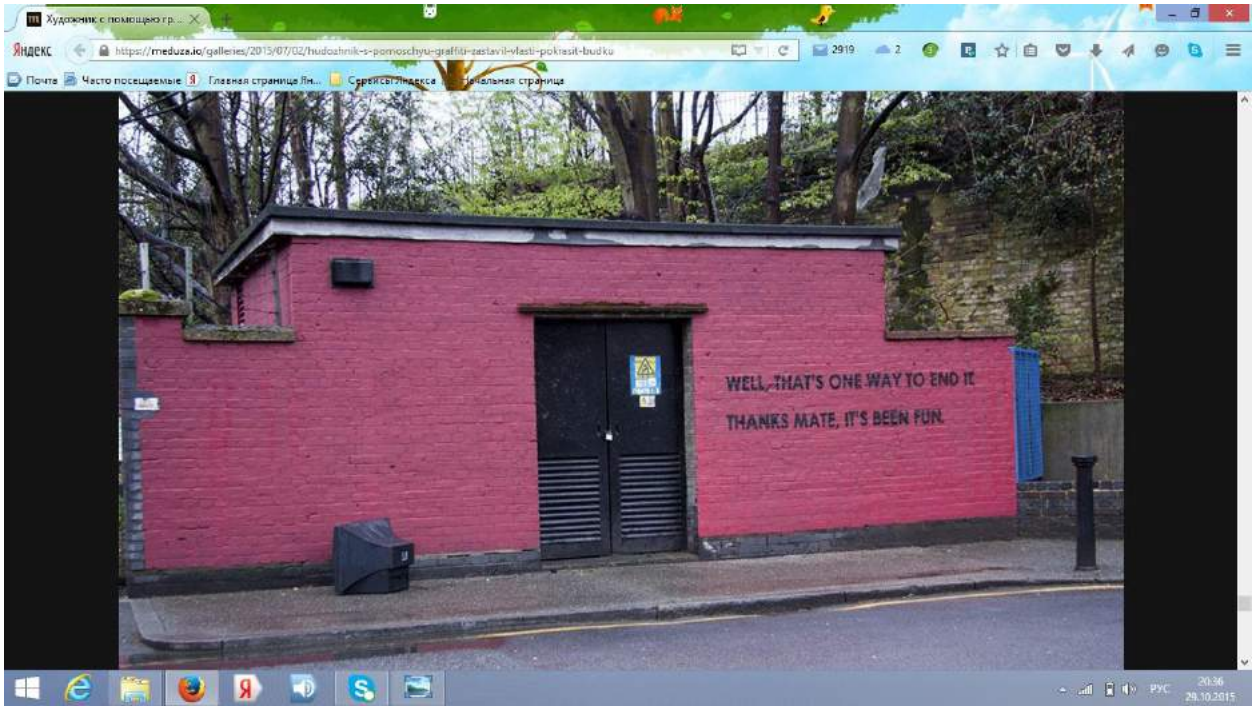


Рисунок 5



Рисунок 6





Рисунок 7





Рисунок 8



Рисунок 9

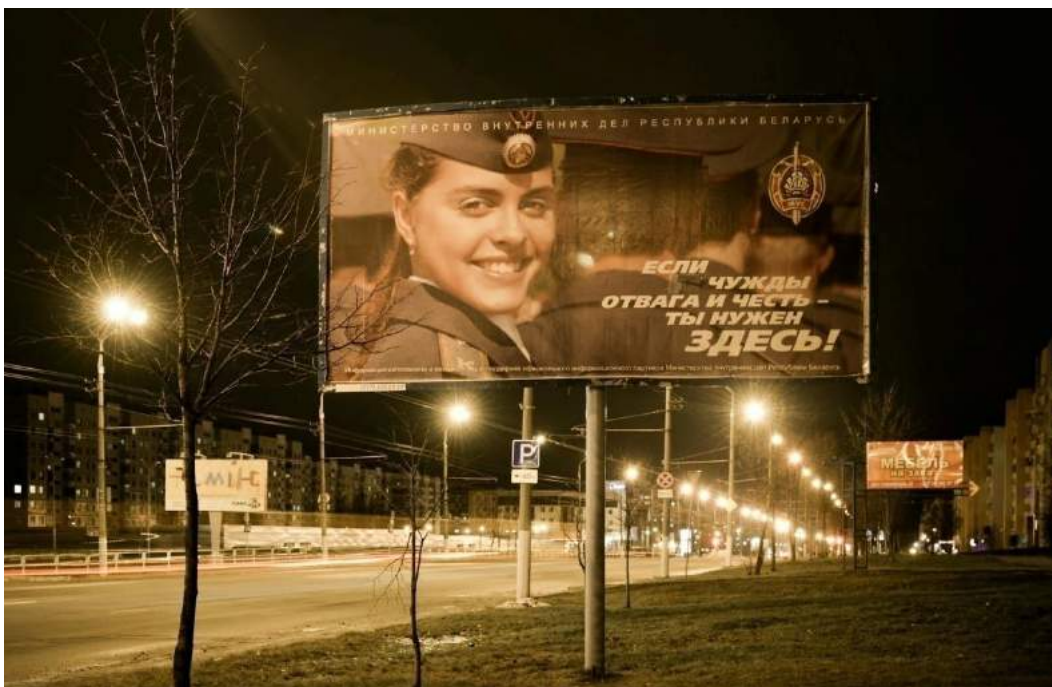




Рисунок 10



Рисунок 11





Рисунок 12





Рисунок 13





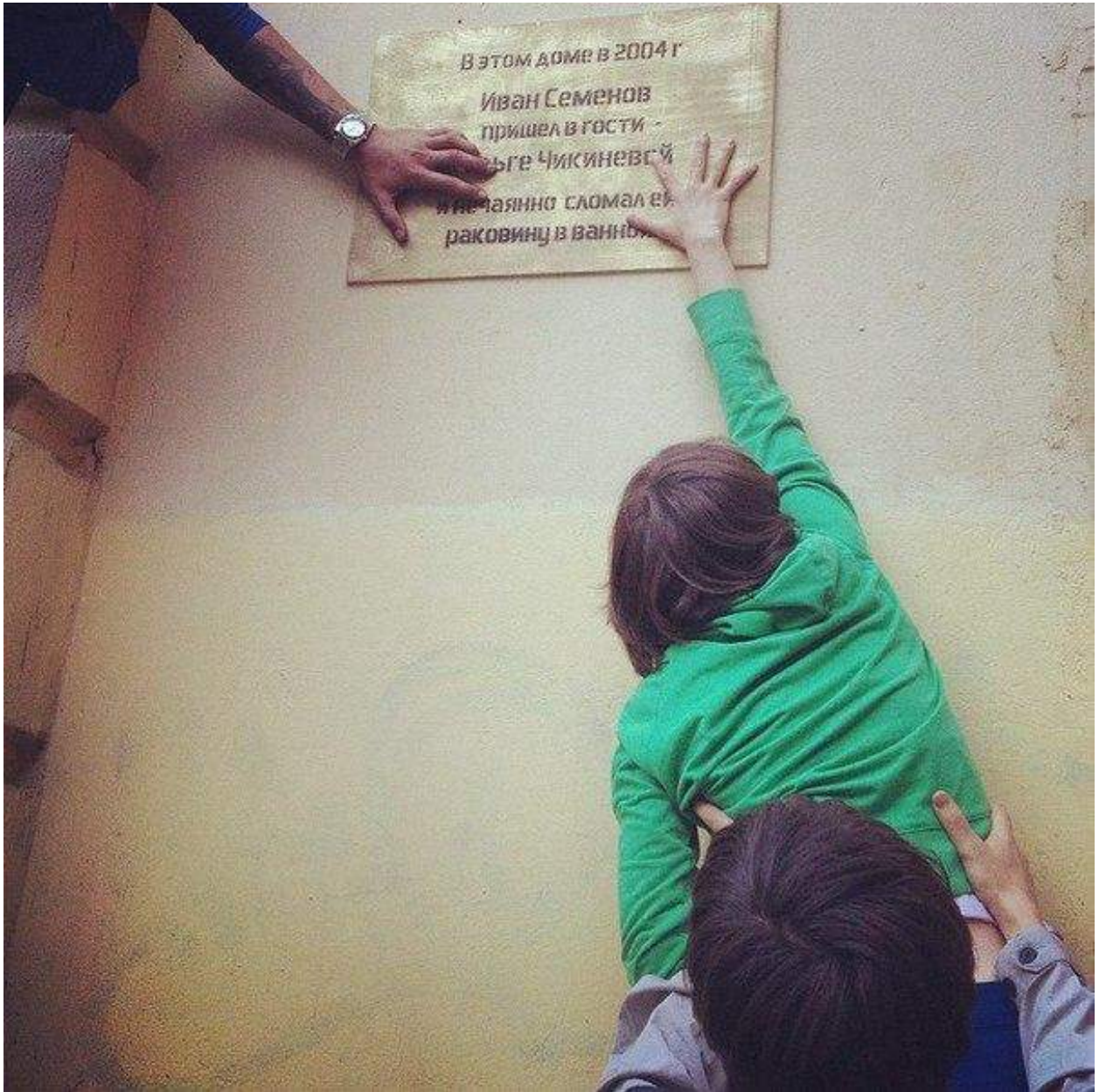




Рисунок 14





Рисунок 15

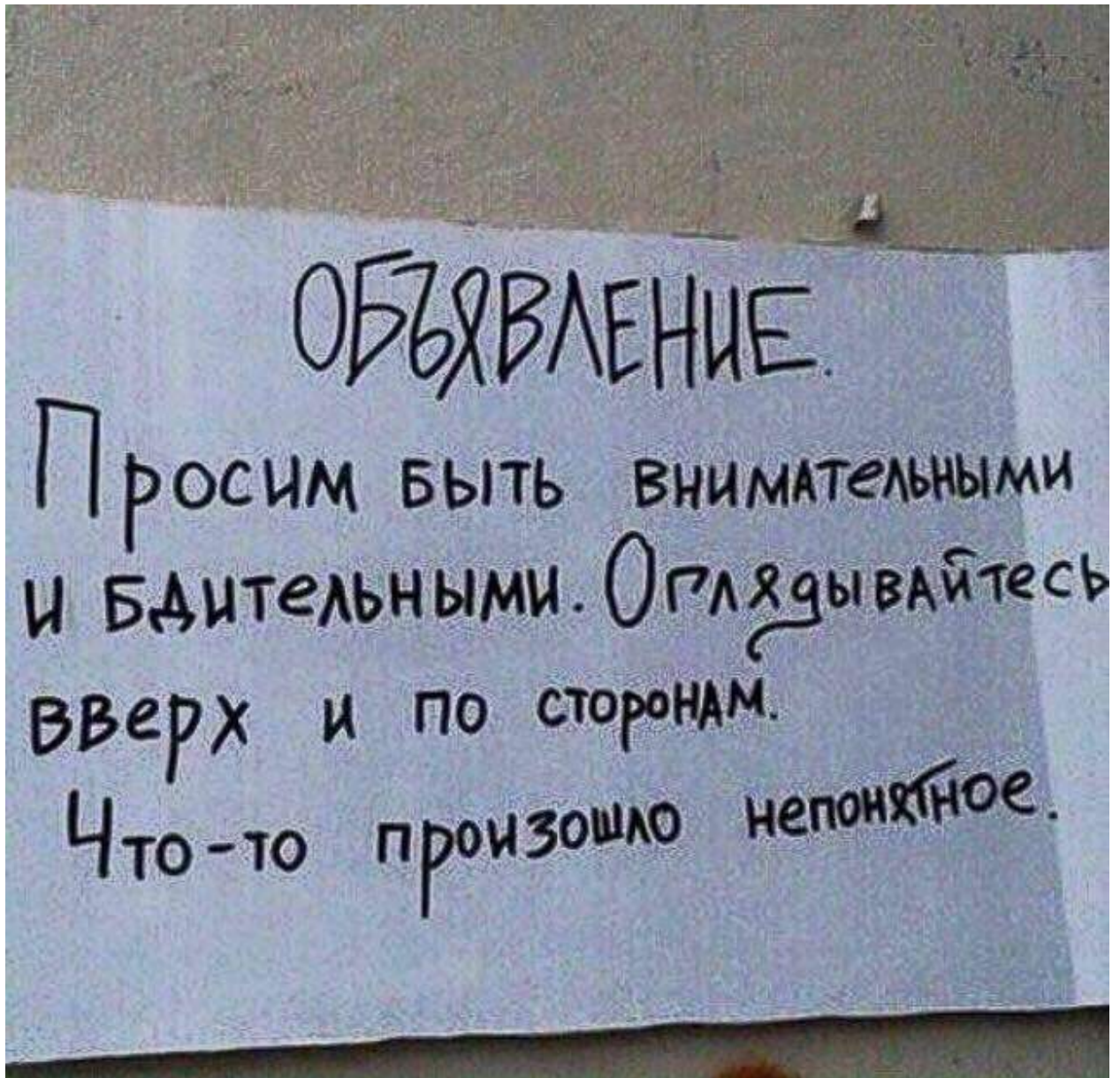


Рисунок 16





Рисунок 17



Рисунок 18.





Рисунок 19







Рисунок 20





Рисунок 21





Рисунок 22















Рисунок 24



Рисунок 25

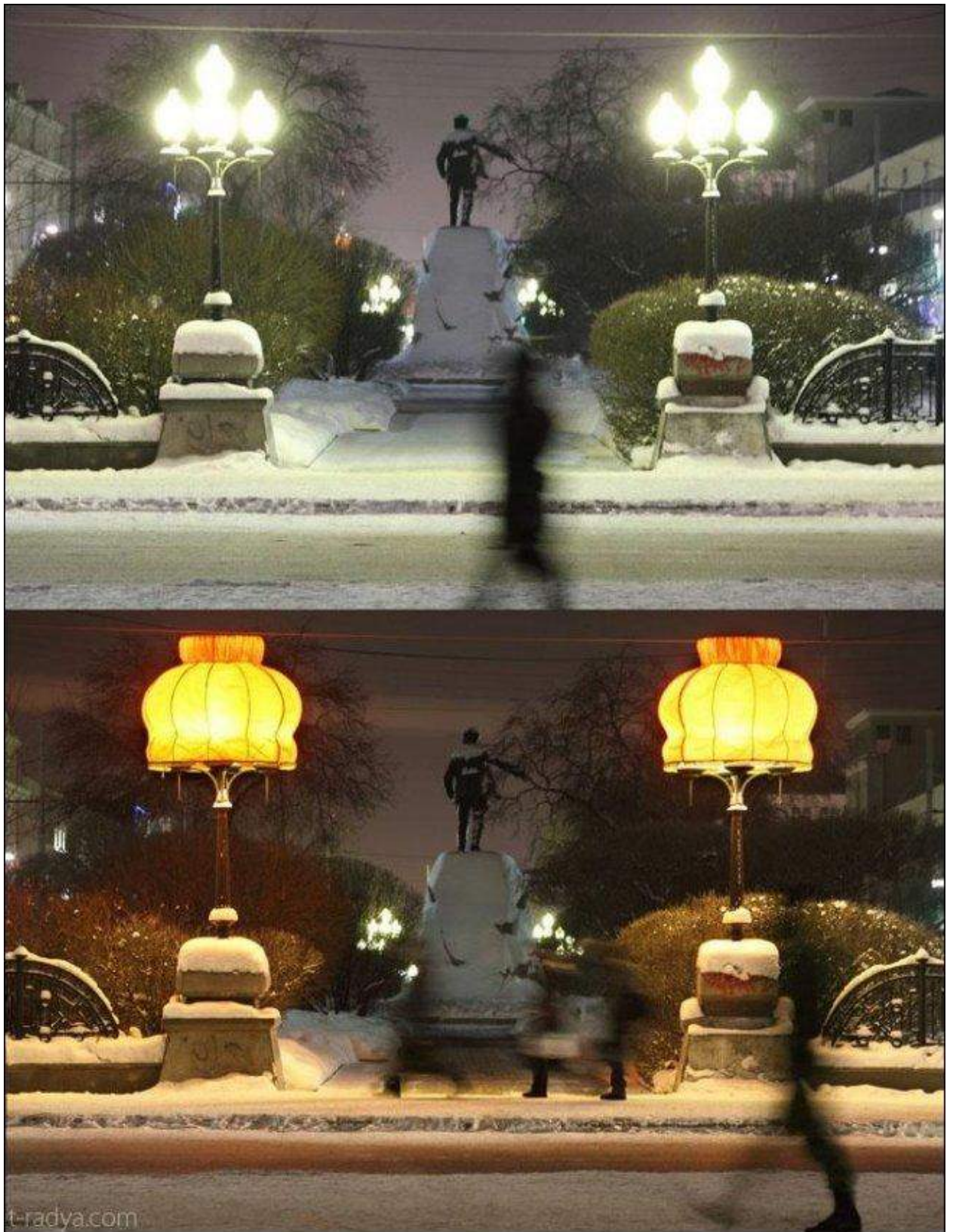




Рисунок 26

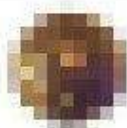


Рисунок 27





Рисунок 28



Алексей

На одной газовой трубе держится  
сегодня в 7:36



Рисунок 29



Рисунок 30





Рисунок 31

