

ЭСТЕТИКА СТРИТ-АРТА



Министерство образования и науки Российской Федерации

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
**«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ПРОМЫШЛЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И ДИЗАЙНА»**

ИНСТИТУТ БИЗНЕС-КОММУНИКАЦИЙ

КАФЕДРА ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ДИЗАЙНА И МЕДИАКОММУНИКАЦИЙ

ЭСТЕТИКА СТРИТ-АРТА

Сборник статей

Санкт-Петербург
2018

УДК 7.011:304.2
ББК 85.1

Под общей редакцией
кандидата философских наук *К. А. Куксо*

Рецензенты:
кандидат культурологии *Ю. В. Зиновьева*
кандидат педагогических наук *Ю. М. Пашедко*
кандидат философских наук *М. А. Степанов*

Эстетика стрит-арта : сборник статей / ФГБОУ ВО «С.- Петерб. гос. ун-т промышленных технологий и дизайна»; под общ. ред. К. А. Куксо. – СПб.: СПбГУПТД, 2018. – 96 с.

ISBN 978-5-7937-1560-7

В сборнике «Эстетика стрит-арта» представлены статьи коллектива авторов кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций института бизнес-коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, исследователей из Института исследования стрит-арта и других высших учебных учреждений, посвященные практикам уличного искусства и их влияниям на переустройство современных городских пространств. Основной интерес сборника связан с рефлексией специфики стрит-арта, многообразия его форм и его динамических пересечений с новейшими феноменами города.

Сборник адресован искусствоведам, культурологам, социальным философам и антропологам, специалистам в области урбанистики и всем, интересующимся своеобразием современного города и искусства.

УДК 7.011:304.2
ББК 85.1

В оформлении обложки использована фотографии работы стрит-арт дуэта Richi & Avo (Испания) и работы Core 2 (Нью-Йорк, США).

ISBN 978-5-7937-1560-7

© Авторы, 2018
© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

СТРИТ-АРТ: ПОНЯТИЕ, ГРАНИЦЫ, ФОРМЫ

<i>Д. Г. Пиликин.</i> Терминология уличного искусства. Опыт словарных дефиниций	4
<i>А. В. Кораблева.</i> Стрит-арт, паблик-арт, уличное искусство: дифференциация понятий	10
<i>А. А. Зоря.</i> Искусство художников «уличной волны» как объект искусствоведческого исследования	18
<i>К. А. Куксо.</i> Стрит-арт: от воображаемого к реальному	23
<i>О. Н. Судакова.</i> Скульптурный стрит-арт как художественная практика присвоения городского пространства.....	30
<i>М. Э. Вильчинская-Бутенко.</i> Стрит-арт и анонимность художника	39
<i>Е. Г. Шемшуренко.</i> Фотография в ночном городе: тьма и свет	49

СТРИТ-АРТ И ГОРОДСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

<i>О. В. Чудосветова.</i> Урбанистическое искусство в контексте художественных потребностей современного горожанина	59
<i>А. Л. Гусева.</i> Стрит-арт и спальные районы современного города	66
<i>А. М. Кадер.</i> Правовые аспекты стрит-арта	72
<i>Г. И. Банщикова.</i> Документирование урбанистического искусства: постановка проблемы	76
<i>А. А. Моторина.</i> Музейная архитектура и городское пространство: формы взаимодействия	83
<i>Е. В. Баркова.</i> Флористическое осмысление эстетики пространства: взгляд из Финляндии	89
Сведения об авторах и рецензентах	94

СТРИТ-АРТ: ПОНЯТИЕ, ГРАНИЦЫ, ФОРМЫ

УДК 7.011

Д. Г. Пиликин

ТЕРМИНОЛОГИЯ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА. ОПЫТ СЛОВАРНЫХ ДЕФИНИЦИЙ

В статье представлены результаты симпозиума «Тезаурус», проведенного Институтом исследования стрит-арта, где обсуждались термины и понятия уличного искусства. По итогам дискуссий были определены семь наиболее часто и широко употребляемых понятий, используемых в контексте уличного искусства в российском медиа-пространстве.

Ключевые слова: тезаурус, терминология, стрит-арт, уличное искусство, граффити, мурал, монументальная роспись.

Dmitry G. Pilikin

TERMINOLOGY OF STREET ART. VOCABULARY DEFINITION

The article presents the results of the «Thesaurus» symposium held by the Street art research Institute, where terms and concepts of street art were discussed. As a result of the discussions, seven most commonly concepts used in the Russian media space were defined.

Keywords: street-art, definition, terminology, mural, urban contemporary, urban art, monumental painting.

В декабре 2017 года Институтом исследования стрит-арта был организован однодневный Симпозиум «Тезаурус», на котором обсуждались термины и понятия уличного искусства. Перед симпозиумом Мария Удовыдченко, куратор научно-исследовательских программ Института, провела специальное исследование, благодаря которому мы смогли предварительно оценить разносторонние мнения специалистов (как уличных художников, так и исследователей стрит-арта и культурологов), термины, используемые в современных масс-медиа и профессиональных форумах и журналах уличного искусства, и определили краткий круг тем для обсуждения. Симпозиум начался с трех важных замечаний.

1) Почему мы это делаем? Потому что уличное искусство как феномен уже вышло за рамки замкнутого комьюнити, опознано как самостоятельная практика современного искусства и, следовательно, требует искусствоведческого осмысления.

2) Для чего мы это делаем? Весной 2017 года Институт исследования стрит-арта провел цикл дискуссий, посвященных спорным вопросам сообщества. Каждая из этих дискуссий сопровождалась весьма трудным диалогом о понимании и насыщении базовых терминов, которыми мы определяем уличное искусство, поскольку у каждого участника была своя собственная правда и понимание, обусловленные личным опытом. И все же, несмотря на эту дискуссионность, диалог продолжался, поскольку уже возникло общее понимание, что все эти разнонаправленные мнения выражают единое явление, о понятиях и терминологическом раскрытии которого мы должны договориться. Иначе, это сделают за нас.

3) Чего мы хотим достичь? Мы провели большую предварительную работу по опросу российских экспертов, как художников, работающих на улице, так и искусствоведов. Эти данные были обобщены и послужили основой для проблемного поля конференции. Мы собрали десять экспертов в Санкт-Петербурге для финальной сессии, прекрасно понимая, что они представляют лишь часть сообщества экспертов и «за бортом» осталось еще множество специалистов, каждый из которых имеет собственное аргументированное мнение. Но наша задача не состоит в символическом «захвате власти»: здесь нет и не может быть никакого «финального решения», скорее это попытка определить важные характерные черты и спорные точки. Возможно, по некоторым пунктам мы не сможем договориться. Но это тоже результат, поскольку разговор идет о живом и актуальном явлении, которое активно развивается и видоизменяется.

Так, экспертами выступили:

Игорь Поносов – художник, основатель и редактор проекта *Partizaning* (Москва);

Сабина Чагина – сооснователь и куратор творческого объединения «Артмосфера» (Москва);

Станислав Скворцов – райтер, редактор журнала о российском граффити *Petrograff* (Санкт-Петербург);

Константин Ставров – художник, куратор (Санкт-Петербург);

Антон Польский – художник, преподаватель урбанистики в РГГУ, редактор онлайн-проекта *Partizaning* (Москва);

Константин Богданов – филолог, фольклорист, историк культуры, ведущий научный сотрудник Института русской литературы РАН (Санкт-Петербург);

Альбина Мотор – продюсер и куратор программ искусства в городской среде, сооснователь Института исследования стрит-арта (Санкт-Петербург);

Дмитрий Аске – художник, основатель и редактор сайта *Vltramarine* (Москва);

Михаил Астахов – историк, куратор, сооснователь Института исследования стрит-арта (Санкт-Петербург);

Алексей Григорьевич Бойко – искусствовед, историк искусства. Государственный Русский музей, Отдел новейших течений (Санкт-Петербург).

Модераторы:

Дмитрий Пиликин – куратор арт-проектов, историк искусства, исследователь уличного искусства (Санкт-Петербург);

Мария Удовыдченко – куратор научно-исследовательских программ Института исследования стрит-арта (Санкт-Петербург).

По итогам интервью, изучения материалов СМИ и других источников к обсуждению на симпозиуме были предложены следующие термины: «граффити», «мурал», «стрит-арт / уличное искусство», «урбан контемпорари / уличная волна». В ходе длительной активной дискуссии участники симпозиума «Тезаурус» пришли к соглашениям, которые позволяют более четко идентифицировать художественные сообщения, с которыми мы сталкиваемся сегодня на улицах российских городов.

Несмотря на подготовку, в начале дискуссии не удалось перейти непосредственно к обсуждению заранее сформулированных вопросов. Весь первый час обсуждения участники посвятили развернутым высказываниям собственного понимания проблемы уличного искусства в целом. Когда необходимый консенсус всё же был достигнут, удалось перейти к формулировкам. Однако и в этот момент были высказаны возражения, о том, что любая попытка жёсткого словарного определения претендует на тоталитарность, что противоречит самому духу и букве уличного искусства. В ответ было выдвинуто предложение не объяснять, а наоборот запутывать реципиента, подводя его к необходимости делать самостоятельные выводы. Поэтому результат дискуссии заведомо предлагает не «словарную статью», а обозначение некоторых важных позиций, сформулированных в процессе диалога. В критическом споре с этими позициями любой участник может предложить собственную версию насыщения термина, аргументировав её.

Граффити

Само понятие *graffiti* возникает в исторической науке еще до осознания уличного искусства как самостоятельного культурного феномена и относится к любым текстовым или графическим изображениям: от наскальной живописи до надписей, сделанных римлянами и викингами. В этом научном контексте разделяют понятия *graffiti* (изображения, связанные с процарапыванием поверхности, от итальянского глагола *graffiare* – царапать) и *dipinti* (надписи, сделанные краской). Эти примеры часто приводят как прото-граффити, и стилистически, действительно, можно выстроить визуальные параллели. Но надо четко определить, что граффити в современном понимании – это продукт урбанистической культуры (*Urban Culture*), осознание феномена которой происходит только в 1960-е годы.

Если мы ведем отсчет нового понимания понятия *graffiti* от явления, возникшего в Америке в 1960-е годы (а именно: теггинг (*tagging*) и рисование с

помощью аэрозольного баллончика с краской (*spraying*)), то правильно произносить слово «граффити» следует с ударением на второй слог – граффити. В бытовой практике используются оба ударения, но мы предлагаем избрать именно это ударение как «профессиональное», по аналогии «компас (общеупотребительное) – компас (профессиональное).

По насыщению понятия удалось зафиксировать следующие позиции.

Граффити на сегодняшний день – это глобальная молодежная субкультура, способ коммуникации внутри сообщества, цель которой – тиражирование своего имени или названия команды для маркирования урбанистического пространства и утверждения своего присутствия.

Художник или граффити райтер (от англ. *to write* – писать) не ограничен в выборе материалов и инструментов и может использовать при создании граффити весь имеющийся или еще неизвестный технический потенциал (краска, аэрозольный баллончик, маркер и др.).

Понятие «граффити» в англоязычной версии передается целым спектром определений: *nick name style writing, spray art, graffiti art*, что показывает различия в понимании термина и концентрацию на отдельных его значениях.

На сегодняшний день нет никакой жесткой установки в отношении использования языка, на котором делается граффити, в российском пространстве художник волен использовать как латиницу, так и кириллицу или любой другой язык, который ему нравится.

Так как отношение к понятию «граффити» меняется во времени, то в современной практике существует также термин *post graffiti*, где базовое понятие рассматривается через призму истории и эстетики 1960–70-х в их современной трактовке. При этом, если классический граффити тэггинг обращен к внутренней субкультуре, то *post graffiti* – это система знаков, открытая широкому зрителю.

Уличное искусство / стрит-арт

Эксперты сошлись на том, что понятия уличное искусство и стрит-арт дублируют друг друга, но всё же существуют разночтения в нюансах.

Стрит-арт как широко распространённое и используемое в прессе понятие включает в себя по формальному признаку все виды активности на улице, производимые «художником». Из-за формального использования и моды на него для многих специалистов это понятие было дискредитировано, они стараются его не употреблять.

Уличное искусство – это скорее коннотация, то есть термин включает все возникающие, дополнительные элементы, устойчиво связанные с основным значением. Согласно Ролану Барту, коннотация отвечает за идеологическую нагруженность и способна в качестве формы идеологического воздействия замещать основное значение слова. Поэтому понятие *уличное искусство* более широко по спектру и включает в себя любые формы уличной активности, в том числе и политический активизм, коммерческую рекламу и народный жэк-арт.

Но со стороны художника уличное искусство – это художественная практика, включающая в себя различные формы творческой активности в

городском и общественном пространстве (граффити, стрит-арт, городские интервенции и пр.) Основные критерии, отличающие уличное искусство: нелегальность производства, яркий социально-критический посыл, партизанинг (отражение и популяризация идеи свободного высказывания или действия, направленного на переосмысление и перестройку городской среды и общества в целом), низовые гражданские инициативы с максимально широким спектром используемых изобразительных и медийных средств. Понятие уличное искусство подчеркивает место происхождения и место реализации этих практик.

Эксперты отметили, что в западных источниках также используется термин *Urban Art*, но в России он практически не употребляется, разве что как метафора и характеристика, присутствующая в названиях различных фестивалей, связанных с уличным искусством.

Также в рамках дискуссии об уличном искусстве обсуждался и термин *public art*, который обычно обозначает «искусство в общественном пространстве». Для многих экспертов этот термин слишком тесно связан с местом рождения (Америка периода Великой депрессии 1930-х годов) и попытками социального управления искусством через муниципальные органы власти. Немаловажно, что в России большинство попыток такого сотрудничества художников с государственными службами потерпели фиаско. Видимо, поэтому у экспертов проявилось негативное отношение к данному термину. И его даже на стали подробно обсуждать.

Мурал / Монументальная живопись

Эксперты отметили, что хотя термин «мурал» иногда используется в России для обозначения крупных настенных росписей, корнями он уходит в монументальную живопись и, более того, имеет отчетливую отсылку к мексиканской монументальной живописи 1920–60-х годов.

Более важным здесь оказалось разделить понятия, касающиеся монументальных росписей и изображений, сделанных в других техниках на плоских стенах в городском пространстве. Часть таких росписей, мозаик, рельефов, сграффито и пр., созданных в советское время, все же следует отнести к монументальному искусству, которое поддерживалось, сохранялось и реставрировалось на средства государства наравне с городской скульптурой. То есть родовая черта таких изображений – это тяготение к долгосрочному существованию. Коренным отличием современных росписей является относительная краткосрочность их существования (хотя фактически некоторые из них живут довольно долго и даже реставрируются).

В результате эксперты пришли к выводу, что в сегодняшнем контексте некорректно использовать понятия *мурал* и *монументальная живопись*, если мы говорим о больших плоскостных работах, созданных современными художниками на фасадах или брандмауэрах домов. Возможно, для таких произведений наиболее подходящим будет определение *настенная роспись*. Настенная роспись может быть создана в любой технике при использовании краски, спрея или других материалов. Размер такой росписи может быть

разным, но эта роспись всегда претендует на объемное взаимодействие с архитектурной плоскостью здания. Настенная роспись может быть создана как нелегально, так и при поддержке институций. Настенная роспись является частью уличного искусства.

Настенные росписи существуют уже длительное время, поэтому в отношении этого явления выработана рефлексия, которая зафиксирована в понятии «нео-мурализм», где настенная роспись оценивается уже как самостоятельный жанр изобразительного искусства.

Уличная волна / Urban contemporary

Термин, который вызвал наибольшие споры, начиная с самой возможности его включения в общий список базовых терминов. Некоторые услышали о таком термине впервые, хотя он описывает актуальную практику. Под определением *уличная волна* понимается современная практика работы художников, либо периодически смешивающих работу на улице с выставками в художественных галереях, либо окончательно переместившихся в галерейное пространство, но продолжающих использовать наработки и эстетику уличного искусства (граффити, пост-граффити, настенные росписи и т. д.). Сам факт такого перемещения до сих пор воспринимается довольно критично, но, в то же время, присутствует как актуальная практика, распространенная как в России, так и за рубежом. Эксперты отметили, что введение этого термина связано с маркетинговой стратегией, позволяющей успешно коммерциализировать искусство художников уличной волны, и акцентировали тот факт, что уличная волна имеет непосредственное отношение к самопозиционированию художников этого круга. Насколько приживется этот термин, покажет время. Термин *Urban contemporary*, по мнению участников дискуссии, в российском пространстве практически не используется.

СТРИТ-АРТ, ПАБЛИК-АРТ, УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО: ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ ПОНЯТИЙ

В научном мире, равно как и в художественных кругах, до сих пор отсутствует четкая дифференциация понятий, относящихся к области уличного искусства. В настоящем исследовании предпринимается попытка разграничить терминологический аппарат среды уличного искусства, а также проследить, как коннотация отдельных определений соотносится с актуальными художественными процессами в этой области.

Ключевые слова: уличное искусство, стрит-арт, паблик-арт, терминология.

Anastasiia V. Korableva

PROBLEM OF CONCEPTUAL DIFFERENTIATION IN STREET ART

In the academic community, as well as in artistic circles, there is still no clear conceptual differentiation relating to the sphere of street art. The article deals with the problem of delimitation of definitions germane to street art. It also examines the connotation of individual concepts and its relation to the actual art processes.

Keywords: street art, public art, urban art, terminology.

Прежде всего, стоит отметить, что вопросов к эпистемологии уличного искусства по-прежнему очень много. Даже оставляя в стороне проблемы разграничения уличного искусства и вандализма, этики и эстетики проявлений паблик- и стрит-арта, исследователь все равно сталкивается с рядом фундаментальных трудностей, связанных с явлением уличного искусства. Так, отметим, что в научных кругах до сих пор отсутствует четкое представление о том, что собой представляет феномен уличного искусства, где пролегают границы между паблик-артом и стрит-артом, как трактовать сравнительно новый термин *urban art* (русский язык пока не адаптировал его ни методом транскрибирования, ни методом калькирования, как это было с понятиями «граффити», «паблик-арт» или «уличное искусство» и др.). Между тем, дифференциация этих терминов имеет практическую важность, так как иначе грамотно подойти к осмыслению процессов уличного искусства не представляется возможным.

Мы предлагаем опираться на точку зрения отечественных уличных художников последних лет, так как, во-первых, уличное искусство во всем своем многообразии до сих пор не ассимилировано российскими институциями

полностью и определяется по большей части его создателями, и, во-вторых, поскольку уличное искусство сравнительно недавно оформилось в признанное направление, в связи с чем его понятийный аппарат до сих пор находится в стадии формирования.

Итак, что же такое уличное искусство? По мнению одного из крупнейших отечественных исследователей данного явления, активиста и художника Игоря Поносова, в целом в русскоязычной традиции принято ассоциировать уличное искусство с пришедшим из английского понятием *стрит-арт* [6, с. 12], что естественно, если учесть, что первое является прямой калькой со второго. Термином *уличное искусство* обозначаются практики, связанные с осмыслением и «полноценным переживанием» городского пространства, перманентным взаимодействием с ним [6, с. 13]. Сюда относятся как объектное, материальное искусство (мурализм, граффити, инсталляция, скульптура и т. д.), так и процессуальное (перформанс, акция). Однако сам И. Поносов подчеркивает, что при употреблении терминов *уличное искусство* и *стрит-арт* следует учитывать некоторые нюансы, связанные с бытованием этих и смежных с ними понятий в русском языке: в частности, художник высказывает мнение, что термины, имеющие в своем составе корень «арт», сегодня дискредитированы, поскольку ими зачастую обозначаются практики, имеющие творческое начало, но не являющиеся искусством [6, с. 12]. К искусству, и, прежде всего, уличному, И. Поносов предлагает относить те творческие практики, которые не просто используют город в качестве медиа, площадки для высказывания, но взаимодействуют с пространством, «полноценно переживают» его, то есть представляют собой осмысление и познание (в т. ч. и чувственное) уличных процессов и систем [6, с. 12–13] (фактически исследователь проводит таким образом грань между ремеслом и искусством).

Другой уличный художник, Тимофей Радя, в своей работе «Всё, что я знаю об уличном искусстве» указывает, что «с определением уличного искусства существует одна проблема – этого определения не может быть», однако «с уверенностью можно сказать ... [что уличное искусство] существует только на улице, никак иначе» [9]. Уличное искусство, по мнению этого художника, рождается из соотношений «идея/место, внутреннее/внешнее, временное/вечное, свое/общее» [9]. На наш взгляд, в этом Тимофей Радя близок Игорю Поносову, так как фактически он также рассуждает о практике «взлома» городского пространства и отделяет искусство от того, что И. Поносов предлагает называть просто «формами творчества» [6, с. 12].

Другой активист и художник Антон Мэйк, однако, предлагает подойти к рассмотрению указанных понятий с иной позиции: в частности, он использует термин *urban art*, объединяющий не только все практики, имеющие своим медиа городское пространство, но и использующие эстетику и сам язык таких практик, которые существуют сегодня в далеких от собственно улиц пространствах – классических галереях, студиях дизайна и т. д. [8]. Художник подчеркивает, что термин *urban art* является более широким, нежели устоявшееся в русском языке понятие уличного искусства [8].

В отечественных художественных и научных кругах также были попытки ввести термин *уличная волна* для обозначения работ «разносторонних художников, которые начали творческую активность именно в общественном пространстве, при этом участвуют и в выставках, и в других проектах, а не только работают на улице» [8], в том числе как замену дискредитированному и размытому понятию уличного искусства. На наш взгляд, однако, термин *уличная волна* до сих пор определен недостаточно, при этом он перекликается с другим понятием – пост-граффити: так, например, художник и куратор Андрей Абер (Berger) определяет пост-граффити как приход стрит-арт-художника в институциональное пространство (галерею, музей и др.) и его поиск новых способов репрезентации своего творчества [3].

На основании всего вышесказанного мы считаем возможным качественно детерминировать и разграничить уже существующие понятия без необходимости введения новых: в частности, мы предлагаем использовать термин уличное искусство применительно ко всем практикам, осмысляющим городское пространство и, пользуясь языком Игоря Поносова, «переживающим» его. Термин же *urban art* (урбан-арт, городское искусство) мы предлагаем понимать как самый общий, включающий в себя все практики, имеющие своим медиа улицы, или работы, исполненные в городском пространстве (безотносительно к их идейной, технической, эстетической составляющей), а также заимствованные из них символы, язык, стиль и эстетику, которые вышли за пределы собственно уличной культуры (например, стилизованные под граффити принты в дизайне одежды и т. д.).

Из сказанного выше следует также, что главными определяющими уличного искусства является «взлом» процессов и структур городского пространства [6, с. 13], однако этот акт рефлексии и познания (как чувственного, так и интеллектуального) может происходить на разных уровнях и иметь разные точки отсчета. В настоящее время существуют два основных направления уличного искусства, которые часто противопоставляются в научной и популярной литературе – это стрит-арт и паблик-арт. Судя по определениям, сформулированным художниками и исследователями, их различие – в условиях создания произведения: так, первый из терминов «в большей степени применим к нелегальному уличному искусству», а паблик-арт, соответственно, ко всему тому, что «легально» и одобряемо институциями и часто даже выполнено по их заказу [8]. С технической точки зрения «набор» средств и приемов выражения у паблик-арта и стрит-арта практически идентичен – и тот, и другой обращаются к росписям городских объектов, акциям, скульптуре, использует аэрозоли, маркеры, краску, подручные материалы и т. д.; различие заключается в собственно генезисе конкретного произведения.

При этом необходимо отметить, что паблик-арт зачастую утрачивает ряд присущих стрит-арту черт, таких как неопределенность и темпоральность существования произведений (объекты паблик-арта нередко изначально «защищены» от уничтожения властями, срок их жизни определяется желанием заказчика) [10], и такие работы зачастую лишены эффекта неожиданности,

связанного, прежде всего, с чистотой восприятия [3]. Планирование подобных проектов часто анонсируется в СМИ, зритель может узнать о произведениях из сторонних источников еще до первого знакомства с ними в реальном городском пространстве. Стрит-арт, напротив, использует эффект неожиданности, спонтанно внедряясь в привычные городские маршруты, «взламывая» их изнутри [7]. Сталкиваясь с такими работами, зрители имеют возможность «оценивать их с обнуленных позиций» [6, с. 130], без влияния авторитета в лице институций, представленных как местными властями, так и признанными культурными организациями, музеями и галереями, прежде всего. Стоит оговориться, впрочем, что современные культурные пространства стремятся быть демократической средой, где, как предполагается, посетители не просто наблюдают за присвоением работе статуса «шедевра», но сами влияют на развитие культурной среды и ее практик [12, с. 74] (недаром известный куратор Йоханнес Кладдерс замечал, что «произведение делает художник, но в произведение искусства его превращает общество» [4, с. 66]). Тем не менее, в массовом сознании институция все еще воспринимается как авторитет (наглядно это продемонстрировал Кладдерс, который намеренно помещал самые спорные произведения в «классический» контекст, чтобы таким образом убедить зрителя в праве современного искусства на существование). Опасность заключается в том, что институции имеют возможность продвигать или, напротив, цензурировать произведения, влияя таким образом на целостность восприятия публикой уличного искусства: так, городские власти могут намеренно уничтожать объекты, идентифицируемые ими как акт вандализма, а представители музеев, относительно недавно обозначившие свой интерес к уличному искусству, не всегда успевают качественно осмыслить современные культурные практики.

На этой почве возникает определенная диспропорция в соотношении паблик-арт – стрит-арт, так как у последнего попросту меньше шансов стать привычным явлением и заслужить доверие зрителей: он чаще подвергается уничтожению и получает меньше освещения в официальных СМИ. Многие проекты паблик-арта, напротив, «встраиваются» в городской контекст, становятся привычным элементом среды, поскольку они поддерживаются и акцентируются. При этом исследователи отмечают, что часто тема таких работ либо нейтральна, либо социально одобряема, а значит, процесс их внедрения в публичное пространство встречает меньшее сопротивление (впрочем, известны и случаи порчи работ только из-за их формы). Официальные институции сравнительно редко идут на эксперименты, ориентируясь на вкусы большинства и принятую линию культурной политики, предпочитая простые и понятные произведения (в качестве примера можно привести многочисленные монументальные росписи, выполненные в рамках федерального проекта Арт-Фасад на исторические и патриотические темы). Возникает замкнутый круг: с одной стороны, массовому зрителю показывают однотипные в идейном плане произведения, купируя его возможную реакцию на более смелые работы, с другой, зритель действительно оказывается не готов воспринимать менее привычные формы искусства, поскольку лишен опыта знакомства с ним.

Показательным примером является проект «Критическая масса», проходивший в Санкт-Петербурге в 2011 г. Одна из представленных здесь концептуальных инсталляций, «Бриллиантовый князь» Лауры Фельдберга, подверглась разрушению еще до того, как проект был официально открыт. Выведенное в публичное пространство концептуальное искусство вызвало большой резонанс у неподготовленного зрителя, прежде всего своей непривычностью (в частности, «Бриллиантовый князь» представлял собой три диско-шара, поставленных один на другой и напоминающих очертаниями снеговика). Впрочем, потеряв устоявшийся музейный контекст, «Бриллиантовый князь», как и другие произведения проекта, вызвали хоть неоднозначный, но непосредственный, живой отклик. Последующие отзывы о проекте были в большинстве своем положительными, что обнаруживает интерес городской публики к таким смелым начинаниям [1, с. 100, с. 106]. С менее провокационными работами дело обстоит иначе: часто они выступают не столько самостоятельным объектом искусства, сколько попросту декоративным элементом, «разбавляющим» привычную городскую застройку. По мнению Игоря Поносова, по этой причине такие объекты паблик-арта фактически остаются незамеченными – они не вызывают резонанса, публика воспринимает их равнодушно и безэмоционально [6, с. 190]. Зачастую это не искусство, но ремесло – технически совершенное, но не вносящее ничего нового, и в неудачных своих примерах не осмысляющее городскую среду, не учитывающее контекст городского пространства.

Совершенно иной генезис имеет стрит-арт – намеренно внеинституциональное, более динамичное и менее цензурированное направление уличного искусства. Проекты стрит-арта в большинстве своем несанкционированны [8]: одной из характерных составляющих его проявлений является спонтанность, интенция к «взлому» городского пространства [6, с. 126]; следует также отметить и их временность [2, с. 13-14]. Можно сказать, что многие художники ассоциируют с уличным искусством, прежде всего, именно стрит-арт – вспомним высказывания Тимофея Ради: «Временность – сильнейшая сторона уличного искусства ... работа сделанная там, где нельзя, обладает особой силой» [9].

Стрит-артист понимает неопределенность судьбы своей работы, знает, что она может подвергнуться осуждению независимо от того, какую идею несет (ведь уничтожаются и нейтральные, аполитичные произведения), что в известной мере предопределяет расширение границ его творческих возможностей. Напротив, выполняя официальный заказ, художник вынужден следовать требованиям заказчика, что отражается на его творческой свободе. Стрит-артисты имеют возможность создавать произведения, основываясь исключительно на собственном художественном чутье, и при этом получать более живой отклик, самостоятельно решая, где и как размещать работу. Это, однако, вовсе не означает, что стрит-арт – социально неодобряемое явление: как есть примеры порчи зрителями санкционированных произведений («Бриллиантовый князь» Лауры Фельдберга), так есть и случаи защиты неинституционализованного искусства (например, портрета Сергея Бодрова,

нарисованного на трансформаторной будке близ Александро-Невской лавры: муниципальные власти восприняли это граффити как акт вандализма и закрасили его, но после многочисленных обращений местных жителей приняли решение восстановить). Более того, растет число случаев институализации независимых уличных художников: одни соглашаются на эпизодическое сотрудничество с официальными институциями (например, группа *HoodGraff*, авторы портрета С. Бодрова и других знаменитостей: взаимодействие здесь сводится к вопросам поддержания сохранности признанных властями работ), другие фактически переходят в лоно паблик-арта (например, стрит-арт-группа *Zuk Club*, имеющая обширный опыт создания несанкционированных произведений, в последнее время занимается в основном выполнением заказов коммерческих и политически ангажированных организаций [6, с. 192]).

Сопоставление паблик- и стрит-арта усложняется еще и тем, что в каждом из направлений не существует единого подхода к восприятию творчества и этическим принципам, определяющим генезис работ. Например, стрит-артисты могут выполнять коммерческие заказы от частных лиц, что в среде уличных художников часто подвергается критике, трактуется как превращение произведения в маркетинговый проект. Так, большой резонанс вызвала недавняя работа коллектива *HoodGraff* – портрет актера Милана Марича в образе Сергея Довлатова из последнего фильма А. Германа: «Казалось бы, произведения группы *HoodGraff* с портретами знаменитостей известны всему миру и уж точно – всему Питеру. Проблема в том, что работа на Введенской, 7 – это реклама. Черно-серый портрет на сером фоне в фирменной стилистике *HoodGraff* сопровождается надписью “Довлатов // в онлайн-кинотеатре ОККО”. В руках у актера смартфон с логотипом стримингового сервиса ... Неужели дерзкие и непокорные стрит-артисты согнули выю перед коммерсантами?» [11] – вот один из примеров реакции независимых СМИ на событие. На этом фоне работы некоторых паблик-артистов представляются более «честными», основанными на принципе стойкости предпочтений самого художника. Так, например, растиражированную работу «Счастье не за горами» Борис Матросов создавал для подмосковного фестиваля ландшафтных объектов «АртПоле» (позже работа была установлена в Перми). Имеющий большой опыт концептуальных работ и увлеченный исследованиями текста и языка художник остался верен своим предпочтениям и в данном проекте. Несмотря на санкционированный характер установки этой работы, художник дал ей внедриться в код городской среды и, пользуясь словами Тимофея Ради, «стать общей» (об этом свидетельствует эффект работы: надпись стала новым символом города и активно тиражируется в масс-медиа; при этом объект не раз подвергался актам вандализма и восстанавливался городскими активистами [5]).

Как мы видим, объекты стрит-арта и паблик-арта, несмотря на генетические различия направлений, не являются полярными явлениями. Приведенные примеры показывают, что в рамках этих направлений создаются более и менее удачные работы, а вопрос «искусство это или не искусство?»

решается уже с позиции этики и взглядов художника, его способности выносить и воплотить идею, «взломать» код городского пространства.

В пользу данного тезиса говорит и тот факт, что сами стрит-артисты все чаще обращаются к институциям. Так, независимый художник Тимофей Радя стал лауреатом нескольких премий, в том числе государственной награды «Инновация». Более того: он, как и многие другие его коллеги, также считающие себя не связанными с частными и государственными институциями, в последние годы демонстрирует желание сотрудничества с культурными организациями и проектами – музеями, фестивалями, конкурсами. Также следует отметить, что некоторые работы существуют на стыке публик- и стрит-арта: это объясняется не только контекстом создания работ, но их восприятием публикой и социальной судьбой. Потому невозможно, да и не нужно пытаться унифицировать деятельность публик- и стрит-артистов, воспринимать их как два полярных лагеря уличного искусства, что не отменяет необходимость дифференциации его направлений и видов, существенную для понимания его актуальных процессов.

Литература

1. *Вейц, М. Е.* Проекты публик-арт как диалог между художниками и горожанами (на примере проекта «Критическая масса») / М. Е. Вейц // Журнал исследований социальной политики. – 2012. – № 1 (Т. 10). – С. 95–108.

2. *Дроздова-Пичурина, Н. Н.* Урбанизация музея vs. музеологизация городского пространства: к теоретической разработке вопроса (на примере Санкт-Петербурга) / Н. Н. Дроздова-Пичурина // Вопросы музеологии. – 2016. – № 1 (13). – С. 10–23.

3. *Костарева, И.* Пост-граффити: как стрит-арт становится предметом музейного искусства // Design Mate [Электронный ресурс]. – URL: <https://designmate.ru/read/megapolis/post-graffiti> (дата обращения: 20. 04. 2018).

4. *Обрист, Х. У.* Краткая история кураторства / Х. У. Обрист; пер. с англ. А. Зайцева. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. – 256 с.

5. *Орлова, Т.* Активисты починили и покрасили пермское «Счастье» // Пермский информационный портал 59i.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://59i.ru/novosti/novosti-permi-i-permskogo-kraja/aktivisty-pochinili-i-pokrasili-permskoe-schaste.html> (дата обращения: 24. 04. 2018).

6. *Поносов, И. Г.* Искусство и город: Граффити, уличное искусство, активизм / И. Г. Поносов. – М.: Игорь Поносов, 2016. – 208 с., ил.

7. *Савина, А.* Как стрит-арт попадает в музей // ПРО ПАБЛИК АРТ [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.propublicart.ru/publication?id=44> (дата обращения: 22.04.2018).

8. Создатели Партизанинга о стрит-арте // Vltramarine [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vltramarine.ru/mag/streetart/opinions/4307> (дата обращения: 20. 04. 2018).

9. *Тимофей Радя.* Все что я знаю об уличном искусстве // Премия Кандинского [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kandinsky-prize.ru/timofej-radya-2/> (дата обращения: 22. 04. 2018).

10. *Трубина, Е. Г.* Город: стратегии и тактики // Художественный журнал. – 2013. – № 89. [Электронный ресурс]. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/80> (дата обращения: 23. 04. 2018).

11. *Шамсутдинов, К.* Коммерческие граффити раскололи петербургский стрит-арт // Daily Storm [Электронный ресурс]. – URL: <https://dailystorm.ru/kultura/kommercheskie-graffiti-raskololi-peterburgskiy-strit-art> (дата обращения: 24. 04. 2018).

12. *Шуберт, К.* Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней / К. Шуберт; пер. с англ. А. Фоменко. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 224 с.

ИСКУССТВО ХУДОЖНИКОВ «УЛИЧНОЙ ВОЛНЫ» КАК ОБЪЕКТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В данной статье автор ставит перед собой задачу обозначить основные проблемы в изучении современного искусства в публичном пространстве, в частности граффити и стрит-арта. Краткий историографический обзор показывает нынешнее отношение научного сообщества к уличному искусству и его месту в contemporary art. Кроме того, предпринимается попытка введения и обоснования термина «уличной волны», который объединил бы художников, вышедших из среды уличных и граффити-художников.

Ключевые слова: стрит-арт, «уличная волна», граффити, теория современного искусства, искусство в публичном пространстве.

Alina A. Zoria

ART OF ARTISTS OF «STREET WAVE» AS OBJECT OF ARTIFICIAL RESEARCH

Author sets himself the task of identifying the main problems in the study of modern art in public space, in particular graffiti and street art. A brief historiographical survey shows the current attitude of the scientific community to street art and its place in contemporary art. In addition an attempt is made to introduce and substantiate the term artists of the «street wave», which would unite the artists who emerged from the environment of street and graffiti artists.

Keywords: street art, «street wave», graffiti, modern art theory, art in public space.

Институционализация и легализация граффити и стрит-арта в России происходит с очевидным опозданием на несколько десятилетий. Однако с каждым годом уличные художники стремительно захватывают медийное художественное поле и выставочные площадки. И в этом парадокс: с одной стороны – интерес СМИ, публики, коллекционеров и галерей, и с другой – почти полное игнорирование научными кругами. Но лед тронулся, и процесс институализации становится действительностью. Правда до сих пор мы бесконечно ссылаемся на текст Ж. Бодрийера «*Kool Killer*, или восстание посредством знаков», опубликованный весной 1972 года, поскольку более свежие авторитетные и оригинальные публикации можно пересчитать по пальцам.

Кажется, давно пора начать искусствоведческое изучение вопроса не как «маргиналий большого искусства», как это было сформулировано в одноименной статье А. Успенского [4], но в качестве самостоятельного направления с уникальным содержанием, но этого не происходит. Лишь в

2015 году была опубликована первая искусствоведческая кандидатская диссертация Н. А. Цыгиной на тему «Уличное искусство в контексте современной визуальной культуры» [6], которая положила начало академическому изучению вопроса. Текст диссертации описывает историю уличного искусства от его зарождения в неблагополучных кварталах Нью-Йорка до известных работ последних лет.

Обзор публикаций в русскоязычных изданиях, особенно более ранних, явно демонстрирует, что критики и искусствоведы не спешат снимать со стрит-арта ярлык маргинального и субкультурного творчества, зачастую наделяют этот жанр исключительно негативными коннотациями без попыток осмысления сути данного творчества и созидательного начала, присутствующего в нем. Достаточно привести несколько примеров из статей в периодических изданиях: «Как еще, как не стремлением к устройству небольшого пиар-скандала в мертвый сезон можно назвать то, что выставочные площади бюджетного учреждения используются для популяризации такого сомнительного социокультурного явления, как граффити» [2, с. 47]; или: «Московские граффити – депрессивное, вторичное, анонимное действие... От искусства отечественное граффити отделяют отсутствие положительного идеала, тиражирование одного и того же образца как нормы; ремесленнический подход к рисованию, явно выраженная агрессивность и убогость воображения» [1, с. 87]. Изменение же отношения к уличному искусству и особенно к стрит-арту начинает отчетливо прослеживаться лишь в самом конце 2000-х–начале 2010-х годов, когда разгромные критические статьи начинают понемногу сменяться исследовательским интересом. К началу 2010-х годов появляется ряд кураторов, которые делают «ставку» на уличных художников (Н. Аллахвердиева, А. Сергеев, А. Нистратова, С. Чагина, П. Борисова и др.), но систематического научного изучения и исследования данного феномена так и не наблюдается.

Однако, несмотря на смену авторских интонаций и тональность критических оценок, сохраняется ряд фундаментальных проблем, которые существенно осложняют осмысление и изучение уличного искусства на серьезном научном уровне. Одной из таковых является фактическое отсутствие терминологического аппарата и неустойчивость определений и значений, которые употребляются применительно к искусству в публичном пространстве. Уже само смысловое разграничение понятий «граффити», «стрит-арт» и «паблик-арт» вводит в растерянность как самих художников, так и кураторов и исследователей, где каждый высказывает собственную версию. В уже упомянутой диссертации Н. А. Цыгиной приведено такое определение, часто встречающееся на Интернет-ресурсах: «Уличное искусство, или стрит-арт – направление в современном изобразительном искусстве, носящее ярко выраженный урбанистический характер» [6, с. 7]. Но что такое «ярко выраженный урбанистический характер»? Подобная формулировка оказывается настолько обтекаемой, что оставляет смутное представление о явлении. В этом смысле более адекватной и содержательной кажется характеристика С. А. Шомовой: «Стрит-арт – это способ освоения городского

пространства, своего рода эстетический бунт против предсказуемости традиционного искусства» [7, с. 120]; или И. Поносова, который пишет, что «паблик арт – это форма существования современного искусства вне художественной инфраструктуры, в общественном пространстве, рассчитанная на коммуникацию со зрителем, в том числе и неподготовленным, и проблематизацию различных вопросов как самого современного искусства, так и того пространства, в котором оно представлено» [3].

Другой вопрос, не менее проблемный – что значит быть уличным художником? Ответ опять не так очевиден. По мнению ряда авторов, стрит-арт художник или уличный художник – тот, кто в своем авторском становлении прошел «испытание улицей». Не просто получил заказ от муниципалитета, вышел с кистью и нарисовал качественно исполненную картину, но чаще всего прошел полную эволюцию от нелегального рисования тега (метки) к граффити и далее к более сложному в смысловом и техническом аспектах стрит и паблик-арту, в творчестве которого, тем не менее, сохранился определенный сопротивленческий и в своей основе анархический посыл. И именно это может являться одним из наиболее интересных полей для искусствоведческого исследования, поскольку это эстетическое контр-наступление: освоив общественное городское пространство и пройдя закалку немедленной и бескомпромиссной реакцией публики, стрит-арт художник все больше начинает завоевывать «окопы», «крепости» и «редуты» традиционного станкового искусства. Но важно понимать, что галерейный художник, решивший творить на улице, скорее всего станет паблик-арт художником, но никак не уличным, если он не прошел обряд инициации нелегальным сопротивленческим творчеством в многолюдной и критически настроенной общественной среде. А именно такой шаг становится все более популярным среди прежних приверженцев традиции, охваченных так называемым «вирусом улицы». Их привлекает особая близость к зрителю и взаимодействие с ним, появление нового масштаба и контекста, особой остроты и градуса высказывания.

В связи со сложностью дифференцирования художников, работающих в публичном и городском пространстве, мы предлагаем особое понятие, описывающее более широко специфику направления, и не ставящее столь жестких рамок – «уличная волна». Художники «уличной волны» – это авторы, чье творчество испытало влияние художественных практик уличного искусства, и прошедшие полную линию творческого развития от теггинга и граффити к стрит-арту, либо, в более редких случаях, существенно изменившие свой художественный метод под влиянием длительной работы в уличной среде. Это в том числе и художники, которые уже отошли от уличного искусства как такового, работая в рамках актуального искусства, дизайна и пр., но сохранили содержательную, формальную и техническую близость стрит-арту. Термин подразумевает более широкий круг авторов, чем «уличные художники».

Итак, еще одна проблема систематического и объективного изучения искусства художников «уличной волны» – это дискуссионность для современного искусствоведения права уличного искусства на культурную и

художественную самостоятельность. Так, известны не самые успешные попытки включения их в рамки традиционного «станково-галерейного» или «монументального» искусства и оценки с этих позиций. Однако очевидно, что художников «уличной волны» отличает особые технические и эстетические качества, принципиально отличающие их от художников *contemporary art*, и эти категории не укладываются в традиционные термины, такие как «мазок», «перспектива», «мастерство» и т. д. Как один из самых ярких и известных примеров можно привести работы одного из основоположников «уличной волны» – Жана-Мишеля Баския, которого одни причисляют к неоэкспрессионистам, другие относят к рядам поп-арта. Но его творчество намного органичнее чувствует себя среди работ отечественного художника Кирилла Кто или нижегородской команды «Той», чем в одном зале с Георгом Базелицем или, тем более, с Роем Лихтенштейном. С другой стороны, и в монументальных масштабах городской среды современное уличное искусство существенно отличается от признанного монументализма, мурализма и тем более классических фресок. Но каким термином обозначается публичный монументальный рисунок наших дней? Академическое искусствоведение не дает ответа на этот вопрос, и здесь свою версию предлагают стрит-арт кураторы. «Нео-мурализм» – вот термин, впервые предложенный в публичной дискуссии Рафаэлем Шахтером, британским куратором и социологом. Нео-муралисты, являясь органическими участниками «уличной волны», полностью реализовывают в своих работах опыт контр-формальной школы работы на улицах.

Именно благодаря этой особой творческой закалке в нелегальной среде городского искусства художник «уличной волны» разительно выделяется среди прочих авторов и в городском пространстве, и на галерейных выставках, и в музейных залах. Представим основные из этих качеств: игнорирование академических канонов и правил; особенности колорита, а именно резкая контрастность цветов, отсутствие пастельных тонов, заливки цвета, четкие контуры; включение букв и текста в работы; использование специфических и присущих лишь этому направлению техник: трафарет, постер, стикер-арт, стрит-лого; особое внимание к линии; графичность; тенденция к упрощению, избегание глубокой детализации; работы масштабируемы, но легко воспринимаются на расстоянии; анархическая смелость высказываний, бунтарский стиль подачи; элементы субкультурного теггинга.

И последнее обстоятельство, связанное со сложностью музеефикации искусства и высоким риском его «увядания» в формате галерейных и музейных выставок. Как было подмечено А. Фоменко: «Магическое очарование граффити основано на его статусе – или иллюзии – “дикого”, полуанонимного, внемузейного искусства. Я бываю разочарован, когда вижу “законное” граффити на специально отведенной для этой цели стене в каком-нибудь хорошо посещаемом месте. Внутренняя логика жанра такова, что даже самый виртуозный рисунок должен оставаться “грязью на стенах” – в противном случае это будет только имитация» [5, с. 8]. И это в полной мере касается и стрит-арта. Теряя силу воздействия на зрителя, лишаясь актуальности в

антикварном пространстве музея, уличное искусство становится «беззубым», теряет свою энергию и нерв. И здесь остро встает вопрос, как куратор решает эту проблему в рамках отдельно взятой выставки. Нужно признать, что в России и за рубежом было немало удачных примеров.

Однако, несмотря на всю сложность, противоречивость и размытость явления, искусство художников «уличной волны» может представлять исключительный интерес для искусствоведов и существенно восполнить пустоты в истории современного искусства, объясняя многие явления и связи. Искусство в городском и публичном пространстве особым образом взаимодействует с окружающей средой, чего не было прежде даже в случае с классической монументальной городской скульптурой или живописью. Современное искусство в публичном пространстве меняет масштаб и качество взаимодействия с историческим и культурным наследием, дает возможность человеческого контакта, частного переживания архитектуры и пространства в городе. Внедрение актуального искусства в урбанистические пространства создает выразительный средовой контраст и одновременно налаживает коммуникацию горожан и различных сообществ.

Литература

1. *Абель, И. В.* Экстремальный палимпсест / И. В. Абель // Декоративное искусство. – 2006. – № 1. – С. 86–89.
2. *Васильев, В.* Я нарисую дракона, чтобы он тут жил! / В. Васильев // Музей. – 2008. – № 10. – С. 46–50.
3. *Поносов, И.* Про паблик арт [Электронный ресурс]. – URL: <http://partizaning.org/?p=2268> (дата обращения 10. 10. 2016).
4. *Успенский, А.* Аболон Полведерский или экспансия маргинального [Электронный ресурс]. – URL: <http://uspensky.narod.ru/abolon.html> (дата обращения 08. 10. 2016).
5. *Фоменко, А.* Граффити: новое барокко / А. Фоменко // Мир дизайна. – 1999. – № 2. – С. 4–9.
6. *Цыгина, Н. А.* Уличное искусство в контексте современной визуальной культуры: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Н. А. Цыгина [Место защиты: Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова] – М., 2015. – 30 с.
7. *Шомова, С. А.* От мистерики до стрит-арта. Очерки об архетипах культуры в политической коммуникации / С. А. Шомова – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. – 262 [2] с.

СТРИТ-АРТ: ОТ ВООБРАЖАЕМОГО К РЕАЛЬНОМУ

В статье рассматриваются две стратегии стрит-арта, направленные на развитие воображаемого и реального в структуре городского пространства. Специфика практик первого рода определена созданием смысло-образов, возвращающих к уникальным коллективным репрезентациям города и тем мотивирующих живой опыт его переживания. Тогда как уличные изображения, манифестирующие определенные социальные группы с их особыми стилями жизни, выступают опытом реальной трансформации социальных связей.

Ключевые слова: стрит-арт, сообщества, социальная материя, культурное кодирование, территория, трансформация социальных связей.

Kseniya A. Kuxo

STREET-ART: FROM IMAGINARY TO REAL

Two strategies of street art aimed at the developing of imaginary and real in the structure of urban space are analyzed in the article. Specificity of the first practices is determined with the creation of meaning-images that return to the unique collective representations of the city and thereby motivating the its living experience. While street images, manifesting the social groups with their specific life styles, are the experience of real transformation of social ties.

Keywords: street art, community, social matter, cultural coding, territory, transformation of social ties.

Несмотря на непреложность стрит-арта в повседневности большинства современных городов, его эпистемологическая судьба, репутация как исследовательского объекта сложна. Данное обстоятельство определено спецификой стрит-арта, характерностью для него обширности эмпирического многообразия, динамизма становления (обнаруживающего себя и в автонигилизме его объектов), разнородности проявлений в локальных городских контекстах. Постольку актуальные аналитические подходы к стрит-арту удачно отличаются тщательностью его локальной контекстуализации [10], подразумевающей исследования своеобразия городских сообществ, дисциплинарных распорядков повседневности, специфики культурного кодирования города и материальных носителей уличных изображений. Тем не менее, можно определить общую траекторию социальной судьбы уличного искусства: оно смещалось из предельных, маргинальных зон городской культуры в санкционированные поля обмена, о чем явственно свидетельствуют современные проекты по оживлению городской среды, в которых местные власти активно сотрудничают со стрит-райтерами.

Данный современный извод уличного искусства представляется одной из коллективных практик, направленных на развитие городского воображаемого: уличные изображения выступают здесь инструментом усиления переживаемого и познаваемого пространства города, уникальность которого в новейших урбанистических подходах определяется как структурный компонент городской индивидуальности [12, с. 17–39]. Так Р. Линднер, рассуждая о нередуцируемости таковой, точно отмечает, что сложная система культурного кодирования, подразумевающая бродячие сюжеты городского фольклора, культовые городские нарративы, образность, удерживающую городскую историю, задает коллективные репрезентации города, а как следствие – уникальность его ментального и чувственного облика. Последняя не только привязывает к городу, но и заставляет грезить о нем [5, с. 107]. Аналогичный чувственно-аффективный контакт с городской реальностью мотивируют уличные изображения, смысло-образная структура которых может варьироваться, складываясь из изобразительных мотивов, прямо связанных с «органикой» городской истории, или, напротив, учреждающих разрывы в системе коллективной памяти. В том и другом случаях их семиозис мотивирует поэтически-образный контакт с городскими объектами: возвращает к живому опыту их переживания во всей сложности и уникальности.

Но при этом опасны регрессии, вызываемые идеологизированной образностью, что лишена связей с городскими объектами. Здесь можно вспоминать различных теоретиков таковой, рассматривающих как догматика псевдо-фюзиса социальных мифов купирует многообразие исторических возможностей. Применительно к эксплуатации идеологизированной образности в публичных пространствах речь идет о сужении угла зрения на город в тесноте его плоских интерпретаций.

Вышеобозначенная интенция имагинаторного развития городской среды не определяла характер изображений стрит-арта изначально. Артефакты стрит-райтеров исходно конструировались как инструменты переопределения социальной материи, изменения правового качества и образа жизни горожан. Для практик стрит-арта город присутствовал не как пространство экспонирования, но в качестве их специфицирующего условия. Речь идет об особых практиках символического кодирования, работающих с толщами городской жизни, порой и в их доинституциональной данности. Таковая «социальная ангажированность» стрит-арта, удерживаемое в нем отношение к городским феноменам с отсутствующими публичными репрезентациями, прочно замкнута на одной из сквозных черт бытия современных городов.

Так, в контексте актуальной урбанистики гетерогенность сообществ – структурообразующий элемент городской экзистенции. В исследованиях Чикагской социологической школы с их точным диагнозом борьбы различных социальных групп за городские пространства посредством тихих тактик хабитуальной дискриминации и последующих сегрегаций четко определялось, что множественность жизненных стилей горожан выступает ключевым параметром своеобразия городской жизни: «... город можно определить как

относительно крупное, плотное и постоянное поселение социально неоднородных индивидов» [3, с. 18].

Лидер нового урбанизма Д. Джекобс в своем эпохальном для городского планирования труде «Смерть и жизнь больших американских городов» узнает в социальной гетерогенности города уже инструмент созидания новой архитектоники и топики его пространства. В данном контексте непреодолимые различия городских сообществ определяются как фактор обновления и оживления городской среды: многообразие ценностных матриц насельников города выступает основой ее долговременного экономико-социального благополучия, «полнокровности и саморазвития». Речь идет о планировании отдельных районов как пространств наложений и пересечений различных способов жизни их обитателей [4, с. 155–162]. Показательно, что и авторами добротных исследований реальной судьбы ключевых моделей городского планирования XX века, ее драм выворачивания исходных проектов градостроительного воображения, удержание территории в «сыром» виде ради экспериментирования с ее возможностями самими горожанами активно поддерживается. Так В. Рыбчинский, рассуждая о моделях разбивки общественных парков, с нескрываемым любованием останавливается на опыте с нераспланированной парковой зоной, подразумевающим активное участие горожан в оформлении, раскрытии содержательных возможностей этого городского топоса: «Проектирование парка у Бруклинского моста предусматривает и возможность импровизаций, связанных с насущными потребностями района Ван Валькенберг определяет задачи ландшафтного архитектора как “понимание исходных данных и выстраивание работы таким образом, чтобы вследствие этого понимания появлялись вещи, которые нельзя было предугадать”» [9, С. 21–22].

Так стрит-арт как генеалогически, так и в семантике своих начальных проявлений воплощал сейсмический толчок гетерогенностью городской жизни. В исходных практиках райтеров сбывалась деструкция редуccionистских моделей городского бытия. Это историогенное значение стрит-арта метафизически-внятным образом высказал Ж. Бодрийяр.

Проведенный им анализ сориентирован своеобразием художественных мотивов нью-йоркского граффити-бума. В вихре выразительности нью-йоркских тегов Бодрийяр обнаруживает реальный опыт деструкции знаков города, его сортировочно-концентрационной среды посредством безудержной и бессмысленной стигматизации его объектов. Речь идет о выходе в публичное пространство экстатического бытия-в-мире городских сообществ, которые теснятся функциональными моделями городской жизни. Крайне существен акцент Бодрийяра на бессмыслице посланий радикальных стрит-райтеров. Распространяемый ими анти-дискурс сосредотачивает в себе неподведомственные самодовольному закону больших идентичностей искривления опыта, гримасы жизни: «Непобедимые в силу своей скудости, они противятся любой интерпретации, любой коннотации, да и денотата у них нет никакого; ... они ... оказываются неподвластными и самому принципу сигнификации и вторгаются в качестве пустых означающих в сферу

полновесных знаков города, разлагая ее одним лишь своим присутствием» [1, с. 159]. Реабилитация экзистенциальной плотности опыта, отменяющей неоспоримость привилегированных жизненных форм и коммуникативных канонов, приводит мир к потерям стабильных координат и как бы «раскачиванию». Позитивность этого лиминального состояния ясна: множественность дюнамисов без каких-либо изъятий, привносимых узурпирующими многообразие жизни моделями, выходят на поверхность. Именно они создают первые среди равных образцы мирораскрытия, путем которых движется становление городской жизни. В этом плане важен подчеркиваемый Бодрийяром онтолого-эстетический эффект теггинга. Благодаря его визуальным инвестициям городские объекты высвобождаются из сугубо операциональных тисков – на поверхность коллективного опыта выходят их скрытые ранее возможности: «Исчезает квадратная структура стен, ведь они татуированы как архаические медали. Исчезает репрессивное пространство/время городского транспорта, ведь поезда метро несутся словно метательные снаряды или живые гидры, татуированные с головы до пят» [1, с. 163].

Подобный заряд преодоления функциональных рассечек тела города и его анимации опытом реального становления несли в себе эксперименты с городской средой Ги Дебора и ситуационистов, что обусловило их архетипичность для проявлений стрит-арта с явно социальными целями.

Г. Дебор со всей чуткостью «органического» горожанина реагировал на переустройство французской столицы. Объектом реальной критики, нашедшей выражение в серии беспощадных техник художественного жизнедействия, выступил длительный процесс «рациональной» перепланировки Парижа, чья необратимость для облика города предстала во всей очевидности к середине 70-х. Взяв в сообщничество идеи «нового урбанизма» психогеографа И. Щеглова, а позже найдя созвучие своему урбанистскому негодованию в страстной книге историка Л. Шевелье «Убийство Парижа», Дебор яростно обрушился на функциональную перекройку городской среды, превращающей места магии города в выжженную землю. Отсюда – сосредотченность протестного акционизма Дебора на идее «лучезарного города» Л. Корбюзье и градостроительных политиках, отправляющих в прошлое многообразие городских пространств и их персонажей.

С проектом Л. Корбюзье и превращением капиталистическими перепланировками города в машину подавления Дебор связывал тотализацию функциональных способов жизни, закрепления не-отношения человека к целостности собственного бытия. В статье «Корни небоскребов» он опознает в идеях Корбюзье инструмент отрезания сообщества от своих многообразных возможностей: «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» [6, с. 60]. Постольку на замысел функционального упорядочивания городской среды Дебор отвечает проектом «унитарного урбанизма», который, восстанавливая неоднородность городского

пространства, гарантирует исполненность различных конфигураций человеческого: «Особую значимость в нем приобретало то, что было непосредственно забыто: закоулки и задворки, тихие площади, людные кварталы, тротуары с потоками прохожих, старики в старомодных беретах, расположившиеся на скамейках в парках» [6, с. 62]. Движение к городской гетеротопике Дебор реализует в серии художественных практик, обнаруживающих ограниченность функционального моделирования городской среды и поддерживаемой им социальной иерархии.

Особо влиятельными здесь были архитектурные идеи «Нового Вавилона» голландского художника и социального утописта, одного из участников художественной группы «КоБрА» А. Н. Константа. В серии архитектурных планов, коллажей, писем Констант воплощает визию о новой органике города, принципом которой становится взаимное наложение пространств: «Мы предлагаем образ общего города, где на место разрозненных зданий придут непрерывные приподнятые над землей конструкции, где жилища будут чередоваться с публичными площадями, а транспорт пройдет под террасами, таким образом отменяя необходимость улиц» [7]. Сквозным замыслом Константа выступает реставрация общего пространства городской жизни, построенной на принципах игры и случайности и материально воплощенной в городской среде, удерживающей различие своих элементов. Идеи Константа и психогеографические визию Щеглова вдохновляли художественные жесты картирования, подрывные к отчужденной городской среде *dérive* (дрейфы, блуждания) и *détournement* (искажения) ситуационистов.

В 1958 г. Г. Дебор и А. Йорн создают альтернативную карту французской столицы «Обнаженный город», которая куда ближе архаическому типу географической ориентации, чем новоевропейскому моделированию упорядоченности и однородности пространства. Принципом картирования Парижа, выполненного в манере дадаистского коллажа, становится демонстрация произвольности и множественности связей его зон. А практики ситуационистского дрейфа реализуют эту множественность непосредственно: в данном художественном опыте фланирование по городу приобретает выраженную политическую окраску. Ситуационистские дрейфы представляли собой прямое действие по преодолению капиталистической территориализации пространства города. Техники дрейфа колебались от спонтанного «протекания» сквозь его зоны, направляемого только чувствительностью дрейфующего к импульсам, исходящим от городских объектов, до спланированных рейдов с целью преодоления репрессии разнесения городского пространства. В обоих приемах дрейфующий намечал альтернативы его утилитарному использованию.

Спонтанным экспериментированием с городской средой воодушевлялись и практики архитектурных *détournement*: «К классическим примерам *détournement* относятся незаконное заселение пустующих домов, занятие зданий и улиц, а также граффити и “свободное ассоциативное” экспрессионистское искусство. ... Они выворачивали образы наизнанку, зло их высмеивали, использовали использованное (плагиат), разрушали и

воссоздавали среду, взрывали сознание индивида и выплескивали революцию на улицу» [6, с. 65]. В качестве *détournement* практиковались удаление табличек с названиями улиц и графические стигмы на памятниках. Данные ситуационистские эксперименты были ведомы созданием дисциплинарно-неотчужденной общности, где каждая самость обретет способность раскрытия как отличная от институциональных репрезентаций величина. Всеми ими управляла идея «конструирования ситуаций», в теоретическом раскрытии которой между ситуационистами не было единогласия. Консенсус достигался на уровне целей ее практических воплощений: альтернативные формы картирования, блуждания и искажения были сосредоточены на спонтанности обживания городской среды, на установлении с ней множественных психоэмоциональных и прагматических взаимодействий, и, в конечном счете, на ее превращении в игровое поле с множеством возможностей ходов. «... под изготовлением ситуаций подразумевается ни в коем случае не пассивное движение в квазиестественных ситуациях, а более или менее намеренное художественное вмешательство, реализующееся между полюсом скромного *détournement* в пределах переистолкования давно знакомых улиц, с одной стороны, и брутальными провокациями со стороны леттристско-хулиганского искусства – с другой» [8, с. 165]. Через конструирование ситуаций ситуационисты по сути разворачивали практическую феноменологию города, вдохновляемую утопией возможности проживания города вне капиталистического фреймирования, и активно обращались к тем формам контактности с городом, посредством которых и акционист, и городская среда обогащаются множественностью возможностей.

Итак, ситуационистская феноменология города и наследующие ей практики стрит-райтеров закладывают основу определения историогенности радикального художественного пере-открытия городского пространства. Принципиальное для них разрушение универсалий кода обогащают городскую повседневность данностями коллективного бытия, умозрительный и практический доступ к которым закрыт. Конечно, художественные путеводители к таковым при своих вторичных прочтениях, переводах в галерейных пространствах, искажаются, что, однако, не мешает им манифестировать сущностную жизнь городских сообществ и неизбежную ограниченность легитимного кода городской среды.

Таковым приемом обогащения городской культуры неформализованным они отчасти напоминают судьбу движения гильдий и коммунных организаций Европы XI–XII вв. Эти порождаемые промессивной клятвой социально-правовые образования легитимировали «иную культуру» своих участников – сложнейшее переплетение их мыслительных схем, систем представлений, ценностных матриц, коллективных практик, которые узурпировались унифицированными общественными отношениями. Постольку в коммунах и гильдиях медиевисты видят спонтанную выработку новых социальных связей [13], а в урбанистических исследованиях подчеркивается их колоссальная роль для расцвета городской культуры [2, с. 130–132; 11, с. 187–196]. Сходным образом стрит-арт, манифестирующий разноголосицу социальных групп,

артикулирует формы жизни и присущие им способы мироотношения, не совпадающие с тиражируемыми жизненными стилями, чем и объясняется его реальная социальная действенность.

Литература

1. *Бодрийяр, Ж.* Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
2. *Бунин, А. В.* История градостроительного искусства: Т. 1 / А. В. Бунин. – М.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре. 1953. – 392 с.
3. *Вирт, Л.* Урбанизм как образ жизни // Вирт Л. Урбанизм как образ жизни. – М.: Strelka Press, 2016. – С. 7–50.
4. *Джекобс, Д.* Смерть и жизнь больших американских городов / Д. Джекобс. – М.: Новое издательство, 2011. – 460 с.
5. *Линднер, Р.* Текстура, воображаемое, габитус: ключевые понятия культурного анализа в урбанистике // Собственная логика городов: Новые подходы в урбанистике / Коллективная монография; под отв. ред. Х. Беркинга и М. Лёв. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 101–116.
6. *Мерифилд, Э.* Ги Дебор / Э. Мерифилд. – М.: Ад Маргинем, 2015. – 192 с.
7. *Новоженова, А.* Ситуационистский интернационал [Электронный ресурс]. – URL: <http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/23239/page3/> (дата обращения: 12. 04. 2018).
8. *Рауниг, Г.* Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке / Г. Рауниг. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. – 266 с.
9. *Рыбчинский, В.* Городской конструктор. Идеи и города / В. Рыбчинский. – М.: Strelka Press С. 21–22. – 232 с.
10. *Самутина, Н.* Стрит-арт и город / Н. Самутина, О. Запорожец // *Laboratorium*. – 2015. – № 7 (2). – С. 11–17.
11. *Сеннет, Р.* Плоть и камень: тело и город в западной цивилизации / Р. Сеннет. – М.: Strelka Press, 2016. – 504 с.
12. Собственная логика городов: новые подходы в урбанистике / Коллективная монография; под отв. ред. Х. Беркинга и М. Лёв. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 424 с.
13. *Эксле, О. Г.* Гильдия и коммуна: о возникновении «объединения» и «коммуны» как основных форм совместной жизни в Европе // Эксле О. Г. Действительность и знание: очерки социальной истории Средневековья. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 126–156.

О. Н. Судакова

СКУЛЬПТУРНЫЙ СТРИТ-АРТ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА ПРИСВОЕНИЯ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА

В статье автор анализирует взаимодействие уличных скульпторов с пространством города. Предметом работы стал скульптурный стрит-арт. Цель – рассмотреть художественные практики по присвоению пространства города уличными скульпторами. Вторжение в повседневное бытие города анализируется на произведениях американского скульптора Брэда Дауни и российского скульптора Hioshi.

Ключевые слова: городское пространство, искусство повседневности, стрит-арт, художественные практики, спонтанная скульптура.

Olga N. Sudakova

SCULPTURAL STREET ART AS ART PRACTICE OF APPROPRIATION OF URBAN SPACE

In the article the author analyzes the interaction of street sculptors with the space of the city. The subject of the work was sculptural street art. The purpose is to consider the art practices of the assignment of the city space by street sculptures. The invasion of the everyday life of the city is the works of American sculptor Brad Downey and Russian sculptor Hioshi.

Keywords: urban space, the art of everyday life, street art, art practices, spontaneous sculptures.

Город есть материально сформированная действительность, с которой взаимодействует человек. Скульптура, будучи пространственно-пластическим видом искусства, не только выражает миропонимание и мироощущение человека-художника конкретного времени, но и эстетически преобразовывает действительность городского пространства. Если скульпторы, начиная с итальянского Возрождения и до начала XX века, воссоздавали в своих произведениях почти реальные образы, связывая их с архитектурой города, то художники прошлого века, экспериментируя в поле различных модернистских течений, порывают с традициями и ищут решение художественного преобразования городского пространства в новых формах понимания и способах воплощения. Таким образом, скульпторы XXI столетия получили в наследство принцип «искусство – всё, на что указывает художник» (М. Дюшан), нетрадиционные для скульптуры материалы (стекло, сталь, пластмасса и др.), пустой объём в качестве элемента скульптурного произведения, «символические» или абстрактные скульптурные формы.

Ваятель в подобной художественной парадигме предстаёт уже не в роли воспроизводящего и изображающего, а изобретающего, строящего, создающего и творящего предметный мир, среду обитания человека. Отсюда предметом настоящей работы стал скульптурный стрит-арт как искусство повседневности, а целью – рассмотрение художественных практик присвоения уличными скульпторами пространства города. Материалом для статьи послужили труды исследователей искусства скульптуры XX века, интервью и арт-объекты, размещённые на страницах онлайн-журналов, авторских интернет-сайтах, посвящённые уличному искусству [6; 7; 8].

Правила изложения научного текста требуют, прежде всего, обозначить границы основных терминов, которыми автор статьи апеллирует. Рассмотрим трактовку термина «уличное искусство (стрит-арт)», предлагаемую в разное время художниками, кураторами проектов и исследователями уличного искусства. «Стрит-арт – это любое искусство, созданное на улице и в рамках улицы, поэтому оно включает в себя и уличных музыкантов, и уличных скульпторов. Вследствие этого в нём нет чётких жанров, но есть различные техники самовыражения (Капитан Бритва). Концептуальное искусство обращено к людям, не требующее профессиональных навыков, ставшее мейнстримом (*Susie Garden (Strafe)*). Своеобразный диалог художника с уличным пространством, с использованием различных манер исполнения, но главной из них является постер (*Incubus Project*). Искусство, основное назначение которого обратить внимание общественности на определённые идеи посредством трафаретов, наклеек, плакатов, инсталляций и пр. (*Ame72*). Любая активность в форме “пост-граффити” в пространстве улицы, с размытыми видовыми границами и использующая техники трафарета, стикера, постера, брейк-данса, скульптуры (Игорь Поносов)»¹ (из интервью 2010 г.) [14]. «Стрит-арт – актуальное искусство в постоянно растущих городах, продукт взаимодействия урбанистической среды и художника, где назначение уличного художника заключается в перестройке оптики восприятия реальности прохожими, наполнения городского пространства местами коммуникации, публичного переживания пространства, вовлечения горожан в процесс создания городских пространств (Татьяна Столпоковская). Уличное искусство бывает согласованным и несогласованным. Первое называют актом творения и украшения, второе – вандализмом и мусором. Для первого характерна техника размерности более высокой сложности, качественные материалы и места экспонирования, для второго – создание произведения на ходу под покровом ночи, избегая встречи с полицией и момента уничтожения своей работы. Вследствие этого большинство уличных художников страдают раздвоением личности: находиться в тени улиц и быть легендой или открыть своё “лицо” и

¹ Капитан Бритва (Кирилл Стефанов) – участник московской арт-группы *ZUKCLUB*; *Susie Garden (Strafe)* / Сьюзи Гарден «Стрэйф» – австралийский уличный художник; *Incubus Project* (Максим Щербаков) – уличный художник из Санкт-Петербурга; *Ame72* – английский уличный и граффити-художник, художественный активист и технический гик; Игорь Поносов – художник, основатель и редактор онлайн-проекта «Партизанинг», куратор проектов стрит-арта, исследователь уличного искусства и активизма в пространстве города.

обрести славу, заказы, т. е. стать частью согласованного стрит-арта (Борис Бернаскони)² (из интервью 2016 г.) [1]. «Стрит-арт как практика сопротивления, взлома повседневности, переосмысления окружающего нас пространственного и предметного мира, оккупации и интервенции умерла. Сегодня – это мейнстримовое занятие, больше торговая марка чем вид искусства, уникальный “ярлык”, охватывающий разные возрастные категории, имеющее своих ценителей и коллекционеров (Игорь Поносов). Термин “уличное искусство” дискредитирован коммерциализацией и институционализацией ряда художников, но эволюция практик уличных художников порождает не только уход от плоскостной изобразительности в сторону спонтанной скульптуры, но и новые дефиниции, например, “городские интервенции” (Антон Мейк)³ (из интервью 2017 г.) [9]. К сказанному, хочется добавить трактовку «уличного искусства», предлагаемую представителями философии и подтверждающее желание теоретиков втиснуть его в существующую «шкалу» искусствоведческих направлений. Это вид художественной практики, считает М. Г. Чистякова, который возникает как ответ на вызовы, что поступают человеку со стороны урбанистического поля, поэтому его неотъемлемой составляющей является город [13, с. 169]. Для А. Ю. Тылика это утвердившейся и значимый элемент художественной культуры, продолжающий идеи карнавальной культуры Средневековья, художественного авангарда (дадаизм, конструктивизм, ситуационизм) и монументальной живописи (мексиканский мурализм). Художественная концепция уличного искусства заключается в намерении художников вывести искусство из институций и утвердить новые формы активного и непосредственного взаимодействия художественной практики с пространством города и человеком, поэтому оно самое демократическое или даже единственное демократическое искусство [10, с. 11–13]. Таким образом, понятие «уличное искусство» терминологически состоялось и в среде самих уличных художников, и в академической науке. Главной особенностью этого искусства является его «местобывование» – городская улица. Будучи сиюминутным, стилистически и тематически разнообразным по своему художественному воплощению, оно требует особых технологий документирования, отрицая музеефикацию.

Актуальными художественными практиками стрит-арта, по мнению теоретиков, являются интервенция, реорганизация и проектность [10; 12], уличные художники и кураторы проектов называют субъективные формы вторжения – акционизм, партизанинг, городской перформанс и спонтанную скульптуру [14]. В контексте настоящей работы обратимся к последней форме художественной активности.

² Татьяна Столпоковская – исследователь уличного искусства; Борис Бернаскони – основатель архитектурного бюро *BERNASCONI*, архитектор.

³ Антон (Мейк) Польский – художник, дизайнер, со-основатель онлайн-проекта и движения «Партизанинг», педагог, автор публикаций о уличном искусстве.

Считается, что появлению термина «спонтанная скульптура» уличное искусство обязано художнику и скульптору, активному интервенту, живущему последние годы в Берлине, а также автору одноименной книги – Брэду Дауни [3]. Под подобными скульптурами художник понимает инсталляции, размещённые в общественном пространстве города, созданные либо в мастерской, либо на месте, путём изменения уличных знаков, фонарей, скамеек, монументальной скульптуры, рекламных щитов и пр. (рис. 1, 2). Вторгнуться в благополучное пространство города, нарушить художественно выстроенное повседневное бытие, вступить в диалог с горожанином и заставить его улыбнуться реорганизованной действительности – такого основное назначение спонтанной скульптуры, по мнению Брэда Дауни (рис. велосипед). Однако, при реорганизации привычного пространства уличный скульптор должен придерживаться этическому принципу, которому сам художник следует на протяжении трёх десятков лет, – безопасность скульптур для прохожих. С другой стороны, как несанкционированное искусство спонтанную скульптуру необходимо документировать на видео и/или фото с первых и до последних минут её создания, т. к. некоторые арт-объекты существуют во времени и заключены в действии, а не в конечном результате [4; 5]. Таким образом, скульптурный стрит-арт Брэда Дауни можно представить как ироничную художественную практику по присвоению городского пространства человеком, не переступающую черту вандализма, но стремящуюся изменить смысл уже существующих в общественном поле города объектов или изменить их первоначальное функциональное назначение (рис. 3, 4).



Рис. 1. Брэд Дауни. Уличная инсталляция «Дорожный знак, фонарь, дерево»⁴

⁴ Фото со страниц сайта «Kaifolog.ru» [15]. Примерные названия спонтанным скульптурам даны автором статьи.



Рис. 2. Брэд Дауни. Уличная инсталляция «Замок на мостовой»



Рис. 3. Брэд Дауни. Уличная инсталляция «Застрявший велосипед»



Рис. 4. Брэд Дауни. Уличная инсталляция «Ложка на носу Наполеона»



Рис. 5. Hioshi Msk. Дзен и боль (пластик, 15 см, Санкт-Петербург, 2017 г.)⁵

Художественная практика уличного скульптора из Сибири *Hioshi*, живущего в г. Санкт-Петербург, состоит из трёх основных этапов: создание скульптуры в мастерской, поиск места в городском пространстве и установка, документирование и выставление в соцсетях. Автор статьи совместно с М. Э. Вильчинской-Бутенко уже обращался к анализу скульптурного творчества *Hioshi* [2]. Однако отметим ещё раз, что в своих выступлениях о стрит-арте, на странице «ВКонтакте» и в интервью художник последовательно подчёркивает, что он представитель социального стрит-арта, его интересует не политика, а люди, которые живут в городах и проблемы, которые возникают у людей из-за принятия политиками тех или иных законов. И как следствие этого, возникают идеи создания отдельных скульптур или скульптурных композиций, предназначенных показать несогласие с происходящими в нашей стране определёнными событиями [11]. Примером социально-ориентированного диалога художника с горожанами посредством скульптуры, вписанной в определённое городское пространство, можно назвать работы «Дзен и боль» (2017 г.), «Из жизни чёрных пешек, стоящих в банкомат» (2017 г.), «Кормление» (2015 г.) и др. (рис. 5–7). И хотя в большинстве случаев работы представляют собой малую пластику с упрощённой техникой выполнения, по силе идейного воплощения они не уступают уличной живописи. Таким образом, скульптурный стрит-арт *Hioshi* есть художественная практика, которая обусловлена мировоззрением художника и направлена на критику социальной действительности. Художник дополняет пространство города

⁵ Фото со страницы в VK. URL: https://vk.com/hioshi1?z=photo250635304_456239762%2Fphotos250635304 (дата обращения 28.05.2018).

своими «спонтанными скульптурами», изменяя привычные для горожан предметы улицы, заставляя их реорганизовать сложившуюся систему координат.



Рис. 6. Hioshi Msk. Из жизни чёрных пешек, стоящих в банкомат (пластик, техноплекс, акрил, Санкт-Петербург, 2017 г.)



Рис. 7. Hioshi Msk. Кормление (алюминий, акрил, 150 см, Санкт-Петербург, 2015 г.)

Подводя итог вышесказанному, отметим следующее: город есть плодотворная среда для всякого рода изобретательства, например, ироничных или социальных художественных практик скульптурного стрит-арта;

диалогичность является одной из распространенных стратегий уличного скульптора; арт-объекты существуют в пространстве города ограниченное время, т. к. они несанкционированы; документирование скульптурного стрит-арта происходит на страницах социальных сетей и в печатных изданиях.

Литература

1. *Акишин, А.* Уличное искусство в стенах музея: случай московской «Артмосферы» / А. Акишин [Электронный ресурс] // Наука и искусство: онлайн-журнал института «Стрелка». – 2016. 10 ноября. – URL: <https://beta.strelkamag.com/ru/article/street-art-in-museums> (дата обращения 28. 05. 2018).

2. *Вильчинская-Бутенко, М. Э.* Городские интервенции: партизанинг или искусство / М. Э. Вильчинская-Бутенко, О. Н. Судакова // Диалоги о культуре и искусстве: материалы VII Всероссийской науч.-практ. конф. с международным участием (Пермь, 25–27 окт. 2017 г.). В 2 ч.: ч. 1 / отв. ред. Е. В. Баталина-Корнева; ред. кол.: А. А. Лисенкова, М. М. Чудинова; А. С. Ситтикова; Перм. гос. ин-т культуры. – Пермь, 2017. – С. 117–122.

3. *Downey, B.* Spontaneous Sculptures / B. Downey. – Berlin: Gestalten, 2011. – 160 p.

4. *Дауни, Б.* Нет закона, запрещающего мне двигать камни на улице [Электронный ресурс]: интервью с ПабликПост / Б. Дауни // Ультрамарин: онлайн-журнал о граффити, стрит-арте, дизайне, искусстве и уличной культуре в России и за рубежом. 2013. 19 апреля. – URL: <http://www.vltramarine.ru/mag/streetart/interview/688> (дата обращения 28. 05. 2018).

5. Интервью с Брэдом Дауни [Электронный ресурс] / пер. с англ. М. Новикова // Beyond the Street. The 100 Leading Figures in Urban Art / Patrick Nguyen, Stuart Mackenzie (Eds.). Berlin: Gestalten, 2010. – P. 334–337. – URL: <http://partizaning.org/?p=374> (дата обращения 28. 05. 2018).

6. Манифест [Электронный ресурс] / Игорь Поносов, Антон (Мэйк) Польский, Шрия Малхонтра, Соня Польская // Партизанинг: партизанские городские перепланировщики: сайт об уличном искусстве, городе и человеческих взаимодействиях. – URL: http://partizaning.org/?page_id=6 (дата обращения 28. 05. 2018).

7. *Радя, Т.* Манифест уличного художника [Электронный ресурс] / Тимофей Радя. – URL: <https://www.liveinternet.ru/users/oleska2112/post288870309> (дата обращения 28. 05. 2018).

8. *Серто, М.* Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / М. де Серто; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 330 с.

9. Создатели партизанинга о стрит-арте [Электронный ресурс]: интервью с Игорем Поносовым и Антоном Мейком / Д. Аске // Ультрамарин: онлайн-журнал. – URL: <http://www.vltramarine.ru/mag/streetart/opinions/4307> (дата обращения 28. 05. 2018).

10. *Тылик, А. Ю.* «Уличное искусство»: опыт эстетического анализа: автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. филос. наук: 09.00.04 / А. Ю. Тылик. – СПб., 2016. – 20 с.
11. Уличный художник Hioshi, 6 лет сохраняющий анонимность, о социальном арте, вере в людей и судьбе своих работ: интервью [Электронный ресурс]. Бумага: интернет-газета о городе и обществе. 2018. 23 апреля. – URL: <https://paperpaper.ru/hioshi/> (дата обращения 28. 05. 2018).
12. *Черных, О. Н.* «Проектность»: кластерные взаимодействия и организация художественных практик / О. Н. Черных // Актуальные художественные практики и их теоретическое осмысление: материалы всерос. науч. конф. «XI Кагановские чтения» (18–19 мая 2017 г., г. Санкт-Петербург); под ред. А. М. Алексеева-Апраксина, Е. Н. Устюговой. – СПб.: СПбГУ, 2017. – С. 65–66.
13. *Чистякова, М. Г.* Измени пространство – измени жизнь: социально-антропологические аспекты стрит-арта / М. Г. Чистякова // Вестник ТГУПИ. HUMANITATES. – 2013. – № 10. – С. 168–173.
14. Что такое стрит-арт: интервью с уличными художниками [Электронный ресурс] // Трафарет нужен всем: некоммерческий онлайн-проект по продвижению и популяризации уличного искусства (street art) и искусства трафарета (stencil art) / Маша Крамар. – URL: <http://www.traforo.ru/traforo/interview.htm> (дата обращения 28. 05. 2018).
15. Kaifolog.ru. – URL: <http://kaifolog.ru/so-vsego-sveta/5069-ulichnye-installyacii-breda-dauni-65-foto.html> (дата обращения 28. 05. 2018).

СТРИТ-АРТ И АНОНИМНОСТЬ ХУДОЖНИКА

На примерах граффити, стрит-арта, utility-art, хобо-арта рассматривается феномен анонимности художника как один из факторов существования городского искусства. Анонимность раскрывается не только как социальное явление, но также как интересный феномен искусства. Осознанность или неосознанность анонимности придает ей специфику. Отсюда вытекают разные виды анонимности. Внутренние мотивы, которыми руководствуется художник, позволяют выделить виды анонимности: зашифрованная, невольная и условная. Описаны причины анонимности. На примерах деятельности российских городских художников установлено, что разные направления городского искусства обуславливают разные виды анонимности.

Ключевые слова: анонимность, художник, городское искусство, уличное искусство, граффити, хобо-арт.

Marina E. Vilchinskaya-Butenko

STREET ART AND THE ANONYMITY OF THE ARTIST

The theme of anonymity in urban art is a little-studied problem. Try typing «anonymity» and «street art» in the search box. You will get many links, but almost all of them will be linked to Banksy. Banksy's phenomenon is important, but he's not the only one. Examples of graffiti, street art, utility-art, hobo-art consider the phenomenon of the artist's anonymity as one of the factors of the existence of urban art. Anonymity is seen not only as a social phenomenon, but also as an interesting phenomenon of art. Awareness or unawareness of anonymity gives it specificity. Hence, different types of anonymity are highlighted. Internal motives of the artist allow to distinguish: encrypted anonymity, involuntary anonymity and conditional anonymity. The reasons for anonymity are described. Examples of the activities of Russian urban artists found that different areas of urban art cause different types of anonymity.

Keywords: anonymity, artist, urban art, street art, graffiti, hobo art.

Тема анонимности особенно интересна и актуальна в современной России на фоне официального запрещения компьютерных программ-анонимайзеров. Следующим шагом станет привязывание паспортных данных к аккаунтам в социальных сетях. Но анонимность как явление нельзя запретить. Если анонимность станет невозможна в виртуальном пространстве, она выйдет на улицы. И это происходит повсеместно: уличные художники на улицах разных городов творят в «балаклаве». Тот, кто анонимен, свободен. Поэтому одной из

основных характеристик российского городского искусства стала анонимность. Сегодня это возможность сказать правду и не быть наказанным. Но анонимность – не только социальное явление, но также интересный феномен искусства.

Этот термин, по мнению автора, не описывает все многообразие форм игры с идеей авторства, которое имеет место в современном городском искусстве. На деле мы можем увидеть целый спектр разнообразных отношений к авторству.

Работы о проблеме авторской анонимности в подавляющем большинстве посвящены проблеме атрибуции произведений. Исторически сложилось, что рассуждения об анонимности в искусстве ведутся в формулировках «портрет неизвестного» и «автор неизвестен». То есть между анонимностью образа и анонимностью автора. В прошлые эпохи эта «неизвестность» была *незнанием*. Это требовало искусствоведческих усилий по выяснению имени персонажа или автора. Сегодня это – часто осознанное *отсутствие* персонажа или *сокрытие* автора.

Начинающий художник (обычно в подростковом возрасте) не задумывается над смыслом псевдонима: подросток берет кличку или подбирает буквы по их эстетическому сочетанию. Это особенно важно для граффити.

Во взрослом возрасте обычно есть несколько причин для псевдонимов: стремление заменить слишком длинное имя более коротким и запоминающимся (например, радикальный акционист Олег Воротников сократил свою фамилию и сделал псевдоним Вор¹); стремление взять имя, которое соответствует выбранному роду деятельности, личной творческой или гражданской позиции (яркий пример – арт-группа «Война»). Однако, как правило, художник выбирает имя, чтобы скрыть свое подлинное авторство – выбирает криптоним².

Объединение художников в группы – это тоже один из видов анонимности: говорить не от себя, а от имени группы.

Сокрытие автора можно классифицировать как разные виды анонимности. Исходя из внутреннего мотива автора, можно выделить: зашифрованную, невольную и условную анонимность.

Зашифрованная анонимность

История искусства – консервативная сфера, здесь имя художника – это всё. В том числе мы имеем в виду и рыночную стоимость произведения. Начальная ступень уличного искусства – граффити. Это искусство практически антирыночное, но в граффити имя – однозначно определяющий фактор. Задача граффити – пометить территорию, символически захватить городское пространство. Смысл граффити – саморепрезентация: «это я». Легендарные первые граффити («Килрой был здесь»), стихийные надписи, теггинг, wildstyle, которые составляют значительную часть уличного искусства – «это я, я здесь».

¹ Получилось слово «вор». Таким образом, Воротников изменил нейтральную коннотацию своей фамилии на негативную.

² В среде граффити-райтеров криптоним, собственно, и есть само произведение.

Э. Абель и Б. Бакли писали, что граффити были демонстрацией идентичности, своего рода личное свидетельство существования [6, с. 16].

В СССР начиная с 1980-х годов рисунки граффити-художников (таких, как Крис, Баскет и Навигатор) утверждали личность райтера. Авторы граффити были заинтересованы в том, чтобы продвигать свои имена по всему городу. Разумеется, это были не настоящие имена, а криптонимы. Граффити в стиле *wild* или теггинг дает возможность идентифицировать граффити-райтера, так как его имя буквально является произведением искусства.

Константинос Васисилиу пишет: «В граффити псевдонимность является нормой для каждой подписанной работы, и, как и в случае с Бэнкси, она может играть важную роль в получении и экономическом измерении произведения. Документальный фильм (возможно, псевдодокументальный) “Выход через сувенирную лавку” (2010) приводит сильный аргумент в пользу важности имени в уличном искусстве. Во всех этих случаях псевдонимность может способствовать и даже значительно укреплять создание Творца. Это связано главным образом с тем, что псевдонимы, как правило, постоянны во всей серии работ, а иногда и для всей художественной продукции одного человека, подчеркивая творческие приемы и авторство в разных работах» [11]. Анонимное уличное искусство делает огромный разрыв и с историей искусства, и с культурой граффити. Граффити и стрит-арт четко разграничены. В граффити встречаются пустые знаки, которые не несут никакого авторства: чаще всего это короткое протестное сообщение (мат, ругательство). Но в стрит-арте автор всегда присутствует, и его анонимность – это лишь одна из стратегий взаимодействия со зрителем.

Невольная анонимность

Невольная анонимность – явление особенное. Анонимность в данном случае не осознается автором, потому что автор или не считает свой объект произведением искусства (например, жилищно-коммунальный арт), или делает свое произведение за деньги для заказчика (реклама, дизайн). Невольная анонимность – это анонимность для большинства, но локальное сообщество (жители, заказчик, коллеги) знают имя автора.

Интересен в этом смысле *utility-art* (жилищно-коммунальный арт) – явление, широко распространенное в России и бывших странах СССР (ныне СНГ) и представляющее собой часть народной культуры. Причин возникновения *utility-art* несколько.

Во-первых, в 1950–1980 годы в СССР строили дешевые дома по типовым планам, поэтому все районы города похожи друг на друга. Более того – все районы всех городов СССР стали похожи как братья. В 1975 году режиссер Эльдар Рязанов снял фильм о том, как главный герой, живущий в Москве, в новогоднюю ночь по ошибке приезжает в Ленинград, садится в такси и едет на такую же улицу, такой же дом и точно такую квартиру, не замечая разницы. Сейчас эта застройка советской поры обветшала и требует ремонта, но денег нет. Дома и дворы унылы и однообразны, люди в буквальном смысле испытывают «цветовой голод». Во-вторых, у людей возникает желание защитить свой дом и двор от агрессивной среды (мусорных свалок, плохо

оборудованных детских площадок). Жители, испытывая дискомфорт, пытаются защитить себя от беспорядка, добавив уюта согласно своим представлениям о прекрасном. В-третьих, жители имеют низкий уровень юридической грамотности. Они не разбираются в том, на каких территориях могут заниматься благоустройством, а где это должны делать муниципалитет или администрация.

Итог – во дворе может сформироваться стихийная группа людей, для которых самовыражение так же важно, как благоустройство территории. Любимый инструмент дворовых интервенций – цветы, старые детские игрушки, пластиковые бутылки (эти материалы предпочитают женщины); старые автомобильные шины, автомобильные и строительные отходы – дерево, цемент, кафель, детали автомобилей (эти материалы любят мужчины). Жители создают китчевые объекты, но таким образом они благоустраивают пространство вокруг себя и удовлетворяют свою тягу к прекрасному (рис. 1).



Рис. 1. Utility-art (жилищно-коммунальный арт). Санкт-Петербург, апрель 2018. Фотография автора

Синонимом невольной анонимности можно считать невыразительность, безликость, типичность, обобщение и растворение в толпе. Но иногда это действительно объект с глубоким смыслом и профессиональным дизайном: так, смоленский скульптор Александр Ларюцкий в 2015 году сделал памятник павшим воинам из предметов времен Великой Отечественной войны, найденных поисковиками: «железо на крыльях – это немецкая бочка, борт машины. Сами журавли сделаны из винтовок Мосина. В дело пошли противопехотные мины, рубашки от гранат и найденная в окопах подкова. Все смешалось в одном костре. Подкова как раз олицетворяет чье-то потерянное в этом огне счастье» [2] (рис. 2).

Тем не менее, авторы *utility-art* не воспринимают результаты своей деятельности как искусство. Им также не знаком сам термин *utility-art* или жилищно-коммунальный арт. Это свидетельство того, что данный вид творчества – неосознанный и спонтанный. Философ А. В. Смирнов пишет, что такой «стихийный дизайн» актуализирует себя в «практиках энтузиастов» и оторван от художественных традиций народного искусства [5, с. 65]. Для жителей активность по обустройству территорий есть проявление их жизненной позиции и естественный результат жизни в городе.



Рис. 2. А. Ларюцкий. Памятник неизвестным воинам Смоленщины. Демидовский район Смоленской области, 2015. Фотография «SmolDaily»

Условная анонимность

Использование псевдонима вносит дополнительный смысл в восприятие произведения. Появление псевдонима дает основание говорить о смене авторской стратегии, а именно: 1) автор осознанно желает быть неизвестным для большинства; 2) автор не скрывает свое авторство для ограниченного круга лиц. Другими словами, автор использует «авторскую маску». Анонимность в таком случае можно считать условной и рассматривать как авторскую стратегию анонимности с ее специфическими элементами. И. С. Кудряшов обозначил ее как стратегию уклонения от прямого контакта зрителя с личностью художника [1]. Действительно, во второй половине XX в. интерес переместился от произведения к художнику. У некоторых авторов эта

тенденция вызывает негативное отношение. В постмодерне художник либо становится медийной фигурой, либо вообще не считается современным художником.

В первом случае само искусство рассматривается как инструмент (или повод) для вхождения в медиасферу. Интерес галерей к стрит-арту, развитие Интернета и либерализация законов о стрит-арте в ряде стран – эти три фактора спровоцировали появление в 2000-е годы значительного количества уличных художников. Часть из них в основе своей деятельности видят саморекламу, доходящую до крайних форм нарциссизма и озабоченности авторским правом. Некоторые авторы причисляют себя к стрит-арту, но при этом никогда не скрывались, изначально существуя в пространстве галерей современного искусства. Их имена известны, они имеют свои личные сайты, почти все их работы имеют подпись, авторство. В какой момент уличный художник перестает быть анонимным? Если для одних художников необходимость скрывать лицо и имя за никнеймом обусловлена прагматичными соображениями, то для других это дань жанровому канону.

Как пишет Э. Колуччи: «Анонимное уличное искусство радикально ставит вопрос о том, насколько личность художника действительно важна для восприятия искусства» [8]. В частности, если уличное искусство не содержит протест, анонимность ему не нужна. Например, петербургский художник с никнеймом Стас Багс признан официальным искусством, его картины есть в галерейном и музейном пространстве, его муралы есть на улицах города. В феврале 2013 года он провел перформанс «Художник и деньги»: приговорил к сожжению свои картины и дал три дня на апелляцию. Зрителям перформанса было предложено выкупить картины за символическую плату. Художник сжег четыре картины, но зрители спасли двадцать две оставшихся. Анастасия Скворцова пишет: «Получается, что ответ на вечный вопрос “жить или не жить” искусству, решается денежными знаками. Купили – живи. Не купили – гори» [4]. Художник легко расстался с картинами, потому что ранее занимался граффити и привык, что судьбу изображения на стене решает баффер³. Здесь тоже судьбу картин решала толпа.

Можно сказать, что акт сожжения – это сильный символический жест. Но, во-первых, Стас Багс повторил акт вслед за директором музея современного искусства *Casoria* в Неаполе, который вел «художественную войну» и планировал сжечь тысячу произведений искусства в знак протеста против сокращения бюджета Италии в сфере поддержки искусства [9]. Повторение снижает эффект эпатажа. Во-вторых, чистоту перформанса тоже можно поставить под сомнение. В список для уничтожения Стас Багс включил только ранние и малоизвестные работы, там не было ни одной картины из последних персональных выставок в галереях. Для Стаса Багса мотив анонимности исчерпан. Художник превратил свой никнейм (анонимность) в

³ Баффер – человек, удаляющий граффити с поверхностей путем закрашивания (как правило, представитель муниципальных служб).

бренд. Можно сказать, что уличное искусство анонимное, пока оно не станет более популярным.

Этот пример поднимает другой вопрос: что такое анонимность в уличной практике? Обычно одна идентичность заменяется другой идентичностью. Что такое «Бэнкси» в сознании аудитории? Сконструированная идентичность, и только. Под этим общим именем отдельные произведения искусства могут быть связаны вместе.

Анонимность является важным условием того, что стрит-арт часто носит провокативный характер. Кроме того, многие известные и не очень известные уличные художники – активные противники самопрезентации. Бэнкси в своем манифесте сформулировал желание многих художников: «Я хочу, чтобы обсуждали произведение, а не мою личность» [7].

Подобно Бэнкси, петербургский стрит-арт художник с никнеймом Хиоши всегда появляется на публике с закрытым лицом и руками. Таким образом он снимает с себя черты индивидуальности. Свое инкогнито он объясняет так: «Я не хочу, чтобы на мои произведения ложилась тень автора. Я могу кому-то нравиться, кому-то не нравиться, я могу быть хорошим человеком, а могу быть плохим. Мои произведения должны жить своей жизнью, должны быть чистыми от меня. Пусть люди сами решают». Собственно, и его криптоним объясняется транскрибированием английских слов «*he or she*», т. е. «он или она» – максимальное стирание индивидуальности творца, в том числе и в гендерном аспекте. Художник не любит рассказывать о себе, зато все свои работы выкладывает в социальную сеть в свободный доступ.

Хиоши выработал специфический авторский стиль: во-первых, его арт-объекты – это всегда актуальный отклик на события, которые происходят в стране, во-вторых, художник тщательно продумывает размещение своих арт-объектов, поэтому его послания всегда конкретные, адресные и понятные. Произведения живут очень недолго – их забирают прохожие или уничтожают представители власти. На своей странице в социальной сети Хиоши выкладывает фотографии произведения на фоне городских объектов и пишет комментарии. Для Хиоши мотив анонимности – получение новой степени свободы и антирыночность. Художественный рынок строится на репутации автора, значит анонимность Хиоши – это декларированная анонимность, это стратегия борьбы с рынком. Хиоши оставляет свои арт-объекты на улицах, их судьба бывает разной, из множества сделанного только арт-объект «Чайка» попал в петербургский Музей стрит-арта.

В стрит-арте имя уже не важно. На смену имени приходит авторский стиль, техника, привычная тематика. Например, калининградская команда *AS (Anti Sanitars)*, которая занимается хобо-артом, узнаваема по тематике унитаза, хобо-артист Спрут рисует осьминогов и ракушки, хобо-артист Омич – бородатых мужчин, хобо-артист Допель работает в двух цветах и размещает на товарных вагонах объекты природы – растения, насекомых, птиц. Также интересна серия анонимных *monikers* с изображением бабули и соответствующими текстами: «ты же ничего не поел», «притормози, бабуля

сойдет», «хоть мир посмотрю», «бабуля знает, кто виноват», «Пиво!!! Пиво!!! Пиво!!! Водичка была бы...» (рис. 3).



Рис. 3. Хобо-арт. Серия «Бабуля» Фотографии: Flickr

У произведений хобо-арт есть разные вариации, но одна идея, и в этом весь смысл: сделать много, и чтобы рисунки разъехались по стране.

Анонимный стрит-арт устанавливает сложные отношения со зрителем, который хочет как оценить работу, так и узнать, кто художник. Есть те, кто может одержимо пытаться выяснить, кто сделал работу и откуда работы приехали. Например, хобо-художник Спрут говорит, что получил письмо рабочего из Самары, который сцеплял вагоны и видел моникерки (*monikers*), фотографировал их, потом искал в интернете авторов. Потратил много времени и сил, поскольку хобо-арт в России мало известен, но в итоге достиг своей цели.

Зритель и хочет, и не хочет деанонимизации. Существует исследование английских ученых М. В. Хауга, М. Д. Стивенсона, Д. К. Россмо и С. С. Ле Комбера, разработавших метод статистического геопрофилерования и технику деанонимизации [10]. Они изучили пространственную структуру уличных работ Бэнкси в Бристоле и Лондоне и опубликовали результаты исследования. После этого в социальной сети появилось много откликов, подобных этому: «Весь смысл Бэнкси в том, что он остается анонимным. Почему люди должны это разрушать» (автор: *Kieran Frost*, 2 апреля 2017) [3].

Итак, общие характеристики анонимности в уличном искусстве опираются на стремление автора самовыразиться. Это бесспорно. Осознанность или неосознанность анонимности придает ей специфику. В случае, когда

анонимность автора является сознательным выбором, значимость и качество его произведений автоматически вырастает. Мастер приносит в жертву собственную личность и возможные выгоды ради самого произведения искусства, он ставит арт-объект на единственное главное и неоспоримое место.

Граффити анонимно в гораздо большей степени. Граффити создаются художниками, о которых мы ничего не знаем. Это изолированные произведения искусства, которые не связаны с другим искусством. Граффити интересно работой со шрифтом, цветом, формой, композицией. Это чистое искусство, которое создается субкультурой и для членов субкультуры. Прочитать зашифрованное послание способен тот, кто посвящен.

Конечно, анонимное уличное искусство не лучше, чем искусство, где личность художника известна. Некоторые из этих анонимных стрит-артов могут показаться бессмысленными, но они устанавливают важные отношения со зрителями, которые ставят под сомнение привычное искусство. И разве это не должно быть целью искусства, особенно современного?

Литература

1. *Кудряшов, И. С.* Стрит-арт как феномен современной культуры: проблемы генезиса и семиотические особенности // Критика и семиотика. – 2014. – № 2. – С. 220–233. [Электронный ресурс] – URL: www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_21/cs021kudryashov.pdf (дата обращения: 20. 04. 2018).

2. *Разумная, А.* Фантастический реализм Александра Ларюцкого, или Вторая жизнь металлолома // Smoldaily. 25. 05. 2015. [Электронный ресурс] – URL: <https://smoldaily.ru/fantasticheskij-realizm-aleksandra-laryuckogo-ili-vtoraya-zhizn-metalloloma> (дата обращения: 20. 04. 2018).

3. РИА Новости [Электронный ресурс] – URL: <https://ria.ru/world/20170402/1491304537.html> (дата обращения: 20. 04. 2018).

4. *Скворцова, А.* Акция «Художник и деньги» / Стас Багс Action «Artist and Money». Stas Bags Anna Nova Art Gallery [Электронный ресурс] – URL: <http://annanova-gallery.ru/artists/projects/project/Aktciya-Hudozhnik-i-dengi/> (дата обращения: 20. 04. 2018).

5. *Смирнов, А. В.* Дворовое искусство как стратегия дизайна городского пространства / А. В. Смирнов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 3: Экономические, гуманитарные и общественные науки. – 2016. – № 4. – С. 64–68.

6. *Abel, E. L.* The Handwriting on the Wall: Toward a Sociology and Psychology of Graffiti / E. L. Abel, B. E. Buckley. Westport, CT: Greenwood Press, 1977. – 156 p.

7. *Banksy.* Existencilism book (2002). [Электронный ресурс] – URL: http://www.artofthestate.co.uk/banksy/Banksy_Existencilism_book.htm (дата обращения: 20. 04. 2018).

8. *Colucci, E.* Who Is The Artist? Thoughts on Anonymous Street Art. August 29, 2011. [Электронный ресурс] – URL: <https://hyperallergic.com/33957/anonymous-street-art/> (дата обращения: 20. 04. 2018).

9. Director of Italian Museum Burning 1000 Artworks in Protest! [Электронный ресурс] – URL: <https://giveusart.com/2012/04/21/director-of-italian-museum-burning-1000-artworks-in-protest/> (дата обращения: 20. 04. 2018).

10. Hauge, M. V. Tagging Banksy: using geographic profiling to investigate a modern art mystery / M. V. Hauge, M. D. Stevenson, D. Kim Rossmo & Steven C. Le Comber // Journal of Spatial Science. – Volume 61, 2016 – Issue 1. – P. 185–190 [Электронный ресурс] – URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14498596.2016.1138246?journalCode=tjss20> (дата обращения: 20. 04. 2018).

11. Konstantinos, V. Anonymous art reconsidered: anonymity and the contemporary art institution // Journal of Aesthetics & Culture. – 9:1. – 2017. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20004214.2017.1302709> (дата обращения: 20. 04. 2018).

ФОТОГРАФИЯ В НОЧНОМ ГОРОДЕ: ТЬМА И СВЕТ

В статье рассматривается феномен ночной фотографии в пространстве города с момента ее изобретения. Отдельное внимание уделяется роли субстанций времени и света, а также неоднозначности портретируемого объекта ночной фотографии. Кроме этого, анализируется роль световых аномалий в творчестве фотографов, использование световых эффектов в граффити.

Ключевые слова: город, ночная фотография, аура, свет, сюрреалистичный, граффити.

Eugene G. Shemshurenko

NIGHT CITY PHOTOGRAPHY: THE DARKNESS AND THE LIGHT

The phenomena of night photography of the city area from the time of its invention is considered in the article. Separate attention is paid to the substances of time and light and to the ambiguity of the night photography portrayed object as well. The role of light anomalies in photographers works and the use of light effects in graffiti are analyzed.

Keywords: city, night photography, aura, light, surreal, graffiti.

Город привлекал фотографов с самого момента зарождения фотографии – начиная с самого первого в истории фотографии снимка Ньепса, сделанного им в 1826 или 1827 г. Привлекал как среда обитания, как художественный объект, как растущий и развивающийся во времени и пространстве организм, как обитель человеческого духа.

Чем специфично ночное фото? Ночные фотографы – это, как правило, романтики, увлекаемые тайной и интригой, связанной с ночью и темнотой. Здесь первое и главное, что ночная фотография дает художнику канал, воссоединяющий с миром тем способом, который зачастую теряется в беспокойном темпе ежедневных забот. Речь идет о том, как наши чувства «действуют» в физическом мире ночью. Когда срабатывает затвор камеры и не нужно никуда идти или что-то делать в течение ближайших 15–20 минут, пока он не закроется, ночь дарит нам чувство умиротворенности и свободы, которое мы редко испытываем в обыденной жизни. Это возвышенное чувство осознания и связи с физическим миром может открыть путь к творчеству, освободить нас от оков обыденности и дать нам возможность воспользоваться уникальными качествами, которыми обладает ночная фотография. Ночная фотография – это ритуальное действие, которое включает использование света и времени, креативного видения и обстоятельств. Наиболее успешные ночные

фотографы – это те, которые сохраняют у зрителя вопрошание. Тайна и неоднозначность портретируемого объекта ночной фотографии затягивает зрителя и заставляет его искать конкретику там, где ее нет. «Игра света, тени и экстремальных контрастов усиливают эту неопределенность и, в сочетании с фактором времени, ночная фотография может перенести реципиента в мистическую действительность, в которой он сможет отчасти испытать переживания фотографа в момент создания изображения» [4, с. 27]¹.

Ночное время часто в истории культуры ассоциировалось с одиночеством, опасностью, тайной и неизвестностью. Ночь хранит секреты – те, которые могут вызвать наше любопытство, защитить либо напугать нас. Потому есть те, которые ищут в ночи комфорта, и те, кто избегают ее.

Тема ночи в искусстве существовала задолго до изобретения фотографии, здесь достаточно вспомнить работы Иеронима Босха (его триптих, известный как «Сад земных наслаждений») и «ночные» полотна В. Ван Гога. Увлеченный ночью В. Ван Гог писал в письме брату: «Я часто думаю, что ночь гораздо более жива и богаче красками, чем день» [8].

И хотя художники наносят на холст то, что они видят в своем воображении, камера фотографа фиксирует лишь то, что происходит перед объективом. В случае ночной фотографии время, текущее во время экспозиции, также важно, как и свет.

Ночная фотография требует экспозиции как минимум в несколько секунд, и она может оказаться длиной в целую ночь. Мир находится в состоянии постоянного изменения, и во время длительной экспозиции перед открытым затвором может случиться что угодно. Прохожий, остановившийся на момент, запечатлется на фото как прозрачный призрак. Автомобиль, проезжая мимо, оставляет огнями светлые полосы, светофор меняет цвета, и все они оказываются на фото одновременно... Ночная фотография – это выражение времени в одной фотоснимке. Но наши чувства могут воспринимать время только как длительность. Ночь смещает наше представление о мире от обыденной уверенности к мистическому незнанию. Это и есть то, что делает ночную фотографию особенной.

Итак, две субстанции важны для нас в этом исследовании – время и свет. Место их действия – ночь, город.

Город не существует без своей истории, своего контекста. Течение же времени доступно восприятию последовательно: языком фотографии, через последовательность хронологических изображений. Архитектура кажется привязанной к земле, но фактически находится в постоянном движении – в сторону распада либо от него. «Здание, разрушаясь, теряет полезность, но раскрывает свою душу. Становится виден материал, из которого оно было построено, – и в этом заключена печальная ирония – показывать то, что раньше методично скрывалось» [5, с. 1].

Но время доступно восприятию также одномоментно – когда сквозь наложения нового проступает старое, когда открывается новый смысл давно

¹ Здесь и далее – пер. авт.

затертой истины, когда старый образ обретает новые очертания, выявляя новые смыслы и утерянный контекст.

В конце XIX – начале XX века наблюдался расцвет спиритуалистической фотографии. При ее помощи производились попытки съемки ауры человека. Известный исследователь фотографии Вальтер Беньямин полагал, что свойства ауры, если применить длительную экспозицию при фотосъемке, могут быть переданы от персоны или вещи к фотографии [1, с. 74]. Понятие ауры может быть использовано и по отношению к городской фотографии, особенно ночной, как раз в отношении одновременной фиксации множества аспектов явления и временных состояний.

Одним из известнейших светописцев ночной ауры города является Брассаи. В 1932 г. он выпустил альбом «Ночной Париж», который сразу принес ему известность. В современный Париж, полный света и радости, врывается первобытное, доисторическое нецивилизованное прошлое – возникает на крыльях жестких лучей света и туманного сияния. «Через борьбу элементов света и тьмы, схваченную их знающим глазом, Брассаи представляет противостояние нищеты и вожделения, боли и наслаждения, невежества и откровения – в соответствии с духом одновременно сюрреалистическим (обнаружение мифического, сверхъестественного, гротескового, причудливого внутри банального), социальным (портрет нужды и достоинства маргинальных обитателей современного города) и, наконец, реалистичным (невозмутимое представление ночных реалий работы и игры, благодаря которым город оживает на следующий день)» [7, с. 67–81].



Рис.1. Жак Делано. Станция отправления на железной дороге С&NW (Чикаго, 1942)

Свет – это существо фотографии, но для ночной фотографии свет – это еще и то, что противостоит тьме. Он – подсознательное и сознательное, мистика и спасение. В гуще тьмы ярче виден свет.

Это впечатляет и вдохновляет фотографов. В этом контексте интересна работа Жака Делано «Станция отправления на железной дороге С&NW» (рис. 1). Традиция снимать железную дорогу ночью в Америке началась с Делано в 1943 г. и продолжилась до 1980-х трио фотографов, называвших себя «Рельсы после заката».

В эпоху ранней фотографии города были освещены ночью не столь обильно, как в наше время. И с наступлением темноты город погружался во мрак. Кроме того, в

связи с несовершенством технологии фотосъемка при слабом искусственном освещении того времени или при лунном свете была просто невозможна. Эра ночной фотографии начинается с момента внедрения в производство сухих фотопластин на основе галогенида серебра.

Фотография здания Флатирон в Манхэттене была сделана Эдвардом Стейхеном в 1904 г. (рис. 2). Примечателен рисунок, создаваемый россыпью редких фонарей, усиливающий мрачность мокрых темных улиц. Стейхен также известен серией фотографий роденовской скульптуры Бальзака, снятой при одном лунном свете и купленной впоследствии Альфредом Стиглицем после того, как они были экспонированы в его Галерее 291 в 1909 г.



Рис. 2. Эдвард Стейхен. Флатирон (1904)



Рис. 3. Поль Мартин «Мокрая ночь на набережной», 1895–1896

Такая же характерная работа со светом – рисунок лондонских газовых фонарей – присуща работе другого ночного фотографа Поля Мартина (рис. 3).

В 1896 г. Мартин получил золотую медаль Королевского фотографического общества за свою серию пионерских ночных фотографий, озаглавленную «Лондон при свете фонарей», которая также привлекла внимание А. Стиглица в Нью-Йорке.

Не будучи ночным фотографом, современный японский фотограф Токихиро Сато активно использует световые аномалии бликов и вызываемые ими возмущения. Радужные пятна и лучи бликующего света, появляющиеся в «Фото-дыханиях» Сато (рис. 4), прерывают в целом точное отражение образа альтернативной фотографической реальностью. «Свет, который и составляет и прерывает “Фото-дыхания” Сато, превосходит дублирующую функцию фотографии – он и копирует, и разрывает фотографическое представление сцены “Фото-дыхания” Сато буквально дышат светом. И несмотря на то, что сам фотограф подчеркивает вещественный характер восприятия и пишет, что “световая кисть и зеркало, которое он использует для отражения

интенсивных вспышек света обратно в камеру, оставляют свидетельство движения его тела на фотографии”, эти шары света и световые линии также демонстрируют присущее свойство фотографии как медиума Эти фотографии – не только следы или признаки объектов в пространстве, но должны восприниматься как результат заключенных в себе событий во времени» [6, с. 337].

Во второй работе средствами фотографии с длительной выдержкой Сато преобразует постоянный поток людей и транспорта, заполняющий городское пространство, в таинственный мистический туман (рис. 5). Фото сделано на площади перед оживленной токийской станцией метро Шибая. Оно населено многочисленными отсутствующими присутствиями. Дух японской экономики, толпы модных молодых потребителей и собственное присутствие автора фотографии – все было объединено и представлено тонким слоем светящегося тумана, заменено россыпью нематериальных световых шаров.

Именно эти шары и световые линии гипнотизируют зрителя, вводят его в контакт с потоком времени, уводят его воображение туда, где свет и жизнь, где обещание счастья и покоя – в вечные чертоги, в пространство мистических символов. Здесь время останавливается и при этом течет вечно.



Рис. 4. Токихиро Сато. «Фото-дыхания», 1997



Рис. 5. Токихиро Сато. «Фото-дыхания #87 Шибая», 1990.

Как ни странно, но в урбанистическом ночном пейзаже возникают и граффити. Станным это может показаться потому, что граффити – чаще всего дитя света и протеста. Ночные граффити заметны, так как сами излучают свет.

Граффити как объект интереса фотографов известны практически с момента своего возникновения. В 1933 г. Брассаи начал фотографировать граффити и делал это почти до конца жизни (до 1984 г.), проявляя увлечение

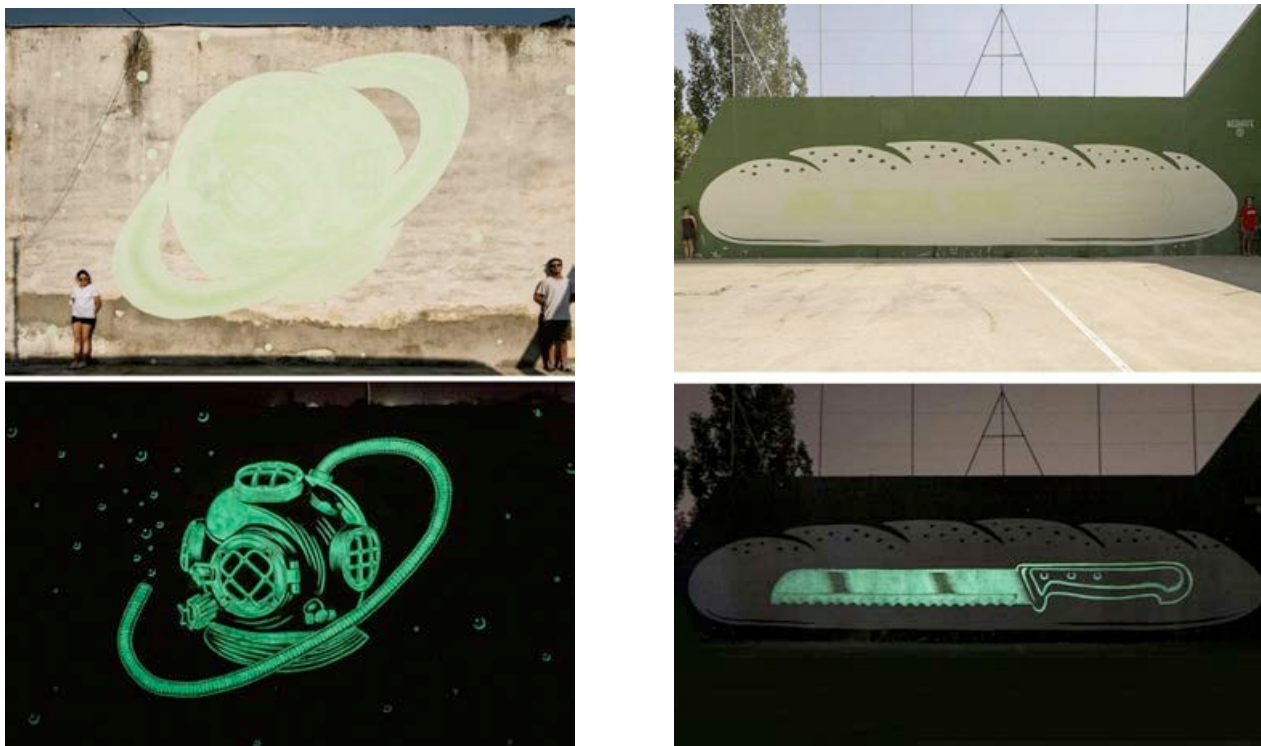


Рис. 6. Две работы творческого дуэта *Reskate Arts & Crafts* флуоресцентной краской

«свободными формами» примитивного и бессознательного, заключенного в материальном мире каждодневной реальности. Он писал: «Мир граффити подытоживает целую жизнь лишь несколькими основными темами: рождение, любовь, смерть. Рождение, изображение мужчины, разобранный по слогам, прочитанный в первый раз, любовь, плотская и романтическая, распад, небытие, большое приключение... Таким образом, у реальности есть свое бессознательное, до времени не проявленная оборотная сторона, *су-реальность* (*sous-re'alite'*), которая трансформируется в *сюр-реальность*. Чтобы представить реальность, как она показывает себя в повседневности, текущей обыденности, фотографу необходимо искать любой ее призрачный аспект, прячущийся в ней в дремлющем состоянии, как латентный вирус, только и ждущий подходящей питательной среды, чтобы явиться к жизни [7, с. 73].

Мы привыкли, что граффити – это нечто постоянное, меняющееся только во время перекрытия или закрашивания. Творческий дуэт *Reskate Arts & Crafts* разрушил этот стереотип, начав использовать в своих работах люминесцентную краску. Благодаря этой идее их творчество разделилось на дневное и ночное, так как в ночное время их граффити раскрывают свою скрытую сторону. Светящаяся в темноте краска, нанесённая поверх основного рисунка, может светиться до двенадцати часов после воздействия света, что не может не поражать прохожих, случайно наткнувшихся на их граффити ночью (рис. 6) [3].

Световое граффити – модное направление современного искусства, для которого необходимы фонарик, фотоаппарат, вечернее время суток, навыки и

мастерство. Световое граффити еще называют люминографией (рисованием светом, англ. *light painting*), лайт- граффити (англ. *light graffiti*) или фризлайт (англ. *freezelight*) – съемкой на длинной выдержке нарисованных светом рисунков или абстракций.

Загадочный художник известный как Сола (*Sola*) живет в Великобритании, в городских пейзажах которой он и создает свои яркие, насыщенные цветом «абстрактные световые картины» без особых приемов с изображениями после съемки. Свою технику он называет «бомбардировка светом» (*light bombing*), обращая в первую очередь внимание в своих работах на текстуру, направления движений света и его уникальность. Картины Сола в виде сумасшедших завихрений и геометрических объектов способны изменить окружающее их пространство и позволить публике взглянуть на него по-новому (рис. 7) [2].



Рис. 7. Сола (Sola). Картина в технике «light bombing»

Благодаря этому стены «оживают» и приобретают новый облик (рис. 8) [10].

Техника флуоресцентных граффити имеет немало поклонников. Ниже показан ряд характерных для нее примеров (рис. 9, 10, 11).

Создание флуоресцентных и светящихся красок выводит ночные граффити на новый уровень в архитектонике городского пейзажа. Повышается контраст и градус восприятия результатов уличного творчества. И так же, как и



Рис. 8. Флориан Краузе. Две работы в технике «lightbrush-graffiti»

в работах ночных фотографов и Сато, доминирующим и значимым символом

работы, притягивающим зрителя, являются световые острова и реки. В случае ночной фотографии он, скорее, выражает тайну и надежду. На граффити – выплески энергии, источник силы. Восприятие света затрагивает зрителя на самом глубинном уровне – на уровне переживания зарождения жизни, противостояния тьме.



Рис. 9. Четыре ночных граффити в технике рисования светом («freezelight») [9]

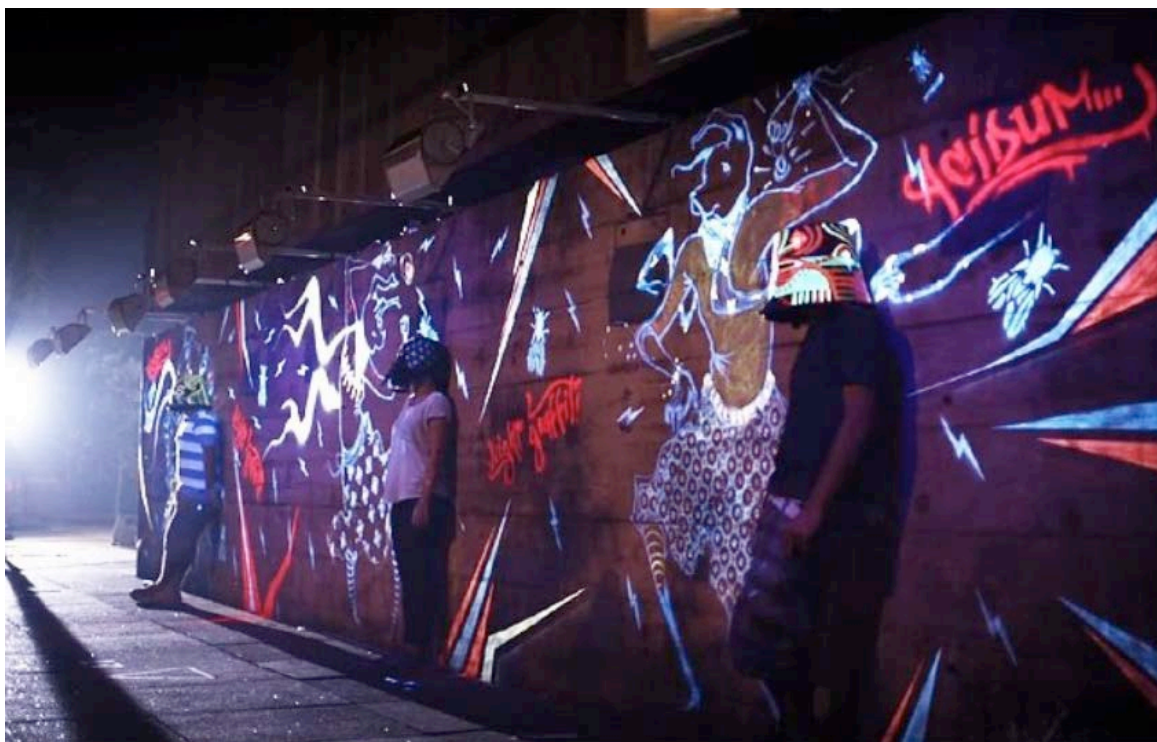


Рис. 10. Ночные граффити, Бразилия [11]



Рис. 11. Ночные граффити, Тайпэй [12]

Литература

1. Беньямин, В. Краткая история фотографии // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. – М.: «Медиум». 1996. – С. 66–91.

2. Да будет свет: 7 мастеров по световым граффити. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.lookatme.ru/mag/live/experience-news/147651-7-masterov-risuyuschih-svetovye-graffiti> (дата обращения: 18. 04. 2018).

3. Светящиеся в темноте граффити, раскрывающие свою скрытую

сторону в ночное время. [Электронный ресурс]. – URL: <https://4tololo.ru/content/13874> (дата обращения: 18. 04. 2018).

4. *Keimig, L.* Night Photography: finding your way in the dark / L. Keimig. – Oxford: Published by Elsevier Inc., 2010. – 251 p.

5. *Levitsky, M.* Invisible Cities: Photographic Fictions of Architecture / M. Levitsky. – New Orleans: University of New Orleans, 2012. – 30 p.

6. *Miles, M.* The Burning Mirror: Photography in an Ambivalent Light / M. Miles // Journal of visual culture. – 2005. – Vol 4 (3). – P. 329–349.

7. *Stamelman, R.* Photography: The Marvelous Precipitate of Desire / R. Stamelman // Yale French Studies – 2006. – № 109: Surrealism and Its Others. – P. 67–81.

8. *Van Gogh, V.* Letter to Theo (676), September 8, 1888. [Электронный ресурс]. – URL: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let676/letter.html> (дата обращения: 18. 04. 2018).

9. URL: http://photoblogs.ru/17625-svetovoe_graffiti_twin_cities_brightest/page/1 [фото-блоги] (дата обращения: 20. 04. 2018).

10. Vivacity. [Электронный ресурс]. – URL: <http://vivacity.ru/florian-krause> (дата обращения: 20. 04. 2018).

11. Vivacity. [Электронный ресурс]. – URL: <http://vivacity.ru/night-graffiti-braziliya> (дата обращения: 20. 04. 2018).

12. 2013 ANO Fluorescent graffiti in taipei ROOM18. [Электронный ресурс]. – URL: <https://vimeo.com/57276741> (дата обращения: 20. 04. 2018).

СТРИТ-АРТ И ГОРОДСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

УДК 7.011

О. В. Чудосветова

УРБАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ СОВРЕМЕННОГО ГОРОЖАНИНА

Статья посвящена проблеме формирования урбанистического искусства: в ней проблематизируется необходимость изучения эстетического аспекта развития городской среды и раскрывается специфика художественной потребности как детерминанты формирования урбанистического искусства. Автор интерпретирует роль профессионалов и горожан, участвующих в многообразном процессе художественного творчества в городском пространстве.

Ключевые слова: урбанистическое искусство, город, урбанизация, художественная потребность, культура, художественная культура, творчество, городское пространство.

Olga V. Chudosvetova

URBAN ART IN THE CONTEXT OF THE ARTISTIC NEEDS OF THE MODERN CITIZEN

The article is dedicated to a problem of urban art formation: necessity of studying the city from the viewpoint of arts and specific character of artistic need as determinant of urban art formation is exposed. This publication is an attempt to interpret the role of both experts and citizens in the manifold process of creative activity as seen in a city domain.

Keywords: urban arts, city, urbanization, artistic need, culture, artistic culture, creative work, city domain.

Специфика потребностей человека во многом определяется тем, что он противостоит миру не как изолированный индивид, а как элемент различных социальных систем, возникающих в пространстве города, своеобразной «матрице» современной техногенной цивилизации. Поэтому высшие потребности человека отражают его связи с социальными общностями различных уровней, а сама потребность выступает в качестве мотива, нового побуждения к творческой деятельности, предполагающего осознанное поведение в каждой конкретной ситуации. Изучая город как пространство

созидания, распространения и освоения искусства, специфически оформленного в сложных, не совсем комфортных условиях проживания, мы начинаем различать художественные образы, отражающие и бытие самого города, современного мира в целом, и внутренний мир самого творца, художника нашего времени. Несомненно, культурная жизнь в городах России и зарубежья насыщена различными социально-культурными акциями, мероприятиями; постоянно появляются интересные творческие проекты, но данные события относятся к системе профессионального искусства, основанного на исторически сложившемся разделении труда и специализации в различных видах искусств. Профессиональный художник оканчивает специализированное учебное заведение, проходит различные ступени, ведущие к совершенствованию его мастерства; тем самым он получает посвящение, может быть, не до конца завершённое, деградированное, достаточно упрощённое, в отличие, например, от сложного процесса обрядов посвящения предыдущих веков. Великие философы, художники, учёные прошлого были великими посвящёнными в различные культы. Современный процесс легитимации профессионализма заканчивается выпускным экзаменом и получением диплома, удостоверяющего образование и квалификацию.

Не менее интересным, чем профессиональное признание, является психологический тип художника, его психологическое своеобразие, которое постоянно стимулирует его творческий поиск, определяет характер создаваемых художественных образов: «Художественному произведению всегда свойственно как бы двойственное существование: с одной стороны, внешне, как вещи, и, с другой стороны, внутренне, как сложного содержания, как события, как цельного замкнутого мира. И если художник как бы в первую очередь заинтересован во внутренней организации своего произведения, то не менее важным и необходимым для него является оформление произведения как вещи и связь или переход от произведения как вещи к произведению как внутреннему миру» [5, с. 97].

Художественные потребности – это потребности в образном моделировании действительности, воплощаемом в произведениях искусства, это потребность в особом освоении мира, желание выявить специфические импульсы внутренней свободы, неизменное стремление к личностному росту. Художник стремится реализовать свои творческие возможности средствами искусства, испытать подъём вдохновения, мгновения экстаза от восприятия красоты, создать свой мир по своим собственным законам, наполнить жизнь «со-бытием бытия» (М. М. Бахтин). Такие моменты повышенного сознания и интенсивного интереса, незабываемого комплекса ощущений, испытываемых человеком в результате или в процессе деятельности, А. Маслоу называет высшими переживаниями, к которым стремится каждый творец. Существенная черта высших переживаний – достижение большей целостности во внутриорганическом функционировании человека и в интеграции между индивидом и внешним миром. Процесс самоактуализации психолог понимает как способ проживания в реальности, как событие полноценного существования, а не только отрешённую потенциальность: «Прежде всего,

самоактуализация означает переживание полное, живое, беззаветное, с полной концентрацией и полным впитыванием» [3, с. 45]. Таким образом, смысл подобного переживания человека состоит в поддержании психологической стабильности и появлении энергетической активности; художник в той или иной степени обладает способностью к самореализации заложенных в нём возможностей, имеет опыт духовной трансформации.

Творческая деятельность отличается от любой другой деятельности, не связанной с искусством, а в условиях современного информационного общества, где давно нивелированы сакральные институты прошлого, желание человека заниматься творческим поиском имеет оттенок инаковости. Кроме того, художественная потребность имеет отношение к социально-духовным потребностям общества, так как определяется необходимостью обобщения, обогащения и трансляции духовного опыта. Общественная художественная потребность и индивидуальная художественная потребность образуют сложную систему, в которой являются основными элементами. В профессиональном искусстве элементы в системе социально-художественной потребности дополняют друг друга. Статус художника в обществе неизменно высокий. С одной стороны, он является исполнителем социального заказа, описывающим языком искусства тенденции конкретно-исторического бытия, но, с другой стороны, он всегда стремится к самоактуализации, к реализации своей индивидуальности и творческой миссии, которую он определяет самостоятельно, независимо от времени и общества. К мнению художника-творца прислушиваются, его позицию внимательно изучают, события его жизни вызывают общий интерес; для массовой аудитории, сознание которой сформировалось в пространстве «мозаичной культуры» (А. Моль), художник открывает новые, более сложные взаимосвязи, расширяет границы восприятия, не принимает стандарты и обусловленность базовой реальности. В мире, где почти завершился процесс секуляризации, он является в каком-то смысле персонифицированным замещением сакрального института. Особую значимость для профессиональной художественной элиты образуют категории добра и зла, прекрасного и безобразного, полезного и вредного. Они задают координаты высшего смысла, превышающего собой обыденное человеческое восприятие.

Формирование искусства происходит в процессе выделения и дальнейшего обособления его видов. Развитие научно-технического прогресса вызвало качественно новое состояние общества, названное Э. Тоффлером «информационным обществом» [4]. На современном культурно-историческом этапе появляется качественно новая художественная практика, в настоящее время не имеющая традиции исследования – урбанистическое искусство. Урбанистика, как правило, занимается анализом и изучением комплексных проблем, связанных с функционированием и развитием городов. Рассматривая роль города в истории культуры, многообразие экономических, социальных, политических, географических факторов, влияющих на формирование и развитие городского пространства, можно сделать вывод о сложности социально-культурного феномена города, изучение которого связано с такими

науками как философия, социология, демография, культурология.

Методологические принципы изучения художественной культуры города предложил М. С. Каган, выделив четыре специфических фактора: первый из них – природный, объединяющий климатические условия и ландшафт. Следующий фактор – деятельность жителей города, третий фактор – архитектурный облик города, и, наконец, эстетически-художественный фактор. Для изучения культуры города огромное значение имеет искусство, которое в нём создаётся. Несомненно, в настоящее время появилась объективная необходимость рассмотреть город как пространство реализации художественной деятельности человека; пространство, в котором возникают новые специфические художественно-образные формы, являющиеся выражением исторической эволюции эстетического сознания общества, и в котором, как никогда прежде, возникает потребность в разностороннем развитии интеллектуального и духовного мира человека.

Особенностью современного образа жизни является рост свободного времени, в результате чего происходит серьёзное переосмысление его роли в жизни людей. Это обуславливает возрождение, формирование и функционирование различных видов искусств, которые стали средством выражения новых эстетических представлений. Современный мегаполис отображает бытие в художественных образах, создаёт систему творческих действий в повседневной жизни, благодаря которой происходит преобразование среды человеческого существования и возникает совершенно новое качество пространства, поэтому его изучение в ракурсе искусства имеет благоприятную перспективу. Необходимо рассматривать искусство в пространстве города и изучать город не только как среду обитания, но и как площадку реализации многочисленных талантов его жителей, функционирования многообразных форм искусства. Отсюда – возрастание значимости графического аспекта архитектоники жизненной среды как пространственной организации жизни людей во всем многообразии ее проявлений [2].

Необходимость сохранения и передачи художественного опыта, поддержания нравственных, эстетических, мировоззренческих ценностей, закрепления высокохудожественных новаций, но в то же время – обеспокоенность проблемой распространения традиции, составляет основу общей художественной потребности. В различные культурно-исторические периоды в соотношении общественной и коллективной потребности наблюдался перекося. Единственным элементом, их объединяющим, была и остаётся потребность самопознания. Изменения условий существования человека ведёт к изменению процесса формирования художественных потребностей, особенно в настоящее время, когда большая часть населения планеты живёт в городах, и мышление людей ограничивается постижением отдельных фактов. Нарастающие проблемы в различных сферах общественной жизни – экономике, системе социально-политических отношений, науке и культуре, в конечном счёте, фиксируются на конкретном человеке, требуя от него изменения отношения к самому себе и своей жизни. Особенно

обострились вопросы о сущности человеческого бытия, смысле существования личности. Фундаментальный сдвиг в открытии возможностей человека, связанный с научно-технической революцией, успехами в генетике, открыл огромные перспективы. Однако человек, несмотря на возникновение условий для максимального раскрытия своего творческого потенциала, не способен найти гармонию в мире города, чувствует свою замкнутость и теряется в массовости. Кроме агрессивной городской среды само общество, структура которого установлена жёстко и подавляет свободное развитие внутреннего мира индивидуальности, некорректно вовлекает человека в различные процессы, связи, отношения, навязывает определённые образцы, стандарты, стереотипы жизнедеятельности. Средством индивидуализации подобного опыта является урбанистическое искусство, которое воплощается в новых художественных формах, изменяя устойчивые способы отражения реальности, что ведёт к содержательному изменению искусства в целом. Подобная трансформация является объективной, она детерминирует качественные изменения, обогащает новыми смыслами актуальную сферу культуры и искусства, позволяет интерпретировать и фиксировать городскую жизнь, связать в единое художественное целое происходящие события.

Мозаичное пространство городской среды содержит в себе условия и возможности преобразования и является фактором, которое непосредственно влияет на формирование художественной потребности человека. В результате её реализации начинается поиск различных способов её удовлетворения, в условиях городской среды создаётся особая предрасположенность к качественным изменениям в различных сферах художественной культуры, осваиваются новые правила и ценности, отличающиеся как друг от друга, так и от набора ценностей доминирующей культуры. А сама поисковая активность не связана с ценностными ориентациями личности, она происходит произвольно, спонтанно, переживается как самоцель и независима от своей утилитарной полезности.

Становление урбанистического искусства происходит в процессе постоянно трансформирующегося социума. Человек противостоит миру не как изолированный индивид, а как элемент различных социальных систем. Вхождение в творческий процесс происходит в ситуации приобщения к разнообразным субкультурам, малым социальным группам, составляющих основу жизненного мира всех её членов, регулирует деятельность в наиболее значимых социальных ситуациях. Для участников художественного процесса перспектива поиска разнообразных форм, которые могли бы артикулировать новую городскую реальность, несомненно, гораздо более интересна, чем ситуация «вечных» структурных ограничений. «Преображая обычную вещь в арт-объект, современное искусство указывает на определённое состояние мысли, делающее такое преобразование возможным» [1, с. 733]. Таким образом, художественная потребность как причина возрастающей активности основывается на автономной деятельности и полноте желания независимо от других инстанций. Усложнение картины мира, десакрализация культурных универсалий и смыслов, вследствие чего ни один не может претендовать на

статус единственно истинного, привело к тому, что человек потерял точку опоры. Суету и хаотичность городского пространства сознание как творческого, так и каждого обычного человека стремится изменить и по-новому организовать, оформить согласно своим представлениям. Интерпретируя привычные смыслы и противоречия окружающего пространства, человек ощущает потребность воспользоваться материалом повседневного мира, и часто в условиях острой нехватки времени. В результате этого из существующего многообразия в универсуме города появляются произведения, требующие не только массового зрителя, но и специалиста, способного раскодировать непривычные образы, извлекать из фактов художественной жизни города реальность другого уровня. Город, как указывал Л. Мамфорд, нельзя сводить к материальной структуре, более важна его социальная и культурная сторона: он выражает максимальную концентрацию культуры, в пространстве которой возникают формы одновременного бытия и общения людей различных культур – прошлых, настоящих и будущих. Урбанистическое искусство как культурно-исторический феномен проявляется в вариативности творческого начала, не имеющего ограничения и эстетической определённости, это особый процесс, в котором город обретает своё осмысление и видимое проявление. Художник исходит непосредственно из впечатлений, реальных фактов и событий, личных установок и предпочтений, направленных на переосмысление стандартов и опыт освоения городского пространства. Художественная потребность проявляется в процессе постоянного обновления, раскрытия и расширения человеческого бытия в городе, что трансформирует многие проблемы эстетики.

Удовлетворение художественной потребности предполагает бытование конкретной личности в различных социальных ситуациях и их преобразование в целях достижения адаптации со средой человеческого существования, создаёт импульс, продолжающий процесс дальнейшего творческого совершенствования и активной деятельности, благодаря которой создаются новые формы художественной активности в городе. Акторы современного художественного процесса не просто учитывают повседневную реальность мегаполиса, а осознают её как специфический художественный факт, принимают её как возможность для реализации своей художественной потребности. В отличие от профессиональной элиты, для которой смысл художественного произведения определяется институциональной идеей высшей ценности, блага, мира, справедливости, основным мотивом творчества которой является создание эстетически значимых произведений, урбанистическое искусство не выходит за рамки «бытового», «самодеятельного» понимания. Сознание участника «человекомуравейника», которым, по определению А. Зиновьева, является современный город, может быть охарактеризовано как синкретичное, так как оно определяется нерасчлененностью задач познания и оценки, рационального и эмоционального, субъективного и объективного. Художественная потребность в таком случае обусловлена желанием того, что не может быть выражено в массовом сообщении, а значимость урбанистического искусства определяется той «культурной информацией»,

которую оно содержит.

Литература

1. История эстетики: учеб. пособие / отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. – 815 с.

2. *Лобанов, Е. Ю.* Дизайн среды. Технократический и органический аспекты / Е. Ю. Лобанов // Вестник Санкт-Петербургского Государственного Университета Технологии и Дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. – 2012. – № 2. – С. 26–28.

3. *Маслоу, А.* Мотивация и личность / А. Маслоу; пер. с англ. – СПб.: Евразия, 1999. – 479 с.

4. *Тоффлер, Э.* Третья волна / Э. Тоффлер ; пер. с англ. – М.: АСТ, 2002. – 800 с.

5. *Фаворский, В. А.* Об искусстве, о книге, о гравюре / В. А. Фаворский. – М.: Книга, 1986. – 235 с.

СТРИТ-АРТ И СПАЛЬНЫЕ РАЙОНЫ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

Спальный район – это жилой район, как правило, на окраине города, застроенный типовыми многоэтажными панельными домами. Современные спальные районы монотонные и безликие по архитектурной застройке, с технически устаревшими строительными конструкциями зданий, с плохо спланированной и структурированной территорией, с нарастающими социальными проблемами жителей. Задачи градостроителей и урбанистов – создать жителям спальных районов комфортные условия для проживания, превратив эти убогие районы в привлекательную часть города. Арт-работы уличных художников помогут придать очарование неказистым многоэтажкам и сделать их объектом эстетического восхищения.

Ключевые слова: стрит-арт, спальные районы, многоэтажные дома, ревитализация, городская среда, урбанистика, мурал, уличные художники.

Alexandra L. Gusieva

STREET ART AND SLEEPING AREAS OF THE MODERN CITY

The sleeping area is a residential area that has been built, usually on the outskirts of the city with typical multi-storey panel houses. Modern sleeping areas monotonous and faceless on architectural building, have houses with technically outdated building structures, the territory that is poorly planned, as well as residents with increasing social problems. The tasks of city planners and urbanists – to create comfortable living conditions for residents of sleeping areas, turning these depressed areas into an attractive part of the city. Art works of street artists will help to give charm to non-gaseous high-rise buildings and to make them the object of aesthetic admiration.

Keywords: street art, sleeping areas, multi-story houses, revitalization, urban environment, urbanistics, murals, street artists.

Происходящие в мире процессы глобализации отражаются на облике современных городов. Практически во всех странах градостроительство идет по пути интенсивной высотной застройки с плотно населенными жилыми районами многоквартирных комплексов. С такой универсальной архитектурой города теряют свою идентичность, становясь похожими один на другой. В результате интернационального архитектурного стиля создается стандартный архитектурный продукт. Сегодняшние мировые процессы экономической интеграции, политики толерантности и не совсем удавшегося

мультикультурализма, миграции населения планеты, приводят к размыванию национальных, этнических, культурных, религиозных особенностей и потери исторической уникальности современных мегаполисов [3, с. 5; 6, с. 144].

Современное градостроительство должно, прежде всего, сохранять все лучшее, что уже есть, и искать новые формы архитектурного выражения для достижения идеальной формулы – гармонии человека с окружающим его миром.

Одной из проблем современного градостроительства являются спальные районы почти всех крупных городов мира. Типовое многоэтажное строительство, спальные районы – это неотъемлемая часть любого европейского города. Они были возведены в 50–90-е гг. прошлого века на предполагаемый срок 25–50 лет, однако их эксплуатация продолжается до сих пор.

Экспериментальное строение Ле Корбюзье «Марсельская жилая единица» явилось одним из первых многоквартирных домов со стандартизированными квартирами [1, с. 191]. В нем воплотилась идея «Лучезарного города» Ле Корбюзье – города, созданного для удобства человека [2, с. 122]. Концепция Ле Корбюзье, позволявшая быстро обеспечить население послевоенной Европы современным и недорогим жильем, вдохновила многих архитекторов, которые начали проектировать спальные районы. Это, как правило, несколько высотных зданий со школами, супермаркетами, детскими садами, зеленой и рекреационными зонами. В первые двадцать лет спальные районы в Европе завоевали статус выражения «нового стиля жизни» [7], но как только здания стали технически ветшать и разрушаться, они потеряли свою привлекательность, и жители спальных районов постепенно начали возвращаться в исторические здания, индивидуальные дома. Таким образом, спальные районы становились местом жительства тех, кто не имел материальной возможности сменить жилье, постепенно приобретая статус «социального жилья».

Проблемы многоэтажек в спальных районах – проблема большинства стран Европы, в том числе и Украины. Многие серии домов строились как экстренно необходимое жилье с использованием панельных или блочных конструкций на ограниченный срок эксплуатации. На сегодняшний день они требуют капитального ремонта: от смены внутренних систем здания до полной замены материалов, окон, перекрытий, коммуникаций, технического оборудования. Планировки квартир и здания также устарели, появились новые строительные нормы, изменились потребности жильцов. И хотя есть мнение, что при соответствующем капитальном ремонте и надлежащей эксплуатации такие дома могут служить еще долгое время, все же они давно устарели и морально, и физически. Ремонт может обойтись дороже, чем строительство новых современных зданий. Эти вопросы требуют своего разрешения путем ревитализации жилья, реновации, реконструкции, санации, модернизации и др.

Таким образом, многоэтажки спальных районов не только превращаются в здания, нуждающиеся в ремонте, но и в морально устаревшие огромные постройки, где все еще проживает большое количество людей. Однако, если в

странах Восточной Европы основная проблема – техническое состояние панельных домов и выделение на эти цели материальных средств, то в странах Западной Европы спальные районы представляют не столько техническую или финансовую проблему, сколько проблему социальную. Во всех европейских странах квартиры в панельных многоэтажках являются самым дешевым жильем. Поскольку физическое состояние этих квартир неуклонно ухудшается, их стоимость снижается. Такое жилье становится доступным для самых неблагополучных слоев общества. Спальные районы с неблагополучными жильцами становятся неблагополучными районами благополучных городов. Например, в Лондоне это районы Брикстон и Кройдон, в Барселоне – Ла Мина, в Стокгольме – Ринкеби и т. д.

В спальных районах на окраинах городов образовались гетто для бедных, иммигрантов, этнического меньшинства, безработных, маргиналов и др., людей, которые по разным причинам не могут полноценно интегрироваться в современное общество. В таких районах ухудшается криминогенная ситуация, наблюдается падение нравов и рост преступности. Если пошла «дурная слава», цены на здешнее жилье падают еще ниже, жить в этих местах больше никто не желает. Процессы «геттонизации» быстро нарастают, социальная обстановка резко ухудшается. К примеру, в северной части Марселя есть подобный район, населенный в основном выходцами из стран Африки и Ближнего Востока, который является в криминальном отношении опасным даже в дневное время.

По данным социологических опросов, сегодня жители спальных районов Восточной Европы угнетены монотонностью архитектуры, однако, практически не ощущают опасности для своей жизни, в то время как жители спальных районов Западной Европы в 60 % случаев чувствуют себя в опасности, находясь или проживая в спальных районах.

Страны Восточной Европы по разным причинам (исторического развития государства, экономического положения, политической ситуации, социальной обстановки и др.) в своем развитии отстают от стран Западной Европы по разным оценкам на 20–50 лет, т. е. описанные события, происходящие сейчас в западноевропейских странах, могут повториться через некоторое количество лет в странах Восточной Европы. Что касается стран СНГ и Украины в частности, то их предположительное отставание от стран Восточной Европы – несколько десятилетий, от стран Западной Европы, соответственно, еще больше.

У нас еще есть время для того, чтобы не допустить ухудшения ситуации и нивелировать все негативные проявления описанных явлений. Для этого необходимо принимать меры по благоустройству территорий, усовершенствованию инфраструктуры, замене вышедших из строя систем здания, изменении внешнего облика микрорайонов и гармонизации среды.

Первым шагом к облагораживанию городской среды спальных районов может стать стрит-арт. Уличное искусство, несмотря на устойчивое развитие, так и не получило однозначной оценки общества. Однако стрит-арт существует и пока не собирается отмирать, нравится это кому-то или нет; уличное искусство набирает обороты, возникают новые формы и направления,

появляются молодые неординарные художники с нестандартным мышлением и оригинальными работами.

Стрит-арт является образным выражением внутреннего посыла художника вовне, трансляцией его эмоционального состояния, демонстрацией его жизненных принципов окружающему миру. Несомненно, стрит-арт имеет урбанистическую направленность, стал элементом средовой архитектуры, занял прочное место в облике современных городов.

Стрит-арт – современная уличная живопись, часть нашего быстро меняющегося мира. Произведения стрит-арта динамичны: они создаются молодыми людьми за короткий срок, быстрыми техниками и средствами, также легко они могут быть изменены или уничтожены. Они не успевают состариться. Они созданы для всех и принадлежат каждому, кто на них смотрит, и в то же время они ничьи, так как автор иногда неизвестен.

Они отражают нашу жизнь и, безусловно, меняют лицо города. В лучшую сторону или нет – большой вопрос. С 2016 года в рамках международного урбанистического арт-проекта *Art United Us* по всей Украине стали создаваться муральные росписи. *Art United Us* объединил художников разных стран с целью «взаимодействия через художественные и творческие среды с сообществами для повышения осведомленности общественности и внимания к проблеме войны, агрессии и насилия» [9]. Всего предполагается сделать около сотни муралов на Украине и столько же за ее пределами в сорока странах мира, создав, таким образом, «кольцо мира». В Киеве за это время было расписано довольно много домов украинскими и приглашенными зарубежными художниками [8]. Популяризировать современное искусство в Украине и мире с помощью размещения его в публичном пространстве – цель международного урбанистического арт-фестиваля *Mural Social Club*. По словам Олега Соснова, куратора проекта, – задача его организаторов акцентировать действительно концептуальное искусство, «максимально поднять планку искусства в публичном пространстве, чтобы людям не просто было приятно ходить и смотреть на подсолнухи, радугу или еще какие-то цветочки, но и чтобы там появлялось искусство действительно мирового уровня, чтобы люди, не прилагая физических или финансовых усилий могли приобщиться к прекрасному и увидеть работы художников, на которых есть спрос в музеях современного искусства всего мира» [4].

Недавние события майдана также нашли свое отражение в киевских муралах. Работа португальского художника Александра Фарто – портрет Сергея Нигояна, первой жертвы событий 2014 г., один из самых известных. Работа исполнена в технике граффити, но не нарисована, а выбита по штукатурке старой кирпичной кладки (ул. Михайловская, 22).

Интересная история произошла с «Иконами революции» (ул. Грушевского, 4). Триптих, состоящий из портретов культовых украинцев Тараса Шевченко, Ивана Франко и Леси Украинки, был создан художником под псевдонимом *#Sociopath* в феврале 2014 г. на фасаде дома ул. Грушевского, 4. В октябре 2014 г. Приказом Министерства культуры Украины граффити получило статус памятника истории. В сентябре 2017 г. граффити было стерто

предположительно арендатором помещения по ул. Грушевского, 4. Поднялась волна общественного возмущения. По факту уничтожения граффити прокуратура открыла уголовное производство. Восстановить граффити вызвалась группа художников, но автор на своей странице *Facebook* не дал им согласия, заявив, что сам готов сделать это. Однако восстановили триптих представители общественной организации «Новый огонь» 14 октября 2017 г. ко Дню защитника Украины. По их словам, они не смогли убедить стрит-арт художника быстрее восстановить граффити, поэтому самостоятельно завершили дело посредством трафарета с фотографии рисунков. Кроме того, заявили они, «*#Sociopath* не Микеланджело, его картины интересны не авторством, а историческим контекстом» [5]. Граффити на прежнем месте, но автор обижен, считая свои авторские права нарушенными.

Вопрос о защите авторских прав стрит-арта достаточно спорный. В ст. 8 Закона Украины «Об авторском праве и смежных правах» произведения стрит-арта не упоминаются, однако перечень объектов авторского права, указанный в статье, не является исчерпывающим. Следовательно, при соблюдении необходимых правовых процедур, они могут быть признаны таковыми. Хотя само нанесение росписей на стены не имеет четкого законодательного урегулирования.

Стрит-арт постепенно перемещается из центра в спальные районы. Там больше свободного места, ровных стен, меньше объектов, с которыми трудно сочетать уличное искусство. В центре города, где много старинных домов, можно излишне задекорировать их произведениями стрит-арта, тогда как многие из них являются объектами исторического наследия и требуют реставрации и ремонта. Может получиться, как в советские времена: на стенах жилых домов красивая мозаика, огромные панно с образами, прославляющими торжество социализма – жизнерадостными рабочими и колхозниками, энергичными космонавтами и спортсменами, счастливыми пионерами, а внутри домов унылый быт и никакой красоты.

Работа в публичном пространстве, конечно, сложная. Приходится учитывать многие факторы: как сюжет картины впишется в окружающую среду, не будет ли она раздражать местных жителей, на какой срок «эксплуатации» она рассчитана и т. д. Произведения стрит-арта предназначены для всех, и они должны вызывать положительные эмоции, обязательно быть «информацией к размышлению», находить отклик у зрителей, прививать хороший вкус. Жители домов, на которых выполняются стрит-арт, должны быть соучастниками этого действия. Возможно, с ними надо вести предварительные беседы. Главное, чтобы стрит-арт не был «раскрашиванием фасадов», имитацией деятельности по благоустройству города. Нужны реальные реформы городского хозяйства и архитектурной среды, новый взгляд на градостроение с учетом последних тенденций урбанистики.

Стрит-арт в спальных районах города имеет положительные и отрицательные стороны. Бесспорно, хорошие работы уличного искусства являются украшением города. Выполненные на многоэтажках муралы сглаживают унылую и монотонную архитектуру, несут эстетическую и

смысловую нагрузку, делают спальные районы более привлекательными, а значит, и перспективнее в плане решения социальных проблем. Но он всегда будет вызывать столкновение разных взглядов: *pro et contra* как среди художников, так и зрителей. Многие вопросы стрит-арта носят проблемный характер и требуют дополнительного урегулирования в правовой, социальной, финансовой сфере и т. д. Тем не менее, стрит-арт развивается и становится частью нашей жизни. Как тут не вспомнить знаменитые слова Жан-Мишеля Баския: «Я не думаю об искусстве, когда я работаю. Я стараюсь думать о жизни».

Литература

1. *Ле Корбюзье*. Жилой комплекс в Марселе // Ле Корбюзье. Архитектура XX века; пер. с франц. В. Н. Зайцева и В. В. Фрязинова; сост. М. В. Толмачев; ред. С. Д. Комаров; послесловие К. Т. Топуридзе. – М.: Прогресс, 1977. – М.: Изд-во «Прогресс», 1977. – С. 191–207.

2. *Ле Корбюзье*. Лучезарный город // Ле Корбюзье. Архитектура XX века; пер. с франц. В. Н. Зайцева и В. В. Фрязинова; сост. М. В. Толмачев; ред. С. Д. Комаров; послесловие К. Т. Топуридзе. – М.: Изд-во «Прогресс», 1977. – С. 121–131.

3. *Метелева, Е. Р.* Развитие городов в условиях глобализации: монография / Е. Р. Метелева. – Новосибирск: Изд-во «СИБПРИНТ», 2010. – 160 с.

4. Муральная дилемма [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.hromadske.ua/posts/Muralnaya_Dilemma (дата обращения: 15. 04. 2018).

5. Новый вогонь [Электронный ресурс]. URL: Режим доступа: <https://www.facebook.com/0newfire/posts/1337499579709616> (дата обращения: 15.04.2018).

6. *Пучков, М. В.* Глобализация и идентичность в архитектуре современных городов / М. В. Пучков // Известия Уральского Федерального Университета. Сер.1. Проблемы образования, науки и культуры. – 2013. – № 3 (116). – С. 140–147.

7. «“Спальные гетто” Ее Величества: как во второй половине XX века в Великобритании родились, жили и умерли многоэтажные жилые районы» [Электронный ресурс]. – URL: <http://realt.onliner.by/2014/09/11/towerblocks/> (дата обращения: 15. 04. 2018).

8. Самые яркие муралы Киева с высоты птичьего полета [Электронный ресурс]. – URL: <https://ukranews.com/news/414270-samy-e-yarkye-muraly-kyeva-s-vysoty-ptycheho-poleta> (дата обращения: 15. 04. 2018).

9. Art United Us [Электронный ресурс]. – URL: <http://artunitedus.com/> (дата обращения: 15. 04. 2018).

ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ СТРИТ-АРТА

В статье рассматривается проблема правового регулирования в сфере уличного искусства. Поднимается вопрос чёткой регламентации определений, терминов и понятий в действующем законодательстве Российской Федерации, связанных с данной сферой в целом и в частности с уличным рисунком, уличной живописью. Акцентируется дуализм трактовки законодательства в отношении уличного искусства и его полулегальное существование «вопреки» нормам законодательства.

Ключевые слова: стрит-арт, граффити, уличный рисунок, правовое регулирование, правоотношения.

Amir M. Kader

LEGAL ASPECTS OF STREET ART

The article deals with the problem of legal regulation in the field of street art. The issue of clear regulation of definitions, terms and concepts in the current legislation of the Russian Federation related to the field of street art in general and in particular with street drawing, street painting is being raised. Attention is drawn to the dualism of the interpretation of legislation in relation to street art and its semi-legal existence «contrary» to the norms of legislation.

Keywords: street art, graffiti, street drawing, legal regulation, legal relations.

На протяжении большей части истории человечества города являлись центром искусства. Передовые техники, новые тенденции, стили и направления искусства зарождались в границах городов. Стрит-арт как направление современного искусства повсеместно встречается в российских городах.

Изначально многие формы современного уличного искусства возникали как проявление бунта, борьбы молодежи за самовыражение. Стрит-арт стал формой протеста, и у многих ассоциировался с чем-то абсолютно незаконным. Однако, с течением времени данное направление отчасти начали признавать, несмотря на его противозаконность с точки зрения норм права.

За последнее десятилетие увеличивается число мероприятий, связанных с этим направлением и проводимых на официальном уровне. К примеру, такими событиями являются фестивали уличного искусства «Стенограффия» [3] и «Urban Culture Festival» [4], в рамках которых проходит как конкурсно-выставочная деятельность, посвящённая «уличному рисунку», так и выступления популярных музыкальных групп. И если «Стенограффия» проводится при участии как государственных организаций, так и частных на

общественных основах, то «*Urban Culture Festival*» является коммерциализированным мероприятием, посещение которого – платное.

В 2018 году в рамках чемпионата мира по футболу активизировалась деятельность стрит-райтеров по всей стране, в том числе в Москве. 17 мая 2018 года власти Москвы предложили законодательно закрепить «порядок нанесения надписей, изображений путем покраски, наклейки, росписи в технике граффити и иными способами на внешние поверхности зданий, строений, сооружений всех форм собственности, расположенных на территории города Москвы, а также порядок удаления изображений и восстановления внешних поверхностей зданий, строений, сооружений до первоначального состояния в случае нанесения изображений с нарушением указанного порядка» (ст. 6 «О благоустройстве в городе Москве» была дополнена частью 5.2) [2].

Начиная рассматривать стрит-арт как объект правоотношений, стоит понимать, что в действующем федеральном законодательстве не дано точного определения данному феномену. Тем более нет конкретных разграничений таких понятий как «стрит-арт», «публик-арт», «граффити» и «теггинг». Однако на региональном уровне существовала норма, благодаря которой появляется некоторое понимание того, как можно квалифицировать с правовой точки зрения некоторые виды данного искусства. В первую очередь, это ст. 19 Закона «Об административных правонарушениях в Санкт-Петербурге» (закон Санкт-Петербурга от 31 мая 2010 г. № 273-70). В данной статье под понятие «окраски фасада здания, строения, сооружения и их элементов с нарушением колерного листа, утвержденного в составе правил благоустройства территории Санкт-Петербург» входило и самовольное нанесение надписей и графических изображений на поверхность строений и сооружений, что влекло наложение административного штрафа на граждан в размере пяти тысяч рублей; на должностных лиц – от трех тысяч до десяти тысяч рублей; на юридических лиц – от двадцати тысяч до ста тысяч рублей [1]. На данный момент, с 22 апреля 2018 года, статья из Закона исключена в виду того, что вопросы благоустройства фасадов регулируют «Правила содержания и ремонта фасадов зданий и сооружений в Санкт-Петербурге», утверждённые Постановлением Правительства Санкт-Петербурга от 14.09.2006 № 1135, Закон Санкт-Петербурга от 25.12.2015 №891-180 «О благоустройстве в Санкт-Петербурге», Положение о Комитете по градостроительству и архитектуре, утвержденное постановлением Правительства Санкт-Петербурга от 19.10.2004 № 1679, Порядок рассмотрения КГА проектов объектов благоустройства, установленный Приказом №129 от 13.08.2010, Постановление Правительства Санкт-Петербурга от 16 ноября 2007 г. № 1334 «Об утверждении Правил уборки, обеспечения чистоты и порядка на территории Санкт-Петербурга».

Несмотря на это, сами понятия «граффити», «стрит-арт» и «уличный рисунок» достаточно часто встречаются в определённых постановлениях и распоряжениях органов государственной власти и органов местного самоуправления. Так, на официальном сайте Центрального района Санкт-Петербурга содержится разъяснение по вопросу размещения граффити от 15

сентября 2011 года по адресу Синопская набережная, д. 24, где указано, что за нанесение граффити на его автора был составлен административный протокол за нарушение положений действующего законодательства в сфере благоустройства и содержания фасадов зданий. Аналогичные определения содержатся и в судебных определениях, что даёт возможность сделать вывод о распространённости их в правовой сфере.

В отсутствие чёткого правового разграничения терминологии официальная позиция органов государственной и местной власти к объектам стрит-арта остается не сформированной. А это вызывает и сложности применения норм законодательства. Как правило, уличные рисунки подпадают под ст. 214 УК РФ «Вандализм» (Уголовный кодекс Российской Федерации) от 13. 06. 1996 N 63-ФЗ). Но, как мы уже говорили, при этом органы власти и государственные организации периодически выступают заказчиками, организаторами и/или спонсорами мероприятий, посвящённых стрит-арту. Таким образом, возникает правовая коллизия и дуализм правового применения, что приводит к проблемам восприятия обывателем такой формы искусства как стрит-арт, отсутствие здесь чёткого разграничения, что является противоправным, а что – нет. Для уличных художников неоднозначность их положения в обществе с точки зрения законодательства также имеет определённые трудности в осуществлении творческой деятельности, хотя некоторые из представителей стрит-арта, напротив, считают это естественными условиями существования уличной живописи.

Вторая проблема, связанная с правовым регулированием сферы уличного искусства, лежит в гражданско-правовой сфере. В российском гражданском праве «уличный рисунок» (стрит-арт, теггинг, граффити) не рассматривается как объект правовой охраны, по этой причине со стороны отечественных цивилистов не уделяется должного внимания вопросу урегулирования правовых вопросов в этой сфере. Данным обстоятельством можно объяснить тот факт, что в современной юридической литературе по теме уличного искусства работ практически нет, а те, что опубликованы, либо относят стрит-арт к рекламе (например, статья Е. А. Свиридовой «К вопросу о рекламе на асфальте: правовой аспект»), либо представляют собой попытку определить граффити как объект авторского права (например, статья О. К. Яненко «Гражданско-правовая характеристика стрит-арта как вида произведений изобразительного искусства», в которой автор под стрит-артом понимает только граффити).

Отсутствие правовых оснований становится помехой не только в дифференцировании уличного рисунка, его классификации, но и в сохранении такого вида творчества и установлении авторства. Авторское право на деле не распространяется на уличные рисунки, так как фактической защиты произведения нет. Сохранность произведения так же не обеспечена законодательством, в силу того, что большая часть рисунков являются, с точки зрения законодательства, незаконными. В то же время сама среда существования (улица) данных произведений способствует их быстрому разрушению и исчезновению. Кроме того, распространены случаи нанесения

рисунка одного художника поверх рисунка другого, что несёт формальные признаки нарушения, но, исходя из действующего законодательства, таковым не является.

Итак, можно сделать вывод, что до тех пор, пока государством не будет выработан чёткий механизм регулирования правовых отношений в сфере стрит-арта, пока не будут чётко даны определения и классифицированы виды, возможно лишь архивировать случаи возникновения судебных и несудебных разбирательств по вопросу уличного искусства.

Литература

1. Закон Санкт-Петербурга от 31 мая 2010 г. N 273-70 «Об административных правонарушениях в Санкт-Петербурге» (Принят Законодательным Собранием Санкт-Петербурга 12 мая 2010 года) (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс]. – URL: <http://base.garant.ru/35307614/#friends#ixzz5KCbVn6Dl> (дата обращения: 01. 05. 2018).

2. Закон г. Москвы от 30 апреля 2014 г. N 18 "О благоустройстве в городе Москве" (с изменениями и дополнениями) [Электронный ресурс]. – URL: <http://base.garant.ru/70656980/#ixzz5KcfhAUzV> (дата обращения: 20. 05. 2018).

3. Фестиваль уличного искусства «Стенография» [Электронный ресурс]. – URL: <http://stenograffia.ru/about/> (дата обращения: 01. 05. 2018).

4. Фестиваль уличной культуры «Urban culture festival» [Электронный ресурс]. – URL: <https://ucfest.ru/> (дата обращения: 01. 05. 2018).

ДОКУМЕНТИРОВАНИЕ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

В статье рассмотрены проблемы документирования современного городского искусства. Отмечено, что, несмотря на наличие технических возможностей и платформ типа Google, Wikimedia, позволяющих использовать архивы, основной проблемой, препятствующей систематизированному сбору, хранению, каталогизации и использованию информации об объектах городского искусства, выступает отсутствие заказчика.

Ключевые слова: документирование, стандартизация, урбанистическое искусство, стрит-арт, уличное искусство.

Galina I. Banshchikova

DOCUMENTING URBAN ART: PROBLEM STATEMENT

The problems of documentation of modern urban art are considered in the article. It is noted that there are technical capabilities and platforms such as Google, Wikimedia, allowing the use of archives. But the main reason for the lack of systematic collection, storage, cataloguing and use of information about the art objects of urban art is the lack of a customer.

Keywords: documentation, standardization, urban art, street art, street art.

Документирование является жизненно важной частью уличного искусства. Под документированием, в соответствии с Государственным стандартом [5], понимается «запись информации на носителе по установленным правилам». Однако жизнь меняется, и правила постоянно дополняются: например, усложнение технических объектов привело к появлению системы электронного документирования, вместе с беспилотниками и лазерным сканированием объектов появился новый способ документирования – 3D (трехмерное документирование) и т. д.

Искусство улицы, будучи производным от современных практик вступления искусства в новые альянсы и критические диалоги автора со зрителем и произведением, имеет многообразные формы реализации: граффити, стрит-арт, паблик-арт, мурализм, арт-активизм, медиа-арт, видеомешинг и др. Таким образом, многообразие форм воплощения и специфика взаимодействия города и художника [2] меняет само понятие искусства: «Идея авторства сменяется идеей множественности авторства; зритель перестает быть пассивным созерцателем; при встрече с интерактивным произведением зритель становится пользователем; в ходе интерактивного зрительского восприятия происходит изменение материальных свойств образа, в результате чего

лишается актуальности и идея закрытого произведения искусства; произведение как таковое исчезает, отныне его заменяют коммуникативные игры и побуждения к действию» [1].

С одной стороны, уличное искусство становится все более популярным, расширяет свои границы до галерей и музеев, с другой – по мере накопления материала этому явлению требуется документирование и последующее осмысление в контексте истории искусств [3; 7]. В мире появляются даже специализированные музеи стрит-арта (в Санкт-Петербурге, Хельсинки, Берлине и др.), музеи городской скульптуры (в Санкт-Петербурге), однако специфика урбанистического искусства состоит в том, что это явление живет, пока связано с оригинальной городской средой и не вписывается в рамки замкнутого музейного или галерейного пространства. «...Уличное искусство должно удивлять и встряхивать от гипнотического воздействия повседневности. Зритель же подготовленный, пришедший в галерею или музей, воспринимает стрит-арт исключительно с эстетической стороны, что не имеет никакого отношения к тому, какой эффект стрит-арт оказывает на улице или на фотографии в Интернете, где эффект неожиданности сохраняется» [4]. Существенные трудности возникают с точки зрения фиксации урбанистического искусства, поскольку для этих объектов не всегда подходят традиционные музейные технологии документирования.

Понятие документирования в музейной практике означает одну из функций музея и научную основу комплектования музейного собрания. Научная фиксация результатов работы с музейными предметами (информация об изучении предмета, его среде бытования, межпредметных связях в коллекции) имеет в своей основе источниковедческий подход. Но музей обязан документировать также и процедуру юридического закрепления музейного предмета за музейным собранием, т. е. записывать информацию на носителе по установленным правилам (составлять акты, описи, протоколы комиссий, договоры и пр. с опорой на научные требования описания архивных, изобразительных, фото-фоно-кино-видео документов, предметов техники и т. п.). Вопросы описания зрелищ, открывающихся пассивному видению (т. е. фото- и видеоискусство) волновали музейных и архивных работников весь XX век. Сегодня эта проблема уже решена. По мере изменения технологий документирования происходит изменение (уточнение) понятий в национальных стандартах. Так, национальный стандарт РФ ГОСТ Р 7.0.8-2013 внес ясность в понимание документов, созданных с помощью разных технических средств:

«- фотодокумент: изобразительный документ, созданный фотографическим или электронным (цифровым) способом, фиксирующий информацию в виде отдельных изображений – статичных образов.

- аудиовизуальный документ: документ, содержащий изобразительную и/или звуковую информацию.

- видеодокумент: аудиовизуальный документ, созданный способом видеозаписи, фиксирующим информацию в виде последовательно расположенных изображений – динамичных образов.

- кинодокумент: изобразительный или аудиовизуальный документ, созданный фотографическим или электронным (цифровым) способом, фиксирующий информацию в виде последовательно расположенных изображений – динамичных образов.

- фонодокумент: аудиовизуальный документ, содержащий звуковую информацию, зафиксированную любой системой звукозаписи.

- графический документ: изобразительный документ, в котором изображение объекта получено посредством линий, штрихов, светотени, точек, цвета» [5].

Документирование городского искусства, особенно нелегитимного, не подпадает ни под один существующий стандарт, поэтому утрата объектов искусства становится неотъемлемой чертой этого явления. Между тем шаги по его документированию, а значит сохранению, предпринимаются. Как правило, это инициатива отдельных людей.

Наиболее раннее упоминание о документировании уличного искусства – это информация о коллекции американского фотографа и видеооператора Генри Чалфанта, запечатлевавшего в 1970–80-е годы на фото- и видеопленку сотни эфемерных, оригинальных произведений искусства, которые давно исчезли с улиц Нью-Йорка. Ретроспекции Чалфанта выступают в качестве единственного прочного доказательства некоторых из лучших произведений граффити, а сам автор считается ведущим авторитетом в области «искусства подземки» – так называлась книга, выпущенная им совместно с Мартой Купер в 1984 году (рис. 1). Генри Чалфант продолжает сохранять и архивировать прошлую работу, делать документальные фильмы вместе с некоммерческой организацией Public Art Films. В июне 2012 года Чалфант выпустил «Большой архив метро Генри Чалфанта» в виде двухсотстраничной книги – это первый том многотомного архива, включающий всю его коллекцию фотографий граффити в метро. Электронные книги публикуются Sleeping Dog Films и в основном архивируют более ста фотографий. Каждая книга в серии сконцентрирована на определенной группе или группах художников-райтеров, во введении Чалфант дает предысторию о времени и месте, в котором работали художники. Эти книги также содержат фотографии автомобилей, а также видео-интервью с признанными художниками.



Рис. 1. «Искусство подземки»: издания 1984 г. и 2012 г.

Архив граффити Генри Чалфанта – это работа из области визуальной антропологии и один из основных документов американской паблик-культуры конца XX века. Оригинальные произведения, собранные Чалфантом, стали не только вдохновением и руководством для тысяч молодых художников во всем мире, но и для собирателей этого искусства:

- издания 2011, 2012, 2018 гг. «Мадридские граффити» (три серии фотографа Джозефа Дугласа Роуча) – уличное искусство и граффити Мадрида, работы местных и приезжих художников в полноцветном формате и в сопровождении эксклюзивного саундтрека.

- издание 2013 г. «Лондонские граффити» (фотограф Ричард Трусслер) – некоторые из лучших граффити Лондона 2012 и 2013 годов.

- издание 2012 г. «Фотография Граффити / Боулдер – моя галерея: Искусство должно быть повсюду, для всех» (фотограф Эндрю К. Куркан) – это эксперимент, представляющий традиционно оформленную и матированную художественную фотографию как уличное искусство, основанное на граффити; проект проходил в Боулдере, штат Джорджия, с апреля по май 2012 года.

- издание 2012 г. «Мое искусство – это сообщение vol. 2. Граффити и трафареты» (фотограф Кари М. Каллонен) – ретроспектива финских граффити 2011–2012 гг.

- издание 2012 г. «Предстоящие СМИ – Граффити» (Марк К. Шоу) – собрание граффити художников Торонто.

- издание 2014 г. «Бейрутские граффити» (Таабта Шарран) – собрание стрит-арта Бейрута.

- издания 2016 г. «Граффити Польши» (три серии фотографа Марцина Бартковяка) – несколько тысяч изображений граффити, сделанных Марцином Бартковяком на объектах Познани и других городов Польши за много лет. Издание представляет собой просто альбом с граффити без комментариев (рис. 2).

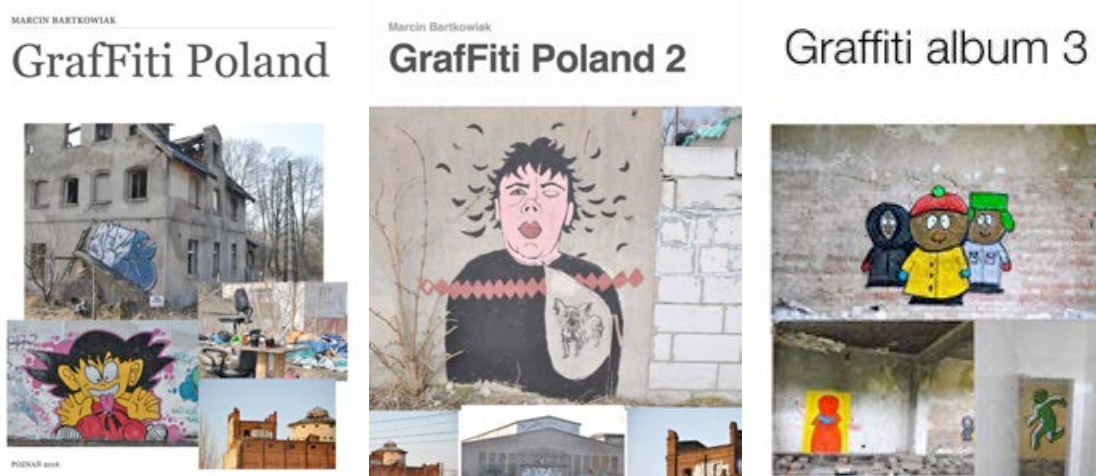


Рис. 2. Издания серии «Граффити Польши» (Марцин Бартковяк)

Еще один способ документирования уличного искусства – выпуск выставочных каталогов. Например, Музей стрит-арта в Санкт-Петербурге по итогам выставок выпустил два каталога в 2014 и 2016 гг. (рис. 3).



Рис. 3. Выставочные каталоги Музея стрит-арта

Арт-директор музея А. Зайцев считает: «Начав показывать работы уличных художников в ограниченном, хоть и открытом пространстве завода, мы создали новый формат существования стрит-арта. Здесь, например, его не закрашивают власти – однако после временных выставок мы безжалостно закрашиваем все муралы сами, чтобы они дали место новым работам. При этом мы тщательно сохраняем все документальные свидетельства существования этих работ (в печатных каталогах, онлайн-выставках, плюс видео процесса создания этих произведений). Таким образом, сохраняя статус Музея как площадки для выставок, мы также утверждаем свой имидж авторитетной культурной институции в сфере уличного искусства» [9].

Благодаря каталогам Музея стрит-арта культурный пласт оказался задокументирован и не будет потерян. Однако вопрос о том, как документировать, к примеру, перформанс или акцию¹, интерактивное уличное искусство, архитектурные видеопроекции, остается проблемным.

В этом направлении предпринимаются некоторые шаги: создание цифровых копий работ при их документировании, особенно там, где произведения искусства оказываются под угрозой разрушения или уничтожения. Такой подход к хранению произведений искусства рассматривает международная декларация *Reproduction of Art and Cultural Heritage* («Воспроизведение искусства и культурного наследия»), подписанная рядом стран в декабре 2017 года [6]. В ней отмечается, что вопросы цифрового воспроизведения и документирования произведений искусства можно решать с

¹ В частности, подробно о проблемах документирования арт-акционизма говорится в статье А. Д. Эпштейна и Н. Максимюк [8].

помощью современных цифровых технологий: трехмерной печати, создания изображений ультравысокого разрешения, виртуальной реальности, разработки платформ типа *Google*, *Wikimedia* и др. для совместного использования архивов.

Разработка современных компактных материальных носителей информации с использованием нанотехнологий приведет к созданию надежных компакт-дисков, способных сохранять произведения урбанистического искусства долгие годы. Однако, на сегодня документирование в области урбанистического искусства как системы по сбору, хранению, каталогизации и использованию арт-объектов пока отсутствует. В этом направлении делаются только первые шаги. Его целью должно стать создание единого структурированного и верифицированного банка данных объектов искусства, искусствоведческих публикаций, концепций, течений, а также представителей этого направления искусства для обеспечения быстрого доступа к каждой из необходимых информационных единиц с помощью специальных технических средств.

Литература

1. *Бохоров, К.* Методы и политика в области сохранения произведений медиа-искусства / К. Бохоров, О. Шишко [Электронный ресурс] – URL: http://www.ifapcom.ru/files/Monitoring/bohorov_shishko_mediaart.pdf (дата обращения: 24. 04. 2018).

2. *Вильчинская-Бутенко, М. Э.* Урбанистическое искусство в отечественных исследованиях / М. Э. Вильчинская-Бутенко // Известия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности. – 2016. – Т. 33. – № 3. – С. 88–92.

3. *Вильчинская-Бутенко, М. Э.* Профиль «урбанистическое искусство» в отечественном образовательном пространстве: опыт первых шагов // М. Э. Вильчинская-Бутенко, О. Н. Судакова // Художественная культура России вчера, сегодня, завтра: региональный аспект. Материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции. – Красноярск: Красноярский гос. ин-т искусств; отв. ред. Н.А. Еловская. 2017. – С. 178–180.

4. *Мейк, А.* Как стрит-арт попадает в музей: Ретроспектива Паши 183 [Электронный ресурс] – URL: <http://www.lookatme.ru/mag/live/industry-research/202207-pasha-183> (дата обращения: 24. 04. 2018).

5. Национальный стандарт РФ ГОСТ Р 7.0.8-2013 «Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Делопроизводство и архивное дело. Термины и определения» (утв. приказом Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии от 17 октября 2013 г. N 1185-ст) Система ГАРАНТ [Электронный ресурс] – URL: <http://base.garant.ru/70650732/#ixzz5GcSy0Ch2> (дата обращения: 24. 04. 2018).

6. Оцифровать значит сохранить. 24 января 2018 [Электронный ресурс] – URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/5305/> (дата обращения: 24. 04. 2018).

7. *Судакова, О. Н.* Урбанистическое искусство: территория социальных интересов или разговор о новой форме эстетики / О. Н. Судакова // Труды

института бизнес-коммуникаций. Т. 2; под общ. ред. М. Э. Вильчинской-Бутенко. – СПб.: СПбГУПТД: 2017. – С. 160–166.

8. *Эпштейн, А. Д.* Проблемы документирования и изучения арт-акционизма в стране возрождающегося самодержавия / А. Д. Эпштейн, Н. Максимюк // Неприкосновенный запас. – 2013. – № 92/6 [Электронный ресурс] – URL: <http://www.nlobooks.ru/node/4225> (дата обращения: 24.04.2018).

9. Street Art Museum. Первый в мире Музей уличного искусства // Artifex.ru [Электронный ресурс] – URL: <https://artifex.ru> (дата обращения: 24.04.2018).

МУЗЕЙНАЯ АРХИТЕКТУРА И ГОРОДСКОЕ ПРОСТРАНСТВО: ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В статье рассматриваются основные формы взаимодействия архитектуры музеев с современным городским пространством. Определяется влияние процесса глобализации на функциональное развитие музея, как данная тенденция сказывается на специфике его архитектуры. Кроме того, автор раскрывает проблему архитектурной доминанты, представляя музей как влиятельный архитектурный объект в городском пространстве. Такого рода доминанта является центром притяжения внимания в аспектах значимости архитектурного элемента в общей структуре городской застройки, культурно-развлекательного эпицентра, экономически привлекательной зоны и выражения особенностей социальной среды города.

Ключевые слова: музейная архитектура, архитектурная доминанта, городское пространство, функции музея, музей в городской среде.

Anastasia A. Motorina

THE MUSEUM ARCHITECTURE AND URBAN SPACE

The article examines the main positions of interaction between the architectural appearance of museums and modern urban space. The influence of the process of globalization on the functional development of the museum is determined, as this trend in the architecture of the museum building is expressed. In addition, the author singles out the theme of the architectural dominant, introducing the museum as an influential architectural object in the urban space. This kind of dominant is the center of attraction of attention from the point of view of the importance of the architectural element in the general structure of urban development, the cultural and entertainment epicenter, the economically attractive zone and the expression of the situation of the social environment of the city.

Keywords: museum architecture, architectural dominant, urban space, museum functions, museum in the urban environment.

В современной культурной координате музей является прогрессивным многофункциональным комплексом, притягивающим к себе массы людей, и знаковым образом городского пространства в архитектурном плане. Так, наиболее важным считается архитектурный облик здания музея и его влияние на городскую среду. Анализ воздействий современного музея на городское пространство актуален, поскольку в современности города заявляют о себе через влиятельную архитектуру отдельных элементов, посредством облика городской доминанты, которой может выступать и современный музей. В

данной ситуации новейшая архитектура музея становится элементом визуальной идентичности города.

Кроме этого, архитектурная значимость музея в общем пространстве города способствует его экономическому росту, так как он может представлять центральной точкой культурного туризма и финансово прибыльным элементом города. Исходя из вышесказанного, целью статьи является рассмотрение современного музея как влиятельного архитектурного элемента города, его символа.

Музей как устойчивый элемент культуры имеет длительную эволюцию, но наибольшее развитие музейная архитектура получила в XX веке, когда обозначилась прямая зависимость между зданием музея и городским пространством. В данную эпоху новые архитектурные стили, социальные явления и технологии начали сильно менять функциональные особенности музея, которые отображаются и в архитектуре здания. Музей как культурная институция и как памятник архитектуры становится ключевым компонентом городских, региональных и даже национальных преобразований, а также важным фактором экономического развития. Вследствие этого единый тип архитектуры с характерными элементами исчезает: теперь пространство музея регулярно перестраивается во взаимосвязи с прагматическими задачами и подходами.

Исходя из вышесказанного, в XX веке можно выделить три ключевые тенденции в развитии музея и, соответственно, музейной архитектуры. Во-первых, это трансформация классических музейных форм, учитывающая, с одной стороны, традицию восприятия музея как храма искусства, но при этом активно создающая контексты для обновленного, возможно, более специализированного восприятия музейного предмета зрителем, в том числе и за счет изменения архитектурного образа музея. Вторая тенденция – появление музеев, материализующих идеи. Они могут иметь разную направленность – политическую, социальную, культурную. Так, например, идеи культурной идентичности, сохранения исторической памяти легко воплощаются в новой музейной архитектуре. Третья тенденция связана с расширением функций музея: изменения его значения как исключительно научно-исследовательского и образовательного учреждения до универсальности и доступности распространяемых им знаний. Это отражается в появлении новых принципов музейной работы, в развитии форм «мягкой» музеефикации, расширении тематики экспозиций, изменении состава и профиля работающих в музее специалистов, привлечении общественности к проблемам повседневной деятельности музея. К традиционным музейным функциям добавляются не музейные. Так возникают учреждения музейного типа или культурные центры, имеющие соответствующую новым функциям структуру архитектурного пространства. Музей создается как новый тип публичного форума. Это пример подхода, ориентированного на неопределенность и оптимальную гибкость, что позволяет приспособлять его под любые цели. Ле Корбюзье еще в 1925 г. в работе «Современное декоративное искусство» предлагал переосмыслить музей как пространство, постоянно изменяющееся в соответствии с ходом развития

искусства, созданное для общения деятелей культуры и поиска новых направлений для всех видов искусства [2, с. 156]. Так с воздействием данных социокультурных факторов музей все активнее устремляется за пределы традиционных границ. Он трансформируется, расширяется, «прорастая» в городскую среду, мигрируя из центральных районов в спальные, тем самым приобретая еще более весомый социальный статус. Музей больше не обособлен, он стремится быть повсюду, совмещая в себе множество функций, превращаясь в аналог греческой агоры. И даже организацией пространства он напоминает агору – музейные здания образуют кластеры: острова, кварталы, городки. Объединяясь таким образом, музеи приобретают ключевое значение в символической экономике города.

Следует отметить и то, что инновационные технологии все больше проникают не только в материальное производство, но в социокультурное пространство. Классические музеи и музеи современного искусства также стараются не обходиться без «технологической инициации». При этом фонды крупных музейных институций развивают условия, способствующие сохранению музейных коллекций. Здания прошлых веков не способны предоставить полноценные условия для хранения большого количества произведений искусства. Функции и технологический потенциал фондов стремительно изменяются, что обуславливает необходимость обновления архитектуры зданий и их внутренней планировки.

Вышеобозначенные тенденции результируют в то, что на сегодняшний день музейное здание является не только хранилищем раритетов, но самостоятельным произведением искусства, значимым архитектурным объектом городской среды. Ориентация музейных институций на участие в жизни городского сообщества и даже более масштабные социальные преобразования отражается зачастую в их архитектурном облике. Так, можно обозначить несколько сценариев взаимодействия архитектуры музея с городским пространством.

Первый вариант влияния музея на территорию города заключается в самом факте отличия внешнего вида здания музея от общего архитектурного облика этой территории, что не может не влиять на развитие как первого, так и второго. В данном случае речь можно вести о музее как об инородном элементе в среде с оформленным архитектурным стилем. Вторым вариантом влияния облика здания музея на городскую среду становится его знаковость. Музей начинает ассоциироваться с городом, становится его символом и таким образом выполняет функцию визитной карточки территории. Третьим вариантом влияния музейного учреждения на развитие территории является размещение экспозиций и других служб музея в объектах исторического и культурного наследия. Такими объектами могут быть дворцы и усадьбы, замки и кремли. Часто такие сооружения требуют частичной или полной реставрации, реконструкции в соответствии с музейными нуждами, ведь некоторые из них предстают в руинированной форме. Решение разместить в этих объектах музей становится стимулом к их восстановлению. Очевидно, что музей в этой связи

выступает в качестве инструмента воссоздания исторического облика и культурно-исторического наследия места.

Еще одним вариантом выступает размещение музея в неиспользуемых индустриальных зданиях, складских сооружениях, бывших объектах военного назначения (лофтах). Несмотря на определенную моду на такие проекты последних лет, их подготовка и последующая реализация требуют всесторонней проработки, так как только в этом случае объекты одного назначения могут выполнять полный объем функций учреждений другого назначения. Важной особенностью таких музеев является их способность вдохнуть новую жизнь в устаревшие по каким-либо причинам объекты урбанистической среды, а также включить их в окружающее пространство в обновленном качестве. Музей в данном контексте выступает инструментом сохранения промышленного и военного наследия, хотя сам объект приобретает при этом совершенно новые функции.

Музеи всех типов влияют на восприятие территории ее жителями, а также гражданами своей страны и других государств. Музеи, организованные с учетом современных мировых тенденций, востребованы посетителями, которые видят в них не только достойную, но и интеллектуально нагруженную альтернативу традиционным местам проведения свободного времени. Такие культурные объекты притягивают в регион туристов и тем самым положительно воздействуют на показатели его экономического развития. В сочетании с обустройством территории и развитием других элементов городской среды, таких как транспортная и туристическая инфраструктура, объекты деловой, гостиничной и торгово-развлекательной недвижимости, они меняют имидж города, привлекая инвестиции и стимулируя развитие новых форм экономической активности. Таким образом, современные музеи не только влияют на общий уровень культуры, но и становятся одним из факторов урбанистического, экономического, социального роста.

Создание влиятельной архитектуры в городском пространстве является сложным процессом, поскольку основополагающими тут выступает контраст и возвышение одного здания над всеми другими. Вопрос относительно архитектурной доминанты в форме современного музея не всегда успешно реализуется. Доктор архитектуры, профессор, заслуженный деятель искусств, заведующий кафедрой ДАС МАрхИ, лауреат государственной премии России Андрей Владимирович Ефимов при исследовании дизайна архитектурной среды использует следующее определение доминанты: «Доминанты – господствующие в данном ансамбле компоненты, контрастно отличающиеся от своего окружения рядом параметров – размером, формой, цветом и т. д.» [1, с. 223]. Кроме того, он подчеркивает, что данные отличия настолько велики, что обязательно сосредотачивают на доминанте внимание, делают доминантные элемент более активным. В таком контексте современный музей как архитектурная доминанта является не только центром притяжения внимания больших масс людей, но и несет основную художественную нагрузку. Но проблема здесь состоит в том, что яркость архитектурной доминанты может ослабевать в глазах людей. Срок такой архитектура не всегда долговечен из-за

большой художественной нагрузки. Для осмысления данной проблемы небесполезно обратиться к такому явлению как «эффект Бильбао».

«Эффект Бильбао» подразумевает воздействие, которое оказывает современное здание на город и его жителей, а также на туристов, позитивно влияя на их приток (музей, созданный Фрэнком Гери в Бильбао, послужил основой для обозначения данного феномена, хотя подобный эффект возникал и с другими зданиями и городами в XX–XXI вв.). Так, здание создаёт эффект контрастной мизансцены с участием исторического окружения. Для создания самого «эффекта Бильбао» необходимо, во-первых, само здание, которое будет являться доминантой и визуальным центром притяжения. Вторым моментом уже будет считаться окружающая среда, которая тоже должна быть проработана. Если проводить параллель с уникальными объектами городской среды прошлых веков, то в большей мере такие здания напоминают городские храмы. Можно сказать, что они в некоторых аспектах символического производства заменяют собой храмы, возвышаясь посреди кварталов и целых городов, господствуя в панорамных силуэтах, образуя центр и устойчивую точку интереса, притяжения или отталкивания. Как результат музей предстает в двух различных формах: как реальное здание и как некая идеальная норма, «архитектурная мечта времени» [4, с. 165].

Однако современная контрастная архитектура позиционируется чуть иначе. Посреди города размещается здание, воплощающее собой сложность архитектурной мысли настоящего момента: оно несет в себе репрезентирующими ее формы, смыслы, аллюзии и цитаты. Данный подход активно использовался в период развития авангарда и модернизма. Аллюзии, цитаты, дополнительные образы возникают, прежде всего, в связи с авангардно-модернистской формой и её историей. Перед нами современная архитектура, говорящая сама с собой. Это здание-скульптура, здание-объект, иконическое здание, которое не вписывается в исторические площади, улицы и кварталы. Оно не укладывается в рамки традиционной гармонии подобия и наследования приёмов прошлого. Это здание находится в активном и противоречивом диалоге с городом. Возникает новый тип гармонии – контрастной. Здание с наибольшей сложностью бросает вызов всему остальному городу и окружающей его архитектуре, оно заявляет о своей индивидуальности, особенности и ценности. Архитектура прошлого, как правило, не несла в себе столь явных эстетических различий между архитектурными доминантами эпохи и окружающей их массовой застройкой. Найденные в зданиях-иконах образы и приемы транслируются достаточно активно в современную фоновую архитектуру самого разного размера и предназначения, но проникновения самых новых форм в более распространённую архитектуру не происходит. Кроме этого, сами здания новых форм не могут найти общего языка, они находятся в состоянии конфликта [4, с. 129].

Возможно, требования общественности и определяют облик городов, но в рамках «эффекта Бильбао» они зачастую приводят к негативным последствиям. В прошлом от городских монументов, построенных не на десятилетия, а на

века, ожидали торжественности и пышности. Поскольку сегодняшние архитектурные «иконы» борются за внимание публики не только друг с другом, но и с такими медиумами массовой культуры как кино, видеоклипами и компьютерными играми, сами архитекторы и их заказчики отказываются от всякой сдержанности. Так, стремясь к новизне, архитекторы экспериментируют со всё более гротескными формами и необычными структурными эффектами.

Общественный запрос на новизну искажает не только архитектуру, но и проектирование городской среды. Откровенно самодостаточные здания плохо вписываются в окружающую среду, а город с множеством «иконических» зданий рискует превратиться в архитектурный эквивалент парка развлечений. Успех Музея Гуггенхайма состоит в том, что его окружают солидные здания XIX века. Улицы, площади, каналы, упорядоченные красотой ординарной застройки, могут сулить успех. И сегодня подлинная задача, стоящая перед городами, – не умножать число «икон», а создавать для них достойную оправу. Тем более, что далеко не всегда город может себе позволить экономически поддержать дорогостоящий проект «иконического» здания.

Таким образом, развитие современной музейной архитектуры сопровождается рядом явных проблем. Характерные для него тенденции связаны с различными функциями, которые выполняет музей как привилегированное общественное здание города в его пространстве. Так музеи служат ориентирами, способными трансформировать визуальный ландшафт городов. Кроме этого, музеи являются символами культурной политики и выходят за рамки их собственных физических границ с целью генерирования сегментов, влияющих на морфологию городов. Они также могут выступать элементами дискуссионных проектов и планов по регенерации исторических зон города.

Литература

1. *Ефимов, А. В.* Дизайн архитектурной среды / А. В. Ефимов, Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2006. – 504 с.
2. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века / Ле Корбюзье; пер. с франц. В. Н. Зайцева и В. В. Фрязинова; сост. М. В. Толмачев; ред. С. Д. Комаров; послесловие К. Т. Топуридзе. – 2-е изд. – М.: Прогресс, 1977. – 303 с.
3. *Райт, Л. Ф.* Исчезающий город / Л. Ф. Райт. – М.: Strelka Press, 2016. – 180 с.
4. *Ревякин, В. И.* Художественные музеи / В. И. Ревякин. Справ. пособие. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Стройиздат, 1991. – 248 с.
5. *Рыбчинский, В.* Городской конструктор: Идеи и города / В. Рыбчинский. – М.: Strelka Press, 2016. – 232 с.
6. *Степанов, А. В., Туркус, М. А.* Объемно-пространственная композиция в архитектуре / В. Ф. Кринский, И. В. Ламцов, М. А. Туркус и др. – М.: «Архитектура-С», 2012. – 192 с.

ФЛОРИСТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ЭСТЕТИКИ ПРОСТРАНСТВА: ВЗГЛЯД ИЗ ФИНЛЯНДИИ

Статья посвящена проблеме соотношения естественной и искусственной среды, раскрыта необходимость эстетического наполнения повседневной жизни человека, обозначена роль природного ландшафта как одного из оснований гармоничного бытия и нового экологического измерения повседневного жизненного мира человека. Описана специфика скандинавского стиля флористических композиций и опыт признанных финских мастеров.

Ключевые слова: эстетика, флористика, культура повседневности, природный ландшафт, экология, скандинавский стиль, творчество.

Ecatherina V. Barkova

FLORISTIC UNDERSTANDING OF THE AESTHETICS OF SPACE: VIEW FROM FINLAND

The article highlights the problem of artificial natural environments ratio and the need for aesthetic filling of human day-to-day life with the role of natural landscape as a base of harmonious existence and a new ecological measurement of daily human being. The specific Scandinavian way in floristic composition and the experience of well-known Finnish specialists are described.

Key words: aesthetics, floristics, everyday life culture, natural landscape, ecology, Scandinavian style, creation.

В настоящее время особое внимание мы уделяем эстетическому наполнению своей повседневной жизни. В то же время вокруг нас происходит множество стремительных изменений, обусловленных глобальными цивилизационными процессами, новыми промышленными и информационными технологиями. Это, с одной стороны, приводит к стиранию различий природного и искусственного, виртуального и реального, а с другой, – заставляет задуматься о роли и месте природного как одного из оснований гармоничного бытия и новом экологическом измерении созданного человеком повседневного жизненного мира. Проблемы соотношения естественной и искусственной среды, их эстетических параметров актуализируют значимость поиска средств восстановления гармонии между человеком и природой, утраченной целостности внешнего и внутреннего мира человека, его психологического и эмоционального пространства [4, с. 283].

Современная жилая среда – это нечто большее, чем просто крыша над головой. Жилое пространство вмещает в себя все то, что осмысливалось и преобразовывалось в течение многих веков. Теперь в сознании современного человека многое в восприятии эстетического пространства закреплено за определенными темами и сюжетами. Цвета, линии, формы несут определенное содержание. Цветы и растения в жилом пространстве также играют не только эстетическую, экологическую роль, но и несут в себе духовный смысл и имеют в жизни общества свою длинную, а иногда драматическую и полную противоречий историю. В то же время многие исследователи справедливо отмечают, что современное восприятие цветов и природных материалов значительно проще, грубее, оно утрачивает свою сакральность, философичность и многозначительность [2].

Одной из современных форм философского и эстетического осмысления вхождения образа природы в повседневную среду жилого пространства является флористический дизайн. С одной стороны, он использует живые растения и природные материалы как часть природы, которая вписана в определенный культурный контекст в пространстве жилой среды, но с другой, решает такие задачи, как улучшение качественных характеристик микроклимата, внесение гармоничных цветовых сочетаний, запахов свежести и природной чистоты, которые в итоге оказывают свое положительное психоэмоциональное влияние на человека.

Современная флористика включает в себя традиции европейской цветочной аранжировки (английской, французской, немецкой, голландской, скандинавской) и использует художественные приемы и методы восточных искусств составления цветочных композиций. Следует также отметить, что деконструкция традиционной системы эстетических ценностей, характерная для современной культуры, ставит все новые творческие задачи и для флористов, направляя их внимание не только к новым технологиям, но и новым смыслам и эстетическим переживаниям человека, которого активно вовлекают в новое культурное пространство. Как многие деятели искусства, архитекторы и дизайнеры, флористы идут на революционные эксперименты с законами классической гармонии, традиционными схемами восприятия в сфере эстетического творчества. В то же время работа с цветами неизменно дарит положительные эмоции, чувство удовлетворения, вдохновения, позволяет остановить время и испытать возвышенные чувства [1].

Экологический подход к эстетическому восприятию в культуре повседневности предполагает формирование единства восприятия, которое человек приобретает с навыками всматривания, разглядывания, слушания, прикосновения и обоняния [3, с. 23]. Такой подход, на наш взгляд, в полной мере реализует в себе финская флористика. В собственном своеобразии она опирается на эстетическую самоценность первозданности природных ландшафтов, которые наделены своеобразной чистотой: чистотой лесного или горного воздуха, прозрачностью лесных рек и озер [5, с. 100]. По мнению финских мастеров, в Финляндии культура аранжировки цветов еще совсем молодая, но она открыта различным тенденциям и влияниям. Финская

Ассоциация флористов уделяет большое внимание флористическому образованию. Потому в Европе и России очень внимательно относятся к опыту финских мастеров.

Так называемый скандинавский стиль флористических композиций, основанный на финской флористике, отличается особой цветочная философия, легкость, сдержанность, изысканность работ, внимание к чистоте форм, пропорций, цвета и особое уважительное отношение к цветку и природным материалам. В каждой композиции цветы имеют свое лицо, где раскрывается их удивительность и уникальность. Современные тенденции финской флористики – сочетание эффективных техник и материалов: живые цветы выигрывают подчеркивают интересные техники работы с деревом, пластиком, тканями, где находит место финский опыт применения малых архитектурных форм в оформлении загородных домов и садов. Ассортимент растений в финских композициях определяет способность их расти, цвести и плодоносить в этой северной стране, поскольку климатические особенности диктуют свои правила. Традиционно любимый цвет, используемый в композициях, – цвет охры. В работах можно увидеть также корни необычной формы, извилистые ветви, камни, свечи.

Большим мастером самобытных, стильных, сдержанных и лаконичных композиций признан Йоуни Сеппанен. Многие ведущие мировые специалисты, в том числе и российские, считают его своим учителем. Он считает, что дизайн композиции всегда может быть интерпретирован по-разному. Инновационная флористика всегда ставит мастера перед вопросом – что я могу сделать, чего еще не делал? И тогда, какова бы ни была идея, результат ее должен быть убедительным и гармоничным. Во многих работах Йоуни Сеппанена находят отражение особенности финской архитектуры. Его новаторские идеи соизмеряются с традициями его народа. В своих работах он использует техники и ищет методы, образы, где традиционная форма становится отправной точкой. Йоуни Сеппанен является признанным мастером свадебного дизайна. Он подчеркивает, что хороший флорист работает с разнообразными материалами: цветами, растениями, зеленью, не отдавая чему-то предпочтение. В своих работах Йоуни Сеппанен показывает, как флористы могут демонстрировать идеи, которые являются отражением трендов в мировой индустрии, но здесь они не могут быть законодателями мод, а следуют модным тенденциям. В то же время мы все чаще можем наблюдать исчезновение культурных различий между Востоком и Западом. Как будто они становятся ближе друг к другу, но одновременно стираются культурные различия, что снижает самобытность и этническое разнообразие современной флористики.

Ученица Йоуни Сеппанена Нина Минккинен завоевала признание Европы, став серебряным призером чемпионата Европы по профессиональной флористике. Йоуни и Нина неоднократно участвовали в совместных проектах России и Финляндии, они считают, что в российской и финской флористике много общего, в частности то, что как искусство она развивается относительно недавно и потому все новое здесь интересно.

Одним из относительно новых направлений, которое вдохновляет финских и российских мастеров, является экологическое направление в оформлении жилого пространства. Цветы являются тем ресурсом, который может качественно менять эстетику пространства и качество городских коммуникаций, возвращая людям утраченную причастность к природе. Цветы структурируют пространство, обеспечивая оптимальное соотношение природных и искусственных компонентов среды. В Финляндии цветы и живые растения давно уже используются для достижения оптимального баланса между пространствами для работы и отдыха, что наглядно демонстрирует нам город Хельсинки, признанный в 2012 г. столицей мирового экологически ориентированного дизайна. Экологически сбалансированная среда, бионическая тема, экореконструкция – вот те задачи, которые ставят перед собой флористы в содружестве с дизайнерами и архитекторами и находят их решение с учетом экологических потребностей человека. В современной практике дизайна цветочные решения могут не только зрительно менять пространство, исправлять его дефекты, качественно изменять визуальные характеристики эстетического восприятия объектов. Актуальными решениями становятся цветовизуальное кодирование, фитомодули, которые визуально отгораживают и защищают человека от психологической давящей массы избыточного пространства и т. д. В то же время погружение в естественную среду традиционно помогает выйти за рамки обыденного, ощутить ценность тишины и уединенного созерцания природных форм.

В заключение следует отметить, что, несмотря на высокую степень исследованности основных принципов классической флористики, дизайнеры активно экспериментируют с различными материалами, конструируют и творят свой уникальный мир. Обращенный к человеку вектор развития флористического искусства создает ощущение причастности к особому состоянию «природной духовности» и творческого созидания. Таким образом, искусство флористики как вид эстетической деятельности способствует решению комплексных, культурологических, эстетических и экологических задач, открывают для нас возможность созерцать откровение природы в условиях повседневного бытия.

Литература

1. Баркова, Е. В. Роль флористического дизайна в пространстве повседневности современной культуры: эстетические и экологические аспекты проблемы / Е. В. Баркова // Общество. Среда. Развитие. – 2013. – № 4. – С. 203–207.
2. Басманова, Э. Б. «И Флора уронила к ним цветок...»: цветочные традиции и цветочный этикет в частной и общественной жизни России XVIII – начала XX века / Э. Б. Басманова. – М.: Новый хронограф, 2010. – 432 с.
3. Лихачев, Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д. С. Лихачев. – М.: Согласие, 1998. – 356 с.
4. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.

5. *Eväsoja, M.* The Part and the Whole: The Japanese Style of Aesthetic Experience in Natural and Urban Enviroments / *M. Eväsoja* // International Yearbook of Aesthetics / ed. A. Haapala. – 2005. – Vol. 9. – Helsinki : University of Helsinki : Institute for Art Research. – P. 94–108.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И РЕЦЕНЗЕНТАХ

Банщикова Галина Ивановна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского Государственного Университета промышленных технологий и дизайна. e-mail: banshikovag@mail.ru

Баркова Екатерина Валериевна – кандидат философских наук, доцент кафедры социально-культурных технологий Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. e-mail: barkova_katya@bk.ru

Вильчинская-Бутенко Марина Эдуардовна – кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского Государственного Университета промышленных технологий и дизайна. e-mail: marina.gutd@gmail.com

Гусева Александра Леонидовна – аспирант Киевского национального университета строительства и архитектуры. e-mail: elepo1011@gmail.com

Зиновьева Юлия Владимировна – кандидат культурологии, доцент кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского Государственного института культуры. e-mail: muzeology@mail.ru

Зоря Алина Алексеевна – аспирант Государственного Русского музея, заместитель директора по научно-просветительской деятельности СПб ГБУ «Музей “Невская застава”». e-mail: alina.zorya@gmail.com

Кадер Амир Магид – старший преподаватель кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского Государственного Университета промышленных технологий и дизайна. e-mail: amkad@rambler.ru

Кораблева Анастасия Валерьевна – студент кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского Государственного института культуры. e-mail: anastasiia_korableva@mail.ru

Курсо Ксения Александровна – кандидат философских наук, доцент кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского Государственного Университета промышленных технологий и дизайна. e-mail: korsbai@mail.ru

Моторина Анастасия Алексеевна – магистрант кафедры Истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского Государственного Университета промышленных технологий и дизайна,

специалист по учету и хранению музейных предметов Музея искусства Санкт-Петербурга XX–XXI вв. e-mail: nastiamotorina@yandex.ru

Пашедко Юлия Михайловна – кандидат педагогических наук, начальник Службы профориентационной и просветительской работы ГУП «Водоканал Санкт-Петербурга». e-mail: malysheva-y@mail.ru

Пиликин Дмитрий Геннадьевич – арт-критик, куратор, историк искусств, куратор направления «Научные исследования» Института исследования стрит-арта. e-mail: dpilikin@mail.ru

Степанов Михаил Александрович – кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой рекламы и связей с общественностью Санкт-Петербургского Государственного Университета промышленных технологий и дизайна. e-mail: michail.stepanov@gmail.com

Судакова Ольга Николаевна – кандидат культурологии, доцент, заслуженный деятель науки республики Бурятия, доцент кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского Государственного Университета промышленных технологий и дизайна. e-mail: kdoscha@gmail.com

Чудосветова Ольга Владимировна – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского Государственного Университета промышленных технологий и дизайна. e-mail: superarka@mail.ru

Шемшуренко Евгений Григорьевич – доцент кафедры истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского Государственного Университета промышленных технологий и дизайна. e-mail: arthous@mail.ru

Научное издание

ЭСТЕТИКА СТРИТ-АРТА

Сборник статей

Статьи публикуются в авторской редакции

Оригинал-макет Е. Г. Шемшуренко

Дата подписания к печати 02.07.2018 г. Рег. № 359

Усл.-печ. л. 5,4. Тираж 100 экз.

ФГБОУВО «СПбГУПТД»

Юридический и почтовый адрес: 191186, Санкт-Петербург, ул. Большая
Морская, 18.

<http://sutd.ru>