

УДК 304.2

DOI: 10.17223/1998863X/38/12

Е.А. Кирсанова

СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ КОНЦЕПЦИЙ СТРИТ-АРТА: ГЕНЕЗИС И ПОДХОДЫ К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ФЕНОМЕНА

За последние десять лет отмечен активный рост исследовательского интереса к такому глобальному социально-культурному феномену, как стрит-арт. При этом до настоящего момента идут академические дискуссии относительно сущности стрит-арта, его генезиса и даже легитимности самого термина. Рассмотрены основные концепции генезиса стрит-арта и достигнутые научные конвенции в понимании сущности данного социально-культурного феномена.

Ключевые слова: стрит-арт, граффити, социальные практики, художественные практики.

В настоящее время существует достаточно большое количество версий определения такого глобального социально-культурного феномена, как стрит-арт (Street Art, уличное искусство). При этом до сих пор проблема дефиниции является достаточно актуальной в научном дискурсе о художественных практиках в современном городском пространстве. Как отмечает немецкий исследователь городской визуальной культуры Ули Бланш, попытки создания единого определения стрит-арта, легитимация данного термина и споры о сущности стрит-арта продолжают носить характер международной академической дискуссии [1. С. 33].

Одним из ключевых и открытых вопросов является вопрос генезиса стрит-арта. Подавляющее большинство исследователей говорит о формировании стрит-арта из более ранней практики, граффити. В то же время вопросы о генезисе самого граффити и проблемы преемственности и разделения граффити и стрит-арта также остаются достаточно дискуссионными.

На данный момент обозначились две основные версии генезиса граффити/стрит-арта. В рамках первого подхода граффити рассматривается как коммуникативная практика, которая возникает и развивается начиная с периода древних культур, прежде всего Древнего Рима. Определяя исторические граффити, Большая советская энциклопедия дает такое описание: «Граффити (итал. graffiti, множественное число от graffito, буквально – царапанный) – посвятительные, магические и бытовые надписи на стенах зданий, металлических изделиях, сосудах и т.п. Граффити в большом количестве находят во время раскопок древних и средневековых городов и поселений во многих странах мира. Почти на всех древнерусских зданиях имеются граффити; особенно интересные в Софийских соборах Киева и Новгорода. Граффити вводят в малоизученную область живого языка древнего населения, пополняют сведения по палеографии» [2]. Исследователи древнеримских или средневековых граффити изучают их как культурный феномен открытой коммуникации, фиксируя смыслы, формы и цели

разнообразных посланий. Говоря об исследованиях исторических граффити в российской науке, необходимо вспомнить о работах таких ученых, как С.А. Высоцкий, И.И. Толстой и А.А. Медынцева, для которых граффити становятся базой в изучении различных аспектов средневековой истории, прежде всего в её повседневно-коммуникативном аспекте: бытовая и интимная переписка, заклинания, молитвы, посвящения, проклятия и обличения и т.д.

Подобный вариант традиционных текстовых граффити как открытых сообщений в пространстве города сохранился и в современности. Самыми известными и изученными жанрами в настоящее время являются граффити в учебных заведениях (школьные, студенческие), фанатские и политические граффити и даже такая отдельная разновидность, как *bathroom graffiti* (граффити в общественных уборных).

Исследовательская парадигма, включающая современное американское граффити, возникшее в 1960-е годы, в историческую цепочку развития традиционных граффити (с древних времен), обосновывает данный подход через идею коммуникативных практик. В ситуации с современными граффити мы также имеем дело с коммуникацией, но теперь закрытого типа: параллельно с традиционными текстовыми граффити возникают граффити-тэги (авторский логотип, подпись, никнеймы), которые изначально осуществлялись криминальными молодежными группировками как способ обозначения границ территорий влияния или представителями различных молодежных субкультур. В любом варианте (криминальном или субкультурном) данные изображения были понятны только представителям соответствующих сообществ, замыкая коммуникацию посредством тэгов внутри данных сообществ. Стрит-арт в данном контексте также считается продолжением существующих с древности городских практик – здесь вспоминаются незаконные изображения на стенах храмов и домов, не относящиеся к храмовым росписям или декоративной живописи.

Второй подход к генезису граффити/стрит-арта основывается на необходимости выделения современного граффити как уникального культурного феномена, берущего своё начало в протестных явлениях европейской и американской истории второй половины 1960-х годов и связанного не с длинной цепочкой эволюционного развития настенных росписей, а с кардинальной трансформацией в культуре XX века.

Данный подход впервые предложил Ж. Бодрийяр в работе «Символический обмен и смерть», где граффити посвящена отдельная глава («KOOL KILLER, или Восстание посредством знаков»). Бодрийяр рассматривает американские граффити в контексте своей концепции симулякров как феномен, подрывающий тиранию знаков и знаковых систем, сложившихся в рамках капиталистической системы. Основным пространством властной тирании знаков/кодов становится современный город. Появление и массовое распространение граффити Ж. Бодрийяр определяет как новый тип протестного выступления на сцене города. Город, по Ж. Бодрийяру, превратился в сплошное гетто знаково-символических систем. На смену городу как политико-индустриальному полигону приходит город как полигон знаков, кодов, средств массовой информации. Подобное устройство современной жизни городов Ж. Бодрийяр называет «семиократией». В современном городе все

разобщены, власть кодов и знаковых систем встраивает человека в определенные жизненные траектории, апеллирующие к индивидуализму и разрушающие все виды солидарности – соседскую, фабричную, классовую.

Как отмечает Ж. Бодрийяр, «в подобных условиях радикальным бунтарством становится уже заявить: “Я существую, меня зовут так-то, я с такой-то улицы, я живу здесь и сейчас”». Но это было бы еще только бунтарством ради идентичности — борьба против анонимности, отстаивание своего имени и своей реальности. Нью-йоркские граффити идут дальше: всеобщей анонимности они противопоставляют не имена, а псевдонимы. Они стремятся вырваться из комбинаторики не затем, чтобы отвоевать все равно недостижимую идентичность, а чтобы обернуть против системы сам принцип недетерминированности — обратить ее в истребительную экстерминацию. Код оказывается обращен сам против себя, по своей же логике и на своей же территории, что позволяет победить его, превзойдя в ирреференциальности» [3. С. 159].

Граффити-тэг – это пустой, не содержащий информации знак, противостоящий тотальному манипулированию обществом посредством знаковых систем современного социума. Именно эта пустота становится той силой, которая одним своим бытием в пространстве города разлагает его знаковую систему, декодирует городские пространства. «Непобедимые в силу самой своей скудости, они противятся любой интерпретации, любой коннотации, да и денотата у них нет никакого; избегая как денотации, так и коннотации, они тем самым оказываются неподвластными и самому принципу сигнификации и вторгаются в качестве пустых означающих в сферу полновесных знаков города, разлагая ее одним лишь своим присутствием ... Это вытекает из революционной интуиции – догадки о том, что глубинная идеология функционирует теперь не на уровне политических означаемых, а на уровне означающих, и что именно с этой стороны система наиболее уязвима и должна быть разгромлена» [3. С. 160–162].

Ж. Бодрийяр противопоставляет граффити и возникший в 1970-е проект City Walls, который манифестировал преобразование городских пространств посредством росписи стен и других поверхностей с целью создания дружелюбной среды обитания для горожан. Ж. Бодрийяр считает, что попытки социального преобразования неблагополучных районов через приобщение к искусству (художник выходит из пространства галереи и работает на улице, видя свою миссию в просвещении через искусство социальных низов), по сути, являются симулякром, так как родились и существуют в той системе знаковой диктатуры, против которой выступает Ж. Бодрийяр. «Все, что они могут сделать, это оживить, очеловечить, переоформить городской пейзаж, «оформить» его в широком смысле слова. То есть симулировать обмен и коллективные ценности, симулировать игру и нефункциональные пространства» [3. С. 164].

Ещё одним важным аспектом, согласно Ж. Бодрийяру, становится представление о граффити как о коллективной практике, возвращающей в город подобие архаических ритуалов. Тэги, покрывающие все возможные городские поверхности, Ж. Бодрийяр уподобляет татуировкам, которые проявляют, делают видимым бытие города как некоего тела. Таким образом, тоталь-

ное распространение граффити позволяет обрести телесность самому современному городу. При этом проявленное тело эротизировано их начертанием, как эротизирован и сакрализован сам акт создания граффити. «Покрывая стены татуировкой, Supersex и Superkool освобождают их от архитектуры и возвращают их в состояние живой, еще социальной материи, в состояние колышущегося городского тела, еще не несущего на себе функционально-институционального клейма. 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. В городе вновь появляется что-то от родоплеменного строя, от древней наскальной живописи, от дописьменной культуры, с ее сильнейшими, но лишенными смысла эмблемами – нанесенными прямо на живую плоть пустыми знаками, выражающими не личную идентичность, но групповую инициацию и преемственность» [3. С. 164].

Таким образом, для Ж. Бодрийера граффити – это новая уникальная форма восстания против диктатуры знаковых систем современного капиталистического мира, которая осуществляется через подрыв и декодирование этой системы посредством «пустоты» как родового признака граффити-тэгов и в то же время возвращает в современный город несимулятивные виды человеческой солидарности/общности и акты/практики архаичного коллективного творения бытия. При этом современное американское граффити является совершенно новым социальным феноменом, родившимся как протест против современного общественного устройства и не имеющим прямых аналогов в предшествующих эпохах.

В связи с этим Ж. Бодрийер выступает резко против возможного идеологического перехвата граффити-протеста, который, по его мнению, начал осуществляться двумя способами:

1) через переосмысление граффити как искусства, т.е. через эстетическую редукцию как фундаментальную форму господствующей культуры. Данная редукция возникла одновременно с появлением нью-йоркских граффити и осуществлялась через описание данного феномена как уходящей в глубину тысячелетий первобытнообщинной, незлитарной формы абстрактного экспрессионизма или нового проявления народного творчества.

2) через истолкование граффити в понятиях борьбы за идентичность и свободу личности. «Это буржуазно-гуманистическое толкование, исходящее из нашего чувства фрустрации в анонимности больших городов» [3. С. 166].

Оба способа, соответственно, наделяют пустоту граффити смыслами, что приводит к искажению «сущности граффити как протеста в сфере означающих, призванного разрушить семиократическую природу общества» [3. С. 165].

Ж. Бодрийер полностью исключает художественный компонент из граффити. Более того, отнесение граффити к художественной практике, по мнению Ж. Бодрийера, разрушит сам феномен, включив его в систему капиталистического мира, в воспроизведение массовых общественных отношений и лишит его революционного подрывного характера.

Такой радикальный взгляд на природу граффити противоречил эстетическим импульсам, характерным для развития самих американских граффити. Уже к 1973 г. начинают складываться стили граффити, и от простого, сделанного маркером или спреем буквенного автографа райтеры всё больше уходят в сторону технической изощренности и мастерства исполнения надписи, экспериментируя с различными шрифтами и визуальными эффектами. Буквы уже не только быстро пишутся, но и рисуются на поверхностях как прихотливая вязь. Яркие, броские, виртуозные в исполнении надписи начинают привлекать внимание представителей художественного сообщества именно как новая *художественная* практика в общественном городском пространстве. Поэтому если брать за основу трактовку американских граффити Ж. Бодрийяром, то, во-первых, нам придется признать не развитие граффити, а его деградацию при усилении художественной компоненты. А, во-вторых, такой феномен, как стрит-арт, не может иметь корней в «бодрийяровском» граффити или может восприниматься как дальнейший процесс разрушения сущности и природы граффити.

При этом необходимо отметить, что многие выводы в отношении граффити, сделанные Ж. Бодрийяром, стали базовыми для современных исследователей. Прежде всего, это касается хронологии современного граффити и стрит-арта, начинающейся во второй половине XX в., а не уходящей корнями в глубь веков. Ж. Бодрийяр говорит об уникальности американских граффити как нового феномена, поскольку они не базируются на текстовом послании, как это было ранее. Также большинством исследователей признается факт возникновения современных граффити внутри протестных движений второй половины 1960-х – начала 1970-х гг. Поэтому активно сохраняется идея протестного, оппозиционного характера граффити и стрит-арта и нелегитимного захвата/присвоения городских поверхностей как одних из главных характеристик данных практик. Безусловно, взгляды Ж. Бодрийяра повлияли на проблематику телесного и телесности в исследованиях граффити и стрит-арта.

В то же время процесс трансформации граффити является объективным и зафиксирован начиная с начала 1970-х гг. Граффити всё более усложняются технически, шрифтовой вариант обогащается фигуративными изображениями. На улицу приходят профессиональные художники и самоучки, которые используют стилистику граффити для создания своих произведений как открытых коммуникативных посланий, выходящих за рамки субкультуры граффити. Появляются популярные уличные художники со своей индивидуальной манерой (Баския, Кит Харинг). Кроме того, появляются и новые техники создания настенных изображений, такие как трафарет и постеры/стикеры/наклейки. Данные изменения провоцируют разговоры о необходимости дать определение новой художественной активности, происходящей на улицах североамериканских и европейских городов. Существовавший к тому времени термин «граффити» не позволял адекватно отразить возникшее явление. Поэтому появляются новые термины, такие как Urban Art, Street art, Post-graffiti.

Термин стрит-арт (Street art) появился ещё в 1970-х, но использовался преимущественно для обозначения легальных настенных росписей и муралов,

как в книге Роберта Коммера 1975 г. «Street art». Также в 1990 г. вышел перевод советского издания книги «Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918–33», рассказывающей об искусстве пропаганды в новом советском государстве. В современном значении как определение новой художественной активности, не связанной с государственными институтами или общественными/коммерческими заказами, а возникающей спонтанно и нелегально на улицах города, термин «стрит-арт» начал использоваться только со второй половины 1990-х годов, одновременно с Urban Art и Post-graffiti. Джулия Рейнеке отмечает, что этот термин впервые испытал информационный «прорыв», заняв главенствующее положение в СМИ в 2005 г. После 2004 г., термины Post-graffiti и «стрит-арт» конкурировали друг с другом за доминирование в англоязычных интернет-форумах, где художники, райтеры (граффитисты) и другие представители культурных сообществ вели бурные дискуссии по вопросам терминологии. Каждый из этих терминов подчеркивает различные аспекты того, что мы сейчас называем стрит-артом спустя десять лет. «Пост-граффити ложно подразумевает, что граффити – это то, что ушло в прошлое, в то время как стрит-арт по сути вырос из граффити, особенно в свете техник и используемого материала и биографических траекторий уличных художников» [4. С. 12]. Дискуссии, разворачивавшиеся в интернет-пространстве, имели своё продолжение в академической среде, но уже к 2007 г. определилось лидерство в использовании термина «стрит-арт» и разграничение в обозначениях таких явлений, как «стрит-арт» и «граффити».

На данный момент большинство исследователей стрит-арта соглашаются с тем, что данное явление эволюционировало (выросло) из американского граффити, но не идентично ему.

Известный исследователь граффити и стрит-арта Анна Вацлавек в своей книге «Graffiti and Street Art» [5] описывает граффити «как часть городского опыта новых значимых агентов – молодежи и молодежных субкультур, использующих доступные городские пространства для манифестации своего существования» [6. С. 138]. Здесь А. Вацлавек отчасти встает в оппозицию Ж. Бодрийяру, считавшему, что рассмотрение граффити как попытки создания/обретения идентичности является только поверхностной интерпретацией данного явления. Но при этом А. Вацлавек также отмечает, что граффити – «это обретение собственного голоса, декларативной идентичности в ситуации анонимности и обезличенности современного мегаполиса, как способ формирования действенных солидарностей» [6. С. 139]. Таким образом, как и Бодрийяр, она говорит о протестном характере граффити и о формировании новых солидарностей. Практика граффити-райтинга, как разделенный опыт городской молодежи, рождает новый тип городских самоорганизующихся сообществ и групп. Можно сказать, что А. Вацлавек придерживается ставшего классическим понимания природы раннего нью-йоркского граффити как формы самоидентификации личности чаще всего через причастность к определенной субкультуре и проявление себя в городском пространстве посредством тэгов. А. Вацлавек отмечает, что граффити является достаточно закрытой формой коммуникации, понятной только посвященному зрителю.

Стрит-арт в отличие от граффити формируется как более демократичный медиум, направленный на коммуникацию с максимально широкими аудиториями. На смену тэгам приходят различные по содержанию послания: порой остросоциальные, иногда юмористически отражающие повседневность или стремящиеся украсить её, созданные в разнообразных техниках и с помощью различных материалов. Как отмечает А. Вацлавек, «стрит-арт значительно более символичен и фигуративен: интересный и запоминающийся шрифт, составляющий основу современного граффити-высказывания, заменяется здесь интересным и запоминающимся образом» [7. С. 221]. Она также подчеркивает открытость стрит-арта: в отличие от граффити-райтеров художники стрит-арта нацелены на коммуникацию с горожанами, их послания должны быть понятны как можно большему числу горожан. Более того, художник стрит-арта зачастую делает горожанина соучастником своей работы, включая его в рефлексию как в отношении произведения, так и собственно городского пространства и города в целом.

Необходимо заметить, что в стрит-арте меняется и автор – теперь это не только мальчишки из неблагополучных районов, но и более подготовленные, иногда имеющие профессиональное образование, художники, которые продолжают традиции «подрывного характера» городских художественных практик.

По мнению российского культуролога Дмитрия Голынка-Вольфсона, «для уличных художников принципиально важно сохранить за собой репутацию независимых захватчиков городской среды, обживающих и присваивающих ее через нанесение графических тэгов. Стрит-арт сознательно балансирует на грани между искусством и вандализмом, между свободным самовыражением и разнузданным хулиганством, между разрешенным и уголовно преследуемым, между эстетическим и правовым полем» [8]. Другой исследователь стрит-арта, Наталья Самутина, относит к стрит-арту все типы изображений, которые не производятся непосредственно властями и партиями (как памятники и агитация) или коммерческими организациями (как реклама). Она включает в него всё то, что люди и сообщества людей производят сами. Основным признаком стрит-арта становится «неформальность изображений» [9. С. 5].

Подводя итоги, можно сказать, что в настоящее время достигнута определенная исследовательская конвенция в понимании генезиса стрит-арта, возникшего как продолжение развития американских граффити 1970-х годов. Версия развития современного, американского граффити (а также выросшего из него стрит-арта) из традиционного граффити постепенно вытесняется из научного дискурса, уступая место концепции, предложенной Ж. Бодрийяром. Также можно говорить и о достигнутой конвенции в понимании сущности данного социально-культурного феномена. Несмотря на коммерциализацию и институционализацию стрит-арта, его главными характеристиками большинство исследователей считает: стремление к борьбе за перераспределение публичного пространства; нелегальный захват городских пространств и поверхностей; открытую экспансию и тотальное распространение новых символических систем, кодов и образных посланий; протестный характер; свободное высказывание на политические и социальные темы;

выстраивание диалога с горожанами (открытая, диалогическая коммуникация); недолговечность создаваемых объектов; балансирование на грани между искусством и вандализмом.

И хотя дискуссии о специфике стрит-арта продолжаются, сегодня наблюдается, как отмечают Н. Самутина и О. Запорожец, постепенный переход «от более простых эссенциалистских вопросов (таких, как «Что такое стрит-арт и чем он отличается от граффити?»; «Перестает ли легальный стрит-арт быть стрит-артом?» и т.п.) к более подвижным контекстуальным логикам, а от исследований самого стрит-арта – к тем социальным отношениям, коммуникативным механизмам, проблемным конфигурациям, которые можно исследовать с помощью стрит-арта» [9. С. 6].

Литература

1. *Blanché U.* Street Art and related terms – discussion and attempt of a definition // *Street & Urban Creativity. Scientific Journal.* 2015. Vol. 1, №. 1. P. 32–40.
2. *Большая советская энциклопедия.* М., 1969–1978.
3. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М., 2000.
4. *Reinecke J.* Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz – Bielefeld: Transcript, 2012.
5. *Waclawek A.* Graffiti and Street Art. London, 2011.
6. *Запорожец О.* Anna Waclawek. Graffiti and Street Art // *Laboratorium: Журнал социальных исследований.* 2012. № 3. С. 238–240.
7. *Самутина Н., Запорожец О., Кобыща В.* Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры // *Неприкосновенный запас.* 2012. № 86 (6). С. 221–244.
8. *Голышко-Вольфсон Д.* Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды // *Художественный журнал.* 2011. № 81. [Электронный ресурс]. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/225> (дата обращения: 17.05.17).
9. *Самутина Н., Запорожец О.* Стрит-арт и город // *Laboratorium: Журнал социальных исследований.* 2015. № 2. С. 5–7.

Kirsanova Ekaterina A. National Research Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russia)

E-mail: ekirsanova@yandex.ru

DOI: 10.17223/1998863X/38/12

SOCIALLY-PHILOSOPHICAL ANALYSIS OF CONCEPTS OF STREET ART: THE APPROACHES TO THE DEFINITION AND ORIGIN OF THE PHENOMENON

Key words: *street art, graffiti, social practice, art practice*

The last ten years researching street art as a large-scale socio-cultural phenomena has increased many times over. But until now, researchers discuss about the nature of street art, its genesis, and even the legitimacy of the term. One of the key open issues is the question of the Genesis of street art. One of the key open questions is the question of the genesis of street art. The vast majority of researchers speak about the formation of street art from the earlier practice of graffiti. At the same time, questions about the genesis of the graffiti and the problem of continuity and separation of graffiti and street art are quite controversial. Currently, the research Convention is achieved in the understanding of the Genesis of street art, which appeared as the continuation of the development of American graffiti 1970-ies.. Most researchers agree with the concept of Baudrillard, which considers the American graffiti as a new socio-cultural phenomenon, born in the protest movement of American cities and different in their characteristics from traditional graffiti. Thus, the version of the genesis of modern American graffiti (but also grew out of his street art) from traditional graffiti is gradually replaced by scientific discourse. In addition, researchers have reached the Convention in understanding the essence of this socio-cultural phenomenon. Despite the commercialization and institutionalization of street art, most researchers consider it the essential signs of the desire to fight for the redistribution of public space, illegal occupation of urban spaces and surfaces, an open expansion and the total spread of new symbolic systems, codes and descriptive messages; the nature of the protest, free expression on political and social issues, and building dialogue with citizens (open, dialogical communication);

the fragility of created objects; balancing on the verge between art and vandalism. While discussions about the specifics of street art have continued, there is a gradual transition from a simple essentialist questions about the nature of street art to a more mobile contextual logic, allowing through street art to explore the various aspects of social relationships and practices.

References

1. Blanché, U. (2015) Street Art and related terms – discussion and attempt of a definition. *Street & Urban Creativity. Scientific Journal*. 1(1), pp. 32–40.
2. Prokhorov, A.M. (ed.) (1969–1978) *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya* [Great Soviet Encyclopedia]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
3. Baudrillard, J. (2000) *Simvolicheskiy obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Translated from French by S. Zenkin. Moscow: Dobrosvet.
4. Reinecke, J. (2012) *Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz* [Street Art. A subculture between art and commerce]. Bielefeld.
5. Waclawek, A. (2011) *Graffiti and Street Art*. London: Thames and Hudson.
6. Zaporozhets, O. (2012) Anna Waclawek. Graffiti and Street Art. *Laboratorium: Zhurnal sotsial'nykh issledovaniy – Laboratorium. Social Research Journal*. 3. pp. 238–240.
7. Samutina, N., Zaporozhets, O. & Kobysheva, V. (2012) Ne tol'ko Banksy: strit-art v kontekste sovremennoy gorodskoy kul'tury [Not only Banksy: Street art in the context of modern urban culture]. *Neprikosnovenny zapas*. 86(6). pp. 221–244.
8. Golyenko-Wolfson, D. (2011) Strit-art: teoriya i praktika obzhivaniya ulichnoy sredy [Street art: The theory and practice of obtaining the urban environment]. *Khudozhestvennyy zhurnal – Moscow Art Magazine*. 81. [Online] Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/225>. (Accessed: 17th May 2017).
9. Samutina, N. & Zaporozhets, O. (2015) Strit-art i gorod [Street art and the city]. *Laboratorium: Zhurnal sotsial'nykh issledovaniy – Laboratorium. Social Research Journal*. 2. pp. 5–7.