

Научная статья

УДК 7.02:73/76

doi: 10.17223/22220836/47/2

РЕЖИМЫ ВИЗУАЛИЗАЦИИ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА: СТРИТ-АРТ VS ПАБЛИК-АРТ

Марина Эдуардовна Вильчинская-Бутенко

*Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий
и дизайна, Санкт-Петербург, Россия, marina.gutd@gmail.com*

Аннотация. Урбанистическое искусство рассматривается в контексте основополагающего значения физической, архитектурной и городской среды, в которой находится работа художника и которая определяет специфику содержания категории «урбанистическое искусство» и сопряженных с ним терминов – публичного (паблик-арт) и уличного (стрит-арт) искусства. Специфика режимов визуализации урбанистического искусства, построенная на учете как ценностей процесса создания объекта городского искусства, так и самих характеристик арт-объекта, рассматривается по ряду критериев. Делается вывод об асимметрии визуализации двух арт-практик – уличного и публичного искусства и рассматриваются причины этой асимметрии.

Ключевые слова: уличное искусство, стрит-арт, публичное искусство, паблик-арт, урбанистическое искусство, режим визуализации

Для цитирования: Вильчинская-Бутенко М.Э. Режимы визуализации урбанистического искусства: стрит-арт vs паблик-арт // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 18–34. doi: 10.17223/22220836/47/2

Original article

MODES OF VISUALIZATION OF URBAN ART: STREET ART VS PUBLIC ART

Marina E. Vilchinskaya-Butenko

*Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Saint Petersburg,
Russian Federation, marina.gutd@gmail.com*

Abstract. Urban art and related terms – public art and street art – are considered in the context of the fundamental importance of the physical, architectural and urban environment in which the artist's work is located. The purpose of the article is to identify the specifics of the modes of visualization of urban art as features of communication between the original event (object, phenomenon), the creator / visualizer of the image and the recipient of the visual image. The use of a set of art history methods allowed us to investigate the patterns of the emergence of art objects in the urban environment, taking into account the conditions of their visualization, to which the author refers the degree of freedom of content; the degree of conditionality of the work by the context of the urban environment; the potential duration of the existence of an art object in public space; its monologue / dialogicity; the degree of emotional impact. The conclusion is made about the asymmetry of visualization of two art practices – street and public art, and the reasons for this asymmetry are considered.

It is noted that public art provides better conditions for the placement of the artist's work and a longer duration of the “life” of the art object, it is more noticeable, more attractive to casual observers whose understanding of the context is superficial. The disadvantages of the visualization mode of public art include restrictions on creative freedom, weak attachment to

the context and possibilities of the game with unique characteristics of the working environment and surfaces, the smoothness of the adjusted monologue, the predictability of reactions, which reduces the emotional response of the prepared viewer. Due to these limitations, the visualization mode of street art, as a more sincere, honest and relevant art, has a greater degree of “street trust”.

The problem that arises at the level of theory is noted: being, like any manifestation of pop culture, more visible and ubiquitous, public art replaces the concept of “street art”, creating terminological confusion. In practice, public art festivals are called street art festivals, and all Russian legislative initiatives to support street art actually lead to the legitimization of monumental advertising and propaganda while simultaneously displacing unauthorized street work.

Keywords: street art, public art, urban art, visualization

For citation: Vilchinskaya-Butenko, M.E. (2022) Modes of visualization of urban art: street art vs public art. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 18–34. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/2

Особенности современного мира детерминированы ускорением темпов жизнедеятельности. Искусство как особая форма общественного сознания не остается в стороне, претерпевая метаморфозы ускоряющимися темпами, и вот уже несколько десятилетий на общественной сцене прекрасно чувствует себя новое направление визуального искусства – урбанистическое. Новая форма искусства, существующая в общественном пространстве в союзе с городским дизайном, принципиально отличается от привычных форм монументального и декоративно-прикладного искусства – оно включает в себя многообразие жанров и форм (живопись, скульптура, графика, инсталляции, хореография, перформативные практики и т.п.) и год от года набирает популярность: проводятся фестивали уличного искусства, коллаборации стрит-арта и стрит-вира, создается монументальная реклама и пропаганда, а один из старейших и крупнейших в мире аукционных домов, специализирующийся на изобразительном искусстве и антиквариате, – Bonhams – с 2008 г. проводит продажу работ уличных художников и художников, которые часто работают на улице.

Итак, проявления урбанистического искусства ширятся, практическая база накапливается, научный интерес в психологии, педагогике, культурологии, социологии и философии к данному феномену активизируется с каждым годом, в то время как теория искусствоведения по-прежнему грешит эскапизмом, и даже терминологическое поле данного явления очерчено весьма приблизительно: в научной литературе, как западной, так и отечественной, заменой урбанистическому искусству выступают понятия «стрит-арт», «публич-арт» или даже «граффити». Правда, в отношении последнего относительный консенсус достигнут, чего нельзя сказать о двух первых понятиях. В ходе разговора об урбанистическом искусстве часто, если не полностью, упускается из виду основополагающее значение физической, архитектурной и городской среды, в которой находится работа художника. А ведь именно этот фактор во многом определяет специфику содержания категории «урбанистическое искусство» и сопряженных с ним терминов – *публичного* (публич-арт) и *уличного* (стрит-арт) искусства. Исходя из указанных проблемных вопросов, в настоящей статье автором ставится цель рассмотреть специфику визуализации урбанистического искусства, построенную на учете как ценно-

стей процесса создания объекта городского искусства, так и самих характеристик арт-объекта, что позволит высветить различия между терминами «стрит-арт» и «паблик-арт».

Понимание причин, которые привели к выбору того или иного места в городе, и того, как возникает художественное действие по отношению к историко-культурной среде и социально-политической системе, повлиявшей на его создание, детерминирует как минимум два разных подхода к визуализации произведений искусства в городской среде. В одном случае имеется в виду уличное искусство, которому присущ ряд общепризнанных характеристик: анонимность, спонтанность, эфемерность (временность), несанкционированность, неинституционализированность, добровольность, перформативность [1. С. 53]. Таким образом, под объектами уличного искусства будем подразумевать арт-объекты, выполненные в разных техниках, на разную тематику, размещенные в городском пространстве и намеренно стремящиеся к общению с большим кругом людей.

Принципиальным вопросом является слабость, присущая термину «уличное искусство», лежащая в той части, которая попадает под понимание «искусство». Уличное искусство может относиться к повседневным явлениям на «улице», которые воспринимаются как «искусство», независимо от их предназначения. Другими словами, стрит-арт – это в одних случаях больше «стрит», в других – больше «арт», но что их объединяет, так это коммуникативный элемент ясности и воспроизводимости, позволяющий внешнему коммуниканту «читать» трафаретные изображения, настенные росписи, скульптуры и другие объекты уличного искусства. Стрит-арт в более узком смысле относится ко всему искусству в городских пространствах, которое не ограничено законом или вкусом властей, таких как спонсоры, собственники зданий или государство. Это искусство некоммерческое в чистом виде, хотя бы в той мере, в какой «уличные пуристы» запрещают художнику использовать его произведение в коммерческих целях без риска быть обвиненным в саморекламе и саморекламе.

В отличие от стрит-арта, публичное искусство чаще всего представлено монументальной живописью и скульптурой в общественном пространстве (мурализм, нео-мурализм, монументальная реклама, пропаганда) и санкционировано властью. Публичное искусство, в более широком смысле, является классическим примером уличного искусства, созданного в институциональном контексте.

Сферой бытования уличного искусства и паблик-арта является городское пространство (уличное, общественное и социальное), имеющее жизненно важное значение не только для городской культуры, но и для благополучия городского населения. Стрит-арт и паблик-арт, в соответствии с концепцией А. Лефевра, есть производные от «права на город», т.е. воплощение притязаний горожан на право жить в пространстве, производить, использовать и быть представленным в городском пространстве и через него: «городское пространство улицы – это место для разговоров, отданное как обмену словами и знаками, так и обмену вещами. Место, где речь становится письмом. Место, где речь может стать „дикой“ и, избегая правил и институций, писаться на стенах» [2. Р. 19]. По А. Лефевру, улица – это средство и способ общения, игры, удовольствия и возможности быть вместе с другими. Жить в от-

крытом, творческом, демократическом пространстве подлинно инклюзивного городского общества – это то, что поощряет игровое самовыражение и общение, художественное и эстетическое вмешательство в городское пространство. Однако Д. Митчелл справедливо утверждает, что «публичное пространство является продуктом конкурирующих идей о том, что составляет это пространство – порядок и контроль или свободное и, возможно, опасное взаимодействие» [3. Р. 109]. Таким образом, современное общество организовано вокруг режимов визуализации, которые согласуются с определениями и требованиями власти, общественного мнения, конфликтов и социального контроля [4. Р. 125].

Несанкционированная практика уличного искусства оспаривает режимы контроля визуализации, которые пытаются нарушить процесс пространственной справедливости и вогнать стрит-арт в прокрустово ложе законодательного «разрешительства». В санкционированной практике паблик-арта оспаривание того, кто имеет право определять визуальную культуру общественных пространств, существенно меньше, хотя и здесь «подрывная» природа уличного искусства может проявляться в разных темах и арт-объектах, представленных в городском пространстве. Смещение границ между стрит-артом и паблик-артом привело к появлению в среде теоретиков определения «уличная волна», под которым 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.)» [5. С. 9]. Несмотря на терминологическую эклектику в научной литературе в отношении уличного искусства и паблик-арта, пока примем за основу понимания уличного искусства совокупность видов и направлений деятельности по созданию несанкционированных арт-объектов, а паблик-арта – санкционированных и попробуем найти точки их соприкосновения и различия.

Санкционированные и несанкционированные практики, будучи отправной точкой в различии понятий стрит-арта и паблик-арта, довольно часто смешиваются, что приводит не только к терминологической неопределенности. Асимметрия двух арт-практик кроется в структурированных комплексах, которые можно назвать режимами визуализации. Помимо соперничества за «владение» общественными пространствами, порожденного несанкционированным уличным искусством, существуют и другие напряженные отношения, например культурная конкуренция, обусловленная разницей в режимах визуализации уличного искусства и паблик-арта. Разница, по мнению автора, предопределяется рядом критериев, среди которых целесообразно выделить: степень свободы содержания; степень обусловленности произведения контекстом; темпоральность; степень качественного воздействия арт-объекта на среду; монологичность / диалогичность объекта искусства; степень эмоционального воздействия; географическую специфику локации арт-объекта.

Первое различие, возможно, наиболее очевидное, имеет отношение к *свободе содержания*. Заказчики паблик-арта, как правило, ориентированы на создание монументальных муралов, и они, разумеется, преследуют свои интересы, которые определяют цензуру творчества. Но, что более интересно, художники могут самостоятельно подвергать цензуре свою работу просто

потому, что они чувствуют ответственность за свое произведение, размещенное на видном месте на долгий период времени и создаваемое на деньги заказчика.

Напротив, художник эфемерного стрит-арта обычно чувствует себя более свободным в создании арт-объектов и передаче сообщений зрителю. Уличное искусство работает, чтобы скремблировать сценарии цензуры, заглушить коммуникацию власти или разоблачить ложность его прозрачности, позволить зрителям занимать разные позиции и иметь плюральные точки зрения, а не просто воспринимать сигналы-сообщения. Уличное искусство – это прямое взаимодействие с системой восприятия города, прямое попадание в общепринятые, кажущиеся естественными пространства, в которых по воле художника могут появляться визуальные сообщения. Уличные художники вторгаются в городские пространства с помощью образов, формируемых на базе собственной практики смыслообразования. Уличное искусство также иллюстрирует вид культурного воспроизводства, которому присуща очевидная некоммерческая, эфемерная и безвозмездная форма, т.е. стрит-арт выступает в форме дара зрителю. Это ставит уличное искусство в прямую оппозицию к большинству рекламных и пропагандистских сообщений на городских стенах: стрит-арт воспринимается как расточительство (поскольку уличные художники сами зарабатывают деньги на материалы для создания своих арт-объектов), вызов (отказ от прибыли) или преступление (нападение на собственность).

Степень обусловленности произведения контекстом. Улица – это совокупность накопленных объектов, каждый из которых имеет особый потенциал, вытекающий из его физических качеств, отношения к городскому пространству и локальной истории. Для уличного художника эти значения являются рабочим материалом. Прежде всего, художнику нужно выбрать место для размещения своего арт-объекта. Разумеется, место может быть выбрано исходя из желания работать с существующими текстурами, цветами и задуманным нарративом. Однако произведение может быть размещено высоко или низко, рядом со зрителем или далеко от него; таким образом, чтобы объект был сразу заметен для большого количества людей или чтобы его было трудно заметить (в этом случае сообщение достигает меньшего числа людей, но когда это происходит, эмоциональное восприятие характеризуется большей глубиной); объект может быть очень заметным, но только с определенной точки зрения и т.п. Все эти выборы являются эффективными способами модуляции сообщения, и хорошего уличного художника выделяет способность верно подбирать место для будущего арт-объекта.

При выборе места размещения арт-объекта определенный набор проблем возникает в случае нелегитимности работы. Тогда художнику приходится искать баланс между визуальностью, долговечностью и рисками, сопутствующими созданию произведения. Имеются в виду учет возможности эффективной визуализации арт-объекта, предположительных сроков его нахождения («жизни») в выбранном месте с момента создания до момента уничтожения, степени риска для работы самого художника (как с точки зрения физической опасности, например получения травмы при выполнении работы, так и с точки зрения быть пойманным правоохранительными органами). Так, художник может выбрать большую степень риска для достижения

лучшей визуализации своего арт-объекта, а может предпочесть оставаться в безопасности и разместить работу там, где объект будет малозаметным, зато с более продолжительным сроком «жизни». Разумно используя контекст, художник может разработать способы получения максимальной визуализации и долговечности при наименьшей степени рисков. Он может воспользоваться физическими преимуществами – выбором локации и техники исполнения, а также преимуществами социального поведения (например, ожидать определенное время дня, недели или даже года, когда выбранное место окажется безлюдным).

В дополнение ко всем этим физическим аспектам работа с конкретным контекстом также включает в себя игру со значениями и коннотациями. Как и в случае с любой формой городского искусства, конечный результат произведения всегда является суммой значений, предлагаемых художником, и элементов, существующих до его интервенции в городскую среду. Успешная работа художника с контекстом предполагает определенные временные затраты, поэтому наиболее значимое уличное искусство часто создается художником в его / ее собственном городе либо в месте, где он / она часто бывает.

При создании монументального паблик-арта удовлетворить все перечисленные особенности работы с контекстом чрезвычайно трудно: начать хотя бы с того, что фасады, как правило, до создания настенной росписи (мурала) окрашены в какой-либо (обычно белый) цвет. Таким образом, нет никакой игры с текстурными качествами поверхности или с их историей. Но еще более важным является тот факт, что для изготовления мурала художник обычно остается в городе всего на несколько дней, т.е. на время, достаточное для его создания (например, в рамках участия в арт-фестивале). Дефицит времени затрудняет достижение близости арт-объекта с контекстом. Кроме того, монументалисты очень редко имеют возможность лично находить место для своей работы. Они могут выбирать из нескольких фотографий возможных стен, но фотоизображение здания редко дает возможность «прочувствовать» место и его окружение, даже если фотография / видео захватывает большее пространство, чем непосредственно стена.

Для стрит-артиста адаптация к контексту часто связана с настройкой или даже проектированием и созданием инструментов, необходимых для работы на конкретных поверхностях. Так, к примеру, появились многие техники стрит-арта: работа с коричневым скотчем на уличных фонарях (brown tape art) голландского художника Макса Зорна, разновидность стикер-арта под названием cut-out (размещение фигурок на дорожных знаках) французского художника и скульптора Клета Абрахама, использование мха в качестве рабочего материала британским художником Полом Кертисом и др. (рис. 1). Примером изобретательности может служить велосипедный набор инструментов, созданный американским художником Момо для размещения плакатов его серии «MOMO Maker» на уровне вторых этажей по всему Нью-Йорку.

Что касается монументальных паблик-арт-росписей, их создание редко предполагает необходимость разработки дополнительных технических решений. Таким образом, огромный творческий потенциал художника при создании паблик-арт-объекта зачастую утрачивается вместе с вышеупомянутыми возможностями игры с уникальными характеристиками рабочей среды и по-

верхностями. Модуляция всех этих параметров является одной из определяющих для развития собственной художественной манеры уличного художника. Однако возможности, которые делают уличное искусство уникальным, в значительной степени теряются при создании монументальной паблик-арт-росписи. Что же касается зрителя, то его наслаждение от созерцания арт-объекта включает в том числе оценку этой модуляции.



Рис. 1. Слева сверху – тейп-арт Макса Зорна, Гамбург (<https://www.maxzorn.com/streetart-2/>); справа сверху – дорожный стрит-арт Клета Абрахама, Флоренция (<http://unarusainitalia.ru/intervyu-s-kletom-abrakhamom.html>); внизу – экологический стрит-арт Пола Кертиса, Лондон (https://www.dailymail.co.uk/travel/travel_news/article-2853306/British-street-artist-named-Moose-creates-incredible-Christmas-scene-toothbrush-moss-South-Bank-wall.html)

Fig. 1. Top left – Max Zorn's tap art, Hamburg (<https://www.maxzorn.com/streetart-2/>); top right – Clet Abraham's road street art, Florence (<http://unarusainitalia.ru/intervyu-s-kletom-abrakhamom.html>); below is Paul Curtis's Environmental Street Art, London (https://www.dailymail.co.uk/travel/travel_news/article-2853306/British-street-artist-named-Moose-creates-incredible-Christmas-scene-toothbrush-moss-South-Bank-wall.html)

Темпоральность. Объекты уличного искусства из-за присущей им эфемерности не являются статическими. Стены и сооружения, служащие стрит-артистам полотнами, могут быть демонтированы, перепрофилированы, деоблицованы, перестроены, переделаны. Как только уличный арт-объект размещен, он оставлен на произвол судьбы и может уничтожаться погодой, стираться, покрываться другими надписями или материалами, а может неожиданно появиться после нескольких месяцев или даже десятилетий после удаления плакатов или архитектурных материалов, закрывавших его все это время. Иногда работа может находиться на своем месте в течение многих лет, при этом каждый временной отрезок может изменять как смысл самого арт-объекта, так и коннотации. Некоторые арт-объекты даже могут менять свое местоположение, прежде чем исчезнут: это часто случается с заборами строительных площадок или контейнерами для мусора, которые могут внезапно перемещаться и появляться в новых непредсказуемых местах, или с объекта-

ми хобо-арта – рисунками на поверхности железнодорожных вагонов (моникерками), которые перемещаются в пространстве и времени (рис. 2).



Рис. 2. Хобо-арт Jon, Калининград

Fig. 2. Jon's Hobo Art, Kaliningrad

Следовательно, произведение уличного искусства функционирует как любой другой элемент ландшафта: оно мутирует и развивается, как все вокруг, включая зрителей. С эволюцией его контекста естественным образом переплетается и жизнь людей, которые неоднократно сталкиваются с объектом на протяжении некоторого времени. И эта органическая, временная природа дает стрит-арту большой потенциал для интимного привлечения зрителей. Например, хобо-художник Спрут говорит, что получил письмо рабочего из Самары, который сцеплял вагоны и видел моникерки, 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 [6. С. 46].

Особенно важным моментом является то, что уличный художник может использовать время как творческий инструмент, поскольку принимает творческие решения в этом измерении. Модуляция времени может иметь столь же решающее значение, как модуляция пространства и масштаб: арт-объекты могут появляться время от времени через длительный промежуток, могут внезапно накапливаться, или возможно любое сочетание сценариев. Но выполненный в соответствии с техническим заданием проект публичного искусства несет совсем другое сообщение, чем актуальный уличный проект, мгновенно отвечающий на злободневный вызов.

Возможность играть с временным измерением произведения и его контекстом определяет бесчисленные возможности творчества: например, художник с хорошим знанием городской среды может выбрать поверхность, которая относительно труднодоступна или относительно невзрачна, поэтому арт-объект будет оставаться на месте дольше; может поразить аудиторию зрителей интервенцией на табуированную нетронутую поверхность; может подняться на верхний этаж здания, предназначенного для сноса, для размещения работы на стене, примыкающей к смежному зданию, зная, что после сноса дома арт-объект проявится, словно плывя по воздуху; может, благодаря отсутствию бюрократических фильтров в его художественной практике, оперативно реагировать на конкретные вопросы, связанные с контекстом арт-объекта или мира в целом.

Муралы паблик-арта, как правило, должны оставаться надолго. Они существуют в плоскости, отличной от зрителя, замораживаются в темпоральном измерении памятника, далеко отстоящего от реальной жизни, происходящей вокруг. В монументальном паблик-арте игра с временным измерением произведения и его контекстом в значительной степени ограничена. Возможности решений относительно временного периода существования объекта публичного искусства не зависят от художника: объект паблик-арта может быть через определенное время закрашен для работы последующего художника (например, такова практика санкт-петербургского Музея стрит-арта), может существовать десятилетиями и регулярно подновляться (например, берлинская East Side Gallery), так что его «жизнь» зависит от заказчика.

Степень качественного воздействия арт-объекта на среду. Одним из важных аспектов работы с контекстами является тот факт, что они могут быть перегруппированы. Из-за нерегулируемого характера своей практики уличные художники могут игнорировать запреты, определяющие границы допустимости и недопустимости использования чужого имущества в качестве поверхностей для создания арт-объектов. Произведение уличного искусства может одновременно охватывать две или более смежных поверхностей, принадлежащих разным собственникам, визуализируя физические демаркации. Стрит-арт пытается вернуть город в его естественное состояние, когда все предназначалось для всех и никто на самом деле ничего не имел. Шепард Фейри часто замечает, что одной из его главных мотиваций была вставка образов в городское пространство, которая бросала вызов монополии корпоративного правительства на визуальное высказывание, создавая беспорядок, пространство, где «могут быть другие изображения, сосуществующие с рекламой» [7. Р. 94].

Паблик-арт, наоборот, подтверждает границы, демаркированные деньгами, подтверждает статус-кво, послушно организуя себя там, где диктуют архитектура и право частной собственности.

Другое важное различие заключается в том, что уличное искусство изменяет среду только символически. Пока власть (как в случае с паблик-артом) использует архитектурные материалы, преобразующие пространство на физическом уровне и, как правило, в монументальном масштабе, уличное искусство обычно использует скромные, временные материалы, такие как краска, скотч, бумага, мох – материалы, преобразующие пространство только на символическом уровне. По этой причине стрит-арт может прочитываться как своего рода пародия на этот якобы неколебимый порядок капиталистического разделения мира.

Монологичность / диалогичность объекта искусства. Физический размер работы имеет решающее значение, равно как и положение относительно зрителя. Манипуляция с размером и расстоянием открывает возможности для тонкого выражения сути произведения: большая работа может дозвучать над зрителем, быть видимой и читаемой с большого расстояния; небольшая работа может ускользнуть от внимания и внезапно появиться, создавая удивительную интимную ситуацию ее «открытия». Но важно отметить, что все эти «игры с размером» происходят непременно в масштабе, связанном с человеческим телом, что делает уличное искусство много интереснее: уличный арт-объект может восхищать зрителя своими физическими размерами, заставляя

сопоставлять с размерами собственного тела. Таким образом, любой объект уличного искусства естественным путем становится частью среды, одним из многих следов деятельности человека в пространстве города. В результате этого уличное искусство, как, например, граффити и минискульптура, имеет особенно выраженный потенциал для вовлечения прохожих в диалог, в интимное послание художника. Граффити, в частности, можно понимать как выражение или воплощение лефевровского требования «права на город» – права присваивать, ценить, знать и использовать городские пространства и места [2]. Важным следствием диалогичности является тот факт, что зрители могут отреагировать на объект уличного искусства: могут исправить, дополнить, закрасить, унести скульптуру / постер домой или вовсе его не заметить. В свете этого естественно, что уличное искусство, и особенно практика граффити, становятся более заметными и агрессивными, поскольку контроль над окружающей городской средой, создаваемый архитектурой и властью, в последние десятилетия усиливается.

Муралы паблик-арта, наоборот, существуют во внечеловеческом, монументальном масштабе, очень далеко от зрителя. Создание любого значимого мурала поэтому гораздо сложнее. В монументальных росписях заложено мало возможностей для игры художника с размерами и модуляциями масштаба. Они создаются с использованием технических устройств (строительные леса или краны), которые позволяют художнику игнорировать контекст произведения.

Таким образом, создание объекта уличного искусства можно сравнить с тропой, которая протаптывается в ландшафте. Тропа всегда адаптирована к особенностям местности, это результат диалога между утилитарной функцией (необходимостью передвигаться) и масштабом человеческого тела. Объект паблик-арта, напротив, работает как шоссе или виадук, игнорируя по самой своей природе все, кроме наиболее важных характеристик, которые определяются местом его размещения. С первой аналогией может быть схожа и аналогия между объектом уличного искусства и средневековой улицей, которая всегда принимала форму исходя из особенностей местности и решения ее жителей, в то время как объект паблик-арта схож с парижскими проспектами барона Османа, развернутыми с помощью техники и откровенно слепыми к мнению человека или естественной характеристике места, в котором эти проспекты разворачивались [8]. Объект паблик-арта с этой точки зрения является еще одним инструментом для контроля над окружающей средой и городским населением. Он не раскрывает сути отношений между человеком и его окружением, что является обязательным условием для диалога. Это, наоборот, пример того, как власть относится к городской среде: навязывание отлаженного, юстированного монолога. В отличие от провоцирующего характера уличного искусства, паблик-арт заставляет зрителя занимать пассивную позицию. Как и реклама, муралы – это односторонний канал связи, монополизованный властью.

Степень эмоционального воздействия. Сравняя уличное искусство и паблик-арт, дополнительные различия обнаруживаются и в том, что можно назвать эмоциональным измерением произведения в опыте художника и зрителя. Наиболее очевидные из этих различий имеют отношение к элементу неожиданности: уличное искусство может появиться в неожиданном месте и

исчезнуть в любой неожиданный момент, в то время как объекты публичного искусства, как правило, появляются на более предсказуемых пространствах и остаются там надолго. Но более существенным различием в эмоциональном измерении становится энергетика, возникающая в процессе и во время подготовки и исполнения произведения искусства.

Для подготовки объекта уличного искусства требуется серьезная работа, связанная с поиском подходящего контекста. Художнику, возможно, придется искать безопасные пути для доступа к выбранной поверхности, отхода в случае приезда полиции, находить решения для доставки на локацию соответствующих инструментов и материалов (баллончиков, ведер, валиков и т.п.). В других случаях после знакомства с локацией художник может решить импровизировать. Выполнение художественных работ в обоих случаях подразумевает эмоциональное напряжение: ситуация часто нервная и напряженная, художнику одновременно необходимо работать и быть настороже. Как подготовка, так и выполнение работы должны проводиться на месте, обычно ночью; процесс творчества заставляет художника полностью сливаться с окружающей средой, и этот эмоциональный накал художник обычно переживает как захватывающее приключение, не говоря уже о том, что необходимость прятаться от полиции приводит к попаданию в различные неординарные ситуации. Например, когда Бэнкси ночью разрисовывал мост в западном Лондоне, он стал невольным свидетелем ограбления магазина. Преступники скрылись с добычей, а Бэнкси «...стоял с открытым ртом с ведром в одной руке и подпиленной шваброй в другой. Я был единственным парнем в спортивном костюме на милю вокруг магазина, и если бы я остался, ничего хорошего ждать не пришлось бы, поэтому я бросил ведро, перелез через ограду и прыгнул на улицу» [9. С. 47].

Уличные художники часто работают с громоздкими и тяжелыми материалами (многослойные трафареты, ведра с краской, валики, керамика, цемент для установки скульптур и т.п.), и во многих случаях им необходимо самостоятельно принимать решения о доставке материалов на локацию – пешком, на автомобиле или велосипеде.

В производстве объекта паблик-арта, напротив, есть иллюзия слепого всемогущества. Хотя сценарии подготовки объектов паблик-арта различаются, но, как правило, они имеют слабую связь с контекстом, поскольку эскиз обычно проходит многоступенчатую систему согласования с кураторами фестивалей, коммерческими предприятиями и корпорациями, представителями политических кругов, местной властью и иными заказчиками через электронную почту, телефонные переговоры и ряд личных встреч. Необходимость согласований оставляет мало места для импровизации. Художники обычно работают в светлое время суток, в привязке к графику работы арендованной техники, на огромных кранах в течение нескольких дней, не испытывая дефицита материалов. И в этом смысле многие художники считают, что нехватка ресурсов обычно прищипывает творчество, в то время как избыток ресурсов может задушить его.

Из-за перечисленных различий уличное искусство и паблик-арт имеют контрастное эмоциональное содержание. Процесс подготовки к созданию объекта искусства и сопутствующие ему спонтанно возникающие ситуации встраиваются в вышеупомянутое эмоциональное измерение произведения, и

это может заметить внимательный зритель. Следовательно, энергетика произведений может сильно различаться. Так, монументальная реклама или пропаганда должны быть мгновенно узнаваемыми, но эта же узнаваемость приводит к мгновенному отключению сознания зрителя: в борьбе между смыслом и информационным шумом побеждает шум. Все рекламные / пропагандистские сообщения конструируются так, чтобы проникать в сознание адресата, призывать занять позицию потребителя, пассивного получателя некоего блага или идеи. По этой причине посыл паблик-арта примитивен и конкретен, как у рекламы и пропаганды: покупай этот товар, голосуй за этого кандидата, помни о Победе, люби Родину и т.п. В отличие от монументальных муралов, уличное искусство отталкивается от альтернативных предметных позиций, запутывая систему сообщений для жителей и граждан, предлагая альтернативную субъективность и размывая грани между адресантом (художником) и реципиентом (зрителем). На рис. 3 вверху представлена серия ура-патриотических муралов «Спасибо» творческого объединения «Сеть», несущих слишком очевидный и неинтересный своей очевидностью меседж. Необычность паблик-муралам придает только попытка сделать серию, охватив 7 российских городов от Калининграда до Владивостока, да картонные герои среди аппликативных, произвольно нарезанных и композиционно невыстроенных фотоизображений, совершающие нелепые поступки, как, например, размещенный в Калининграде мурал «С»: спасение кота из Черного моря военным, стоящим по пояс в воде недалеко от севастопольского памятника затопленным кораблям (???)

Параллельно примитивному послылу муралов «Сети» на рис. 4 внизу представлены две петербургские стрит-арт-работы: «Даниил Хармс» Паши Каса и Павла Мокича и ««#МЕНЯНЕЗАКРАСИТЬ» Олега Лукьянова. Работа Каса и Мокича расположена на стене дома, где Хармс жил с 1925 г., откуда в 1941 г. увезен в тюрьму и впоследствии умер в блокадном городе. Точное место захоронения Хармса неизвестно, поэтому работа художников – не просто обозначение адреса последнего проживания, а единственное место памяти о непонятом, одиноком, запрещенном и почти забытом поэте. Графичный рисунок дополняет подпись в стиле «cut-up technique», которую не всякий зритель способен сразу расшифровать: фамилия Хармс фрагментирована и вновь собрана в виде анаграммы. Эта отсылка к литературному приему, использовавшемуся в авангардной поэзии, в частности, поэтом-дадаистом Тристаном Тцарой, в совокупности с графичным портретом Даниила Хармса есть не что иное, как способ «дистраивания» непосредственно воспринимаемой информации.

Постеры «#МЕНЯНЕЗАКРАСИТЬ» художник Олег Лукьянов располагает на стенах домов как протест против разрушения города и коммунального баффинга (закрашивания). Свои репродукции картин петербургских художников и классиков мировой живописи (Владимира Колбасова, Андрея Корольчука, Сандро Боттичелли), изображения сгоревших соборов (парижского Нотр-Дама и петербургского Троицкого собора) Олег Лукьянов располагает в центральных районах Санкт-Петербурга, изящно вписывая работы в большие «пятна» с обвалившейся штукатуркой и старыми кирпичами. «Открытый музей» Олега Лукьянова регулярно закрашивается, но вновь и вновь возрождается им самим или неравнодушными к искусству людьми, и это очень симво-

лично: так очищаются не только стены, но и души, так хрупкая красота пробивается сквозь бетонную серость и коммунальное безобразие. Эти небольшие объекты заставляют зрителя остановиться, рассмотреть, расшифровать послание, в то время как муралы «Сети» вызывают критические высказывания: московские художники охарактеризовали их как «стыд, позор, абсурд, нелепость» [10].



Рис. 3. Вверху: серия «Спасибо» творческого объединения «Сеть» (<https://www.the-village.ru/village/weekend/industry/234413-patriotic-street-art>); внизу слева: «Даниил Хармс», Паша Кас и Павел Мокич (); внизу справа «#МЕНЯНЕЗАКРАСИТЬ», Олег Лукьянов, фото автора

Fig. 3. At the top: the series “Thank You” of the creative association “Network” (<https://www.the-village.ru/village/weekend/industry/234413-patriotic-street-art>); bottom left: “Daniil Kharms”, Pasha Kas and Pavel Mokich; bottom right “#MENYANEZAKRASIT”, Oleg Lukyanov, photos by the author

Географическая специфика локации арт-объекта. Рассматривая уличное искусство и паблик-арт во взаимодействии с контекстом и степенью диалогичности, мы видели произведение искусства как единый объект научного анализа. Но уличные художники представляют себе глобальный город как распределенную поверхность, на которой можно отметить и вписать визуальные вмешательства, функционирующие как локально, так и глобально. Поэтому произведения уличного искусства редко работают изолированно, обычно это часть серии или то, что можно было бы назвать серией. Традиционно произведения художников собираются в коллекции (музейные, частные, принадлежащие самому художнику и т.д.), произведения же уличного художника накапливаются в пространстве и времени, образуя сеть. Сеть арт-объектов, по сути, – естественное проявление уличного искусства, и ее можно понимать фактически как единое произведение искусства, поскольку накопление арт-объектов характеризует определенную трудовую этику и определяет конкретный стратегический подход к распространению художни-

ком своих работ и распределению им своего времени. Но, что еще более важно, создание сети арт-объектов предполагает накопление решений, которые говорят о более или менее разумной, творческой и смелой тактике для использования каждого контекста. Сеть объектов искусства, отражая модуляции во взаимоотношениях между художником и контекстом, таким образом придает тому или иному городу неповторимый индивидуальный облик, как, например, это произошло в результате преобразования израильского разделительного барьера и палестинского Вифлеема художником Бэнкси или одиночных строений Санкт-Петербурга командой HoodGraffitiTeam.

Белорусская арт-группа HoodGraffitiTeam несколько лет размещает рисунки с изображениями актеров, спортсменов, певцов, деятелей науки на стенах тепловых пунктов и трансформаторных подстанций. Из-за высокого качества исполнения и скрупулезного отбора персон, достойных быть размещенными, работы белорусского дуэта «живут» долго, однако при уничтожении мурала команда обычно создает новый с другим актуальным месседжем. Так, на Литейном проспекте Санкт-Петербурга в течение 2013–2018 гг. на стене появлялись Альберт Эйнштейн (дважды) и Юрий Шевчук в сопровождении высказываний или цитат. Осенью 2018 г. в соответствии с выданным собственнику предписанием стена на здании была снова закрашена, но уже через несколько часов на желтом фоне появилась криво написанная большими буквами фраза «КРАСЬТЕ СНОВА». Совершенно очевидно, что это послание стало эмоциональной реакцией не художника, но на этот призыв HoodGraffitiTeam отреагировал в течение следующего дня, пообещав «всех вылечить» (рис. 4).



Рис. 4. Арт-группа HoodGraffitiTeam: стрит-арт в саду дома Пашкова (Литейный пр., 37–39) (фото автора)

Fig. 4. HoodGraffitiTeam art group: street art in the garden of the Pashkov house (37–39 Liteyny Ave.) (photos by the author)

Благодаря тому, что художник «накапливает решения», зритель постепенно знакомится и узнает стратегический подход художника к размещению работ, оценивает умения стрит-артиста преобразовывать городскую среду. Именно через накопление эстетического опыта происходят повторные встречи зрителя с творчеством художника, и только сеть может обеспечить такой вид опыта.

Поэтому стрит-арт предполагает стратегическую работу, которая может быть описана как географическая специфика визуализации. Сеть стрит-арт-объектов образует воображаемый рисунок на карте города, который прослеживает связь художника с окружающей городской средой, часто – с конкретным районом. Обнаружение этих сетей и маршрутов, которые они образуют, приближает зрителя к художественному пространству города. Зритель прикасается к уличному искусству если не физически, то по крайней мере открывая свое сознание новому пласту реальности и создавая для себя субъективную интеллектуальную среду, отличную от той, которая навязывается капиталистическим пространством и обществом потребления. Одним из ценных аспектов сетевых элементов является то, что для встречи с произведением искусства зритель должен проявить активность: быть внимательным и целенаправленно искать. Поскольку уличные арт-объекты являются эфемерными и на момент поиска любые подсказки могут потерять актуальность, зритель должен исследовать сеть самостоятельно. Следовательно, интерес к уличному искусству фактически означает призыв к действию.

В свою очередь, паблик-арт – это призыв к послушанию, пассивному потреблению. Это не то, что зритель должен активно искать, скорее, зрителю целенаправленно предъявляются объекты публичного искусства: их присутствие бросается в глаза с фасадов зданий, во многих случаях они обозначены на туристской карте и входят составной частью в экскурсионные маршруты.

Еще один важный момент заключается в том, что во многих случаях уличные художники прибегают к размещению своих работ в малосоциальных зонах города: пространствах под мостами и эстакадами, набережных, дворах, других объектах городской инфраструктуры. И в процессе создания, и в процессе поиска объектов уличного искусства как художник, так и зритель оказываются в таких районах города, куда они бы не попали в любом другом случае. Отличительной чертой этих мест является свобода от контроля власти и денег, таким образом, эти территории дают жителю мегаполиса, живущему в эпоху фейка, единственный шанс для искреннего самовыражения в общественном пространстве.

Как правило, муралы паблик-арта, наоборот, появляются в предсказуемых пространствах, определяемых собственниками и властью, они ведут зрителя по официальным путям, через отчуждение городских пространств, как это принято в обществе производства и потребления.

Итак, сравнительный анализ стрит-арта и паблик-арта по ряду критериев приводит к выводу о специфичности режимов визуализации данных арт-практик, т.е. о различиях в системе коммуникации между арт-объектом как видимым воплощением зрительного образа, его визуализатором, и, наконец, реципиентом. Паблик-арт обеспечивает лучшие условия для размещения работы художника и большую продолжительность «жизни» арт-объекта. Паблик-арт более заметен, более привлекателен для случайных наблюдателей,

чьё понимание контекста является поверхностным. Но режим визуализации публичного искусства отличается от стрит-арта ограничениями свободы творчества, слабой привязкой к контексту и возможностям игры с уникальными характеристиками рабочей среды и поверхностями, отлаженностью юстированного монолога, предсказуемостью реакций, как следствие, меньшим эмоциональным откликом у подготовленного зрителя. В результате режим визуализации стрит-арта, как более искреннего, честного и актуального искусства, имеет бóльшую степень «уличного доверия».

Хотя у публичного искусства есть безусловные собственные преимущества, на уровне теории возникает проблема: будучи, как всякое проявление поп-культуры, более заметным и вездесущим, паблик-арт подменяет понятие «уличное искусство», создавая пагубную терминологическую путаницу (так, например, все фестивали паблик-арта называются стрит-арт-фестивалями, а все российские законодательные инициативы по поддержке стрит-арта на самом деле ведут к легитимации монументальной рекламы / пропаганды при одновременном вытеснении несанкционированных уличных работ).

Список источников

1. Вильчинская-Бутенко М.Э. Тема балета в урбанистическом искусстве // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 52–73.
2. Lefebvre H. *The Urban Revolution*. Minnesota : Minnesota University Press, 2003. 224 p.
3. Mitchell D. The End of Public Space? Peoples Park, Definitions of the Public, and Democracy // *Annals of the Association of American Geographers*. 1995. 85 (1), 58: pg. 108–133.
4. Brighenti A.M. *Visibility in Social Theory and Social Research*. New York : Palgrave Macmillan, 2010. 214 p. URL: http://www.capacitedaffect.net/2013/teoriasociale2014/Brighenti_2010_Urban_Visibilities.pdf (accessed: 12.04.2019).
5. Пиликин Д.Г. Терминология уличного искусства. Опыт словарных дефиниций // Эстетика стрит-арта : сб. ст. / под общ. ред. К.А. Куксо. СПб. : СПбГУПТД, 2018. С. 4–9.
6. Вильчинская-Бутенко М.Э. Стрит-арт и анонимность художника // Эстетика стрит-арта: сб. ст.; под общ. ред. К.А. Куксо. СПб. : СПбГУПТД, 2018. С. 39–48.
7. Fahey, Shepard. *OBEY: Supply & Demand*. New York: Rizzoli Intern. Publ., 2018. 448 p.
8. Чапля Т.В. Архитектурное пространство – способ моделирования человеческого поведения // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 64–77.
9. Banksy. *Wall and Piece* / пер. с англ. А.С. Голиковой. М. : Изд-во «Э», 2017. 240 с.
10. «Стыд, позор, абсурд, нелепость»: граффитчики комментируют работы группы «Сеть». Московские стрит-артисты оценивают патриотические граффити с точки зрения искусства / Katya Statkus. 5 апреля 2016. URL: <https://www.the-village.ru/village/weekend/industry/234413-patriotic-street-art> (дата обращения: 12.04.2019).

References

1. Vilchinskaya-Butenko, M.E. (2018) Ballet theme in urban art. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy – Bulletin of the Vaganova Ballet Academy*. 6(59). pp. 52–73. (In Russian).
2. Lefebvre, H. (2003) *The Urban Revolution*. Minnesota: Minnesota University Press.
3. Mitchell, D. (1995) The End of Public Space? Peoples Park, Definitions of the Public, and Democracy. *Annals of the Association of American Geographers*. 85(1). pp. 108–133. DOI: 10.1111/j.1467-8306.1995.tb01797.x
4. Brighenti, A.M. (2010) *Visibility in Social Theory and Social Research*. New York: Palgrave Macmillan. [Online] Available from: http://www.capacitedaffect.net/2013/teoriasociale2014/Brighenti_2010_Urban_Visibilities.pdf (Accessed: 12th April 2019).
5. Pilikin, D.G. (2018) Terminologiya ulichnogo iskusstva. Opyt slovarnykh definitsiy [Terminology of street art. Dictionary definitions]. In: Kukso, K.A. (ed.) *Estetika strit-arta* [Aesthetics of Street Art]. St. Petersburg St. Petersburg SUPTD. pp. 4–9.

6. Vilchinskaya-Butenko, M.E. (2018) Strit-art i anonimnost' khudozhnika [Street art and the anonymity of the artist]. In: Kukso, K.A. (ed.) *Estetika strit-arta* [Aesthetics of Street Art]. St. Petersburg St. Petersburg SUPTD. pp. 39-48.

7. Fairey, S. (2018) *OBEY: Supply & Demand*. New York: Rizzoli Intern. pp. 439–448.

8. Chaplya, T.V. (2017) Architectural space – a form of cultural and communicative space. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 27. pp. 64–77. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/27/7

9. Orlova, Yu.L. (ed.) (2017) *Banksy. Wall and Piece*. Translated from English by A.S. Golikova. Moscow: Eksmo.

10. Statkus, K. (2016) “*Styd, pozor, absurd, nelepost*”: *graffitchiki kommentiruyut raboty grupy “Set”*. *Moskovskie strit-artisty ocenivayut patrioticheskie graffiti s tochki zreniya iskusstva* [“Shame and absurdity”: graffiti artists comment on the work of the “Set” Group. Moscow street artists evaluate patriotic graffiti in terms of art]. 5th april 2016. [Online] Available from: <https://www.thevillage.ru/village/weekend/industry/234413-patriotic-street-art> (Accessed: 12th April 2019).

Сведения об авторе:

Вильчинская-Бутенко М.Э. – кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург, Россия) marina.gutd@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Vilchinskaya-Butenko M.E. – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of History and Theory of Design and Media Communications of the St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (St. Petersburg, Russian Federation) marina.gutd@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 25.04.2019;
одобрена после рецензирования 18.12.2019; принята к публикации 30.08.2022.*

*The article was submitted 25.04.2019;
approved after reviewing 18.12.2019; accepted for publication 30.08.2022.*