

М. Э. Вильчинская-Бутенко

ОНТОЛОГИЯ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Монография

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт Петербургский государственный университет промышленных
технологий и дизайна»

М. Э. Вильчинская-Бутенко

ОНТОЛОГИЯ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Монография

**Санкт-Петербург
2024**

УДК 711.4.01:7.01

ББК 87.852.2

В46

Рецензенты:

доктор культурологии, доцент, профессор кафедры социально-культурных технологий Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов

Е. А. Ильинская;

кандидат философских наук, доцент кафедры бренд-коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

К. В. Хамаганова

Вильчинская-Бутенко, М. Э.

В46 **Онтология урбанистического искусства: монография /**
М. Э. Вильчинская-Бутенко. – Санкт-Петербург: ФГБОУВО
«СПбГУПТД», 2024. – 104 с.
ISBN 978-5-7937-2529-3

Онтология искусства – это область аналитической эстетики, целью которой является распространение информации о способах существования произведений искусства. Цель монографии – показать, как произведения урбанистического искусства как новейшие проявления художественной деятельности, часто выходящие за рамки понимания традиционного искусства, вписываются в более широкую организацию реальности. Произведения урбанистического искусства рассмотрены как социальные конструкции в том смысле, что это не природные явления, а творения человека, не просто материальные вещи, а в некотором роде ментальные или даже абстрактные сущности.

Монография представляет интерес для научных работников, аспирантов, магистров, занимающихся исследованием урбанистического искусства.

УДК 711.4.01:7.01

ББК 87.852.2

ISBN 978-5-7937-2529-3

© ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2024

© Вильчинская-Бутенко М. Э., 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
1. Теоретическая дискуссия о современном искусстве	7
1.1. Краткий обзор современного состояния теории искусства	7
1.2. Современные концепции искусства	16
2. Онтологический анализ современного искусства.....	22
2.1. Концепции искусства в контексте онтологии	22
2.2. Урбанистическое искусство как объект онтологического анализа.....	25
3. Онтология урбанистического искусства через призму социологических теорий.....	28
3.1. Онтологический статус произведения урбанистического искусства ..	28
3.2. Урбанистическое искусство и право на город	30
3.3. Урбанистическое искусство в контексте философии игры	37
3.4. Урбанистическое искусство и философия творческого самовыражения	47
3.5. Урбанистическое искусство и «смерть автора»	52
3.6. Урбанистическое искусство и философия вандализма	60
3.7. Урбанистическое искусство как дар.....	68
3.8. Урбанистическое искусство и художественные практики участия	74
Заключение.....	92
Библиографический список	94

ВВЕДЕНИЕ

Философия искусства долгое время была важной областью философских исследований, направленной на изучение вопросов о природе искусства, его оценке, ценности, предназначении, его взаимосвязи с реальностью и других смежных темах. От древних цивилизаций до современной эпохи искусство было неотъемлемой частью человеческой культуры и всегда поднимало философские вопросы о творчестве, репрезентации, красоте, замысле и многих других понятиях.

Философия искусства, по своей сути, сталкивается с множеством запутанных вопросов, но один центральный, постоянно возникающий вопрос – «что такое искусство»? Этот вопрос вовлекает нас в вихрь дискуссий о природе искусства, его назначении, границах и отличии от неискусства. На протяжении всей истории, по мере того как развивались формы искусства и менялись культурные перспективы, на этот вопрос не было однозначного ответа. Философы, художники и критики предлагали различные определения и теории, от искусства как имитации до искусства как самовыражения и от формализма до институциональных теорий. Эта продолжающаяся дискуссия подчеркивает динамичную и многогранную природу искусства и подчеркивает его глубокое значение в отражении и формировании человеческого опыта.

В эволюционирующем ландшафте искусства особую роль играет урбанистическое искусство. Все больше и больше исследований посвящается философскому или теоретическому исследованию вопросов о значении граффити, стрит-арта, публичного искусства, монументальной рекламы в пространстве города. Это постепенное, но неуклонное расширение сферы также предполагает расширение круга потенциальных читателей. Действительно, нынешнюю ситуацию, пожалуй, можно охарактеризовать не просто как возрождение, а как беспрецедентный прорыв. По мнению автора, можно назвать основную причину, объясняющую это явление: возросшее значение философии искусства сегодня обусловлено самим современным искусством. Революционные авангардные движения, пытавшиеся преодолеть существующие нормы в искусстве еще примерно в 1910 г., запустили процесс, который с тех пор бросает вызов любым предположительно самоочевидным представлениям об искусстве. Этот процесс продолжается и по сей день. Современное искусство постоянно раздвигает границы «художественного», ищет и предоставляет новые ответы на вопрос о том, что такое искусство на самом деле. Неудивительно, что каждое новое направление, включая и урбанистическое искусство, сопровождается теоретическим дискурсом, оправдывающим его предпосылки. В мире искусства постоянное стремление к обновлению побуждает все больше и больше художников обращаться к философии для поддержки своих концепций. Художники иногда доводят этот подход до таких крайностей, что отождествляют мышление об искусстве с ним самим, как это произошло в случае с концептуальным искусством. В любом

случае это объясняет растущее значение философии искусства для развития урбанистического искусства.

Улица всегда была ярким, насыщенным и продуктивным пространством, местом и локусом социальной жизни, сплоченности, действия, выработки концепций, сопротивления, ассимиляции и творчества. Уличная жизнь и уличное искусство долгое время были благодатными источниками для социальных и гуманистических исследований, таких как городская социология, гостиничный бизнес и туризм, литература и искусствоведение. Параллельно с ними существует еще одна концепция, связанная с улицей, – уличная философия, которая по сути состоит из философских идей, возникающих на улице и представляющих коллективное знание по таким вопросам, как понимание существования, бытийности, морали, красоты, самости и сопротивления.

Существуют ли связи между уличной философией и академической? Безусловно да, но эти связи в лучшем случае очень размыты, поскольку кабинетные философы поддерживают радикальную бинарность между академической философией, созданной мыслящим индивидуальным «я», и коллективно достигнутыми и процветающими философиями, возникающими из традиций, культур, жизненного мира уличных сообществ. Другими словами, термин «философия» и его концептуально нечеткий аналог «уличная философия» относятся к независимым явлениям.

Но если вспомнить отца древнегреческой философии Сократа, возможно ли представить, что он проводил какое-либо различие между «философией» и «уличной философией»? То, что это так трудно представить, предполагает, что философия с самого начала предполагала особый вид публичной философии. Назовем его «уличной философией». Итак, Сократ философствовал на «улицах». Однако современному человеку, возможно, трудно избавиться от ряда ассоциаций, которые обычно возникают в отношении этого ярлыка в нашей популярной культуре. Среднестатистический человек, который слышит разговоры об «улицах», начинает формировать в своем сознании образы бедности и преступности, вытесненных в маргинальные пространства. Хотя Сократ был беден и действительно был осужден за преступления против афинского государства, о нем и его размышлениях, тем не менее, нельзя сказать, что они были маргинальными. Так как же тогда мы можем считать его «уличным философом»?

Что показывает нам философия Сократа, так это то, что, вопреки значению, которое обычно придается этому термину в нашем обществе, улицы, как явление, встречаются повсюду, и везде содержатся элементы улиц. Любой, кто хоть отдаленно знаком с жизнью Сократа, знает, что ему было комфортно заниматься философией где угодно. По его мнению, философия требует своего рода демократического участия.

Это подводит разговор к проблеме аудитории. Все обширные философские исследования, даже традиционные, являются продуктом того, что можно охарактеризовать как «настрой улицы». Этот настрой основан на общей

склонности к осмыслению экзистенциальных загадок, вытекающих из человеческого опыта.

Данная работа направлена на исследование богатых философских концепций и идей, возникающих «на улицах», о бытии, эстетике, экзистенции, понимании себя и других, высказанных, однако, преимущественно представителями академической философии.

Первая глава монографии направлена на рассмотрение теоретической дискуссии о современном искусстве. В ней дается краткий анализ современного состояния теории искусства и определяются существующие на данный момент отношения между теоретическими исследованиями в области искусства и художественными практиками, сформулированные в виде трех подходов: традиционных, предписывающих и социологических теорий.

Вторая глава монографии предлагает онтологический анализ концепций искусства в контексте осваивающего отношения бытия к искусству, в частности, специфическое (адекватное собственной сущности) бытие урбанистического искусства как искусства, т. е. его самобытие, особое «бытие в себе и для себя».

В третьей главе анализируется ряд социально-философских взглядов, затрагивающих генезис урбанистического искусства как направления в искусстве, в частности, понимание его с точки зрения права на город, символического подарка, игры, восприятие его в контексте философии вандализма и теории «разбитых окон», творческого самовыражения и «смерти автора», а также художественных практик участия. Эти социологические теории стали отправной точкой для данного исследования при рассмотрении урбанистического искусства в онтологическом контексте.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ДИСКУССИЯ О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

1.1. Краткий обзор современного состояния теории искусства

Глубокое понимание проблем, затрагивающих современную теорию искусства, и дискуссий, которые ведутся в настоящее время в этой области, обязательно предполагает реконструкцию наиболее влиятельных позиций и дискуссий второй половины XX в. и первых десятилетий XXI. На протяжении всего XX в. отношения, существующие между теоретическими исследованиями в области искусства и художественной практики, приобрели особую сложность, учитывая постоянный обмен, который начал устанавливаться между этими двумя областями: сегодня теория перестала действовать как источник объяснений или оправданий появления каждой новой художественной тенденции и вместо этого начала непосредственно развивать саму практику. Таким образом, по словам Марко Рубио, был создан «многоплановый и сложный процесс обратной связи между ними»¹. Это привело к появлению произведений искусства, задуманных как чистые идеи, не опосредованные эстетическими качествами (концептуальное искусство), и к окончательной «философизации» искусства.

Анализируя обстоятельства, приведшие к нынешней ситуации в теории искусства, ряд исследователей сходятся во мнении, что большая часть размышлений направлена на то, чтобы показать, что цели искусства, выдвинутые из области философии в течение первой половины XX в., были сосредоточены вокруг попыток дать определение понятию «искусство». По мнению этих авторов (Н. Кэрролл, Р. Элдридж, Дж. Грэм, П. Киви)², указанный факт соответствует твердому убеждению философов того времени, что наличие такого определения гарантировало бы ответ на другие проблемы, связанные с искусством. Таким образом, отстаивая идею, согласно которой первая задача теории искусства заключалась в формулировании ряда положений универсального характера, в которых перечислялись бы условия, достаточные и необходимые для того, чтобы что-то могло быть идентифицировано как произведение искусства, и которые, следовательно, должны были быть определены как произведения искусства. Это позволило бы формулировать критические суждения по поводу любого произведения. Так, в книге «Философия искусств: очерки различий» П. Киви напоминает, что с XVIII в. главной заботой эстетики или философии искусства было определение того, что означает быть «искусством». С момента, когда так называемое «изобразительное искусство» начинает восприниматься как «искусство», возникает необходимость объяснить, почему оно такое, какое оно есть. П. Киви ссылается на трактат аббата Шарля Батто «Изящные искусства сводятся к

¹ Rubio M. S. Teoría(s) del arte // Carreño F. Pérez (ed.). Estética, Madrid, Tecnos, 2013. P. 56.

² Carroll N. Philosophy of art. A contemporary introduction. N. Y.: Routledge, 1999; Eldridge R. An introduction to the philosophy of art. N. Y.: Cambridge Univ. Press, 2003; Graham G. Philosophy of the arts. An introduction to aesthetics. N. Y.: Routledge, 1997; Kivy P. Philosophies of arts: An essay in differences. N. Y.: Cambridge Univ. Press, 1997.

одному принципу»³, название которого не только определяет объект изучения философии искусства, но и предполагает цель найти «сам принцип», его окончательное определение. В том же духе Дж. Грэм и М. Рубио комментируют утверждение, сделанное британским критиком Клайвом Беллом, согласно которому выявление черты, общей для всех произведений искусства, или, другими словами, обнаружение «существенного качества», позволяющего проводить различие между произведением искусства и любым артефактом, означало бы решение основной проблемы эстетики: «если мы сможем обнаружить какое-то качество, общее и свойственное всем объектам, которые его вызывают, мы решим то, что я считаю центральной проблемой эстетики. Мы раскроем основное качество произведения искусства»⁴.

Помимо К. Белла, следует упомянуть и таких мыслителей, как Робин Джордж Коллингвуд ⁵, Бенедетто Кроче ⁶, Сюзан К. Лангер ⁷ и др. Таким образом, определение того, что такое искусство, формулирование понятия, разъясняющего, из чего состоит то, что характеризует каждое произведение, то, что отличает его от других существующих в мире артефактов, составляет цель, вокруг которой сосредоточено большинство усилий, предпринимаемых философией искусства XX в.

Среди многообразия подходов к решению этой цели Дж. Грэм выделяет две различные позиции. Преобладающим, характерным для «традиционных теорий», выступает подход, направленный на раскрытие сущности искусства, и в этом порядке идей – на формулирование определения искусства, т. е. на разъяснение условий, необходимых и достаточных для того, чтобы артефакт мог быть идентифицирован как произведение искусства.

Второй подход, характерный для так называемых «предписывающих теорий», по Дж. Грэму, концентрирует размышления на выяснении того, в чем заключается ценность искусства, на выявлении причин, по которым артефакт заслуживает быть признанным в качестве произведения искусства. В рамках второго подхода определения понятия «искусство» носят предписывающий характер, т. е. формулируются в терминах относительной ценности.

Р. Элдридж, пытаясь охарактеризовать современный ландшафт теории искусства, отмечает, что современные размышления находятся в ситуации постоянной напряженности между двумя вышеупомянутыми подходами: интерес к выявлению среди огромного разнообразия объектов, существующих во вселенной, тех, которые являются произведениями искусства, против желания прояснить функцию, ценность и смысл искусства. Как утверждает Р. Элдридж, дискуссия, существующая между этими двумя поисками, соответствует более глубокому антагонизму, связанному с вопросами о

³ Batteux Ch. Les Beaux-Arts réduits à un principe. [1746]. Paris, EBooksLib, 2005.

⁴ Bell C. Art. [1924]. CreateSpace Independent Publ. Platform, 2011. P. 100.

⁵ Коллингвуд Р. Д. Принципы искусства / Р. Д. Коллингвуд ; ред. Е. И. Стафьева ; пер. А. Г. Ракин. Москва : Языки русской культуры, 1999.

⁶ Мальцева С. Философско-эстетическая концепция Бенедетто Кроче: Диалог прошлого с настоящим. Санкт-Петербург: Петербург XXI век, 1996.

⁷ Лангер С. Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства / пер. с англ. С. П. Евтушенко; общ. ред. и далее В. П. Остакова. Москва: Республика, 2000.

человеческой жизни, возникающими в современности, противостоянию между «идеей, согласно которой у человечества есть цель или, по крайней мере, ряд человеческих интересов, которые могут быть полностью реализованными в «свободной» культурной жизни, которая богаче, чем жизнь других животных, и идея, согласно которой люди – это ни что иное, как элементы, подверженные бессмысленной и функциональной физической природе, в которой адаптация, преодоление невзгод и уступки являются наилучшими результатами, на которые они могут рассчитывать»⁸. Это напряжение, возникающее как в теоретических изысканиях, так и в художественной практике, создает неопределенную картину для философов искусства. Как утверждает Р. Элдридж, существующие разногласия по поводу определения и применения понятия «искусство», а также по поводу функции, смысла и ценности самого искусства являются ответом на отсутствие ясности в вопросах, связанных с человеческой жизнью в целом.

Третий подход базируется на размышлениях марксизма, структурализма, деконструктивизма и методах, присущих традиции социальных наук, которые сформировались в последние десятилетия XX и первые десятилетия XXI в. Эти подходы, получившие у Дж. Грэма название «альтернативные социологические теории», близки проблемам, традиционно рассматриваемым философией, и исходят из предположения, что искусство представляет собой историческое явление и социальную конструкцию. В явной оппозиции к теориям традиционным и нормативным, эти идеи оказали такое влияние на современные дискуссии об искусстве, что в некоторых областях им удалось даже поставить под сомнение методологическую определенность, приписываемую методам философии искусства.

Традиционные теории

Позиция, которая объединяет большую группу философов искусства, сосредоточивших свои усилия на выявлении того свойства или свойств, которые являются общими для всех артефактов, считающихся художественными, соответствует подходу, характерному для описательных теорий.

Чтобы что-то смогло стать кандидатом в категорию произведения искусства, нужно четко разграничить набор признаков, которые определяют статус художественного в данном артефакте или действии. По этой причине традиционные теории стремятся включить в свои границы все то, что в данный момент называется «искусством». Категориальный аппарат описательных теорий начинается с предположения, что наша способность идентифицировать объекты-кандидаты в эту категорию основана на невысказанном определении понятия, которое подразумевается в нашем языке, и, следовательно, обязанность философии состоит в том, чтобы восстановить и объяснить его. Удовлетворительное выполнение такой задачи позволило бы нам четко определить, как мы должны реагировать на произведения искусства, и это

⁸ Eldridge, R. An introduction ... с. 20.

объяснило бы наше индивидуальное и коллективное поведение по отношению к артефактам, которые считаются художественными.

По мнению Дж. Грэма, интерес к поиску четкого определения понятия «искусство» восходит к скрытому идеализму в творчестве Иммануила Канта, который был твердо убежден, что цель философии состоит в понимании абстрактных идей интеллекта, а не в изучении объектов, составляющих чувственный мир. Такое убеждение подразумевает предположение, что определение объекта или деятельности основано на возможности познать его конечную природу или сущность с помощью методов, отличных от методов, используемых экспериментальными науками. Другая – эмпирическая – точка зрения, напротив, строится на усмотрении в описательных теориях эмпирического поиска, т. е. предположений, что определение искусства возможно только путем изучения объективных признаков, которые ему присущи. Влияния идеализма и эмпиризма, которые, согласно размышлениям Дж. Грэма, в значительной степени определяют методы и интересы, присущие описательным теориям, также, по-видимому, лежат в основе недостатков или несоответствий, обнаруженных в них их критиками.

Утверждения идеалистической направленности, присутствующие в описательных теориях, часто подвергались резкой критике за их склонность к эссенциализму: претендовать на то, чтобы достичь понимания искусства путем определения его конечной сущности, в принципе, означает предполагать, что эта сущность действительно существует как нечто уже данное, универсальное и неизменное. Такое предположение, по-видимому, поддерживается признанием объективного существования определенных артефактов или действий, которые на протяжении всей истории были признаны произведениями искусства, что равносильно ошибке отождествления объекта (произведения искусства) с его идеей – конечной сущностью или чертой, общей для всех произведений искусства.

Со своей стороны, подходы описательных теорий, которые можно было бы интерпретировать как эмпирические, также подвергались критике. В качестве альтернативы эссенциалистским предположениям многие философы предпочли построить определения «искусства», поддерживаемые изучением объективно воспринимаемых черт через контакт с произведениями и художественными фактами в том виде, в каком они переживаются. Однако всегда есть и будет возможно найти артефакты или предметы искусства, характеристики которых не соответствуют набору признаков статуса «художественный», но признаваемые произведениями искусства. Так, Пол Зифф⁹ и Уильям Кенник¹⁰ сосредоточили свои усилия на доказательстве невозможности найти существенное или универсальное определение понятия «искусство», а Моррис Вейц в своей статье «Роль теории в эстетике»¹¹ четко

⁹ Ziff P. The task of defining a work of art // *Philosophical Review* 1953. № 62 (1). P. 58 – 78.

¹⁰ *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics* / [ed. by] W. E. Kennick. New York: St. Martin's Press, 1964.

¹¹ Вейц М. Роль теории в эстетике // *Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века - антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм : антология : пер. с англ. / под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. Екатеринбург : Деловая книга ; Бишкек : Одиссей, 1997. С. 43 – 61.*

излагает аргументы, характеризующие мышление так называемого «неовитгенштейновского» течения. По его мнению, определяющим является то, что артефакты, которые мы называем «искусством», имеют только определенное «сходство» или «видовое сходство», и поэтому, когда оказывается невозможным найти набор достаточных и необходимых условий, общих для всех произведений искусства, определить, является ли данный артефакт фактически произведением искусства, можно исходя из того, что мы уже считаем «искусством».

М. Вейц также утверждает, что вместо того, чтобы определяться какой-то единой существенной чертой, понятие «искусство» является «открытым», адаптивным, поскольку границы того, что в какой-то момент мы рассматривали как искусство, расширяются и будут продолжать расширяться далее. В таком случае нет необходимости формулировать определение искусства; вместо этого целесообразно описать условия, при которых это понятие используется правильно. Таким образом, в рамках подходов М. Вейца понятие «искусство» носит в основном описательный и оценочный характер, и в этом случае закладывается основа как для оценки, так и для художественной критики.

Сегодня современная философия искусства, унаследовавшая описательный подход, обогащена разъяснениями, накопленными на протяжении XX в., и использует преимущество, которое дает ретроспективное понимание проблем.

Предписывающие теории

Подобно описательным теориям, предписывающие теории предполагают, что до тех пор, пока существуют артефакты и действия, которые были идентифицированы как произведения искусства, можно четко отличать то, что называется «искусством», от того, что таковым не является.

Предписывающая направленность в теории искусства восходит, согласно Р. Элдриджу, к традициям платонической и аристотелевской философии¹². Точно так же идеи об искусстве, выдвинутые такими философами, как А. Г. Баумгартен, И. Кант, Г. В. Ф. Гегель, А. Шопенгауэр и Р. Дж. Коллингвуд, могут быть интерпретированы как предписывающие. Например, идеи, сформулированные А. Шопенгауэром, представляют собой один из ярчайших примеров предписывающей теории искусства когнитивистского толка¹³. По мнению немецкого философа, каждое произведение искусства стремится достичь определенной цели, и единственная задача философских размышлений об искусстве состоит в том, чтобы определить, каким должен быть соответствующий объект этого стремления. Таким образом, ценность произведения искусства заключается в его способности достигать заданной цели – цели, которая должна быть определена теорией, вместо того, чтобы проводить различие между тем, что признано «искусством», и тем, что таковым не является, А. Шопенгауэр занимается тем, что он называет «истинными произведениями искусства»: тем, что, согласно его представлениям, обладает

¹² Eldridge R. An introduction ...

¹³ Сотникова Н. Н. Онтология Платона в интерпретации А. Шопенгауэра // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2013. № 3. С. 157 – 161.

особой ценностью в рамках человеческого сознания. Эта ценность заключается в способности произведения искусства дать нам представление о человеческом опыте.

С точки зрения предписывающих теорий, признание ошибочности, присущей эссенциалистской мысли – идеи о существовании концепции универсального и вечного «искусства», воплощенной в арт-объектах, которые мы называем «произведениями искусства», – не означает отказа от возможности проводить различие между теми артефактами или действиями, которые были идентифицированы как произведения искусства, и другими объектами, присутствующими в мире. Напротив, вместо этого подразумевается отказ от поиска различий в терминах «относительной ценности», отражающей способ восприятия и понимания искусства человечеством. Таким образом, вместо того, чтобы формулировать описательное определение, предписывающие теории концентрируют свои усилия на установлении различия, основанного на учете антропологической или социальной ценности тех артефактов, которые в данный момент определены как «художественные». Эта характерная для произведений искусства ценность и есть, собственно, то, что позволяет отличать их от всего остального. Таким образом, цель предписывающих теорий состоит в том, чтобы обосновать причины, по которым что-то может претендовать на статус «произведения искусства».

По Р. Элдриджу, предписывающие теории (сам он называет их «теориями исключения») – это теории, направленные на выяснение функции, ценности или смысла искусства по отношению к фундаментальным человеческим интересам, проблемам или стремлениям ¹⁴. Предписывающий подход, как он считает, предполагает понимание художественного творчества и его оценку как деятельности, имеющей центральное значение для человеческой жизни и ее развития. Основная цель этих теорий состоит в рациональной формулировке критериев, позволяющих проводить различие между артефактами и художественными произведениями и другими объектами окружающего мира. Такие критерии, полученные с помощью логических умозаключений, определяют набор ценностей, которые должно воплощать то, что считается «произведением искусства». Иными словами, предписывающие теории стремятся определить, каким должно быть искусство, и каким критериям оно должно соответствовать на основе наблюдения за ценностями, которые оно может воплощать, и учета достоинств этой формы воплощения.

По сути, основная цель предписывающих теорий состоит в том, чтобы провести различие между «искусством» и «неискусством», выраженное в терминах «относительной ценности». Такой подход подразумевает, в отличие от стремления, свойственного описательным теориям, отказ от возможности сформулировать нейтральное, абсолютное и вечное определение понятия «искусство» и принятие идеи о том, что то, что отделяет искусство от других объектов, присутствующих в мире, есть не что иное, как «отличительная ценность», присущая произведениям. Таким образом, в рамках

¹⁴ Eldridge R. An introduction ...

предписывающих теорий набор критериев, по которым проводится различие между «искусством» и «неискусством», всегда является косвенным и, следовательно, изменчивым.

Социологические теории

Описательным и предписывающим теориям философского подхода противопоставляется третья группа размышлений, которая связана с искусством с точки зрения социальных наук. Подходы, воплощенные в размышлениях таких авторов, как Луи Альтюссер¹⁵, Пьер Бурдьё¹⁶ и Георг (Дьёрдь) Лукач¹⁷, можно назвать «социологическими теориями». Они начинаются с утверждения, что как концепция «искусства», так и произведения, идентифицированные как «художественные», в принципе, являются социальной конструкцией, на которую влияют культурные, экономические и политические обстоятельства, характерные для данного исторического момента. Исходя из этого наивно пытаться понять искусство как реальность, изолированную от социальных явлений и отношений. Таким образом, как писал Дж. Грэм, «...как утверждает социолог искусства, практика, критика и институты искусства – все это социальные продукты, и их следует понимать с точки зрения исторического развития. Они не являются ни фиксированными, ни окончательными, и различаются как по времени, так и по месту»¹⁸. Идея Дж. Грэма предполагает, во-первых, резкую критику подходов, свойственных описательным теориям. С социологической точки зрения, претензия на формулировку окончательного определения понятия «искусство» предполагает, что оно представляет собой категорию, деятельность или отношение универсального характера. Традиционная философия искусства игнорировала тот факт, что сами концепции искусства представляют собой культурные продукты, обусловленные конкретными историческими обстоятельствами. Признание культурной и исторической природы понятия «искусство» подразумевает признание того, что художественность, приписываемая данному предмету или действию, определяется рядом социальных влияний, а не природой самих предметов или художественных практик. Точно так же это означает признание того, что совокупность произведений и каноны, созданные теорией и критикой искусства, являются результатом социальных практик, которые сформировались в определенный исторический момент. Таким образом, будучи подверженными структурам и динамике, свойственным обществу, концепции и размышления теоретиков, критиков, художников и публики, вместо того, чтобы быть нейтральными и абсолютными, являются косвенными и изменчивыми. Доказательством этого факта является отсутствие универсального согласия в отношении правильного применения концепции искусства и его отсутствие как концепции в другие исторические времена и в других обществах.

¹⁵ Альтюссер Л. Об искусстве. Москва. : V-A-C press, 2019.

¹⁶ Бурдьё П. Формы капитала // Экономическая социология. 2002. Т. 3, № 5. С. 60 – 74.

¹⁷ Лукач Г. Теория романа (опыт историко-философского исследования форм большой эпики) // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19 – 78.

¹⁸ Graham G. Philosophy of the arts. P. 155.

Во-вторых, изучение искусства и его проявлений в качестве социального продукта несовместимо с идеей, предложенной Р. Элдриджем, о том, что художественные практики и их продукт имеют собственную функцию, ценность или смысл и, будучи связанными с фундаментальными человеческими поисками, выходят за рамки социально-исторических обстоятельств. Согласно подходам социологических теорий, все, что рассматривается как произведение искусства, создается людьми, которые имеют в своем распоряжении определенный материал и занимают определенное место в системе экономического и культурного капитала. Произведение искусства ориентировано на аудиторию, которая, в свою очередь, располагает определенным материалом и принадлежит к определенной социальной группе, которая определяет их ожидания от искусства. Учитывая множественное неравенство, присущее материальному социальному миру, и постоянную напряженность, существующую между его действующими лицами, невозможно, чтобы произведение искусства было универсально успешным, поэтому попытки прояснить общую функцию и смысл искусства являются бесполезным занятием¹⁹. Это, однако, не означает, что теоретический подход, свойственный социологическим теориям, предполагает отказ от рассмотрения ценности искусства; вместо этого подразумевается понимание этой ценности с точки зрения конкретных функций, которые различные произведения, признанные «художественными», играли в рамках различных социальных сред и в определенные исторические моменты²⁰.

С этой точки зрения величайшее достижение, к которому могла бы стремиться теория искусства, – это достижение критического осознания различных аспектов динамики производства, распространения и восприятия, связанных с искусством.

Хотя идеи, присущие социологическим теориям, оказали значительное влияние на сферу теории искусства, привлекая внимание к неоспоримому влиянию социальных, экономических и политических обстоятельств на производство, восприятие, идентификацию и оценку искусства, эти подходы не избежали пересмотра и критики. Например, Дж. Грэм отмечает, что взгляд на концепции искусства, разделяемые различными обществами в разные исторические моменты, позволяет ощутить наличие определенных идей и критериев оценки, которые кажутся постоянными: «Нормативные теории искусства касаются не определения природы искусства, а его ценности. Социологические теории объясняют такую ценность с точки зрения конкретных функций, которые искусство выполняло в разных культурах на протяжении всей истории. Но правда в том, что поколение за поколением в самых разных культурах определенным произведениям и видам деятельности придавало особое значение, и это говорит о том, что некоторые вещи, которые мы называем искусством, имеют непреходящую ценность. Следовательно, социально-исторический подход к искусству имеет значительные ограничения²¹.

¹⁹ Eldridge R. An introduction ...

²⁰ Graham G. Philosophy of the arts.

²¹ Graham G. Philosophy of the arts. P. 176.

Предполагая возможность того, что ценность произведения искусства выходит за рамки социальных и культурных различий, и указывая на повторяемость определенных оценочных суждений в отношении определенных практик и артефактов, в контексте различных социальных и исторических обстоятельств Р. Элдридж и Дж. Грэм обращают внимание на факт, который социологические теории склонны преуменьшать – то, что придание особой ценности определенным эстетическим практикам, по-видимому, и является отличительной чертой человеческого сознания.

Перспективы теоретического осмысления современного искусства позволяют констатировать, что современный ландшафт теории искусства характеризуется слиянием различных позиций и методологий, часто противоречащих друг другу. Первоначальный интерес к формулированию окончательной характеристики природы искусства, преобладающий в философской эстетике начала XX в., сегодня превратился в более гибкий проект, в первую очередь связанный с выяснением относительной ценности, приписываемой артефактам и практикам, идентифицированным как «художественные», будь то с точки зрения типа опыта, который искусство предоставляет человеку, или того места, которое оно занимает в рамках социально-экономических структур данного исторического момента.

Любое теоретическое размышление об искусстве сегодня, несомненно, сталкивается с неопределенной и в некоторой степени враждебной картиной. С одной стороны, сохраняющиеся в настоящее время разногласия по поводу функции, смысла и ценности того, что мы называем «искусством», и, с другой стороны, признание косвенного характера идентификации определенных произведений как «художественных», привели к сомнению в однозначной идентификации произведений искусства и размышлениям, направленным на то, чтобы найти критерии, по которым возможно проводить различие между «произведением искусства» и другими объектами, составляющими мир. Однако мы должны признать, что ясность, унаследованная от мыслителей XX в., и уточнения, сформулированные современными философами искусства, вновь открыли для нас особенно богатый и сложный горизонт дискуссий.

Достижение все более глубокого понимания концепции искусства позволит, как отмечали Н. Кэрролл, Дж. Грэм и Р. Элдридж, получить представление о том, какие художественные практики удовлетворяют каким функциям и каким интересам служат, объяснить наше коллективное поведение по отношению к произведениям искусства, сформулировать надежные критерии для их оценки, обогатить художественную практику и дать представление о том, что такое искусство. Увековечить стирание различий между «художественными объектами и практиками» и «объектами и нехудожественными практиками» означало бы утверждать, что наше использование понятия «искусство» с момента его первого появления в истории языка было обусловлено соблюдением произвольной условности. Это также означало бы отрицание существования искусства как объекта изучения и, тем самым, делегитимизацию размышлений, разработанных историей и философией искусства.

Исходя из признания того, что не существует окончательной сущности искусства или универсальной и неизменной концепции «искусства», в силу которой мы могли бы идентифицировать «художественное», и что то, что мы называем «искусством», в значительной степени представляет собой социальную конструкцию, проходящую через культуру и условия, характерные для каждого исторического момента, следует считать целесообразной идею, выдвинутую предписывающими теориями – что можно провести косвенное различие между «искусством» и «неискусством», рассмотрев достоинства и ценность, приписываемые тем артефактам и практикам, которые в данный момент социально идентифицируются как «художественные».

1.2. Современные концепции искусства

Глубокое понимание критериев художественности, в соответствии с которыми поддерживается современное художественное творчество, обязательно подразумевает приближение к концепции искусства и преобразованиям, произошедшим в искусстве последних десятилетий. В целом, размышления мыслителей, занимающихся изучением художественного самовыражения, позволяют предположить, что формирование современной концепции искусства является результатом его разрыва с идеями, свойственными предшествующей – модернистской – концепцией. В некоторых случаях такой разрыв описывается в терминах расширения границ концепции искусства, что проявляется не только в разнообразии выразительных возможностей, но и в формировании новых практик, обуславливающих новое место в культуре.

Цель настоящего раздела – определить в контексте развития истории искусства XX в. те повороты и переломные моменты, которые определили конфигурацию нынешней концепции искусства. В соответствии с этой целью будет предпринята попытка построить общую картину, в которой можно было бы идентифицировать сдвиги, приведшие к разрыву с идеями так называемой «современности», наблюдаемыми в теориях, критических программах и схемах историографии, которые разрабатывались на протяжении прошлого века. Построение такой картины будет основываться на признании того факта, что эти перемещения тесно связаны с культурными, социальными, экономическими и технологическими преобразованиями, которые произошли на протяжении оговоренного исторического момента. Рассмотрение существующих между этими вопросами пересечений позволит получить представление об обстоятельствах, в рамках которых стало возможным формирование концепции искусства, лежащей в основе произведений, которые мы сегодня признаем «художественными».

Современное искусство определяется в терминах линейной прогрессии стилей, периодов и школ, таких как импрессионизм, кубизм, абстрактный экспрессионизм. В истории искусства период, связанный с модернизмом, 1860 – 1970е гг., характеризуется значительными социальными, культурными, технологическими и политическими событиями. Индустриализация, урбанизация, новые

технологии, рост среднего класса, секуляризация общества и возникновение культуры потребления привели к появлению новых условий, в которых создавалось, выставлялось, обсуждалось и коллекционировалось искусство ²². Открытый рынок заменил меценатство как средство финансирования искусства и предоставил художникам свободу. Вдохновленные новыми достижениями в области технологий, в частности фотографии и кино, традиционные практики и методологии, включая перспективу и репрезентацию, были отброшены в пользу экспериментальных подходов, что привело к появлению новых форм самовыражения.

В течение XX в. разочарование в аспектах модернистского предпринимательства, влияние индустриализации, глобальные войны и развитие военных технологий привело к тому, что некоторые художники приняли стратегии разрушения и подрывной деятельности, очевидные в таких движениях, как дада и сюрреализм. В качестве альтернативы некоторые художники прибегали к более персонализированным и эмоциональным формам практики, таким как экспрессионистские движения *Der Blaue Reiter* и *Die Brücke*.

Социальные, культурные и политические изменения 1960-х гг. привели к значительным сдвигам в художественной практике. Художники были обеспокоены растущей коммерциализацией искусства и ролью художественного учреждения – музея или галереи – и его связью с более широкими социально-экономическими и политическими процессами. Информированные о новых разработках в ряде теоретических и практических дисциплин, таких как феминизм, постколониальная теория, психоанализ и опираясь на более ранние стратегии разрушения, художники разработали новые формы практики, такие как временная, текстовая, перформативная или дидактическая работа, стремясь усложнить восприятие объекта искусства и вывести его из категории "товара". Художники-концептуалисты подчеркивали примат идеи над материальным объектом искусства. Отвергая предположения об исторической преемственности искусства и критическом консенсусе, связанном с модернизмом, художники раздвигали границы возможного в создании, презентации и восприятии искусства. Экспериментальные формы практики, такие как флюксус, минимализм, поп-арт и перформанс, возникли в ответ на воспринимаемые ограничения модернизма ²³.

Растущая озабоченность экологией и окружающая среда очевидны в лэнд-арте и энвайронментальном искусстве. Переосмысление взаимосвязи

²² Сарабянов А. Д. Русский авангард. И не только. М.: АСТ, 2023; Тарасов А. Н. Авангард как общекультурное явление в динамике европейской духовной жизни: философский анализ // Общество: философия, история, культура. 2019. № 7 (63). С. 86 – 91; Серяков А. В. Искусство авангардизма в контексте концепции цикличности // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2012. № 3 (31). С. 126 – 129; Серяков А. В. Искусство авангардизма как выражение смены типов культуры // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. № 4 (28). С. 53 – 57; Пронькин В. И. Авангардизм в изобразительном искусстве, его эволюция и влияние на развитие культуры человечества // Вестник БГТУ имени В. Г. Шухова. 2013. № 1. С. 197 – 201.

²³ Нечаева Е. А. Реди-мейд и проблематизация границ между искусством и неискусством в культурном пространстве второй половины XX века // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2017. № 3. С. 50 – 54.

между произведением искусства и его контекстом, в частности его перемещение за пределы параметров музейного или галерейного пространства, способствовало развитию специфической для места инсталляционной, социально ориентированной практики и практики участия ²⁴. В равной степени феминистский и постколониальный дискурс, связанный с формированием идентичности, бросил вызов линейному повествованию западной, евроцентричной истории искусства, в которой доминируют мужчины, отдавая предпочтение множественным нарративам и гибридной практике.

Технический прогресс, особенно в области кино, видео и цифровых технологий, способствовал развитию нового медиаискусства. Прекращение существования музея или галереи как основного места демонстрации и размещения искусства привело к появлению более широкого спектра форумов, таких как биеннале, паблик-арт и разнообразные художественные инициативы.

В конце 1980-х и начале 1990-х гг. рост арт-рынка привел к увеличению числа галерей, коллекционеров, дилеров и художественных ярмарок, а также к созданию многих крупных художественных музеев и галерей в крупных городах. Растущая тенденция к сотрудничеству между художниками и кураторами способствовала повышению авторитета куратора. В конце 1990-х гг. возобновившийся интерес к роли зрителя как участника и к размещению произведения искусства в социальном контексте способствовал появлению новых форм сотрудничества и практики взаимоотношений.

Современное искусство в XXI в. представляет собой постоянно расширяющуюся область практики. Опасения по поводу коммерциализации и объективизации произведений искусства продолжают влиять как на производство, так и на критику современного искусства. Пытаясь определить путь вперед, некоторые теоретики и практики пересматривают возможности модернизма, в то время как другие указывают на необходимость нового модернизма. Например, французский куратор Николя Буррио называет "новый модернизм", который обращается к глобализированной, преходящей, гибридной природе современного искусства, альтермодерном ²⁵.

Сложная задача определения рабочего термина "современный" становится проще, если исходить из значения слова *contemporary*, которое, в соответствии с лингвистическими источниками, означает "в ногу со временем". Таким образом, быть современным – значит быть внимательным к условиям конкретного момента времени, двигаться с приливами и отливами живой истории. Например, еще в 1980-х гг. кураторы лондонской галереи Тейт решили, что искусство последних десяти лет на постоянной основе обеспечит подходящий набор параметров, поскольку они планировали создать новый Музей современного искусства. Современное искусство в этом отношении довольно близко к модернистскому искусству – особенно, возможно, к утверждению Джексона Поллока о том, что искусство каждой эпохи должно найти свою собственную технику, поскольку "современный художник не может

²⁴ Котломанов А. О. Паблик-арт: страницы истории. Торжество концептуализма. Биеннале, конкурсы, арт-проекты // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2015. С. 5 – 19.

²⁵ Bourriaud N. Relational Aesthetics. Dijon: les Presses du Réel, 2002. P. 25.

выразить эту эпоху аэроплана, атомной бомбы, радио в старых формах Ренессанса или любой другой культуры прошлого" ²⁶.

Такие указания на многообразие техник и методологий современного искусства, безусловно, противоречат любой вере в постоянное совершенствование формы – принципу, некогда занимавшему центральное место в "художественном прогрессе". Таким образом, по мнению философа и критика Артура Данто, инновации в искусстве после "модернистской" эры привели, по сути, к "концу" искусства. Это не означает, утверждает он, конец людей, создающих искусство, а скорее конец особого способа понимания искусства, который фокусировался на ограничениях определенных дисциплин и сред. Начиная с поп-арта, предполагает А. Данто, "нет никакого особого способа, которым произведения искусства должны быть созданы"²⁷. Именно это множество возможностей дает нам наиболее очевидное понимание того, чем "является" современное искусство сегодня.

Историк искусства Ренато Барилли в книге «Современное искусство: от Сезанна к последним тенденциям»²⁸ предлагает интересный подход к изменениям, претерпеваемым концепцией изобразительного искусства в последние годы. Движимый интересом провести четкое различие между так называемым «современным» и модернистским искусством, автор посвящает первые несколько разделов своей работы предложению схемы исторической периодизации, которая позволяет более глубоко понять изменения, которые стали очевидными в художественной практике на протяжении последних нескольких столетий. Отвергая традиционную периодизацию, основанную исключительно на фиксации событий и их последствий (технические и технологические открытия, конфликты, рождение или смерть знаменитых людей), Барилли проводит различие между периодом, который в истории искусства называется «современным», и периодом, называемым «модернистским», и апеллирует к выявлению наиболее важных событий в истории искусства, которые он называет «сильными факторами»: те факты или цепочки фактов, которые в своем развитии в конечном итоге оказали глубокое влияние на социальную динамику, экономические системы и культурные ценности. Вдохновленная идеями позитивизма, марксизма и прагматизма, периодизация, предложенная Р. Барилли, представляет собой историографическое исследование, в котором материальные факторы, связанные с работой, производством и технологиями, отдают предпочтение так называемым высоким факторам, связанным с идеологиями, религиями и философиями. В таком порядке развития и последующего обновления технологий, направленных на расширение чувств и когнитивных способностей с помощью различных устройств, Р. Барилли определяет переломные моменты, которые отмечают переход от одного исторического периода к другому. Например, период

²⁶ Jackson Pollock in an interview with William Wright (1950) // American Artists on Art from 1940 to 1980; Johnson, Ellen h. (ed.). N. Y.: Harper & Row, 1982.

²⁷ Danto A. C. After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History, New Jersey: Princeton University Press, 2014. P. 47.

²⁸ Barilli R. L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze. Milan; Feltrinelli, 2014.

модернизма он связывает с развитием и последующим совершенствованием ряда изобразительных техник, направленных на то, чтобы как можно точнее имитировать внешний вид трехмерных пространств и составляющих их объектов. По мнению Р. Барилли, этот период начинается с развития цвета у импрессионистов; достижения импрессионизма представляют собой последний шаг, предпринятый западными художниками в их стремлении к верному подражанию формам природы с помощью визуальных эффектов и применению научных принципов, разработанных мастерами эпохи Возрождения. Таким образом, знание геометрических принципов конической перспективы позволило, например, Клоду Моне воссоздать на двумерной поверхности причудливые изображения заката. Стремясь зафиксировать континуум данных природы в том виде, в каком они предстают перед глазами, освободив их от любых ухищрений, которые могли бы их исказить, импрессионисты в конечном итоге смогли реализовать модернистский идеал постижения истины, понимаемой как соответствие реальности путем подражания.

Аналогичным образом отказ от стремления добиться точного воспроизведения внешнего вида трехмерных пространств и узнаваемых в них объектов знаменует для Р. Барилли начало современности в искусстве. По его мнению, история искусства, называемого «современным», начинается с тех европейских художников, которые решили отойти от соображений миметической теории, чтобы заняться проблемами, связанными с изображением способов, в которых человек воспринимает и понимает форму, цвет, свет и пространство. В глазах итальянского историка такой разрыв находит свое основное выражение в работах Поля Сезанна, который, как утверждает Р. Барилли, является первым художником, отказавшимся от поиска стратегий создания иллюзии трехмерности путем нанесения пигментов на плоскую поверхность холста. Вместо того, чтобы сосредоточиться на создании виртуального образа трехмерного пространства, Сезанн сосредоточивает свои усилия на том, чтобы с помощью живописи изобразить восприятие этого трехмерного пространства. Таким образом, в рамках материалистической перспективы, которой придерживается Р. Барилли, в то время как модернистское искусство характеризуется стремлением имитировать внешний вид воспринимаемых пространственных измерений, «современная» художественная деятельность характеризуется размышлениями о человеческом опыте пространственности и временности. Такое размышление привело к развитию различных точек зрения, которые могут трансформироваться с течением времени, что, в свою очередь, побудило художников заниматься такими вопросами, как движение, временность, изменчивость, случайность.

Этот процесс, начатый Сезанном, продолжается такими движениями, как символизм и дадаизм, затем — хэппенинг и инитиативы, которые расширяют границы художественного творчества за пределы визуальности за счет прямого вмешательства в окружающую среду, в том числе уличное искусство и граффити.

Различие между «современным» и модернистским искусством, предложенное Р. Барилли, предоставляет некоторые ценные элементы для

понимания процессов, в рамках которых сформировалось нынешнее понятие «урбанистическое искусство». Согласно размышлениям автора, разрыв между модернизмом и современностью, по-видимому, отмечен изменением форм представления, которым посвящены произведения, в значительной степени обусловленным развитием ряда технологий и приобретением набора технических навыков, которые предполагают, в свою очередь, трансформацию способов художественного производства. Напрямую связывая зарождение современности в искусстве с отказом от форм миметического изображения и утверждая, что современное искусство – это то, которое фокусирует свое внимание на проблемах, связанных с изображением человеческого опыта пространственности и временности, Р. Барилли считает, что главное завоевание современного искусства – в том, что оно фокусирует свое внимание на проблемах, связанных с представлением человеческого опыта о пространственности и временности. Задача художников-визуалистов конца XIX – начала XX в. состояла в осознании, что каждая художественная практика представляет собой перевод сенсорных стимулов в «модели», понимаемые как идеализация или абстракция воспринимаемых физических явлений²⁹. Можно сказать, что концепция Р. Барилли состоит в утверждении, что каждая идеологическая трансформация приводит к осязаемому материальному результату, который является единственным критерием, по которому такая трансформация может быть оценена. Другими словами, он утверждает, что «материальные слои» в количественном отношении более заметны и, следовательно, более понятны. Отдавая приоритет технологическим факторам, позиция, занятая Р. Барилли, игнорирует эволюцию идей и моделей мышления, которые в конечном итоге влияют на широкий спектр человеческих практик, в том числе – на художественные. Утверждая, что разрыв между современностью и модернизмом лежит в основе развития ряда технологий, которые, в свою очередь, изменяют формы восприятия и способы художественного производства, автор, по-видимому, игнорирует факт, что преобразования в способах художественного производства связаны не только с изменением форм человеческого восприятия, но и с изменением концепции самого искусства. Если мы рассмотрим взаимосвязь между идеологическими и материальными слоями, мы увидим, что смысл «материальных результатов» вряд ли можно понять и оценить без глубокого изучения идей и форм знания, которые их породили.

²⁹ Barilli R. *L'arte contemporanea*. P.15

2 ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

2.1. Концепции искусства в контексте онтологии

Глубокие преобразования, которые стали очевидны в художественном творчестве на протяжении всего XX в., и их отголоски в первые десятилетия XXI в. привели к ряду вопросов, которые, взятые вместе, представляют собой не что иное, как дискуссии вокруг старого вопроса: «Действительно, что такое искусство?». Сегодня, когда артефакты, которые мы называем «произведениями искусства», могут принимать форму любого повседневного предмета или даже вообще не принимать никакой формы, когда художники вправе обращаться к любой теме и преследовать любую цель, когда смысл произведений, выставляемых на биеннале и в музеях, для нас в большинстве случаев неясен, трудно не задаться вопросом: по какой причине это – произведение искусства? В чем заключается то, что позволяет отличать этот объект от других человеческих практик? По каким причинам он ценен?

Как известно, на вопрос о природе того, что мы называем «искусством», на протяжении всей истории давались разные ответы. В предыдущем разделе было показано, что традиционные теории искусства позволили прояснить ряд вопросов, возникающих в связи с художественным творчеством определенных исторических моментов. Таким образом, речь идет о частичных, косвенных решениях, которые утратили свою способность давать окончательное разъяснение с того момента, как были преобразованы цели, приписываемые художественным практикам, процедуры или окончательная форма, которую принимают готовые изделия. Многочисленные исторические примеры, проанализированные некоторыми из самых престижных теоретиков современного искусства, показали, что у нас нет универсальных критериев, которые позволили бы нам определять, когда существует искусство; или, что еще лучше, невозможно найти достаточные и необходимые внутренние условия (формальные, эстетические или символические) для определения класса объектов, процессов или действий, которые существуют в современном искусстве.

Очевидная трудность, связанная с поиском ответа на любую мыслимую форму художественного творчества, привела к почти повсеместному скептицизму в области современной теории и критики. Тот факт, что сегодня любой объект, действие или идея могут рассматриваться как произведение искусства в сочетании с разногласиями по поводу функции, смысла и ценности тех артефактов и практик, которые определяются как «художественные», привели к тому, что многие усомнились в уместности размышлений, направленных на выяснение критериев, которые позволяют нам проводить различие между искусством и другими объектами окружающего мира. Тем не менее этот вопрос продолжает занимать важное место в рамках нынешних философских дебатов.

Подходы, сформулированные современными философами искусства, открыли рефлексивный горизонт огромного богатства и сложности. Так, Моррис Вейц, известный как первый антисенсалист, выразивший свои подозрения в отношении определений искусства, данных традиционной эстетикой, вместо того, чтобы попытаться разрешить классический вопрос «что такое искусство?», поставил новый вопрос: «что это за концепция искусства?». Этот провокационный вопрос привел его к выводу, что искусство – это «открытая концепция» (*open concept*), т. е. изменчивая концепция, которая приспосабливается к особенностям и требованиям определенного исторического момента, а понятие «искусство» не может быть определено в силу качеств и условий неизменности³⁰. В своих размышлениях философ использовал популярную концепцию «семейного сходства» Л. Витгенштейна³¹, согласно которой, даже если искать сходства между набором данных объектов, такие сходства не позволяют выявить сущность, характерную всем без исключения. В частности, Л. Витгенштейн указывал, что все мы умеем играть в игры, и более или менее все мы знаем, что это такое; однако сравнение, которое проводится между играми с целью найти присущее всем играм качество, которое поможет определить, что же такое игра, не поддерживает условие достаточности и необходимости. Что касается искусства, если сравнивать одну картину с другой, чья художественная ценность не поставлена под сомнение, например Джоконда Леонардо да Винчи, то сходство между ними не помогло бы конкретизировать определение произведения искусства. Таким образом, мысленный эксперимент Л. Витгенштейна с играми, мотивом которого являлась необходимость продемонстрировать антисенсализм в отношении значения слов, привел к антисенсализму в отношении определимости игры: невозможность и бесполезность любой попытки определить природу игры.

М. Вейц был первым, кто применил те же аргументы к искусству, и пришел к выводу, что пытаться дать ему определение на основе его внутренней природы – ненужное и малоэффективное занятие. Впоследствии Пол Зифф пришел к аналогичным результатам: он указал на изменчивость функции искусства по отношению к трансформации общества и соответствующую (универсальную) неопределенность концепции искусства³².

Однако по мнению Мориса Мандельбаума, М. Вейц и П. Зифф, как и Л. Витгенштейн, упустили из виду анализ того, что на самом деле лежит в основе семейного сходства, рассматривая семейные черты как внутренние (генетические) факторы, а не просто случайное сходство; например, кто-то может выглядеть как совокупность людей, физически не входящих в одну и ту же семью (группу с генетической идентичностью)³³. М. Мандельбаум хотел

³⁰ Вейц М. Роль теории в эстетике // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм : антология. Екатеринбург : Деловая книга ; Бишкек : Одиссей, 1997. С. 43 – 61.

³¹ Philosophical Investigations 65ff: On Family Resemblance // The Wittgenstein Archives at the University of Bergen.

³² Ziff P. The task of defining a work of art.

³³ Mandelbaum M. Family resemblances and generalizations concerning the arts // American Philosophical Quarterly. 1965. Vol. 2. № 3. P. 219 – 228.

показать, что возможна генетическая структура, общая для всех произведений искусства, которая, однако, не может быть выявлена с помощью типа фенотипического знакомства, предложенного Л. Витгенштейном. М. Мандельбаум, вместо того чтобы предлагать собственную теорию, предложил исследователям искать альтернативные витгенштейновским способы найти генетическую структуру для произведений искусства. На его призыв откликнулась группа философов искусства, таких как Артур Данто ³⁴, Джордж Дики ³⁵, Ноэль Кэрролл ³⁶. Эти авторы придерживались мнения, что искусство поддается определению не с точки зрения внутренних свойств, таких как эстетические и формальные свойства, а в силу внешних факторов: институциональных, исторических, социальных и политических.

Опора на эти экстерналистские и по своей сути конвенционалистские доктрины является базисом для данной монографии. Ключевой момент авторской аргументации можно сформулировать следующим образом: автор считает, что отказ от старого платоновско-эссенциалистского проекта универсального определения искусства, основанного на свойствах, присущих произведениям, и принятие экстерналистской и релятивистской точки зрения на природу искусства не означает отказа от положительного решения онтологической проблемы искусства. Основываясь на современных конвенционалистских взглядах, автор предполагает, что нужно отказаться от укоренившейся философской тенденции думать, что онтология может быть сформулирована только в терминах универсальных внутренних сущностей, и представить возможность релятивистской онтологии в соответствии с современными социологическими концепциями искусства, в которых статус художественных вещей является результатом совокупности внешних по отношению к ним факторов.

В онтологическом плане этот экстернализм соответствует антиреалистической позиции, поскольку отрицает реализм универсальной сущности искусства. Однако автор подчеркивает важность понимания того, что антиреализм ни в коем случае не должен заканчиваться скептицизмом; вместо этого предполагается, что экстернализм подводит нас к теории относительности, т. е. идее, что внешние факторы, определяющие, что что-то воспринимается как искусство, изменчивы по отношению к историческому контексту. Это означает, что существование и определимость художественных явлений зависят от исторически относительных условий.

Таким образом, только философское описание условий и факторов внешнего происхождения, которые сегодня объединяют внутреннюю часть «системы мирового искусства», позволит понять относительные критерии, которые мы используем для оценки современных произведений, в частности, урбанистического искусства. Автор считает, что такое понимание позволит дать обоснование нашему коллективному поведению по отношению к объектам урбанистического искусства.

³⁴ Danto A. C. The Artworld.

³⁵ Dickie G. Art and the aesthetic: An institutional analysis. Ithaca: Cornell University Press. 1974.

³⁶ Carroll N. (1999). Philosophy of art. A contemporary introduction. Londres y Nueva York: Routledge.

2.2. Урбанистическое искусство как объект онтологического анализа

Бесчисленные предлагаемые определения искусства – это вовсе не определения, а теории о природе искусства, которые предполагают, что способность идентифицировать определенные вещи в мире как произведения искусства уже существует. Большинство из них крайне неудовлетворительны даже в качестве теорий. «Искусство – это исследование реальности посредством чувственного представления» – но в каком смысле это исследование? Всегда ли оно связано с реальностью? «Искусство – это воссоздание реальности» – но является ли воссозданием все искусство, включая уличный рэп и хип-хоп хореография? «Искусство – это выражение чувств с помощью посредника» – но всегда ли это выражение, и всегда ли выражается чувство? И так далее. Представляется более очевидным, что муралы Сикейроса, Риверы и Ороско являются произведением искусства, чем то, что эти теории верны. Все, что, по-видимому, требуется для идентификации чего-либо как произведения искусства в широком смысле, – чтобы это был не природный объект, а нечто созданное или преобразованное человеком, и все, что требуется для идентификации этого как искусства (не как хорошего искусства, а как арт-объекта) в более узком смысле, – это что оно эстетически функционирует в человеческом опыте, причем даже не обязательно, чтобы его создатель предназначал его для такого функционирования.

Итак, представляется целесообразным обратиться к содержанию категории «урбанистическое искусство» и сопряженных с ним терминов – публичного (паблик-арт) и уличного (стрит-арт) искусства.

Урбанистическое искусство в широком смысле – направление в современном изобразительном искусстве, существующее в союзе с городским дизайном – можно было бы считать «зонтичным брендом», если бы его виды не обрели популярность в СМИ и не зажили своей жизнью ранее, чем само родовое понятие. Так, родоначальником уличного искусства считается граффити — написание имени в виде маленьких (именных) тегов или более сложных названий граффити-группы на городских общественных поверхностях. Термин «уличное искусство» (пост-граффити, стрит-арт) впервые пережил прорыв в средствах массовой информации и на русскоязычных онлайн-форумах, на которых художники и авторы участвовали в спорных дискуссиях по терминологии, в 2010 г.

Однако есть ряд общепризнанных характеристик, присущих уличному искусству – анонимность, спонтанность, темпоральность (временность), несанкционированность, неинституционализированность, добровольность, перформативность. Таким образом, под объектами уличного искусства мы будем подразумевать арт-объекты, выполненные в разных техниках, на разную тематику, размещенные в городском пространстве и намеренно стремящиеся к общению с большим кругом людей. С учетом указанных характеристик к уличному искусству целесообразно отнести и акционизм (акции и перформансы).

Принципиальным вопросом является слабость, присущая термину «уличное искусство», лежащая в той части, которая попадает под понимание «искусства». Уличное искусство зачастую развивалось вне сферы искусства (добавим сюда еще отличие его форм и техник). По этой причине ни уличное искусство, ни граффити не классифицируются как искусство, хотя исследователи, такие как А. А. Зоря, Д. Г. Пиликин, И. Г. Поносов, Н. Шмидт видят его именно искусством³⁷. Уличное – это не только признак или вид искусства, на самом деле все скорее наоборот, как в случае с термином «антиискусство». Диалог между понятиями «улица» и «искусство» в целом конструктивен, хотя и не без исключений. Уличное искусство – стрит-арт – может относиться к повседневным явлениям на «улице», которые воспринимаются как «искусство», независимо от их предназначения. Словом, стрит-арт – это в одних случаях больше «стрит», в других – больше «арт». Трафаретные изображения, настенные росписи, скульптуры и другие объекты уличного искусства, как правило, имеют коммуникативный элемент ясности и воспроизводимости, что позволяет их читать внешнему коммуниканту.

Уличное искусство 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 самомаркетинге и саморекламе. Таким образом, теоретически уличные художники, занимаясь творчеством, сознательно дистанцируются от коммерческой составляющей. На практике же двойные стандарты все равно присутствуют: критикуя потребительскую культуру, художники в то же время, хотя бы косвенно, продвигают собственное художественное произведение (например, через социальные сети), создавая «ходовое» искусство. Большинство художников рано или поздно оказываются между молотом и наковальней: с одной стороны, возникает желание жить за счет своего искусства (например, рисуя санкционированные муралы, монументальную рекламу и/или пропаганду, сотрудничая с производителями стритвира и пр.), с другой стороны, довлеют опасения предать свои антипотребительские принципы и потерять свой уличный авторитет, т. е. репутацию среди единомышленников. Почти все художники мечтают о том, чтобы сделать себе имя, добиться известности, зарабатывать на жизнь искусством, хотя многие и не признаются в этом. Идолу стрит-арта Бэнкси характерна такая же двусмысленность: он практикует критику потребителей, но получает финансовую прибыль от потребителей своей потребительской критики.

³⁷ Зоря А. А. Искусство художников «уличной волны» как объект искусствоведческого исследования // Эстетика стрит-арта. СПб.: СПбГУПТД, 2018. С. 18 – 22; Пиликин Д. Г. Терминология уличного искусства. Опыт словарных дефиниций // Эстетика стрит-арта. СПб.: СПбГУПТД, 2018. С. 4–9; Поносов И. Г. Искусство и город: граффити, уличное искусство, активизм. М.: Игорь Поносов, 2016. 208 с.; Schmidt N. Die Kunst und die Stadt // Klitzke K., Schmidt C. (ed.). Street Art, Legenden zur Straße. Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, 2009. P. 78 – 91.

В отличие от стрит-арта, публичное искусство (паблик-арт) – монументальная живопись и скульптура в общественном пространстве (мурализм, нео-мурализм, монументальная реклама, пропаганда) – санкционировано местной властью. Публичное искусство, в более широком смысле, является классическим примером уличного искусства, созданного в институциональном контексте.

Отсутствие четких 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.)»³⁸. В отечественных и зарубежных исследованиях урбанистическое искусство часто является синонимом искусства «уличной волны». Один из старейших и крупнейших в мире аукционных домов, специализирующийся на изобразительном искусстве и антиквариате, — *Bonhams* — с 2008 г. проводит продажу работ уличных художников или художников, которые часто работают на улице, т. е. художников «уличной волны», под названием *urban art*. Германский исследователь Ульрих Бланше считает, что урбан-арт стилистически относится к уличному искусству и граффити. В отличие от паблик-арта, урбан-арт может находиться в музее или галерее, т. е. его можно продавать и в коммерческих целях. Демонтированные с улицы произведения уличного искусства становятся городским искусством.

В отличие от стрит-арта или лэнд-арта, большинство объектов городского искусства имеют меньшую привязку к месту монтажа и городской среде³⁹. Итак, без дальнейших дискуссий примем за основу понимания урбанистического искусства совокупность видов и направлений деятельности по созданию несанкционированных (уличное искусство, акционизм) и санкционированных арт-объектов (паблик-арт, включающий в себя монументальную рекламу и пропаганду)⁴⁰.

Поскольку терминологический вопрос для данного явления искусства можно считать закрытым, есть смысл рассмотреть ряд социально-философских вопросов, затрагивающих генезис урбанистического искусства как направления в искусстве, в частности, понимание его с точки зрения права на город, символического подарка, игры, восприятие его в контексте философии вандализма и теории «разбитых окон», творческого самовыражения и «смерти автора». Эти теории стали отправной точкой для данного исследования при рассмотрении урбанистического искусства в онтологическом контексте.

³⁸ Пиликин Д. Г. Терминология уличного искусства... С. 9.

³⁹ Blanché U. Street Art and related terms – discussion and attempt of a definition // *Street & Urban Creativity Scientific Journal. Methodologies for Research*. 2015. № 1. P. 32–40.

⁴⁰ Вильчинская-Бутенко М. Э. Урбанистическое искусство в отечественных исследованиях // *Известия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности*. 2016. Т. 33. № 3. С. 88 – 92.

3 ОНТОЛОГИЯ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СОЦИОЛОГИЧЕСКИХ ТЕОРИЙ

3.1. Онтологический статус произведения урбанистического искусства

Центральный вопрос онтологии урбанистического искусства заключается в следующем: к какому типу сущностей относятся произведения урбанистического искусства? Являются ли они физическими объектами, идеальными видами, воображаемыми сущностями или чем-то еще? Как произведения урбанистического искусства различного рода связаны с психическими состояниями художников или зрителей? При каких условиях произведения в пространстве города возникают, выживают или прекращают свое существование?

Важно отметить, что этот вопрос совершенно отличается от вопроса, можно ли определить понятие урбанистического искусства, и каким образом. С точки зрения онтологии не важно, каким условиям что-либо должно удовлетворять, чтобы быть произведением искусства, скорее, речь идет о различных сущностях, принятых в качестве парадигмальных произведений искусства разных жанров. И какими сущностями вообще являются уличные муралы, спонтанные скульптуры Брэда Дауни, каллиграфия Покраса Лампаса и так далее? Даже самый лучший ответ на этот вопрос вряд ли даст что-то вроде «определения», которое отличит искусство от неискусства, поскольку соответствующий онтологический статус может быть общим с очень многими другими вещами, и поскольку произведения искусства разных видов могут иметь разные онтологические статусы.

Хотя кажется, что мало у кого есть готовый ответ на вопрос об онтологическом статусе произведения урбанистического искусства, некоторые важные соображения встроены в наше понимание произведений искусства и практик обращения с ними. Обычно мы думаем о произведениях урбанистического искусства как о вещах, созданных в определенное время, в определенных культурных и исторических обстоятельствах, благодаря воображению и творческим актам художника. После создания мы обычно думаем о произведениях искусства как об относительно стабильных и долговечных общественных объектах, которые могут быть увидены множеством разных людей, и которые имеют по крайней мере некоторые особенности. В то время как эти особенности характеризуют наше восприятие всех видов произведений урбанистического искусства, наше понимание и отношение к ним расходятся.

Уличные муралы и скульптуры мы обычно рассматриваем как отдельные объекты, так что даже если с них сделаны точные копии (например, с помощью трафаретов, выполненных Бэнкси), само произведение идентично оригиналу. Мы рассматриваем такие произведения как способные быть купленными и проданными. Мы также обычно считаем, что такие произведения могут

сохраняться и переживать определенные изменения в их физическом состоянии (т. е. демонтаж или восстановление мурала, замена части скульптуры), но могут быть уничтожены, если, например, забор или поверхность стены разрушены или изменены определенным образом.

Хотя понимание произведений искусства с точки зрения здравого смысла может быть довольно очевидным, определить онтологический статус произведений урбанистического искусства чрезвычайно сложно.

Первый, очевидный взгляд на онтологию искусства состоит в том, что произведения урбанистического искусства – это просто физические объекты: куски бетона, полимера или глины, покрытые акриловой краской стены, так что их онтологический статус не более загадочен, чем у знакомых нам кирпичей, фасадной штукатурки или других предметов городской инфраструктуры.

Предположение, что объект урбанистического искусства – это просто физический объект, однако, имеет ряд альтернатив. Например, Р. Г. Коллингвуд отрицает, что любое произведение искусства является физическим объектом, по двум причинам. Во-первых, для создания произведения искусства, в отличие от простого физического объекта, необходимо творческое воображение, т. е. создание произведения «в своей голове». Во-вторых, он утверждает, что произведение искусства любой формы не воспринимается просто, скажем, рассматриванием цветов мурала. Вместо этого восприятие произведения искусства как такового требует воображения, например, дополнения смысла мурала, понимание его контекста и т. д. Действительно, как говорит Р. Г. Коллингвуд, для реального восприятия произведения искусства требуется «тотальный образный опыт», включающий, например, как тактильное, так и визуальное воображение при восприятии произведения живописи ⁴¹. Таким образом, получается, что произведения урбанистического искусства сами по себе никогда не являются нарисованными муралами, жанровыми скульптурами или какими-либо другими внешними объектами. Это всего лишь средства, которые художник может предоставить, чтобы помочь зрителям реконструировать для себя что-то вроде общего воображаемого опыта, который художник испытал при создании произведения. Этот «воображаемый опыт тотальной активности» художника, воссозданный компетентными зрителями, является истинным произведением искусства ⁴².

Ни одно произведение урбанистического искусства не может быть отождествлено с воображаемой сущностью или простым физическим объектом, не требуя от зрителя отказа или серьезного пересмотра обычного понимания искусства, воплощенного в основных убеждениях и поведении в его практике общения с искусством. Вот почему онтология искусства оказывается такой сложной философской проблемой.

⁴¹ Collingwood R. G. The Principles of Art. N. Y.: Oxford Univ. Press, 1958. P. 144 –147.

⁴² Collingwood R. G. The Principles of Art. P. 149 – 151.

3.2. Урбанистическое искусство и право на город

Что лежит в основе мотивации уличного художника, размещающего свою работу в пространстве города? Почему правоохранительные органы видят в этом вандализм, в то время как сам художник считает, что своим творчеством улучшает качество повседневной жизни и имеет право на город ровно так же, как рекламодатель или политическая партия, размещающая политический лозунг? Что на самом деле стоит за фразой "право на город" и почему это важно?

Спустя более полувека после того, как в 1968 г. его определил Анри Лефевр, *право на город* остается актуальным в связи с развитием мегаполисов и почти повсеместным увлечением урбанистикой.

Идея права на город не может быть понята, если не поставить вопрос об общественном производстве пространства ⁴³. Для Лефевра город является результатом взаимодействия проходящих в нем динамических процессов, следствием которых становится его пространственная морфология. В более широком смысле возможность права на преобразование города рассматривается с точки зрения властных отношений в разной степени – от способности действовать коллективно до реализации экономической и политической власти.

Формулируя требование права на эмансипацию через «городское», А. Лефевр закладывает основы нового типа городского мышления, которое по своей сути является политическим. Оригинальность его подхода заключается в связи, которую он устанавливает между философией и городом. Право на город – это право на проживание, присвоение и свободу – то, что он называет правом на индивидуализацию в социализации. Но это также право на творчество, которое, по мнению А. Лефевра, предстает преобразованным и обновленным правом на городскую жизнь. Он связывает воедино городское место и пространство и предлагает контекст политической жизни в его этимологической связи с городом и гражданином. Таким образом, мы можем понять идею права на город как права жителя стать гражданином, т. е. занять определенную роль в городе и участвовать в производстве его пространства.

Пространство является предметом конфликта из-за права собственности, значений, ценностей, использования и т. д., и, таким образом, является одной из областей, в которой оспариваются социальная справедливость и равенство. Для А. Лефевра пространство – решающее поле битвы: важно, кто владеет, контролирует, регулирует пространство, а главное – с какой целью он это делает.

Чтобы понять пространство и его влияние на форму, структуру и жизненный опыт повседневной жизни, А. Лефевр выделяет три необходимых элемента для создания пространства: *пространственные практики* (воспринимаемое пространство), *представления пространства* (воображаемое пространство) и *пространства представлений* (жилое пространство). Между

⁴³ Лефевр А. Производство пространства. Москва: Strelka Press, 2015.

всеми тремя элементами существует динамическое взаимодействие и взаимозависимость. Доминирующий элемент его триады, репрезентации пространства, отражает потребности и приоритеты финансов, капитала, экономической и политической элиты – тех, кто обладает властью. Таким образом, пространство создается посредством попыток формировать, застраивать, представлять и доминировать. Это результат соперничества идей и ценностей и, в конечном счете, через господствующие представления гегемонистские ценности и смыслы навязываются тем, кто живет в городах. Вместо того, чтобы иметь возможность свободно обитать и использовать социальное, общественное или коллективное пространство, горожане вынуждены терпеть среду обитания, создаваемую капиталом для его же нужд. В книге «Мятежные города: от права на город к городской революции» Д. Харви отмечает доминирование в современных обществах неолиберальной рыночной логики, «где права частной собственности и прибыли превосходят все другие представления о правах, которые только можно придумать»⁴⁴.

В интересах капитала создаются социальные и общественные пространства, которые превращают жизненный опыт города в «образ жизни»; они постепенно систематизируются, регулируются, контролируются и охраняются. Этот контроль над формой, функцией, использованием и доступностью общественных и социальных пространств важен, поскольку определяет структурированность, упорядоченность, регулирование и контроль городской жизни во времени и пространстве. Общественные места все больше организуются для достижения функциональных целей производства, воспроизводства и потребления, а в современную эпоху вечной войны с террором – для обеспечения порядка и контроля. Однако это не гарантирует успешности: городское планирование, политические и инвестиционные решения, стратегии реконструкции и т. д. могут негативно влиять на качество жизни, внутри и межобщинные отношения и взаимодействия, на доступ к услугам, социальным, экономическим и пространственным ресурсам. В частности, Дж. Феррелл⁴⁵, Д. Митчелл⁴⁶, Ш. Зукин⁴⁷ констатируют, что это приводит к исключению из публичного пространства многих групп, которые считаются несоответствующими коммерческим, финансовым или иным приоритетам.

На протяжении десятилетий во многих городах мира действия политиков, планировщиков, архитекторов и строителей были направлены на превращение даунтаунов, набережных и заброшенных производственных или складских районов в стандартизированные и высоко зарегулированные пространства⁴⁸. Эти районы преобразуются в жилье класса люкс, отели, развлекательные заведения, площадки для массовых мероприятий, т. е. места, где наблюдение и охрана территории гарантируют, что те, кому тут не рады – бедные, бездомные,

⁴⁴ Harvey D. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso, 2013. P. 3.

⁴⁵ Farrell J. *Tearing up the Streets: Adventures in Urban Anarchy*. Basingstoke: Palgrave, 2001.

⁴⁶ Mitchell D. *Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space*. New York, Guilford, 2003.

⁴⁷ Зукин, Ш. *Культуры городов*. Москва: Новое литературное обозрение, 2015.

⁴⁸ Ioannides D., Petridou E. *Contingent Neoliberalism and Urban Tourism in the United State // Neoliberalism and the Political Economy of Tourism*. New York: Routledge, 2016. P. 21 – 36.

отдельные этнические группы – не появятся. Эти эксклюзивные зоны, обслуживающие меньшинство городского населения, заставляют задаться вопросом, кому на самом деле принадлежит город.

В этом контексте целесообразно упомянуть и о «праве на посещение города»⁴⁹, рассматриваемое А. Лефевром как нечто временное. Он подразумевает кратковременное пользование правом на город не тех, кого насильственно или экономически лишили постоянного места жительства и средства к существованию в городе, а туристами, которые испытывают ностальгию по традиционному городу, наполненному искусством и памятниками. Но А. Лефевр использует пример туризма, чтобы проиллюстрировать противопоставление «созерцательной пассивности», которая предполагает потребление вывесок, продуктов и даже произведений искусства прошлых эпох (как это делают туристы среднего класса) и «творческой активности»⁵⁰.

П. Маркузе, пытаясь ответить на вопрос, кому на самом деле принадлежит городское пространство, разбивает трактовку права на город на три составляющие: «чье право, какое право и какой город»⁵¹. Характеризуя первый элемент – «чье право» – он утверждает, что субъектом выступают все те, кто чувствует себя маргинализированным или исключенным. Это группы, которые часто подвергаются экономическому угнетению, либо лица, которые считают, что они практически не имеют права голоса при принятии решений, непосредственно влияющих на качество их жизни. В отношении «какого права» П. Маркузе уточняет, что речь идет не об одном юридическом праве (например, праве пользоваться определенным общественным пространством или праве получать определенные услуги), а о «совокупности прав», которые должны быть предоставлены не только с юридической, но и с моральной точки зрения⁵². Наконец, в ответе на вопрос о «каком городе» идет речь, П. Маркузе ссылается на А. Лефевра, который говорил не столько о городе в его нынешнем виде, сколько о будущем государстве, в котором «право на городскую жизнь» становится ключевой целью. Другими словами, в будущем города должны функционировать в первую очередь для людей, а не для получения прибыли. По этой причине «право на город» следует понимать как призыв к созданию более справедливой и гуманной городской среды, претензию на право проживания, использования и присвоения пространства. Горожанин должен иметь право решать, как городу развиваться и меняться, формироваться и регулироваться и, в конечном итоге, использоваться. Другими словами, А. Лефевр говорит о необходимости признания права на город для всех жителей, а не только тех, кто обладает властью и капиталом.

Одним из способов реализации права на город является, по Д. Митчеллу, получение права доступа и присвоение общественного пространства в физическом смысле. Опираясь на А. Лефевра, он концептуализирует городское

⁴⁹ Lefebvre H. The right to the city // Writings on cities. London: Wiley-Blackwell. 1996. P. 158.

⁵⁰ Lefebvre H. Everyday Life in the Modern World. London Penguin Press, 1971.

⁵¹ Marcuse P. From Critical Urban Theory to the Right to the City // City. 2009. № 13(2-3). P. 186.

⁵² Marcuse. From Critical Urban Theory to the Right to the City. P. 193.

общественное пространство двумя различными способами. С одной стороны, пространства, которые были сконфигурированы для использования с определенной целью, он рассматривает (по А. Лефевру) как воображаемое пространство или представления пространства ⁵³. К этой категории относятся упомянутые выше эксклюзивные и строго регламентированные пространства – хорошо освещенные, охраняемые полицией и контролируемые системами видеонаблюдений. С другой стороны, общественные пространства, захваченные одной или несколькими группами, такими как политические организации или бездомные, он рассматривает как пространства представительства. Таким образом, по Д. Митчеллу, в пространствах представительства социальные группы (политические организации, бездомные и др.) могут представлять себя более широкому кругу населения, т. е. становиться заметными, публичными. Примером могут служить антиглобалистские митинги, движение «Захвати Уолл-стрит» (США, 2011), революционные движения «Арабской весны» (Ближний и Средний Восток, 2010-е), движение «Жизни черных имеют значение» (США, 2013 – 2020) и др., представляющие собой борьбу больших групп вокруг права на город. Эти движения обычно находили отражение в физическом занятии общественных пространств, таких как улицы, площади и парки, где демонстранты практиковали разные формы сопротивления, например, скандирование, пение, размещение палаток.

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»⁵⁴.

Городское сопротивление часто также находило выражение в различных формах уличного искусства, включая граффити. Турецкие исследователи Т. Таш и О. Таш описывают эти акции как политическую практику участия, предполагая, что уличные художники «преобразуют городское общественное пространство как средство как бросить вызов установившимся отношениям власти, так и трансформировать преобладающие представления о политике, искусстве и публичности»⁵⁵. Ш. Зукин и Л. Браслоу, размышляя о непредвиденных последствиях незапланированных культурных зон, отмечают, что искусство, созданное на стенах, позволяет определенным сообществам (например, иммигрантам из определенной страны) заявить о своем присутствии

⁵³ Mitchell D. The End of Public Space? People's Park, Definitions of the Public, and Democracy // *Annals of the Association of American Geographers*. 1995. №85(1). P. 115.

⁵⁴ Lefebvre H. *The Urban Revolution*. Minnesota : Minnesota Univ. Press, 2003. P. 19.

⁵⁵ Taş, T., Taş O. Resistance on the Walls, Reclaiming Public Space: Street Art in Times of Political Turmoil in Turkey // *Interactions: Studies in Communication & Culture*. 2014. № 5(3). P. 327 – 328.

в качестве творческих мигрантов ⁵⁶. Д. Иоаннидис и Е. Петриду, исследуя во время крупного народного восстания в октябре 2019 г. формы проявления требований ливанских граждан на их право на Бейрут, фокусировались на различных формах уличного искусства, которые уже существовали до восстания. Они пришли к выводу, что граффити и другие формы уличного искусства являются мощным средством, с помощью которых группы и отдельные лица проецируют свои послания, чтобы заявить о своем самосохранении и, в конечном счете, о своем праве на город в оспариваемых городских пространствах, где различия во власти проявляются на политическом, социальном и пространственном уровнях ⁵⁷. К подобному выводу пришел и Д. Карам ⁵⁸. Таким образом, роль уличного искусства проявляется в выражении притязаний на общественное пространство.

В этом контексте следует рассматривать и урбанистическое искусство. Так, рассуждая о сущности лефевровского права на город, А. Зеленец задается вопросом: в какой степени мы участвуем, согласовываем или санкционируем всю рекламу, световые вывески и цифровые экраны, украшающие автобусы, такси, рекламные щиты и здания во всех городах? «Это единственное искусство или украшение, разрешенное в городах? Почему на каждом доступном пространстве разрешены только слова и изображения, продвигающие потребление и коммодификацию как бесконечный приоритет и самоцель? Нас просят согласовать установку новой уличной мебели, вывесок для магазинов или дорог, неоновой рекламы, которая превращает ночь в день в центре города?» ⁵⁹. Разумеется, нельзя не согласиться в этом смысле и с Бэнкси, когда он пишет: «Извращенные маленькие люди выходят каждый день и портят этот великий город. Оставляя свои идиотские маленькие каракули, вторгаясь в сообщества и заставляя людей чувствовать себя ничтожными и использованными, они просто берут, берут, берут и ничего не возвращают. Они подлые и эгоистичные, и они делают мир уродливым. Мы называем их рекламными агентствами и градостроителями» ⁶⁰. А. Зеленец говорит, что граффити как несанкционированное вмешательство тех, кто относительно бесправен, является претензией сделать пространство значимым, бросить вызов господствующим представлениям о пространстве как о чисто функциональном и коммодифицированном. И граффити, по его мнению, можно понимать как выражение или воплощение крика А. Лефевра в его требовании «права на город» – права присваивать, ценить, знать и использовать городские пространства.

⁵⁶ Zukin S., Braslow L. The Life Cycle of New York's Creative Districts: Reflections on the Unanticipated Consequences of Unplanned Cultural Zones // *City, Culture and Society*. 2011. № 2 (3). P. 131 – 140.

⁵⁷ Ioannides D., Petridou E. Street Art and the 'Right to the City' in a Fragmented Metropolis: The Case of Beirut //

Montreal Architectural Review. 2021. Vol. 7. P. 9.

⁵⁸ Karam D. Beirut Street Art: Painting a Revolution // *NUART Journal*. 2020. № 2(2). P. 108 – 116.

⁵⁹ Zieleniec A. The right to write the city: Lefebvre and graffiti // *Environnement Urbain / Urban Environment [En ligne]*. 2016. Vol. 10. P. 32.

⁶⁰ Banksy. *Existentialism*. Vol. 1 England, Weapons of mass distraction, 2002. P. 52.

Работа А. Лефевра представляет собой важный вклад в переосмысление того, как мы создаем города и как живем в них. Взяв за отправную точку диалектику между теорией и эмпиризмом, он утверждает, что праксис (как преобразующие действия) определяет конкретные политические действия в отношении производства города в соответствии с различными пространственными контекстами – пространство, отведенное под городские проекты, улицы, места встреч, а также цифровое пространство через создание платформ вовлечения граждан⁶¹ или через социальные сети; институциональное пространство через городские советы и др. Подтверждая силу практики в установлении социальных отношений, составляющих город, А. Лефевр предлагает рассматривать город как поле возможностей для коллективного действия и разума. Другими словами, если город представляет собой не только выстроенную морфологию, но и, прежде всего, набор социальной динамики, расширение возможностей для изменений посредством коллективных действий раскрывает возможности для трансформации, которые существуют в городе и через него. Таким образом, А. Лефевр рассматривает вмешательство жителей как существенный компонент пространственного производства.

По его мнению, интерес к производству города означает выход за рамки вопроса о городе как физическом пространстве: городское производство представляет собой процесс, результат которого зависит от множества действующих лиц – жителей, чья деятельность реализуется путем использования и путем присвоения пространства. Первое относится к повседневным практикам – это тот случай, когда дети играют на детских площадках, когда подростки катаются на скейтах по набережным, или когда группы пенсионеров сидят на скамьях летними вечерами. Эти виды использования, со своей долей и удовольствия, и неудобства, создают определенный тип того или иного района и, в конечном счете, города. Во втором случае, в случае присвоения, действие проистекает из преднамеренного желания изменить значение пространства. Эта ориентированная и организованная пространственная практика, не обязательно связанная с повседневной жизнью, оказывает прямое влияние на то, чем является или мог бы быть город. Тактическое городское планирование является лучшей иллюстрацией этого: жители берут на себя инициативу изменить свой городской контекст путем организации временных, маломасштабных и малозатратных мероприятий – создания импровизированных велосипедных дорожек, временного использования пустырей или нестандартного использования уличной мебели – того, что М. Лайдон и Э. Гарсиа обозначили как «теория малых дел» в сфере городского развития⁶². Наконец, жители могут участвовать в институциональных инициативах, высказывая свое мнение по развитию городских проектов, или могут предпочесть участие в контрпроектах. В обоих случаях эти процессы нарушают традиционную инженерию

⁶¹ Мухаметов Д. Р. Модели платформ вовлечения граждан для создания в России умных городов нового поколения // Вопросы инновационной экономики. 2020. № 3. С.1605 – 1622.

⁶² Лайдон, М. Тактический урбанизм: Краткосрочные действия – долгосрочные перемены. Москва: Strelka Press, 2019.

городского производства. Во-первых, потому, что это участие требует времени: необходимо информировать, разговаривать, слушать, понимать и обдумывать. Этот процесс замедляет городское производство, делая его более сложным. Во-вторых, участие требует пространства, потому что должны быть открыты новые места, легально доступные для всего населения. Таким образом, в дополнение к традиционным встречам с общественностью необходимо организовывать коллегиальные органы, семинары, городские маршруты или цифровые процессы, требующие социальных сетей и платформ для совместной работы; все это разные пространства для реализации прав жителей на город.

Осуществление права на город происходит, таким образом, через реализацию трех процессов – использования, присвоения в виде доступа к конкретным пространствам и преобразования городского пространства и городского образа жизни. Это право не может быть предоставлено, а только востребовано для того, чтобы быть реализованным. С точки зрения А. Лефевра, право на город не может быть гарантировано институтами, потому что его осуществление требует заявления и действия, т. е. право на город заявляется, утверждается, а затем реализуется. Следовательно, право на город, подобно, например, гражданству, нуждается в очерчивании границ, чтобы быть выраженным. Так, вопрос производства города фокусируется на процессах создания новых пространств выражения для горожан и оценивает повседневные действия в их отношении к пространству. Горожане больше не жители, которые потребляют жилье, транспорт или услуги, а жители, которые действуют посредством своих повседневных практик. Это повседневное действие уже не определяет город исключительно как право, но и как обязанность. Тенденции экономической и политической либерализации, сформировавшиеся в цивилизованном мире в последние десятилетия, а также растущее осознание основных экологических проблем переложили ответственность за городскую политику на горожан.

Подытоживая, следует сказать, что право на город – это гораздо больше, чем право индивидуального доступа к ресурсам, которые воплощает в себе город: это право изменить себя, изменив город. Далее: это коллективное, а не индивидуальное право, поскольку изменение города неизбежно зависит от осуществления коллективной власти над процессами урбанизации. Понимаемое как коллективное право, оно обязательно начинается с критического осознания структурного неравенства в городах и включает в себя социальную борьбу за присвоение и восстановление городских пространств. К ним относятся борьба за определенные права, такие как право на жилище, право на мобильность, право на участие, право на городскую природу, право на отдых и досуг.

Согласно А. Лефевру, право на город – это одновременно и призыв, и требование, или, как объясняет Питер Маркузе, это «крик о необходимости и требование чего-то большего»⁶³, т. е., с одной стороны, крик горожан, лишенных основных прав человека, с другой – требование тех, кто стремится развить свой творческий потенциал в городском контексте, требование граждан

⁶³ Marcuse P. From critical urban theory to the right to the city // City. 2009. № 13(2-3). P.185 – 197.

об участии в процессах принятия решений. Городское искусство в полной мере вписывается в этот контекст, поскольку способствует созданию «привлекательного и расширяющего возможности места для жизни»⁶⁴ и поощряет «гражданский диалог»⁶⁵.

Однако важно не погрязнуть в многочисленных формулировках, ошибочно приписав праву на город не свойственные ему городские активности. Например, инициативы «умного города», основной целью которых является содействие более эффективному управлению городским хозяйством при сохранении статус-кво или даже усилении доминирования влиятельных акторов под предлогом процесса участия (об этом предупреждают К. Уиллис⁶⁶, М. Котари и С. Чаудри⁶⁷); создание творческих городов и иных инициатив, основанных на предпринимательском дискурсе неолиберального урбанизма (см. Дж. Пек⁶⁸); строительство экогородов, если они задуманы как технологические решения проблем устойчивости, но не решают или даже, напротив, усугубляют проблемы социально-экономического неравенства городских жителей (см. Ф. Капротти⁶⁹).

Таким образом, ключевыми аспектами концепции А. Лефевра можно считать понимание права на город как коллективного права на его изменение, формирование процесса урбанизации и борьбы за социальную справедливость; творческий, непредсказуемый и открытый характер этой борьбы; важность критического анализа повседневного жизненного опыта жителей и неформальных практик присвоения в городских пространствах, включая современные практики уличного искусства.

3.3. Урбанистическое искусство в контексте философии игры

Концепцию права на город А. Лефевра в современных условиях целесообразно рассматривать в сочетании с концепцией городской игры. Хотя понятие городской игры не является новым, его значение все более актуализируется в контексте дизайна и городского планирования, особенно в отношении «играбельных городов»⁷⁰ в рамках движения *Playable City*⁷¹.

⁶⁴ Together we can make it work! Towards a design framework for inclusive and participatory city-making of playable cities // Front. Comput. Sci. 2020. 2:600654. P. 3.

⁶⁵ Innocent T. Citizens of play: revisiting the relationship between playable and smart cities // Making Smart Cities More Playable. Singapore: Springer, 2020. P. 25.

⁶⁶ Willis, K. S. (2019). «Whose right to the smart city?» // The Right to the Smart City, eds P. Cardullo, C. Di Felicianantonio, and R. Kitchin (Bingley: Emerald Group Publishing), 27 – 42.

⁶⁷ Kothari M., Chaudhry S. Taking the Right to the City Forward: Obstacles and Promises. Nairobi: UN-Habitat, 2009.

⁶⁸ Peck J. Struggling with the creative class // Int. J. Urban Regional Res. 2005. № 29. P. 740 – 770.

⁶⁹ Caprotti F. Eco-urbanism and the Eco-city, or, denying the right to the city? // Antipode 2014. № 46. P. 1285–1303.

⁷⁰ Играбельные города привносят творческий императив в городскую жизнь – структура города переконфигурируется таким образом, чтобы люди могли в игровой форме воспринимать происходящее: улицы, здания и уличная мебель наделяются потенциальными забавными возможностями благодаря цифровому дополнению. Переплетение технологий с городской структурой способствует внедрению креативных решений, направленных не только на эффективность, но и на качество городских услуг, процессов и взаимодействий. Более того, функциональные возможности городских технологий могут быть адаптированы для достижения как прагматических, так и гедонистических целей в различных ситуациях использования, в том числе для участия граждан, их вовлечения и совместного творчества.

Понятие «игра» присутствует у А. Лефевра, когда он оговаривает право горожан на встречи и собрания, их потребность в общественной жизни или описывает символические функции пространства ⁷², т. е. приводит доводы в пользу понимания городской среды как игрового пространства. Городская игра проявляется в инициативах, направленных на преобразование пространства города и инфраструктуры в более играбельные, а горожан — в играющих (*homo ludens*). Игра в понимании А. Лефевра связана с несколькими ценностями, такими как здоровье, обучение, общение, творчество, экспериментирование, инновации и даже подрывная деятельность. В частности, он поясняет: «Удовлетворение базовой потребности не в состоянии устранить неудовлетворенность фундаментальных желаний (или отсутствие фундаментального желания). Как место встреч, средоточие коммуникации и формирования личности, город становится тем, чем он был всегда: местом желаний, постоянного притяжения, местом разрушения норм и ограничений, моментом игры и непредсказуемости. Этот момент включает в себя взрыв скрытого насилия в ужасающих условиях рациональности, которая отождествляет себя с миром. Из этой ситуации рождается критическое противоречие: тенденция к разрушению города»⁷³.

Такие городские практики, как молодежные тусовки, стрит-данс, флешмобы, паркур, граффити и стрит-арт, можно рассматривать как примеры присвоения города в соответствии с концепцией права на город. Последние иллюстрируют разрушительный и подрывной потенциал городской игры, выступая наравне с различными протестами и социальными движениями. Несмотря на это было бы заблуждением воспринимать уличное искусство только как разрушительную деятельность, отделенную от намерений поиграть.

Основополагающим трудом для современного изучения игр обычно считается *Homo Ludens* Йохана Хейзинги. До Й. Хейзинги доминирующие представления об игре были инструментальными – они стремились обосновать ценность игры с точки зрения определенных практических преимуществ и рассматривали игры как полезные методы воспитания детей или как способ организации выхода агрессивной энергии (например, игра как отражение природы человека у И. Канта, как избыточная энергия у Ф. Шиллера и Г. Спенсера, как функциональное упражнение у К. Грооса). Й. Хейзинга, напротив, утверждал, что побуждение к игре лежит за пределами обычных мотивов продуктивности, поиска истины и моральной корректности. Игра является прямой противоположностью серьезности и, как таковая, не имеет отношения к истине или лжи, добру или злу, пороку или добродетели. Как известно, Й. Хейзинга характеризовал игру как добровольный выход за пределы «реальной» жизни в альтернативную, временную сферу деятельности, которую он называл «магическим кругом» игры. Хотя он не вычленял «особенности игры» и не различал их структурно, но определял игру «... некоей свободной деятельностью, которая осознается как «ненастоящая», не связанная

⁷¹ Urban Play and the Playable City: A Critical Perspective. Lausanne: Frontiers Media SA., 2022.

⁷² Lefebvre H. Writings on cities. Malden, Massachusetts: Blackwell Publ. Inc, 2000. P.195.

⁷³ Lefebvre H. Writings on cities. P. 129

с обыденной жизнью и тем не менее могущая полностью захватить играющего; которая не обуславливается никакими ближайшими материальными интересами или доставляемой пользой; которая протекает в особо отведенном пространстве и времени, упорядоченно в соответствии с определенными правилами и вызывает к жизни общественные объединения, стремящиеся окружить себя тайной...»⁷⁴.

На основе вышеприведенного определения можно рассмотреть понимание уличного искусства в контексте культурологической концепции игры Й. Хейзинги.

Во-первых, игра не осуществляется под принуждением, как отмечает Й. Хейзинга, «всякая игра прежде всего свободное действие»⁷⁵. Люди вступают в игру, потому что хотят играть и делают это, чтобы получать удовольствие от процесса. Всякий граффити-райтер или стрит-артист знает, что данная практика незаконна и может приводить к проблемам с полицией, тем не менее, они выходят рисовать на улицы городов. Например, эстонский художник и куратор фестивалей Сирла на вопрос, что привлекает ее в уличном искусстве, ответила: «Романтическая идея поэтического вандала. Если уличный художник взял на себя смелость действовать незаконно, он не будет злоупотреблять этой свободой, а будет действовать по своей совести, чтобы внести новые мысли, красоту и искусство в повседневную жизнь прохожего»⁷⁶. Другими словами, художник добровольно вступает в игру не только с «прохожим», но и с правоохранительными органами.

Из вышеприведенной цитаты вытекает *вторая* характеристика уличного искусства как игры: «В каждой игре — свои правила»⁷⁷. Наличие правил, которые являются неоспоримыми и обязательными для исполнения предполагает их честное и добросовестное исполнение, т. е. «незлоупотребление свободой», действие «по совести». Несоблюдение или ненадлежащее соблюдение правил игры разрушает ее. Соответственно, существует два типа нарушителей: мошенники и нарушители правил. К первым можно отнести художников, которые внешне выражают свое подчинение правилам, но склонны тайно нарушать их в своих интересах. Например, работая на галереи или выполняя коммерческие заказы, они нарушают неписаный кодекс стрит-арта. Это неприемлемо для пуристов, которые рассматривают уличное искусство как нечто, что должно вызывать ярость против машины, а не способствовать ей. Бристольский художник-графаретист Бэнкси в интервью *Village Voice* сказал: «Коммерческий успех — это признак неудачи граффити-художника. Нас не должны поощрять таким образом. Когда вы смотрите на то,

⁷⁴ Хейзинга Й. Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. С. 32.

⁷⁵ Хейзинга, Й. Человек играющий... С. 27.

⁷⁶ Sirla, Co-Founder of SprayPrinter: «The value of street art is in creative freedom» // Startupday. — <https://www.startupday.ee/news/sirla-co-founder-of-sprayprinter-the-value-of-street-art-is-in-creative-freedom>

⁷⁷ Хейзинга Й. Человек играющий. С. 30.

как общество вознаграждает множество не тех людей, трудно не рассматривать финансовое возмещение как знак корыстной посредственности»⁷⁸.

Нарушители игры – это те, кто вышел из нее или открыто отрицает правила. Это находит отражение в сленге уличных художников, например, *hateline* – длинная сплошная линия, зачеркивающая нарисованное изображение или граффити – признак презрения (неуважения) к художнику, чья работа была уничтожена, либо признак недовольства, например, свежеекрашенной стеной. Аналогично – *hateline crossen* – уничтожение чужого изображения/граффити путем зачеркивания крест-накрест. Наиболее ярким примером отрицания правил, вероятно, можно считать публичную вражду уличного райтера Кинга Роббо с Бэнкси. Разногласия начались, когда Бэнкси на вечеринке заявил, что никогда ничего не слышал о Роббо, который был старше и уже имел вес в мире граффити. Роббо ответил пощечиной и рассказал о ссоре в книге о граффити 2009 г. Бэнкси в отместку частично закрасил одну из последних на тот момент сохранившихся работ Роббо на стене у канала в Камдене, на севере Лондона (Бэнкси добавил трафарет с изображением рабочего, закрашивающего работу Роббо). В ответ Роббо внес свои поправки – добавил свое имя, так что казалось, что рабочий большими буквами пишет «Король Роббо». Ответом Бэнкси стало нецензурное слово перед именем Роббо. Далее ссора приобрела совершенно игровой характер, который можно было бы назвать «Войны граффити» – некоторые работы Бэнкси стали мишенью для Роббо или его сторонников: трафарет с изображением автостопщика с табличкой «Куда угодно» был изменен на «Никуда не идет»; на рисунке, где дети поднимают сумку *Tesco* на флагштоке, была добавлена надпись «Его Королевское Высочество король Роббо». После смерти Роббо (в результате травмы головы) на уже выкрашенной в черный цвет стене у канала, где раньше было оригинальное граффити Роббо, появилось новое произведение искусства с именем художника и эмблемой в виде короны, которое, как многие предполагали, было нарисовано Бэнкси как дань уважения.

В-третьих, игра имеет ограниченное время и пространство: «повторяемость – одно из существеннейших свойств игры»⁷⁹. Игра начинается и заканчивается в определенное время и происходит по периметру «игрового пространства». Для уличного художника время игры – это одна из основных ее характеристик. Время не только ограничено темным временем суток, но сжато до предела необходимостью закончить работу до того, как, возможно, придет полиция. Отсюда в сленге возникает *polisline* – линия, прорисованная аэрозольным баллончиком или маркером на поездах или стенах на протяжении нескольких метров, когда райтер, например, убегает от полиции; *bombing* – техника очень быстрого рисования в условиях экстрима; трафаретная техника, когда заготовка, через которую впоследствии будет распылена краска, изготавливается заранее; а также техника троу-ап – быстрое нанесение контура с заливкой 2-3 цветов, заполнением только штриховкой или вообще без нее.

⁷⁸ Painting a city // Emirates, 30 July 2018. – <https://www.emirates.com/sn/english/open-skies/5126665/painting-a-city>

⁷⁹ Хейзинга Й. Человек играющий. С. 29.

Вообще категория времени и пространства – одна из определяющих черт уличного искусства. Ведь в эту игру играют вдвоем, и второй играющей стороной выступает зритель, чья задача – не только увидеть, но и найти спрятанный объект или понять его месседж. Это тоже игра. 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 объектами хобо-арта – рисунками на поверхности железнодорожных вагонов (моникерками), которые перемещаются в пространстве и времени. 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.

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. В то же время 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, чтобы разместить работу на стене, примыкающей к смежному зданию, зная, что после сноса дома арт-объект проявится, словно плывущий по воздуху (*рис. 1*); может, благодаря отсутствию бюрократических фильтров в его художественной

практике, оперативно реагировать на конкретные вопросы, связанные с контекстом арт-объекта или мира в целом.



Рис. 1. Проект JR «Морщины города»

Источники: <http://fototelegraf.ru/wp-content/uploads/2011/06/foto-graffity-JR-21.jpg>; https://art-assorty.ru/uploads/posts/2015-06/1434081594_1434038533_3.jpg

Что же касается муралов паблик-арта, они, как правило, должны оставаться надолго, следовательно, 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 покрашен для работы последующего художника (например, такова была практика санкт-петербургского Музея стрит-арта), может существовать десятилетиями и регулярно подновляться (например, берлинская *East Side Gallery*), так что его «жизнь» зависит от заказчика.

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 художником 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 (рис. 2) или одиночных строений Санкт-Петербурга командой *HoodGraffTeam*.



Рис. 2. Бэнкси. Сеть объектов на разделительном барьере в Вифлееме.

Источник: <https://weburbanist.com/wp-content/uploads/2015/02/banksy-palestine-previous-murals.jpg>

Белорусская арт-группа *HoodGraffTeam* несколько лет размещала 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 «жили» долго, однако при уничтожении мурала команда обычно создавала 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 нехудожника, но на этот призыв *HoodGraffTeam* отреагировал в течение следующего дня, пообещав «всех вылечить» (рис. 3).



Рис. 3. Арт-группа *HoodGraffTeam*: стрит-арт в саду дома Пашкова (Литейный пр., 37 – 39). Фотографии автора

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.

В-четвертых, игра требует определенных усилий, направленных на успешное прохождение определенного задания, и, как следствие, приводит к разрядке. Интерпретация художественного произведения – это почти всегда головоломка, которую зрителю нужно решить. 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.

В-пятых, неопределенность исхода во время игры означает, что всегда остается вопрос: повезет игроку или нет? (сможет ли он физически добраться до намеченного места? успеет ли разместить арт-объект в соответствии со своим замыслом? сможет ли зритель понять месседж? и т. д.) Исход заранее

неизвестен, что важно как для игрока (художника или райтера), так и для зрителей, осознанно или случайно попавших в игру, предложенную уличным художником.

Выигрывая, игрок повышает свой статус в результате игры. Уважаемый, выдающийся граффити-райтер, получивший большую известность, получает внутри сообщества прозвище Короля и в качестве знака общественного признания добавляет к своим работам изображение короны (рис. 5). Поскольку трудно быть королем во всех областях, существуют различные подкатегории, такие как «Король линии», «Король стиля» или «Король бомбинга», «Король всего города» (райтер, оставивший свой тег по всему городу и, соответственно, получивший известность). Таким образом, выигрыш, особенно публичный, – это нечто большее, чем просто получение приза или, например, денег в карточной игре; это приобретение чести, уважения и восхищения. Победа – это то, чем гордится победитель, поэтому вместе с положительным результатом игрок получает удовольствие, гордится собой ⁸⁰.



Рис. 5. Слева – тег Короля в виде короны, справа – тег Жана-Мишеля Баскии (Samo)

В-шестых, игра моделирует ситуацию, в которой один человек (или группа) играет роль «художника» и наполняет произведение смыслом, а другой человек играет роль «зрителя» и воспринимает это значение. Уличное искусство создает новые отношения между «автором» и «аудиторией». В то время как традиционные произведения искусства допускают некоторую ограниченную интерактивность аудитории (например, изменять свое положение относительно произведения искусства), полностью интерактивное уличное искусство позволяет зрителю изменять физическую структуру самого художественного произведения: дополнять, уносить с собой и даже разрушать его. Таким образом, уличное искусство более открыто зрителю, чем традиционное. В традиционном искусстве изменения или дополнения к художественному произведению разрешены только первоначальным создателем или специально уполномоченным представителем автора. В стрит-арте зритель изменяет само художественное произведение. Таким образом,

⁸⁰ Хейзинга Й. Человек играющий. С. 22 – 132.

уличные арт-объекты представляют собой новый онтологический вид художественного произведения. В таких произведениях искусства, как живопись, произведение авторитетно завершено и, таким образом, по своей природе закрыто и стабильно. Напротив, уличные произведения искусства – это гибрид: у них есть стабильный, доработанный художником компонент – мурал, трафаретное изображение или скульптура, – но часть их природы остается критически открытой и постоянно меняющейся. Уличный художник отказывается от решающей степени контроля над готовым арт-объектом. Это открывает двери для сложных видов коллективного авторства, недоступных в традиционном искусстве, когда художник и аудитория в некотором смысле выступают сотворцами.

Таким образом, городскую игру можно рассматривать как добровольное занятие в рамках места и времени, в соответствии с правилами, обязательными для всех, целью которого является само занятие, сопровождающееся чувствами напряжения и удовольствия, проходящее в атмосфере неопределенности в его исходе и вознаграждаемое победой одного или группы игроков (художников).

3.4. Урбанистическое искусство и философия творческого самовыражения

Идеал творческой личности, значительно усиленный более глубокими духовными коннотациями творческого самовыражения, формировался во многих художественных и связанных с ними контркультурных движениях с рубежа XIX и XX вв. Художественные движения и стили, сформированные вокруг идеалов оригинальности и эмоционального самовыражения, включают довольно широкий спектр практик: американский трансцендентализм; движение искусств и ремесел; поэты и авторы-битники; импрессионизм, кубизм и абстрактный экспрессионизм; популярные музыкальные формы, такие как рок-н-ролл и демократизированная этика панк-рока, «сделай сам», хип-хоп. Можно рассматривать эти стили как направления для эмоционального самовыражения личности. Многие из них бросали прямой вызов парадигматическим способам художественного производства, поскольку все чаще «художник», а не «правила» диктовали способ самовыражения.

Современный человек видит себя в центре бытия носителем безусловной истины и, как следствие, испытывает потребность транслировать миру это представление о себе. Самовыражение стало явлением повседневной жизни человека, фундаментальным для человеческого общества. Самовыражение раскрывает другим состояние мышления, чувств и переживаний человека с помощью языка, мимики, речевых актов и т. д. В отечественной науке написано множество работ, посвященных самовыражению человека, описывающих его

сущность⁸¹, существенные признаки⁸², составляющие⁸³, виды, способы и средства⁸⁴, проблемы формирования культуры самовыражения личности⁸⁵.

Творческое самовыражение дополняет этот процесс требованием «креативности». «Творческая» часть самовыражения, как правило, концентрируется на генерации творческих артефактов, технологиях их создания или даже на «намерениях» создания таких артефактов. Форма выражения отличается в зависимости от области или средства выражения – визуального искусства, музыки, поэзии, живописи или чего-либо подобного.

Для уличного художника самовыражение составляет суть творческого акта. Помимо креативности, самовыражение включает понятие «самости», что предопределяет необходимость короткого обзора точек зрения философов различных направлений на это явление.

В современной философии считается, что Рене Декарт был первым, кто проблематизировал в новоевропейской философии личность, персону⁸⁶. Он выдвинул идею дуализма «Я», утверждая, что человеческие существа состоят из разума (души) и тела, и именно «мышление» становится определяющей характеристикой нашего «Я» или нашего существования: «Я мыслю, следовательно, я существую».

Джон Локк отличался от Декарта тем, что проводил различие между субстанцией (душой) и сознанием. По его мнению, самоидентификация является результатом наличия одной и той же памяти (или сознания). Именно память обеспечивает определенное звено, связывающее воедино различные этапы развития человека. Если мы воспринимаем, что мы одна и та же личность из раза в раз, это происходит не в результате того, что у нас одно и то же тело или одна и та же субстанция, а в результате того, что у нас одно и то же сознание. И. Г. Микайлова, анализируя труд «Два Трактата о Правительстве» Д. Локка, цитирует: «Самость каждого субъекта сознания обладает собственностью, наделяющей его правом распоряжаться ею по своему усмотрению в зависимости от изначально заложенных в ней качеств, а именно свободно реализовывать свою ментальную и физическую активность в

⁸¹ Косонова А. С. Становление педагога. Иркутск: Издательство Иркутского государственного педагогического университета, 2001; Рыбакова Н. А. Мотивационные источники самоактуализации педагога в профессиональной деятельности // Современное образование. – 2015. – № 1. – С. 69 – 99.

⁸² Развитие творческого самовыражения школьников в условиях кризиса современного образования / С. С. Брикунова, В. Б. Войнов, А. В. Васильцова и др. // В мире научных открытий. 2015. № 11.6 (71). С. 1994 – 2012.

⁸³ Осипова И. С., Пиняскина М. В. Самораскрытие личности в речевом общении // Огарев-Online. 2016. № 21 (86).

⁸⁴ Тарасова И. В. Критерии и показатели профессионального самовыражения преподавателей вуза // Акмеология. 2017. № 1. С. 78 – 82.

⁸⁵ Омельченко Е. А. Моделирование становления культуры самовыражения как одна из перспективных стратегий образования // Концепт. 2018. № 8. С. 53–65; Попова И. В. К вопросу о развитии культуры эмоционального самовыражения подростков в творческом коллективе // Фундаментальные исследования. 2014. № 11 (ч. 8). С. 1818 – 1820.

⁸⁶ Кругликов С. Т. Хронология субъекта Рене Декарта // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Том 18. Вып. 3. С. 68 – 75.

процессе социокультурного воспроизводства без давления со стороны социума и его доминирующих идеалов»⁸⁷.

Альтернативная версия самости основана на «теории расслоения» Дэвида Юма. Юм считал, что идея «Я» – это вымысел. У людей нет реальной концепции «Я», есть только набор ощущений, восприятий и мыслей, которые нагромождены друг на друга. «Я» возникает только из объединения этих переживаний воедино.

Иммануил Кант согласен с Юмом в том, что самоидентификация не происходит из самосознания. Кант, однако, полагает, что непреходящее «Я» трансцендентно, а не просто объект опыта (под трансцендентальным Кант подразумевал необходимое условие возможности любого опыта). Он утверждал, что если в каждый момент переживания существует отдельное «Я», мы не сможем ничего воспринимать. Должно существовать единое сознание, объединяющее все эти восприятия; это, по его словам, и есть «Я». В отличие от Декарта, Кант считал, что «Я» – это не переживание, а скорее то, что отвечает за бывшее – опыт. Таким образом, он предлагал две разные концепции самости: (1) эмпирическое эго, которое включает в себя все те специфические вещи, которые делают людей разными, и (2) трансцендентальное «Я» – то, что необходимо для единого эмпирического самосознания.

У. Джеймс⁸⁸ и Чарльз Х. Кули⁸⁹ утверждали, что существует неразрывная связь между «Я» и обществом. Наше «Я» не существует независимо, но как отражение тех, кто нас окружает. Внешнее восприятие оказывает влияние на то, кем человек себя считает. Он не только учится у других, но и учится становиться похожим на других – идея зазеркалья самости. Это влияние действует с самого детства. Даже став взрослым, человек постоянно развивает и уточняет внутреннее определение себя. Это определение также может быть многогранным в зависимости от ролей, которые он играет, и контекстов внешнего мира, с которыми он сталкивается – рабочее «Я», домашнее «Я», родительское «Я», творческое «Я» и т. д.

Отмечая привлекательность архетипа самости в современном мире, Л. В. Скворцов пишет: «Если в XX в. смена самости была связана с проблемой смены геополитического региона жизни, то в XXI в., в силу процессов глобализации и миграционных процессов, ситуация претерпевает радикальные изменения. Достаточно свершения какого-то радикального действия, чтобы стать *иным*. В отдельном деянии может быть реализовано полное выражение новой сущности жизни, а значит, и качественного изменения самости»⁹⁰.

Итак, можно предположить, что самовыражение означает присущую любому человеческому существу способность выражать свой внутренний мир

⁸⁷ Цит по: Михайлова И. Г. Историко-философские и психологические аспекты проблемы самости и ее воспроизводства субъектом сознания // Мир психологии. 2018. № 4 (96). С. 186.

⁸⁸ Сысоев М. С. Философия сознания Уильяма Джеймса : между нейтральным монизмом и панпсихизмом // Философия. Журнал высшей школы экономики. 2020. Т. 4. № 4. С. 249 – 265.

⁸⁹ Кули Ч. Х. Избранное. Москва, 2019.

⁹⁰ Скворцов Л. В. Самость (self) как проблема гуманитарного знания // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2014. № 1. С. 129.

(чувства, переживания, интересы, размышления, настроения и т. д.) уникальным и творческим способом, направленным на психологическую разрядку и коммуницирование с внешним миром. Поскольку единственно правильного определения «Я» не существует, можно попытаться выделить несколько его составляющих, которые, по нашему мнению, можно считать результирующей взглядов различных философов. Таким образом, «Я» человека, вовлеченного в творческое самовыражение, состоит из следующего:

1) Истинного «Я»: то, чем человек на самом деле является по отношению к своему телу, мозгу и психике, или даже трансцендентности (при условии, что такая возможность может быть учтена).

2) Приобретенного «Я»: опыт, знания, размышления, реакции на действия, воображение и т. д., которые человек мог бы получить в течение жизни.

3) Личного представления о себе: само понятие или определение «Я», заложенное в сознании человека. Это – метапредставление, т. е. представление «Я» о самом себе.

Философские представления, которые человек имеет о своем «Я», могут оказать сильное влияние на его творческие результаты. Например, некоторые ранние британские писательницы-романистки (в частности, Афра Бен, Джейн Баркер, Элиза Хейвуд) находились под влиянием дебатов о «Я», возникших в период английской буржуазной революции, и это сформировало специфику повествовательных практик в ранних романах того периода. Точно так же борющаяся против сексизма и неравенства в мире искусства арт-группа *Guerrilla Girls* размышлениями над «Я» женщин-художников и цветных людей, остающихся за пределами канона мира искусства (особенно когда речь идет о музеях), сформировала понимание роли художника-активиста, переосмыслив язык и стиль протестного искусства и задавая его тренды последние четыре десятилетия. Если раньше феминистки решали мрачные и серьезные вопросы, такие как сексуальное насилие, то партизанская группа *Guerrilla Girls* подошла к решению проблем неравенства в мире искусства с юмором.

Объективный аспект «Я» можно назвать «внутренней точкой зрения». Как образно говорил Поль Гоген: «Я закрываю глаза, чтобы видеть». Объективный аспект «Я» можно уточнить с помощью вопроса: «Что именно выражается в творческом самовыражении?» Будучи людьми, мы думаем, чувствуем, переживаем. Восприятие внешнего мира обрабатывается субъективными способностями «Я» к эстетике, воображению, самоанализу, рефлексии и т. д. для создания своего внутреннего мира (объективного «Я» – мои мысли, мои чувства, мой опыт). Этот созданный внутренний мир, который можно назвать «внутренней точкой зрения», является глубоко личным и остается для каждого человека таковым до тех пор, пока он не решит поделиться этим с остальным миром. Однако прямого обмена нет: один человек не может думать мыслями другого, не может чувствовать чужие чувства, не может переживать чужой опыт. «Содержание художественного произведения не переходит – как вода, переливающаяся из одного кувшина в другой – из

произведения в голову реципиента»⁹¹. Но все это может быть доступно другим людям (реципиентам) через «выражение». Содержание художественного произведения воспроизводится, воссоздается самим реципиентом «по ориентирам, данным в самом произведении, но с конечным результатом, определяемым умственной, душевной деятельностью читателя»⁹². Реципиент воспринимает его через сопереживание, интерпретируя это в свете своих собственных внутренних истин.

Таким образом, «самовыражение» – это представление части содержания уникального «я» – личности, мыслей, чувств, переживаний, мнений, историй и т. д. – внешнему миру. Именно эта внутренняя точка зрения определяет, «что именно должно быть выражено?» Причем, как отмечает Дж. Хосперс, то, что «должно быть выражено», вначале может быть расплывчатым, и более четкое представление о содержании может проявиться только в процессе выражения⁹³.

Для формулирования внутренней точки зрения должен быть найден правильный медиум – способ выражения. Например, в случае выбора в качестве такового музыки (которой, в отличие от визуального искусства, не хватает семантического или репрезентативного содержания), ее ценность будет определяться эмоциями, вызываемыми музыкальным произведением. В случае выбора изобразительных искусств, в частности, уличного искусства, необходимо понимать, что эмоциональной восприимчивости мало: в силу своей природы оно требует зрительской подготовки. Как всякое аналитическое искусство, стрит-арт тревожит и раздражает зрителя тем, что нарушает сложившиеся каноны, в некоторых случаях расчлняя формы и разрушая внешнее подобие. Искусство в галерее или музее, или даже просто уличный паблик-арт приятнее, понятнее и доступнее любому, даже малоподготовленному зрителю, ибо изначально настраивает реципиента на волну позитивного восприятия. Улица с ее муралами или спонтанной скульптурой – это разрушение представлений о том, что можно и нельзя делать в городской среде; это нарушение гармонии противоборствующими силами; это новизна, необычность, субъективизм; в некоторых случаях – претензия на сложные обобщения и философские осмысления.

Более ранние усилия уличных художников были направлены на создание творческого артефакта, но без творческого агента, имеющего представление о том, что он создал (например, на заре эры граффити райтеры создавали новые шрифты или граффити-стили, не ставя перед собой такой цели). По мнению Саймона Колтона, исследующего восприятие креативности в вычислительных системах, это равносильно отсутствию креативности вообще⁹⁴. По мере развития уличного искусства как явления современного урбанизма отдельные художники превращались из ремесленников в интеллектуалов, использующих художественные техники в качестве средства самовыражения. В связи с этим

⁹¹ Асмус В. Чтение как труд и творчество // Вопросы литературы. 1961. № 2. С. 17.

⁹² Асмус В. Чтение как труд и творчество. С. 17.

⁹³ Hoppers J. The concept of artistic expression // Proceedings of the Aristotelian Society. 1954. Vol. 55. P. 313 – 344.

⁹⁴ Colton S. Creativity Versus the Perception of Creativity in Computational Systems // AAAI Spring Symposium - Technical Report. 2008. P. 14 – 20.

нетрудно понять, почему во многих обстоятельствах творчество художника имеет первостепенное значение, а красота его работ – второстепенное: сосредоточенность на «Я» подразумевает, что уличный художник как творческий агент является живым существом, он формирует внутреннюю точку зрения и способен ее выразить.

Таким образом, когда уличный художник втягивается в творческий процесс, он испытывает удовлетворенность, которая становится движущей силой его жизни. Это еще больше усиливает его внутренний голос, стимулирует творчество и позитивный настрой, необходимый для преодоления препятствий. Одно из важных качеств, которое уличный художник развивает в себе с помощью искусства, – сосредоточенность на своих начинаниях без мотива на внешнюю награду, т. е. достижение своих целей для самореализации, а не вознаграждения.

3.5. Урбанистическое искусство и «смерть автора»

То, как художники описывают свою работу – с точки зрения мотивации (почему я сделал этот арт-объект), намерения (что я имел в виду, когда делал этот арт-объект) и процессов (как я сделал этот арт-объект) – оказывает большое влияние на то, как ее воспринимает аудитория. Фрейминг фиксирует эту информацию. Например, дневниковые записи Мунка о «Крике» дают зрителям дополнительное представление о том, как интерпретировать его работы. Произведение искусства может даже получить совершенно иную интерпретацию, если мы изменим часть информации о нем ⁹⁵.

Поскольку в искусстве, особенно в изобразительном, процесс создания артефакта часто является решающим фактором в его оценке, это создает проблему для уличного искусства, где автор в абсолютном большинстве случаев неизвестен. Работы о проблеме авторской анонимности в истории искусства, если не затрагивать проблему атрибуции произведений, в основном посвящены концепции «коллективного автора»⁹⁶. Исторически сложилось, что рассуждения об анонимности в искусстве ведутся в формулировках «портрет неизвестного» и «автор неизвестен». Т. е. 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

⁹⁵ Charnley J., Pease A., & Colton S. On the notion of framing in computational creativity // Proceedings of the 3rd International Conference on Computational Creativity, ICC3 2012. Dublin: Univ. College Dublin. 2012. P. 77 – 81.

⁹⁶ Субботина О. В. Между анонимностью и индивидуальностью: проблема авторства в европейском искусстве Средних веков // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2016. Т. 17 № 1. С. 128 – 136; Бейсембаев А. Р. Анонимный характер позиции автора летописного текста // Cross - Cultural Studies: Education and Science. 2020. Т. 5. № 3. С. 6 – 14; Corsa A. When and why ancient art became anonymous // Actual Problems of Theory and History of Art. 2021. № 11. P. 16 – 20.

сокрытие автора, чему посвящены работы по проблемам эстетики экзистенциализма в целом⁹⁷, и в сфере уличного искусства в частности⁹⁸.

Основополагающим трудом для современного понимания места автора считается «Смерть автора» Ролана Барта⁹⁹. Само название риторически объявляет об освобождении литературного произведения от авторского замысла и контроля – идея, предвосхищенная модернизмом. Эссе Р. Барта выступает против традиционной практики литературной критики полагаться на намерения и биографию автора, чтобы окончательно объяснить «конечный смысл» текста. Вместо этого в эссе подчеркивается приоритет интерпретации произведения каждым отдельным читателем над любым «окончательным» значением, подразумеваемым автором, – процесс, в котором тонкие нюансы или незамеченные характеристики могут быть извлечены для нового понимания.

«Смерть автора» делает несколько смелых, но важных утверждений об отношениях между автором и литературным текстом: литературные произведения не являются оригинальными; значение литературного произведения нельзя определить, просто взглянув на автора этого произведения. Вместо этого мы, как читатели, постоянно работаем над созданием смысла текста. Письмо — это «уничтожение всякого голоса», а не создание голоса, как мы склонны думать о таком творческом искусстве, как письмо. Художественный текст также не оригинален: действительно, каждый текст представляет собой «ткань цитат». Хотя литературные произведения содержат оригинальные мысли, фразы и идеи, но в каждом литературном произведении слова, которые использует автор, те сырые материалы, из которых создается значение, являются знакомыми словами и, следовательно, не оригинальными: просто собраны немного по-новому (заметным исключением являются бессмысленные произведения Льюиса Кэрролла, чей «Бармаглот» действительно содержит целый ряд оригинальных слов; но часть забавы состоит в том, что мы признаем это стихотворение из «Алисы в Зазеркалье» как исключение, а не как обычный способ, которым произведения литературы порождают их смысл). Литературные произведения могут (в основном) опираться на знакомые слова и даже знакомые фразы, но великие произведения искусства помещают эти слова и «знаки» в новые комбинации — а их существует практически бесконечное множество, — которые могут создавать новые значения для нас.

⁹⁷ Логинова М. В. Эстетический аспект молчания в культуре: С. Л. Франк и М. Хайдеггер // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2017. № 2. С. 186 – 188; Логинова М. В., Прохорова Н. И. Анонимность как прием выразительности А. Арто // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2017. № 5. С. 186 – 188; Чуворкина О. А. Фигура автора после «смерти автора» // Артикульт. 2013. № 2 (10). С. 28 – 39; Ермоленко Г. А., Кожевников С. Б. Деконструкция авторства в современных арт-практиках // Эстетика и герменевтика. Москва, 2022. С. 142 – 144.

⁹⁸ Вильчинская-Бутенко М. Э. Стрит-арт и анонимность художника // Эстетика стрит-арта. Санкт-Петербург, 2018. С. 39 – 48; Спирина А. А. «Смерть Бэнкси»: постмодернизм в творчестве автора // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2019. Т. 21. № 65. С. 85 – 88; Спирина А. А. Феномен Бэнкси: творчество и модель личностной самоидентификации автора // XLVII Огарёвские чтения. Москва, 2019. С. 233 – 239.

⁹⁹ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва, 1994. С. 384 – 391.

В нашей нынешней культуре автор – это тот, кто создает текст и обладает авторитетом этого текста. Как считает Мишель Фуко, автор является твердой и фундаментальной частью произведения¹⁰⁰. Если бы человек хотел найти роман о взаимоотношениях отцов и детей, то он нашел бы книгу не по названию, а по имени автора, И. С. Тургенева. На самом деле любой книжный магазин или библиотека расставляют книги в алфавитном порядке по фамилии автора, что дает представление о том, что общество считает важным знать о тексте. Аналогичная ситуация и в области уличного искусства. Если предложить студентам для анализа некую работу некоего художника и ничего не говорить им об авторе, они могут проанализировать язык арт-объекта и попытаться определить его смысл; но знание чего-то об авторе и контексте работы может помочь выявить новые значения, которые важны для понимания арт-объекта. Как только они узнают, что работа принадлежит Жан-Мишелю Баскии, и могут привнести подробности жизни и смерти автора в анализ арт-объекта, значение анализируемого объекта меняется. Таким образом, необходимо помнить о том, кто создал арт-объект, и какое значение это может иметь для интерпретации его значения, даже если нам также необходимо признать (как это делает Р. Барт), что, как только работа художника представлена публике, она больше не является исключительно собственностью автора. Однако ее значение также порождается теми, кто ее видит. Таким образом, согласно Р. Барту, мы могли бы рассматривать отношения между автором, арт-объектом и зрителем как трехстороннее партнерство, а не двустороннее: все три элемента важны для создания смысла произведения.

Смерть автора связана с погружением творца (автора) в само искусство – на самом деле смерть автора связана с рождением зрителя. Когда какого-то уличного художника обвиняют в неправомерном поведении или вандализме, легионы поклонников бросаются на его защиту, как будто созданная им работа каким-то образом теряет в своей значимости. Смерть авторского замысла вовсе не означает отделение скверного поведения художника от его искусства, как бы сооружение перегородки и отрезание реальности от вымысла. Смерть автора – это смерть власти творца над своим искусством. Смерть автора не мешает ему быть преступником и при этом – гениальным художником. Примеров тому множество: Дж. Вазари писал, что Рафаэль Санти – один из самых прославленных и богатых художников Италии – умер после времяпрепровождения ещё более распутного, чем обычно; Микеланджело де Караваджо был известен вспыльчивостью характера, неоднократно нарушал законы, сидел в тюрьме и, убив человека, вынужден был скрываться на Мальте. Однако их работы в истории искусства являются признанными шедеврами, оставляя иные деяния своих создателей в прошедшем времени.

Уличные художники создают свои работы бесплатно и находятся вне общественной идеи авторства. Их обычной целью является культурный, политический или социальный комментарий, который не будет редактироваться, производиться, продаваться и распространяться как товар. Их

¹⁰⁰ Foucault M. Authorship: What is an Author? // Screen. Vol. 20. Iss. 1. 1979. P. 13 – 34.

особенная форма высказывания ставит под сомнение характер того, как арт-объекты производятся в капиталистической экономике. Искусство может быть артефактом, продуктом общественного сознания, мировоззрения; но это также и индустрия. Шоу сохраняет элемент контроля над идеями, которые могут бросить вызов природе капиталистической экономики. В пародии на эту самую идею художник Бэнкси создал текст, который гласил: «УНИЧТОЖЬТЕ КАПИТАЛИЗМ» и изобразил очередь из людей, желающих купить футболку с этим призывом (рис. 6). Этот арт-объект подчеркивает иронию ситуации: даже если автор представляет новую идею, критикующую доминирующую идеологию, капиталистический рынок находит способ контролировать выдвинутую идею, сделать ее модной и зарабатывать на ней деньги.



Рис. 6. Бэнкси. Уничтожьте капитализм. Источник: <https://i.ebayimg.com/images/g/iZIAAOSwYTBhcsEK/s-l400.jpg>

Даже с преимущественно анонимными авторами и неспособностью к массовому производству уличное искусство следует рассматривать как тип подчиненного повествования и коммуникации, потому что его цель состоит в распространении идей, комментариев и критики об официальном обществе и доминирующей идеологии. В эссе «Что такое второстепенная литература?»¹⁰¹ Жиль Делез и Феликс Гваттари обсуждают природу малозначимой литературы и то, как она функционирует в обществе. Они утверждают, что так называемая второстепенная литература имеет три элемента: она говорит на языке меньшинств, носит политический и коллективный характер. Этот тип литературы не входит в традиционный канон, и эти авторы не имеют достаточно громкого голоса для эффективного выражения потребностей своего сообщества. Однако Ж. Делез и Ф. Гваттари полагают, что эта литература положительно заряжена ролью и функцией коллективного, и даже революционного, высказывания. Модель Ж. Делеза и Ф. Гваттари знаменует собой одну из первых попыток западных теоретиков концептуализировать

¹⁰¹ Deleuze G., Guattari F. What Is a Minor Literature? // Kafka: Toward a Minor Literature. London: Univ. of Minnesota Press, 1986. P. 16 – 27.

культурное произведение, которое традиционно оставалось невидимым в рамках классической литературы и устоявшихся категорий жанра, стиля и типа.

Уличное искусство также может выражать коллективные мнения и давать голос новому общественному сознанию. По аналогии со второстепенной литературой можно рассматривать высказывание уличного художника под псевдонимом Прист по поводу разлива нефти *British Petroleum* в Мексиканском заливе в 2010 г. Нефтегазовая компания выделила деньги на борьбу с нефтяным разливом, и этого оказалось достаточно, чтобы сохранить свой имидж. Хотя СМИ с жаром обсуждали экологическую катастрофу, большинство людей, даже те, кто пострадал от нее, оставались глухи. Они просто признавали, что существует проблема, но мало что было сделано, чтобы изменить обстоятельства, приведшие к разливу. Уличный художник Прист выдвинул политическое послание, призывающее к коллективным действиям. Рядом с изображением двух детей и таблички «Пляж закрыт, не входите» он разместил призыв к коллективному сопротивлению. Играя на рекламном клише «Когда жизнь дает вам лимоны, сделайте лимонад», Прист предложил революционную мысль: «Когда жизнь дает вам разливы нефти, сделайте Молотова!». Нефть, будучи легковоспламеняющейся, ассоциируется со взрывным действием коктейля Молотова. Смысл призыва состоит в том, чтобы агрессивно реагировать, когда капитализм разрушает жизни и окружающую среду. Так же считали Ж. Делез и Ф. Гваттари – нет ничего серьезнее или революционнее, чем «второстепенная литература».

Поскольку уличное искусство является революционным по своей природе, авторы уличных арт-объектов предпочитают оставаться анонимными; так системе сложнее остановить их. Мишель Фуко предположил в эссе «Что такое Автор?»¹⁰², что одна из функций автора состоит в том, чтобы взять на себя ответственность за свой текст с тем, чтобы обществу было легче наказывать за прегрешения. Общество ввело понятия авторства, авторского права, права перепечатывания, отношения между автором и издателем, чтобы помочь контролировать трансгрессивные идеи и заставить писателя замолчать. Поэтому уличные художники и граффити-райтеры выходят за рамки капиталистического производства, художественно преобразуют ограничения, которые накладываются властями, размещая работы в пространстве города, забирая себе город без разрешения. Цель уличного искусства, или, в интерпретации Ж. Делеза и Ф. Гваттари, «второстепенной литературы» – вдохновить и сформировать в читателе/зрителе сознание, которым ранее пренебрегали. Как пишет Р. Барт, «текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении»¹⁰³. Анонимность, незаконность и презрение к капиталистическому производству – все ради повышения осведомленности и превосходства над «зрелищем».

Начинающий уличный художник (обычно в подростковом возрасте) не задумывается над смыслом псевдонима: подросток берет кличку или подбирает

¹⁰² Foucault M. Authorship: What is an Author?

¹⁰³ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва, 1994. С. 391.

буквы по их эстетическому сочетанию. Это особенно важно для граффити. В более взрослом возрасте обычно есть несколько причин для псевдонимов: стремление заменить слишком длинное имя более коротким и запоминающимся; стремление взять имя, которое соответствует выбранному роду деятельности, личной творческой или гражданской позиции. Однако, как правило, художник выбирает имя, чтобы скрыть свое подлинное авторство – выбирает криптоним¹⁰⁴. Объединение художников в группы – это тоже один из видов анонимности: говорить не от себя, а от имени группы.

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 с ее специфическими элементами. И. С. Кудряшов обозначил ее как стратегию уклонения от прямого контакта зрителя с личностью художника¹⁰⁵. 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 гг. 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»¹⁰⁶. 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 г. он провел перформанс «Художник и деньги»: приговорил к сожжению свои картины и дал три дня на апелляцию. Зрителям перформанса было предложено

¹⁰⁴ В среде граффити-райтеров криптоним, собственно, и есть само произведение.

¹⁰⁵ Кудряшов И. С. Стрит-арт как феномен современной культуры: проблемы генезиса и семиотические особенности // Критика и семиотика. 2014. № 2 С. 220 – 233.

¹⁰⁶ Colucci E. Who Is The Artist? Thoughts on Anonymous Street Art // Hyperallergic. August 29, 2011.

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»¹⁰⁷. Художник легко расстался с картинами, потому что ранее занимался граффити и привык, что судьбу изображения на стене решает баффер. 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. 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 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»¹⁰⁸.

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» (цитата его выступления на одной из встреч, не опубликовано). 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. Для Хиоши мотив

¹⁰⁷ Скворцова А. Акция «Художник и деньги» / Стас Багс Action «Artist and Money» / Stas Bags Anna Nova Art Gallery – URL: <http://annanova-gallery.ru/artists/projects/project/Aktciya-Hudozhnik-i-dengi/> (дата обращения: 20. 04. 2023).

¹⁰⁸ Banksy. Existencilism...

анонимности – получение новой степени свободы и антирыночность. Художественный рынок строится на репутации автора, значит анонимность Хиоши – это декларированная анонимность, т. е. стратегия борьбы с рынком. Хиоши оставляет свои арт-объекты на улицах, их судьба бывает разной, из множества сделанного только арт-объект «Чайка» попадал 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 практиковала хобо-арт, узнаваема по тематике унитаза, хобо-артист Спрут рисует осьминогов и ракушки, Омич – бородатых мужчин, Допель работает в двух цветах и размещает на товарных вагонах объекты природы – растения, насекомых, птиц. Также интересна серия анонимных моникерок 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...». 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, 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 геопрофилирования и технику деанонимизации¹⁰⁹. 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 года).

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 анонимны в гораздо большей степени. Граффити создаются художниками, о которых мы ничего не знаем. Это изолированные произведения

¹⁰⁹ Hauge M. V. Tagging Banksy: using geographic profiling to investigate a modern art mystery // *Journal of Spatial Science*. Vol. 61. 2016. Iss. 1. P. 185 – 190.

искусства, которые не связаны с другим искусством. Граффити интересны 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?

3.6. Урбанистическое искусство и философия вандализма

Многочисленные упоминания о фактах вандализма, встречающиеся в СМИ, как правило, подразумевают движущим мотивом вандалов чистое удовольствие, испытываемое при разрушении объекта. Возникает вопрос: почему разрушение часто бывает таким приятным переживанием? Чтобы найти адекватный ответ, необходимо исследовать факторы, которые присущи самому деструктивному процессу.

Концепции социального разрушения, как отмечает Г. Бекмуродова, начали формироваться во второй половине XX в., хотя на протяжении всей истории человечество было свидетелем различных деструктивных ситуаций в природе, обществе и религиозных учениях ¹¹⁰. Наличие социальной деструкции как явления привело к появлению философских учений, которые стремились объяснить причины и последствия деструктивных ситуаций. Так, Г. Гегель заложил онтологическую основу деструктивных процессов: его понимание души как амбивалентной сущности определяло порождение как положительных, так и отрицательных действий человека. Вслед за Г. Гегелем Ф. Ницше, также не используя напрямую термин деструкции, объяснял суть и логику деструктивных процессов через категорию дикости, которая выступает как важный атрибут человеческой жизни. Говоря об амбивалентности дикости, философ раскрывал взаимозависимость творчества и разрушения, подводя антропологический базис философского понимания деструкции. Как комментирует А. А. Сысолятин, у Ф. Ницше «насилие является не только негативным условием творческого действия (разрушение себя), но и формой позитивного утверждения, полагания себя»¹¹¹, так что вечное наслаждение творчеством включает в себя радость разрушения.

Психологические аспекты деструктивных процессов в XX в. были определены З. Фрейдом. Через противопоставление Эроса и Танатоса З. Фрейд обозначил положительные и отрицательные аспекты человеческого поведения. Эрос как основной инстинкт человеческой жизни призывает человека созидать

¹¹⁰ Bekmurodova G. Concepts of Social Destruction Philosophical Analysis // International Journal on Integrated Education. 2022. № 5, 6. P. 608 – 613.

¹¹¹ Сысолятин А. А. Творческое насилие: к интерпретации методологии «Так говорил Заратустра» // Философия и общество. 2022. № 2 (103). С. 91 – 105.

и быть творческим, в то время как Танатос ведет человека к смерти, разрушению, агрессии. Соответственно, человеческая жизнь – это процесс противостояния Эроса Танатосу.

Косвенно вопрос деструктивности, к которой относится и вандализм, затрагивал ряд ученых, работающих в разных сферах знания; так возникла теория врожденной агрессии К. Лоренца¹¹², теория взаимного противостояния культуры и цивилизации Н. А. Бердяева¹¹³, теория карнавала М. М. Бахтина, теория культурных взрывов Ю. М. Лотмана¹¹⁴, концепция «массового человеческого восстания» Хосе Ортеги-и-Гассета¹¹⁵.

Наиболее прочную теоретическую и методологическую основу для формирования целостной концепции социального разрушения обеспечили работы Макса Хоркхаймера, Теодора Адорно, Герберта Маркузе, Эриха Фромма.

Впервые в социальной философии М. Хоркхаймер и Т. Адорно системно доказали, что деструктивность является неотъемлемым атрибутом человеческой природы, и что этот атрибут имеет серьезное влияние на развитие человеческого общества¹¹⁶. Согласно их взглядам, человек по своей сути является разрушителем, и его деструктивная сила настолько могущественна, что если она уничтожит саму себя, то вместе с ней будут уничтожены вся природа, мир животных и растений. Отделившись от природы, человек стал рассматривать ее как реальность, данную ему для удовлетворения его потребностей и прихотей. В результате вся человеческая цивилизация продолжила развиваться по пути разрушения. Разрушительный характер развития человека настолько стабилен, что человеческому ребенку сначала нужно что-то сломать, чтобы затем что-то построить. Таким образом, в человеческом обществе разрушение приобрело объективный и необходимый характер, стало специфической формой человеческого отношения к миру, проявляясь в безумии потребительства, утрате способности творить, склонности разрушать все, что не подчиняется повиновению.

Г. Маркузе, будучи под впечатлением от учения З. Фрейда, утверждал, что существование человека и общества также имеет два истока – Эрос и Танатос. Эрос противостоит Танатосу, создавая культуру, борясь с ней. В более широком масштабе вся человеческая цивилизация сама по себе является продуктом Эроса. Танатос, с другой стороны, существует как антипод Эроса. Его разрушительная сила служит не только для разрушения, но и для творчества и изобретательности. Согласно Г. Маркузе, Танатос обладает двумя основными характеристиками социального разрушения. Во-первых, разрушение носит универсальный характер: природа, общество, само человеческое существование имеют разрушительное начало. Во-вторых,

¹¹² Лоренц К. Агрессия. Москва: Римис, 2017. 707 с.

¹¹³ Бердяев Н. А. Философия неравенства. Москва: Директ-Медиа, 2008. 344 с.

¹¹⁴ Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ. 2000. С. 12–149.

¹¹⁵ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Москва: АСТ, 2002. 509 с.

¹¹⁶ Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. Москва – Санкт-Петербург: Медиум, Ювента, 1997. 310 с.

социальное разрушение носит объективный, аксиологически нейтральный характер: человеческая цивилизация сама запускает разрушительные процессы, иногда превращая добро во зло, а иногда – зло в добро. В книге «Одномерный человек»¹¹⁷ Г. Маркузе фокусируется на изображении возникновения и протекания социально-деструктивных процессов в человеческом обществе. Для этого он сначала делит историю человеческого общества на три периода: а) доиндустриальное общество; б) индустриальное общество; в) постиндустриальное общество. По его мнению, деструктивные процессы существовали и в доиндустриальном обществе, но в этот период существовала определенная разница между эффективностью уничтожения и производства. Однако в индустриальном обществе такой разницы уже нет, более того, эффективность самого производства была обусловлена разрушением и закончилась разрушением. Индустриальное общество (или единое – многомерное общество) сначала создает чрезмерные и иррациональные потребности человека, настроение потребления, а затем обеспечивает человеческое благополучие, удовлетворяя их. Процветание, с другой стороны, порождает все новые и новые иррациональные потребности. Таким образом, повышение эффективности и производства приводит к ускорению разрушительных процессов. В индустриальном обществе этот цикл не может быть нарушен, потому что связь между эффективностью производства и разрушением поддерживается за счет дополнительных репрессий. В данном случае мыслитель ссылается на дополнительные репрессии как на механизм социальных ограничений и контроля, который преобладает в обществе. Тем не менее Г. Маркузе завершает свое выступление в оптимистичном настроении. Он надеется, что деструктивные процессы будут доведены до приемлемого уровня в постиндустриальном обществе.

В монографии «Анатомия человеческой деструктивности» философ Э. Фромм, как и другие представители франкфуртской школы, рассматривает социальное разрушение как неотъемлемую черту человеческого общества, и подчеркивает, что эта характеристика проявлялась на протяжении всего исторического развития. Но в комментариях Э. Фромм считает любовь к жизни одним из важнейших качеств биологического существа, называемого человеком. Он верит, что именно любовь к жизни поможет нейтрализовать деструктивные состояния современного общества.

Таким образом, ряд представителей франкфуртской школы, основываясь на многовековых теоретических размышлениях на эту тему, создали различные варианты концепций социального разрушения. Общим знаменателем концепций М. Хоркхаймера и Т. Адорно, Г. Маркузе и Э. Фромма является то, что все они интерпретируют социальное разрушение как отличительный признак человеческого общества. Однако в то время как философские соображения М. Хоркхаймера и Т. Адорно привели к выводам достаточно удручающим, Г. Маркузе и Э. Фромм надеются, что существуют возможности

¹¹⁷ Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. Москва: АСТ, 2003. 526 с.

нейтрализовать социально-деструктивную ситуацию или, по крайней мере, уменьшить ее влияние.

Это правда, что процессы и события, имевшие место в последней четверти XX в. и в начале нынешнего, пока не оправдывают некоторых обнадеживающих выводов Г. Маркузе и Э. Фромма относительно постиндустриального общества. Однако за последние полвека в области социальной философии наблюдаются попытки усовершенствования концепции социального разрушения: предлагаются антидеструктивные проекты, основанные на воспитании многомерности индивидов и поощрении развития высокого искусства. По сути, те же переменные, которые объясняют удовольствие, сопровождающее социально приемлемые эстетические переживания, ответственны за удовольствие, связанное с социально неприемлемыми актами разрушения.

В 1982 г. Джеймсом К. Уилсоном и Джорджем Л. Келлингом была разработана академическая «теория разбитых окон», где разбитые окна использовались как метафора беспорядка. Теория связывала беспорядок и нецивилизованность в сообществе с последующими случаями серьезных преступлений¹¹⁸.

«Теория разбитых окон» оказала существенное влияние на политику в отношении уличного искусства и граффити на протяжении 1990-х гг. и остается влиятельной в XXI в. Возможно, наиболее заметным применением теории было в Нью-Йорке, когда полицией руководил комиссар Уильям Брэттон. Он был убежден, что агрессивная практика поддержания порядка в полицейском управлении Нью-Йорка обеспечила резкое снижение уровня преступности в городе. У. Брэттон начал воплощать теорию на практике в качестве начальника транспортной полиции Нью-Йорка в период с 1990 по 1992 гг. Отрядам полицейских в штатском было поручено ловить тех, кто перепрыгивает через турникеты, и по мере увеличения числа арестов за мелкие правонарушения количество преступлений в метро всех видов резко сократилось. В 1994 г., став комиссаром полиции Нью-Йорка, У. Брэттон представил свою основанную на «разбитых окнах» «инициативу по повышению качества жизни». Эта инициатива была направлена на борьбу с попрошайничеством, мелким хулиганством, распитием спиртных напитков в общественных местах, уличной проституцией, несанкционированным мытьем лобового стекла или другими подобными попытками получить наличные у водителей, остановленных в пробке, а также нанесением граффити. Когда Брэттон ушел в отставку в 1996 г., количество тяжких преступлений в Нью-Йорке сократилось почти на 40 %, а количество убийств сократилось вдвое.

До разработки и внедрения «теории разбитых окон» ученые-правоприменители и полиция, как правило, сосредотачивались на серьезных преступлениях, т. е. основное внимание уделялось преступлениям, которые считались наиболее серьезными и имеющими последствия для жертвы, таким

¹¹⁸ Wilson J. Q., Kelling G. L. Broken Windows: The Police and Neighborhood Safety // The Atlantic Monthly. 1982. № 249(3). P. 1 – 10.

как изнасилование, грабеж и убийство. Дж. К. Уилсон и Дж. Л. Келлинг придерживались другой точки зрения. Они рассматривали серьезные преступления как конечный результат более длинной цепочки событий, предполагая, что преступность проистекает из беспорядка, и что если бы беспорядок был устранен, то серьезных преступлений не было бы.

Их теория утверждает, что распространенность беспорядков порождает страх в умах граждан, которые убеждены, что район небезопасен. Этот уход из сообщества ослабляет социальный контроль, который ранее сдерживал преступников. Как только этот процесс начинается, он подпитывает сам себя. Беспорядок порождает преступление, а преступление порождает еще больший беспорядок и преступность в дальнейшем.

Обычно определяют два разных типа беспорядка. Первый – это физический беспорядок, типичным примером которого являются пустующие здания, разбитые окна, брошенные транспортные средства и участки, заполненные мусором. Второй тип – это социальные беспорядки, для которых характерны агрессивные попрошайки, шумные соседи и группы молодежи, собирающиеся на углах улиц. Грань между преступлением и беспорядком часто размыта, и некоторые эксперты рассматривают такие действия, как проституция и торговля наркотиками, как беспорядок, в то время как многие другие классифицируют их как преступления. Несмотря на различия, считается, что оба эти типа беспорядков усиливают страх среди граждан, проживающих в данном городском районе.

Очевидное преимущество этой теории перед многими ее криминологическими предшественницами заключается в том, что она позволяет добиться перемен быстро и с минимальными затратами, просто изменив стратегию полиции по борьбе с преступностью. Бороться с беспорядком гораздо проще, чем с такими зловещими социальными недугами, как бедность и недостаточный уровень культуры и образование.

Наиболее убедительную эмпирическую поддержку «теории разбитых окон» получила работа политолога Уэсли Дж. Скогана, который обнаружил, что определенные виды социальных и физических расстройств связаны с определенными видами серьезных преступлений¹¹⁹. Однако У. Дж. Скоган благоразумно рекомендовал проявлять осторожность при интерпретации своих результатов в качестве доказательства справедливости теории разбитых окон. При повторном анализе данных У. Дж. Скогана политический теоретик Бернард Харкорт обнаружил, что связь между беспорядками в районе и кражами кошельков, нападениями, изнасилованиями и кражами со взломом исчезла, когда бедность и стабильность в районе были статистически контролируемы¹²⁰. Осталась только связь между беспорядками и грабежами.

¹¹⁹ Skogan W. G. Partnerships for Prevention? Some Obstacles to Police-Community Cooperation // Preventing crime and disorder: Targeting strategies and responsibilities. Cambridge, MA: Cambridge Univ. Press, 1996. P. 225 – 241.

¹²⁰ Harcourt B. E. Illusion of Order: The False Promise of Broken Windows Policing. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 2001. 294 p.

Харкорт также раскритиковал «теорию разбитых окон» за пропаганду политики «нулевой терпимости», которая наносит ущерб обездоленным слоям общества.

Таким образом, достоверность «теории разбитых окон» осталась недоказана. Можно с уверенностью заключить, что теория объясняет не все и что даже если теория верна, для полного объяснения преступления необходимы сопутствующие теории.

Художники, а также психологи отмечают, что, как это ни парадоксально, существует тесная связь между искусством и разрушением – или, в более общем плане, между творческими и деструктивными актами. Конечно, преобразование материала в новые структуры включает в себя тот же набор психологических переменных как в конструктивной, так и в деструктивной деятельности. Исходя из этого зададимся вопросом: искусство и вандализм – так ли уж они различны?

Вопрос о том, что представляет собой искусство в сравнении с вандализмом, до сих пор остается популярной темой для дискуссий. Например, Ф. У. Шнайдер, Дж. А. Груман, Л. М. Куттс, говоря о городской среде, делают интересное утверждение о природе публичного визуального искусства и о том, как оно сильно отличается от вандализма¹²¹. Что касается публичного визуального искусства, то в книге приводится в пример создание фрески, отражающей социальную озабоченность; что касается вандализма, то говорится о людях, которые царапают свои собственные имена в вестибюле метро. Хотя с этими примерами трудно спорить, но они основаны на очень узкой идее, которая предполагает малое совпадение между этими двумя концепциями. По их мнению, цель художника – украсить уродливую окружающую среду, а вандалы всегда деструктивны и эгоцентричны. Эти утверждения ошибочны, поскольку они основаны на убеждении, что искусство и вандализм по своей сути являются противоположными понятиями, которые никогда не имеют сходной эстетики или мотивации. Они также предполагают, что искусство оказывает изначально положительное воздействие, в то время как вандализм оказывает изначально негативное. Вместо того, чтобы пытаться определить субъективную концепцию того, что делает что-то красивым, легче признать, что объективной красоты не существует. Как и большинство других концепций, то, что считается красивым, обычно считается таковым, потому что этот ярлык отражает большинство мнений. Просто искусство в целом не всегда кажется красивым большинству людей. Черные картины Ф. Гойи, особенно написанный на стене его дома «Сатурн, пожирающий своего сына» (*рис. 7*), никогда не предназначались для того, чтобы широкая публика считала их красивыми или приятными.

¹²¹ Gruman J. A., Schneider F. W., Coutts L. M. Applied Social Psychology: Understanding and Addressing Social and Practical Problems. Thousand Oaks, CA: Sage Publ., 2017. P. 108 – 113.



Рис. 7. Франсиско Гойя. Сатурн, пожирающий своего сына. 1819 – 1823.
Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид

Однако мало кто из искусствоведов не согласится с мнением о том, что «Сатурн» является выдающимся и значимым произведением искусства. Другими словами, даже в тех случаях, когда художник создает произведение искусства, это совершенно не означает, что оно должно ласкать взор зрителя. Точно так же вандализм не всегда неприятен с эстетической точки зрения и может даже быть тем, что большинство людей считает красивым.

Не спросив напрямую художника, невозможно с уверенностью определить, какая мотивация стоит за тем или иным визуальным произведением. Важно помнить – то, что многие люди сочли бы вандализмом, не всегда вызвано эгоцентрическими причинами и может быть направлено на повышение осведомленности о конкретных социальных проблемах. Например, *Black Lives Matter* – крупная организация, стремящаяся проводить мирные акции протеста против жестокости полиции. Однако есть сторонники группы, которые используют различные средства привлечения внимания СМИ, в том числе с помощью нанесения надписей с названиями группы на общественных или частных строениях.

Большая часть практики уличного искусства следует логике нарушений, присвоений и тактик, описанных Мишелем де Серто¹²². Разрушая тотализирующее представление о тех, кто находится во власти, как о пассивных потребителях, де Серто показывает, что повседневная жизнь создается творческим производством, постоянно присваивающим и перепрофилирующим продукты, сообщения, пространства для самовыражения и территории других людей. Для де Серто термин «потребитель» является бесполезным, редукционистским эвфемизмом, который скрывает сложности повседневной практики. Потребители – это, скорее, пользователи и репродукторы. Уличное искусство – это акты вовлечения и реорганизации, терапия, основанная на перераспределении доминирующей экономики изображений и иерархическом распределении пространства, характерном для мегаполисов.

Уличное искусство действительно можно продуктивно критиковать по эстетическим соображениям за разрушение, которое оно наносит общественным пространствам, но существующие модели критики упускают из виду сложный этический ландшафт уличного искусства, возникающий в результате использования им общественных пространств. Дух уличного искусства заключается в его двойной приверженности потенциалу всеобщего участия и эфемерности. Важно отметить, что произведение искусства не обязательно должно быть незаконным, деструктивным или наносящим ущерб, чтобы квалифицироваться как уличное искусство. Двойные требования к материальному использованию улицы и приверженность к эфемерности предполагают, что мы можем ожидать, что большая часть уличного искусства будет нарушать закон или наносить ущерб общественной собственности. Общественные пространства принадлежат кому-то другому, а не художнику, и современное уличное искусство обязано своим происхождением культуре граффити начала 1980-х гг., так что разрушение и улица исторически связаны. Хотя стрит-арт сам по себе не исключает произведений, которые используют улицу, не нанося ущерба общественной среде, например, техника реверс-граффити, изобретенная Полом Кёртисом (*Moose*), предполагающая очищение грязи или копоти с некой поверхности. Другой пример – меловые рисунки Джулиана Бивера, Нэйта Барановски, Курта Веннера на асфальте, которые также не предполагают очевидного вандализма.

Тем не менее материальное использование улицы уличным искусством по определению является внутренним для его смысла. Использование материальных объектов улицы в данном случае влечет за собой вандализм. Совершать вандальные действия – значит демонстрировать этический порок, а дерзко совершать его в общественном месте – значит перформативно одобрять его. Одобрение вандализма – это порочное с этической точки зрения отношение, и поскольку оно одобряется, и проходим предлагается разделить это отношение, это противоречит эстетическим достоинствам работы. На первый взгляд, это так. Но такой подход не учитывает различия между обстоятельствами создания и значением самого произведения. Гораздо более

¹²² Де Серто М. По городу пешком // Социологическое обозрение. 2008. Т. 7, № 2. С. 24 – 38.

вероятно, что аудитория какого-либо уличного художника состоит из других теггеров, которые будут судить о достоинствах работы, основываясь на продемонстрированном им мастерстве, композиции, дизайне и дерзости. Реакция широкой публики в этом случае не учитывается, поскольку она случайна. Незаконность сама по себе, таким образом, не влияет на смысл произведения. В результате будет неправильным утверждать, что этот уличный художник призывает широкую общественность одобрять нанесение аэрозоля на стены, точно так же, как легенда о том, что Хемингуэй написал большинство своих великих произведений в состоянии алкогольного опьянения, призывает общественность одобрить чрезмерное потребление алкоголя.

Более того, необходимо еще учитывать тонкую внутреннюю этику субкультуры уличного искусства, которая касается норм общественных пространств. Вражда между уличными художниками, известными как Бэнкси и Кинг Роббо, описанная выше в разделе «Урбанистическое искусство и философия игры», представляет собой пример оспаривания нормы, регулирующей приверженность эфемерности. Улица решает, какое искусство выживет; «Роббо Инкорпорейтед» выжила благодаря своей недоступности, а затем, по мере старения, превратилась в своего рода живой памятник.

Этические вопросы, поставленные враждой между Бэнкси и Кингом Роббо, хотя они глубоко касаются значения и использования улицы, не могут быть полностью объяснены апелляцией к их одобрению этически неправильных подходов. Возможно, ограниченность этики в данном случае проистекает из ее первоначального сосредоточения на институционально признанных произведениях искусства. Без сомнения, многие формы искусства также обладают своими этическими аспектами конститутивно. Тем не менее, если художественное произведение признано миром искусства, оно является произведением искусства. Однако у уличного искусства нет музеев и кураторов, выходящих за рамки решений улицы. Это произведения уличного искусства бросают вызов нормам, касающимся надлежащего использования общественного пространства, поэтому критиковать работы, не обращая внимания на этот разговор, значит упускать из виду загадочный и запутанный диалог, происходящий прямо на стенах.

3.7. Урбанистическое искусство как дар

Люди придают значение объектам, но каждый делает это по-своему. Проблемы возникают, когда мы предполагаем, что другие люди придают объектам то же значение и ценность, что и мы им. Когда уличный художник рисует на стене красками, купленными на свои деньги, мурал, можно ли считать это даром художника горожанам? И считают ли горожане эту работу подарком художника? Когда художник приезжает для участия в фестивале стрит-арта, объявленном муниципальными властями, является ли размещение его работы в пространстве города даром?

На сегодняшний день наиболее ценной попыткой обобщить исследования о дарах была предпринята Марселем Моссом и Жаком Деррида. Основной посыл М. Мосса как этнографа заключался в выявлении единого механизма в серии межплеменных соревновательных актов показных растрат и запутанной системе кругового дарообмена ¹²³. Результаты его исследований стали отправной точкой в развитии дореалогии ¹²⁴. Идея М. Мосса о подарке состоит из трех частей: дарение, получение и возвращение. По его словам, возвращение – это тот самый ключ к подарку. Следовательно, подарок относится к экономическому циклу. Конечно, для М. Мосса это возвращение не обязательно должно быть немедленным; в противном случае желание, например, не иметь ничего общего с дарителем могло бы интерпретироваться как оскорбление. По этой причине М. Мосс считает, что возврат подарка возможно отложить.

Итак, М. Мосс считает, что подарок не влечет за собой обязательств, а просто создает своего рода связь между дарителем и получателем. Ж. Деррида на основании описания подарка у М. Мосса поднимает новый уровень критики в отношении подарка и ставит под сомнение его существование ¹²⁵.

Ж. Деррида считал, что дар подразумевает обмен или, по крайней мере, ожидание обмена, в то время как он должен исключать любой вид обмена, поскольку он должен демонстрировать абсолютную безвозмездность. Ж. Деррида допускал возможность задержки в чем-либо ответе, поскольку считал, что требование задержки «вписано в саму вещь», которая представляет собой подарок. Но для него эта задержка не выводит подарок из экономического цикла. Получение чего-то, что должно быть возвращено, – это не подарок; это долг.

Ж. Деррида считает подарок проблематичным, поскольку в эпоху постмодернизма невозможно думать о подарках вне экономической логики. Ему кажется, что даже прием, связанный с концепцией подарка, порождает некоторый остаток обмена, такой как ценность, символ или намерение. Согласно Ж. Деррида, подарок не должен включать в себя никакой отдачи. По его мнению, эта необходимость не означает, что подарок не имеет ничего общего с экономикой, а просто находится в диалектическом отношении: подарок имеет отношение к экономике постольку, поскольку он является отрицанием обращения товаров. Более того, по мнению Ж. Деррида, дар не является чем-то невозможным: для того, чтобы понять суть подарка или, по крайней мере, то, что обычно подразумевается под этим названием, необходимы три элемента: даритель подарка, получатель или реципиент и сам подарок, который также включает в себя объект подарка как часть подарка. Ж. Деррида считает, что без этих элементов дар невозможен. Но для него сопоставление этих трех элементов порождает парадокс, который в то же время

¹²³ Мосс М. Опыт о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах // Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. Москва: КДУ, 2011. С. 134 – 285.

¹²⁴ Прозументик К. В. Дореалогия: истоки и становление философии дара // Философия и культура. 2018. № 7 (127). С. 51 – 58.

¹²⁵ Derrida J. Given time: I. Counterfeit Money. Chicago & London: The Univ. of Chicago Press, 1992. 172 p.

делает дар невозможным. Другими словами, сама возможность дара аннулируется в связи с признанием несовместимых условий его возможности. Понять этот тезис можно, проследив логику дара, начиная с его рассказа о получателе.

По мнению Ж. Деррида, для того, чтобы думать о возможности подарка, нужен получатель. Иначе нельзя даже говорить о подарке: подарок, который кто-то не получил, – это вообще не подарок. С другой стороны, согласно Ж. Деррида, получатель каким-то образом должен не знать о подарке, который ему преподносят. Если бы получатель знал о подарке, подарок исчез бы именно потому, что получатель превратился бы в должника. Согласно Ж. Деррида, для того, чтобы подарок существовал, не должно быть взаимности, возврата, обмена, встречного подарка и, прежде всего, никакого долга. В противном случае подарок невозможно вырвать из экономического цикла. Чтобы признать подарок подарком, потребовалось бы, чтобы кто-то отдал что-то взамен, по крайней мере, в символической форме – что-то вроде благодарности, – и это немедленно стало бы своего рода обменом.

Но можем ли мы на самом деле говорить о существовании дара вообще, если он должен быть неизвестен? Ж. Деррида анализирует две возможности такого неизвестного дара: неправильно понятый дар (нечто, что дано, но не признано подарком) и неоцененный подарок (что-то, полученное в подарок, но нежеланное). По его словам, в обоих случаях подарка не было. В первом случае подарка не было, потому что ничто не было признано подарком. Например, даже при том, что животным можно давать пищу или оказывать медицинскую помощь, нельзя сказать, что они получили какой-то дар, поскольку они неспособны распознать эти вещи как таковые. Во втором случае подарка тоже нет. Хотя то, что было дано, было признано, оно не было принято. На самом деле, для того, чтобы отказаться от чего-то в качестве подарка, нужно было бы воспринимать это как таковое. По мнению Ж. Дерриды, это знание – способ вернуть дар к его истокам, а это, в свою очередь, подразумевает его разрушение.

Второй аргумент против самой возможности получения подарка основан на состоянии получателя. Согласно Ж. Деррида, быть получателем подарка – значит чувствовать побуждение отдать что-то взамен. Но суть подарка требует, чтобы получатель постарался ничего не возвращать дарящему. В противном случае подарок как подарок был бы отменен. Ибо, по мнению Ж. Деррида, как только оно вступает в ситуацию обмена (возврата, контрдара), дар как таковой исчезает. В этом смысле Ж. Деррида критикует М. Мосса за то, что тот не видел, что его идея подарка отменяет сам подарок.

В контексте феноменологии дара можно рассматривать работу уличных художников в пространстве города. Это действие можно характеризовать как дар, который основан только на собственном внутреннем посыле – абсолютная, категорическая отдача. Этот дар незаслужен получателем (случайным прохожим), абсолютен и безоговорочен. И он также не обусловлен – даже вторично – ожидаемой реакцией и ответным даром. Однако художник, как безусловный и ничем не обязанный Дающий, желает получить ответный дар,

отклик заинтересованности. В связи с этим все художники ведут свои страницы в Интернете. Другими словами, категорическое даяние художника не исключает встречного дара в виде интереса к его творчеству.

Арт-объект уличного искусства как подарок по своей природе должен быть безвозмездным, как добровольная передача имущества другому лицу, без ожидания какого-либо вознаграждения или компенсации. Робин Хорнер указывает именно на эту внутреннюю проблему подарка: предполагается, что каждый дар должен быть бесплатным, добровольным актом без компенсации или вознаграждения. Чтобы быть подарком, нужно отдавать и ничего не ждать взамен. Это должно быть сделано в определенном духе щедрости или доброты, демонстрирующем внимание, любовь или что-то подобное. Если что-то дарится неохотно или с обидой, такое отношение может быть расценено как угодно, только не как подарок. Такое поведение подрывает саму суть подарка – это больше не подарок. Если намерение состоит в том, чтобы дарить, даритель должен осознавать значение подарка и быть готовым ничего не ожидать взамен. Другими словами, отдавать нужно безоговорочно. Получатель должен действовать аналогично. Было бы действительно странно, если бы получатель считал себя обязанным вернуть полученный подарок и, следовательно, отплатить за то, что предполагается дарить только из великодушия. Подарок должен вручаться исключительно для того, чтобы доставить удовольствие получателю ¹²⁶.

Отношение дарителя должно строиться на том, что он не ожидает чего-либо взамен ни сейчас, ни впоследствии. Истинный дух дарителя заключается в том, чтобы действовать свободно, ничего не прося и не предполагая, что получатель должен отплатить, отдав что-то взамен. Дух здесь – это всего лишь щедрость дарителя, потому что он мог бы остаться дома и вообще ничего не предлагать зрителю, если бы захотел. Действительно, вручение подарка (размещение арт-объекта) выглядело бы подозрительным, если бы даритель делал это с намерением, отличным от щедрости. Такие действия в таком случае превратили бы подарок в контракт, возможно, взятку или что-то еще, где ценность подарка была бы подорвана. Всякий раз, когда дар преподносится спонтанно, демонстрируя то или другое чувство, он считается таковым. Следовательно, для того, чтобы уличный арт-объект квалифицировался как подарок, даритель должен иметь свободу выбора: размещать объект или нет. Кроме того, подарок – это объект, который переходит от одного к другому.

Таким образом, на данный момент кажется, что есть три существенных условия, которые определяют дар: свобода; невозврат; материальная природа дара.

Лишаясь свободы, дар теряет смысл своего существования и становится обязательством или признаком чего-то другого. Похититель может заставить кого-то остаться в его доме и делать все, что он захочет. Он может заставить свою жертву подчиниться его воле, но он никогда не сможет заставить жертву

¹²⁶ Horner R. Rethinking God as Gift: Marion, Derrida, and the Limits of Phenomenology. N.Y.: Fordham Univ. Press, 2001. 272 p.

полюбить его, потому что такое чувство свободно и достигается, а не навязывается. Размещая арт-объект в пространстве города, художник действует, исходя из внутренних побуждений (в стрит-арте и паблик-арте они разнятся). Но если арт-объект не принимается зрителем (независимо от того, легитимно он размещен или нет), его нельзя назвать подарком. Так, нововоронежская Аленка (в сети – «Памятник русской смерти») и новосибирская Женщина с собакой (в сети – «Памятник ненависти к человеку»), не принятые общественным мнением, стали средоточием скандалов, фотожаб и мемов и в конечном итоге были демонтированы (рис. 8).



Рис. 8. Слева – Аленка в Нововоронеже; справа – Женщина с собакой в Новосибирске. Источник: <https://novate.ru/files/u34476/nealenkoedinoi0.jpg>

То, что подарок нельзя вернуть или ответить взаимностью, – это условие, взаимно связанное со свободой. Поскольку подарок – нечто, дарованное добровольно, то, если за него пытаются отплатить, усилия дарителя превращают жест дарения в экономический обмен и, следовательно, аннулируют «дарственную» идентичность объекта обмена. Сама суть подарка мотивирована чем-то, выходящим за рамки экономического языка, и никогда не может быть возвращена. Так, размещая свои работы в пространстве города, уличный художник не должен рассчитывать на получение чего-то взамен. Однако это не всегда так; если отбросить публичное искусство, производимое для заказчика и на его деньги, что уже лишает дар его признаков, в стрит-арте ситуация остается запутанной. Например, Бэнкси в своих сатирических работах, размещенных по всему миру, постоянно критикует и высмеивает капитализм, рыночные отношения и потребительство, но на деле остается самым дорогим уличным художником, продавая на аукционах работы за сотни миллионов долларов. Он мастерски манипулирует общественным сознанием, устраивая провокации (в музее Метрополитан, Лувре, галерее Тейт, Бруклинском музее и др.) и коммуницируя с поклонниками в сети. Успех Бэнкси становится образцом для стрит-артистов (за исключением пуристов, стремящихся к сохранению в неприкосновенном виде эстетики, строгости

стиля и приверженности канонам граффити-культуры). Но даже если уличный художник не стремится идти по пути Бэнкси, ему чрезвычайно важен отклик в соцсетях; не случайно каждый имеет свои страницы в разных сетевых сообществах и размещает там фотографии и видео своих работ.

Подарок должен быть материальным, он не может быть намерением или обещанием, которое, возможно, никогда не реализуется. Хотя то, что дается, является признаком чего-то нематериального, сам подарок должен быть физическим объектом.

Исходя из вышесказанного, следует согласиться с позицией Ж. Деррида, который рассматривает подарок как апорию – проблему, которая сопротивляется решению, не предлагает выхода и лишает надежды. В тот самый момент, когда мы думаем о подарке как о предмете или как о действии или жесте, которые, как предполагается, не получают отдачи, подарок возвращается сам, отменяя дар. Сама структура подарка апоретична. Даже в том случае, если реципиент (зритель) ничего не возвращает обратно, подарок все равно возвращается: комментария в соцсетях, слов благодарности художнику за размещенный арт-объект достаточно, чтобы полностью отменить подарок.

Кроме того, если художник хочет, чтобы его поняли, он должен стремиться быть понятным. Подарок должен быть семантически корректным и пониматься как таковой как отправителем, так и получателем. Если язык подарка непонятен, подарка не существует, потому что сообщение не было истолковано как таковое. Если сообщение правильное и отправитель и получатель прекрасно его понимают, то подарка тоже не существует, потому что, как уже указывалось, он отменяется сам по себе.

Уличное искусство является примером того вида культурного воспроизводства, который Мишель де Серто обнаруживает в действиях, нарушающих не только пространство, где могут появляться сообщения, но и нарушающих представления о даре. Причина в его очевидной некоммерческой, эфемерной и безвозмездной форме. Это политика подарка, прямо противоположная большинству легальных сообщений на городских стенах и иных городских пространствах. Описание М. де Серто тактики популярной культуры созвучно логике уличного искусства: «Искусство обманывает..., то есть экономика "подарка" (щедрости, за которую человек ожидает отдачи), эстетика "трюков" (деятельность художников) и этика упорства (бесчисленные способы отказа придать установленному порядку статус закона, смысла или фатальности)... Политика «подарка» также становится отвлекающей тактикой. Точно так же потеря, которая была добровольной в экономике подарков, превращается в нарушение в экономике прибыли: она проявляется как избыток (растрата), вызов (отказ от прибыли) или преступление (посягательство на собственность)»¹²⁷.

¹²⁷ de Certeau. The Practice of Everyday Life. California : Univ. of California Press, 1984. P. 26, 27.

3.8. Урбанистическое искусство и художественные практики участия

Пересмотр современной теорией искусства основных размышлений о природе искусства, как отмечалось в гл. I, привел к тому, что предписывающие теории нашли разумный путь к достижению первоначального понимания совокупности аспектов, определяющих статус художественности созданных за последние годы произведений. Соответственно, в настоящем разделе основное внимание будет уделено оценке потенциала предписывающего подхода для обоснования критериев художественности, в соответствии с которыми поддерживается часть современного художественного творчества.

Так называемые «художественные практики участия», учитывая их назначение и характерные особенности, представляют собой яркий пример расширения границ концепт-арта, кратко охарактеризованного в первой главе монографии. В этом контексте целесообразно дать общий обзор социальных и исторических обстоятельств, в рамках которых появились такого рода практики с учетом механизмов, определяющих их легитимацию на социальном уровне. Чтобы определить поворотные моменты, которые способствовали возникновению «художественных практик участия», необходимо обратиться к исследованиям истории, причин и проявлений этнографического поворота в современном искусстве (Хэл Фостер ¹²⁸, Хоми Бхабха ¹²⁹) и аналитическим работам по рассмотрению действующих лиц, институтов, ценностей и социальных интересов, в рамках которых художественные практики участия приобрели свой статус «произведений искусства» (Клэр Бишоп ¹³⁰, Николя Буррио ¹³¹).

Художественные практики участия

За последние десятилетия на сцене современного искусства обозначились определенные процессы, которые будет правильнее всего назвать «художественными практиками участия» или «художественными практиками в социальном контексте»: это практики, сформированные в рамках конкретной социальной среды и в сотрудничестве с членами местных сообществ. Их основная цель состоит в том, чтобы обобщить размышления о явлениях повседневной жизни, формах культурного самовыражения, способах коммуникации, а также представления и ценности, разделяемые определенной группой людей. Аналогичным образом, такие практики обычно способствуют обмену знаниями и получению новых знаний посредством совместной работы, что подразумевает, что художественная практика рассматривается как процесс коллективного творчества, требующий взаимодействия и сотрудничества между художниками и членами участвующих сообществ.

¹²⁸ Foster H. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge: MIT Press, 1996. 328 p.

¹²⁹ Bhabha H. K. "Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation" // Cultural Diversity in the Arts. R. Lavrijsen (ed.) Amsterdam: Royal Tropical Inst., 1993. P. 21 – 30.

¹³⁰ Бишоп, К. Антагонизм и эстетика взаимодействия // Невозможное сообщество. – Москва: Московский музей современного искусства, 2015. – Кн. 3: Антология. – С. 148 – 170.

¹³¹ Bourriaud N. Relational Aesthetics. Dijon: Les Presses du Reel, 1998. 125 p.

Одним из ярких примеров художественной практики сотрудничества художника с членами местных сообществ являются проекты, реализуемые художником JR^{132, 133, 134}.

С 2005 г. парижский уличный художник и городской активист JR, позиционирующий свои работы на стыке граффити и фотографии (и называя себя *photographeur*), визуализирует городские конфликты по всему миру в коллаборации с людьми, которые принимают в них самое непосредственное участие: бунтующая молодежь и иммигранты из парижских пригородов (проект «Портрет поколения», 2004 – 2006), израильтяне и палестинцы по обе стороны барьера на Западном берегу (проект «Лицом к лицу», 2007), женщины – жертвы войны, насилия и политического экстремизма в фавелах Рио-де-Жанейро, трущобах Камбоджи, Кении и Индии (проект «Женщины – герои», 2008 – 2010), стареющее население бедных районов Шанхая, Гаваны, Картахены, Берлина и Лос-Анджелеса (проект «Морщины города», 2008 – 2013). В этих проектах каждый человек олицетворяет часть города.

Получив цифровые файлы от добровольных участников, команда JR печатает крупномасштабные фотографии в размерах, которые художник сравнивает с политическими плакатами. Большинство портретов отправляются обратно по почте местным жителям, которые получают возможность расклеивать в общественных стенах фотографии, которые превращают сообщения о личной идентичности в произведения искусства. Так, молодой человек, живущий во временном лагере на Гаити, став инициатором проекта, с небольшой группой друзей расклеил плакаты по всему их сильно разрушенному землетрясением городу.

Наиболее показательным в этом отношении выступает проект «Наизнанку», в котором участие местных сообществ носило еще более массовый характер: JR приглашал людей оцифровывать и загружать свои собственные портреты, которые затем преобразовывал в крупномасштабные плакаты и отправлял обратно для того, чтобы люди размещали их в местах, соответствующих их индивидуальным потребностям и желаниям. В Северной Дакоте (США) представители племени лакота разместили в резервации Стэндинг Рок 60 портретов, чтобы показать, что они все еще существуют; в Эквадоре индейцы кечуа расклеили 23 портрета, чтобы таким образом обратить внимание на свою политическую «невидимость» и изоляцию в стране. В Каракасе (Венесуэла) на стенах лачуг были размещены лица 220 женщин, которые потеряли своих детей в результате разных форм насилия. JR во время процесса размещения портретов в пространстве города, как правило, служит «ассистентом» и собирает истории, которыми люди делятся – о постоянном голоде, поиске вдохновения, надеждах на будущее и т. п. Эти примеры помогают понять, почему работы JR классифицируются как «реляционное

¹³² Вильчинская-Бутенко М. Э. Визуализация одиночества: творчество уличного художника JR // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19. № 2. С. 152 – 160.

¹³³ Вильчинская-Бутенко М. Э. Стрит-арт и театр: перформативное искусство JR // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 3. С. 161 – 174.

¹³⁴ Вильчинская-Бутенко М. Э. Как стереть пирамиду лувра: анаморфозы JR в пространстве города // Актуальные проблемы монументального искусства. Санкт-Петербург, 2021. С. 453 – 457.

искусство», т. е. искусство, устанавливающее прочную связь между художником, произведением, его социокультурным контекстом и зрителем.

Согласно Николя Буррио, который ввел этот термин в обиход в 1998 г., произведения реляционного искусства «рассматривают в качестве теоретического горизонта сферу человеческих взаимодействий и ее социальный контекст, а не утверждение независимого и частного символического пространства»¹³⁵. Проекты *JR* делают и то, и другое: они возникают из человеческих отношений и мотивируют их. По словам художника, каждый проект начинается с беседы перед фотосессией, так что истории из жизни отдельных людей всегда влияют на посыл портрета: «Некоторые предпочитали просто молча находиться перед камерой, позволяя прочесть прошлое в их глазах. Другие согласились, однажды сыграв супермоделей, и за считанные секунды перешли от тихой грусти к неудержимому смеху»¹³⁶. Как только портреты размещаются в пространстве города, *JR* исчезает со сцены, ожидая, что журналисты свяжутся с местным населением и выслушают их истории. Критики начали называть *JR* Робин Гудом мира искусства¹³⁷.

Художник не называет свою работу политической, хотя его проекты, как он сам указывает, направлены на то, чтобы поднять вопросы о различных проявлениях социального неравенства и нищеты по всему миру. Его выставки в самых известных галереях мира, а также доступность его работ в виде литографий, плакатов и коллекций фотографий на домашней странице *JR* подтверждают его официальный статус «художника» и, следовательно, его место на мировом арт-рынке. Однако в то же время проекты *JR* явно относятся к категории уличного искусства – дисциплины, связанной не только с тем, что написано или изображено на стене, «но и, по сути, с чтением того, что уже есть»¹³⁸.

Несмотря на то, что *JR* дистанцируется от политической мотивации своих работ, его балансирование на грани фотоискусства и незаконной уличной активности само по себе ставит работы художника в самый центр того, что Дэвид Леви Стросс назвал «документальными дебатами»¹³⁹, дебатами, которые касаются различия между эстетикой и пропагандой, в центре которого стоит вопрос: следует ли эстетизировать социальные страдания с помощью фотоискусства, и если да, то кто должен иметь на это право?

Берти Фердман пишет, что работы *JR* «проводят тонкую грань между изображениями (ради искусства) и рекламой, намекая в некотором роде на очень уорхолианское представление об искусстве как маркетинге, сам маркетинг его проекта кажется имплицитной частью работы»¹⁴⁰. Эстетика *JR* основана на маркетинговых стратегиях, о чем свидетельствуют монументаль-

¹³⁵ Bourriaud N. Relational Aesthetics. P. 14.

¹³⁶ JR. 2004 – 2012 Sommaire. JR-Art. P. 9.

¹³⁷ Ferdman B. Urban Dramaturgy: The Global Art Project of JR // Paj-a Journal of Performance and Art. 2012. № 34. P. 13.

¹³⁸ McCormick C. The Writing on the Wall // Art in the Streets. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2011. P. 24.

¹³⁹ Strauss D. L. Between the Eyes: Essays on Photography and Politics. New York: Aperture, 2003. P. 3.

¹⁴⁰ Ferdman B. Urban Dramaturgy: The Global Art Project of JR. P. 21.

ные размеры плакатов и стратегия их размещения в городской среде. Этот акт интеграции портретов «в город» противоречит общепринятым представлениям о городской бедноте: вместо того, чтобы заниматься благотворительностью, портреты противопоставляют «нас» – «им». Визуализация бедности, социальной или политической несправедливости предполагает радикальное обнажение частной сферы бедных: заброшенное или разрушенное жилье, мусор, дети с оружием в руках в зоне военных действий и т. д. *JR*, однако, ниспровергает эту визуальную стратегию виктимизации тем, что заставляет обездоленного субъекта вторгаться в общественное пространство. Вместо того, чтобы изображать (или эстетизировать) городскую бедноту в «типичном» окружении бедности или войны, портреты *JR* сводятся к крупным планам лиц, которые усиливают физический фон, вторгаясь в архитектуру города (рис. 9).



Рис. 9. *JR*. Проект «Морщины города». Сан-Франциско, 2012. Источник: https://magazinec.com/wp-content/uploads/2019/04/JR_Eyes.jpg

Поскольку город выступает в качестве рамки (но только рамки, ограничивающей город изнутри), портреты помещаются в определенный контекст, который диктует, как следует воспринимать изображение/объект съемки. В отличие от фотографий, которые уменьшают масштаб человеческого лица в фоторамке или в пространстве галереи, лица и глаза *JR* находятся в прямой связи с городским окружением. Следовательно, пространственная динамика, возникающая в результате такого взаимодействия портрета и зданий, также оказывает влияние на визуальную коммуникацию между пешеходом и человеком, изображенным на портрете. Визуальная риторика, на которой основано это общение, влечет за собой эстетический эффект, который философы и теоретики восприятия (например, постструктуралист Жан-Франсуа

Лиотар) называют возвышенным, и который наиболее широко определяется как ощущение благоговения и ужаса. Для Ж.-Ф. Лиотара, например, возвышенное – это выражение всего того, что непредставимо. В этих теоретических рамках возвышенного следует подходить и к работам *JR*. Возвышенное как эстетический эффект, отсылающий к непредставимому измерению культурных практик или явлений, проявляется всякий раз, когда его огромные черно-белые плакаты внезапно появляются в городской среде.

JR размещает плакаты в так называемых «райских уголках» – городских пространствах, которые из-за своей труднодоступности (крыши домов, вагоны, контейнеры и т. д.) не только обеспечивают видимость портретов с самых разных точек в городе, но и способствуют созданию эффекта возвышенности в эстетическом процессе восприятия плаката. Портреты *JR* вносят путаницу в традиционную организацию фотографических изображений в общественном городском пространстве, поскольку они имеют даже большие размеры, чем обычная реклама, заставляя городскую публику участвовать в визуальном диалоге с изображаемыми объектами.

Величественный эффект, создаваемый масштабом плакатов, также основан на путанице между изображением и площадкой для его размещения. Обычно в визуальной композиции основание массивнее, больше, чем само изображение, что позволяет зрителю легко провести различие между этими двумя категориями. Однако на плакатах *JR* фигуры имеют почти тот же размер, что и основание, так что объект и город, лицо и поверхность работают в одних и тех же измерениях. Именно из-за этого взаимопереплетения как изображение (человеческое тело или лицо), так и город (площадка для размещения арт-объекта) работают как единое целое. Акт монументализации ставит обездоленных индивидов в возвышенное положение, так что каждый из них может смотреть на городской мир с «небес» – позиции, которая обычно приберегается для власть имущих.

Принцип участия – еще одна сторона акта монументализации – становится жизненно важным инструментом, с помощью которого различные проявления социальной нищеты могут быть видны не только в городской, но и в виртуальной сфере. Превратив буквальное (и физическое) пространство улицы в виртуальное общее достояние, пространство, куда мы все можем загрузить наши изображения, а затем увидеть мириады вмешательств, которые имели место, *JR* очерчивает новые рамки, с помощью которых другие могут создавать и восстанавливать свои города, поскольку «искусство не принадлежит никому и каждому»¹⁴¹. В то время как для продвигаемых *JR* проектов роль художника сводится к фотопечати, именно горожане могут решать, где разместить свои плакаты, заявляя таким образом о своем праве на город. Хотя не каждое произведение (уличного) искусства может изменить мир к лучшему, плакаты *JR* определенно бросают вызов нашим моделям восприятия городского пространства.

¹⁴¹ Ferdman B. Urban Dramaturgy: The Global Art Project of JR. P. 21.

Интерес к социокультурным явлениям и проблемам окружающей жизни, подобный *JR*, стал одной из основных осей, определяющих направление современного художественного творчества. Разрыв с предыдущими представлениями о произведении, художественной практике, художнике и публике, имевший место на Западе на протяжении всего XX в., как уже говорилось, привел к расширению границ концепции искусства, что нашло отражение не только в бесконечном количестве выразительных возможностей, но также и в разнообразии тем, которые потенциально доступны в рамках художественных практик. В этом контексте вопрос о «долженствовании» искусства и размышления о его социальной функции стали приобретать большое значение. Сегодня, когда работы могут принимать любую форму и преследовать практически любую цель, отдельные художники обратили свой взор на социальные структуры, традиционно рассматриваемые антропологией и социологией.

Так, вопросы, касающиеся существующих отношений между искусством и обществом в условиях насилия и нищеты, в последние десятилетия были предметом многих художественных проектов в области искусства. Например, *eL Seed* – франко-тунисский уличный художник, чья практика охватывает как живопись, так и скульптуру, разработал особый визуальный язык под влиянием практики каллиграфии и городского искусства. Проекты характеризуются сложными слоями цвета, символов и знаков, которые приглашают зрителя к поиску смысла, стоящего за работами художника. В своих муралах *eL Seed* использует силу языка как средства установления глобальных связей и пробуждения идей единства и любви, прославляя красоту и уникальность наследия стран, с которыми он сталкивается во время своих путешествий. Художник проводит обширные исследования, чтобы лучше понять суть многих местных сообществ, с которыми сталкивается, и взаимодействовать с культурами, отличающимися от его собственной, каждый раз черпая вдохновение в мудрости высказываний различных местных писателей, поэтов и философов.

Пожалуй, нигде это не проявилось так ярко, как на знаменитой фреске *eL Seed* "Восприятие" в египетской столице – Каире. Фреска, которая покрывает стены более 50 жилых домов в городском районе Маншият Насер, является свидетельством стойкости человеческого духа перед лицом невзгод. В ней каллиграфически зашифровано послание местного коптского священника: "Любому, кто хочет увидеть солнечный свет, очевидно, сначала нужно протереть глаза". Послание обладает огромной силой, служа напоминанием о том, что даже в самых мрачных обстоятельствах существует потенциал изменить свое мировоззрение, перенаправить внимание и обрести оптимизм.

Сила фрески заключается не только в ее послании, но и в самом факте ее существования. Район Маншият Насер часто подвергается стигматизации, рассматривается жителями Каира как место бедности и заброшенности, в котором между тем проживает более 60 000 "забалинов" – мусорщиков, ежедневно собирающих, сортирующих и перерабатывающих отходы почти 10-миллионного города. Местные жители окрестили район "Мусорным городом",

тем не менее, благодаря своему искусству *eL Seed* превратил это пространство в нечто возвышенное, монументально-прекрасное, приковывающее внимание и вызывающее уважение (рис. 10). Художник дал голос сообществу, которое часто игнорируется, и показал, что даже самым маргинализированным категориям населения есть что сказать.



Рис. 10. *eL Seed*. Восприятие (*Perception*). Каир, 2016. Источник: https://www.instituteforpublicart.org/site/assets/files/5000/perception_1.768x0.jpg

В своем творчестве *eL Seed* затрагивает проблемы дискриминации, предрассудков и остракизма и помогает высказать мнение изолированным сообществам, которые в противном случае могли бы остаться неслышанными. Он прославляет культурное наследие и способствует большему взаимопониманию между различными группами, создавая красивые и значимые пространства, которыми может наслаждаться каждый. Благодаря тому, что он делится своими визуальными эффектами и с местными сообществами, значение искусства приобретает специфичность и акцент, демонстрируя перспективы и переосмысливая стереотипы. В 2017 г. *eL Seed* получил премию ЮНЕСКО в Шардже за арабскую культуру, а в 2016 г. за свой проект «Восприятие» в Каире был назван журналом *Foreign Policy* «глобальным мыслителем». Его работы экспонировались на выставках и в общественных местах, таких как фасад Института Арабского мира в Париже, художественная галерея *Lazinc* в Лондоне, фавелы Рио-ди-Жанейро, демилитаризованная зона между Северной и Южной Кореей и т. д. Другими словами, независимо от того, что мы называем "Западом" или "Востоком", творчество *eL Seed* способствует тому, что общественные пространства, отражающие социальные послания посредством искусства, могут быть доступны гораздо большему числу людей. Демократизация искусства является важным фактором для *eL Seed* – размещая свои работы в разных частях света, он никогда не оставляет свои теги или подписи, органично "вписывая" их в среду местных сообществ.

Именно эта способность устанавливать контакт с людьми на эмоциональном уровне делает работы *eL Seed* такими привлекательными. Создает ли он фреску в Тунисе или в Париже, его искусство говорит о чем-то глубинном в стремлении людей к связи, пониманию, смыслу. Его работы

служат напоминанием о том, что каждый человек является частью большой человеческой семьи, а признание различий и стремление к общности между всеми может привести к созданию лучшего мира для нынешнего и будущих поколений.

Приведенные примеры отражают опыт индивидуальных акторов в использовании художественных практик участия как платформы, которая позволяет делать видимыми умолчания и упущения истории, предоставлять сообществам инструменты для социальных преобразований. Аналогичным образом различные учреждения, такие как музеи, учебные заведения, неправительственные организации, а также местные органы власти, находят в рамках этих мероприятий стратегию для реализации различных проектов социального вмешательства, направленных на благо тех сообществ, права которых нарушены. Учитывая их цели и формы экстерииоризации, художественные практики вовлечения представляют собой яркий пример современных произведений искусства диффузного характера.

Концентрируя свои усилия на создании новых связей между людьми посредством участия в процессе художественного творчества, взаимодействия и обмена знаниями, и, следовательно, уделяя приоритетное внимание процедурным и эмпирическим аспектам проектов, таким как диалоги, переговоры и обмены между художниками и членами сообществ на протяжении всего процесса их разработки, а также опыту, который предполагают процессы коллективного творчества, — эти практики, как правило, отказываются от тех аспектов, которые традиционно определяли художественный характер произведения (оформление, пластические элементы или условия монтажа). В конечном итоге они едва отличаются от других нехудожественных практик, таких как повседневные занятия или процедуры, применяемых специалистами в области социальных наук в рамках проекта социального вмешательства, например, таких как прогулка по улицам своего района в целях фотофиксации и записи названия растений, которые можно найти в садах и парках города.

Здесь важно отметить влияние, которое понятие «эстетика отношений» оказало на распространение и консолидацию в рамках такого рода инициатив на национальном уровне. Термин «эстетика отношений», созданный искусствоведам и куратором Н. Буррио, — это не просто термин, используемый для группировки и характеристики ряда художественных практик, которые возникли в Европе в начале 1990-х гг.; он стал отправной точкой для различных размышлений о социальной функции искусства, начатых самим Н. Буррио. Беглый взгляд на различные инициативы позволяет понять, что природа художественных практик участия включает в себя набор характеристик, которые, если смотреть в ретроспективе, предполагают ряд существенных изменений в целях и темах, традиционно приписываемых произведению искусства; процедурах, применяемых художником для экстерииоризации или объективации своего произведения; понятии авторства произведения искусства.

А. Цели, традиционно приписываемые произведению искусства, и темы, к которым оно обращается.

Как было сказано выше, основная цель этого типа практик состоит в том, чтобы способствовать новым связям, формам отношений и обучению между членами группы людей в частности, и в воплощении посредством творческой работы воспоминаний, воображений и ценностей, разделяемых этим сообществом. Таким образом, культура и формы человеческих взаимоотношений становятся центральной темой любой художественной практики участия.

Б. Процедуры, применяемые художником для экстерииоризации или объективации своего произведения.

В то время как в рамках проектов такого типа художники обычно используют такие форматы, как инсталляция и перформанс, для создания ситуаций, которые вызывают различные взаимодействия между членами сотрудничающего сообщества, они также часто прибегают к некоторым рабочим стратегиям, характерным для педагогики и социальных наук, таким как подготовка коллективных семинаров, углубленных интервью, сбора картографических материалов и т. д. Таким образом, в соответствии с общими целями, приписываемыми этим инициативам, произведения искусства, как правило, превращаются в процесс, который не обязательно приводит к созданию физического объекта. Вместо этого взаимодействия и эмоциональные переживания, которые предполагает разработка этих проектов, в конечном итоге становятся определяющей осью произведений и даже самими произведениями. Кроме того, те элементы, которые составляют сам процесс регистрации (фотографии, видео, карты, полевые дневники или отчеты), иногда становятся средством, позволяющим распространять и демонстрировать произведения.

В. Понятие авторства произведения искусства.

Способствуя обмену знаниями и формированию новых социальных связей посредством творческой работы, художники, реализующие совместные и коллективные проекты, обычно берут на себя роль посредников или фасилитаторов, а не позиционируют себя как единственных авторов произведения. В рамках этого типа практик их задача состоит в том, чтобы способствовать диалогам, переговорам, консенсусу и действиям, которые позволяют членам сотрудничающего сообщества проявлять свою идентичность, воспоминания, общие представления и чувства. Таким образом, художники ставят коллективный проект выше своей индивидуальности, а работы представляют собой совместное творение, результат взаимодействия и сотрудничества между художниками-посредниками и субъектами, не являющимися художниками.

Итак, появление и последующая консолидация художественных практик участия обусловлены рядом преобразований в концепциях произведения, художественных практиках, художнике и публике, которые в целом проявляются в изменении целей и тем, с которыми связано произведение искусства, в процедурах, которые предполагает его исполнение, и в понятии его авторства.

От проблем, связанных с пластичностью, техникой и материалами, с помощью которых объективируются произведения, характерные для

формализма середины XX в., современное искусство перешло к глубокому интересу к культурному самовыражению и формам коммуникации, которые начали кристаллизоваться примерно в середине XX в., т. е. начиная с 1960-х гг. Это явление описано американским критиком Хэлом Фостером в терминах сдвига: как утверждает автор, на протяжении последних десятилетий XX в. художники перестали концентрироваться на практиках, специфичных для среды, и перешли к практикам, специфичным для дискурса ¹⁴². Такое смещение повлекло за собой изменение форм художественного творчества как дисциплины: от вертикальной, диахронической формы работы, связанной с историческим измерением искусства и направленной на продолжение исследования жанров и средств, характерных для западной художественной традиции, оно перешло к форме творческого самовыражения, т. е. горизонтальной, синхронной деятельности, связанной с социальным измерением искусства и заинтересованной в расширении сферы действия дисциплины на другие сферы человеческого знания.

Самые ранние свидетельства такого интереса к социальным явлениям и культурным проявлениям можно проследить в художественных выражениях активистского характера, появившихся в Европе в конце 1960-х гг. Они были вызваны протестами так называемого леворадикального движения и подпитывались размышлениями о том, что такое «красный май», таких марксистских мыслителей, как Герберт Маркузе, Теодор Адорно, Георг Лукач, Луи Альтюссер и Жиль Делез. Именно тогда значительная часть художников начала борьбу за преобразование общества и культуры, выражавшуюся в активной приверженности революционным левым ценностям. Таким образом, став активистами неомарксистских движений, многие художники восприняли свое творчество как фундаментальный инструмент в борьбе за равенство и свободу. Художественный взрыв парижской весной 1968 г., во время того, что стало называться "красным маем", привел к тому, что искусство перешло границы индивидуального ответа на социальный факт, и художники осознали, что их работы вместо того, чтобы быть уникальным объектом, должны стать критическим инструментом и разрушительным оружием в борьбе за свободу. Несмотря на то, что сами события произошли в Париже, к концу 1960-х гг. многие художники предпринимали попытки в художественном плане заново соединить авангардное искусство с революционными левыми идеями. Такая позиция оказалась обусловлена рядом противоположностей, которые сохраняются в искусстве наших дней: техника против предмета, форма против содержания, эстетическое качество против политической значимости. Сформированные в этот период социально ориентированные художественные практики позволяют выделить три различных направления или тенденции:

1) активистский аспект, направленный на проведение символических действий, и то, чтобы подвергнуть сомнению, изменить социальные схемы и представления, характерными для гегемонистской культуры. С этим аспектом

¹⁴² Foster H. The return of the real...

связано протестное музыкальное искусство, стрит-арт, поэтический акционизм, социально-документальные комиксы;

2) ситуационистский аспект, направленный на присвоение повседневных человеческих практик в качестве стратегии стирания существующих различий между искусством и жизнью, художником и публикой, художественным производством и восприятием. С этим аспектом связаны идеи ситуационистского интернационала, действия группы *Fluxus* и те, которые Н. Буррио относит к «реляционным формам»;

3) мультикультуралистский аспект, направленный на реализацию идей, разработанных в рамках других интеллектуальных сфер – антропологии, психоанализа, гендерных, культурных и постколониальных исследований. В качестве примеров этого аспекта можно выделить инициативы «антропологического искусства», которые, исходя из признания различий культурного, этнического, религиозного и т. д. разнообразия, выступали за альтернативные художественные выражения.

Взгляд не каждую из этих трех тенденций или направлений позволит нам выделить несколько идей, которые служат основой художественных практик участия, какими мы их знаем сегодня.

Активистский аспект

В рамках культурной революции, которая произошла в Париже в конце 1960-х гг. Высшая национальная школа изящных искусств и Школа декоративно-прикладного искусства стали ареной протестов против правого режима, превратившись в штаб-квартиру популярных ателье (*Atelier Populaire*)¹⁴³. Вокруг этих пространств собрались те художники, искусствоведы и владельцы галерей, которые ставили под сомнение понятие индивидуального авторства, присущее традиционным художественным практикам, и отстаивали идею о том, что художественное творчество следует рассматривать как коллективный проект в пользу каждой социальной группы, угнетаемой капиталистической экономической моделью. Таким образом, их целью было преобразовать отношения, существующие между искусством и производительными силами и создать массовое искусство, в котором зритель мог бы принять активное участие в социальных преобразованиях. Продукт такого творчества – плакаты, напечатанные способом шелкографии, – содержал лозунги, призывающие студентов и рабочих мобилизоваться в поддержку дестабилизации существующих экономических и культурных структур. В этих произведениях, лишенных подписи, убедительность послания была поставлена выше эстетического качества изображений.

Второе проявление активистской стороны представлено появлением примерно в 1970-х и 1980-х гг. ряда предложений, сгруппированных под названием «активистское искусство» – практик, которые подвергают сомнению и ниспровергают социальные схемы и представления, присущие

¹⁴³ 16 мая 1968 года в Париже группа художников, называющая себя *Atelier Populaire*, начала партизанскую операцию по выпуску тысяч агитпроповских плакатов, пропагандирующих классовую борьбу. Плакаты *Atelier Populaire* были анонимно разработаны, напечатаны в типографии престижной Школы изящных искусств и распространялись бесплатно.

доминирующей культуре, повышают осведомленность о существующих политических и социальных проблемах. Интересы, трудности и опыт маргинализированных групп часто не представлены или вообще не обсуждаются. Активистское искусство может сделать этот конкретный опыт видимым и включить его в исторический, социальный и политический дискурс. Когда общественность отворачивается от страданий, которые можно было бы предотвратить, или не хочет сталкиваться с ними лицом к лицу, активистское искусство создает диалог и заставляет людей задуматься об этих проблемах в форме публичных акций (графическое оформление городских пространств, проведение перформансов и т. п.).

Ситуационистский аспект

Подходы Ситуационистского Интернационала, идеи группы *Fluxus* можно отнести к числу первых проявлений ситуационистского направления. Авторы этих художественных выражений, появившись в Европе и Северной Америке к 1960-м гг., действовали в твердом убеждении, что искусство должно быть выведено из сферы высокой культуры и слито с жизнью. Следуя такому принципу, они восприняли художественную практику как стратегию культурной критики и поощрения социального участия. В целом можно сказать, что ситуационизм преследовал конкретную цель: преобразовать окружающую среду, создавая ситуации, в которых стирается различие между искусством и повседневной жизнью.

Под руководством Ги Дебора члены Ситуационистского Интернационала сосредоточили свои усилия на создании «тотального искусства», объединяющего архитектуру, урбанизм, кино, поэзию, живопись и скульптуру и создающего новые социальные отношения и реальности. Для Ги Дебора формы капиталистического зрелища представляли собой механизм подчинения, парализующий рефлексивные способности индивидов и мешающий им определять свою собственную реальность. Он нашел выход в построении ситуаций, в которых активно участвуют индивиды, противодействующие пассивности, отчуждению и изоляции, поощряемым капитализмом: «Каковы будут главные принципы новой культуры, и как она будет соотноситься с прежним искусством? Против искусства спектакля: реализованная культура ситуационистов предполагает всеобщее участие»¹⁴⁴. Стратегия выглядит так: участвуя в ситуации, человек отказывается от своего статуса наблюдателя, чтобы стать активным и свободным вивёром¹⁴⁵. Аналогичным образом такие стратегии, как «интервенция», заключаются в искажении ранее существовавших изображений, текстов и других художественных элементов в целях преобразования их первоначального значения таким образом, чтобы они работали против самих себя (стратегия «реорганизации») ¹⁴⁶. В итоге психогеографическая игра – блуждание в разнообразных городских районах –

¹⁴⁴ Ги Дебор. Замечания к «вопросу об иммигрантах» // Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве. Москва: Гилея, 2018. С. 124.

¹⁴⁵ Вивёр – тот, кто свободно или с избытком предаётся радостям жизни.

¹⁴⁶ Обе стратегии в полной мере используют современные уличные художники; с этого начинал, например, Кит Харинг.

позволили Ги Дебору превозносить действие как форму творчества, систематически использовать случайность и культивировать «вечную новизну». Ги Дебор пишет: «Среди различных способов действия наименее сложным и уже готовым к применению представляется обновлённая картография. Создание психогеографических карт и даже разных хитростей вроде знака равенства, хоть чуть-чуть обоснованно или полностью произвольно поставленного между двумя топографическими снимками, может помочь высветить варианты передвижения, быть может, и ничем не мотивированного, но зато совершенно *непокорного* привычным устремлениям. А устремления эти классифицируются как туризм, популярная зараза, такая же мерзкая, как занятия спортом или покупки в кредит» [15, с 51 – 52]

Американец Аллан Капроу, со своей стороны стремился ослабить разницу между искусством и жизнью с помощью хэппенинга. А Капроу находился под влиянием «живописи действия» Пола Джексона Поллока, музыкальных экспериментов Джона Кейджа и размышлений, изложенных Джоном Дьюи в его знаменитом тексте «Искусство как опыт». Говоря о существовании непрерывной связи между повседневной деятельностью и утонченным опытом искусства, Дж. Дьюи отмечал, что для понимания эстетического нужно начать с изучения сцен и событий повседневной жизни: «Искусства, которые сегодня наиболее жизнеспособны для среднестатистического человека, – это то, что он не считает искусством: например, кино, джазовая музыка, комик-стрип и, слишком часто, газетные репортажи о любовных гнездышках, убийствах и бандитах. Ибо, когда он понимает, что искусство отодвинуто на второй план в музеях и галереях, непреодолимый порыв к переживаниям, приятным самим по себе, находит выход в повседневной обстановке»¹⁴⁷. А. Капроу продвигал среди общественности Нью-Йорка эстетическую оценку повседневных событий путем создания ситуаций, в которых художник и посетители галереи или музея играют главную роль, при этом начало, развитие и конец ситуаций были неточными и непредсказуемыми.

Точно так же члены группы *Fluxus* во главе с американским художником Джорджем Мацюнасом отстаивали идею о том, что искусство должно стать занятием, которым каждый может заниматься, используя предметы повседневного обихода. Произведение искусства, а не продукт умелого обращения с материалом, представляло собой для Дж. Мацюнаса результат выполнения привычных действий, таких как ходьба, перетаскивание предметов мебели или щелканье пальцами. Таким образом, неприятие группой *Fluxus* неравенства, создаваемого художественными продуктами «высокой культуры», выражалось в перформансах и идеях гипотетических событий, в которых остроумие и юмор ставились выше технического мастерства.

Наконец, среди выражений ситуационистской точки зрения следует рассматривать ряд работ, которые начали занимать европейские музеи и галереи в начале с 1990-х гг. Эти предложения, выдвинутые французским критиком Н. Буррио в области того, что он назвал «эстетикой отношений»,

¹⁴⁷ Dewey J. Art as Experience. New Yorke: Random House, 2005. P. 5 – 6.

направлены на продвижение новых форм отношений между группами людей посредством создания сценариев и ситуаций, которые способствуют коммуникативному обмену за пределами рамок преобладающих социально-экономических структур. Поддерживаемые в формате инсталляции, эти инициативы состоят из организации встреч, соглашений о сотрудничестве, игр или вечеринок, предназначенных для создания среды, стимулирующей взаимодействие между людьми, которые в течение короткого времени их посещают. Цель художников, далекая от радикальных преобразований, к которым в свое время стремились авангардисты начала XX в., сосредоточена на моделировании того, что Н. Буррио описывает как «возможные вселенные в поисках новых способов заселения мира». По словам Н. Буррио, «произведения больше не направлены на формирование воображаемых или утопических реальностей, а скорее на построение способов существования или моделей действий внутри из уже существующего реального, независимо от масштаба, выбранного художником»¹⁴⁸. Художники стремятся «... создать свободные пространства, продолжительность которых противоречит ритму повседневной жизни, способствовать человеческому обмену, отличному от навязанных "зон общения"»¹⁴⁹. С этой точки зрения художник, безусловно, позиционирует себя как дизайнера межличностных отношений и рассматривает свои работы как площадку для социальных экспериментов.

После 1990 г. возросшее количество разного рода арт-практик ситуационистского характера определило поиск новых терминов для их обозначения: «интервенционистское искусство»¹⁵⁰, «коллаборативное искусство»¹⁵¹, «социально ангажированное искусство»¹⁵².

Мультикультуралистский аспект

В последние десятилетия XX в. художники левого толка начали присоединяться уже не к пролетариату, а к другим культурным и/или этническим группам, которые, по их мнению, были угнетенными или невидимыми в структуре доминирующей культуры. Именно так многие современные художники начали находить в антропологии и этнографии возможность выхода из сферы так называемого «буржуазного искусства». Еще одно проявление мультикультурализма можно увидеть в тех инициативах, которые были направлены на трансформацию эстетических проявлений колонизированных меньшинств и периферийных культур путем включения их в качестве экспонатов в музейные коллекции или в качестве тем для обсуждения в повестке дня выставок, научных мероприятий и публикаций.

Появление художественных практик, выставок и дискуссий антропологического толка следует понимать как результат серии более глубоких и сложных

¹⁴⁸ Bourriaud N. Relational Aesthetics. P. 12.

¹⁴⁹ Bourriaud N. Relational Aesthetics. P. 16.

¹⁵⁰ The Interventionists: Users Manual for the Creative Disruption of Everyday Life. Cambridge, MA : MIT Press, 2004. 134 p.

¹⁵¹ Kester H. G. Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. Berkeley : Univ. of California Press, 2004. 239 p.

¹⁵² Рансьер Ж. Разделение чувственного. Эстетика и политика. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета, 2007. 264 с.

социально-политических преобразований. Именно в рамках процесса ослабления авторитета консервативных правительств и коммунистических режимов в конце 1980-х гг. существование мультикультурализма стало играть беспрецедентную роль. Распространение националистических и этнических движений в сочетании с размышлениями о языковом и культурном многообразии, глобализация и быстрое развитие средств массовой информации и Интернета, способствующие контакту между различными образами жизни, привели к кризису культурной гегемонии западной цивилизации. Осознание факта, что Запад – «один из многих», означало для Запада признание слабости основ, на которых зиждется культурная его монополия. Эта утрата уверенности в приоритете собственной идентичности в пользу мультикультурализма поставила на повестку дня ряд проблем и вопросов, связанных с идентичностью, различием, антагонизмом, культурным многообразием и т. д.

Различные теоретические подходы к пониманию этих вопросов, помимо того, что соответствовали определенной идеологической позиции, часто пересекались с экономическими и политическими интересами, различными в зависимости от места их возникновения: западная культура, колонизированные культуры, периферийные культуры или группы социальных меньшинств.

Параллельно с пересмотром дискурсов и процессов, которые привели к пересмотру целей, приписываемых производству искусства, и тем, которые рассматривались в этих рамках, целесообразно обратиться к рассмотрению теорий, которые привели к возникновению художественных практик участия.

Х. Фостер, утверждает, что размытие материальности произведения и возвышение процессуальности, характерные для современного художественного самовыражения, являются результатом серии преобразований, которые начинаются с подходов позднего минимализма или постминимализма, и находят свое кульминационное место в идеях, отстаиваемых концептуальным искусством. По его мнению, зародыш интереса к процедурам, связанным с исполнением произведений искусства, можно найти в размышлениях, свойственных минимализму: проблемы, связанные с трехмерностью, материальностью художественных средств, отношениями, существующими между физическими качествами, присущими телам, и пространственными условиями, влияющими на их восприятие, в течение нескольких лет были вопросами, занимавшими всех скульпторов-минималистов (Дональд Джадд, Дэн Флавин, Лиам Гиллик, Тони Смит). Эти вопросы привели к растущему осознанию опыта, полученного зрителем при установлении контакта со скульптурным произведением. Эмпирический характер минималистских практик повлиял не только на отношения между создателем и произведением, но и на отношения между творцом и произведением/зрителем/окружающим пространством. Произведение или новый художественный объект следовало понимать именно как отношение к окружающему пространству. Это означало, что впервые выставочное пространство было задумано как глобализирующийся объем, внутри которого постоянно возникали связи между арт-объектами и зрителями.

Таким образом, художники начали задумывать свои работы в зависимости от пространства/ситуации, в которой они экспонировались, и от возможных способов их эмоционального воздействия на зрителя. Таким образом, важность, придаваемая присутствию произведения во времени и пространстве, становилась определяющей в движении современного искусства к процессуальности. В рамках предложений концептуального искусства художники превозносили «идею» как неотъемлемый компонент любого художественного упражнения, утверждая, что произведение искусства представляет собой концепцию, а не пластическое выражение, и заявляя, что искусство должно быть направлено на сознание зрителя, а не апеллировать к стимулам его чувств. В частности, такие художники, как Сол Левитт и Джозеф Кошут, объявили о кризисе традиционной концепции произведения искусства как физического объекта, поставив во главу угла размышления о процессуальности, начатые постминимализмом.

В манифесте концептуализма – «Параграфах о концептуальном искусстве» – С. Левитт защищает нематериальный характер художественного произведения, заявляя, что рефлексивные процессы, связанные с его концепцией, не менее или более важны, чем процедуры, необходимые для его материализации¹⁵³. Здесь следует отметить, что, хотя подходы концептуального искусства предполагают четкое подчинение воспринимаемого объекта идее, они не обязательно подразумевают полное отрицание материальности произведения искусства. Как и в случае художественных практик участия, те наброски, заметки или прототипы, которые отражают рефлексивное действие художника, в конечном итоге становятся одним из элементов, позволяющих зрителю получить доступ к произведению; как пишет С. Левитт «Все промежуточные этапы – заметки, наброски, чертежи, неудачные работы, модели, эскизы, мысли, обсуждения – представляют интерес. Те из них, которые показывают мыслительный процесс художника, порою бывают интереснее конечного результата»¹⁵⁴.

В попытке дать представление об исторических, социальных и культурных причинах, лежащих в основе художественного характера практик участия, целесообразно обратиться к вопросу о причинах, оправдывающих присвоение статуса произведения искусства художественным проектам коллективного характера.

Интересные идеи на этот счет высказывает критик и историк искусства Клэр Бишоп. Ее подходы хотя и направлены на анализ проблем и упущений, связанных с понятием «эстетика отношений», сформулированным Н. Буррио, тем не менее, содержат тезисы, которые могут быть применены к художественным практикам участия. В статье «Антагонизм и эстетика взаимодействия»¹⁵⁵ К. Бишоп рассматривает утверждения Н. Буррио относительно «открытого», «экспериментального» и «демократического»

¹⁵³ Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве; пер. с англ. П. Жураковской – http://contemporary-artists.ru/Paragraphs_on_Conceptual_Art.html

¹⁵⁴ Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве...

¹⁵⁵ Бишоп К. Антагонизм и эстетика взаимодействия...

характера работ, которые он считает парадигматическими в области реляционной эстетики. Помимо признания в риторике Н. Буррио стратегии продвижения работ определенных художников, коммерциализации опыта и работы кураторов, К. Бишоп сосредоточивает свои усилия на том, чтобы взглянуть на последствия, лежащие в центре тезиса Н. Буррио, проследить теории, лежащие в основе его высказываний, и указать на пробелы, присутствующие в его понимании категорий «участие» и «демократия».

В отличие от рассмотрения способов человеческих взаимоотношений с помощью художественной практики, предложенной Н. Буррио, К. Бишоп делает ставку на их проблематизацию. Произведение «эстетики отношений» – это, согласно подходу Н. Буррио, социальная форма, способная создавать позитивные человеческие отношения, подвергать сомнению и критиковать преобладающие социальные структуры, предлагать новые формы отношений. В глазах К. Бишоп такая концепция произведения искусства не перестает быть проблематичной, учитывая, что она имеет тенденцию размывать границы между структурой художественного произведения и его темой. Отдавая предпочтение использованию произведения, Н. Буррио в конечном итоге преуменьшает значение форматов, материалов и условий его создания, что затрудняет эстетическую оценку произведения. Точно так же, утверждая, что, сталкиваясь с произведением «реляционного искусства», мы призваны судить о «человеческих отношениях», которые оно создает, Н. Буррио переносит проблему художественной критики в область политических и этических суждений. В этом сценарии К. Бишоп считает необходимым задаться вопросом о критериях, которые позволили бы нам оценить или измерить отношения, которые, по мнению Н. Буррио, создают произведения такого типа, а также оценить, какие типы отношений создают произведения, для кого создают их, и почему ¹⁵⁶. Углубление в эти вопросы приводит ее к утверждению, что произведения «реляционного искусства», которые, как утверждает Н. Буррио, способны генерировать обмены между людьми, протекают без каких-либо конфликтов благодаря регулированию этого взаимодействия имманентным чувством братства. Таким образом, вопрос о проблемных отношениях между искусством и обществом, которые должны быть рассмотрены в такого рода практиках, отодвигается на второй план: создавая обстановку внутри музея или галереи, работа, кажется, без труда достигает желанного слияния искусства и жизни. По мнению К. Бишоп, работы художников, продвигаемых Н. Буррио (главным образом, речь идет о произведениях Риркрита Тираванья), избегают рассмотрения политических аспектов, связанных с человеческим общением. Следовательно, автор предлагает принять во внимание демократический потенциал «реляционных практик» в силу их способности вызывать процессы конфронтации и идентификации между членами одной или нескольких социальных групп. Такой подход к реляционному измерению современного искусства, утверждает К. Бишоп, предполагает, во-первых, анализ способов обращения произведений к зрителю и позиций, которые они для него

¹⁵⁶ Бишоп К. Антагонизм и эстетика взаимодействия...

предполагают, и, во-вторых, оценку характера отношений, которые они создают, и понятий «субъективности» и «отношений». К таким суждениям, входящим в сферу этики, морали и политики, К. Бишоп добавляет, что необходимо наблюдать, как эти понятия субъективности и отношений проявляются в опыте зрителя, полученном в результате работы.

В том же духе Х. Фостер и Хоми К. Бхабха построили интересные размышления вокруг проблем и вопросов, связанных с признанием инаковости и разнообразия, а также с художественными практиками, способствующими горизонтальному диалогу между культурами путем создания пространств, позволяющих тем и другим проецировать свою идентичность и утверждаться в своих различиях. Однако предписывающие подходы, подобные подходам К. Бишоп, Х. Фостера или других авторов, не позволяют провести четкое различие между художественными практиками участия и другими мероприятиями, такими как проекты социального вмешательства, реализуемые общественными организациями, правительственными учреждениями или специалистами в области социальных наук. Также следует добавить, что, поскольку их критерии отвечают принятию определенной политической позиции, они всегда будут идеологически релятивизируемыми.

Таким образом, статус «произведения искусства», присвоенный этим и многим другим практикам и артефактам, которые сегодня определяются как выражения современного искусства, основан на сложной сети действующих лиц, институтов, практик, ценностей и социальных интересов. Тем не менее необходимо отметить, что приведенных выше разъяснений относительно природы современного искусства, сформулированных с социологической и предписывающей точек зрения, недостаточно, чтобы объяснить тип опыта, который предполагает для людей контакт с этими произведениями. Хотя очевидно, что социологический и предписывающий подходы дают объяснение природы современных художественных практик как культурных и исторических продуктов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении всего XX в. ввиду постоянного обмена и сложного процесса обратной связи между теоретическими исследованиями в области искусства и художественными практиками отношения между этими двумя объектами приобрели особую сложность: сегодня теория перестала действовать как источник объяснений или оправданий появления каждой новой художественной тенденции, развивая вместо этого саму практику. Это привело к окончательной философизации искусства.

В области философии искусства сформировались три основных подхода: «традиционные теории», направленные на раскрытие сущности искусства, и в этом порядке идей – на формулирование определения искусства, т. е. на разъяснение условий, необходимых и достаточных для того, чтобы артефакт мог быть идентифицирован как произведение искусства; «предписывающие теории», направленные на выявление причин, по которым артефакт заслуживает быть признанным в качестве произведения искусства; наконец, так называемые «альтернативные социологические теории», сформировавшиеся в последние десятилетия XX и первые десятилетия XXI в. и направленные на понимание ценности искусства с точки зрения конкретных функций, которые различные произведения, признанные «художественными», играют в рамках различных социальных сред и в определенные исторические моменты.

Базисом для данной монографии стала опора на экстерналистские и по своей сути конвенционалистские доктрины в рамках социологических теорий. Согласно подходам социологических теорий, урбанистическое искусство рассматривалось как искусство, создаваемое людьми, которые имеют в своем распоряжении определенный материал и занимают определенное место в системе экономического и культурного капитала.

Ключевым моментом авторской аргументации стала позиция, согласно которой отказ от старого платоновско-эссенциалистского проекта универсального определения искусства, основанного на свойствах, присущих произведениям, и принятие экстерналистской и релятивистской точки зрения на природу искусства не означает отказа от положительного решения онтологической проблемы искусства. Основываясь на современных конвенционалистских взглядах, автор данной монографии считает необходимым отказаться от укоренившейся философской тенденции думать, что онтология может быть сформулирована только в терминах универсальных внутренних сущностей, и представить возможность релятивистской онтологии в соответствии с современными социологическими концепциями искусства, в которых статус художественных вещей является результатом совокупности внешних по отношению к ним факторов.

В онтологическом плане этот экстернализм соответствует антиреалистической позиции, поскольку отрицает реализм универсальной сущности искусства. Однако автор считает важным подчеркнуть, что антиреализм ни в коем случае не должен заканчиваться скептицизмом; вместо этого предполагается, что экстернализм подводит нас к теории относительности, т. е.

идее, что внешние факторы, определяющие, что урбанистическое искусство воспринимается как искусство, изменчивы по отношению к историческому контексту. Это означает, что существование и определимость художественных явлений зависят от исторически относительных условий.

Таким образом, только философское описание условий и факторов внешнего происхождения, которые сегодня объединяют внутреннюю часть «системы мирового искусства», позволит понять относительные критерии, которые мы используем для оценки современных произведений, в частности, урбанистического искусства.

БИБЛЕОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Альтюссер, Л.* Об искусстве / Л. Альтюссер. – Москва : V-A-C press, 2019. – 112 с.
2. *Асмус, В.* Чтение как труд и творчество / В. Асмус // Вопросы литературы. – 1961. – № 2.
3. *Барт, Р.* Смерть автора // Р. Барт Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва, 1994. – С. 384 – 391.
4. *Бейсембаев, А. Р.* Анонимный характер позиции автора летописного текста / А. Р. Бейсембаев // Cross-Cultural Studies: Education and Science. – 2020. – Том 5. – № 3. – С. 6 – 14.
5. *Бердяев, Н. А.* Философия неравенства / Н. А. Бердяев. – Москва: Директ-Медиа, 2008. – 344 с.
6. *Бишоп, К.* Антагонизм и эстетика взаимодействия / К. Бишоп. // Невозможное сообщество. – Москва: Московский музей современного искусства, 2015. – Книга 3: Антология. – С. 148 – 170.
7. *Брикунова, С. С.* Развитие творческого самовыражения школьников в условиях кризиса современного образования / С. С. Брикунова, В. Б. Войнов, А. В. Васильцова и др. // В мире научных открытий. – 2015. – № 11.6 (71). – С. 1994 – 2012.
8. *Бурдьё, П.* Формы капитала / П. Бурдьё // Экономическая социология. – 2002. – Том 3. – № 5. – С. 60 – 74.
9. *Вейц, М.* Роль теории в эстетике / М. Вейц // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм : антология : пер. с англ. / под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. – Екатеринбург : Деловая книга ; Бишкек : Одиссей, 1997. – С. 43 – 61.
10. *Вильчинская-Бутенко, М. Э.* Урбанистическое искусство в отечественных исследованиях / М. Э. Вильчинская-Бутенко // Известия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности. – 2016. – Том 33. – № 3. – С. 88 – 92.
11. *Вильчинская-Бутенко, М. Э.* Визуализация одиночества: творчество уличного художника JR / М. Э. Вильчинская-Бутенко // Обсерватория культуры. – 2022. – Том 19. – № 2. – С. 152 – 160.
12. *Вильчинская-Бутенко, М. Э.* Как стереть пирамиду Лувра: анаморфозы JR в пространстве города / М. Э. Вильчинская-Бутенко // Актуальные проблемы монументального искусства: сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции; под ред. Д. О. Антипиной. – Санкт-Петербург : СПбГУПТД, 2021. – С. 453 – 457.
13. *Вильчинская-Бутенко, М. Э.* Стрит-арт и анонимность художника / М. Э. Вильчинская-Бутенко // Эстетика стрит-арта: сборник статей ; под общ. ред. К. А. Куксо. – Санкт-Петербург, 2018. – С. 39 – 48.

14. *Вильчинская-Бутенко, М. Э.* Стрит-арт и театр: перформативное искусство JR / М. Э. Вильчинская-Бутенко // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2022. – № 3. – С. 16 – 174.
15. *Ги Дебор.* Ситуационисты и новые формы действия в политике и искусстве: статьи и декларации 1952–1985 / Ги Дебор; сост. коммент. и примеч. С. Михайленко; пер. с фр. С. Михайленко и Т. Петухов. – Москва: Гилея, 2018. – 387 с.
16. *Де Серто, М.* По городу пешком / М. Де. Серто // Социологическое обозрение. – 2008. – Том 7. – № 2. – С. 24 – 38.
17. *Ермоленко, Г. А.* Деконструкция авторства в современных арт-практиках / Г. А. Ермоленко, С. Б. Кожевников // Эстетика и герменевтика: сборник к 60-летию кафедры эстетики МГУ: сборник статей всероссийской научной конференции; отв. ред. Е. А. Кондратьев. – Москва, 2022. – С. 142 – 144.
18. *Зоря, А. А.* Искусство художников «уличной волны» как объект искусствоведческого исследования / А. А. Зоря // Эстетика стрит-арта: сборник статей / под общ. ред. К. А. Куксо. – Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2018. – С. 18 – 22.
19. *Зукин, Ш.* Культуры городов / Шарон Зукин; пер. с англ. Д. Симановского. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – 424 с.
20. *Коллингвуд, Р. Д.* Принципы искусства / Р. Д. Коллингвуд ; ред. Е. И. Стафьева ; пер. А. Г. Ракин. – Москва : Языки русской культуры, 1999. – 326 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
21. *Косогова, А. С.* Становление педагога: монография / А. С. Косогова. – Иркутск: Издательство Иркутского государственного педагогического университета, 2001. – 178 с.
22. *Котломанов, А. О.* Паблик-арт: страницы истории. Торжество концептуализма. Биеннале, конкурсы, арт-проекты / А. О. Котломанов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2015. – № 5(3). – С. 5 – 19.
23. *Кругликов, С. Т.* Хронология субъекта Рене Декарта / С. Т. Кругликов // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2017. – Том 18. – Вып. 3. – С. 68 – 75.
24. *Кудряшов, И. С.* Стрит-арт как феномен современной культуры: проблемы генезиса и семиотические особенности / И. С. Кудряшов // Критика и семиотика. – 2014. – № 2. – С. 220 – 233.
25. *Кули, Ч. Х.* Избранное: сборник переводов / Ч. Х. Кули ; РАН ИНИОН. Центр социальных научно-информационных исследований. Отдел социологии и социальной психологии; сост. и пер. В. Г. Николаев; отв. ред. Д. В. Ефременко. – Москва, 2019. – 234 с. – (Серия: Теория и история социологии).
26. *Лайдон, М.* Тактический урбанизм: Краткосрочные действия – долгосрочные перемены / М. Лайдон, Э. Гарсиа. – Москва: Strelka Press, 2019. – 304 с.
27. *Лангер, С.* Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер; пер. с англ. С. П. Евтушенко; общ. ред.

и далее В. П. Остакова. – Москва: Республика, 2000. – 287 с. – (Мыслители XX века).

28. *Левитт, С.* Параграфы о концептуальном искусстве / С. Левитт; пер. с англ. П. Жураковской // Художественный журнал. – 2008. – № 69.

29. *Лефевр, А.* Производство пространства / А. Лефевр ; пер. с фр. И. Стаф. – Москва: Strelka Press, 2015. – 432 с.

30. *Логинова, М. В.* Анонимность как прием выразительности А. Арто / М. В. Логинова, Н. И. Прохорова // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2017. – № 5. – С. 87 – 89.

31. *Логинова, М. В.* Эстетический аспект молчания в культуре: С. Л. Франк и М. Хайдеггер / М. В. Логинова // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2017. – № 2. – С. 186 – 188.

32. *Лоренц, К.* Агрессия / К. Лоренц. – Москва: Римис, 2017. – 707 с.

33. *Лотман, Ю. М.* Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство–СПБ, 2000. – С. 12 – 149.

34. *Лукач, Г.* Теория романа (опыт историко-философского исследования форм большой эпики) / Г. Лукач; пер. с нем. // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 19 – 78.

35. *Мальцева, С.* Философско-эстетическая концепция Бенедетто Кроче: Диалог прошлого с настоящим / С. Мальцева. – Санкт-Петербург: Петербург XXI век, 1996. – 160 с.

36. *Маркузе, Г.* Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе; пер. с англ., послесл., примеч. А. А. Юдина; сост., предисл. В. Ю. Кузнецова. – Москва: АСТ, 2003. – 526 с. – (*Philosophy*).

37. *Микайлова, И. Г.* Историко-философские и психологические аспекты проблемы самости и ее воспроизводства субъектом сознания / И. Г. Микайлова // Мир психологии. – 2018. – № 4 (96). – С. 181 – 195.

38. *Мосс, М.* Опыт о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / М. Мосс; сост., пер. с фр., предисловие, вступит. ст., комментарии А. Б. Гофмана. – Москва: КДУ, 2011. – С. 134 – 285.

39. *Мухаметов, Д. Р.* Модели платформ вовлечения граждан для создания в России умных городов нового поколения / Д. Р. Мухаметов // Вопросы инновационной экономики. – 2020. – № 3. – С. 1605 – 1622.

40. *Нечаева, Е. А.* Реди-мейд и проблематизация границ между искусством и неискусством в культурном пространстве второй половины XX века / Е. А. Нечаева // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2017. – № 3. – С. 50 – 54.

41. *Омельченко, Е. А.* Моделирование становления культуры самовыражения как одна из перспективных стратегий образования / Е. А. Омельченко // Концепт. – 2018. – № 8. – С. 53 – 65.

42. *Ортега-и-Гассет, Х.* Восстание масс: сб.: пер. с исп. / Х. Ортега-и-Гассет. – Москва: АСТ, 2002. – 509, [3] с. — (*Philosophy*).

43. *Осипова И. С.* Самораскрытие личности в речевом общении / И. С. Осипова, М. В. Пиняскина // Огарев-Online. – 2016. – № 21 (86). – С. 1 – 8.
44. *Пиликин, Д. Г.* Терминология уличного искусства. Опыт словарных дефиниций / Д. Г. Пиликин // Эстетика стрит-арта: сборник статей/ под общ. ред. К. А. Куксо. – Санкт-Петербург: СПбГУПТД, 2018. – С. 4–9.
45. *Поносов, И. Г.* Искусство и город: граффити, уличное искусство, активизм / И. Г. Поносов. – Москва: Игорь Поносов, 2016. – 208 с.
46. *Попова, И. В.* К вопросу о развитии культуры эмоционального самовыражения подростков в творческом коллективе / И. В. Попова // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 11 (ч. 8). – С. 1818 – 1820.
47. *Прозументик, К. В.* Дореалогия: истоки и становление философии дара / К. В. Прозументик // Философия и культура. – 2018. – № 7 (127). – С. 51 – 58.
48. *Пронькин, В. И.* Авангардизм в изобразительном искусстве, его эволюция и влияние на развитие культуры человечества / В. И. Пронькин // Вестник БГТУ имени В. Г. Шухова. – 2013. – № 1. – С. 197 – 201.
49. *Рансьер, Ж.* Разделение чувственного. Эстетика и политика / Ж. Рансьер. – Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета, 2007. – 264 с.
50. *Рыбакова, Н. А.* Мотивационные источники самоактуализации педагога в профессиональной деятельности / Н. А. Рыбакова // Современное образование. – 2015. – № 1. – С. 69 – 99.
51. *Сарабьянов, А. Д.* Русский авангард. И не только / А. Д. Сарабьянов. – Москва: АСТ, 2023. – 304 с.
52. *Серяков, А. В.* Искусство авангардизма в контексте концепции цикличности / А. В. Серяков // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2012. – № 3 (31). – С. 126 – 129.
53. *Серяков, А. В.* Искусство авангардизма как выражение смены типов культуры / А. В. Серяков // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2011. – № 4 (28). – С. 53-57.
54. *Скворцов, Л. В.* Самость (self) как проблема гуманитарного знания / Л. В. Скворцов // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2014. – № 1. – С. 66 – 136.
55. *Скворцова, А.* Акция «Художник и деньги» / Стас Багс Action «Artist and Money» / Stas Bags Anna Nova Art Gallery [Электронный источник] – URL: <http://annanova-gallery.ru/artists/projects/project/Aktciya-Hudozhnik-i-dengi/> (дата обращения: 20. 02.2024).
56. *Сотникова, Н. Н.* Онтология Платона в интерпретации А. Шопенгауэра / Н. Н. Сотникова // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2013. – № 3. – С. 157 – 161.
57. *Спирина, А. А.* «Смерть Бэнкси»: постмодернизм в творчестве автора / А. А. Спирина // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2019. – Том 21. – № 65. – С. 85 – 88.

58. *Спирина, А. А.* Феномен Бэнкси: творчество и модель личностной самоидентификации автора / А. А. Спирина // XLVII Огарёвские чтения. Материалы научной конференции: в 3 частях / сост. А. В. Столяров, отв. за вып. П. В. Сенин. – Москва, 2019. – С. 233 – 239.
59. *Субботина, О. В.* Между анонимностью и индивидуальностью: проблема авторства в европейском искусстве Средних веков / О. В. Субботина // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2016. – Том 17. – №1. – С. 128 – 136.
60. *Сысоев, М. С.* Философия сознания Уильяма Джеймса : между нейтральным монизмом и панпсихизмом / М. С. Сысоев // Философия. Журнал высшей школы экономики. – 2020. – Том 4. – № 4. – С. 249 – 265.
61. *Сысолятин, А. А.* Творческое насилие: к интерпретации методологии «Так говорил Заратустра» / А. А. Сысолятин // Философия и общество. – 2022. – № 2 (103). – С. 91 – 105.
62. *Тарасов, А. Н.* Авангард как общекультурное явление в динамике европейской духовной жизни: философский анализ / А. Н. Тарасов // Общество: философия, история, культура. – 2019. – № 7 (63). – С. 86 – 91.
63. *Тарасова, И. В.* Критерии и показатели профессионального самовыражения преподавателей вуза / И. В. Тарасова // Акмеология. – 2017. – № 1. – С. 78 – 82.
64. *Хейзинга, Й.* Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры / Й. Хейзинга ; сост., предисл. и пер. [с нидерл.] Д. В. Сильвестрова ; коммент. и указ. Д. Э. Харитоновича. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2015. – 409, [6] с.
65. *Хоркхаймер М.*, Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер пер. с нем. М. Кузнецова Т. Адорно. – Москва – Санкт-Петербург : Медиум, Ювента, 1997. – 310 с.
66. *Чуворкина, О. А.* Фигура автора после «смерти автора» / О. А. Чуворкина // Артикульт. – 2013. – № 2 (10). – С. 28 – 39.
67. *American Artists on Art from 1940 to 1980* / Ellen H. Johnson (ed. by). – New York: Harper & Row, 1982. – 292 p.
68. *Applied Social Psychology: Understanding and Addressing Social and Practical Problems* / J. A. Gruman, F. W. Schneider, L. M. Coutts (eds.) ; 3rd ed. – Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2017. – 616 p.
69. *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics* / [ed. by] W. E. Kennick. – New York,: St. Martin's Press, 1964. – xv, 729 p.
70. *Banksy. Existentialism.* – England, Weapons of mass distraction, 2002. – 54 p.
71. *Barilli, R.* L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze / R. Barilli. – Milan, Feltrinelli, 2014. – 480 p.
72. *Batteux, Ch.* Les Beaux-Arts réduits à un principe. [1746]. – Paris, EBooksLib, 2005. – 329 p.
73. *Bekmurodova, G.* Concepts of Social Destruction Philosophical Analysis / G. Bekmurodova // International Journal on Integrated Education. – 2022. – № 5, 6. – P. 608 – 613.

74. *Bell, C.* Art. [1924] / C. Bell. CreateSpace Independent Publ. Platform, 2011. – 116 p.
75. *Bhabha, H. K.* Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation / H. K. Bhabha // Cultural Diversity in the Arts; R. Lavrijsen (ed.). – Amsterdam: Royal Tropical Inst., 1993. – P. 21 – 30.
76. *Blanché, U.* Street Art and related terms — discussion and attempt of a definition / U. Blanché // Street & Urban Creativity Scientific Journal. Methodologies for Research. – 2015. – № 1. – P. 32– 40.
77. *Bourriaud, N.* Relational Aesthetics / N. Bourriaud. – Dijon: Les Presses du Reel, 1998. – 125 p.
78. *Caprotti, F.* Eco-urbanism and the Eco-city, or, denying the right to the city? / F. Caprotti // Antipode. – 2014. – № 46. – P. 1285–1303.
79. *Carroll, N.* Philosophy of art. A contemporary introduction / Noël Carroll. – New York: Routledge, 1999. – 273 p.
80. *Certeau, de.* The Practice of Everyday Life / de Certeau ; S. Rendall (transl.). – California : Univ. of California Press, 1984. – 256 p.
81. *Charnley, J.* On the notion of framing in computational creativity / J. Charnley, A. Pease, S. Colton // Proceedings of the 3rd International Conference on Computational Creativity, ICCC 2012 / D. Ventura, M. L. Maher, A. Pease, K. Hammond, R. Perez y Perez, & G. Wiggins (Eds.). – Dublin: Univ. College Dublin, 2012. – P. 77 – 81.
82. *Chisik, Y.* Urban Play and the Playable City: A Critical Perspective / Yoram Chasik, Anton Nijholt, Ben Schouten, Mattia Thibault // Frontiers of Computer Science. – 2021 – Vol. 3. – URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fcomp.2021.806494/full>
83. *Collingwood, R. G.* The Principles of Art / R. G. Collingwood. – New York: Oxford University Press, 1958. – 368 p.
84. *Colton, S.* Creativity Versus the Perception of Creativity in Computational Systems / Simon Colton // AAAI Spring Symposium - Technical Report. – 2008. – Vol. SS-08-03. – P. 14 – 20.
85. *Colucci, E.* Who Is The Artist? Thoughts on Anonymous Street Art. / Emily Colucci // Hyperallergic (August 29, 2011), <http://hyperallergic.com/33957/anonymous-street-art/> (дата обращения: 20.04.2023).
86. *Corsa, A.* When and why ancient art became anonymous / A. Corsa // Actual Problems of Theory and History of Art. – 2021. – № 11. – P. 16 – 20.
87. *Danto, A. C.* The Artworld / A. C. Danto // The Journal of Philosophy. – 1964. – № 61(19). – P. 571 – 584.
88. *Danto, A. C.* After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History / A. C. Danto. – New Jersey: Princeton Univ. Press, 2014. – 272 p.
89. *Deleuze, G.* What Is a Minor Literature? / Gilles Deleuze, Felix Guattari // Kafka: Toward a Minor Literature ; transl. by Dana Polan. – London: Univ. of Minnesota Press, 1986. – P. 16 – 27.
90. *Derrida, J.* Given time: I. Counterfeit Money / Jacques Derrida ; trans. by Peggy Kamuf. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1992. – 172 p.

91. *Dewey, J. Art as Experience* / J. Dewey. – New York: Random House (USA), 2005. – 384 p.
92. *Dickie, G. Art and the aesthetic: An institutional analysis* / George Dickie. – Ithaca: Cornell University Press, 1974. – 204 p.
93. *Director of Italian Museum Burning 1000 Artworks in Protest!* – URL: <https://giveusart.com/2012/04/21/director-of-italian-museum-burning-1000-artworks-in-protest/> (дата обращения: 20. 04. 2023).
94. *Eldridge, R. An introduction to the philosophy of art* / Richard Eldridge. – New York: Cambridge Univ. Press, 2003. – 285 p.
95. *Farrell, J. Tearing up the Streets: Adventures in Urban Anarchy* / Jeff Ferrell. – Basingstoke: Palgrave, 2001. – 282 p.
96. *Ferdman, B. Urban Dramaturgy: The Global Art Project of JR* / Bertie Ferdman // *Paj-a Journal of Performance and Art*. – 2012. – № 34. – P. 12 – 26.
97. *Foster, H. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* / Hal Foster. – Cambridge: MIT Press, 1996. – 328 p.
98. *Foucault, M. Authorship: What is an Author?* / Michel Foucault // *Screen*. – 1979. – Vol. 20. Iss. 1. – P.13 – 34.
99. *Graham, G. Philosophy of the arts. An introduction to aesthetics* / Gordon Graham; 3rd ed. – London: Routledge, 2005. – 288 p.
100. *Harcourt, B. E. Illusion of Order: The False Promise of Broken Windows Policing* / Bernard E. Harcourt. – Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 2001. – x + 294 p.
101. *Harvey, D. Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution* / David Harvey. – London: Verso, 2013. – 208 p.
102. *Hauge, M. V. Tagging Banksy: using geographic profiling to investigate a modern art mystery* / Michelle V. Hauge, Mark D. Stevenson, D. Kim Rossmo, Steven C. Le Comber // *Journal of Spatial Science*. – 2016. – Vol. 61. – Iss. 1. – P. 185 – 190.
103. *Horner R. Rethinking God as Gift: Marion, Derrida, and the Limits of Phenomenology* / Robyn Horner. – New York : Fordham Univ. Press, 2001. – 272 p.
104. *Hospers, J. The concept of artistic expression* / John Hospers // *Proceedings of the Aristotelian Society*. – 1954. – Vol. 55. – P. 313–344.
105. *Innocent, T. Citizens of play: revisiting the relationship between playable and smart cities* / Troy Innocent // *Making Smart Cities More Playable* ; ed A. Nijholt. – Singapore: Springer, 2020. – P. 25–49.
106. *The Interventionists: Users Manual for the Creative Disruption of Everyday Life* / by ed. N. Thompson, G. Sholette. – Cambridge, MA : MIT Press, 2004. – 134 p.
107. *Ioannides, D. Street Art and the 'Right to the City' in a Fragmented Metropolis: The Case of Beirut* / Dimitri Ioannides; Evangelia Petridou // *Montreal Architectural Review*. – 2021. – Vol. 7. – P. 9–35.
108. *Jackson Pollock in an interview with William Wright (1950)* // *American Artists On Art: From 1940 To 1980* / Ellen H. Johnson (ed). – New York : Harper & Row, 1999. P. 5–10.

109. *Karam, D.* Beirut Street Art: Painting a Revolution Against Walls / Danielle Karam // *Nuart Journal*. – 2020. – Vol. 2. – № 2. – P. 108 – 116.
110. *Kester, H. G.* Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art / Grant H. Kester. – Berkeley : University of California Press, 2004. – 239 p.
111. *Kivy, P.* Philosophies of arts: An essay in differences / Peter Kivy. – New York : Cambridge Univ. Press, 1997. – 260 p.
112. *Kothari, M.* Taking the Right to the City Forward: Obstacles and Promises / Miloon Kothari, Shivani Chaudhry. – New Delhi : Housing and Land Rights Network, 2015. – 29 p.
113. *Lefebvre H.* The Urban Revolution / Henri Lefebvre. – Minnesota : Minnesota University Press, 2003. – 224 p.
114. *Lefebvre H.* Writings on cities / Henri Lefebvre; select., transl., and introduc. by E. Kofman and E. Lebas. – Malden, Massachusetts: Blackwell Publ. Inc, 2000. – 272 p.
115. *Lefebvre, H.*, 1971/1968. Everyday Life in the Modern World/ Henri Lefebvre; transl. by S.Rabinovitch, M. Mandelbaum // Family resemblances and generalizations concerning the arts. *American Philosophical Quarterly*. – 1965. – Vol. 2. – № 3. – P. 19 – 228.
116. *Marcuse, P.* From critical urban theory to the right to the city / Peter Marcuse // *City*. – 2009. – № 13(2-3). – P. 185 – 197.
117. *McCormick, Carlo.* The Writing on the Wall / Carlo McCormick // *Art in the Streets*. Exhibition Catalogue MOCA. Organized by Jeffrey Deitch. – Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2011. – P. 19 – 25.
118. *Mitchell, D.* Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space / Don Mitchell. – New York : Guilford, 2003. – 272 p.
119. *Mitchell, D.* The End of Public Space? People's Park, Definitions of the Public, and Democracy / Don Mitchell // *Annals of the Association of American Geographers*. – 1995. – № 85(1). – P. 108 – 133.
120. Painting a city. Street art has over, particularly creatively ? // *Emirates*. – 30 July 2018. – P. 56 – 65.
121. *Peck, J.* Struggling with the creative class / Jamie Peck // *International Journal of Urban and Regional Research*. – 2005. – № 29. – P. 740–770.
122. *Philosophical Investigations 65ff: On Family Resemblance* // *The Wittgenstein Archives at the University of Bergen* ; eds. P. Philipp, R. Raatzsch. – 1993. – Working Papers № 6. – P. 50 – 73.
123. *Rubio Marco, S.* Teoría(s) del arte / Salvador Rubio Marco // *Estética* ; F. Pérez Carreño (ed.), – Madrid: Tecnos., 2013. – P. 53 – 91.
124. *Schmidt, N.* Die Kunst und die Stadt / N. Schmidt // *Street Art, Legenden zur Straße* ; Klitzke K., Schmidt C. (ed.). – Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, 2009. – P. 78–91.
125. *Sirla*, Co-Founder of SprayPrinter: The value of street art is in creative freedom // *Startupday*, 10.01.2019 – URL: <https://www.startupday.ee/news/sirla-co-founder-of-sprayprinter-the-value-of-street-art-is-in-creative-freedom>

126. *Skogan, W. G.* Partnerships for Prevention? Some Obstacles to Police-Community Cooperation / Wesley G. Skogan // Preventing crime and disorder: Targeting strategies and responsibilities / ed. T. Bennett. – Cambridge, MA: Cambridge Univ. Press, 1996. – P. 225 – 241.
127. *Slingerland, G.* Together we can make it work! Towards a design framework for inclusive and participatory city-making of playable cities / G. Slingerland, S. Lukosch, F. Brazier, M. D. Hengst, C. Nevejan // Frontiers of Computer Science. – 2020. – Vol. 2. – P. 1–16.
128. *Strauss, D. L.* Between the Eyes: Essays on Photography and Politics / David Levi Strauss ; Introd. John Berger. – New York: Aperture, 2005. – 208 p.
129. *Taş, T.* Resistance on the Walls, Reclaiming Public Space: Street Art in Times of Political Turmoil in Turkey / Tuğba Taş, Oğuzhan Taş // Interactions: Studies in Communication & Culture. – 2014. – № 5(3). – P. 327 – 349.
130. *Willis, K. S.* Whose right to the smart city? / Katharine S. Willis // The Right to the Smart City ; eds. P. Cardullo, C. Di Felicianantonio, R. Kitchin. – Bingley: Emerald Group Publ., 2019. – P. 27– 42.
131. *Wilson, J. Q.* Broken Windows: The Police and Neighborhood Safety / James Q. Wilson; George L. Kelling // The Atlantic Monthly. – 1982. – № 249(3). – P. 1 – 10.
132. *Zieleniec, A.* The right to write the city: Lefebvre and graffiti / Andrzej Zieleniec // Environnement Urbain / Urban Environment. – 2016. – Vol. 10. – P. 1–20.
133. *Ziff, P.* The task of defining a work of art / Paul Ziff // Philosophical Review 1953. – № 62 (1). – P. 58 – 78.
134. *Zukin, Sh.* The Life Cycle of New York's Creative Districts: Reflections on the Unanticipated Consequences of Unplanned Cultural Zones / Sharon Zukin, Laura Braslow // Energy Policy – ENERG POLICY. – 2011. – № 2. – P. 131–140.

Научное издание

Вильчинская-Бутенко Марина Эдуардовна

ОНТОЛОГИЯ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Монография

Издательский редактор Н. А. Ерина
Оригинал-макет подготовлен Н. Д. Баулиной
Электронное издание сетевого распространения

Системные требования:

электронное устройство с программным обеспечением для воспроизведения
файлов формата PDF

Режим доступа: http://publish.sutd.ru/tp_get_file.php?id=2024109, по паролю. –
Загл. с экрана.

Дата подписания к использованию 10.07.2024 г. Рег. № 109/24

ФГБОУВО «СПбГУПТД»
Юридический и почтовый адрес:
191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18.
<http://sutd.ru>