

ББК 85.127

М.Г. Чистякова

Стрит-арт в контексте вызовов современности

M.G. Chistyakova

Street-Art in the Context of the Challenges Posed by Modernity

Формы уличного искусства, такие как граффити и перформанс, рассматриваются в качестве альтернативы возрастающей симулятивности культуры постмодерна.

Ключевые слова: антропология, граффити, перформанс, постмодернизм, тело.

Многообразные проявления современного искусства в последние десятилетия XX в. дополнились еще одним – стрит-артом, или искусством городской среды. Стрит-арт (**street-art** с англ. «уличное искусство») включает в себя такие формы искусства, как граффити, трафареты, перформансы и т.д. В глазах общественности стрит-арт долгое время пребывал в статусе явления едва ли не маргинального (за исключением разве что таких его разновидностей, как перформанс и инвайронмент). Еще и сегодня граффити нередко рассматривается в качестве одной из форм социальной дезорганизации и ассоциируется с вандализмом. Истоки такого отношения кроются в истории вопроса.

В истории культуры граффити (от итал. *graffare* – царапать) на протяжении долгого времени было представлено надписями бытового или чаще общественно-политического содержания, процарапанными на стенах зданий, сосудах и т.д. Текстуальные граффити, которые нередко носили оппозиционный характер, со временем дополняются изобразительными. С конца 60-х гг. XX в. граффити в качестве разновидности уличного искусства получает широкое распространение в США, вначале в Филадельфии, затем в Нью-Йорке: аэрозольными красками раскрашиваются разнообразные поверхности городского ландшафта: вагоны (как товарняков, так и поездов метро), стены заброшенных зданий, станций метро и подземных переходов, заборы и т.д. Граффити как вид уличного раскрашивания стен надписями и изображениями оказалось тесно связанным с субкультурой хип-хопа, возникшей в криминализованной среде подростков афроамериканского происхождения: контролируемые отдельными группами этнической молодежи территории раскрашивались определенным образом, «маркировались», что позволяло им разграничить зоны влияния.

The article describes such forms of street art as graffiti and performance as possible alternatives to the increasing simulative order of the postmodern culture.

Key words: anthropology, graffiti, performance, postmodern, body.

Новый эстетический язык городского низового искусства к 1980-м гг. попадает в поле зрения искусствоведов и критиков: наиболее известные райтеры (как называют себя представители этого вида творчества), такие как Ж.-М. Баскья, К. Херинг, К. Шарф, получают приглашение принять участие в крупных выставках, что способствует «легализации» граффити в качестве самостоятельного вида современного искусства. В наши дни граффити получило широкое распространение во всем мире, и далеко не случайно одним из самых популярных художников современности является представитель именно этого вида искусства – английский художник, работающий под псевдонимом Бэнкси (Banksy). Сегодня граффити существует практически повсеместно: для молодежи оно является не только способом манифестирования своего отношения к миру, но и эстетической формой протеста против отдельных проявлений официальной культуры [1]. Изображение может и не содержать очевидной критической составляющей, сам факт его существования (как правило, не санкционированного городскими властями) уже есть форма протеста.

Специфика граффити, как и всего стрит-арта в целом, заключается прежде всего в том, что оно обращается к неподготовленному зрителю. Интересно, что при этом широко используется весь арсенал не только массовой культуры, но и современного искусства, начиная с модернизма. Так как (в отличие от большого арт-мира) массовое эстетическое сознание в некоторых случаях и по сей день не смогло усвоить отдельные проявления модернизма, то стрит-арт доносит его ценности до зрителя не напрямую, а опосредованно, выступая в качестве связующего звена между современным человеком и тем искусством, которое радикально изменило не только предметную среду, но и его образ мысли, и при этом по-прежнему

остаётся неотрефлексированным большинством реципиентов.

Исследователи отмечают определенную близость стрит-арта утопическим проектам русских футуристов. В футуристическом Декрете №1 «О демократизации искусства (заборная литература и площадная живопись)», опубликованном в «Газете футуристов» 15 марта 1918 г., говорится:

«1. Отныне вместе с уничтожением царского строя отменяется проживание искусства в кладовых, сараях человеческого гения – дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах.

2. Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой, свободное Слово творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов и селений...

3. Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего... Пусть улицы будут праздником искусства для всех... Все искусство – всему народу!» [2, с. 99].

Вполне в духе современного стрит-арта футуристы расклеили эту газету на всех московских заборах; известно также, что Д. Бурлюк прибывал свои картины прямо к стенам зданий; в витринах магазинов бюджетляне вывешивали плакаты со своими воззваниями и стихами; в Петрограде по Невскому проспекту прошествовал «Карнавал искусств». Дальше всех пошел К. Малевич, превративший Витебск за время своего пребывания в нем в супрематический город: дома на центральных улицах города художник и его ученики расписали разноцветными геометрическими фигурами. Но, несмотря на определенное сходство, заключающееся в утверждении права каждой творческой личности на эстетическую организацию городского пространства, задачи современного стрит-арта видятся нам иначе, ибо современность ставит художников перед новыми вызовами.

Пафос футуристов прежде всего был связан с отказом от изживающей себя картезианской культуры и с идеей построения нового мира, а в перспективе – и нового человека. Революция была воспринята ими примерно в том же ключе, в каком восприняли Первую мировую войну итальянские футуристы, – в качестве некоей «гигиенической процедуры», которая должна была уничтожить остатки старого мира, как своего рода преддверие качественно иного мира будущего. Утопически ориентированный футуризм говорил о будущем и апеллировал к новому человеку. Футуристы мечтали о радикальной революции духа: «Февральская революция уничтожила рабство политическое... Бомбу социальной революции бросил под капитал октябрь... И только стоит неколебимый третий кит – рабство Духа... Да здравствует третья революция, Революция Духа!», – писали в той же газете Маяковский, Бурлюк и Каменский (цит. по:

[3, с. 185]). Но третьей революции не произошло. Разочарование в новой власти наступило довольно скоро, и было оно обоюдным: диктатура пролетариата ничем не напоминала тот «золотой век» человечества, который рисовался футуристам в мечтах; власть же в различных проявлениях модернизма раздражало прежде всего стремление к свободному творческому самовыражению. Для футуристов пропаганда революционных идей не была самоцелью: гораздо больше их увлекала так и не случившаяся утопическая Революция Духа.

Современный стрит-арт ориентирован не столько на будущее, сколько на настоящее. Специфика этого вида творчества состоит в том, что художник отдает себе отчет во временности своего произведения: оно создается не для музеев и не для частных коллекций. Кроме того, количество стен и заборов (т.е. поверхностей, необходимых для создания изображения) в городе не беспредельно: произведение может быть покрашено конкурентами или же смыто городскими коммунальными службами. В этом смысле граффити – весьма недолговечное послание миру, что отчасти роднит его с перформансом, мини-спектаклем, ориентированным не на результат, а на процесс. Социально-политический пафос, которым пронизаны некоторые произведения райтеров, нередко содержащие протест против угнетения любого рода (расового, религиозного и т.д.), спонтанны, хаотичны и ничем не напоминают стройную систему представлений о мире будущего, имевшуюся у футуристов. Тем не менее степень распространения граффити такова (а оно остаётся одной из самых популярных форм творческого самовыражения молодежи), что это явление трудно объяснить только лишь протестными настроениями райтеров.

В граффити выделяются два направления: шрифтовое и сюжетное. Последнее во многом связано с различными проявлениями массовой культуры – оно остроумно, занимательно и нередко позволяет действительно оригинальным образом организовать городскую среду посредством создания ярких декоративных композиций, при этом требует от автора определенных художественных навыков и мастерства, и в этом смысле оно сродни монументальному искусству. Гораздо большей оригинальностью и самобытностью характеризуется, на наш взгляд, шрифтовое граффити. Простейшим видом шрифтового граффити являются теги (от англ. tag – метка) – авторские подписи, состоящие из нескольких причудливо переплетенных букв. Задача автора – пометить тегом как можно большее количество мест, желательно труднодоступных, но находящихся в поле зрения большого количества потенциальных зрителей. Тег воспроизводится автором за считанные секунды – в силу сложных взаимоотношений райтеров с городскими властями (которые в иных случаях объявляют

создателям граффити настоящую войну) скорость исполнения оказывается важной составляющей этой разновидности граффити. Со временем шрифтовое граффити эволюционирует от простого тега к нечитаемому хитросплетению «дикого стиля» (Wild Style): зритель не прочитывает тег, но воспринимает его как эмблему, знак того или иного райтера, многие из которых (включая знаменитого Бэнкси) предпочитают сохранять анонимность. Своего рода промежуточным звеном между шрифтовым и сюжетным граффити являются трафареты: лаконичные изображения плакатного типа, созданные при помощи трафарета и аэрозольных баллончиков с краской.

Что же стоит за этим настойчивым желанием современного человека оставить свой след в пространстве? На наш взгляд, далеко не случайно время распространения стрит-арта в целом и граффити в частности совпадает со становлением культуры постмодернизма. Новая культурная ситуация конституирует новое отношение человека к миру и к самому себе, независимо от того, отдает он себе отчет в изменении культурного фона или нет. Искусство же выявляет и визуализирует специфические особенности существования человека в новых системах координат.

Постмодернизм создает ситуацию тотальной неопределенности: не только метафизической, эпистемологической, но и антропологической. Пересмотр под новым углом зрения оснований модерна приводит к доминированию релятивизма во всех сферах человеческого существования. Критика тоталитарного, законодательного разума оборачивается утверждением разума интерпретативного, ориентированного не на поиск истины, а на истолкование мира. Но так как процедура толкования бесконечна (Г. Гадамер), то со временем становится очевидно, что ни одно из толкований и ни одна из точек зрения не оказывается в этой ситуации приоритетной – все они в равной мере имеют право на существование. Логика бинарных оппозиций в этой ситуации утрачивает смысл: критерии оценок расплывчаты и неопределенны в той же мере, в какой расплывчато мышление человека новой культурной эпохи, организованное по принципу ризомы и лишенное глубины и смысла.

Неопределенность и плюрализм постмодернистского сознания усугубляются его отказом от какой бы то ни было иерархии. Отказ от иерархии, в свою очередь, есть следствие главной особенности культуры постмодернизма – стремления человека избежать любой зависимости: от Бога, Абсолюта, Истины и т.д. Человек отказывается от метаповествований, на протяжении долгого времени конституирующих его жизнь. Метаповествование (или метанарратив) – это единая повествовательная парадигма, претендующая на всеохватывающее объяснение мира: религиозная, философская, научная и т.д. Отказ от этого универсального дискурса связан с убежденностью в том, что

любая мировоззренческая система мысли тоталитарна и стремится вытеснить все альтернативные варианты. В ситуации, наступающей вследствие этой тотальной неопределенности, любой контакт человека с миром становится непредсказуемым, исполненным случайности – алеаторным.

Одной из наиболее актуальных проблем современности является переживание человеком мира не только как воплощения нестабильности и случайности, но и как неподлинности: мир, данный нам в культурном опыте, предстает как неистинный, искаженный напластованием множества интерпретаций и толкований. Ж. Бодрийяр описывает постмодернизм как культуру симуляции: реальность здесь вытесняется симулякрами – образами, за которыми не стоит уже никакая действительность, которые подменяют реальное знаками реального. Мы существуем «в условиях не-истины, не-реальности окружающего нас мира. Мы погружены в иллюзорное», – пишет Ж. Бодрийяр [4, с. 158]. Эта иллюзорность усугубляется тем, что человечество испытывает непреодолимую тягу к виртуальному и связанным с ним технологиям, что становится серьезной антропологической проблемой: «...человечество решило клонировать свою телесность и свое имущество в другой, отличной от прежней, вселенной, оно, по существу, отважилось исчезнуть как человеческий род, чтобы увековечить себя в роде искусственном, гораздо более жизнеспособном, гораздо более эффективном» [4, с. 32]. Но этот этап эволюции с антропологической точки зрения крайне неоднозначен, ибо речь здесь идет уже не о человеке как единстве души и тела, а о некоем постчеловеке, который в своем пределе оказывается сознанием, загруженным в компьютер. Пока такой постчеловек является в основном героем произведений, созданных представителями киберкультуры, но в контексте стремительного развития высоких технологий эта идея не кажется нереализуемой.

Сегодня многие исследователи (философы, культурологи, социологи и прочие) говорят о том, что мир вышел из-под контроля, ускользает от человека, не повинуется ему. Развитие наук и технологий, вопреки заветам мыслителей эпохи Просвещения, не сделало мир более понятным и управляемым, напротив, повлекло за собой множество проблем, среди которых – многочисленные кризисы: от экологического до антропологического, включая и кризис идентичности. Уличное искусство, маркирующее пространство, в этом контексте производит впечатление попытки противостояния человека «ускользающему», в терминологии Э. Гидденса, миру. В ситуации «ускользания» реальности и замены ее набором симулякров человек интуитивно стремится определить для себя такие точки опоры, истинность которых не вызывала бы у него сомнений. Эти поиски приводят его к осознанию собственного тела как последней очевидности подобного

рода. Создатель граффити, в первую очередь шрифтового, манифестирует не столько свои эстетические предпочтения, сколько сам факт своего физического существования: у меня есть тело, способное оставлять следы в пространстве, я не симулякр и не обитатель виртуальной реальности.

Не случайно в современном искусстве последних десятилетий на первый план выходит акционизм – искусство художественных акций, активно задействующее в качестве художественного материала тело человека. Противостояние культуре симулякров начинается с идентификации себя как носителя физического тела. В этом отношении такие разновидности акционизма, как хэппенинг и перформанс (являющиеся в то же время и формами стрит-арта), позволяют зрителю не просто стать частью произведения (что возможно и в инсталляции), но и пережить в этом качестве ситуации и ощущения, в реальной жизни едва ли возможные. В хэппенингах и перформансах художники стремятся максимально задействовать весь чувственный потенциал как непосредственного участника акции, так и реципиента: задействованны-

ми оказываются не только зрение и слух, но нередко и осязание, и чувство вкуса.

В ситуации нарастания виртуализации современной культуры задача искусства, на наш взгляд, заключается в противостоянии этой тенденции посредством расширения чувственной составляющей тела человека. Стрит-арт в этом смысле интересен тем, что он не только с очевидностью обнаруживает эти тенденции, но и в силу своей специфики делает их общедоступными. Несмотря на то, что стрит-арт успешно эволюционирует в качественном отношении, интересен он не столько с эстетической, сколько с антропологической и культурологической точек зрения. Стремление художников к расширению сферы эстетического восприятия посредством задействования практически полной гаммы чувств реципиента в антропологическом контексте может быть интерпретировано в качестве некой новой ступени в развитии не только современного искусства, но и человека, причем дальнейшая эволюция человека, если верить искусству, будет связана прежде всего не с техникой, а с раскрытием потенциалов его собственного тела.

Библиографический список

1. Graffiti World Street Art From Five Continents. – N.Y., 2004.
2. Маяковский В., Бурлюк Д., Каменский В. Декрет №1 «О демократизации искусства (заборная литература и площадная живопись)» // Крученых А. Наш выход. – М., 1996.
3. Бобринская Е.А. Футуризм. – М., 1999.
4. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. – Екатеринбург, 2006.