

Санкт-Петербургский государственный университет

*Змеева Валерия Александровна*

Выпускная квалификационная работа

***СТРИТ-АРТ В ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЕЯ***

Уровень образования: магистратура

Направление: 51.04.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия»

Образовательная программа ВМ.5651.2017 «Визуальные технологии в музее»

Научный руководитель:  
доктор культурологии, доцент  
Кафедры музейного дела и  
охраны памятников Института  
философии СПбГУ,  
Бирюкова Марина Валерьевна

Рецензент:  
кандидат культурологии, доцент  
Кафедры истории и теории  
искусств Института дизайна и  
искусств СПбГУПТД,  
Неверова Ирина Альфредовна

Санкт-Петербург  
2019

## Оглавление

Введение .....	3
Глава 1. Теория и практика стрит-арта в современных исследованиях .....	7
§ 1.1. Зарубежная историография .....	7
§ 1.2. Отечественная историография .....	19
Глава 2. Феномен музея уличного искусства .....	29
§ 2.1. К истории институциализации граффити и стрит-арта .....	29
§ 2.2. Музей уличного искусства в Санкт-Петербурге: концепция создания и постоянная экспозиция .....	37
§ 2.3. Выставочные проекты Музея уличного искусства в Санкт- Петербурге .....	45
Глава 3. Стрит-арт в контексте отечественной выставочной деятельности ...	50
§ 3.1. Критическая рецепция выставочных проектов .....	50
§ 3.2. Проблемы и перспективы демонстрации стрит-арта в музее .....	58
Заключение .....	64
Список использованной литературы .....	67
Список интернет-ресурсов .....	70
Приложение 1. Глоссарий .....	73
Приложение 2. Иллюстрации .....	76

## Введение

*Актуальность* темы исследования обусловлена четко прослеживаемой тенденцией к внедрению различных форм уличного искусства в музейное пространство, что находит отражение в выставочных проектах последних лет. Стрит-арт как явление художественной жизни города сегодня вызывает интерес у различных культурных институций, о чем свидетельствует появление музеев и галерей, выбирающих этот вид искусства своим главным профилем. В 2012 году на территории действующего завода слоистых пластиков в Санкт-Петербурге открывается Музей уличного искусства; в Москве, в условиях очистки города от граффити, проводится биеннале «Артмосфера», представляющая российских и зарубежных художников, сформировавшихся под влиянием уличного искусства; фестивали стрит-арта проводятся в Екатеринбурге и Нижнем Новгороде. Несмотря на то, что институционализация стрит-арта происходит с 70-х годов XX века, этот процесс считается спорным как в научном сообществе, так и среди представителей субкультуры, и является поводом для дискуссий. Многие утверждают, что понятие «стрит-арт» дискредитировано, а некоторые художники вообще не связывают свою деятельность с искусством.

*Научная новизна* данного исследования заключается в прояснении того противоречия, которое возникает при сопоставлении основных особенностей уличного искусства и традиционной музейной деятельности, а также более четком определении статуса произведений уличного искусства в музее. *Практическая значимость* работы заключается в выявлении наиболее удачных и подходящих под специфику стрит-арта способов демонстрации. Среди рассматриваемых выставочных проектов: «Паша 183. Наше дело подвиг!» (март – май 2014, ММОМА), «Конфликт/Испытание» (август 2017, Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков), «Войти в историю» (декабрь – май 2018, Музей Москвы), «Части Стен» (август 2018,

Центральный выставочный зал «Манеж» в Санкт-Петербурге), и другие персональные и групповые выставки уличных художников.

Одной из проблем при исследовании стрит-арта является сложность дефиниции самого понятия «стрит-арт», а также сосуществование в отечественной практике терминов «стрит-арт» и «уличное искусство». В манифесте кураторов Института исследования стрит-арта в Санкт-Петербурге стрит-арт определяется как «любые жанры искусства и формы творчества, существующие и развивающиеся на улице как художественные интервенции в открытом и доступном всем урбанистическом пространстве: архитектура, графика, живопись, скульптура, инсталляции, театр, цирк, перформансы, танцы, музыка и другие»<sup>1</sup> и приравнивается к понятию «уличное искусство». Однако существующие различия в восприятии уличного искусства художниками, теоретиками и обычными зрителями указывают на недостаточность такого определения. Этой проблеме был посвящен симпозиум «Тезаурус» (декабрь, 2017), по результатам которого был составлен словарь наиболее часто употребляемых терминов<sup>2</sup>.

В данной работе под *стрит-артом* подразумевается художественная практика в городском и общественном пространстве, основные (но не всегда обязательные) черты которой: нелегальность производства, социально-критический посыл, анонимность, темпоральность, сайт-специфичность, отсутствие заказчика, а также низовые гражданские инициативы с максимально широким спектром используемых изобразительных и медийных средств и техник (настенные росписи, рисунки, наклейки, постеры, трафареты и др.). Его отличие от граффити проявляется, прежде всего, в концептуальной составляющей и фигуративности изображений. Термин «уличное искусство» используется автором как синоним.

---

<sup>1</sup> Манифест кураторов Института исследования стрит-арта. URL: <http://streetartinstitute.com> (дата обращения: 15.02.18).

<sup>2</sup> Мурал или пропал: словарь стрит-арта. URL: <http://artguide.com/posts/1402> (дата обращения: 17.04.18).

*Степень научной разработанности* проблемы. Уличному искусству посвящены фундаментальные труды таких исследователей, как Т. Манко, С. Льюисон, А. Вацлавек, Р. Шектер, И. Поносов. К феномену граффити обращаются Н. Мейлер, Н. Глейзер, Ж. Бодрийяр. Различные аспекты стрит-арта анализируют в своих статьях Н. Риггл, С. Бильро, Д. Голыинко-Вольфсон, С. Кропотов, И. Кудряшов, Н. Самутина и О. Запорожец, А. Тылик и другие. Прослеживается недостаток публикаций, исследующих связь уличного искусства и музея (Ю. Кузовенкова, Н. Дроздова-Пичурина). Отдельную группу источников представляют каталоги выставок. Более подробно история изучения уличного искусства будет изложена в первой главе, посвященной зарубежной и отечественной историографии.

*Хронологические рамки* исследования охватывают период с 1970-х по 2010-е гг.

*Объект* исследования – стрит-арт как направление современного искусства.

*Предмет* исследования – демонстрация произведений стрит-арта в культурных институциях.

*Цель* работы заключается в исследовании стрит-арта в контексте музейной и выставочной деятельности.

*Задачами* работы являются:

- обзор литературы по теме исследования, позволяющий проследить историю изучения уличного искусства и выявить многообразие подходов к его трактовке;
- анализ деятельности Музея уличного искусства в Санкт-Петербурге и сравнение отечественного и зарубежного опыта по институционализации и сохранению стрит-арта;
- определение особенностей произведений стрит-арта как потенциального музейного контента;
- описание специфики экспонирования произведений стрит-арта в музейном и галерейном пространстве;

- обозначение перспектив развития демонстрации и популяризации стрит-арта.

*Методология* исследования носит междисциплинарный характер. В работе используются методы истории, музеологии и искусствоведения, среди них источниковедческий и сравнительно-исторический анализ.

*Структура работы:* диссертация состоит из трех глав, введения и заключения.

## Глава 1. Теория и практика стрит-арта в современных исследованиях

### § 1.1. Зарубежная историография

Первые реакции на уличные практики и попытки их анализа возникают уже во время появления граффити на улицах Нью-Йорка в 1970-е гг. В очерке «Faith of graffiti»<sup>3</sup> Норман Мейлер в 1974 году излагает свой собственный взгляд на зарождающееся течение граффити как художественной формы. Автор сравнивает таких известных представителей складывающейся субкультуры граффити, как САУ 161 и ТАКИ 183 с Джотто и Микеланджело, Де Кунигом и Раушенбергом, оперируя тем, что в мире уличного искусства они известны в той же степени, в которой признанные мастера известны в истории искусств.

В противовес Мейлеру выступает Натан Глейзер. В статье «On Subway Graffiti in New York»<sup>4</sup> от 1979 года о граффити в нью-йоркском метро, Глейзер воспринимает граффити как форму преступления и некий индикатор криминогенной обстановки, что через несколько лет сформулируют американские социологи Джеймс Уилсон и Джордж Келлинг в «теории разбитых окон».

Тема разрисовывания городских улиц интересует исследователей не только с социологической, но и с философской точки зрения. В 1976 году в своем труде «Символический обмен и смерть» к феномену граффити также обращается философ Жан Бодрийяр. Этому посвящен параграф «Kool Killer и восстание по средствам знаков» второй главы, речь в которой идет о порядке симулякров. Бодрийяр рассматривает граффити на более сложном уровне, в контексте процесса трансляции символов и знаков. Автор анализирует городскую среду и называет граффити неосознанной попыткой протеста

---

<sup>3</sup> Mailer N. The faith of graffiti / words by Norman Mailer; phot. by Jon Naar. New York: ITbooks, 2009. 128 p.

<sup>4</sup> Glazer N. On Subway Graffiti in New York // The Public Interest. New York, 1979. № 54. P. 3-11.

против принципов существующего общества. Бодрийяр проводит четкую границу между граффити и настенными росписями, отмечая, что в настенной росписи художник использует стену как мольберт, а граффити абсолютно пренебрегают архитектурой, проходят сквозь нее<sup>5</sup>. Утверждая, что настенные росписи как таковые возникли раньше граффити, он связывает их, прежде всего, с городским благоустройством и деятельностью профессиональных художников, следующих традициям абстрактного искусства (организация City Walls Incorporated, созданная в 1969 году). Однако в том случае, когда стенная живопись появляется в районах гетто, она имеет такой же социально-политический импульс, как и граффити, но отличается наличием сообщения (угнетенная группа выражает определенную идею) и фигуративностью<sup>6</sup>.

Знаковой в историографии уличного искусства считается книга Марты Купер и Генри Чалфанта «Искусство подземок»<sup>7</sup>, вышедшая в 1984 году. Исследование Купер и Чалфанта представляет собой фотодокументацию расцвета молодёжного движения в Нью-Йорке 80-х гг. Это одна из первых работ, посвящённых истокам субкультуры граффити, истории и специфической терминологии.

Начиная с 2000-х гг. появляются работы, охватывающие становление уличного искусства в целом. Авторы обращаются к творчеству большого числа художников, описывают многообразие техник, собирают богатый иллюстративный материал. Подобные публикации являются попыткой заявить о стрит-арте как о важном направлении современного искусства.

В 2001 году была опубликована книга Бэнкси «Banging your head against a brick wall»<sup>8</sup> – один из первых сборников художественных работ автора, сопровождаемых его заметками об искусстве. По мнению художника, граффити превосходит настоящее искусство, потому что становится

---

<sup>5</sup> Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 163.

<sup>6</sup> Там же. С. 164.

<sup>7</sup> Chalfant H., Cooper M. Subway Art. London, 1984.

<sup>8</sup> Banksy. Banging your head against a brick wall. London, 2001.



неотъемлемой частью города. В 2005 году в своей книге «Wall and piece» он пишет, что «стена по сей день остаётся лучшим местом для размещения художественных работ»<sup>9</sup>.

Работа Тристана Манко «Street Logos»<sup>10</sup>, опубликованная в 2004 году, является важным и одним из первых мировых опытов исследования и теоретизации уличного искусства. Автор собирает всех главных представителей уличного искусства начала XXI века, говорит об изменении классического понимания граффити и систематизирует все формы репрезентации уличного искусства. В своей более ранней работе «Stencil graffiti»<sup>11</sup> он исследует уличные арт-объекты, которые создаются с помощью трафаретов, относя эту технику к разновидности граффити.

В 2007 году выходит коллективное издание Роджера Гастмана, Калеба Нилона и Энтони Смирски «Мир улиц: городское искусство и культура пяти континентов»<sup>12</sup>. Авторы пишут о новой развивающейся глобальной городской культуре, объединяющей все разнообразные субкультуры и способы самовыражения в пространстве города, и выделяют культурные очаги от Нью-Йорка и Лос-Анджелеса до бразильских мегаполисов, южноафриканских городов и Мумбаи.

Седар Льюисон – один из кураторов британской галереи TATE Modern, публикует в 2008 году работу под названием «Стрит-арт: революция граффити»<sup>13</sup>. Автор наиболее полно раскрывает суть субкультурного граффити и его эволюцию. Седар Льюисон составляет свою схему течений и художественных явлений, которые влияют на развитие граффити и уличного искусства, ссылаясь на фотографию, ситуационизм и поп-арт. По

---

<sup>9</sup> Banksy. Wall and Piece. London, 2005. P. 8.

<sup>10</sup> Manco T. Street logos. London, 2004.

<sup>11</sup> Manco, Tristan. Stencil graffiti. London: Thames and Hudson, 2002.

<sup>12</sup> Gastman R., Neelon C., Smyrski A. Street World: Urban Art and Culture from Five Continents. New York, 2007.

<sup>13</sup> Lewisohn, C. Street art: the graffiti revolution. London, 2008.

аналитической и теоретической составляющей эта работа является одной из важнейших в историографии уличного искусства. Автор развивает темы трансформации граффити, истории стрит-арта, сотрудничества художников с арт-рынком, затрагивает такие понятия, как мейнстрим, некоммерческий андеграунд, консьюмеризм.

Карло МакКормик и Этьель Сено в своей книге «Trespass: A History Of Uncommissioned Urban Art»<sup>14</sup> 2010 года попытались не только вписать стрит-арт в исторический контекст, но и связать творчество нелегальных художников современности с работами участников перформансов и активистов 70-ых и 80-ых годов прошлого столетия. Альбом включает в себя более 300 страниц фотографий ключевых уличных проектов начиная с деятельности Кита Харинга и Жана-Мишеля Баския.

Американский философ Николас Риггл в своей статье «Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces»<sup>15</sup>, опубликованной в «Журнале эстетики и арт-критики» заявляет, что стрит-арт нельзя рассматривать в рамках постмодернизма. Автор пытается толковать сам термин «стрит-арт» и особое внимание обращает на взаимодействие произведения с улицей. Стрит-арт – это искусство, которое использует улицу как художественный ресурс. Риггл считает, что произведение искусства может считаться стрит-артом только тогда, когда использование улицы является жизненно важным для самой работы. Таким образом, вне улицы оно теряет свою значимость и фактически перестаёт существовать. Говоря о граффити, автор выделяет два его типа: «банальное граффити», которое не является искусством вообще и «художественное граффити», принадлежность которого к уличному искусству остаётся под вопросом до сих пор.

---

<sup>14</sup> McCormick C., Seno E. Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art. Cologne, 2010.

<sup>15</sup> Riggle N.A. Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2010. Vol. 68. № 3. P. 243-257.

Также в 2010 году вышла книга Патрика Нгуена и Стюарта Маккензи «Beyond the Street Art: The 100 Leading Figures in Urban Art»<sup>16</sup>. Несмотря на странность рейтинга лучших художников, издание содержит редкую систематизированную информацию о выставках, галеристах, кураторах и теоретиках, работающих с уличным искусством, порталах и блогах.

Исследование искусствоведа Анны Вацлавек «Граффити и стрит-арт», опубликованное в 2011 году, считается одним из самых значимых с точки зрения теоретической проработанности. Автор начинает своё исследование в конце 1990-х, посещая Северную Америку, Европу и Азию, и одной из первых последовательно осмысляет граффити и стрит-арт как пространственные и городские явления, что открывает новый этап в исследовании уличного искусства, так как отличается от прежних текстов, увлеченных проблемами субкультурной принадлежности или криминализированности этих феноменов. Вацлавек исследует влияние уличного искусства на формирование современной городской культуры, а также роль стрит-арта и граффити в истории искусств. Автор заимствует язык у уличных художников и граффити-райтеров, включая такие понятия как «тэг», «кусок» и многие другие в систему научного описания творческих практик. Вацлавек, как и большинство западных исследователей, называет Америку местом зарождения граффити, но указывает как начальную точку не Нью-Йорк 1970-х, а Филадельфию второй половины 1960-х<sup>17</sup> гг. Интересно отметить, что термин «пост-граффити» используется автором в качестве синонима стрит-арта и уличного искусства, и не связывается с творчеством Кита Харинга и Жана-Мишеля Баския. Эта новая форма городского творчества, основанная на изображении, а не на шрифте, и предполагающая использование самых разных материалов, появляется в 1990-е годы. Стрит-арт является инструментом переделывания границ публичного и частного.

---

<sup>16</sup> Nguyen P., MacKenzie S. Beyond the Street Art: The 100 Leading Figures in Urban Art. Berlin, 2010.

<sup>17</sup> Waclawek, Anna. Graffiti and Street art. London: Thames & Hudson, 2011. P. 12.

Но, в отличие от паблик-арта, использующего привилегированные публичные пространства (например, площади) для привлечения внимания горожан к объектам, уличное искусство работает с маргинализированными пространствами – объектами инфраструктуры, которые создают город, но не определяют его (мосты, стены, крыши, парковки)<sup>18</sup>. Оно не использует уже существующую ценность места, а создает новую. Однако автор считает ограниченными возможности города быть эффективным медиумом уличного искусства, что компенсируется развитием специализированных интернет-платформ и галерей. Вацлавек отмечает, что уличное искусство, будучи основанным на четких и легко понимаемых визуальных кодах, становится способом реагирования на происходящие события, инициируя диалог с широкой аудиторией. Уличное искусство, являясь особой практикой демократического характера, которая обращена к массовой аудитории, определяет направления развития современного искусства<sup>19</sup>.

Британский антрополог и куратор Рафаэль Шектер представляет свой обзор уличного искусства в работе «The World Atlas of Street Art and Graffiti»<sup>20</sup> (2013 г.), обращаясь к творчеству самых, по его мнению, влиятельных и талантливых художников. Отмечая, что история граффити и стрит-арта представляет собой невероятно обширную арену для исследования как с точки зрения пространства, так и времени, появление его современного архетипа автор также датирует концом 1960-х годов. Шектер использует термин «независимое публичное искусство», который впервые ввел теоретик Хавьер Абарка. Претендуя названием своей книги на обзор уличного искусства во всем мире, автор, однако, сосредотачивается только на Северной и Латинской Америке, Австралии, Японии и части Европы, оставляя в тени другие части света.

---

<sup>18</sup> Waclawek, Anna. Graffiti and Street art. P. 115.

<sup>19</sup> Там же. С. 192.

<sup>20</sup> Schacter, Rafael. The World Atlas of Street Art and Graffiti. London, 2013.

В следующей своей публикации «Орнамент и порядок: граффити, стрит-арт и парергон» (2014 г.) Рафаэль Шектер отходит от традиционной проблематики уличного искусства и обращается для анализа существования и создания уличных изображений к социальной теории. Первую часть книги, «Орнамент», автор посвящает коммуникативному аспекту стрит-арта и граффити, смыслам создаваемых изображений. Во второй части, «Порядке», он фокусируется на описании самого процесса создания этих изображений. Шектер снова называет объектом своего исследования «независимое публичное искусство» – арт-объекты, созданные нелегально в пространстве города. Автор отказывается от использования терминов «граффити» и «стрит-арт» из-за того, что с ними связано много лишних коннотаций. Ключевым моментом исследования является разделение орнамента на консенсуальный и агонистический. Консенсуальный орнамент преобразует городское пространство в публичную сферу со специфическими пространственными отношениями (по Юргену Хабермасу), коммуникативное действие в которой предполагает противостояние доминирующей визуальной культуре. Такой орнамент приглашает к диалогу и направлен на достижение понимания среди горожан. Шектер утверждает, что изображения работают так же, как дискурсивные высказывания<sup>21</sup>. Агонистический орнамент, наоборот, построен на несогласии. Он представляет собой что-то между текстом и изображением, «образный текст» по Лиотару. Эти объекты кажутся прохожим непонятными и даже агрессивными. Агонистический орнамент адресован «своим» (представителям той же практики), является антидискурсивным и предполагает состязание, последовательность высказываний-ходов, чем напоминает языковые игры. Можно предположить, что под двумя выделенными типами орнамента подразумеваются соответственно «стрит-арт» и «граффити», но автор не делает такого утверждения. В процессе

---

<sup>21</sup> Schacter, Rafael. Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon. Burlington, VT: Ashgate, 2014. P. 70.

создания объектов уличного искусства Шектер видит такие черты ритуала, как подчинение правилам и сакральный символизм<sup>22</sup>. Данная практика связана с риском, ночным образом жизни, особым восприятием времени и пространства, телесностью и взаимодействием с материальной средой. Уличные художники превращают город в площадку для игр, меняют установленный порядок.

Важно обратиться к еще одной публикации Рафаэля Шектера – статье «Street Art is a Period. Period. Or the Emergence of Intermural Art»<sup>23</sup>, центральной идеей которой является понимание стрит-арта как периода в искусстве, наподобие маньеризма, минимализма, модернизма и других, то есть как определенной практики с разными участниками и временными рамками, стилями и идеологиями. Автор отмечает, что данное заявление – не попытка признания стрит-арта (это уже сделано), утверждение о периодичности направлено на прояснение радикального расхождения между тем, что широко понимается под уличным искусством сегодня, и тем, что являлось таковым в момент своего становления.

Временем, когда стрит-арт был чем-то настоящим и инновационным Шектер указывает период между 1998 и 2008 годами. Хотя практики стрит-арта как таковые существовали и раньше, именно тогда сформировалась основная группа из 100-200 художников по всему миру (Европа, Северная и Латинская Америка). Вышедшие в основном из культуры граффити, многие из них, тем не менее, получили художественное образование, и, чувствуя ограниченность граффити, хотели дать своему уличному творчеству новое направление. Таким образом, в 1998 году заявили о себе такие художники и коллективы, как STAK и Space Invader (Франция), Faile, ESPO и Swoon

---

<sup>22</sup> Schacter, Rafael. Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon. P. 146.

<sup>23</sup> Schacter, Rafael. Street Art is a Period. Period. Or the Emergence of Intermural Art. URL: <http://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/> (дата обращения: 17.04.19).

(США), Os Gemeos (Бразилия), StudioChu и DOMA (Аргентина) и Banksy (Великобритания).

Шектер выделяет четыре характеристики-основы стрит-арта как периода: формальную, стилистическую, техническую и идеологическую. Хотя названные художники явно отличались друг от друга стилистически или концептуально, они пытались работать в диалоге с пространством, а не против окружающих архитектурных форм (формальная основа). Художники перешли от буквенных надписей к более доступным формам визуальности (стилистическая основа), избавившись от угрозы, которую приписывали граффити СМИ и власти с начала 1980-х. Художники уходили от повсеместного использования аэрозольных баллончиков (техническая основа периода), используя такие средства, как трафареты или плакаты и создавая такие формы, как скульптуры или инсталляции. Тем не менее, эти же художники все еще держались за самодостаточный дух и независимость культуры граффити (идеологическая основа периода), который давал возможности, не позволительные в институциональном мире искусства. Таким образом, уличное искусство в том виде, в котором оно появилось в 1998 году, содержало все ключевые элементы традиционного художественного периода: время, место, стиль, технику, этику и идеологию. Но, как считает Шектер, десятилетнее развитие стрит-арта начало трансформироваться в повторение, имитацию и симуляцию. Это может быть связано как с возросшей популярностью, так и с естественной цикличностью периодов.

К 2008 году рынок, средства массовой информации и муниципальные власти стали злоупотреблять термином «стрит-арт» и изменили само его значение. В первом случае, этим термином стали называть художественные произведения, которые выглядели «уличными», но были созданы на продажу и вне улицы. Во втором случае, в СМИ, стрит-артом стали называть официально разрешенные росписи. Здесь Шектер упоминает выставку уличного искусства, проходившую в Tate Modern в 2008 году, одним из

кураторов которой являлся он сам. Он считает, что из-за внимания к этому событию со стороны СМИ и институционального признания, общество стало идентифицировать уличное искусство с большими красочными настенными росписями, формой мурализма, а все другие разнообразные техники отошли на второй план. Успех выставки, по мнению автора, способствовал распространению фестивалей уличного искусства. Подобные муниципальные фестивали, созданные по поручению городских властей, стали не только доминирующим способом демонстрации стрит-арта, но и ключевым элементом в процессах джентрификации. Использование стрит-арта как относительно дешевого способа «привнести культуру» превратило искусство в проект брендинга, а художественную и культурную ценность в финансовую выгоду. Таким образом, многое из того, что сегодня называют стрит-артом, следует, по мнению Шектера, называть нео-мурализмом (или креативным городским искусством). Также прослеживается тяготение к китчу, искусство становится поверхностным и рекламным. Произведения больше не функционируют как уличное искусство, так как противоречат его характеристикам. Они не создаются в контексте окружающей среды, а начинают непосредственно доминировать над ней. Перестав отражать идеи и принципы, по которым он создавался, стрит-арт перестает существовать.

Автор признает, что из всего вышесказанного есть исключения, а необходимость терминологического обновления обуславливает напряженной сложившейся ситуацией для уличных художников, которые не хотят больше ассоциироваться со «стрит-артом», но из-за отсутствия лучшего термина остаются в его границах. Шектер говорит прежде всего о тех, кто имеет опыт работы в стрит-арте и граффити, но разрабатывает новые практики – это художники, сознательно занимающие пространство между улицей и студией. Вводящий теперь в заблуждение термин «Street Art» Шектер предлагает заменить на «Intermural Art», в буквальном смысле означающий «искусство между стенами». Для интермурального искусства ключевыми являются отношения между внутренним и внешним и то, как внутреннее может влиять



на внешнее, а внешнее – на внутреннее. Интермуральное искусство возникает из граффити и стрит-арта, но отличается временными рамками (после 2008 года), расположению (как на улице, так и в галерее), а также своим основным материальным качествам (визуальное расхождение с обеими этими формами). Часто данную практику называют просто современным искусством, но этот термин является слишком обширным. В качестве наиболее яркого примера интермурального искусства Рафаэль Шектер приводит берлинскую выставку Брэда Дауни «Inside Out, Upside Down» (2014).

В статье Себастьяна Бильро «Стрит-арт, или как преобразовать с помощью воображения городскую обыденность»<sup>24</sup> рассматривается возможность субъективного преобразования городского пространства с помощью психогеографии и стрит-арта. Психогеография подразумевает определенный способ взаимодействия человека со средой, при котором прохожий полагается на свои впечатления от увиденного и опирается не на логику, а на эмоции, настроение или ассоциации. По сути, человек, идущий по улице, имеет дело с вымышленным городом, опираясь по своему усмотрению на те или иные объекты (например, надписи на стенах или выброшенные вещи), он воссоздает в своем воображении нечто вроде субъективного урбанистического коллажа. В ходе подобных прогулок обостряется интерес к стрит-арту. Рисунок или надпись в этом случае подчеркивают городскую повседневность, придавая ей своеобразие на определенное время. Город при этом обретает пространственно-людический статус и становится сценой для поиска и различных проявлений стрит-арта. Художнику предназначено создавать произведения-послания, которые другие будут читать, разгадывать, принимать или отвергать. Бильро сравнивает граффити с дверьми, через которые графические проявления проникают в пространство и искажают его. Именно эта тема выражена в

---

<sup>24</sup> Billereau S. «Street art» ou comment rever l'ordinaire urbain // Societes. P., 2014. № 4. P. 81-89.

появившемся на стенах многих городов изображении человека, проходящего сквозь стены, авторства пионера уличного искусства и трафаретного граффити Blek le Rat<sup>25</sup>.

Стоит отметить, что авторами одного из самых значительных трудов по западной теории и истории искусств «Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм» уличное искусство не рассматривается. Упоминается лишь Жан-Мишель Баския в контексте разговора о влиянии постколониального дискурса на современное искусство. Баскию называют одним из граффитистов, играющих со знаками гибридности уже в 1980-х гг. «Гибридность» понимается как «расширение постмодернистской критики модернистских ценностей художественной оригинальности благодаря постколониальной критике западных понятий о культурной чистоте»<sup>26</sup>.

Мирто Цилимпуниди в своей статье «Если бы эти стены могли говорить: стрит-арт и городская идентичность в Афинах времен кризиса»<sup>27</sup> (2015) исследует формирующееся публичное творчество в столице Греции с 2008 года. Стрит-арт рассматривается здесь как площадка, которая знакомит прохожих с новыми городскими реалиями. Основной интерес автора проявляется не в том, чтобы определить, что является уличным искусством, а что – нет, а в том, чем это искусство занимается и какую функцию выполняет в пространстве города времен кризиса, в частности. Политическое уличное искусство, которое подробно рассматривает автор, в широком смысле определяется эстетической и идеологической конфронтацией с главенствующими нарративами. Стены города превращаются в площадку

---

<sup>25</sup> Ушкова Е.Л. Бильро С. «Стрит-арт», или как преобразовать с помощью воображения городскую обыденность // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология. Реферативный журнал, 2016. С. 28.

<sup>26</sup> Фостер Х., Краусс Р., Буа И-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Marginem, 2015. С. 661.

<sup>27</sup> Myrto Tsilimpounidi. If These Walls Could Talk: Street Art and Urban Belonging in the Athens of Crisis // Laboratorium. 2015. 7 (2). P. 18-35.

общественного диалога, где о себе могут заявить голоса с культурной периферии.

Глория Романелло<sup>28</sup> из университета Барселоны рассматривает вопрос легитимности стрит-арта в традиционном мире искусства в связи с кражей работ Тинторетто, Мантеньи, Рубенса, Беллини и других мастеров из музея Кастельвеккьо в Вероне в 2015 году. Потрясенная ненадежностью итальянской системы сохранения наследия, а также безразличием общественности и бездействием властей, группа уличных художников решила привлечь внимание к этому делу, цитируя и интерпретируя пропавшие картины в своих уличных работах по всей Италии. Проект получил видимость путем публикации фотографий в социальных сетях под хештегом #iononmilasciofregare (я не позволю себя обманывать). Здесь незаконный характер и демократический дух уличного искусства не выступает против институционального искусства. В данном случае уличные художники берут на себя роль тех, кто повышает ценность традиционного культурного наследия. Во внимание принимается не только социальная эстетика стрит-арта, но и его политическая и культурная значимость. Таким образом, уличная самобытная художественная активность, по мнению Глории Романелло, помогает стрит-арту стать признанным художественным жанром, отличительной особенностью которого является возможность диалога с общественностью.

## § 1.2. Отечественная историография

Говоря об отечественной историографии, в первую очередь стоит отметить исследования И.Г. Поносова. Первой публикацией, в которой он попытался исследовать российское уличное искусство, стала серия «Objects»<sup>29</sup>, издававшаяся с 2005 года. В серии осуществляется

---

<sup>28</sup> Romanello G. Cultural heritage: Time for street-art agents // ICOFOM Study Series. 2017. Vol. 45. P. 145.

<sup>29</sup> Поносов Игорь, Целуйко Андрей. Objects book. М., 2005–2009.

систематизация работ российских уличных художников, описываются формы уличного искусства, в которые трансформировалось современное граффити, рассматриваются объемно-пространственные композиции, инсталляции и перформансы.

Культуролог и художественный критик Дмитрий Голышко-Вольфсон анализирует стрит-арт с точки зрения искусствознания. «Стрит-арт – это пафосная эстетизация бунта. Но это бунт без программы, без внятной риторики, четкой адресации, бунт, происходящий стихийно в данный момент и не оформленный в организованное сопротивление»<sup>30</sup>. Автор особенно подчёркивает такие характеристики этой творческой практики, как противоречивость и полемичность, говоря о том, что стрит-арт занимает пространство, образуемое при пересечении высокой культуры с субкультурой. Исследователь отмечает недостаточную теоретическую проработанность, которая создает ряд трудностей для определения границ различных видов уличного искусства и трактовке термина «стрит-арт». Принадлежность того или иного произведения к стрит-арту ставится под вопрос из-за того, что жанровые рамки этой арт-практики, по мнению автора, изначально не заданы.

С.Л. Кропотков в статье «Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта»<sup>31</sup> анализирует ряд объектов стрит-арта в локальном городском контексте и прослеживает его генеалогическую связь с лэнд-артом. Преобразованные при помощи стрит-арта городские пространства трактуются как многослойные тексты-палимпсесты – современные аллегии, которые возникают при вторичном

---

<sup>30</sup> Голышко-Вольфсон Д. Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды // Художественный журнал. 2011. №81. URL: [moscowartmagazine.com/issue/16/article/225](http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/225) (дата обращения: 10.04.19).

<sup>31</sup> Кропотков С.Л. Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта // Международный журнал исследований культуры. 4 (5) 2011. С. 123-135.

освоении символически пустых городских пространств. Близость стрит-арта и лэнд-арта автор прослеживает в том, что в обоих случаях осуществляется работа с твердым и незыблемым пространством, которое благодаря стратегиям художественного освоения преобразуется в пластичное, поддающееся изменению. Автор включает художественные практики стрит-арта также в социально-исторический контекст, а именно – переход от индустриальной модели общества к постиндустриальной.

Основные характеристики стрит-арта анализирует И.С. Кудряшов в статье «Стрит-арт как феномен современной культуры: проблема генезиса и семиотические особенности сообщения»<sup>32</sup>. Такие черты, как анонимность, выражение протеста и ориентация на неподготовленного зрителя, автор называет клише, схватывающими лишь поверхностные наблюдения. Анонимность в стрит-арте, в понимании Кудряшова, заменяется многообразием форм игры с идеей авторства, протест и ненависть – сложной реакцией с рефлексией на современные реалии. Экспансия рекламы в публичное пространство города влияет на установки видения современного человека, поэтому нельзя назвать «неподготовленным» того, кто созерцает произведение уличного искусства. Значимым является то, что автор относит стрит-арт как феномен современной культуры скорее к ряду новых форм телесности (анорексия, дополнение тела гаджетами), чем к новейшим формам коммуникации (средства связи, социальные сети, интернет-сленг)<sup>33</sup>. Ключом к пониманию стрит-арта Кудряшов считает не столько эстетическое содержание, сколько психосоциальное значение этого феномена. Эстетика оказывается в данном случае средством отчужденного субъекта, которое используется не только для символического захвата городских пространств, но и для реализации аффективных импульсов. Протестом оказывается не только нарушение границ (юридических, социальных, моральных), но и

---

<sup>32</sup> Кудряшов И.С. Стрит-арт как феномен современной культуры: проблема генезиса и семиотические особенности сообщения // Критика и семиотика. 2014. №2. С. 220-233.

<sup>33</sup> Там же. С. 228.

эмоции, удовольствие, телесное самоощущение субъекта. Автор характеризует стрит-арт не столько стилистикой и техникой, сколько направленностью на прямой диалог со зрителем и окружающей средой. С одной стороны, стрит-арт продолжает антиакадемическую и антимузейную традиции современного искусства, с другой – полностью пересматривает контекст искусства вообще.

Притом, что продолжаются дискуссии о специфике стрит-арта, Наталья Самутина и Оксана Запорожец указывают на постепенный переход «от более простых эссенциалистских вопросов («Что такое стрит-арт и чем он отличается от граффити?», «Перестает ли легальный стрит-арт быть стрит-артом?» и тому подобным) к более подвижным контекстуальным логикам, а от исследований самого стрит-арта – к тем социальным отношениям, коммуникативным механизмам, проблемным конфигурациям, которые можно исследовать с помощью стрит-арта»<sup>34</sup>.

В статье А.Ю. Тылика «Диалоговые стратегии в современном уличном искусстве»<sup>35</sup> анализируются работы ряда уличных художников, которые разрывают монологичность доминирующих в городской среде рекламного и политического дискурсов, воссоздавая в ней режим свободного, неограниченного, активного семиозиса. В статье выявляется критический потенциал современного уличного искусства, нарушающего инвестируемый властью порядок символического, установленный в общественных пространствах.

Особый интерес представляют публикации, касающиеся взаимодействия уличных художников и различных арт-институций. Эта проблема затронута в статье Ю. А. Кузовенковой «Диалектика музея и улицы

---

<sup>34</sup> Самутина Н., Запорожец О. Стрит-арт и город // *Laboratorium: Журнал социальных исследований*. 2015. №2. С. 6.

<sup>35</sup> Тылик А.Ю. Диалоговые стратегии в современном уличном искусстве // *Вестник Северного (Арктического) федерального университета*. Серия: Гуманитарные и социальные науки – 2016. С. 91-97.

сквозь призму становления стрит-артиста»<sup>36</sup> на примерах Нью-Йорка и Самары. Автор берет интервью у представителей институций и уличного искусства и приходит к выводу, что музеи, галереи и другие культурные пространства, предоставляющие художникам возможность выставлять свои работы, являются теми социальными и материальными условиями, которые обеспечивают признание и творческое развитие. Но эти предоставленные возможности не могут соответствовать всем запросам уличного художника, поэтому пространство улицы остается для него таким же важным, как пространство музея или галереи. Улица не только дает художнику право называться уличным, выделяя среди других, но и наделяет свободой для творческих экспериментов, так как не отягощена институциональной нормативностью.

В статье Н. Н. Дроздовой-Пичуриной «Урбанизация музея vs. Музеологизация городского пространства: к теоретической разработке вопроса (на примере Санкт-Петербурга)»<sup>37</sup> ставится вопрос о возможности музейной институализации актуального уличного искусства. Автор рассматриваются два параллельных процесса – урбанизации музея и музеологизация городского пространства. Материалом исследования выступает городское пространство Санкт-Петербурга и Музей уличного искусства, рассмотренные в совокупности трех главных составляющих: артефакт/экспонат, выставочное пространство и пространство коммуникации.

Самым значительным трудом в отечественной историографии по уличному искусству является исследование И.Г. Поносова «Искусство и

---

<sup>36</sup> Кузовенкова Ю. А. Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста // Международный журнал исследований культуры. Музей: память и проекции будущего. 2016. № 3 (24). С. 58-67.

<sup>37</sup> Дроздова-Пичурина Н. Н. Урбанизация музея vs. Музеологизация городского пространства: к теоретической разработке вопроса (на примере Санкт-Петербурга) // Вопросы музеологии. 2016. № 1 (13). С. 10-23.

город: граффити, уличное искусство, активизм»<sup>38</sup>, вышедшее в 2016 году. Автор касается основных тенденций и направлений в развитии уличного искусства, указывая точкой отсчета начало XX века. Это первая работа на русском языке, анализирующая уличное искусство глобально и включающая Россию в мировой контекст.

Прежде всего автор считает нужным прояснить ситуацию, сложившуюся из-за наличия в российской практике двух терминов: «стрит-арт» и «уличное искусство». Понятия «стрит-арт» и «уличное искусство» Поносов считает равнозначными, однако также отмечает некоторые смысловые нюансы, связывая их с восприятием англицизмов. Слово «арт» пришло в Россию в 90-е, его использование связано с размытием границ того, что считается искусством. Наиболее крупные отдельные художественные явления впоследствии наделялись суффиксом «изм». Маркер «арт» все чаще воспринимается как универсальное понятие, обозначающее любую форму творчества, но не искусства, где содержание сдвинуто в большей степени к вопросам контекста, рефлексии и интерпретации. По мнению Поносова, большая часть того, что производится на улице сегодня – не более чем стрит-арт. Как правило, это наслоение различного рода проявлений спонтанного творчества: небольшие рисунки, наклейки, постеры и трафареты. «Стрит-арт и уличное искусство отличны от многих других современных художественных практик, таких как перформанс, акция или хэппенинг, даже если те произведены на улице, потому что они не являются полноценным переживанием городского пространства и перманентным взаимодействием с ним, а лишь используют город как арену для своих высказываний»<sup>39</sup>. Под полноценным переживанием автор подразумевает практику ежедневного наблюдения за городскими пространствами и процессами и анализ возможности их использования в качестве носителей или элементов художественного произведения, важнейшей подобной активностью

---

<sup>38</sup> Поносов И.Г. Искусство и город: граффити, уличное искусство, активизм. М., 2016.

<sup>39</sup> Там же. С. 13.



указывается теггинг. Граффити-райтеры и уличные художники исследуют пространства города на предмет видимости, относительной безопасности, быстроты написания, фактуры поверхности и других характеристик. Такие постоянные ежедневные процессы становятся неотъемлемой частью художественной деятельности, постепенно трансформируясь в полноценные произведения уличного искусства. Ключевым индикатором и определением для стрит-арта и граффити Поносов называет маркер «общего». Произведением уличного искусства является именно то, что зритель и художник считают общим. Уличное искусство подпитывается каждодневными низовыми художественными практиками неинституционального и некоммерческого характера. Особое внимание нужно уделять не столько визуальной составляющей, сколько контексту, смысловому содержанию, конфликту, возникающему в публичном пространстве.

Поносов отмечает, что уличное искусство имеет несколько альтернативных ветвей развития, и не ограничивается американским или каким-либо другим граффити вообще<sup>40</sup>. Также автор прослеживает процесс институционализации граффити и уличного искусства от декриминализации граффити, первых выставок и пост-графффити до выставок уличного искусства в галереях и фестивальных программ. Апогеем интереса галерей и музеев к уличному искусству он называет крупные западные выставки 2010-х, но они воспринимаются им не как попытка музеефикации или консервации стрит-арта, а как один из способов репрезентации данной культуры с элементами ее изучения.

Оной из форм документации, важной для изучения уличного искусства, являются каталоги выставок. Важным примером является каталог первой персональной выставки уличного художника Павла Пухова (1983-2013) «Паша 183. Наше дело подвиг!». Выставка была организована близкими и

---

<sup>40</sup> Поносов И.Г. Искусство и город: Граффити, уличное искусство, активизм. С. 134.

друзьями в память о художнике и проходила весной 2014 года в Московском музее современного искусства. Работы Паши 183 оказали значительное влияние на развитие и, что не менее важно, на восприятие стрит-арта в России, впервые для многих продемонстрировав акт реапроприации городского пространства в качестве полноценного художественного высказывания. Авторами каталога, документирующего уличные работы художника и результаты его студийных экспериментов, являются Кирилл Кто и Валентин Дьяконов. По их словам, для музея эта выставка – эксперимент, «попытка переосмыслить наше представление о современном визуальном искусстве, снять институциональные барьеры на пути развития новых форм творчества»<sup>41</sup>.

В 2018 году в Центральном выставочном зале «Манеж» в Санкт-Петербурге и в галерее Ruarts в Москве проходила выставка «Части стен», приуроченная к презентации одноименного фото-альманаха фотографа Алексея Партола. Концепция проекта заключалась в исследовании городской среды и уличной культуры в различных городах России, от Калининграда до Петропавловска-Камчатского. Автор проекта стремился показать некий срез российского уличного искусства, представить работы художников, которые имеют большой опыт работы на улице, но сотрудничают с галереями и музеями. Альбом состоит из материала, отснятого Алексеем Партолом в ходе его годового фотографического исследования и разделен на два тома: первый том<sup>42</sup> содержит документацию создания работ, интервью, тексты и творческие манифесты художников, а второй том<sup>43</sup> является коллекцией фотографий, фиксирующих работы, созданные на улице. Работы, которые демонстрировались на выставке, художники создавали специально для

---

<sup>41</sup> Кирилл Кто, Валентин Дьяконов. Паша 183. Наше дело подвиг! М., 2014.

<sup>42</sup> Партола Алексей. Части стен. Художественный альбом / Wall Elements: Album. М.: ОСЬ-89, 2014.

<sup>43</sup> Партола А., Скрябин Н. Части стен 2. Альбом. М.: Издательство «Ось», 2018.

книги, а сама выставка стала частью специальной программы московской биеннале уличного искусства «Артмосфера».

Большой вклад в освещение и изучение стрит-арта делается благодаря интернет-ресурсам. Примером может служить сайт «Партизанинг»<sup>44</sup>. Этот термин, придуманный группой уличных художников, искусствоведов и исследователей из Москвы, указывает на социально ориентированные городские интервенции и другую активность, направленную на изменение и переосмысление городской среды. Многие подобные проекты не претендуют на то, чтобы называться искусством, и могут реализовываться обычными городскими жителями наравне с художниками. Одним из значимых отечественных интернет-изданий является «Vltramarine» (Ультрамарин)<sup>45</sup>. В 2005–2010 гг. команда издания во главе с Дмитрием Аске работала над созданием известного печатного граффити-журнала Code Red, затем он полностью перешел в онлайн и в 2015 году получил свое современное название. Журнал собирает полноценные авторские статьи о граффити и уличном искусстве, публикует новости и фотографии, тем самым формируя у читателя взгляд на уличное искусство в контексте мировой визуальной культуры. Также стоит отметить журнал Petrograff<sup>46</sup>, публикующий заметки о событиях, происходящих в мире граффити и уличного искусства, интервью с художниками, фото- и видеоматериалы, информацию о тематических изданиях.

В то время как в зарубежной историографии прослеживается четкая тенденция к созданию общих трудов, охватывающих историю появления и развития уличного искусства, анализ творчества выдающихся художников и

---

<sup>44</sup> Партизанинг. Сайт об уличном искусстве, городе и человеческих взаимодействиях. URL: <http://partizaning.org/> (дата обращения: 17.05.19).

<sup>45</sup> Vltramarine. Интернет-журнал о граффити, стрит-арте, искусстве, дизайне, музыке и уличной культуре. URL: <http://www.vltramarine.ru/> (дата обращения: 17.05.19).

<sup>46</sup> Petrograff. Петербургский журнал о граффити и уличном искусстве. URL: <http://petrograff.ru/> (дата обращения: 13.05.19).

обзор разнообразных техник, в отечественной историографии можно выделить лишь одно подобное исследование. Появилось оно относительно недавно, а его отличительная особенность заключается в том, что автор включает российский опыт уличного искусства в мировой контекст. Большая часть теоретического обоснования феномена стрит-арта происходит в статьях, посвященных отдельным характеристикам уличного искусства и анализирующих его с точек зрения искусствоведения, философии, культурологи, социологии, права и других отраслей гуманитарного знания. Анализ истории изучения уличного искусства и выявление его уникальных качеств подводит нас к тому, что стрит-арт можно считать потенциальным музейным контентом, но с некоторыми оговорками, речь о которых пойдет в следующих главах. Проблемы терминологии, освещенные в данной главе, указывают на связь между трактовкой понятия «стрит-арт» и тем, что под этим названием демонстрируется в музейных и галерейных пространствах.

## Глава 2. Феномен музея уличного искусства

### § 2.1. К истории институционализации граффити и стрит-арта

Институционализация уличного искусства происходила в несколько этапов и началась почти одновременно с распространением граффити – практики надписей своих имен баллончиком на стенах, которая добралась до Нью-Йорка в 1970-е гг. Общественная кампания против граффити, проводимая в то время нью-йоркской городской администрацией, приписывает субкультуре граффити криминализированный образ, тогда как ценители искусства видят в этих надписях новую форму наивного искусства. Первые попытки «декриминализации» граффити были предприняты Хьюго Мартинезом<sup>47</sup>. В 1972-м году он основал организацию United Graffiti Artists, целью которой являлось развитие граффити как художественного движения, последующая его институционализация и освоение городских публичных пространств при согласовании с властями, а также периодические выставки. Проект Мартинеза был первым шагом на пути популяризации граффити и представлял собой некую коллективную мастерскую, за три года деятельности которой там успели поработать более сотни уличных художников, общаясь и обмениваясь опытом. Несколько знаковых выставок этой организации определили вектор развития граффити как одного из направлений современного искусства.

Следующая волна интереса к граффити возникла в 1981 году, когда куратор Диего Кортес организовал в галерее PSI при нью-йоркском Музее современного искусства выставку «New York / New Wave». Во внушительной по размерам экспозиции (более тысячи экспонатов) был представлен целый пласт различных неформальных культур и течений: панк-рок, хип-хоп, граффити (тогда еще исключительно нью-йоркский феномен «Subway Art»). Выставка окончательно открыла граффити для широкой публики как новое

---

<sup>47</sup> Поносов И.Г. Искусство и город: граффити, уличное искусство, активизм. С. 128.

субкультурное явление – творчество людей, которые никак не связывали свою деятельность с искусством. Этот интерес подхватили владельцы небольших частных коммерческих галерей, благодаря персональным выставкам пионеров граффити, результаты их творчества были включены в контекст современного искусства.

Популяризируя граффити, арт-институты снимают с этого явления метку «криминализованного» и наделяют статусом произведения искусства, при этом загоняя в традиционный и удобный для продажи формат живописного холста. Впоследствии навязанные правила арт-рынка становятся предпосылкой к изменению форматов сотрудничества художника с городом и самих уличных работ, что выразилось в постепенном уходе от шрифтовых композиций в сторону большей фигуративности, осмысленности и созидательности (визуальная и концептуальная составляющая)<sup>48</sup>. Попадая в галерею, граффити-райтер довольно часто терял мотивацию творить на улице. Эту проблематику раскрывает выставка «Post-Graffiti», прошедшая в Sidney Janis Gallery в 1983 году. Своим названием она указывает на новую форму, в которую начало превращаться граффити.

Эта форма, получившая название «пост-граффити», зачастую воспринимается лишь в контексте системы современного искусства и ассоциируется с творчеством таких художников, как Жан-Мишель Баския и Кит Харинг. Пост-граффити – это переходная форма между американским граффити-райтингом и уличным искусством, а сам термин является, таким образом, попыткой арт-институций систематизировать и вписать уличное творчество в рамки галерей и арт-рынка. В середине 1980-х пост-граффити окончательно оформляется как направление уличного искусства, появившегося на стыке граффити и живописи, зачастую построенной на стилистике монотипии и примитивизма. Пионеры и наиболее яркие представители Жан-Мишель Баския и Кит Харинг, миновавшие

---

<sup>48</sup> Поносов И.Г. Искусство и город: граффити, уличное искусство, активизм. С. 130.

экстремальные способы уличного самовыражения того времени, в большей степени уделяли внимание концептуальной составляющей произведений. Одной из самых известных серий Кита Харинга в публичных пространствах является «Subway Art» (1982-1985). Художник покрывал рекламные поверхности нью-йоркского метро специальной черной краской для мела, превращая их в некое подобие школьной доски, на которых он изображал сюжеты на тему гомофобии, доминирования и насилия. Его публичные проекты 80-х одними из первых поворачивают дискурс граффити в поле социальной проблематики, которая долгое время игнорировалась многими уличными художниками. Многие из того, что встречается на улице сегодня, также можно назвать термином «пост-граффити», но он по какой-то причине не вошел в активное употребление и был вытеснен более общим термином «стрит-арт».

На протяжении 90-х выставки, посвященные граффити, организуются повсеместно в Америке и Европе. Но наибольший интерес арт-институций к граффити и уличному искусству был проявлен в начале 2000-х. Один из важных выставочных проектов того времени – «Graffiti Basics» (Бруклинский музей современного искусства, 2006) представил объекты из собрания Сиднея Джениса, являющегося одним из первых коллекционеров и арт-дилеров граффити. Также в середине 2000-х некоторые европейские галереи выбирают экспонирование и коллекционирование работ уличных художников своим основным профилем – выставляются Шепард Фейри, Space Invader, Бэнкси, Blek le Rat и другие. Но даже трепетное отношение кураторов к вопросу экспонирования этого вида искусства, оно прежде всего контекстуально, а поэтому правила арт-рынка, многие из которых сводятся к удобству продажи и коллекционирования работ, не совсем для него приемлемы.

Наиболее уместным для экспонирования стрит-арта можно считать формат фестиваля, так как этический вопрос переноса объектов стрит-арта в галерею в таком случае отпадает. Городской фестиваль позволяет создавать

абсолютно разные по масштабу и смыслу объекты, не меняя контекст и смысл уличного искусства. Расцвет такого формата происходит также в 2000-е. Однако при этом меняются отношения между уличным художником и городом, интересы которого всё чаще представляет администрация и девелоперы<sup>49</sup>.

Эту негативную тенденцию подтверждает в своем эссе «Город-генерик» голландский архитектор и теоретик архитектуры Рем Колхас. Описывая упрощенную копию узнаваемого урбанистического ландшафта, автор делает критические утверждения: «Улица умерла. Это открытие совпало со всплеском фанатичных усилий по её возрождению. Повсюду теперь «публич-арт» – как если бы две смерти, сложившись могли породить жизнь»<sup>50</sup>. Колхас определяет эстетику Города-генерика как «свободный стиль», который характеризуется разнообразным и бессистемным сосуществованием трех элементов: дорог, зданий и природы. В определенный момент один из этих элементов доминирует, но в некоторых пространствах могут отсутствовать сразу все три элемента. Именно на таких участках – дырах, проедающих насквозь концепт города, «всплывает подобный лохнесскому чудищу «публич-арт», в равной степени фигуративный и абстрактный, обычно самоочищающийся»<sup>51</sup>.

Несколько крупномасштабных персональных выставок Бэнкси в середине 2000-х также обеспечивают новую волну популярности уличного искусства. Но следующий масштабный этап интереса галерей и в особенности музеев к уличному искусству начинается в 2010 году. Джеффри Дейч – агент по продаже искусства, куратор и основатель Deitch Projects (галереи, представлявшей уличных художников с 1996 по 2010 гг.) становится директором музея современного искусства в Лос-Анджелесе<sup>52</sup> и

---

<sup>49</sup> Поносов И.Г. Искусство и город: граффити, уличное искусство, активизм. С. 138.

<sup>50</sup> Колхас Рем. Мусорное пространство. М., 2015. С. 28.

<sup>51</sup> Там же. С. 31.

<sup>52</sup> Поносов И.Г. Искусство и город: граффити, уличное искусство, активизм. С. 140.



организует в 2011 году большую групповую выставку «Art in the Streets». Через тридцать лет после нью-йоркской выставки в МоМА граффити-райтеры и уличные художники снова были представлены в пространстве музея на территории США, но теперь фокус экспозиции окончательно сместился на изучение культуры граффити и уличного искусства и связанных с ними персоналий. Работы многих уличных художников представлялись ранее и в других художественных музеях, таких как Бруклинский музей, TATE Modern, МоМА, Метрополитен, но выставка «Art in the Streets» отмечается как самая масштабная и проработанная музейная попытка репрезентации уличного искусства.

Для того, чтобы понять природу внедрения различных форм уличного искусства в пространство музея, нужно обратиться не только к процессу институционализации граффити и стрит-арта, но и проследить некоторые моменты развития музейной институции. К вопросу современного положения музея обращается Чарльз Дженкс, один из первых теоретиков постмодернизма. В докладе «Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий», открывавшем XXXIV Конгресс Международной ассоциации художественных критиков (АИСА) в Лондоне (сентябрь 2000), автор задается вопросом о роли музея в современной культуре, одним из признаков которой является постоянный рост числа новых музеев. Одной из тенденций, оказывающей воздействие на музей, Дженкс называет «антимузейное» искусство для общества (public art)<sup>53</sup>. В 1960-70-е годы в мире искусства появляются такие явления, как перформанс, боди-арт, лэнд-арт, феминистское и уличное искусство, что по-новому обозначает проблему взаимоотношений искусства и музея как институции. Эти демократические по духу арт-практики больше не нуждаются в музейном пространстве, но подобное выступление против музея как репрессивного механизма культуры, постепенно трансформируется в

---

<sup>53</sup> Худякова Л.А. Музей в эпоху постмодерна: потери или возможности? // Вопросы музеологии. 2010 (2). С. 15.

музейные выставки-компромиссы, документирующие разнообразие арт-практик. Также в Японии, Европе и Америке возникает большое число музеев на открытом воздухе – ситуаций, когда местные жители выбирают, какие из арт-объектов, представленных на внемузейных выставках современного искусства (например, «Документы»), останутся в качестве постоянных экспонатов города.

Развитие музейного пространства исследует также О.С. Сапанжа в своей статье «Культурологическое измерение музея: морфология музейности»<sup>54</sup>. Разработанная ею «Культурологическая теория музейности» позволяет объяснить, что появление музея уличного искусства как одного из множества видов музеев – закономерно, а также обосновать экспонирование произведений уличного искусства как особых объектов, отражающих изменения, происходящие в культуре и в обществе.

Для анализа усложнившейся к концу XX века морфологии музейного пространства О.С. Сапанжа выбирает культурологический подход, так как он позволяет исследовать не только музей как высшую форму культуры, но и процессы включения в культуру тех музейных форм, которые возникли в последние десятилетия, не исключать их из общей схемы и рассматривать как варианты проявления музейности в культуре XX – XXI вв. Для характеристики музейного пространства Сапанжа проецирует на сложившуюся ситуацию понятие полиморфизма. «Становление языка музееведения, которое не прекращается по сей день, позволяет использовать изначально естественнонаучный термин, означающий наличие среди особей одного и того же вида форм, резко отличающихся друг от друга»<sup>55</sup>. Автор говорит о том, что при всем многообразии появившихся музейных форм сложно однозначно сказать, что является музеем, а что – нет, поэтому предпочитает исследовать музей не как социокультурный институт, а как

---

<sup>54</sup> Сапанжа О.С. Культурологическое измерение музея: морфология музейности // Вопросы музеологии. 2011. № 2 (4). С. 3-13.

<sup>55</sup> Там же. С. 7.

феномен, который лежит в его основе, то есть музейность. Сапанжа определяет музей как «эффективное выражение стремления общества удержать явные (или кажущиеся) ценности культуры в материальных памятниках» и «наиболее логичное общественное выражение стремления зафиксировать настоящее и «прокомментировать» историю»<sup>56</sup>, но отмечает, что сегодня существуют и другие общественные и индивидуальные формы его выражения, такие как собирательство, коллекционирование, галерейное дело и выставочная деятельность. Конечно, они не соответствуют классическому определению музея, но их сходство с музеем очевидно в отношении к миру.

Автор выделяет домузейную, музейную и внемузейную формы проявления потребности в культуре, в основе которой лежит особое отношение к памятнику и отмечает, что за последние десятилетия понятие «предмет музейного значения» существенно расширилось: музей хранит и представляет движимые и недвижимые, материальные и нематериальные объекты. Сапанжа выявляет специфическое отношение к действительности, определяемое «некой потребностью к собиранию, хранению, представлению, интерпретации материальных предметов, нематериального наследия»<sup>57</sup> и называет эту потребность музейностью. Однако музейность содержится не только в музее и музейных предметах. Автор переносит фокус в выявлении сути музейности с института на единицу, которая лежит в основе его создания, а также с музея на музеалии. Попадая в музей, музеалии не становятся его частью, а продолжают оставаться носителями потенциальной музейной ценности. В культуре представлено большое число таких потенциальных носителей музейной ценности, но понятие «музеалии» намного шире понятия «культурное наследие». Автор соотносит музеалии с понятием «объектов культуры», которые, в отличие от объектов природы,

---

<sup>56</sup> Сапанжа О.С. Культурологическое измерение музея: морфология музейности // Вопросы музеологии. 2011. № 2 (4). С. 8.

<sup>57</sup> Там же. С. 9.

воплощают в материальной форме духовное содержание посредством знаков и символов и заключают в себе социально значимую культурную информацию, которую можно раскрыть с помощью различных методов прочтения.

Для полного раскрытия понятия «музеалии» Сапанжа обращается к понятию «культурный артефакт», которое неразрывно связано с развитием категории культурных форм. Воспринимая музей как культурную форму, «структурирование музеалий (носителей музейности) в рамках конкретного музея, частного собрания и т.д. можно рассматривать как культурные артефакты»<sup>58</sup>. Артефакт на основе интерпретации – основная форма существования культурных феноменов. Выставку можно считать культурным артефактом – высказыванием, которое порождает интерпретация музеалий. Автор приходит к выводу о том, что музей как культурная форма является образцом для достижения удовлетворения индивидуальной или групповой потребности – музейности, что реализуется во множестве культурных артефактов, которые появляются при осмыслении музеалий.

Особую точку зрения на развитие музеев имеет Рем Колхас, рассуждающий об этом процессе в контексте современной архитектуры городов производства и потребления, где достигает своего апогея всеобщая модернизация. По мнению Колхаса, мы живем в «Мусорном пространстве», которое состоит из торговых и бизнес-центров, отрицает идеи порядка и связей, тем самым нивелируя индивидуальную ценность архитектурного контекста. Музеи он называет ханжеским мусорным пространством и монастырями, раздувшимися до масштабов универмагов: «нет ауры прочнее, чем аура святости. Чтобы принять всех новообращенных, которых они притягивают по умолчанию, музеи массово превращают «плохое» пространство в «хорошее» <...> Они призваны чтить главным образом мертвых, но ни одно кладбище не осмелилось бы так спокойно

---

<sup>58</sup> Сапанжа О.С. Культурологическое измерение музея: морфология музейности // Вопросы музеологии. 2011. № 2 (4). С. 12.

перетасовывать покойников во имя текущей целесообразности. В лабиринте спонсорских табличек кураторы выделывают трюки с развеской, устраивая неожиданные столкновения ловкостью заведующего универмагом»<sup>59</sup>. Колхас считает, что повествовательные рефлексы, которые позволяли нам воссоздавать прошлое, теперь обернулись против нас. Мы не можем перестать наблюдать, но никакие сюжеты нас уже не удивляют. Из-за способности концентрировать внимание мы не можем перестать наделять смыслом даже то, что является бессмысленным. Автор отмечает, что даже несмотря на непрестанно расширяющиеся пределы музея, искусство как производитель контента выходит наружу. Арт-планировщики охотятся за нетронутой аутентичностью, галереи переезжают в популярные места. «Единственный допустимый дискурс – это утрата: искусство тем больше подпитывает Мусорное пространство, чем безнадежнее оно больно. Раньше мы пополняли то, что исчерпывалось, сейчас пытаемся воскресить то, что погибло»<sup>60</sup>.

Создание музея уличного искусства, таким образом, можно назвать следующим этапом его институционализации. Этому способствует не только принятие стрит-арта институциями, но и развитие самого музейного пространства.

## **§ 2.2. Музей уличного искусства в Санкт-Петербурге: концепция создания и постоянная экспозиция**

Музей уличного искусства был основан в 2012 году на территории действующего завода по производству слоистых пластиков в Красногвардейском районе Санкт-Петербурга. Завод начал свою работу в 1945 году с изготовления изоляторов для электросетевого хозяйства, а в 1956 году было запущено производство ДБСП (декоративных бумажно-слоистых пластиков). Поскольку предприятие возрождалось после тяжелых для всей

---

<sup>59</sup> Колхас Рем. Мусорное пространство. С. 80.

<sup>60</sup> Там же. С. 81.

отечественной промышленности 1990-х и многие цеха пустовали, а сейчас производство сосредоточено только в нескольких зданиях, существовала возможность создания креативного пространства.

Идея создания музея стрит-арта появилась после граффити-вечеринки, прошедшей в 2011 году в одном из заброшенных цехов. Территория завода подходила для реализации подобного рода проекта, ведь на предприятии, занимающем почти 11 гектаров, имеется по приблизительным подсчетам около 200 тыс. квадратных метров стен, а также другие поверхности, подходящие для творчества. Создатели музея заявляют, что их миссия «заключается в предоставлении площадки для реализации новаторских проектов молодых художников, хранении и предоставлении информации об уличном искусстве, внедрении нового подхода к развитию индустриальных территорий и удаленных от центра районов посредством творческих практик и современного искусства»<sup>61</sup>.

Музей разделен на две зоны – постоянную экспозицию на действующем производстве завода, где находится ежегодно пополняемая коллекция монументальных росписей, созданных уличными художниками, и публичное пространство, где проходят временные сезонные выставки и различные мероприятия. В теплое время года есть возможность создавать работы на улице, а зимой художники работают в цехах.

До появления Музея уличного искусства уже существовали галереи, работающие с уличными художниками, однако подобные выставки носили временный характер, а представленные работы зачастую были далеки от того, что создается на улице. Одной из целей музея стало создание коллекции работ художников, внесших значительный вклад в развитие стрит-арта, а также его изучение и популяризация. Создатели музея отказались от традиционного пути формирования основной коллекции – приобретения

---

<sup>61</sup> О Музее // Street Art Museum. URL: <https://streetartmuseum.ru/o-muzee/> (дата обращения: 15.05.19).

произведений. Вместо этого было решено приглашать художников на завод, чтобы они создавали свои работы непосредственно на стенах зданий. Принцип, по которому формировалась коллекция, заключался в составлении кураторами списка отечественных и зарубежных художников, соответствующих определенным критериям: оригинальность и самобытность стиля, самостоятельная творческая позиция, влияние в граффити-среде; известность имени автора не являлась поводом для сотрудничества, учитывались исключительно художественные достоинства произведений.

Первые работы в цехах завода были выполнены осенью 2012 – весной 2013 гг. Художникам было предложено переосмыслить индустриальное прошлое территории завода и поразмышлять на тему будущего. Тесное соседство творчества и промышленности стало магистральной темой постоянной экспозиции музея – работы располагаются в действующих цехах завода. Одной из них является, например, «Бог за работой» авторства Ромы Креemos – статуя греческого Аполлона, одетая в костюм рабочего (рис. 1). А в росписи Паши 183 «Стены не спят» происходит сопоставление времен – за основу взята фотография советского завода (рис. 2).

Первоначально также предполагалось, что в экспозиции будет представлен весь спектр различных форм и техник уличного искусства. Если в работах представителей стрит-арта сохранялась фигуративность и сюжетность, то граффити-райтеры чаще обращались к абстрактным композициям, что наиболее соответствовало технике теггинга и стайл-леттеринга: Паша Wais «Триптих», Петро «Supreme», Илья Slak «Без названия». Мама Ли выполнила работу в технике «Ярнбомбинг» – вязаное граффити.

Минималистские «Арт-интервенции» испанца Escif иллюстрируют концептуальность и социальный характер стрит-арта. Художник вписывает изображения в контекст окружающей среды и связывает их с российской действительностью – колючая проволока, тема космоса и олимпиады. В работе «Водоворот» Арсения Сергеева прослеживается другая особенность

уличного искусства – идея того, что произведение не завершается художником, а продолжает жить своей жизнью и меняться под воздействием условий окружающей среды. Вдохновившись остатками труб, торчащих из стены, автор изобразил символическое тело художника, помещенное в некий водоворот. То, что работа постепенно разрушается из-за влажности, как раз подтверждает изложенную идею. Также в постоянной экспозиции музея находятся такие представители стрит-арта, как Кирилл Кто, Алексей Лука, Александр Жунёв, Максим Реванш, Никита Номерз, Сергей Радкевич, Владимир Абих.

Отдельным пространством является «Цех X1» – экспериментальный проект в заброшенном заводском цеху, где представлены работы ведущих граффити-райтеров России и ближнего зарубежья, среди которых ZTwins, Trun, Score, Balone, 665, Игорь Multi и другие.

Значимой работой является манифест «Всё что я знаю об уличном искусстве» Тимофея Радя. В этом философском тексте, написанном простыми черными буквами на фасаде одного из цехов завода, автор излагает свое понимание того, что такое уличное искусство, как оно работает и как его делать, будто предоставляет инструкцию для всех юных художников улицы. Работа номинировалась на премию имени Сергея Курёхина 2014 года как лучший текст о современном искусстве и представлена на сайте художника. Данный текст является важным источником для понимания специфики уличного искусства с точки зрения художника.

Тимофей Радя считает, что определения уличного искусства существовать не может, но заявляет следующее: «1. Уличное искусство – это то, что делает уличный художник. 2. Уличное искусство существует только на улице, никак иначе»<sup>62</sup>. В уличном искусстве художник выделяет четыре главные характеристики-антиномии: идея / место, внутреннее / внешнее, временное / вечное, свое / общее. Суть уличного искусства заключается в

---

<sup>62</sup> Радя Т. Манифест «Всё, что я знаю об уличном искусстве». URL: [t-radya.com](http://t-radya.com) (дата обращения: 15.03.19).



отношении внутреннего и внешнего, а сильнейшей его стороной отмечается временность, эта видимая слабость делает зрителя и произведение уличного искусства равными друг другу, оставляя в стороне авторитет вечности.

«Взаимоотношение своё/общее сложнее и тоньше, чем своё/чужое. Общее не должно становится чужим, своё может стать общим. По большому счету, действительно важных вещей немного, сложность заключается в том, чтобы постоянно помнить о них. Существует несколько языков, способных напоминать об этих идеях, уличное искусство – один из них»<sup>63</sup>.

Говоря о том, как работает уличное искусство, Радя указывает на первичность идеи и два ее направления: внутреннее, выражающие сущность человека и внешние, политические идеи, касающиеся справедливости и принятия решений.

«Глубина и чистота – сложные критерии, они применимы не только к конкретной идее, но и ко всему языку, который использует и разрабатывает художник. Искренность – сильнейший инструмент, требующий особого рода ответственности и правил. Невозможно иногда быть искренним, а иногда не очень, займись тогда другим делом. В искренности есть что-то невозвратное, загоревшись, она уже не может угаснуть, она не уходит по твоей воле. Если идея родилась – ты не можешь от нее отказываться. Ты не можешь отказываться от своих идей»<sup>64</sup>.

Уличным искусством, по мнению автора, может быть любой жанр. Главное – качество, а если появляются вопросы о смысле, значит сделано недостаточно. Согласование работ с чиновниками художник считает невозможным. Произведение уличного искусства принадлежит художнику только в момент создания, а затем становится общим.

---

<sup>63</sup> Радя Т. Манифест «Всё, что я знаю об уличном искусстве». URL: t-radya.com (дата обращения: 15.03.19).

<sup>64</sup> Там же.

Одна из самых известных работ Паши 183 – бетонная плита «Алёнка» (рис. 3), является единственным подлинным музейным предметом коллекции в его традиционном понимании. Изначально эта работа, изображающая обертку от одноименной плитки шоколада, была создана на пяти дорожных плитах в 2008-2009 гг. на заброшенной стройке на территории национального парка «Лосиный остров» в пригороде Москвы. Автор комментирует создание следующим образом: «Когда-то я снял фильм «Сказка про Алёнку 2005», где шоколадка «Алёнка» является неким образом современного ребёнка. Каждый человек с детства вынужден учиться себя продавать, так построена жизнь в современном мире. Каждый из нас, как «Алёнка», продаётся вопреки своей воле. Но всё же, Алёнка в моем понимании самый светлый человечек на земле, вечно наивный и вечно бескорыстный. Проходил мимо плит на одной из строек и решил внести немного позитива. К тому же, если кто-то видел вышеупомянутый фильм, то возможно он помнит, что один из героев фильма самовольно уходит из жизни. Я многое переосмыслил и решил сделать альтернативную концовку. Хотя бы этим роликом... Жизнь продолжается и возможно кто-то найдет такого же светлого человека, как и сама Алёнка»<sup>65</sup>. Из-за погодных условий краски потеряли свой цвет, и изображение постепенно исчезало. Весной 2014 года были опрокинуты две плиты, с тех пор «Алёнка» лежала на земле, погребенная под второй. Для сохранения работы Музеем уличного искусства была организована ее перевозка в Петербург (рис. 4). Для «Алёнки» планировалось создание отдельного выставочного павильона и документального видео об истории, перевозе и сохранении объекта.

Пытаясь сохранить и документировать уличное искусство, Музей стрит-арта в Санкт-Петербурге осуществляет традиционную музейную деятельность и не ограничивается выставочными проектами. Можно сказать, что в рамках постоянной экспозиции попытка соединения уличного

---

<sup>65</sup> Алёнка // Сайт Паши 183. URL: <http://183art.ru/alenka/alenka.htm> (дата обращения: 22.10.18).

искусства и музея удалась кураторам частично. Разнообразие уличного искусства показано только касаясь его художественных форм. Несмотря на то, что музей старается не осуществлять жесткой цензуры и контроля над художниками, эскизы работ с негативными коннотациями чаще всего не проходят процесс утверждения, а ориентация только лишь на жизнеутверждающие мотивы не сочетается с протестной природой стрит-арта как такового.

Важной предпосылкой появления Музея стрит-арта было то, что молодое уличное искусство в России достигло достаточно высокого технического и художественного уровня. Однако не было никакой более или менее влиятельной институции, которая предприняла бы попытку вывести уличное искусство за рамки субкультуры в сознании широкого зрителя. Обширная промышленная территория позволяет создавать масштабные выставочные проекты, неосуществимые в закрытых помещениях обычных музеев и галерей. Однако успех таких проектов напрямую зависит от работы куратора. Другой значимой заслугой музея можно назвать создание культурного пространства в отдаленном от центра районе города с типовой плотной застройкой и промышленными кварталами. С этой точки зрения Музей уличного искусства в Санкт-Петербурге можно сравнить с музеями уличного искусства в Амстердаме и Берлине.

SAMA<sup>66</sup> – это некоммерческая организация, позиционирующаяся как эко-музей, который был создан 2013 году на основе проекта 2010 года, продвигающего девять произведений уличного искусства, представляющих район Амстердам Нью-Уэст. Музей управляет коллекцией из более чем 200 объектов уличного искусства, которые расположены в районах Амстердам Нью-Уэст, Амстердам Уэст и в аэропорту Схипхол. Деятельность музея ориентирована на местное сообщество, его идентичность и улучшение качества жизни. Миссия музея – создавать, исследовать, документировать и

---

<sup>66</sup> Street Art Museum Amsterdam. URL: <https://www.streetartmuseumamsterdam.com/manifesto> (дата обращения: 18.03.19).

сохранять уличное искусство. Музей использует стрит-арт как инструмент для диалога с местным сообществом, а также для расширения туристических маршрутов и привлечения внимания к своему району. SAMA, как и музей в Петербурге, сотрудничает с платформой Google Arts & Culture Institute, где доступна коллекция музея.

Еще одним примером музея, выбравшего своим профилем городское современное искусство является открывшийся в сентябре 2017 года Urban Nation Museum for Urban Contemporary Art Berlin<sup>67</sup>. С 2013 года проект Urban Nation расписывает фасады Берлина, превращая город в галерею. В стенах специально отреставрированного исторического здания экспонируются не фото- или видеодокументация, а произведения, написанные на холстах специально для проекта. Однако, архитектура и фасады здания сами по себе являются художественными полотнами, а интерьер пытается переместить улицу в помещение. В отличие от расположенного в промышленном районе петербургского музея, Urban Nation сливается с городской жизнью района Шёнеберг. Директор музея Яша Янг согласна с тем, что представленные картины не являются стрит-артом в чистом виде, но считает, что они являются продолжением уличного искусства. Организаторы проекта делают упор на то, что уличные художники умеют работать не только со стенами, но и с холстами, а придание граффити официального статуса никак не нивелирует его протестную силу, но помогает художникам в профессиональной реализации.

Существование такого феномена, как музей уличного искусства – это одна из возможностей уличного художника заявить о себе в институализированном мире искусства, при этом не загоняя свое творчество в традиционные форматы живописных холстов и не теряя связи с городским пространством.

---

<sup>67</sup> Urban Nation Museum. URL: <https://urban-nation.com/museum/> (дата обращения: 10.04.19).

### § 2.3. Выставочные проекты Музея уличного искусства в Санкт-Петербурге

Вторая часть музея – экспериментальное публичное пространство, где ежегодно проходят временные выставки, было открыто для посещения в 2014 году. Открытая площадка состоит из бывшей котельной, промышленных строений и большого двора, засыпанного гравием. Первый сезон в Музее уличного искусства открывал выставочный проект «Causus Pacis / Повод к миру»<sup>68</sup> (рис. 5). Изначально планировалось посвятить выставку 100-летию Первой мировой войны, но кураторы Анна Нистратова и Михаил Астахов решили обратиться и к актуальной на тот момент ситуации в связи с событиями в Украине. Поэтому к сотрудничеству также пригласили третьего куратора – украинского художника и теоретика граффити Владимира Воротнева. В выставке приняли участие более 60 художников из России, Украины, стран Европы и Америки. У каждого был свой взгляд на происходящее и, соответственно, свой подход к его отображению в различных жанрах современного искусства: монументальной живописи, графике, скульптуре, инсталляциях и видео-арте. Единственное, что требовалось от художников при выборе средств выражения – сочетание форм и методов с пространственным ландшафтом улицы. Проект «Causus Pacis / Повод к миру» был включен в параллельную программу биеннале современного искусства Manifesta 10, прошедшую в Санкт-Петербурге.

Второй выставочный сезон носил название «Remember Tomorrow / Вспомни завтра». В выставочном проекте приняли участие ведущие представители российского уличного искусства и художники, работающие с пространством, кураторами выставки стали Наиля Аллахвердиева и Арсений Сергеев. Все работы, которые были представлены на публичной площадке музея в рамках прошлой выставки «Causus

---

<sup>68</sup> Causus Pacis. Выставка / Street Art Museum. URL: <https://streetartmuseum.ru/causus-pacis/> (дата обращения: 17.05.19).

Racis / Повод к миру», убрали или удалили со стен. Посетители увидели абсолютно новый проект, который дополнялся объектами с момента открытия в июне до закрытия в сентябре. Наиля Аллахвердиева так описывает выбранную концепцию: «Мы приглашаем художников стать прорицателями, прогнозистами или визионерами – создать свои образы будущего, сделать видимыми «мгновения грядущего», передать свои мечты или опасения о завтра, высказать предостережения, рассказать об угрозах»<sup>69</sup>.

Третий сезон был открыт выставкой «Через границы / Сквозь ограничения»<sup>70</sup> (рис. 6). Современным художникам было предложено обратить внимание на стремительность и неоднозначность миграционных процессов. Свои работы представили 17 художников из США, Великобритании, Нидерландов, Германии, Испании, Италии, Франции, России, Кореи и Индонезии, а курировал проект британский антрополог и исследователь уличного искусства – Рафаэль Шектер. По его словам, проект «Через границы / Сквозь ограничения» должен исследовать разницу между понятиями «граница» и «ограничение» (borders и boundaries): «В эпоху миграции пограничные территории становятся пространством, в котором культурные столкновения и противоречия неизбежны, даже обязательны. Именно на границах взаимодействие и сближение противоположностей способно стать источником обновления и оживления, именно там тесная близость контрастных культурных и социальных явлений может зародить новую форму космополитизма. Иными словами, граница – это черта, содержащая в себе возможность интеграции. Ограничение же, наоборот,

---

<sup>69</sup> Вспомни завтра. Выставка / Street Art Museum. URL: <https://streetartmuseum.ru/vspomni-zavtra-2015/> (дата обращения: 17.05.19).

<sup>70</sup> Через границы / Сквозь ограничения. Выставка / Street Art Museum. URL: <https://streetartmuseum.ru/cherez-granitsy-skvoz-ogranicheniya-2016/> (дата обращения: 17.05.19).

явление, в котором доминирует режим сегрегации»<sup>71</sup>. Уличные художники по замыслу должны справиться с этой задачей, так как для них границы и ограничения являются одновременно и местом действия, и предметом изучения, преодоления.

Интересно отметить точку зрения Рафаэля Шектера на институционализацию стрит-арта: «Разумеется, то, что вы можете увидеть в Музее стрит-арта, – это уже не стрит-арт, поскольку он, так сказать, внутри забора. Это арт, созданный уличными художниками и граффитчиками. Но, чтобы понять эти произведения, нужно постичь и «уличный» бэкграунд создателей. По моему мнению, стрит-арт никогда не может быть «внутри забора», он не может быть институционализирован. Так что Музей стрит-арта – это парадокс. Но парадокс совершенно прекрасный и определенно имеющий право на существование: эта арт-институция дает уличным художникам особую, новую платформу для творчества, в результате чего мы можем увидеть то, что они делают, в другом контексте»<sup>72</sup>. Мнения участников выставки очень разнообразны. Многие считают, что вопрос принадлежности стрит-арта к культурному наследию зависит от достоинств каждого конкретного произведения. Кому-то вообще не интересен вопрос институционализации – художники не чувствуют влияния музеев и галерей на уличное искусство, а некоторые выступают решительно против сохранения произведений, принимая, однако, идею о каталогизации.

Выставочный проект 2017 года «Праздник к вам приходит»<sup>73</sup> был создан совместно с Гёте-Институтом в Санкт-Петербурге. Сезону, посвященному 100-летию революции в России, попытались придать

---

<sup>71</sup> Через границы / Сквозь ограничения. Маргинальное искусство в эпоху миграции. Каталог выставки. Музей уличного искусства. СПб., 2017. С. 4.

<sup>72</sup> Гусарова Ю. Совместим ли стрит-арт с музеями и галереями: интервью // Сноб. URL: <https://snob.ru/selected/entry/109189> (дата обращения: 11.11.17).

<sup>73</sup> Праздник к вам приходит. Выставка / Street Art Museum. URL: <https://streetartmuseum.ru/prazdnik-k-vam-prihodit/> (дата обращения: 17.05.19).

революционный характер не только в связи с расположением музея на Шоссе Революции в Санкт-Петербурге, но и в связи с протестным характером самого уличного искусства. Куратором выступил директор музея Андрей Зайцев и руководительница проекта Urban Nation в Берлине – Яша Янг.

Художник, куратор и арт-критик Дмитрий Пиликин по поводу данной выставки отмечает, что в названии Музея уличного искусства сознательно заложено противоречие: «Работы, сделанные на улице, вынесены в открытое пространство публичного диалога и заведомо недолговечны <...> Однако в этой кажущейся безжалостности заключена яркая метафора бытования революции. Изображения никуда не исчезают, они остаются в «слоях» и создают то пространство, в котором мы существуем и из которого оцениваем прошлое»<sup>74</sup>. Этот выставочный проект показывает целый спектр ответов на вопрос «Что такое революция?»: от коренного переворота и глобального изменения до слогана на одежде и успешного бренда.

Основной темой летнего проекта 2018 года «Сказочная страна Стритартия» явились современные мифы и их интерпретация. В роли куратора на этот раз выступал Андрей Зайцев. Для сезона 2019 года команда музея выбрала тему тотального шока от происходящего вокруг и название «Хоть стой, хоть падай». Музей стрит-арта является площадкой также для временных выставок, которые в большинстве своем проводятся после закрытия ежегодного сезона.

Предполагается, что в музее уличного искусства будут сохраняться все особенности стрит-арта, кроме нелегальности создания. Но так как музей позиционирует себя не просто как пространство для свободного уличного творчества, художникам изначально приходится утверждать проекты будущих работ. Поэтому важно талантливое кураторство – объекты, создаваемые на территории музея в хронологических рамках одного выставочного сезона должны быть либо связаны тщательно проработанной

---

<sup>74</sup> Праздник к вам приходит. Каталог выставки. Музей уличного искусства. СПб., 2018. С. 172.



темой выставочного проекта, либо выделяться по своим концептуальным и художественным характеристикам. Особо удачными получились выставочные сезоны первых лет, но в последние годы ощущается слабое обоснование тематики, которое не всегда удается подкрепить и качеством работ.

### **Глава 3. Стрит-арт в контексте отечественной выставочной деятельности**

#### **§ 3.1. Критическая рецепция выставочных проектов**

Результатом диалога между институциональным и городским пространством является большое количество выставочных проектов последних лет, характеризующиеся внедрением различных форм уличного искусства в музейное пространство. Некоторые из них будут рассмотрены в данной главе.

В июле 2017 года в Музее искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков открылась выставка «Конфликт / Испытание» – проект, созданный совместно с Институтом исследования и развития стрит-арта. В рамках этого проекта картины из собрания МИСП были показаны наряду с работами известных уличных художников, созданными специально для выставки. Таким образом была проведена параллель между традиционным искусством и актуальным художественным процессом, в едином музейном пространстве традиция петербургской живописи (Николай Сажин, Гафур Мендагалиев, Рихард Васми, Геннадий Устюгов) была сопоставлена с экспериментальными формами уличного искусства (Алексей Лука, Матвей Кайф, Максим Има, Павел Rtue, команда Осколки и другие). Приглашенным художникам было предложено по-своему интерпретировать камерные работы из коллекции музея и создать на их основе произведения уличного искусства на брандмауэре во внутреннем дворе (рис. 7 и 8). Основной целью такого выставочного проекта, по словам кураторов Настасьи Бурлаковой, Николая Комягина, Михаила Астахова и Георгия Акмена, являлось «намерение показать, что бунтарские настроения, желание избегать формальных ограничений в своём творчестве, жажда осваивать новые техники и подходы к изобразительному искусству присущи всем художникам, независимо от

времени создания работ»<sup>75</sup>, что подтверждает мысль о более близкой связи провокативности уличного и традиционного искусства. Экспозиция делилась еще на две части, одна из которых была посвящена разнообразию направлений и техник современного уличного искусства: в работах проглядывались черты абстракционизма, концептуального искусства, эстетики граффити; другая – фотопроекту, документирующему процесс и условия работы, а также изменение предпочтений художников, творивших на улицах в период с 1980-х годов до наших дней. Среди фотографий были представлены как архивные, так и новые снимки.

По подобному принципу сопоставления уже существующих экспонатов музея и современных уличных арт-практик была создана выставка «Войти в историю», открывшаяся в декабре 2017 года в Музее Москвы. Организаторы называют данную выставку «проектно-интервенцией»<sup>76</sup> в исторические выставочные пространства Музея Москвы. Перед современными московскими уличными художниками (Костя Zmogk, Миша Most, Анатолий Акуе, Андрей Бергер, Вова Nootk, Слава ПТРК, Иван Найнти, Юра Кирюшин, команда A.D.E.D.) была поставлена задача взаимодействовать не только с пространством музея как памятника архитектуры, но и с представленными экспонатами – историческими артефактами различных периодов. В 2017 году городу исполнилось 870 лет, что объясняет желание организаторов связать исторический контекст с современными реалиями. Произведения, созданные специально для залов Провиантских складов, являются средством повествования художниками своих историй, связанных с Москвой (рис. 9 и 10). Объекты, созданные на стыке различных техник, стилей и жанров и впитавшие посыл и эстетику уличного искусства, взаимодействуют с музейными предметами и придают

---

<sup>75</sup> Конфликт/Испытание. Выставка // Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков. URL: <http://www.mispxx-xxi.ru/vystavka-konflikt-ispytanie/> (дата обращения: 15.10.17).

<sup>76</sup> Войти в историю. Выставка // Музей Москвы. URL: <http://mosmuseum.ru/exhibitions/p/voyti-v-istoriyu/> (дата обращения: 19.11.17).

им дополнительные смыслы, рассказывают их историю современным языком. Отдельной частью экспозиции стала групповая инсталляция «Окна», являющаяся аллюзией на окна жилых домов, которые раскрывают внутренний мир их обитателей. Также и экспонаты на выставке, исполненные в виде окон (в буквальном и переносном смысле) являются порталами в творчество художников, характеризуют их индивидуальный стиль.

Несколько выставочных проектов недавнего времени были посвящены непосредственно феномену уличного искусства и направлены на его раскрытие. В 2018 году в Центральном выставочном зале «Манеж» в Санкт-Петербурге и в галерее Ruarts в Москве проходила выставка «Части стен», приуроченная к презентации одноименного фото-альманаха фотографа Алексея Партола. Автор проекта поставил для себя задачу исследовать уличное искусство различных российских городов (Калининград, Москва, Санкт-Петербург, Сочи, Краснодар, Севастополь, Саратов, Волгоград, Нижний Новгород, Пермь, Екатеринбург, Тюмень, Новосибирск, Красноярск, Иркутск, Владивосток, Петропавловск-Камчатский)<sup>77</sup>, на этом строилась и концепция выставки (рис. 11 и 12). Автор проекта стремился показать некий срез российского уличного искусства, представить работы художников, которые имеют значимый опыт работы на улице, но сотрудничают с галереями (продолжая и уличное творчество). Работы, которые демонстрировались на выставке, художники создавали специально для книги, а сама выставка стала частью специальной программы московской биеннале уличного искусства «Артмосфера».

Искусствовед и арт-критик Павел Герасименко замечает, что данная выставка носила крайне аполитичный характер<sup>78</sup>, а представленные работы

---

<sup>77</sup> Части стен. Выставочный проект // Центральный выставочный зал «Манеж». URL: <http://www.manege.spb.ru/events/vystavochnyj-proekt-chasti-sten/> (дата обращения: 22.03.19).

<sup>78</sup> Герасименко П. Так-то да, но мы нет. Рецензия на выставку «Части стен». URL: <http://streetartinstitute.com/review/yes-but-we-are-not/> (дата обращения: 12.10.18).

не откликались на происходящие в стране события. Такое формирование экспозиции куратор Алексей Партола объяснил своим мнением, что политика – это грязь, и он не желает иметь с ней ничего общего. Эта позиция неприятия политики и четкого отделения сферы искусства от всего политического является достаточно странной для того, кто исследует стрит-арт, так как уличное искусство, в отличие от многих традиционных жанров, изначально имело характеристики социального и политического, определялось прямотой и непосредственностью воздействия. Куратор успешно демонстрирует творческие особенности каждого из участников, но выставке не хватает некоего общего высказывания. Многие художники работают с абстракцией, демонстрируют уверенное владение техническими и стилистическими приемами. Но вопрос о социальной значимости стрит-арта проект как будто не поднимает совсем. Герасименко предполагает, что в нынешней российской ситуации выставка окончательно легализует граффити в сознании посетителей, но отмечает, что стремление к институциональному одобрению затмило факт изменения самого современного искусства – важны не только цвет и форма, но и темы, связанные с социальными и политическими проблемами в обществе.

Летом 2017 года в московском Электромузее Игорь Поносов организовал групповую выставку «Граффити в эпоху интернета»<sup>79</sup>. Выставка обращается к субкультуре граффити как к глобальному феномену и мощнейшему движению в молодежной среде. Затрагивая историю уличного искусства, куратор обращается к природе изображений и пытается ответить на вопрос, каким образом они существуют сегодня, в условиях захвата культуры Интернетом. Виртуальное пространство меняет условия существования произведений искусства: становясь частью экрана, они теряют связь с реальностью, со средой, в контексте которой они создавались. Куратор использует работы зарубежных (Ямагучи

---

<sup>79</sup> Поносов И. Искусство и город: Граффити в эпоху интернета // Партизанинг. URL: <http://partizaning.org/?p=13870> (дата обращения: 12.05.19).

Такахиро, Филиппо Минелли, Брэд Дауни) и российских (Саша Курмаз, Паша 183, Стас Добрый и другие) представителей граффити. Замысел выставки действительно актуален в настоящее время, когда почти у каждого уличного художника существует свой сайт, а такие крупнейшие онлайн-платформы, как Google Arts & Culture, где стрит-арту посвящен отдельный раздел<sup>80</sup>, предоставляют доступ к изображениям произведений, фотографиям с выставок и видеоматериалам создания работ. Проект был повторно организован в Музее уличного искусства (Санкт-Петербург) в 2018 году.

Одной из первых культурных институций в России, обратившихся к феномену уличного искусства и попытавшихся привнести его в музейное пространство, можно назвать Московский музей современного искусства: 2014 год – Паша 183 «Наше дело подвиг!», 2016 год – Валерий Чтак «В моем случае – ни в коем случае», 2017 год, совместно с фондом RuArts – выставка «САЖА», в 2018 году был представлен проект Шепарда Фэйри «Форс-мажор». Выставочная политика музея направлена на изучение уличного искусства и знакомство посетителей с его представителями. Часто выставочные проекты создаются при поддержке фонда RuArts, который позиционирует свою деятельность как поддержку развития современного искусства и формирование российского арт-рынка, знакомство публики с уже признанными и еще только начинающими художниками.

Персональные и ретроспективные выставки являются другим примером репрезентации уличного искусства. Один из самых значимых таких проектов – «Паша 183. Наше дело подвиг!». Первая персональная выставка художника Павла Пухова (1983-2013), который работал под псевдонимом «Паша 183», стала первым проектом в отечественной выставочной практике, который демонстрирует взаимодействие уличного искусства и пространства музея на примере творчества одного художника.

---

<sup>80</sup> Street Art – Google Arts & Culture. URL: <https://artsandculture.google.com/project/street-art> (дата обращения: 15.05.19).

Выставку курировали Кирилл Лебедев (Кирилл Кто) и Полина Борисова, а за архитектуру экспозиции отвечал Сергей Ситар. Кураторы стремились представить творчество Паши 183 во всем его разнообразии: будучи художником-граффитистом изначально, позже он обращался и к другим формам уличного искусства. Например, во многих последующих работах – монументальных инсталляциях, использовались световые и оптические эффекты. Темы, к которым обращался художник, имели явно выраженный социальный и политический подтекст: индустрия и коммерциализация, одиночество, ужасы военных столкновений. Позже Паша работал также вне улицы, его творчество отличалось «гармоничным сочетанием уличного антуража и ярких, лаконичных образов»<sup>81</sup>. Получивший прозвище «русского Бэнкси», художник был известен и за рубежом. Экспозиция была размещена на втором этаже здания ММОМА на Гоголевском бульваре и состояла из реконструкций уличных инсталляций, фотографий объектов, трафаретов, живописных холстов и видеоматериалов художника. Организаторы намеревались превратить пространство музея в подобие улиц, разместив в залах остановки, заборы, камеры видеонаблюдения.

Данный выставочный проект, важный с точки зрения экспонирования объектов стрит-арта, был повторно организован Музеем уличного искусства в Санкт-Петербурге. Выставка «Паша 183. Ретроспектива»<sup>82</sup> была открыта осенью 2018 года под эгидой Международного культурного форума. Куратором осталась Полина Борисова, представившая творчество Паши 183 в 65 работах. Среди воссозданных объектов была комната художника с его личными вещами и работа «Буханка» – распиленный полицейский автомобиль. Работы Паши 183 оказали значительное влияние на развитие и

---

<sup>81</sup> Паша 183. Наше дело подвиг! Выставка // ММОМА. URL:

[http://www.mmoma.ru/exhibitions/gogolevsky10/pasha\\_183\\_nashe\\_delo\\_podvig/](http://www.mmoma.ru/exhibitions/gogolevsky10/pasha_183_nashe_delo_podvig/) (дата обращения: 22.03.19).

<sup>82</sup> Паша 183. Ретроспектива. Выставка // Street Art Museum. URL:

<https://streetartmuseum.ru/pasha-183-retrospektiva/> (дата обращения: 17.05.19).

восприятие уличного искусства в России, позволив многим впервые увидеть в акте реапроприации городского пространства полноценное художественное высказывание. После смерти художника одну из своих работ «P183. R.I.P.» ему посвятил Бэнкси.

Отрицательным примером подобного рода выставок может служить выставка Бэнкси в Центральном доме художника в Москве летом 2018 года. По словам самого художника, он не имел к ее организации никакого отношения, что позже подтвердили и организаторы. Бэнкси заявляет, что не берет с людей деньги за просмотр своих работ. Но и жаловаться на тех, кто выставляет картины без согласования с художником, он со своей стороны также считает неуместным. Позже организаторы объяснили, что на экспозиции были выставлены его авторизованные работы, которые коллекционеры приобретают через сайт художника. Подобным образом его выставки устраиваются во многих странах, однако настоящие свои выставки Бэнкси предпочитает организовывать самостоятельно. Демонстрация работ живого художника без его участия является спорным моментом в современной выставочной практике. Выставка в данном случае нечестна со зрителем, а целью подобных проектов видится лишь зарабатывание денег.

В настоящее время устраивается большое количество выставок, которые демонстрируют работы художников, перешедших с улицы в галерею (или работающих и там, и там). Чаще всего применяют термин «художники уличной волны», но отношение к такому наименованию весьма противоречиво. Например, одной из своих работ (простая черная надпись на стене) петербургский уличный художник и куратор Максим Има характеризует ситуацию показа работ уличного искусства в пространстве музеев и галерей следующим образом: «Смыло уличной волной на музейное и галерейное дно». Однако нельзя сказать, что все подобные выставки являются лишь результатом стремления художников к институциональному признанию и подтверждают факт коммерциализации стрит-арта. Для многих художников это один из этапов творчества: они отталкиваются от своего



уличного опыта, анализируют и трансформируют его в нечто новое, опираясь на знакомую уже технику или экспериментируя с новыми материалами и формами.

На выставке «Сажа» представили свои работы 0331с (Оззик) и Гриша. Художники оставили традиционные приемы граффити и обратились к технике рисования огнем – выжигания, копчения и процарапывания по саже. Собственные эксперименты с рисованием огнем 0331с и Гриша начали еще в 1990-е годы. По словам авторов, в своем творчестве они увидели «продолжение и современную интерпретацию первобытного искусства»<sup>83</sup>. Катрин Борисов, выступивший куратором проекта, стремится раскрыть эту гипотезу преемственности техник и поднимает вопрос о мотивах современных уличных художников и их далеких предков, проводя параллели между первыми наскальными изображениями и тегами в подъездах домов. Такой взгляд на граффити позволяет воспринимать эту практику как вид искусства с многовековой историей развития. Для выставки было выполнено 20 работ на фанере и бетонных плитах, а также расписан плафон в вестибюле музея, воспроизводящий работу Гриши «Спираль» (2014). На закопченных заранее панелях посетителям выставки предлагалось выцарапать свое послание или рисунок.

Персональные и групповые выставки художников «уличной волны» часто организует московская галерея «Триумф». Одна из них – выставка «Поток»<sup>84</sup>, на которой в 2018 году были представлены работы Андрея Бергера (Aber). На сегодняшний день он является одним из наиболее успешных российских художников, которые вышли из субкультуры граффити. Стиль Бергера отличается использованием тонких линий, неожиданным образом формирующих многослойные, зачастую

---

<sup>83</sup> Сажа. Выставка // ММОМА. URL: <http://www.mmoma.ru/exhibitions/etrovka25/sazha/> (дата обращения: 22.03.19).

<sup>84</sup> Поток. Выставка // Галерея «Триумф». URL: <http://www.triumph-gallery.ru/events/potok.html> (дата обращения: 22.03.19).

монохромные объекты и надписи. При работе с пространством художник внимателен к форме и элементам архитектуры. Экспонируемые на выставке объекты рассказывают о том, какой путь прошел художник в своем творчестве: расписанная поверхность стен галереи переходит в графику на бумаге, а та выходит из двумерного пространства и превращается в объемную инсталляцию. Транслируя наследие уличного искусства с помощью других творческих практик, Бергер видоизменяет его. Однако и новые работы не теряют связь с пространством.

Таким образом, совместные выставочные проекты музеев и уличных художников становятся в настоящее время всё более распространенной практикой. В большинстве случаев при таком сотрудничестве от художников требуется создать произведение для конкретного проекта в формате, заданном выставочным пространством. Будучи выполненными в различных техниках уличного искусства, сами такие произведения уже не могут быть названы полноценными объектами стрит-арта, но все же являются участниками диалога между музеем и улицей, а зачастую – элементами новых художественных практик. Сам факт экспонирования стрит-арта является не столько маркером институционального признания (осмысление в категориях искусства абсолютно любого проявления уличного творчества уместно не всегда), сколько его восприятием как значимого социокультурного явления современности. Стоит отметить, что подобные выставочные проекты обычно сопровождаются образовательной программой, привлекающей внимание к изучению уличного искусства.

### **§ 3.2. Проблемы и перспективы демонстрации стрит-арта в музее**

При демонстрации объектов стрит-арта в музеях и галереях основной проблемой и претензией является то, что уличное искусство оказывается вырвано из той городской среды, в контексте которой оно создавалось. Таким образом, становится трудно прочувствовать посыл произведения, вступить с ним в диалог, предполагаемый на улице. При попытке сохранения

произведений уличного искусства нарушается также такая его характеристика, как темпоральность. Однако, если провести параллель с традиционным пониманием музейного предмета, показ произведений уличного искусства вне улицы не включает в себе неразрешимых противоречий, ведь утилитарная функция, то есть изначальное предназначение потенциального музейного предмета, почти всегда перестает действовать при переносе его в музей. Для подтверждения этой мысли далее обратимся к статье М.Е. Кучеренко «Функциональный аспект в процессе изучения музейных предметов»<sup>85</sup>, но прежде определим, что подразумевается под музейным предметом.

Согласно определению 1988 года, которое дал А.М. Разгон, «музейный предмет – это извлеченный из реальной действительности предмет музейного значения, включенный в музейное собрание и способный длительно сохраняться»<sup>86</sup>. Совокупность основных свойств музейного предмета: информативность (информационный потенциал, внешнее и внутреннее информационное поле), экспрессивность, аттрактивность, а также репрезентативность и ассоциативность, называют музеальностью. Степень выраженности этих свойств определяет его научную, историческую, мемориальную, эстетическую и художественную ценность, которые вместе составляют музейную ценность, являющуюся основным критерием для отбора предмета в музейное собрание. Музейной ценностью и свойствами музейного предмета должен обладать и потенциальный музейный предмет – еще не извлеченный из действительности предмет музейного значения.

Функции музейного предмета отражают не только практическую деятельность человека, но и характеризуют предмет как социальное явление.

---

<sup>85</sup> Кучеренко М.Е. Функциональный аспект в процессе изучения музейных предметов // Проблемы теории, истории и методики музейной работы: Сб. науч. тр. Центрального музея Революции СССР. М., 1995.

<sup>86</sup> Основы музееведения: Учебное пособие / Под ред. Э.А. Шулеповой. М.: Едиториал УРСС, 2005. С. 42.

М.Е. Кучеренко выделял среди функций музейного предмета генетическую, утилитарно-потребительскую, научно-познавательную, информативную, культурную и историческую. В момент создания любой предмет имеет конкретное предназначение, что является его генетической функцией. Утилитарно-потребительская функция определяет то, как использовался предмет в среде своего бытования, данная функция обусловлена генетической, но может не совпадать с ней или изменяться с течением времени. Научно-познавательная функция музейного предмета выполняется, если он может служить средством познания и отражать процессы и явления, происходящие в природе и обществе. Место и роль предмета в системе культурных ценностей общества определяет его культурную функцию. При перемещении из среды бытования в музей, предмет обычно утрачивает генетическую и утилитарную функции (в отдельных случаях может сохранять, но не в качестве основных), а основными становятся научно-познавательная и культурная (эти функции предмет может выполнять, еще находясь в среде бытования).

Также можно добавить функцию моделирования, выделяемую В.В. Кондратьевым наряду с коммуникационной и научно-информационной. При моделировании предмет становится важен как фрагмент исторической действительности. Благодаря реальным предметам можно воссоздать некую культурно-историческую среду, почувствовать сопричастность к определенным событиям. И хотя не все названные функции применимы в отношении изучения тех музейных предметов, которые являются произведениями искусства, их наличие и выполнение можно учитывать при рассуждении об объектах стрит-арта как о потенциальном музейном контенте, учитывая важные для культуры характеристики уличного искусства.

При сотрудничестве уличных художников и музеев, а также их взаимовлиянии друг на друга, объекты стрит-арта не всегда оказываются заперты внутри музейного пространства. Примером тому может служить

реконструкция в 2016 году арки Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме<sup>87</sup>. Проект по обновлению входа в сад Фонтанного Дома был осуществлен мастерской «Витрувий и сыновья», авторы оформления первого этажа музея предложили в качестве художественного решения изображение в одной из техник стрит-арта. Идея была навеяна работами португальского уличного художника Александра Фарто (создающего свои работы под именем Vhils). Главным визуальным акцентом стал барельеф на старом штукатурном слое, повторяющий один из самых известных портретов Анны Ахматовой – фотографию, сделанную М.С. Наппельбаумом в 1921 году. Подобный арт-объект, встречающий посетителей, не только привлекает дополнительное внимание к музею, но и характеризует его как современный культурный центр.

Классическую трактовку понятия «стрит-арт» ярко иллюстрирует проходивший в Екатеринбурге в июле 2018 года первый партизанский фестиваль уличного искусства «Карт-бланш». Основной идеей проекта, участие в котором приняли более тридцати художников со всей России, являлось желание вернуть уличное искусство на улицы. Организаторы фестиваля указывали на то, что многие уличные художники, переместившись в галереи и на коммерческие площадки, забыли об истинной нелегальной сущности своего искусства. Участникам предлагалось вспомнить, каково это – создавать произведение в некомфортных условиях, противостоять недовольным жителям и полиции. Художников призывали вернуться на улицы, а также решиться на эксперименты со стилем, техниками, жанрами и материалами. Один из организаторов – уличный художник Слава ПТРК считает, что фестиваль «Стенография» в Екатеринбурге пошел не в ту сторону и стал фестивалем скорее для организаторов, а не для участников. Но свой нелегальный фестиваль команда уличных художников решила сделать не как оппозицию коммерческим фестивалям, а потому что так

---

<sup>87</sup> Стрит-арт для Анны Ахматовой // Музеи России. URL: <http://www.museum.ru/N63215> (дата обращения: 02.05.19).

привычнее и проще для участников. Организаторы производят отбор участников, но ни утверждения эскизов, ни заданной темы нет, главное – доверие, художникам не мешают создавать то, что они хотят. На проведение фестиваля не привлекаются сторонние бюджеты, так как это противоречит концепции нелегального фестиваля, и к тому же, спонсоры всегда хотят указать свое имя в работе. На организацию идут деньги от продажи работ некоторых участников (принты, постеры, холсты, стикеры), также планируется печать каталога фестиваля. Второй «Карт-бланш» пройдет в Екатеринбурге 12-26 июля 2019 года. Такой формат фестиваля, не зависящий от влияния администрации и кураторов, а создающийся исключительно самими художниками можно назвать наиболее уместным способом экспонирования стрит-арта, когда произведения не включены в контекст музея или галереи, но при этом все же могут привлечь к себе внимание горожан, исследователей и арт-институций.

Радикально противоположное явление – вопрос о легализации стрит-арта, который был поднят весной 2019 года в Санкт-Петербурге. Предложения по внесению изменений в закон о благоустройстве Санкт-Петербурга предполагают приравнивание уличного искусства по формальному признаку к малым архитектурным формам и рекламе, их создание будет возможно на фасадах зданий, ограждениях и заборах после подачи заявки, предварительного согласования проектов и утверждения эскизов. Представители института исследования стрит-арта, присутствовавшие на обсуждении, признают утопичность такой схемы, но отмечают, что данный процесс скорее положительный, «поскольку само обращение к теме означает, что наша законодательная власть проходит тот этап, который, например, западные законодатели проходили еще в 70-80-е

годы, формируя свою позицию к граффити/стрит-арту и постепенно переходя к понятию «искусство в общественном пространстве» (паблик-арт)<sup>88</sup>.

Произведения уличного искусства в настоящее время даже при согласовании продолжают существовать в неясных правовых условиях. Некоторые уличные художники собственноручно закрашивают свои работы из-за их порчи вандалами или коммунальными службами; некоторые, ни с кем не согласованные, но приглянувшиеся горожанам росписи – восстанавливаются. При этом попытка регулирования стрит-арта видится бессмысленной в любом случае, так как данное явление уже давно стало неотъемлемой частью развивающейся городской культуры, а формат его существования в общественном пространстве имеет временный характер. Важным замечанием является то, что уличное искусство связано не только с внешней эстетикой, но и с процессом становления гражданского общества<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Пиликин Д., Мотор А. Закон о легализации стрит-арта. Как это возможно? // Институт исследования стрит-арта. URL: <http://streetartinstitute.com/law-of-legalization-streetart/> (дата обращения: 15.05.19).

<sup>89</sup> Там же.

## Заключение

Внедрение в музейное пространство различных форм уличного искусства обосновано не только его институциональным признанием, но и усложнением морфологии музейного пространства и урбанизацией музея. Анализ истории изучения уличного искусства выявляет его уникальные черты и характеризует как значимое социокультурное явление современности. Применение культурологической теории музейности позволяет считать объекты стрит-арта потенциальными носителями музейной ценности, а значит и потенциальным музейным контентом.

Создание Музея уличного искусства можно назвать одним из этапов его институционализации. Существование феномена музея уличного искусства является возможностью уличного художника заявить о себе в мире искусства, не загоняя при этом свое творчество в традиционные рамки: обширная территория позволяет создавать проекты, неосуществимые в закрытых помещениях обычных музеев и галерей. Пытаясь выполнять функции сохранения, документирования, изучения и популяризации, Музей уличного искусства в Санкт-Петербурге осуществляет традиционную музейную деятельность и не ограничивается выставочными проектами, успех которых зависит от деятельности кураторов.

При перенесении и экспонировании объектов стрит-арта в музеях, галереях и других культурных институциях, они оказываются вырванными из той городской среды, в контексте которой создавались. Также нарушаются такие характеристики уличного искусства, как временность существования, нелегальность и анонимность создания. Таким образом, не может состояться диалог между произведением искусства и зрителем, предполагаемый на улице. Однако, если провести параллель с традиционным пониманием музейного предмета, показ произведений уличного искусства вне улицы не заключает в себе неразрешимых противоречий, так как утилитарная функция,



то есть изначальное предназначение потенциального музейного предмета, почти всегда перестает действовать при его переносе в музей.

Несмотря на то, что как вид искусства в своем традиционном понимании стрит-арт может существовать только на улице, в музее предпринимаются важные попытки репрезентации и исследования этого феномена. При этом способы показа различны: фотографии произведений; копии и воспроизведения работ; фото- и видеодокументация процесса создания объектов стрит-арта; оригиналы произведений, когда их перемещение из городской среды возможно физически; новые работы, созданные художниками специально для выставок. Среди форм репрезентации стрит-арта в пространстве музея можно выделить следующие:

- транслирование наследия уличного искусства художниками «уличной волны», которые сознательно занимают пространство между галереей и улицей и создают холсты, инсталляции и иные объекты, опираясь на свой уличный опыт. Выставки могут быть посвящены феномену уличного искусства конкретно, а также включены в диалог с уже существующей экспозицией музея, предоставляющего площадку;
- документирование уличных практик и ретроспектива творчества уличных художников, где основными способами показа являются фотографии, видеоматериалы и реконструкция арт-объектов;
- демонстрация произведений уличного искусства в том виде, в котором они существуют на улице. Сохранение объектов стрит-арта и создание новых проектов в этом случае происходит в новой музейной форме – Музее уличного искусства. Экспонирование в классическом музейном пространстве возможно, если объекты стрит-арта будут восприняты как культурные артефакты.

Наиболее уместным для экспонирования стрит-арта остается формат фестиваля, особенно организованного нелегально. При этом отпадает этический вопрос переноса объектов стрит-арта в музей или галерею, сохраняется связь с пространством улицы. Когда уличное искусство никак не

регламентируется и не отягощено институциональной нормативностью, в его формах наиболее ярко выражаются реакции на современные социальные и политические реалии.

### Список использованной литературы

1. Бодрийяр Жан. Символический обмен и смерть. М.: «Добросвет», 2000. – 387 с.
2. Галкина А.М. Правовые проблемы стрит-арта // Право будущего: Интеллектуальная собственность, инновации, Интернет. 2018. С. 156-165.
3. Дроздова-Пичурина Н. Н. Урбанизация музея vs. Музеологизация городского пространства: к теоретической разработке вопроса (на примере Санкт-Петербурга) / Н. Н. Дроздова-Пичурина // Вопросы музеологии. – 2016. - № 1 (13). – С. 10-23.
4. Кирилл Кто, Валентин Дьяконов. Паша 183. Наше дело подвиг! Каталог выставки. Изд-во ММОМА, 2014.
5. Кирсанова Е.А. Социально-философский анализ концепций стрит-арта: генезис и подходы к определению феномена // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2017. №38. С. 121-129.
6. Колхас Рем. Мусорное пространство. – М.: ООО «Арт Гид», 2015. – 84 с.
7. Кропотов С.Л. Аллегии в эпоху экономимезиса: об истоках непаноптической иконографии стрит-арта // Международный журнал исследований культуры. 4 (5) 2011. С. 123-135.
8. Кудряшов И.С. Стрит-арт как феномен современной культуры: проблема генезиса и семиотические особенности сообщения // Критика и семиотика. 2014. №2. С. 220-233.
9. Кузовенкова Ю.А. Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста / Ю. А. Кузовенкова // Международный журнал исследований культуры. Музей: память и проекции будущего. – 2016. – № 3 (24). – С. 58-67.
10. Кучеренко М.Е. Функциональный аспект в процессе изучения музейных предметов // Проблемы теории, истории и методики музейной работы: Сб. науч. тр. Центрального музея Революции СССР. М., 1995.

11. Михайлов С.М., Хафизов Р.Р. Стрит-арт как вид суперграфики в дизайне современного города // Вестник ОГУ №5 (166) / май, 2014. С. 106-111.
12. Основы музееведения: Учебное пособие / Под ред. Э.А. Шулеповой. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 504 с.
13. Партола Алексей. Части стен. Художественный альбом / Wall Elements: Album. – М.: ОСЬ-89, 2014. – 168 с.
14. Партола А., Скрябин Н. Части стен 2. Альбом. – М.: Издательство «Ось», 2018.
15. Поносов И.Г. Искусство и город: Граффити, уличное искусство, активизм. М., 2016. – 208 с.
16. Поносов Игорь, Целуйко Андрей. Objects book. – М.: Изд-во «Индексмаркет», 2005–2009.
17. Праздник к вам приходит. Каталог выставки. Музей уличного искусства. СПб., 2018.
18. Самутина Н., Запорожец О. Стрит-арт и город // Laboratorium: Журнал социальных исследований. 2015. №2. С. 5-7.
19. Самутина Н., Запорожец О., Кобыща В. Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры // Неприкосновенный запас. 2012. № 86 (6). С. 221-244.
20. Сапанжа О.С. Культурологическое измерение музея: морфология музейности // Вопросы музеологии. – 2011. № 2 (4). – С. 3-13.
21. Ткачев В.Н. Граффити в современном городе // Вестник МГСУ. 2013. №4. С. 14-21.
22. Тылик А.Ю. Диалоговые стратегии в современном уличном искусстве // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки – 2016. С. 91-97.
23. Ушкова Е.Л. Бильеро С. «Стрит-арт», или как преобразовать с помощью воображения городскую обыденность // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология. Реферативный журнал, 2016. – С. 25-28.

- 24.Фостер Х., Краусс Р., Буа И-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Marginem, 2015. – 816 с.
- 25.Худякова Л.А. Музей в эпоху постмодерна: потери или возможности? // Вопросы музеологии. 2010 (2). – С. 12-21.
- 26.Через границы / Сквозь ограничения. Маргинальное искусство в эпоху миграции. Каталог выставки. Музей уличного искусства. СПб., 2017.
- 27.Чистякова М.Г. Стрит-арт в контексте вызовов современности // Известия Алтайского государственного университета. 2011. С. 210-213.
- 28.Banksy. Banging Your Head Against a Brick Wall. London, 2001.
- 29.Banksy. Wall and Piece. London, 2005.
- 30.Billereau S. «Street art» ou comment rever l'ordinaire urbain // Societes. – P., 2014. – N 4. – P. 81–89.
- 31.Chalfant H., Cooper M. Subway Art. London, 1984.
- 32.Ganz, Nicholas. Graffiti world: street art from five continents / Nicholas Ganz; ed. by Tristan Manco. – London: Thames and Hudson, 2004. – 376 p.
- 33.Gastman R., Neelon C., Smyrski A. Street World: Urban Art and Culture from Five Continents. New York, 2007.
- 34.Glazer N. On Subway Graffiti in New York // The Public Interest. New York, 1979. P. 3-11.
- 35.Lewisohn C. Street Art: The Graffiti Revolution. – London: Tate Publishing, 2008.
- 36.Mailer N. The faith of graffiti / words by Norman Mailer; phot. by Jon Naar. – New York: ITbooks, 2009. – 128 p.
- 37.Manco, Tristan. Stencil graffiti. – London: Thames and Hudson, 2002. – 112 p.
- 38.Manco, Tristan. Street Logos. – Thames & Hudson, 2004.
- 39.McCormick C., Marc & Sara Schiller. Trespass: A History Of Uncommissioned Urban Art. – Tashen, 2010.
- 40.Nguyen P., Mackenzie S. Beyond the Street: The 100 Leading Figures in Urban Art. – Gestalten, 2010.
- 41.Riggle N.A. Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2010. Vol. 68. № 3. P. 243-257.

42. Romanello G. Cultural heritage: Time for street-art agents // ICOFOM Study Series. 2017. Vol. 45. P. 143-145.
43. Schacter, Rafael. The World Atlas of Street Art and Graffiti. – London: Aurum Press, 2013.
44. Schacter, Rafael. Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon. – Burlington, VT: Ashgate, 2014. – 277 p.
45. Tsilimpounidi, Myrto. If These Walls Could Talk: Street Art and Urban Belonging in the Athens of Crisis // Laboratorium. 2015. 7 (2). P. 18-35.
46. Waclawek, Anna. Graffiti and Street art. – London: Thames & Hudson, 2011. – 208 p.

#### **Список интернет-ресурсов**

47. Алёнка // Сайт Паши 183. URL: <http://183art.ru/alenka/alenka.htm> (дата обращения: 22.10.18).
48. Войти в историю. Выставка // Музей Москвы. URL: <http://mosmuseum.ru/exhibitions/p/voyti-v-istoriyu/> (дата обращения: 19.11.17).
49. Вспомни завтра. Выставка / Street Art Museum. URL: <https://streetartmuseum.ru/vspomni-zavtra-2015//> (дата обращения: 17.05.19).
50. Герасименко П. Так-то да, но мы нет. Рецензия на выставку «Части стен» в Центральном выставочном зале Манеж в Санкт Петербурге. URL: <http://streetartinstitute.com/review/yes-but-we-are-not/> (дата обращения: 12.10.18).
51. Голышко-Вольфсон Д. Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды // Художественный журнал. 2011. №81. URL: [moscowartmagazine.com/issue/16/article/225](http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/225) (дата обращения: 10.04.19).
52. Гусарова Ю. Совместим ли стрит-арт с музеями и галереями: интервью (09.06.16) // Сноб. URL: <https://snob.ru/selected/entry/109189> (дата обращения: 11.11.17).

53. Конфликт/Испытание. Выставка // Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков. URL: <http://www.mispxx-xxi.ru/vystavka-konflikt-ispytanie/> (дата обращения: 15.10.17).
54. О Музее // Street Art Museum. URL: <https://streetartmuseum.ru/o-muzee/> (дата обращения: 15.05.19).
55. Манифест кураторов Института исследования стрит-арта. URL: <http://streetartinstitute.com> (дата обращения: 15.02.18).
56. Мурал или пропал: словарь стрит-арта. URL: <http://artguide.com/posts/1402> (дата обращения: 17.04.18).
57. Паша 183. Наше дело подвиг! Выставка // ММОМА. URL: [http://www.mmoma.ru/exhibitions/gogolevsky10/pasha\\_183\\_nashe\\_delo\\_podvig/](http://www.mmoma.ru/exhibitions/gogolevsky10/pasha_183_nashe_delo_podvig/) (дата обращения: 22.03.19).
58. Паша 183. Ретроспектива. Выставка // Street Art Museum. URL: <https://streetartmuseum.ru/pasha-183-retrospektiva/> (дата обращения: 17.05.19).
59. Партизанинг. Сайт об уличном искусстве, городе и человеческих взаимодействиях. URL: <http://partizaning.org/> (дата обращения: 17.05.19).
60. Пиликин Д., Мотор А. Закон о легализации стрит-арта. Как это возможно? // Институт исследования стрит-арта. URL: <http://streetartinstitute.com/law-of-legalization-streetart/> (дата обращения: 15.05.19).
61. Поносов И. Искусство и город: Граффити в эпоху интернета // Партизанинг. URL: <http://partizaning.org/?p=13870> (дата обращения: 12.05.19).
62. Поток. Выставка // Галерея «Триумф». URL: <http://www.triumph-gallery.ru/events/potok.html> (дата обращения: 22.03.19).
63. Праздник к вам приходит. Выставка / Street Art Museum. URL: <https://streetartmuseum.ru/prazdnik-k-vam-prihodit/> (дата обращения: 17.05.19).
64. Радя Т. Манифест «Всё, что я знаю об уличном искусстве». URL: [t-radya.com](http://t-radya.com) (дата обращения: 15.03.19).
65. Сажа. Выставка // Московский музей современного искусства (ММОМА). URL: <http://www.mmoma.ru/exhibitions/etrovka25/sazha/> (дата обращения: 22.03.19).

66. Стрит-арт для Анны Ахматовой // Музеи России. URL: <http://www.museum.ru/N63215> (дата обращения: 02.05.19).
67. Части стен. Выставочный проект // Центральный выставочный зал «Манеж». URL: <http://www.manege.spb.ru/events/vystavochnyj-proekt-chasti-sten/> (дата обращения: 22.03.19).
68. Через границы / Сквозь ограничения. Выставка // Street Art Museum. URL: <https://streetartmuseum.ru/cherez-granitsy-skvoz-ogranicheniya-2016/> (дата обращения: 17.05.19).
69. Casus Pacis. Выставка / Street Art Museum. URL: <https://streetartmuseum.ru/casus-pacis/> (дата обращения: 17.05.19).
70. Petrograff. Петербургский журнал о граффити и уличном искусстве. URL: <http://petrograff.ru/> (дата обращения: 13.05.19).
71. Rafael Schacter. Street Art is a Period. Period. Or the Emergence of Intermural Art. URL: <http://hyperallergic.com/310616/street-art-is-a-period-period-or-the-emergence-of-intermural-art/> (дата обращения: 17.04.19).
72. Street Art – Google Arts & Culture. URL: <https://artsandculture.google.com/project/street-art> (дата обращения: 15.05.19).
73. Street Art Museum Amsterdam. URL: <https://www.streetartmuseumamsterdam.com/> (дата обращения: 18.03.19).
74. Urban Nation Museum. URL: <https://urban-nation.com/> (дата обращения: 10.04.19).
75. Vltramarine. Интернет-журнал о граффити, стрит-арте, искусстве, дизайне, музыке и уличной культуре. URL: <http://www.vltramarine.ru/> (дата обращения: 17.05.19).



## Приложение 1. Глоссарий

*Кусок* (от англ. *piece of art*) – рисунок на улице, цвета и детали не ограничены.

*Кэп* – насадка для баллончика с краской.

*Бомбить* – много рисовать и тегать нелегально.

*Бафф* – удаление граффити или видимый след такого удаления (обычно коммунальными службами), закрашенный рисунок или граффити.

*Граффити* – субкультура, появившаяся в Нью-Йорке в 1970-х гг. и способ коммуникации внутри этого сообщества, цель которого – тиражирование своего имени или названия команды, маркирование городского пространства и утверждение своего присутствия, а также сама шрифтовая композиция, нанесенная аэрозольным баллончиком, маркером или краской. Существуют различные виды граффити, некоторые из них:

*Throw-up* – простой в исполнении рисунок, обычно в два цвета – заливка и контур.

*Blockbuster* – буквы отличаются массивностью и кубической формой.

*Bubble* – буквы напоминают пузыри.

*Wildstyle* – сложное и нечитаемое написание букв с дополнительными элементами.

*Мурал* – часто используется в России для обозначения крупных настенных росписей. Однако корнями термин уходит в мексиканскую монументальную живопись 1920-1960-х. Поэтому важно разделить понятия, касающиеся монументальных росписей и настенных изображений, сделанных в других техниках в городском пространстве (мозаики, рельефы, сграффито). Говоря о больших плоскостных работах, созданных современными художниками на фасадах или брандмауэрах домов, наиболее подходящим будет определение «настенная роспись».

*Паблик-арт* – искусство в общественном пространстве, которое создается уличными художниками при поддержке институций и регулируется органами власти. В России к термину существует негативное отношение, так как большинство работ, создаваемых при таком сотрудничестве не несут особой культурной ценности.

*Партизанинг* – социально ориентированные городские интервенции, популяризирующие идею свободного высказывания или действия и направленные на изменение и переосмысление городской среды; проекты на стыке уличного искусства и общественной деятельности, которые могут реализовываться обычными городскими жителями наравне с художниками.

*Пост-граффити* – направление уличного искусства, сложившееся в 1980-х гг. на стыке граффити и живописи, зачастую построенной на стилистике монотипии и примитивизма.

*Райтер, граффити-райтер* – человек, рисующий граффити.

*Стрит-арт* – художественная практика в городском и общественном пространстве, основные (но не всегда обязательные) черты которой: нелегальность производства, социально-критический посыл, анонимность, темпоральность, сайт-специфичность, отсутствие заказчика. Создается с максимально широким спектром используемых изобразительных средств и техник (настенные росписи, рисунки, наклейки, постеры, трафареты и др.). Отличается от граффити, прежде всего, концептуальной составляющей и фигуративностью изображений. Может употребляться как синоним «уличного искусства».

*Тег, теггинг* – подпись автора граффити, очень быстрый рисунок и техника повсеместного написания своего имени.

*Уличная волна* – термин применяется к художникам, которые либо совмещают работу на улице с выставками в художественных галереях, либо

окончательно переместились в институциональное пространство, но продолжают использовать наработки и эстетику уличного искусства.

*Ярнбомбинг* – вязаное граффити, вид уличного искусства, предполагающий обвязывание пряжей элементов городского пространства.

**Приложение 2. Иллюстрации**

Рис. 1. Роман Кривос. Бог за работой. 2013 г. Аэрозоль, акрил. Музей уличного искусства в Санкт-Петербурге



Рис. 2. Паша 183. Стены не спят. 2013 г. Аэрозоль, акрил. Музей уличного искусства в Санкт-Петербурге





Рис. 3. Паша 183. Алёнка. 2008–2009 гг. Территория Национального парка «Лосиный Остров»



Рис. 4. Паша 183. Алёнка. Музей уличного искусства в Санкт-Петербурге, объект перевезен в 2014 году





Рис. 5. Escif. Война. 2014 г. Музей уличного искусства в Санкт-Петербурге, в рамках выставки «Causus Pacis»



Рис. 6. Кирилл Кто. Непонятное. 2016 г. Музей уличного искусства в Санкт-Петербурге, в рамках выставки «Через границы / Сквозь ограничения»





Рис. 7. Внутренний двор Музея искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков, 2017 г.  
В рамках выставки «Конфликт / Испытание»



Рис. 8. Алексей Лука. Дерево, фанера. 2017 г. В рамках выставки «Конфликт / Испытание». Музей искусства Санкт-Петербурга XX-XXI веков





Рис. 9. Zoom. Горящие помойки моего детства. 2017 г. Известковый строительный раствор, спички, сажа. Музей Москвы, в рамках выставки «Войти в историю»



Рис. 10. Иван Найнти. Фрагменты прошлого. 2017 г. Роспись, акрил. Музей Москвы, в рамках выставки «Войти в историю»



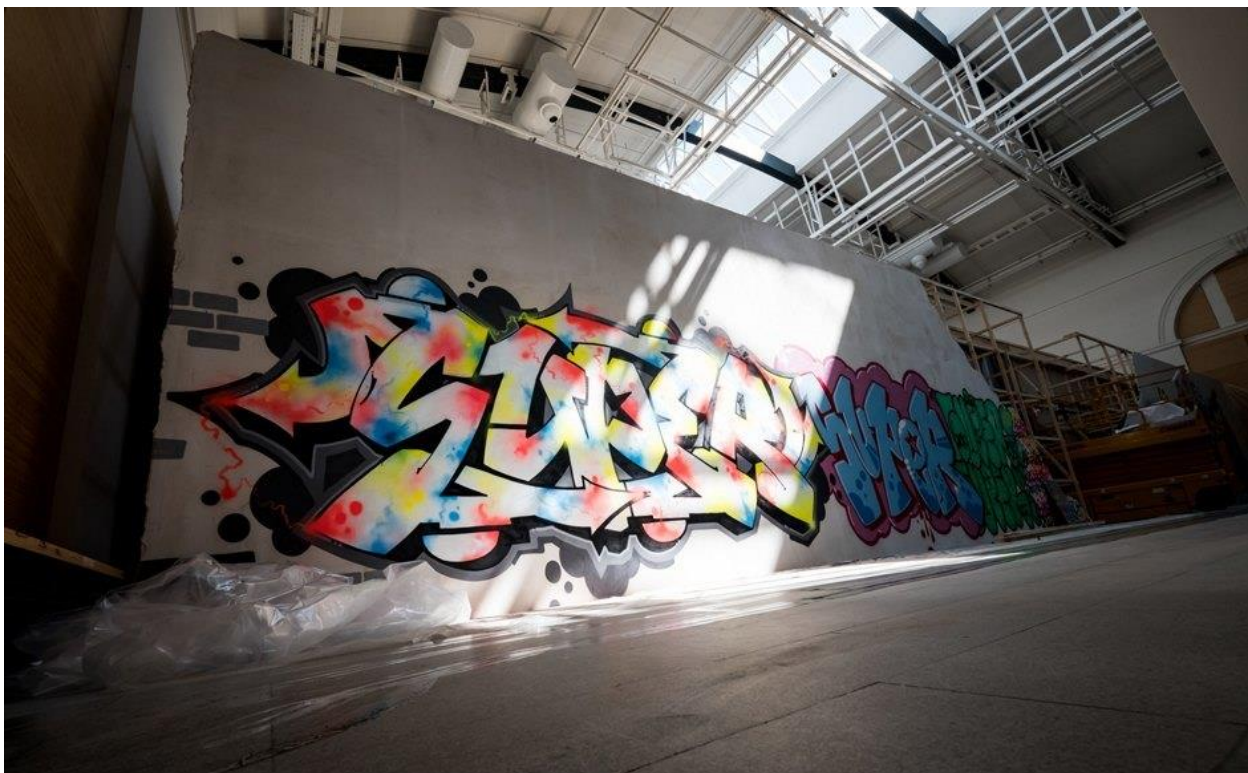


Рис. 11. Super и Aroe. Выставка «Части стен». 2018 г. Центральный выставочный зал «Манеж», Санкт-Петербург



Рис. 12. Андрей Бергер. Выставка «Части стен». 2018 г. Центральный выставочный зал «Манеж», Санкт-Петербург