

© М.Г. ЧИСТЯКОВА

mgtch@yandex.ru

УДК 130.2 (7.01)

**ИЗМЕНИ ПРОСТРАНСТВО — ИЗМЕНИ ЖИЗНЬ:
СОЦИАЛЬНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ СТРИТ-АРТА**

АННОТАЦИЯ. Различные формы уличного искусства исследуются в данной статье в контексте проблемы урбанизации. Крупные города меняют ментальность человека, порождая в обществе отчуждение, отстранение, разобщенность. Уличное искусство (стрит-арт) рассматривается в качестве феномена, трансформирующего не только пространство городского ландшафта, но и пространства социального и экзистенциального. В статье прослеживается связь между деятельностью представителей ситуационистского интернационала и художественным активизмом современности. В качестве стратегии преодоления отчуждения ситуационисты предлагали конструирование ситуаций — нетипичных, отличных от обыденных, призванных повлечь за собой установление принципиально новых связей между людьми и ликвидировать атомизацию общества. Стрит-арт во всех его проявлениях (акционизм, граффити, флэш-моб и т.д.) помещает зрителя в непривычный контекст восприятия, позволяя ему пережить ощущения, в повседневной жизни маловероятные. Стрит-арт рассматривается как попытка преодоления урбанистического «угнетения средой» посредством создания неожиданных решений декорирования пространства, решений, в равной степени ироничных, игровых и экспериментальных.

SUMMARY. Various forms of street art are investigated in the paper in the context of urbanization issues. Large cities change the mentality of a man, generating alienation, distance, and segregation in society. Street art is regarded as a phenomenon, transforming social and existential space as well as a city landscape. The paper traces a correlation between an activity of members of situationist International and modern artistic activism. As one of the strategies breaking alienation the situationists suggested to construct atypical, routine-free situations, which were to be followed by arrangement of principally new links among people and liquidate atomization of society. In all its manifestations (actionism, graffiti, flash-mob, etc.) street art places spectators into unusual context of perception, where they can experience the feelings, hardly possible in ordinary life. Street art is reviewed as an attempt to break through urban environmental suppression by means of creating unexpected ways of space art, ways equally ironic, based on game or experiment.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Антропология, ситуационизм, стрит-арт.

KEY WORDS. Anthropology, situationism, street art.

Художественные практики стрит-арта (street-art с англ. «уличное искусство») интенсивно развиваются с середины XX века. Это время перехода: индустриальная модель общества сменялась постиндустриальной, культурная парадигма

модернизма уступала место постмодернизму. Будучи изначально явлением маргинальным, субкультурным, к концу 1980-х гг. стрит-арт, благодаря деятельности таких талантливых его представителей как Ж.М. Баскья, К. Херинг, К. Шарф, оказывается «легализован» в качестве самостоятельного вида современного искусства. Стрит-арт включает в себя различные виды художественной деятельности, осуществляемые в пространстве города силами по большей части непрофессиональных художников. Это граффити — шрифтовое либо сюжетное расписывание поверхностей — стен, заборов, вагонов и т.д.; тематика граффити самая разнообразная — от социально-политической, протестной, до развлекательной. Это перформанс и хэппенинг — формы акционизма (искусства художественных акций), нередко реализующиеся в городской среде — в садах и парках, на улицах и площадях. Это флэш-моб — спонтанный хэппенинг в исполнении управляемой неким замыслом толпы. Стрит-арт многообразен и стилистически, и тематически, но в любом случае его неотъемлемой составляющей является город, тесно вплетенный в самую его ткань. Этот вид художественной практики и возникает как ответ на те вызовы, что поступают человеку со стороны урбанистической среды.

Проблема влияния крупных городов на человека актуализируется в процессе становления индустриального общества. Размышлению о том, что крупные города не только концентрируют в себе все многообразие современного опыта, но и существенно меняют отношение человека к миру, посвящен значительный пласт теоретического наследия первой половины XX века. Э. Дюркгейм, М. Вебер, Г. Зиммель полагали, что город является местом рождения не только парадигмы индустриального общества, но и нового антропологического типа — современного человека.

Мегаполисы действительно поставили человека перед множеством новых вызовов. Социальный мимесис здесь ориентирован не на следование обычаям предков, как это было в сельской местности, а на принцип новизны, на идею прогресса с ее убежденностью в превосходстве современного человека, его культуры, ценностей, технологических возможностей над образом жизни предшествующих поколений. В деревне отношения между людьми складывались на межличностной, «душевной» основе, так как практически все жители в той или иной степени были знакомы друг с другом. В городах же из-за их перенаселенности такие отношения невозможны: душевность здесь сменяется безразличием по отношению к другому, отстранением и отчуждением. Один из парадоксов мегаполиса состоит в том, что человек здесь близок себе подобным только в пространственном отношении, но не социально и тем более не экзистенциально. Отстраненность, переходящая в равнодушие, которой характеризуются взаимоотношения обитателей мегаполиса, распространяется на любые реакции человека в отношении окружающей действительности. В мегаполисе столь много всевозможных раздражителей, что со временем восприятие их для человека тускнеет, способность адекватно на них реагировать истощается, эмпатия становится явлением редким, а безразличие, напротив, всеобъемлющим. Большому городу, присуще, как писал Г. Зиммель, состояние «бесчувственного равнодушия» [1; 27], а его жителям грозит атрофия чувств. В этой ситуации человек человеку — посторонний: тема экзистенциального одиночества, «одиночества в толпе», во многом инициирована реалиями большого города.

Д.Б. Кларк писал, что в большом городе происходит распад корреляции «между социальным и физическим пространством» [2; 44], тогда как прежде люди, близкие в пространственном отношении, были близки и с социальной точки зрения. Быть знакомыми со всеми здесь невозможно: отношения, прежде обусловленные чувствами, постепенно трансформируются в рассудочные, утилитарные, исполненные практицизма. В их основании Г. де Врис выявляет «индустриальную, расчетливую рациональность, эгоцентризм, индивидуализм» [3; 293]. В ситуации отсутствия общих для всех норм и ценностей актуализируется и проблема идентичности. Бурный рост индивидуализма, сопровождающийся все нарастающим стремлением человека к свободе от всех сковывающих его обстоятельств обусловил такие качества городских обитателей как мобильность, готовность с легкостью изменить не только место жительства, но и взгляды, мнения, точки зрения. Г. Зиммель отмечает, что город, казалось бы, становится для человека источником колоссальной личной свободы, но это ощущение обманчиво, ибо он оказывается перед лицом одной из ключевых проблем современности — перед необходимостью «охранить свою самостоятельность и самобытность от насилия со стороны общества, исторической традиции, внешней культуры и образа жизни» [1; 23].

С эстетической точки зрения индустриальный город воспринимался неоднозначно: так, Т. Адорно, Г. Зедльмайр, А. Деблин описывали новые городские кварталы в контексте категории «безобразное» [4; 340]. Пожалуй, программно приветствовали урбанистические процессы только футуристы. В каком-то смысле их можно считать провозвестниками современного стрит-арта, так как они призывали к выходу искусства из музеев на улицы (Д. Бурлюк прибивал свои картины к стенам зданий), к эстетическому освоению городов (супрематический Витебск К. Малевича), проводимые ими художественные акции вполне релевантны современным хэппенингам — достаточно вспомнить прогулки по Москве футуристов с раскрашенными лицами. Во всех перечисленных случаях в полном соответствии с эстетикой модернизма индустриальный город рассматривался художниками как арена для реализации их утопических идей о построении нового мира и нового человека средствами искусства. За пределами футуризма город чаще всего интерпретируется как пространство подавления, как «физически и идеологически угнетающая среда, приобретающая бесчеловечные, антигуманные черты» [5; 84], среда, подчиненная интересам экономики, а не человека. Город является для власти инструментом манипулирования обществом и контроля за ним.

Переход общества с индустриальной на постиндустриальную модель, как и смена культурных парадигм в еще большей степени обострили проблемы отчуждения, отстранения, разобщенности, несмотря на то, что на протяжении всего XX в. представители самых различных сфер гуманитарного знания, искусства, политики с различной степенью радикальности не оставляли попыток изменить ситуацию. Одним из наиболее ярких примеров такого рода является французский «Ситуационистский интернационал», художественно-политическое движение, чья критика общества потребления во многом инспирировала молодежные волнения 1968 года.

Для Г. Дебора урбанизм — это «захват капитализмом в собственность человеческой и природной среды» [6; 59], вследствие чего общество разобщается

и атомизируется. Ситуационисты — прежде всего Г. Дебор и Р. Ванейгем — разработали серию практик, ориентированных на трансформацию «радикального художественного жеста в радикальный политический» [7]. Эти практики, направленные на освоение городских пространств и работу с ними, включали в себя психогеографию, под которой понималось исследование влияния ландшафта на эмоции и поведение людей; «дрейф» — бесцельное блуждание по городу, аналогичное бодлеровскому фланерству, но не безразличное, а критически окрашенное по отношению к «обществу спектакля»; конструирование «ситуаций», моментов жизни, созданных посредством «коллективной организации атмосферы единства и игры событий» [8], призванных создавать новые связи между людьми помимо тех, что установлены этим обществом. Задача ситуационистов, по словам Г. Дебора — «непосредственное участие в страстном изобилии жизни с помощью намеренно организованного множества эфемерных моментов. Успех этих моментов не может выражаться ни в чем другом, кроме их ускользающего эффекта. Ситуационисты рассматривают культурную активность в совокупности экспериментальных методов конструирования повседневной жизни, методов, которые должны постоянно разрабатываться на протяжении досуга и размывать границу, отделяющую его от труда (начиная с границы отделяющей художественный труд)» [9; 25]. Такая разновидность художественного активизма как стрит-арт в данном контексте может быть интерпретирована в качестве практики, направленной на изменение существующих обстоятельств посредством пропагандируемого ситуационистами «прямого действия», реализуемого «здесь и сейчас», создающего новые коммуникативные возможности для втянутых в эту ситуацию людей.

Прочтения текстов представителей «ситуационистского интернационала», осуществленные сквозь призму постмодернистской культурной парадигмы, отводят на второй план революционный пафос. «К 2000-м годам произошла рецепция ситуационизма в его миролюбивой, чисто теоретической ипостаси: ситуации часто используют как вместительное, почти резиновое понятие, с помощью которого можно описать практически все внеинституциональные или коллективные художественные практики» [7]. Призма мягкой культуры постмодерна, сквозь которую осуществляется прочтение этих текстов, прежде однозначно революционных и критических по отношению к обществу, лишает их присущей им радикальности (правда, практика показывает, что любое социально-политическое обострение ситуации возвращает нас к вполне аутентичному их прочтению). На смену революционной эстетике приходит «эстетика взаимодействия», ярким примером которой в области стрит-арта является нитинг-арт («knitting-art» с англ. «искусство вязания»). Нередко этот вид творчества, возникший менее десяти лет назад, называют также «yarn bombing» (англ. «бомбардировка пряжей»), иногда — «graffiti knitting» (англ. «вязаное граффити»). Во всех случаях речь идет о декорировании при помощи яркой пряжи, крючка и спиц для вязания различных элементов городской среды, результатом чего становится недолгое во временном отношении преобразование обыденного ландшафта в яркое, запоминающееся зрелище.

Нитинг-арт представляет любопытный объект исследования сразу в нескольких контекстах: он отразил проблемы как индустриального, так и постиндустриального общества. Тот немаловажный факт, что приоритет здесь отдается

ручному, а не машинному вязанию, может быть истолкован как попытка противостояния унифицирующему влиянию цивилизации. Но урбанизм, унифицируя как общество, так и пространство, в то же самое время инспирирует и поиски новой среды, и нового образа жизни. Так, унификации ниттинг-арт противопоставляет аутентичность объекта, созданного вручную; атомизации общества — создание внутри него сообществ, объединяющих людей с общими интересами, то самое «конструирование ситуаций», о котором писали ситуационисты, призывавшие к созданию ситуаций нетипичных, отличных от обычных, призванных, в конечном итоге, повлечь за собой установление принципиально новых связей между людьми. Стрит-арт во всех его проявлениях (акционизм, граффити, флэш-моб и т.д.) помещает зрителя в непривычный контекст восприятия, позволяя ему пережить ощущения, в повседневной жизни маловероятные. Ниттинг-арт, с этой точки зрения, есть не что иное как попытка преодоления урбанистического «угнетения средой» посредством создания неожиданных решений декорирования пространства, решений, в равной степени ироничных, игровых и экспериментальных. Это та самая «игровая диверсия», о которой писал Р. Ванейгем [10; 170]. Спрятанные в нарядные вязаные чехлы проржавевшие трубы и фонарные столбы; вязаные фигурки, сидящие на заборе, яркая растаманская шапочка на голове статуи создают образ другой среды — не враждебной, а (хотя бы здесь и сейчас, в данный момент времени и в данной точке пространства) дружелюбной и комфортной. Игровое «очеловечивание» урбанистической среды покоряет своей искренностью и теплом, дарит ощущение свободы самовыражения и радости, создает новые возможности для коммуникации и, в конечном итоге, объединяет общество.

В отличие от традиционного граффити, объекты ниттинг-арта провоцируют зрителя не только на визуальное, но и на тактильное восприятие. Необычная ситуация, в которой он совершает это простое действие, придает последнему особую значимость (как если бы это ощущение было пережито им впервые, или, наоборот, в последний раз в жизни), иначе говоря, в мире, перенаселенным симулякрами, оно переживается как подлинность. В этом отношении ниттинг-арт выступает как реакция на симулякризацию и нарастающую виртуализацию современной культуры. Специфической особенностью ниттинг-арта является его абсолютная неагрессивность. В отличие от политизированного и перенасыщенного социальной проблематикой граффити, высказывание ниттинг-арта звучит миролюбиво: «я хочу, чтобы мир стал лучше». Можно предположить, что причиной тому — гендерный состав участников: в их числе, преимущественно, женщины. Но в западной культуре победившего феминизма женщины нередко демонстрируют различные проявления маскулинности, тогда как ниттинг-арт ассоциируется, скорее, с возвращением традиционных представлений о женщине как хранительнице домашнего очага; создательнице теплого, обжитого, уютного пространства. В контексте постмодернистской ситуации в культуре — с ее неопределенностью, отказом от лежащей в основании самой культуры логики бинарных оппозиций ниттинг-арт является еще одним знаком того, что культура находится в поиске более устойчивого состояния.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. 2002. № 3-4. С. 23-34.
2. Кларк Д.Б. Потребление и город: современность и постсовременность // Логос. 2002. № 3-4. С. 39-54.
3. Врис Г. де. Большой город — великое искусство // Логос. 2002. №3-4. С. 285-294.
4. История уродства / Под ред. У. Эко. М.: Слово, 2008. 456 с.
5. Богомяков В.Г. Дискурс неимперского пространства // Богомяков В.Г., Рассказов С.В., Корандей Ф.С. Дискурс неимперского пространства. Екатеринбург: Дискурс Пи, 2012. С. 4-110.
6. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Логос, 1999. 184 с.
7. Новоженова А. Ситуационистский интернационал. URL: <http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/23239/?attempt=1>
8. Редакция журнала «Internationale situationniste». Определения // Художественный журнал. 2010. № 78-79. С. 15.
9. Дебор Г. Тезисы культурной революции // Художественный журнал. 2010. № 78-79. С. 17.
10. Рауль Ванейгем. Трактат об умении жить для молодых поколений. URL: http://avtonom.org/old/lib/theory/vaneigem/traktat/traktat19__21.html

REFERENCES

1. Zimmel', G. The Metropolis and Mental Life. *Logos — Logos*. 2002. № 3-4. Pp. 23-34. (in Russian).
2. Klark, D.B. Consumption and the City: Modern and Postmodern. *Logos — Logos*. 2002. № 3-4. Pp. 39-54. (in Russian).
3. Vries, G. de. Great City — Great Art. *Logos — Logos*. 2002. № 3-4. Pp. 285-294. (in Russian).
4. *Istorija urodstva* [The History of Ugliness] / Ed. by U. Eco. Moscow, 2008. 456 p. (in Russian).
5. Bogomjakov, V.G. Discourse of Non-Imperial Space // Bogomjakov V.G., Rasskazov S.V., Kopandey F.S. *Diskurs neimperskogo prostranstva* [Discourse of Non-Imperial Space]. Eekaterinburg, 2012. Pp. 4-110. (in Russian).
6. Debor, G. *Obshhestvo spektaklja* [The Society of the Spectacle]. Moscow, 1999. 184 p. (in Russian).
7. Novozhenova, A. The Situationist International. URL: <http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/23239/?attempt=1>
8. Magazine Editorial «Internationale situationniste». Definitions. *Hudozhestvennyj zhurnal — Art magazine*. 2010. № 78-79. P. 15. (in Russian).
9. Debor, G. Theses on the Cultural Revolution. *Hudozhestvennyj zhurnal — Art magazine*. 2010. № 78-79. P. 17. (in Russian).
10. Raoul Vaneigem. The Revolution of Everyday Life. URL: http://avtonom.org/old/lib/theory/vaneigem/traktat/traktat19__21.html