# Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры[1]

Наталья Самутина,
Оксана Запорожец,
Варвара Кобыща

Нью-йоркская граффити-сцена 1970-х, и европейские улицы в 1980-е видели, конечно, различные проявления того, что сегодня стали называть стрит-артом. Недаром среди основоположников рисования на городских стенах числят Кейта Харинга и Баскию, равно как и пионера трафаретных граффити, французского художника Blek le Rat, работающего в Париже с 1981 года. Однако постграффити, или стрит-арт, как массовое движение, как культурный феномен, населивший стены мегаполисов разнокалиберными персонажами, украсивший их яркими буквами или повторяющейся трафаретной вязью, – безусловно, явление 2000-х. Последние два десятилетия демонстрируют взрыв интереса к стрит-арту среди самых разных людей, как художников, так и любителей: фотографов, туристов, просто молодых людей, прослышавших о славе Бэнкси (который своим фильмом «Выход через сувенирную лавку» сделал больше, чем кто-либо, для популяризации знания о современной стрит-арт сцене). Феномен постоянно развивается, уже переходя в новое качество: мультиплицируются стили и техники уличного искусства, растет количество ярких и последовательных художественных проектов, регулярно пополняется международный пантеон известных имен, увеличивается число районов, неофициально «отданных» под стрит-арт городскими властями (Уильямсбург в Нью-Йорке, Ист-Энд в Лондоне, Кройцберг в Берлине, Штернштанце в Гамбурге)[2]. Огромную роль в развитии стрит-арта как международного феномена сыграл Интер-

*Наталья Самутина (р. 1972) – ведущий научный сотрудник, руководитель Центра исследований современной культуры Института гуманитарных историко-теоретических исследований Высшей школы экономики, доцент кафедры анализа социальных институтов факультета социологии ВШЭ.*

1 В статье использованы результаты, полученные в ходе выполнения проекта «Граффити и стрит-арт в культурном пространстве мегаполиса», осуществляемого в рамках программы «Научный фонд НИУ ВШЭ» в 2012 году, грант № 12-05-0002.

2 Ситуация с несанкционированным уличным искусством разнится от города к городу и от района к району, но в ней есть повторяющиеся черты. Наибольшее количество стрит-арта сегодня наблюдается в джентрифицированных районах европейских и американских городов, где проживает артистическая богема разной степени состоятельности. Несмотря на официальный запрет, городские власти не склонны реагировать на пестрое оформление зданий и даже с общественной собственности удаляют стрит-арт лишь спорадически. В лондонском Ист-Энде работы уличных художников нередко находятся на одной стене с табличками о запрете нанесения граффити и расклеивания листовок. Вместе с тем, в среде уличных художников давно существует протест против такого «присвоения» стрит-арта определенными локусами. Многие предпочитают «открывать», делать видимым художественный потенциал районов и мест, не имеющих ничего общего со сложившейся стрит-арт сценой.

нет: сотни сайтов и сообществ любителей уличного искусства помогают установлению репутаций и самообразованию; очень выросла мобильность художников, свободно общающихся с коллегами и летающих расписывать стены в другие страны; в некоторых городах появились стрит-арт туры, рассчитанные на продвинутых туристов, желающих увидеть конкретные работы, уже знакомые им по Интернету.

Никогда не бывшее беспроблемным, общение уличных художников с галереями и прочими официальными арт-институциями тоже более-менее вошло в норму, чаще всего в формате небольших выставок и последующей продажи специально выполненных на подходящих носителях работ. Выходит немало персональных и коллективных альбомов наиболее прославившихся городских авторов. И все-таки между стрит-артом и современным искусством в его институциональной форме лежит непреодолимый барьер. Помещая свои работы в галерею или музей, уличный художник вынужден решать довольно много непростых задач, а попытки слету вписывать стрит-арт в историю официального искусства[3] нарушают базовые посылки существования самого стрит-арта. Огромное количество персонажей стрит-арт сообщества, от тысяч, творящих анонимно, чаще всего в свободное от регулярной занятости время, до десятков международно известных авторов, считают местом своей работы, ее материалом, вдохновением и будущим исключительно улицу.

Как отмечают многие, уличное искусство 2000-х гораздо ближе стоит к своему предшественнику – граффити, во всем их многообразии и со всей их развитой историей. Более того, стрит-арт оказывает обратное влияние на граффити, подталкивая их к большей открытости, расширению содержательной стороны и целевой аудитории[4]. Наличие или отсутствие жестких разграничений между граффити и стрит-артом неоднократно обсуждалось всеми заинтересованными участниками[5]. Современный исследовательский консенсус по этому вопросу отражен в популярной по форме, но емкой по содержанию книге Анны Вацлавек «Граффити и стрит-арт»[6]. Стрит-арт значительно более символичен и фигуративен: интересный и запоминающийся шрифт, составляющий основу современного граффити-высказывания, заменяется здесь интересным и за-

**3** См., например: Голынко-Вольфсон Д. *Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды* // Художественный журнал. 2011. № 81 (http://permm.ru:8000/menu/xzh/arxiv/81/9.html).

**4** См. об этом, например: Kutschera K. *Action Painting: Bringing Art to the Trains.* Publikat, 2009.

**5** Вот взгляд изнутри арт-институций: Lewison C. *Street Art – The Graffiti Revolution.* London: Tate Publishing, 2008; а вот взгляд самих уличных сообществ: Dickens L. *«Finders Keepers»: Performing the Street, the Gallery and the Spaces In-between* // Liminalities: A Journal of Performance Studies. 2008. Vol. 4. № 1; Idem. *Placing Post-Graffiti: The Journey of the Peckham Rock* // Cultural geographies. 2008. Vol. 15.

**6** Waclawek A. *Graffiti and Street Art.* New York: Thames & Hudson, 2011. P. 32.

поминающимся образом. Стрит-арт более открыт: его послания прозрачны, адресованы не узкому сообществу знатоков, но потенциально всем и каждому, они взывают к спонтанной и полноценной коммуникации со зрителем в городской среде. В то же время стрит-арт роднит с граффити подчеркнутая бескорыстность производства, совмещенная зачастую с опасностью; аффект, связанный с созерцанием своей нелегальной работы, открытый еще первыми райтерами в далеких 1970-х, – нью-йоркскими мальчишками из неблагополучных семей, узнавшими, что значит стоять на платформе метро и смотреть, как твое имя проплывает мимо тебя.

*Илл. 1. «Кому нужны галереи, если я могу рисовать здесь бесплатно». Лос-Анджелес. Фото из Интернет-сообщества «Global Street Art».*

Наконец, у граффити и стрит-арта общая сцена – город. Стрит-арт стал неотъемлемой частью городской визуальной культуры, важнейшим симптомом современного городского развития. Бессмысленности и навязчивости городских рекламных сообщений, унылости и неоформленности множества «не-мест» (термин Марка Оже), коммерческим стратегиям присвоения пространства стрит-арт противопоставляет особого рода городскую игру, восходящую, как нередко замечается, к наследию ситуационистов[7]. Ее задача вовлечь городских жителей в рефлексию о городском пространстве, его нормах и исключениях, его фактурах и поверхностях. Вскрыть потенциал проницаемости

**7** О ситуационизме см. второй номер «Неприкосновенного запаса» за 2012 год. – *Примеч. ред.*

*Оксана Запорожец (р. 1973) – ведущий научный сотрудник Института гуманитарных историко-теоретических исследований Высшей школы экономики, доцент кафедры анализа социальных институтов факультета социологии ВШЭ.*

мест, сдвинуть имеющиеся границы и продемонстрировать их нелепость, побудить заметить то, что обычно не замечается; выдернуть горожанина – с помощью внезапного и не сразу понятного образа, пугающего или смешного, – из состояния псевдопонимания, так легко задающегося современным «выставленным напоказ» городом[8].

В процессе создания и восприятия стрит-арта – здесь равно важны обе составляющие – формируется особое, уникальное сообщество взглядов, нестандартного движения, альтернативной городской хореографии, заговор переприсвоения и переозначивания города. Наверное, у каждого любителя стрит-арта есть образ, позволяющий суммировать наблюдения за другими людьми, рассматривающими объекты уличного искусства: например, это два турка пожилого возраста в берлинском Кройцберге, на полчаса остановившиеся в видимом потрясении перед новой гигантской стеной *Roa* с подвешенными за ноги мертвыми животными и вполголоса обсуждающие увиденное. Стрит-арт, как и граффити, нередко принято связывать с импульсом, или даже движением, протеста, и это в значительной мере верно – но возникающий сегодня в городской среде протест должен пониматься комплексно как «форма сопротивления санкционированной образности и господствующему видению публичного пространства»[9]. Стрит-арт скорее представляется нам не бомбой, как *whole train*[10], пересекающий город насквозь, двигаясь из беднейших районов в богатые, но изощренным аналитическим инструментом, позволяющим высказываться о городской культуре критически и трансформировать ее, преодолевать отчуждение, смягчать или сдвигать границы. Повышенная степень рефлексивности требуется от всех участников процесса, но обеспечивается она предельно демократично, за счет ресурсов, потенциально имеющихся у каждого: чувствительности к городу, понимания иронии нашего существования одновременно в сверхрегламентированной и все равно полной случайностей среде, открытости емкому образу. «Официальный спикер» стрит-арта в глазах общества – Бэнкси – как раз оказался максимально успешен в создании таких высказываний, будь то зарубленная топором лондонская телефонная будка, целующиеся полицейские или террорист, бросающий цветы вместо бомбы, изображенный на стене, разделяющей Израиль и Палестину на Западном берегу реки Иордан.

**8** «Overexposed city», в терминах Пола Вирильо, см.: Virilio P. *The Overexposed City* // The Blackwell City Reader. Oxford; Malden: Blackwell Publishing, 2002.

**9** Waclawek A. *Op. cit.* P. 73.

**10** Дословно – «весь поезд целиком»; трудоемкий и эффектный прием, при котором весь железнодорожный состав становится канвой для граффити-высказывания. Широко известен одноименный немецкий фильм (2006), в центре сюжета которого – две команды райтеров, соперничающих в своем городе.

Один из самых симпатичных аспектов стрит-арта связан, помимо всего прочего, с его эфемерностью. Недолговечно сообщество людей, радостно сгрудившихся на улице вокруг замеченного кем-то рисунка, недолговечны сами произведения уличных художников. В смысле архивирования стрит-арт полагается на современные медиа, основная форма его хранения – фотографии любителей или, в крайнем случае, фотографии, сделанные самими авторами работ. Этот вид высказывания предельно сопротивляется коммодификации, а стратегия коллекционирования уличного искусства ни в коем случае не предполагает его присвоения, то есть по сути уничтожения[11]. Несколько лет наблюдая за людьми, фотографирующими или обсуждающими стрит-арт на улицах, мы ни разу не видели попыток взять что-либо себе, хотя некоторые известные художники – например, Свун, работающая с бумажными изображениями, – говорят о том, что их произведения периодически уносят. Азарт поиска или удивление случайной находкой предполагают разделенность с другими, и процедура обретения этих *других*, готовых удивиться и порадоваться вместе с тобой, известна каждому «коллекционеру». Рождая особого рода публику, не требуя от нее ничего, кроме открытости, стрит-арт формирует один из новых режимов городской свободы.

Сообщников по этому «режиму свободы» с каждым днем становится все больше. Уличным художником потенциально является каждый. Однако в данном тексте мы остановимся на трех последовательных, концептуально продуманных проектах авторов, занявших видное место в международном каноне стрит-арта 2000-х. Это три высказывания о нашем городском существовании, разные по форме и размеру, но схожие в смысле понимания задач и сущности уличного искусства.

*Варвара Кобыща (р. 1990) – магистр социологии (Manchester University, Высшая школа экономики), участник проекта Центра исследований современной культуры «Граффити и стрит-арт в культурном пространстве мегаполиса».*

## Roadsworth: хореография совпадений

На первый взгляд может показаться, что Roadsworth[12] – практически «музейный» персонаж, художник из недавнего прошлого, прочно занявший свое место среди ключевых фигур стрит-арта. Ведь наиболее известные его работы приходятся на первую половину 2000-х, а посвященные ему тексты апел-

**11** Разумеется, это не отменяет того факта, что работы известных художников продаются в галереях. Летом 2011 года трогательные человечки Стика, выполненные на деревянных досках, были выставлены по тысяче фунтов в лондонской «Graffic Gallery» в Ноттинг-Хилле. Но весь Лондон был полон ими, нарисованными в неожиданных местах, вписанными художником в городской контекст точно и содержательно, радующими прохожих совершенно бесплатно.

**12** Roadsworth – «говорящий» псевдоним художника, в дословном переводе с английского означающий «дороги, имеющие ценность», или в более вольном – «дороги с достоинством». Мы будем использовать англоязычную версию псевдонима, чтобы сохранить его значимый смысл.

лируют к «наследию Roadsworth»[13]. Да и сам художник время от времени ернически пытается воспроизвести свой статус «классика изящных искусств». Создавая свою творческую биографию, он причудливо объединяет факты и мистификации, иронизирует по поводу канонической биографии художника, помимо прочего, диктующей необходимость встраиваться в традицию, признавать «интеллектуальные влияния». Изобретение традиции становится для Roadsworth забавной языковой игрой: по его собственному заявлению, наибольшее влияние на него как автора оказали обладатели сходных имен – современный ландшафтный художник Andy Goldsworthy и поэт-романтик William Wordsworth. Таким образом, ирония определяет не только тональность работ Roadsworth, но и его восприятие себя как публичной персоны.

**{ Стрит-арт роднит с граффити подчеркнутая бескорыстность производства, совмещенная зачастую с опасностью.**

Для Roadsworth, как и для многих уличных художников, Интернет становится и архивом, бережно хранящим давно не существующие работы, и коммуникационной площадкой, проявляющей и создающей смыслы работ, бесконечно расширяющей число зрителей. Интернет создает удивительный эффект присутствия работ Roadsworth: ощущение их вневременности. «Я большущий фанат этого! Мне нравится, когда горожане делают свой район красивее!»[14], – пишут посетители форумов почти десятилетие спустя после появления трафаретов на улицах Монреаля, разделяя энтузиазм самых первых реакций на неожиданные дополнения дорожной разметки от Roadsworth: «Странно, подумал я… Спустя какое-то время практически все жители Монреаля узнали о забавных дорожных знаках»[15].

И все же нам менее всего хотелось бы говорить о художнике лишь как об Интернет-персонаже, а о его творчестве как о более или менее удачном примере новой Интернет-галереи. Хотя переходы из виртуального в физическое пространство города сегодня неотъемлемая часть стрит-арта, да и сам Roadsworth умело использует Интернет, отводя ему, помимо прочего, роль публичной трибуны, – места произнесения деклараций и манифестов, чей гражданский пафос и глобальность целей ощутимо контрастируют с мягкой иронией его уличных работ. В этом тексте речь пойдет прежде всего о городском контексте

**13** DeWolf C. *Roadsworth's Legacy* (www.urbanphoto.net/blog/2012/04/04/roadsworths-legacy).
**14** См.: www.brokencitylab.org/blog/roadsworth-painting-the-city.
**15** DeWolf C. *Op. cit.*

работ Roadsworth, до сих пор обладающих энергией прорыва, эмоционального всплеска, производящих столь сильное впечатление на зрителя, не жалеющего слов: «Жесть! Он молодчина!»[16]. Именно это ощущение избытка реальности выводит нас за пределы виртуального пространства и обращает к городу – месту, с которого, собственно говоря, все и началось.

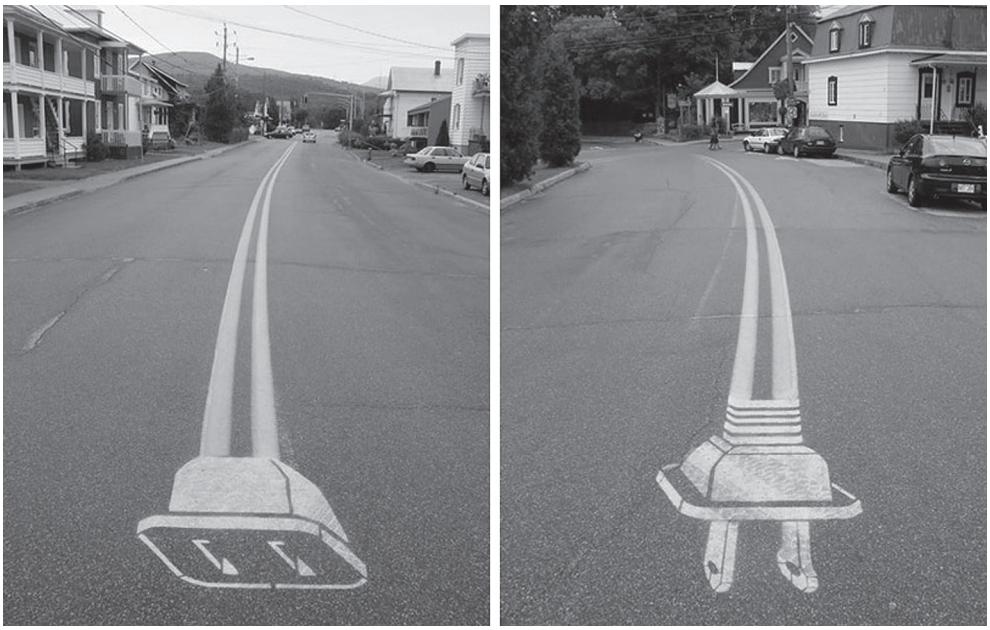
Любимые поверхности Roadsworth – дороги и тротуары Монреаля, а позднее – и других городов (Барселоны, Ашфорда, Лондона). Расширяя пространство уличного высказывания, художник оспаривает претензию стен быть привилегированной «говорящей» поверхностью, столь привычной для городской коммуникации и стрит-арта. Горизонталь усиливает эффект неожиданности, пополняет арсенал средств, расшатывающих ожидания. Люди не ждут сообщений, запечатленных на горизонтальной поверхности, и поэтому становятся более открытыми диалогу, более восприимчивыми, сталкиваясь с неожиданным, с тем, что не соответствует миру привычных форм[17]. Roadsworth не единственный художник, открывающий горизонтальное измерение города, улавливая и закрепляя соответствующую направленность взгляда горожанина. Zevs (Париж), Cismo (Сан-Пауло), Zys (Токио) также выбирают в качестве канвы для своих работ тротуар. Однако Roadsworth, безусловно, стал первым художником, последовательно работающим с «миром дороги», ее многослойной и противоречивой целостностью: пространством, особым покрытием, инфраструктурой – разметкой, знаками, оградительными столбами, ночным освещением. Дорога, пространство директив и однозначных смыслов, переход которого под контроль горожан кажется вряд ли возможным, благодаря Roadsworth неожиданно становится главной городской интригой и ареной городского взаимодействия.

Изменяя и дополняя дорожные символы, превращая разделительную полосу в застежку, электрический шнур или линии кардиограммы, пешеходный переход – в ковровую дорожку или гигантский след, а оградительные столбы – в удобные жердочки для сов или опору для грустящего демона, Roadsworth нарушает монополию городских властей на высказывание в одном из наиболее регламентируемых и контролируемых городских пространств, подвергает сомнению незыблемость дорожных знаков и символов. Привлекая внимание к эстетике дороги, нарушая логику изображения, он расшатывает предписанный и усвоенный горожанами с детства символизм дорог, кажущийся столь ясным и однозначным, что любое переопределение его невозможно. Последовавшая за этим история – арест Road-

**16** См.: www.codered.ru/blog/?p=20435#comments.

**17** См. интервью Roadsworth журналу «Oversplay Magazine»: http://roadsworth.com/main/index.php?x=page&title=Interview9.

sworth в 2004 году за порчу муниципальной собственности, угроза тюремного заключения и внушительного штрафа – лишний раз напоминают о жесткости нормативного контроля на территории дороги[18].



*Илл. 2. Roadsworth. «Female Plug» и «Male Plug» на улице города Бэ-Сен-Поль (Квебек, Канада). Фото с сайта художника www.roadsworth.com.*

Roadsworth пытается избавить горожан от ощущения немоты – жизни в окружении директивных знаков и отсутствия собственного языка города[19]. При этом он не отменяет уже существующих городских сценариев, не сражается с дорожной разметкой. Напротив, его техника трафарета, как правило, использующая традиционные дорожные цвета – белый и желтый, – имитирует минималистскую эстетику дорожных знаков, деликатно и тонко обозначает себя в качестве самостоятельного высказывания, дополняя официальный дорожный орнамент. Его рисунки увеличивают городское разнообразие, делают видимым соприсутствие различных высказываний и саму возможность коммуникации. Дорога становится экраном и пространством удивления, свидетельством диалога художника с властью, а пешеходы и автомобилисты – заинтересованными зрителями и активными интерпретаторами. Roadsworth словно напоминает горожанам, что даже самое очевидное и однозначное способно на неожиданное изменение: «Города наполнены

**18** Из-за судебного преследования и последовавшей за ним публичной кампании в поддержку художника Roadsworth стал одним из немногих уличных авторов, утративших свою анонимность. Сегодня он известен также под своим реальным именем Питер Гибсон.

**19** Boarden I. *Another Pavement, Another Beach: Skateboarding and the Performative Critique of Architecture // The Unknown City: Contesting Architecture and Social Space.* Cambridge: MIT Press. 2001.

незнакомым… Все в городе колеблется между видимостью и невидимостью, хорошо знакомым и удивительным»[20].

В отличие от многих других уличных художников, Roadsworth не ограничивается «захватом» взгляда и внимания прохожего, его цель – тело горожанина, хореография, ритмика и само направление движения. Именно тело горожанина, до определенной поры безропотно повторяющее изгибы дорог и улиц, следующее привычной разметке и предложенным ритмам, включается в сложную городскую игру. В своем манифесте художник говорит о желании перехватить внимание прохожих и автомобилистов, замедлить их движение, сделать его более вдумчивым[21]. Новая хореография[22], предлагаемая Roadsworth, – часть того, что можно назвать «искусством совпадений»: временным сочетанием вызывающе разнородных элементов городской среды, складывающихся в картинку лишь тогда, когда тело прохожего принимает определенное положение, замыкая собой сложную конфигурацию рисунка, теней и пространства.

*Илл. 3. Roadsworth. «Night Owl». Монреаль. Фото с сайта www.roadsworth.com.*

**20** Pile S. *The Un(known) City or an Urban Geography of What Lies Buried below the Surface // The Unknown City…* P. 264.

**21** См. манифест Roadsworth: http://roadsworth.com/home/statement.

**22** О возможности говорить о «хореографичности» движения в городе см.: Highmore B. *Cityscapes: Cultural Readings in the Material and Symbolic City.* Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2005; Larsen J. *Families Seen Sightseeing: Performativity of Tourist Photography* // Space and Culture. 2005. Vol. 8. № 4; Запорожец О., Лавринец Е. *Хореография беспокойства в транзитных местах: к вопросу о новом понимании визуальности // Визуальная антропология: городские карты памяти.* М.: Вариант; ЦСПГИ, 2009.

Ночные работы Roadsworth превращают тени, отбрасываемые знаками, оградительными столбами и решетками, в значимые части изображения на все время искусственного освещения. Прохожему предлагается заново открыть для себя ночной город: нарушить привычный ритм дневной активности, выбрать неспешную ночную прогулку и – самое важное – не просто найти место, где расположена работа, но телесно совпасть с ним, обнаружив подходящий ракурс, изменив привычное положение тела: согнувшись, извернувшись, наклонившись к земле. Даже зрение приобретает остро ощутимую телесность: взгляд и тело синхронизируются в своем незнании пространства, в поиске нового. Словосочетание «пространственная чувствительность» в данном случае утрачивает свою метафоричность и становится планом действия, а горожанин – охотником за изображениями, участником игры, своими телесными метаморфозами заслуживающим право увидеть.

Поиск «совпадений», происходящий в пространстве города или вдохновленный фотографией из Интернета, рождает вопрос: кто это придумал и как такое вообще возможно? Ряд работ Roadsworth раскрываются из точки или ситуации, которые трудно повторить, не прикладывая значительных усилий. В таких случаях присутствие художника почти физически ощутимо, ведь наблюдателю путем проб и ошибок предлагается повторить или по меньшей мере вообразить уникальные отношения с пространством, буквально почувствовать себя на месте *другого*. Таким образом, хореография Roadsworth – это не просто замедленное движение или набор сложных па в поиске картинки, но еще и движение с воображаемым партнером, ранее в общих чертах наметившим замысловатый рисунок танца. Может быть, еще и поэтому город с рисунками Roadsworth кажется таким человечным.

В отличие от многих уличных художников, Roadsworth не просто использует ночь как прикрытие или возможность доступа к дорогам или тротуарам, он редкий «художник ночи». Напоминая обывателям о невидимой обычно жизни, он наполняет город изображениями ночных существ: летучих мышей и сов, приносящих ощущение мягкой иронии и легкой грусти, столь отличающиеся от определенных и однозначных эмоциональных ландшафтов города – пространств радости, скорби, равнодушия. Город, таким образом, проявляется для Roadsworth как пространство полутонов и оттенков. Ночь для него не отменяет, но усиливает привлекательность городских улиц и дорог, сохраняющих роль экрана, на котором на изображения, видимые днем, наслаиваются ночные тени. Ночные рисунки – это не «привилегированные моменты», рождаемые кратковременными совпадениями, типичными для городских

теней, но особая эфемерная длительность города, успешная попытка ухватить ускользающую случайность.

Roadsworth не препарирует город, он дает ему возможность состояться в другом качестве, проявляя незаметные черты, причудливо сочетая многочисленные переменные городского пространства. В определенном смысле Roadsworth возвращает городу ауру, подчеркивая его уникальность, ведь создавать такие работы можно, только основываясь на проживании города, детальном знании конкретного пространства, что делает их повторение в других местах крайне сложным или практически невозможным. Интересно, что попытки Roadsworth работать в других городах либо не столь успешны, либо задействуют гораздо менее пространственно чувствительные трафаретные техники, предполагающие заполнение пространства, но не игру с ним. Так, барселонские работы отчасти уступают монреальским – рождая ощущение, что камерное пространство Барселоны оказывается непривычным и оттого более сложным для освоения художником.

Многократно растиражированные Интернет-сайтами, описанные исследователями работы Roadsworth не теряют своей способности удивлять. Чувствительность художника к городскому пространству, микропрактикам повседневной жизни, да и просто искренняя симпатия к горожанам позволили ему проявить неизвестное до этого измерение города.

## Пабло Дельгадо: маленькие другие

То, что размер имеет значение, уличные художники выяснили давно. Не только гигантские стены Blu и Roa, но и почти незаметные в масштабах мегаполисов крошечные скульптурки Исаака Кордала или «маленький народец» художника Slinkachu[23] по-своему напоминают о многомерности городского пространства, несводимости его к единственной перспективе взгляда и единственному уровню движения пешеходов, спешащих по тротуарам. К этой же линии «искусства минимального» примыкают фигурки работы художника мексиканского происхождения Пабло Дельгадо, появившиеся в лондонском Ист-Энде (районы Шордич, Хакни и Уайтчепел) летом 2011 года и получившие широкую известность у любителей стрит-арта после публикации фотографий в Интернете и нескольких статей в британской прессе. Пабло Дельгадо стал мгновенно знаменит, в полном соответствии с той скоростью, с которой сегодня делаются репутации в сфере стрит-арта, и так же, как и в других

**23** См.: Cordal I. *Cement Eclipses: Small Interventions in the Big City*. Carpet Bombing Culture, 2011; Slinkachu. *Little People in the City: The Street Art of Slinkachu*. Macmillan UK, 2009.

аналогичных случаях (например, лондонца Stik), известность не была незаслуженной. Проект Пабло Дельгадо соединяет в себе все основные черты стрит-арта конца 2000-х как коммуникативной и художественной практики: это «тренажер для зрения» и приглашение к игре, материал для осмысления городской идентичности и портал для совмещения физического пространства и Интернета. Это открытое и понятное на уровне базовой метафоры художественное высказывание, в которое включен одновременно элемент тайны, что-то, ускользающее от взгляда и присвоения. Великие возможности крошечного размера были использованы Пабло Дельгадо изобретательно и легко, так же, как ненавязчивы и легки, эфемерны бумажные фигурки, которыми он населил Ист-Энд, – но эта эфемерность оказалась значима для многих.

Как и многие современные художники, Дельгадо работает с сериями: сначала на стенах домов появились крошечные двери, ни одна из которых не повторялась; потом на углах встали проститутки, какие-то люди потянули куда-то тележки и повели экзотических животных на поводках, стали разыгрываться гротескные бытовые сценки, проповедники заголосили о конце света, локальные персонажи вроде Джека Потрошителя и Человека-слона вылезли напоминанием о мифах и легендах Ист-Энда. Все работы отличает высокое качество рисунка, сочетание черно-белой гаммы и ярких цветных деталей, привлекающих внимание, смешанной техники – сами фигурки вырезаются из бумаги и наклеиваются на стену, а тень от них рисуется на земле краской. При всей ненадежности бумаги как материала многим из них оказалась уготована довольно долгая жизнь; к исчезновению же работ сам Дельгадо, судя по интервью газете «Гардиан», относится со спокойствием истинного уличного художника:

> «Это ничего, что маленький народец меняется из-за пыли и дождя. Они таковы, эфемерны. И даже когда некоторые из них совсем отрываются, все равно остается тень на тротуаре и силуэт, словно они становятся привидениями»[24].

Первый момент, делающий проект Дельгадо актуальным в контексте современного развития стрит-арта, – это указание на роль Интернета в коммуникации художника и аудитории и на неоднозначное соотношение глобального и локального в способах бытования и особенно рецепции стрит-арта 2000-х. Для многих лондонцев знакомство с работами Дельгадо, слишком маленькими, чтобы быть замеченными просто так – разве что случайно, – начиналось с Интернета, с фотографий, выложенных в разных сетевых сообществах. После этого основным

**24** www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/aug/17/pablo-delgados-small-world.

способом взаимодействия зрителей с фигурками Дельгадо становилась игра-охота на них. Вот один из типичных отзывов, отражающий последовательность действий в отношении работ Дельгадо со стороны заинтересованного лондонца:

> «Говоря по правде, я специально вышел утром, надеясь найти работы мексиканского художника Пабло Дельгадо, о которых я недавно прочел. [...] Я не поднимал глаз от земли, и довольно скоро мои усилия были вознаграждены, я заметил первую, а потом начал обнаруживать крошечные фигурки одну за другой, наматывая круги по Шордичу. Когда я наклонялся, чтобы их сфотографировать, другие люди тоже останавливались и радовались работам вместе со мной»[25].

*Илл. 4. Работа Пабло Дельгадо. Лондон, Ист-Энд. Фото с сайта warsawstreetart.wordpress.com.*

Другая достаточно значимая рецептивная стратегия в отношении фигурок Дельгадо связана с тем, что в качестве места действия был выбран район, ставший в последние несколько лет фактически музеем стрит-арта под открытым небом, международной площадкой, на которой художники из многих стран демонстрируют свои идеи и способности. Фигурки с наибольшей вероятностью обнаруживали и продолжают обнаруживать люди, приехавшие в Ист-Энд гулять и исследовать стрит-арт; люди, заведомо расположенные к медленному сканированию пространства на предмет интересных изображений, люди, радостно фотографирующие фигурки и размещающие их, опять же, в Интернете.

**25** http://atsukojoe.wordpress.com/2011/10/23/pablo-delgado/.

Локальная идентичность Ист-Энда, проявленная и в тематике работ (сюжеты местной истории, этническое разнообразие персонажей Дельгадо), и в доступности опыта физического наблюдения за ними для совсем небольшого количества людей, вступила в значимое соотношение с растущей международной репутацией района как Мекки стрит-арт сообщества и шире – с фотографической жизнью работ Дельгадо на множестве тематических сайтов, включая его собственный. С одной стороны, Интернет послужил катализатором игры и популяризировал работы художника среди множества поклонников стрит-арта, не имеющих возможности наблюдать фигурки на месте, в Шордиче и Уайтчепеле. С другой стороны, их размер и характер включенности в локальный контекст не позволяет по-настоящему оценить эти работы тем, кто этого контекста не знает. Интернет-рецепция, сколь угодно широкая, остается в данном случае – как и во многих других – неполноценной. Интернет-город не заменяет города физического, не отменяет необходимости «наматывать круги по Шордичу» и опускаться с фотоаппаратом на колени перед крошечным изображением, привлекая внимание случайных прохожих.

Доказательством может служить характерная реакция российских райтеров и уличных художников на работы Дельгадо, размещенные в блоге профессионального журнала «CODE RED». Сами рисунки в основном понравились, но полное непонимание вызвал их размер:

> «По приколу интересные работы, но 1 минус – очень маленькие».
>
> «Кто их заметит, кроме самого автора, делал бы в полный рост, а так…»
>
> «На мой взгляд, работы каждого художника должны видеть как можно больше людей, но таких малюток увидит лишь дворник, сдирая их, но работы интересные – спору нет!»
>
> «Мммда. В полный рост было бы классно…»[26]

Неприменимость этих суждений к модусам существования работ Дельгадо в Ист-Энде очевидна в контексте обозначенных выше стратегий их восприятия лондонцами и приезжими охотниками за опытом переживания современного городского искусства (заметим также, что в компетенцию ист-эндских «дворников» скорее входит забота о наиболее известных произведениях стрит-арта). Несмотря на все обилие Интернет-репрезентаций, стрит-арт остается прежде всего практикой производства аффектов при физическом – зрительном, тактильном – контакте с чем-то неожиданным в городской среде.

**26** www.codered.ru/blog/?p=77344.

Размещая крошечные, но при этом детализированные и даже имеющие тени изображения у самой земли, на углах домов, на ночных жалюзи магазинов, Пабло Дельгадо работает с самой проблемой видимости, равно как и с базовой способностью стрит-арта переключать режимы восприятия города. Маленький народец Дельгадо не располагает к тому, чтобы быть замеченным нами в обыденном потоке жизни: десятки тысяч людей ежедневно проходят по Брик лейн и Коммершл стрит мимо его проституток, девочек в красных платьицах, монахов в капюшонах и человека с жирафом на поводке. В режиме туристического освоения города или в процессе *window shopping* периферийное зрение не фиксирует столь незначительные объекты. И даже для особого, специально настроенного на «сканирование пространства» взгляда любителя стрит-арта встреча с фигурками Дельгадо чаще всего неожиданна: внимание в первую очередь привлекают другие, более крупные работы, под которыми фигурки расположены; только под самый конец обзора какой-либо стены персонажи Дельгадо внезапно ввинчиваются в поле зрения, заставляя вздрогнуть: «Да как же я чуть не зевнул!». Но и на этом приключения взгляда не заканчиваются: маленькие сценки полны деталей, их хочется рассмотреть, для этого прохожий вынужден опуститься практически на землю, поломав все предзаданные сценарии движения.

Становятся ли картинки от этого абсолютно прозрачны? Полностью ли они предъявлены, открыты взгляду на фотографиях, представленных на сайте художника? Очевидный ответ – нет. Что-то всегда ускользает за пределы видимого, так же, как отворачиваются и уходят прочь, в стену, некоторые персонажи. Тренируя зрение горожанина, обращая его внимание на незамечаемое, Дельгадо одновременно защищает своих крошечных бумажных жителей Ист-Энда от слишком активного, слишком властного взгляда – человека или фотокамеры. Обнаруживая скрытое (слепые пятна повседневных маршрутов нашего зрения), художник одновременно продолжает что-то скрывать, и значительная часть притягательности и силы его художественного проекта как раз и кроется в этой непрозрачности, неочевидности обнаруженного, заставляющей зрителей подолгу зачарованно бродить по улицам в поисках нового визуального опыта, читать следы, улавливать и утрачивать признаки эфемерного существования маленького народца.

Тематика, или базовая метафора, проекта Пабло Дельгадо, органично вписана в эту историю городского зрения, рассеянного и неполного, стремящегося к власти над объектом и требующего больших усилий для поддержания устойчивого интереса к чему-либо. «Встречи с другими» озаглавлена одна из его серий – хотя это подходящее название для всех его из-

вестных на сегодняшний день работ. Гротескность и странность его персонажей, «других» обитателей Ист-Энда, заставляет вспомнить стилистику Феллини: то же сочетание юмора и нелепости, гипертрофированных проявлений телесности, те же удивительные животные, бросающие вызов ординарности человеческого мира: жираф и носорог на месте феллиниевского павлина и электрического ската.

Замкнутость маленьких «других» в своем удивительном мире вкупе с нашей слабой способностью их замечать формируют недвусмысленную социальную сторону высказывания уличного художника. Мимо маленьких мусульманок в чадрах, перед которыми присели туристы с фотоаппаратом, спешат куда-то по своим делам такие же мусульманки, столь же закрытые, столь же другие, столь же незаметные. Крошечный стрит-арт Пабло Дельгадо в лондонском Ист-Энде обращает наше внимание на то, на что не устает обращать внимание современный стрит-арт в целом: сколько же всего мы умудряемся не замечать.

## Vhils: обнажение городской фактуры

Одна из сложностей осмысления стрит-арта как единого явления связана с тем, что под этим названием объединяются крайне разнообразные жанры и техники: рисунки и надписи, выполненные с помощью баллона или краски, трафареты, стикеры, объемные объекты, рельефные изображения, вязаные полотна и многое другое. Каждый из этих способов выражения требует от художника особых навыков и задает специфику всей ситуации производства конкретного объекта уличного искусства. Иногда материальные средства, с помощью которых такой объект был произведен, а также пространство и поверхность, которые при этом были задействованы, в некоторой степени отходят на второй план. На языке самих уличных художников это называется «не респектовать фактуру»[27]. На уровне восприятия это означает, что внимание обычного наблюдателя притягивают к себе исключительно само изображение или то, к чему оно отсылает, а техника производства объекта остается практически неразличимой и в целом незначимой. Но есть и такие жанры, где материал и техника, использованные художником, оказываются решающими для достижения того эстетического и смыслового эффекта, который объект производит на наблюдателя. Ярким примером такой художественной стратегии являются работы португальского художника, использующего псевдоним Vhils (настоящее имя Александр Фарто).

**27** См. интервью с российским уличным художником Кириллом Кто «Я вылизываю стены» (http://tesnota.com).

**НАТАЛЬЯ САМУТИНА,
ОКСАНА ЗАПОРОЖЕЦ,
ВАРВАРА КОБЫЩА**

НЕ ТОЛЬКО БЭНКСИ:
СТРИТ-АРТ В КОНТЕКСТЕ
СОВРЕМЕННОЙ ГОРОДСКОЙ
КУЛЬТУРЫ

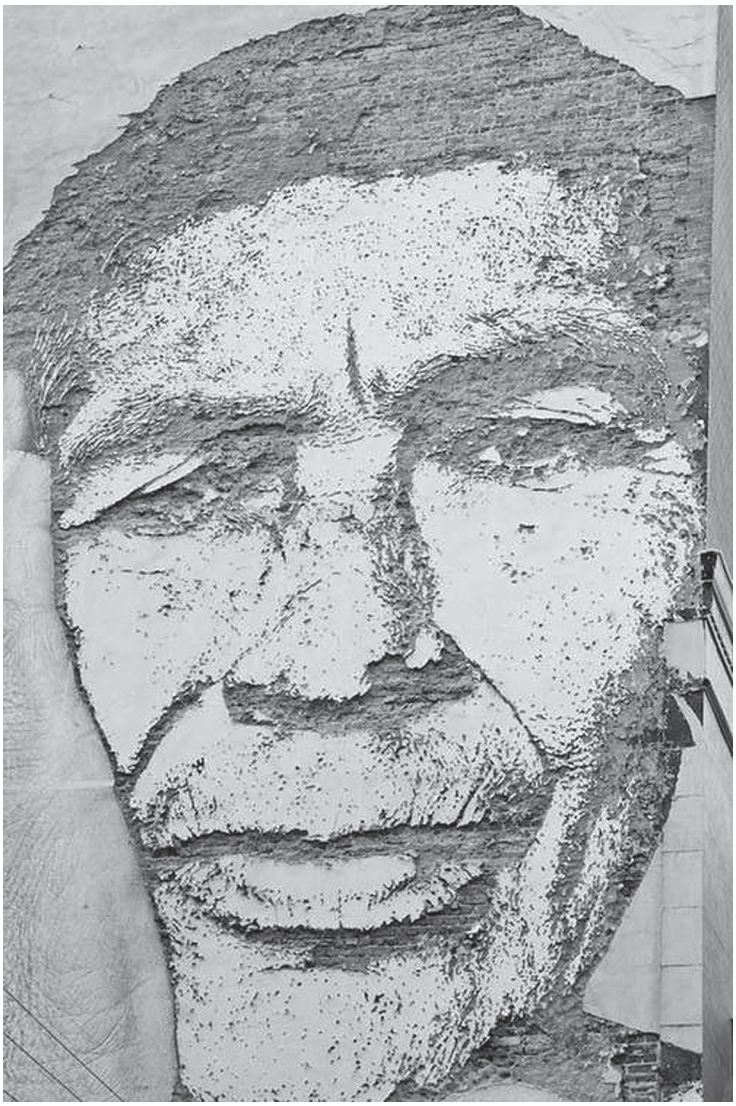
*Илл. 5, 6. Работы Пабло Дельгадо. Лондон, Ист-Энд.*

Проект, который принес ему известность, представляет собой серию портретов горожан, буквально выдолбленных в стенах зданий (как заброшенных, так и действующих, находящихся в нормальном состоянии). Vhils сначала наносит рисунок на стену с помощью баллончика, затем с помощью дрели, молотка и других инструментов начинает выдалбливать контуры рисунка прямо в стене. Он снимает слои краски и штукатурки, врезается в кирпич, делает поверхность стены сложной, рельефной, похожей на срез горной породы, в котором геолог способен заметить накладывающиеся друг на друга слои, различающиеся по времени происхождения и качественным характеристикам. Для достижения конечного результата Vhils снова возвращается к краске и наносит последние штрихи на созданный им рисунок, делая его более четким и акцентируя отдельные детали. В итоге создаваемые им объекты находятся где-то посередине между уличным рисунком, скульптурой и даже отчасти архитектурой. Это объемные изображения, возникающие при вторжении художника в плоть физического городского пространства.

Его портреты теперь можно увидеть в разных странах мира, хотя начинал он с Лиссабона, в окрестностях которого родился. Как Vhils сам рассказывает в интервью, с 10 лет он рисовал граффити, потом «бомбил» поезда (заметим, что это стандартное начало «карьеры» для многих уличных художников). Именно граффити, по его словам, определили его интерес к искусству в целом, как классическому, так и современному, благодаря чему он получил художественное образование. В 2007 году Vhils приступил к реализации проекта «Scratching Surface» (буквально: «царапание поверхности»), а уже в мае 2008-го создал работу для фестиваля уличного искусства в Лондоне. Она была размещена прямо по соседству с работой Бэнкси, но обращала на себя не меньше внимания зрителей, в результате чего ее фотография появилась на первой странице газеты «The Times». Еще через год состоялась первая выставка художника в «The Lazarides Galleries» (Лондон). Хотя здесь мы сфокусируемся на наиболее известном уличном проекте Vhils, стоит отметить, что он работает в разных жанрах, экспериментирует с материалами и способами экспонирования своих объектов[28].

Как и многие представители стрит-арта, Vhils в некотором смысле наследует подход концептуальных художников. Ключ к пониманию его объектов лежит не только в них самих, но и в нарративе, с помощью которого он обосновывает, *что* и *каким образом* создает. Во всех интервью Vhils мы обнаруживаем концепцию, объединяющую все аспекты его деятельности на-

**28** С другими проектами можно ознакомиться на официальном сайте художника: http://alexandrefarto.com.



*Илл. 7. Совместная работа Vhils и JR в Лос-Анджелесе, фотография Rick Rodney & Ian Cox.*

чиная с техники и заканчивая теми формами фиксации и сохранения работ во времени, которые он использует. Наличие такой развернутой рефлексии собственного творчества побуждает нас для начала дать художнику слово, затем попробовать поместить его концепцию в более широкий теоретический контекст и, наконец, выявить ту специфику его работ, которая становится понятна благодаря анализу механики их восприятия зрителем.

«Мои работы действительно посвящены попыткам поставить под вопрос ту реальность, в которой мы живем, ту городскую среду, в которой большинство из нас живет… Я стараюсь фокусироваться

на акте деконструкции, в котором заключена креативная сила. Это то, что я вынес из граффити как творческого процесса, где способом создания чего-либо оказываются замещение, декомпозиция или разрушение. Я верю в то, что мы как социальные животные составлены и сформированы из различных влияний. Мы состоим из таких социальных и исторических слоев, которые образуются благодаря среде и контексту, где мы растем и существуем. То же самое касается и самой среды, которую можно рассматривать как результат соединения большого количества слоев, придавших ей ту форму, которую она имеет сейчас. С символической точки зрения, я верю, что, снимая одни слои и сохраняя другие, более глубокие и более старые, мы можем продемонстрировать те вещи, которые со временем были забыты или отвергнуты. Некоторые из этих вещей могут быть по-настоящему важными и ценными или хотя бы просто интересными. Эта потерянная память определяет то, кем мы являемся сегодня. Скорость современного технологического развития не позволяет нам систематизировать и осмыслять те изменения, которые нам навязываются. Я пытаюсь обратить внимание на этот процесс и поэтику декаданса, возникающую как следствие того быстрого темпа, который заставляет нас терять все эти вещи по дороге. Деконструкцию можно рассматривать как квазиархеологическую работу, цель которой – понять, что лежит под поверхностью вещей, а результат – свидетельство того, насколько эфемерными эти вещи являются»[29].

Итак, Vhils, как видно из приведенной цитаты, для характеристики своего творчества использует понятие «деконструкция». Она работает в качестве воплощенной метафоры, которая напрямую реализуется в действии художника, одновременно столь же символическом, сколь и материальном. Разрушение гладкой поверхности стены, в результате которого возникает новый эстетический объект, является предельно физическим действием, требующим определенных телесных навыков (силы, точности, умения видеть фактуру) и ведущим к глубоким, непоправимым последствиям для материальной среды. В то же время оно отсылает к смыслам, лежащим за пределами этой среды, хотя и напрямую с ней связанным. Все, что Vhils говорит о требующих разоблачения социальных и исторических влияниях, из которых, как слоеный пирог, складывается каждый отдельный человек или целый город, метафорически переносится на то конкретное физическое действие, которое он осуществляет.

Термин «деконструкция» ассоциируется прежде всего с философской концепцией Жака Деррида. Это вполне предсказуемое следствие игры уличного художника по правилам концептуального искусства, «искусства после философии»[30]. Впрочем,

**29** www.fatcap.com/article/vhils-interview.html.
**30** Kosuth J. *Art After Philosophy* (www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html).

*Илл. 8. Работа Vhils в Шанхае, фотография с сайта www.unurth.com.*

здесь стоит говорить именно об ассоциативных связях, а не о прямом заимствовании. Идея деконструкции, которая столь сильно повлияла на многие эстетические практики (в первую очередь – на архитектуру, а также на музыку, моду и так далее), у Vhils носит лишь вспомогательный характер и мало сказывается на том, что он изображает. Это хорошо видно, если сравнить его работы с тем, как работает идея деконструкции в современной архитектуре. Заха Хадид или Фрэнк Гэри деконструируют саму форму зданий, сталкивая, к примеру, традиционную форму башни с деконструированной – разобранной на элементы и собранной заново по иным принципам («Танцующий дом» Фрэнка Гэри в Праге). Они противопоставляют традиционному восприятию архитектурной формы новую ин-

терпретацию, делающую видимыми те ожидания, которые мы к архитектурной форме предъявляем. Vhils же оставляет сам принцип изображения нетронутым и в некотором смысле не доводит деконструкцию до конца. Он использует портреты жителей тех городов, в которых создает свои объекты, и сами по себе эти изображения являются просто репрезентациями, близкими к фотографии и другим фигуративным жанрам уличного искусства. Если мы смотрим на них издалека или бегло пролистываем их снимки в Интернете, то они воспринимаются как выразительные, но вполне обыкновенные образы, встречающиеся во всех городах, заполненных стрит-артом (портреты жителей тех кварталов, где размещена работа, – один из самых распространенных в уличном искусстве типов изображений).

Еще немного прояснить культурный контекст работ Vhils помогает другой философский ресурс интерпретации. Речь идет об идее руины, предложенной Георгом Зиммелем. Зиммель задается вопросом о том, почему руина обладает эстетической ценностью. Его интересует причина, по которой поэтика разрушения, выраженная в руине, оказывается для наблюдателя столь притягательной. Его ответ звучит так:

> «[Руина] означает, что в исчезнувшее и разрушенное произведение искусства вросли другие силы и формы, силы и формы природы, и из того, что еще осталось в ней от искусства, и из того, что уже есть в ней от природы, возникла новая целостность, характерное единство»[31].

В руине мы видим застывший процесс борьбы природы и человеческого духа, который и определяет ее эстетическую ценность. Безусловно, говоря о работах уличного художника, мы уже не можем апеллировать к природе. Хотя сам Vhils в своих интервью нередко акцентирует внимание на том, что его творческий акт является лишь частью процесса создания и трансформации объектов, которые продолжают затем непрерывно и непредсказуемо изменяться под воздействием среды. Но Зиммель в данном случае позволяет нам понять, что сам процесс разрушения (а не только созданное в итоге изображение) могут обладать эстетической ценностью. Таким образом, можно сказать, что Vhils посредством «точечного руинирования» привносит дополнительную эстетическую ценность в функциональные или уже разрушающиеся объекты городской среды и делает их притягательными для наблюдателя.

Однако и идея «деконструкции», и идея «руины» являются своего рода смысловыми наслоениями, которые связаны с тем, как художник артикулирует свою концепцию, но не всегда оче-

**31** Зиммель Г. *Руина* // Он же. *Избранное. Т. 2: Созерцание жизни*. М.: Юрист, 1996. С. 227–233.

видны прохожему, который не читал интервью художника и не изучал философию в колледже. Что же эти работы в первую очередь позволяют увидеть обычному горожанину, не всегда отдающему себе отчет в мотивах их привлекательности? Наша гипотеза заключается в том, что Vhils, благодаря технике создания своих работ, обращает внимание наблюдателей на материальность городской среды, он делает ее физические и даже тактильные свойства максимально заметными. Это урок, который способен дать обычному горожанину только уличный художник. Интервьюируя художников и граффити-райтеров в рамках нашего исследовательского проекта[32], мы нередко сталкиваемся с трудностями в понимании того, какого рода отношения художник выстраивает с городским пространством, как он видит и ощущает поверхности, на которых размещает свои работы. За словами «формат» и «фактура» скрывается множество деталей, ускользающих от внешнего наблюдателя. Техника Vhils и то, что он делает ее наблюдаемой[33], позволяет горожанину увидеть, почувствовать материальные свойства городских поверхностей, получить практическое знание, которым в иных ситуациях могут обладать только профессионалы. Прохожий, благодаря этим выдолбленными на стенах портретам, получает возможность понять, что значит «респектовать фактуру».

*Илл. 9. Работа Vhils в Лос-Анджелесе, фотография с сайта www.mymodernmet.com.*

**32** http://igiti.hse.ru/hsestreetart.

**33** Важная составляющая творчества Vhils – это подробные видео, на которых можно в макрорежиме следить за тем, как происходит создание работы, как выглядит стена, что делает с ней художник, к какому результату это приводит.

* * *

Концептуальность и высокое художественное качество проектов, представленных в этом тексте, задают, конечно, верхнюю планку в современном уличном искусстве – отсюда и международная известность их авторов. Огромное количество работ, которые мы встречаем сегодня на городских стенах, куда скромнее по своим задачам, проще в исполнении, а их атрибуция подвластна разве что самым преданным знатокам локальной культурной сцены. И все же есть еще одно качество, объединяющее колченогих и зубастых чудиков, намалеванных на стенах гамбургского Штерншанце, с работами таких «зубров» стрит-арта, как Roadsworth или Vhils. Стрит-арт практически никогда не бывает скучным. И в этом залог его продолжающегося успеха.