

*ТЫЛИК Артем Юрьевич, аспирант кафедры философии культуры, культурологии и эстетики института философии Санкт-Петербургского государственного университета. Автор трех научных публикаций\**

### **ДИАЛОГОВЫЕ СТРАТЕГИИ В СОВРЕМЕННОМ УЛИЧНОМ ИСКУССТВЕ**

В статье на примере работ И. Поносова, художницы Кэнди Чанг, блогера под «ником» Monster и ряда анонимных авторов рассматриваются диалоговые стратегии в современном уличном искусстве. Диалогичность определяется как одна из распространенных стратегий уличного искусства, которое иногда еще называют «пост-граффити». Предлагаются анализ и теоретическое осмысление подобного рода явлений. Создавая в пространстве города диалоговые игры различного масштаба и содержания, уличные художники, чьи произведения формально напоминают художественные акции ситуационистов 1950–60-х годов, разрывают монологичность доминирующих в городской среде дискурсов (рекламного и политического), воссоздавая в ней режим свободного, неограниченного, активного семиозиса. Стремление к воссозданию в городской среде режима свободного семиозиса, основанного на сознательном нарушении «речевых норм» (М. Бахтин), роднит современное уличное искусство с площадной культурой Средних веков. В статье выявляется критический потенциал современного уличного искусства, нарушающего инвестируемый властью порядок символического, установленный в общественных пространствах. Раскрывается родство режима неограниченного, стихийного, активного семиозиса, воспроизводимого современным уличным искусством, с режимом функционирования публичных пространств античного мира. Рассматривается эволюция феномена граффити от Античности до Нового времени. Утверждается существенная трансформация статуса настенных надписей и рисунков (граффити) в западной культуре – от формы ежедневной коммуникации до преступления. Столь существенное изменение статуса граффити обусловлено прежде всего изменением режима функционирования общественных пространств – от свободного семиозиса (Античность) к жесткой регламентации (Новое время). Этот процесс в свою очередь обусловлен той конфигурацией, которую принимает власть в постиндустриальную эпоху: править – значит контролировать не полки и роты, не средства производства, но дискурсы, символические практики, а также те пространства, в которых эти дискурсы и практики разворачиваются.

**Ключевые слова:** *уличное искусство, граффити, пост-граффити, карнавал, массовые медиа.*

---

\*Адрес: 199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5; e-mail: tylik-fh@yandex.ru

Символическое пространство современного города удивительно монологично. Рекламные баннеры, политические плакаты, функциональные знаки составляют хор, не допускающий диалога, спора, ответа. Городской обыватель оказывается пассивным получателем, объектом множества дискурсов, лишенным права на ответную реплику. Монологичность и односторонность коммуникации роднит современный город со всеми прочими массовыми медиа Нового времени (исключая Интернет, ставший подлинной революцией медиасферы). Господство подобного коммуникативного типа, порождающего масштабные сети формата «один – аудитория», имело колоссальные исторические последствия. М. Маклюэн [1] справедливо утверждает: диктаторы и тоталитарные режимы XX века обязаны своим успехом новейшим средствам массовой информации, в частности радио. В «Раковом корпусе» А. Солженицына высокопоставленный советский чиновник, попавший в онкологическое отделение на онкологическом «общих основаниях», переживает в первую очередь за то, что «здесь, в палате, даже радио нет, и в коридоре нет, хорошенькое дело! Надо хоть обеспечить “Правду” без перебоя». Что вычитывает в «Правде» смертельно больной чиновник? Павел Николаевич Русанов вычитывает в газете собственную судьбу:

«Он испытывал не что иное как ревность, если кто-нибудь другой до него непосвященными пальцами разворачивал свежую газету. Никто из них тут не мог бы понять в газете того, что понимал Павел Николаевич. Он понимал газету как открыто распространяемую, а на самом деле зашифрованную инструкцию, где нельзя было высказать всего прямо, но где знающему умелому человеку можно было по разным мелким признакам, по расположению статей, по тому, что не указано и опущено, – составить верное понятие о новейшем направлении»<sup>1</sup>.

Еще более ярко связь новых медиа с теми социальными и психологическими трансфор-

мациями, которые претерпевали советское общество и советский человек в начале XX века, рисует в своем «Котловане» А. Платонов:

«Другие люди тоже либо лежали, либо сидели – общая лампа освещала их лица, и все они молчали. Товарищ Пашкин бдительно снабдил жилище землекопов радиорупором, чтобы во время отдыха каждый мог приобретать смысл классовой жизни из трубы.

– Товарищи, мы должны мобилизовать крапиву на фронт социалистического строительства! Крапива есть не что иное, как предмет нужды за границы...

– Товарищи, мы должны – ежеминутно произносила требование труба – обрезать хвосты и гривы у лошадей! Каждые восемьдесят тысяч лошадей дадут нам тридцать тракторов!..

Сафронов слушал и торжествовал, жалея лишь, что *он не может говорить обратно в трубу*, дабы там слышно было об его чувстве активности, готовности на стрижку лошадей и о счастье. Жачеву же и наравне с ним Вощеву становилось беспричинно стыдно от долгих речей по радио; им ничего не казалось против говорящего и наставляющего, а только все более ощущался личный позор. Иногда Жачев не мог стерпеть своего угнетенного отчаяния души, и он кричал среди шума сознания, льющегося из рупора:

– Остановите этот звук! *Дайте мне ответить на него!..*<sup>2</sup>.

Однако ответ на радиосообщение невозможен, как невозможен ответ на рекламный слоган или политический лозунг, брошенный в глаза горожанину.

На этом фоне значительный интерес вызывают практики современных уличных художников, в основе которых лежат два фундаментальных намерения: во-первых, вернуть город к состоянию неограниченного, стихийного, активного семиозиса, а во-вторых, разорвать монологичность и односторонность городского дискурса, провоцируя диалоговые «игры» различного масштаба и содержания.

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус. СПб., 2006. С. 190.

<sup>2</sup> Платонов А. Котлован. СПб., 2015. С. 76.

Обратимся для иллюстрации к анализу ряда примеров.

1. Городские службы регулярно закрашивают граффити уличных художников, зачастую используя при этом краску, отличную от исходного цвета стены, в результате чего дома покрываются супрематическими квадратами и прямоугольниками. В свою очередь уличные художники используют фигуры, оставленные коммунальными службами, как «холсты» для новых изображений, с удовольствием нанося граффити поверх высохшей краски. Все это напоминает своеобразный *диалог* между городскими властями и уличными художниками, длящийся порою годами.

Иногда художники решаются развить спонтанно сложившуюся коммуникацию.

2. В Санкт-Петербурге художники подключили к диалогу с коммунальными службами жителей города. Поверх одного из квадратов, разоблачающих акт закрашивания, анонимные авторы нанесли текст «СОБЕШЬ НЕ ЗАКРАСИШЬ», а ниже, на соседнем квадрате, значок «+1» (популярный интернет-мем, выражающий крайнее одобрение и согласие). Случайные прохожие, «прочитав» предложенную игру, принялись активно поддерживать текст, заполняя пустые квадраты знаками «+1». На момент документации тезис «СОБЕШЬ НЕ ЗАКРАСИШЬ» собрал на пересечении улиц Ивановской и Седова 8 «лайков».

3. Американский художник Monster обратил внимание на неприглядную одноэтажную постройку, мимо которой он ежедневно проезжал на работу. Часть стены (примерно  $\frac{1}{4}$ ) была окрашена красным, и если кто-то наносил граффити поверх данного участка, рисунок незамедлительно закрашивали тем же цветом. «Это побудило меня начать эксперимент, – пишет художник в собственном блоге. – В отличие от других работ я не знал, какой результат получится».

На первом этапе эксперимента художник написал большими черными буквами слово «RED» на нижней части красного участка (возле земли). Слово закрашили красным. Тогда Monster написал «RED» несколько выше. Слово

снова закрашили красным. Так продолжалось до тех пор, пока слово «RED» не добралось до верхней границы участка, окрашенного красным цветом.

После того как слово закрашили и там, началась наиболее любопытная фаза эксперимента: художник вышел за границу красного участка, написав «RED?» по серому кирпичу. Коммунальные службы, посчитав расширение красного участка недопустимым, попросту смыли граффити водой.

Тогда Monster решил написать что-то вроде инструкции: снизу (на красном участке) – «PAINT RED», сверху (на сером кирпиче) – «PRESSURE WASH». На этот раз городские власти удивили: граффити «PAINT RED» закрашили красным, а вот «PRESSURE WASH» оставили вовсе не тронутым.

В ответ на такое решение Monster, указав стрелкой на граффити «PRESSURE WASH», спросил коммунальные службы черным по красному: «WHAT ABOUT THIS?» В итоге городская администрация, решив покончить с навязчивым диалогом, покрыла все 100 % поверхности здания ровным красным цветом.

Monster отреагировал комплиментом, нанесенным, естественно, черными буквами поверх едва высохшей краски: «WELL, THATS ONE WAY TO END IT. THANKS MATE, ITS BEEN FUN».

4. В подземном переходе станции метро «Купчино» (Санкт-Петербург) вот уже несколько лет рядом появляется незатейливо нарисованная птица с оптимистическими посланиями для жителей одного из самых депрессивных районов города: «БЕЗ ПАНИКИ ВСЕ НАЛАДИТСЯ!!!», «ЛЕТИ НА СВЕТ!», «ВЕСНА ИДЕТ ОТКРЫВАЙТЕ СЕРДЦА!!!», «ПРОСТО УЛЫБНИСЬ!», «ПОЗВОНИ МАМЕ», «ВСЕ ПОЛУЧИТСЯ». Едва ли не ежедневно коммунальные службы закрашивают птицу. Действия коммунальных служб вызывают неодобрение у жителей района, которое воплощается в спонтанных граффити: «ВЕРНИТЕ ПТИЦУ». И птица действительно раз за разом появляется на том же месте, иногда со словами: «Я ВЕРНУЛАСЬ! ДОБРА ВСЕМ», «А Я КАК ФЕНИКС ВОССТАЮ ИЗ ПЕПЛА».

5. Помимо тонких *провокаций* уличные художники пытаются возродить диалогичность и полилогичность городского пространства посредством создания новых или возрождения забытых форм коммуникации. Московский художник Игорь Поносов разместил в собственном подъезде доску с предложением писать на ней все, что вздумается, после чего документировал посредством фотокамеры, как жители подъезда делятся новостями, обсуждают благоустройство территории, рисуют забавные картинки, выясняют отношения и пр. Акция обрела множество последователей. Впрочем, ее успешность легко объяснима.

Современные соседи, связанные едиными телевизионными нитями в монолитную массу, попросту теряют навыки непосредственной коммуникации. В данном факте кроется глубокое противоречие «электрической Эпохи Информации» (Маклюэн): с одной стороны, «каждому приходится теперь жить в условиях предельной близости с другими, созданной нашим электрическим вовлечением в жизнь друг друга» [1, с. 45], а с другой стороны, соседи по лестничной площадке за долгие годы совместного проживания могут так ни разу и не вступить в диалог. Акция Поносова, сочетающая в себе социологическое исследование и художественный жест, оказалась действенным инструментом восстановления не только утраченных форм коммуникации, но и «соседства» как значимой социальной группы.

Важно при этом, что столь авторитетный историк, как Жак Ле Гофф, отводит «соседству» едва ли не решающую роль в том противостоянии, которое нарождающаяся буржуазия вела с феодальными структурами и институтами Средних веков: «Феодальной вертикальной иерархии было противопоставлено горизонтальное общество. “Vicinia”, группа соседей, объединенных вначале лишь пространственной близостью, была преобразована в братство — “fraternitas” <...> и хотя неравенство экономическое оставалось неискоренимым, оно должно было сочетаться с формулами и практикой, сохранявшими принципиальное равенство всех граждан» [2, с. 353]. Возможно, и в XXI веке

«соседство» способно стать устойчивым объединением, задающим тон в противостоянии граждан неофеодальным тенденциям государственного капитализма (нелегальная застройка, безответственность местной власти, фальсификации демократических процедур и т. п.).

6. Наряду с локальными акциями, умещающимися в рамках подъезда, существуют масштабные диалоговые проекты вроде «Before I Die» американской художницы тайваньского происхождения Кэнди Чанг. Проект был реализован более чем в 1000 городах 70 стран, включая Ирак, Китай, Таити, Бразилию, Украину, Казахстан, Южную Африку. В каждом городе художница выбирала внушительных размеров стену, на которую наносила своего рода опросник, состоящий из сотен граф, начинающихся словами «Before I die I want to...». Рядом с графами прикреплялась тарелочка с цветным мелом. За несколько дней случайные прохожие, вне зависимости от гражданства, национальности и религиозных убеждений, покрывали стену надписями, повествующими о самом сокровенном.

Итак, мы видим, что диалогичность является одной из распространенных стратегий уличного искусства, которое иногда еще называют «пост-граффити». Работы уличных художников, формально напоминающие художественные акции ситуационистов 50-60-х годов, разрывая монологичность доминирующих в городской среде дискурсов (рекламного и политического), воссоздают в ней режим свободного, неограниченного, активного семиозиса. Речь идет о воссоздании или даже ренессансе, поскольку, как нам известно из современных археологических исследований, пространство античного полиса функционировало именно в таком режиме. Сегодня нам хорошо известно, что стены античных городов были испещрены разнообразными надписями и рисунками (граффити), наносимыми на поверхность посредством резцов и камней, с редким использованием краски. Исследования профессора Университета Вашингтона Ребекки Бенефил [3, с. 59–101] и ее коллег убедительно показывают, что граффити в античном мире, не неся в себе декоративной функции,

являлись формой повседневной массовой коммуникации.

Автор главы «Римская империя» в фундаментальном труде французских историков «школы “Анналов”» «История частной жизни. От Римской империи до начала второго тысячелетия» Поль Вейн рассказывает об античных граффити в контексте нью-йоркских граффити XX века, устанавливая знак тождества между вторым и первым: «Нам знакомо простодушие знаменитых граффити Нью-Йорка, при помощи которых кто угодно может рассказать прохожим или пассажирам метро о своих мыслях, своей любви или просто о том, что он тоже есть на этом свете и у него есть имя, – просто написав на стене все, что взбрдет в голову. То же самое было в Помпеях: стены этого маленького городка, одного из множества подобных, были покрыты граффити, начертанными прогуливающимися прохожими для других таких же прохожих, чтобы те могли это прочесть» [4, с. 199].

Прогуливающиеся горожане оставляли на стенах Помпеи карикатуры, рекламу, политические суждения, цитаты из философских сочинений, любовные послания, стихи и т. п. Повсеместно возникали на стенах Помпеи причудливые диалоги и полилоги. Наиболее яркий пример – диалог между мужчиной, писавшим под «ником» *Secundus*, и женщиной, писавшей под «ником» *Prima*. Известны случаи, когда диалоги и полилоги принимали форму поэтической игры – буриме. Поражает не только содержательное многообразие античных граффити, но и масштаб участия горожан в настенной росписи. Текстовый анализ дает веские основания полагать: в «росписи стен» принимали участие все слои общества – от аристократов и богачей до слуг и даже рабов.

Будучи, возможно, первым в истории *массовым медиа*, античная стена обладала весьма любопытной структурой. Данную структуру можно изобразить в форме трубы с равными по диаметру отверстиями входа и выхода. Количество потенциальных адресантов равняется количеству адресатов. То есть каждый человек, оказавшись у стены, мог не только прочитать уже существующие сообщения, но и нанести собственные.

Нетрудно заметить, что структура современных медиа разительно отличается от «структуры трубы». Возьмем телевидение, газету или радио: количество адресатов данных СМИ огромно, тогда как количество адресантов может ограничиваться десятком, а в пределе – одним. Данная форма скорее напоминает рупор. Вплоть до появления Интернета эволюция средств массовой информации строго соответствовала единой тенденции: стремительное увеличение адресатов (аудитории) при последовательном уменьшении адресантов (людей, имеющих доступ).

Городская стена не стала в данном случае исключением. Набор символических практик, позволенных в современном городе всем и каждому, весьма локален: лишь *единицы* имеют право означивать стены. Нелегальный семиозис может быть сурово наказан. В 1943 году немецкий студент с русскими корнями Александр Шмарель оставил на стене Мюнхенского университета граффити «ДОЛОЙ ГИТЛЕРА!», был арестован и приговорен за данное деяние к смертной казни. Существуют и менее радикальные примеры. В 2005 году власти Питтсбурга создали обширную картотеку городских граффити. Цель администрации состояла не в документации и музеефикации уличного искусства (как можно было предположить), а в формировании обширной доказательной базы. С помощью созданной базы городским властям удалось приговорить Даниела Джосефа Монтано, оставившего граффити более чем на двух сотнях зданий, к 2 годам и 6 месяцам тюремного заключения.

Античность, очевидно, не знала подобных законов – доступ к стенам имели все.

Приведенное выше сопоставление позволяет увидеть разительный контраст между:

1) стенами античной Помпеи, испещренными граффити самого разного авторства и содержания;

2) стенами современного Питтсбурга, означенными *исключительно* рекламодателями, городской администрацией и политическими силами.

Отмеченный контраст, а кроме того, сопоставление фигуры античного горожанина, свободно пишущего на стенах «все, что взбрдет в голову», с фигурой Даниела Джосефа Монтано,

приговоренного в XXI веке за *то же самое* к тюремному заключению, наводит на мысль о существенной трансформации статуса граффити: от *рядового акта коммуникации до преступления*. Ясно при этом, что столь существенное изменение статуса настенных надписей и рисунков в западной культуре обусловлено прежде всего изменением *режима функционирования* общественных пространств: от *неограниченного, стихийного, активного семиозиса* (античность) к *жесткой регламентации* (современность). В свою очередь, этот процесс обусловлен той конфигурацией, которую принимает власть в постиндустриальную эпоху: *править* – значит *контролировать* не полки и роты, не средства производства, но дискурсы, символические практики, а также те пространства, в которых эти дискурсы и практики разворачиваются.

Уличное искусство непременно нарушает инвестируемый властью символический порядок, попросту игнорируя его. Эта особенность наделяет уличное искусство мощным критическим потенциалом. Уличный художник атакует не конкретный политический режим, но власть как таковую, власть как *порядок символического*.

Критическая направленность роднит современное уличное искусство с описанной М. Бахтиным площадной культурой, в частности – карнавалом. По мысли Бахтина, «карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, *временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов* [курсив наш. – А. Т.]» [5, с. 18]. Обязательная для карнавала отмена норм и запретов касалась прежде всего дискурсивных практик (болтовни, тостов, песен, рисунков, проповедей и т. д.) и публичных пространств (площади, церкви и т. д.), в обычное (не карнавальное) время жестко регламентированных. «Речь» карнавальная

толпы, по Бахтину, представляла собой «*намеренное* нарушение речевых условностей», что роднит ее с практиками уличных художников, пренебрегающих установленным в городских пространствах символическим порядком.

Очевидно, что намеренное нарушение речевых условностей (в т. ч. норм, регламентирующих не только саму «речь», но и пространства, в которых эта «речь» разворачивается) актуально в момент, когда условности эти ощущаются как излишние, формальные, репрессивные. Бахтин пишет: «Народно-площадная толпа на площади – это не просто толпа. Это – народное целое, но организованное по-своему, по-народному, *вне и вопреки* всем существующим формам насильственной социально-экономической и политической его организации...» [5, с. 17].

Вот почему, обосновав место Рабле, творчество которого соткано из мотивов и образов площадной культуры и карнавала, в ряду Данте, Боккаччо, Шекспира, Сервантеса, Бахтин имеет возможность заявить, что Рабле – «*демократичнейший* среди этих зачинателей новых литератур» [5, с. 6].

Действительно, кажется, что *демократия* и как явление духа народа, и как форма политического устройства немислима без того состояния неограниченного, стихийного, активного семиозиса, к которому стремится уличный художник и которое воплощает в себе средневековый карнавал. Сегодня, когда карнавал – бывший когда-то, пусть и временной, но формой самой жизни – повсеместно низведен до уровня коммерческого Хэллоуина, а «художественная индустрия» представляет собой жесткую систему «иерархических отношений, привилегий, норм и запретов», «стрит-арт», игнорирующий любого рода условности (от художественных до политических), оказывается самым демократичным или даже *единственным* демократичным искусством.

### Список литературы

1. Маклюэн Г.М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М., 2014.
2. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 2014. Т. 8.

3. Benefiel R.R. Dialogues of Ancient Graffiti in the House of Maius Castricius in Pompeii // *Am. J. of Archaeol.* 2010. Vol. 114, № 1. P. 59–101.
4. История частной жизни / под общ. ред. Ф. Арьеса, Ж. Дюби. Т. 1. От Римской империи до начала второго тысячелетия. М., 2014.
5. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 2014.

### References

1. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, 1964 (Russ. ed.: Maklyuen M. *Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka*. Moscow, 2014).
2. Le Goff J. *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, 1984 (Russ. ed.: Le Goff Zh. *Tsivilizatsiya srednevekovogo Zapada*. Vol. 8. Moscow, 2014).
3. Benefiel R.R. Dialogues of Ancient Graffiti in the House of Maius Castricius in Pompeii. *Am. J. Archaeol.*, 2010, vol. 114, no. 1, pp. 59–101.
4. *Histoire de la vie privée. Vol. 1. De l'Empire romain à l'an mil*. Ed. by G. Duby, P. Ariès. Seuil. 1985 (Russ. ed.: *Istoriya chastnoy zhizni. Vol. 1. Ot Rimskoy imperii do nachala vtorogo tysyacheletiya*. Ed. by F. Ar'es, Zh. Dyubi. Moscow, 2014).
5. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [Rabelais and His World]. Moscow, 2014.

doi: 10.17238/issn2227-6564.2016.3.91

**Artem Yu. Tylik**

Faculty of Philosophy, Saint Petersburg State University  
5 Mendeleevskaya liniya, St. Petersburg, 199034, Russian Federation;  
e-mail: tylik-fh@yandex.ru

### DIALOGIC STRATEGIES IN MODERN STREET ART

This paper considers dialogic strategies in modern street art illustrated by works of I. Ponosov, Candy Chang, a blogger nicknamed “Monster” and a number of anonymous artists. Dialogism is described here as one of the commonly employed strategies of street art, which is sometimes also called “post-graffiti”. An analysis and a theoretical interpretation of such phenomena are presented. Creating dialogical games of various scope and content in the urban space, street artists, whose works formally resemble artistic actions of the situationists of the 1950–60s, break the monologism of dominant discourses (advertising and political) in the city environment, thus re-establishing free, unrestricted, active semiosis. The desire to recreate free semiosis based on deliberate violation of “speech norms” (Bakhtin) creates an affinity between modern street art and vulgar culture of the Middle Ages, in particular, the carnival. Further, the article identifies the critical potential of modern street art, which violates the symbolic order established in public spaces and sponsored by the authorities. In addition, the relationship between the unrestricted, spontaneous, active semiosis reproduced by modern street art and the functioning of public spaces of Classical Antiquity is defined. The evolution of the phenomenon of graffiti from Antiquity to the Modern Era is examined. The author observed a substantial transformation of the status of wall inscriptions and drawings (graffiti) in Western culture: from everyday communication to a crime. Such major changes in the status of graffiti are first of all due to the changes in the mode of functioning of public spaces: from free semiosis (Antiquity) to strict regulations (Modern Era). This process, in its turn, is caused by the form taken on by power in the post-industrial era: to rule means to control neither regiments nor platoons, nor means of production, but discourses, symbolic practices, as well as those spaces in which these discourses and practices take place.

**Keywords:** *street art, graffiti, post-graffiti, carnival, mass media.*

Поступила: 10.01.2016