

*Крылов Сергей Николаевич*

## **ВОПРОСЫ НЕЛЕГАЛЬНОГО ИСКУССТВА В УЛИЧНОЙ СРЕДЕ**

**Ключевые слова:** *нелегальное искусство, уличная среда, стрит-арт, арт-акционизм, арт-активизм.*

*В статье рассматриваются особенности несанкционированной художественной деятельности в уличном пространстве. Автор изучает мотивации, подталкивающие художников создавать нелегальные проекты в общественной среде. Детально разобраны формы нелегального современного искусства на городской территории. Приведены отличительные черты концептуального нелегального искусства в контексте коммерциализированной социокультурной ситуации современного города.*

**Keywords:** *illegal art, street environment, street art, art, actionism, art activism.*

*In the article features of unauthorized artistic activity in street space. The author examines the motivation, pushing artists to create illegal projects in the social environment. Thoroughly investigate illegal forms of contemporary art in the urban area. The distinctive features of conceptual illegal art in the context of commercialized social and cultural situation of the modern city.*

В галерейных формах искусства довольно редко возникает вопрос нелегальной и самопровозглашенной художественной деятельности. В случаях несанкционированной деятельности в выставочных пространствах действия художников воспринимаются логично, вызывая задуманный резонанс.

Во все эпохи существовали самобытные независимые от официальной позиции государства формы творчества, отражающие социокультурную ситуацию в обществе. Информация о многих из них не дошла до наших дней. Особенно значимым примером для истории стало противостояние художников Салона отверженных официальному Парижскому салону. На протяжении всего XX столетия возникали художественные явления, своей идеологической творческой пози-

цией намеренно отвергающие сотрудничество с «официальной культурой» собственного государства. Крайне нелегко приходилось художникам в тоталитарных государствах.

В наше время официальное общественное мнение в России довольно лояльно ко всем художникам, но в чем-то прослеживаются последствия советской эпохи. «Авторитарный брежневский режим не залезал в душу человека, не требовал любви и верности, мало вмешивался в частную сферу. Власть обращала внимание и навешивала ярлыки на явления, действия, вещи и мысли, которые выносились наружу, на публику. А дома всё считалось как бы и несуществующим. Если художник работал дома, и не имея членского билета Союза художников, писал картины, которые не были просмотрены и одобрены худсоветом, то он вообще не рассматривался как художник, и картины его не признавались за картины» [5, с. 46]. В середине восьмидесятых годов, наряду с нелегальным арт-артом («квартирное искусство»), стали возникать первые частные галереи – территории, где владелец волен позволить художнику любые законные действия, невзирая на негодование общественности. Несомненно, не все проекты, представленные в современной художественной галерее, являются хорошим искусством.

Арт-процессы в уличном пространстве вызывают множество вопросов и разногласий в среде художников и тем более у зрителей. Обозначим ряд факторов, которые сегодня подталкивают молодых художников создавать проекты именно в уличном пространстве, противопоставляя себя официальным галереям:

- возможность использовать элементы архитектуры, городского ландшафта в качестве плоскости для своих произведений;

- желание критической адаптации к соответствующей культурной среде;

- структура произведения, которая предполагает нелегальное внедрение на общественную или чужую территорию;

- идейная структура произведения, вносящая конфиденциальное начало в публичное пространство;

- необходимость вовлечения неподготовленного зрителя в драматургическое действие;
- противостояние жителя мегаполиса коммерции, вывескам, рекламе;
- интеграция естественного, нерукотворного начала в искусственную, городскую среду и обратный процесс [2].

Всё происходит несколько сложнее, когда мы имеем дело с проявлением урбанистического несанкционированного искусства. Каждое произведение в общественном пространстве подвергается критике обширной разнородной аудитории, зачастую совершенно неподготовленной к современному искусству. Художник, создавая уличные проекты, должен быть готов, что его творчество могут воспринять как хулиганство, нежели в качестве произведения искусства. Порой складывается впечатление, что художники сами не осознают, что, работая в общественной среде, нельзя отрицать законы государства и этические нормы, имеющие в данном случае доминирующее значение. Возникает необходимость более детально рассмотреть процессы в формах нелегального искусства в уличной среде.

На крупнейшем отечественном сайте «[www.propublicart.ru](http://www.propublicart.ru)», посвященном проблемам паблик искусства, представлено следующее популярное определение: «Паблик-арт – это форма существования современного искусства вне художественной инфраструктуры, в общественном пространстве, рассчитанная на коммуникацию со зрителем, в том числе и неподготовленным, и проблематизацию различных вопросов как самого современного искусства, так и того пространства, в котором оно представлено» [8]. Если смотреть глубже, станет очевидно: данное определение неверно в самом главном. В наши дни художники определяют, что паблик-арт является элементом социокультурной среды, формируется в художественной инфраструктуре, системно и на законных правах проникая в общественное пространство.

Самобытное, нелегальное искусство, неконтролируемо захватывающее уличную среду, имеет собственную полувековую историю, которая начинается

с перформансов Вито Аккончи и других боди-арт художников 1960-х годов, подтолкнувших арт-интервенцию в уличное пространство [9, с. 222–225], а также стрит-арта, зародившегося в результате борьбы за сферы влияния подростковых нью-йоркских банд.

По форме подачи проекты в уличном пространстве бывают двух типов:

- пластические, т.е. статичные, не развивающиеся во времени – стрит-арт;
- перформативные, т.е. включающие действия художника, развитие во времени, предполагающие активное участия зрителя – арт-активизм и арт-акционизм.

Уличное искусство непрерывно развивается, художники изобретают новые направления, формы, материалы, термины и прочее, делают открытия или совершают ошибки. Учитывая подвижное, интерактивное состояние любого города, не всегда уверенно можно сказать, к какой группе (перформативной или пластической) относится то или иное произведение. Встречаются синтезированные произведения, содержащие возможность существования без участия публики, но при воздействии извне приобретающие дополнительное значение. Разберём детально историю и современные примеры произведений, относящихся к выделенным группам.

### *Стрит-арт.*

В наши дни у многих партизанская художественная практика, в первую очередь, ассоциируется со стрит-артом. Образно можно обозначить, что стрит-арт как вид пластического нелегального искусства использует город в качестве художественного «холста», огромного полотна. Стрит-арт проекты фокусируются на художественном вторжении, создающем инновационное ощущение за счет креативной трактовки и вдохновляющей трансформации тех распространенных уставов, существующих структур и визуальных принципов, которые в значительной степени определяют урбанистическое пространство на сегодняшний день.

Изучая свойства природных материалов, приемы граффити (в современном понимании) первыми открыли пещерные художники примерно в 30 тысячелетии

до н.э., когда через полые кости выдували порошок пигмента на стену, используя растопыренную ладонь в качестве трафарета. Граффити имеет долгую и богатую историю, у некоторых народов неся ритуальную функцию, у других – обучающую. В итоге, «граффити» стали называть изображения или надписи, нацарапанные, распылённые или нарисованные на плоскости стен и других поверхностях, не имеющие отношения к искусству в традиционном понимании. На протяжении XX столетия граффити становится частью молодежных субкультур, сначала рок-н-ролла и панк-рока, затем более массово – хип-хопа. В хип-хоп движении идея граффити является визуальным воплощением рэп-музыки. Те граффитисты, что желали лишь отметить своё присутствие, подписывая все окружающие предметы своими псевдонимами, на жаргоне называются «райтерами», их надписи-автографы – «тегами». По легенде, первый райтер появился во время Второй мировой войны в Детройте, оставляя на ящиках с бомбами тег «Kilroy was here». Затем в 1950–1960-х годах «вирус» распространился в Филадельфию, а в 1970-х – в Нью-Йорк, где и начинается расцвет стрит-арта. Приблизительно к 1972 году «теги» развиваются в «писы» (ярко раскрашенные, визуально сложные произведения), зарождается особая эстетика, чему способствовала территориальная «война» среди райтеров. В фильме «Style Wars» показано, как в Нью-Йорке уличные художники вырабатывают отличительные стилистические особенности, что сформировало основу стиля и кода граффити, актуального и сегодня.

«К началу 1980-х годов власти Нью-Йорка вступили в борьбу против граффити-вандалов, но галереи и институты стали постепенно признавать потенциал этой новой формы искусства. Работы ведущих членов нью-йоркской среды, таких как Futura 2000 (род. 1955) и Донди Уайт (1961–98), оказали влияние на современный художественный мир, и бум спрей-арта начал проявлять себя» [8, с. 552]. Заказные и выставочные проекты в стилистике стрит-арт на западе стали появляться, когда художники и всё движение в целом достигли внушительного профессионального художественного уровня.

Молодые райтеры выходят из подполья, устраивая выставки, получая признание. Так, например, личность и творчество Жан-Мишеля Баския актуальна и

по сей день. В то же время при непосредственном содействии СМИ интерес к граффити распространяется по мировой художественной и андеграундной арене. Часто уличные художники поддерживают чужую подсмотренную идею, создавая стилистически идентичные произведения.

Желание использовать уникальные особенности стрит-арта вынуждает авторов творить «на грани закона»: анонимно, быстро, используя недорогие материалы, что развивает упрощенную технику. Заказные или просто разрешенные уличные проекты у нас в стране всё ещё встречаются реже нелегальных. Общественное мнение об уличном искусстве формируется СМИ и официальной культурой. Если общество поддерживает креативные произведения стрит-арта, эстетически улучшающие социокультурную среду, невзирая на правомерность его создания, то закон вынуждает художников идти на риск: возможны штрафы или реальные сроки заключения. Поскольку художники обычно скрывают свои личности, доподлинно неизвестно: авторство, один художник или группа творят под псевдонимом, возможно, наоборот – под группой скрывается одна личность.

Скрытое стремление стрит-арта к коммерциализации наиболее ярко проявилось в творчестве Кита Харинга. В противоположность Баския, Харинг изначально добился в официальной культурной среде определенных результатов. Начав обучение в Питтсбурге и в Школе искусств Нью-Йорка, создав несколько значительных проектов, он бросил образование. Общественное признание к Харингу приходит, когда тот обращается к андеграунду, в прямом смысле слова. Для создания проекта в подземке он спустился в шумное метро мегаполиса. Молодой художник, будучи начитанным человеком, «размышлял над идеей Кристо о том, что произведение искусства должно быть встроено в Мир как таковой. Ленд-артисты стремились раствориться в бесконечных пространствах природы, «Спиральной дамбой» Смитсона могут наслаждаться только орлы да эстеты на вертолете. А граффити Харинга предназначены для анонимной публики – всего населения мегаполиса» [6, с. 126]. Подобно «настоящим» граффитистам оккупируя чужую собственность, он тем не менее не скрывает свою личность, к тому моменту уже став публичной персоной. Он приглашает фотографа, общается с

полицейскими, излагая им свои идеи, да и прочая публика воспринимает его как народного героя. Одно политическое высказывание совпало с точкой зрения властей, но, к сожалению, только после того, как художник заплатил штраф и работу закрашили. Волна недовольств со стороны общественности вынудила власти разрешить художнику повторить его граффити с черепами и обезумевшими людьми «Crack is wack» на баскетбольной площадке, а администрация Центрального парка Нью-Йорка предложила повторить произведение граффити и там. Если изначально как нонконформист Кит противопоставлял себя системе художественного рынка, создавая недолговечные произведения мелкими, то вскоре эта утопическая идея блистательно провалилась. Коммерция победила. С приходом ошеломительной знаменитости художник понимает: нет смысла создавать искусство для народа, произведения должны приносить прибыль.

Интерес мира системного искусства к граффити пропадает, когда оно утрачивает роль «сверхнового явления», процветая как массовое андеграундное движение. Но стрит-арт – это не только граффити и спрей-арт. В прошлом многие политические движения, например, советские коммунисты, немецкие национал-социалисты и парижский Ситуационистский интернационал для агитации людей, наряду с листовками, массово использовали искусство плаката и трафаретные надписи. Эти способы значительно ускоряют тиражирование, а также значительно сокращают время в процессе размещения произведения на месте, что необходимо в несанкционированных действиях. «... Итоговое произведение политизированных 1970-х – концептуальный проект под названием «Грюизмы», представленный в Нью-Йорке художницей Дженни Хольцер в 1978–1979 годах в виде расклеенных по городу листов с перечнем высказываний из области банальной житейской мудрости, аккуратно отпечатанных в столбик на машинке» [3, с. 203]. Пионеры уличного искусства Блек ле Рат (Xavier Prou) и Джон Фекнер занимают публичное пространство, развивая новые медиа: стикеры, клейстер, плакаты и трафареты. В начале 1980-х Хольцер находит технику представления концепции, позволяющую создать наибольший масштаб воздействия на массы, речь идёт об информационно-рекламной бегущей строке. К концу 1990-х годов

в центре внимания оказывается эстетика постграффити, основанная на тиражировании изображений, что также говорит о взрослении течения после 30 лет развития. Тенденции постграффити приобретают наибольшую известность и значимость в компании с постерами (плакатами) «OBEY» Шепарда Фейри и проекте с трафаретными крысами Бэнкси [9, с. 553]. «Однако именно формат объявления делает акт обращения абсурдным: никто не ждет от объявления на стене дома поучений, информация повисает в пустоте» [3, с. 203].

Безусловно, стрит-арт, каким мы его представляем – будь то традиционные граффити (спрей-арт), трафаретная техника, стикеры, постеры или какие-либо иные художественные вмешательства в среду – оставил след в городском пейзаже по всему миру в форме постепенно усложняющегося стиля. Художники, начинающие создавать свои уличные произведения нелегально, вне художественной среды, рано или поздно стремятся влиться в контекст официальной культуры. Профессиональные художники, как правило, считают стрит-арт неразвитой формой публичного искусства, в которой молодые хулиганы, не дорастая до уровня высокого искусства, не найдя себе место в сфере арт-бизнеса, вынуждены рисовать на улице, чтобы их произведения хоть кто-нибудь увидел. Отчасти это утверждение верно: стрит-арт – это естественный продукт институционального мира искусства, плод молодых художников и людей, желающих найти свою творческую нишу вне официальной системы. Тем не менее эта форма творчества как часть культуры современного города отражает образ жизни всех слоев общества, столь же разнообразного, сколь и непредсказуемого. Нелегальная природа стрит-арта позволяет художникам нарушать авторские права, а также дает последователям ряд преимуществ перед разрешенным искусством. Для уличных художников это уникальная, неограниченная возможность использовать яркие, прямые, порой даже грубые высказывания; выдвигать неудобные государству политические и социальные требования; апроприировать практически любое доступное для создания проекта пространство и архитектуру, в том числе чужие произведения.

Для многих молодых художников, находящихся вне официальной культуры, граффити становится единственной возможностью сделать публичным



своё высказывание, осуществить посильное действие для общества, если повезет – увековечить свои мысли. Несмотря на множественные положительные стороны стрит-арта, диалог поколений затруднителен, общество преимущественно воспринимает их произведения как хулиганство. Зрители вынуждены созерцать анонимные произведения искусства на улице, на стенах собственных домов и на транспорте – разве это не преступление против них? Но как в таком случае рассматривать повсеместную рекламу в общественной среде, которая в отличие от искусства несет неоднозначный, навязанный на бессознательном уровне коммерческий призыв? Как быть с тем, что, передвигаясь в общественном транспорте, жители мегаполиса постоянно подвергаются психологическому давлению со стороны рекламы? Выходит, человек, оплачивая проезд, оплачивает и то, что ему навязывают товары и услуги. Такая форма давления купила себе место, она разрешена, общество было вынуждено её принять и в результате привыкло. Подлинное искусство, в отличие от рекламы, ничего навязать не может, антикоммерческие стрит-арт проекты противостоят повсеместной коммерциализации современных улиц.

Фотография или видео присваивают себе часть нашей жизни, как часть нашей личности, зачастую без нашего согласия. С появлением фотографии велись споры: нарушает ли фотограф мораль авторского права, например, архитектора, когда снимок со строением публикуется. Такая форма апроприации уже для всех стала привычной. Стрит-арт проекты присваивают чужую собственность, но с эстетическими, культурными намерениями, тогда как моральные критерии не всегда являются положительными.

Если брать во внимание произведения таких гениев стрит-арта, как Кит Харинг, Bansy, «AVANT», Барри МакГи, Клет Абрахам, Петер Гибсон, и отечественных художников Паша 183, Тимофей Радя, «310», Алексей Спай, «Zukclub», «ЛюдиСтен», «Vitae Вязи», несущие идеи, содержащие конкретные социальные призывы и яркий авторский стиль, вызывающий последователей как в андеграунде, так в дизайне и китче, вопроса «является стрит-арт актуальным

искусством или хулиганством» не возникнет даже у самого консервативного зрителя.

### *Перформативные проекты.*

К группе перформативных проектов необходимо отнести такие проекты, которые предполагают активность публики; их основным элементом является драматургический, сценический и интерактивный эффект. «Перформанс был важной составляющей многих авангардных школ и движений двадцатого века, в том числе футуризма, лучизма, конструктивизма, дадаизма, сюрреализма и Баухауза. В 1950-е годы перформативный аспект искусства всё больше заявлял о себе в творчестве «кинетистов» и «живописцев действия», абстрактных экспрессионистов и художников «ар информель», японской группы «Gutai» и битников» [4, с. 263]. Такие проекты – перформансы, хеппенинги, флешмобы и другие хореографические действия – должны внести радость и возбуждение в публику. Раздвигая границы искусства и восприятия, эти произведения позволяют открыто исследовать реальность и отношения в пространстве, формирующемся между художником и зрителем. «Действия», «хеппенинги», «живое искусство» или «непосредственное искусство» позволили художникам стереть границы между средствами самовыражения и дисциплинами, между искусством и жизнью. Вместо того, чтобы оставаться в привычных рамках индивидуального произведения искусства, в фундаментальном контексте, создается искусственная, театральная среда.

Рассматривая город как перманентно изменяющуюся и перестраиваемую арену и определяя его как основу перформансов и творческого взаимодействия, художники вмешиваются в него, демонстрируя сознательно переосмысленное перформативное искусство, которое отражает театральные возможности урбанистической среды. Таким образом, наибольший интерес представляет не столько действие на первом плане, сколько ответ зрителя на него, что и становится главной частью перформанса.

### *Арт-активизм.*

Идея дадаистов, упрощенно сведенная к тому, что любой заимствованный из жизни предмет или подготовленное действие в зависимости от среды могут стать произведением искусства, развиваясь в течение XX столетия, приходит к новым решениям в начале XXI века. Перформативная деятельность, распространение концептуализма, активная интеграция искусства в общественное пространство, внедрение в художественную практику всех возможных медиа, развитие молодежных субкультур и появление социальных сетей – факторы, которые должны были привести к появлению новых форм социального творчества. Надо учитывать, что традиционные художественные музеи интересны не всем, так же как и протестная суть нонконформистского искусства, но тяга к творению и коллективному действию у человека в крови. В сложившейся социокультурной ситуации формируется флешмоб как форма коллективного акционизма, независимого от культурных институций.

Нет простого ответа на вопрос, что побуждает людей участвовать в флешмобах, однозначно то, что их популярность растет. Во избежание проблем массовые, сложные в подготовке флешмобы, например, «Парад Зомби», организаторы все же согласовывают с городской администрацией, иногда даже приглашают участников через СМИ. Что, очевидно, противоречит партизанской сущности формы арт-активизма.

Известна тяга отечественных интеллектуальных слоев к абсурдистскому началу. Художественные коллективы часто проводят художественные мероприятия без какой-либо цели, кроме желания заявить о себе и обратить внимание общественности к актуальному искусству. Можно привести примеры: акции Юрия Альберта, группы «Коллективные действия» (с 1976), новосибирское мероприятие «Лента Стебиуса» (1995), шествие творческого объединения «Свои 2000» (2000), поздняя деятельность объединения «Лаборатория поэтического акционизма», урбанистические проекты группы «ЗИП» (с 2009).

На постсоветском пространстве монстрации становятся неким абсурдным художественным отголоском первомайских демонстраций. Целью участников

монстрации является выразить себя «с помощью» концептуальных или парадоксальных плакатов, костюмов и коллективных действий, построенных на игре смыслов. В основе общего действия нет заготовленного сценария, организаторы обозначают лишь место и точное время начала. Ежегодные шествия берут свое начало 1 мая 2004 года в Новосибирске, по инициативе арт-коллектива «САТ», художественного сообщества и творческой молодежи. Абсурдизм действия начинается с того, что основатели считают: без слога «де» термин «демонстрация» приобретает положительный смысл. До 2009 года шествия проходили в хвосте общей колонны первомайской демонстрации. Число монстрантов постоянно росло, и в 2010 году по отдельному от других колонн маршруту прошло около двух тысяч человек, что втрое превысило число участников мероприятий политических партий. В последующие годы к художникам присоединилось до четырех тысяч человек. В 2010 и 2011 годах монстрации проходят в Москве, собирают сто-двести человек. В Санкт-Петербурге была попытка организовать монстрацию в 2010 году. Однако администрация города поставила мероприятие вне закона, что вынудило организаторов провести её в форме похорон питерской монстрации, которым препятствовала милиция, но в мягкой форме. Также монстрации организовывались в Перми, Владивостоке и Симферополе. По условиям акции лозунги монстрантов лишены любого, в том числе политического, смысла. Однако власти не могут допустить бессмысленного для них собрания горожан, что и вынуждает проводить монстрации несогласованно, под страхом задержания и штрафа.

Надо отметить, что арт-активизм преимущественно предполагает привнесение положительных эмоций, свежих мыслей и эстетику в обыденность городской жизни. Этот способ художественного самовыражения направлен на повышение положительного настроения, на отвлечение от серости трудовых будней, на установление связей между жителями города, на взаимодействие между художником и обществом и прочие позитивистские задачи. Обычно представители арт-активизма как искусства действия не преследуют цель сформировать материальное

воплощение произведения, они желают вызвать впечатление, эмоции, размышления, из фактов – лишь фото и видео документация. Арт-активисты не оккупируют чужую собственность (за редким исключением), не призывают к социальным переменам, никогда не занимаются политической агитацией, их деятельность не противоречит закону. Их искусство направлено на внедрение в социальную среду, на коммуникацию с публикой, им нет необходимости скрывать свои личности. Тем не менее преднамеренное взаимодействие с городскими административными органами противоречит партизанной сути арт-активизма, у нас же в стране несанкционированные публичные коллективные действия незаконны и вызывают реакцию со стороны властей. Как бы ни обстояло дело, подлинное искусство, в отличие от властей, никого не может и не должно принудить или оскорбить.

#### *Арт-акционизм.*

Крайне агрессивная попытка художника стереть грань между искусством и действительностью принимает форму арт-акционизма. Истоки акционизма можно увидеть в перформансах дадаистов и сюрреалистов, в «живописи действия» Джексона Поллока, в «живых картинах» Ива Кляйна. Если пионеры хеппинга – группа «Флюксус», Джон Кейдж, Аллан Капроу, Роберт Раушенберг, Рой Лихтенштейн, Йоко Оно, Клас Ольденбург – устраивают акции с целью стать ближе к публике, объяснить ей, что такое новое искусство, показать процесс создания и пригласить зрителя в произведение, то проекты Вито Аккончи, Йозефа Бойса, Кристофа Шлингензифа, Вали Экспорт, Марины Абрамович, Ай Вейвее невозможны без принципа исследования, будь то социальное поведение, возможности собственного тела, влияние искусства на человека, на политику и культуру. Эти проекты наполнены социально-политической пропагандой. Хотя постановочно художники призывают зрителя участвовать, фактически подразумевается, что публика будет шокирована. Для обывателей это самая сложная и непонятная форма искусства. Однозначно, арт-акционисты – это революционеры от искусства. Задача же революционера, – мы знаем слова Вальтера Беньямина, – не столько ехать в поезде истории, сколько давить на стоп-кран, пока

этот поезд не попал в катастрофу [7, с. 45], средства же каждый выбирает сам. Художники практически вынуждают общество и власти брать на себя экспертную функцию решать, что искусство, а что нет.

Отдельно необходимо рассмотреть «Венских акционистов» – группу австрийских художников, работавших вместе в 1960-х годах. Это одно из самых радикальных и провокационных движений, с точки зрения используемых выразительных средств. Их действия отличаются деструктивностью, мазохизмом и насилием, с использованием обнаженного тела, крови, экскрементов и туш жертвенных животных. Экстремальная провокационность их перформансов вызывает отвращение даже у самой стойкой публики. Деятельность австрийцев, часто с ритуальными элементами, была реакцией на то, что они считали политическим угнетением и социальным лицемерием. Их акции должны были избавить общество от агрессивных человеческих инстинктов. Такая форма творчества часто приводила художников к арестам.

В отечественной художественной практике акционистские тенденции появляются у авангардистов, затем у московских концептуалистов. Первой и самой масштабной акцией, не только по количеству участников, но и по вызванному воздействию на общество и власть, была «бульдозерная вставка» (1974). Виталий Комар и Алик Меламид, заимствуя концепцию произведения как события, совместно с Оскаром Рабиным формулируют её в неразрешенной Союзом художников выставке на природе, создав новый способ изменения общекультурной ситуации. Отечественный перформансист стремится максимально встроить действие в жизнь, чтобы сторонняя публика приняла действие как факт жизни, а просвещенный зритель оценил качество «ситуационистской» постановки, выбор места, деталей и стилизации образа персонажа. «Замысел «художественной ситуации» направлен на изменение контекста окружающей жизни путем зрелищного выброса «горячей» темы для широкой и бурной общественной дискуссии. То есть качество такого перформанса напрямую связано с социальным эффектом» [5, с. 47]. Расцвету акционизма способствует политическая обстановка в

начале 1990-х годов, которой воспользовался ряд московских художников: Александр Бренер, Олег Кулик, Авдей Тер-Оганьян и Движение «Э.Т.И.» (Анатолий Осмоловский, Дмитрий Пименов, Григорий Гусаров, Олег Мавроматти). К новому поколению акционистов постсоветского пространства относятся арт-группа «Война», панк-группа «Pussy Riot», движение «Femen», Петр Павленский, Елена Ковылина и другие.

Если художник грамотно в рамках закона продумал свою акцию, власти по отношению к нему оказываются в безвыходной ситуации. Они понимают, что акционист организовал политическое шоу, но наказать в рамках законов его не представляется возможным. В подобной ситуации оказываются сами художники, например, когда их произведения страдают от вандалистских акций Александра Бренера. Выходит, существует один действенный выход: опередить акциониста и не дать ему совершить действие.

Отечественные арт-акционисты, несомненно, не боятся, чаще даже стремятся оскорбить стороннего зрителя и чувства общества в пользу провокации, резонанса и скандала, заставляя власти реагировать, а публику – думать. С целью усиления собственной значимости в глазах прогрессивной интеллигенции они, не щадя ни себя, ни зрителя, готовы идти на любые средства, остается одна задача – не растерять основополагающую художественную идею, если такая присутствует. Проекты, в которых арт-акционист стремится уничтожить чью-то собственность или оскорбить чьи-то чувства, не несут созидательной, эстетической функции, разрушают моральные устои, переворачивают культурные основы, лишь в грубой форме выражают концепцию человека, называющего себя художником, следовательно, противоречат всем критериям произведения искусства.

\*\*\*

Стрит-арт художники создают эстетическую обновленную среду, имеющую перманентное физическое воплощение. Арт-активисты создают эстетическую непостоянную среду, вовлекая публику в свои театрализованные представления. Арт-акционисты, игнорируя эстетику, культуру и противопоставляя себя обще-

ству, разыгрывают свои представления перед окружающими. Несмотря на изначально разные, как доказано, задачи в творчестве представителей несанкционированного уличного искусства, порой трудно сформулировать, какой формой является конкретное произведение – и стоит ли, ведь для случайного зрителя ценнее результат, то есть впечатление, а не способ самовыражения. Публике не всегда известно, создавалось ли произведение санкционировано, на заказ или самовольно – так ли это важно, когда произведение уже создано?

### *Список литературы*

1. Bieber A. Art & Agenda / A. Bieber, P. Alonzo, G. Jansen, S. Krohn, M. Hubner, R. Klanten // Political art and Activism. Album. – Berlin: Gestalten, 2011. – 288 p.
2. Klanten R., Hubner M. Urban interventions. Personal projects in public spaces. Album. – Berlin: Gestalten, 2010. – 288 p.
3. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб: Азбука-классика, 2007. – 488 с.
4. Демпси Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству. – М.: Искусство – XXI век, 2008. – 304 с.
5. Ерофеев А. Хулиганы возвращаются // Артхроника. – №5, 2012. – М.: Арт-Медиа, 2012. – С. 46–47.
6. Ковалев А.А. Семь работ – выбор критика. Кит Харинг // Артхроника. – 2013. – №1. – М.: Арт-Медиа, 2013. – С. 118–126.
7. Ковалев А.А. Умный двойник. Анекдоты для Жижека // Артхроника. – 2012. – №5. – М.: Арт-Медиа, 2013. – С. 44–45.
8. Про паблик-арт. Современное искусство в общественных пространствах. – Н. Новгород: ГЦСИ, 2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.propublicart.ru/> (дата обращения: 22.11.2015).
9. Фарсинг С. Искусство. Всемирная история. – Пер. с англ. – М.: Магма, 2012. – 576 с.



---

**Крылов Сергей Николаевич** – преподаватель кафедры монументально-декоративной живописи и общей живописи ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица», Россия, Санкт-Петербург.

---