

9. Социальная философия : словарь / сост. и ред.: В. Е. Кемеров, Т. Х. Керимов. М., 2003.  
10. *Эйзенштейн С. М.* Избранные статьи. М., 1956.

*Статья поступила в редакцию 15.08.2015 г.*

УДК 7.036(470.54-25) + 7.04 + 316.773.3

А. А. Егорова

### **КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ СТРИТ-АРТ (НА ПРИМЕРЕ ПРАКТИК ЕКАТЕРИНБУРГСКИХ ХУДОЖНИКОВ)\***

Статья является попыткой проанализировать феномен уличного искусства с точки зрения коммуникативных стратегий, выстраиваемых художником с потенциальными реципиентами. Анализ основывается на теоретическом рассмотрении стрит-арта как стихийного авангарда, наследующего модернистскую интенцию разрушения границы между искусством и жизненной практикой. Особый акцент сделан на современном стрит-арте Екатеринбурга. Фактический материал иллюстрирует основной авторский тезис о сосуществовании в художественном поле города уличного искусства, базирующегося на одной из двух коммуникативных стратегий. Первая названа стратегией сопротивления и заключается в противостоянии существующим политическим или социокультурным реалиям. Вторая именуется стратегией гуманизации — суть ее в очеловечивании урбанистического ландшафта и формировании лично окрашенных связей городских сообществ с конкретной локацией.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** стрит-арт; уличное искусство; уличное искусство Екатеринбурга; публичное пространство; визуальные коды города; коммуникация; арт-практики; современное искусство.

Уличное искусство — благодатный для исследования материал. С одной стороны, оно физически доступно и злободневно — уличные художники быстро и остро реагируют на изменения различного порядка (политические, социальные, культурные), визуализируя свою реакцию. Оно создается здесь и сейчас и зачастую снабжено медийным авторским комментарием. С другой стороны, стрит-арт обладает свойством сопротивления теоретическому скальпелю исследователя. Это искусство активное и живое, оно подвижно и подвержено изменениям, как сама городская среда, его порождающая и питающая. Стрит-арт ускользает почти буквально, когда его физическая доступность и открытость оборачиваются скоропостижной визуальной смертью — атмосферные осадки и коммунальные службы смывают рисунки с городских стен. Образы стрит-арта подвержены ментальному

---

\* Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ в форме гранта, проект № 15-14-66004 «Визуальные коды городов Урала как основа достижения региональной идентичности», номер государственной регистрации научно-исследовательской темы проекта: № 115042070040.

устареванию: они теряют свою актуальность, когда угасает стимулирующий их жизненный импульс. Короткий и динамичный жизненный цикл стрит-арта зачастую не позволяет создавать релевантные произведениям теоретические фреймы.

Уличное искусство разнообразно и многолико: исследователи дифференцируют стрит-арт на граффити, наклейки, вязание, трехмерные объекты, перформансы, видеоискусство, световые инсталляции и др. При этом каждый стрит-артист вкладывает в свою художественную практику субъективное понимание того, чем для него является уличное искусство. Однако, несмотря на присущую стрит-арту гетерогенность, можно выделить ряд особенностей, характерных для любого его проявления.

Во-первых, жизненной средой уличного искусства является город, конкретнее — общественные и публичные урбанистические пространства. Зачастую объекты уличного искусства сайт-специфичны. Во-вторых, как и любой другой вид искусства, стрит-арт предполагает наличие коммуникации между автором — создателем произведения (невзирая на кажущуюся анонимность объектов уличного искусства) и реципиентом. Стрит-арт диалогичен, он заостряет, пытается нивелировать или решить некую общественно значимую проблему политического, социокультурного, экзистенциального характера. Разнородные проявления стрит-арта объединяет изначальная интенция, связанная со стремлением художника к непосредственному преобразованию действительности. Это априорное стремление может обладать разной степенью революционности, но оно есть всегда. Такова третья особенность уличного искусства.

Итак, реперными точками нашего нарратива о стрит-арте станут публичная среда и вписанный в нее арт-объект, художник и та коммуникативная стратегия, которую он своим произведением реализует. Обозначенные маркеры позволяют ограничить общую историческую хронологию развития уличного искусства и конкретные его проявления, связанные с Екатеринбургом.

### **Стрит-арт — искусство публичных пространств**

Теоретический анализ стрит-арта естественным образом должен начинаться с дефиниции данного искусства. Проявления стрит-арта многообразны, поэтому выделить единое основание, определяющее стрит-арт с точки зрения жанра, медиаресурсов, визуальных особенностей, представляется неэффективным. В данной статье стрит-арт будет трактоваться как искусство визуальной интервенции в публичные урбанистические пространства, строящееся по принципу коммуникации с горожанами.

В статье «Пересборка города» В. Вахштайн артикулирует разнообразные возможные логики мышления о городе, выливающиеся в несколько языков описания, каждый из которых продуцирует собственное понимание категории «публичное/общественное пространство». Для целей нашего исследования обратимся к трактовке «публичного/общественного пространства», предложенной левым урбанистическим дискурсом (термин А. Лефевра) и дискурсом «хипстерского урбанизма» (термин В. Вахштайна). Логике левого урбанизма релевантна трактовка

публичного пространства, предложенная Х. Арндт. По мысли последней, общественное пространство оказывается связанным с гражданским обществом — добровольной и осознанной самоорганизацией граждан, свободно и самостоятельно выстраивающих коммуникацию о своей общей судьбе и осознающих собственную идентичность как друг с другом, так и с конкретной локацией. «Принципиально иначе публичное пространство кодируется в языке хипстерского урбанизма. Здесь оно именно публичное — пространство, где люди даны друг другу не как члены сообщества, а как наблюдатели» [8, 15].

Наше гипотеза заключается в том, что оба рассмотренных урбанистических дискурса порождают соответствующее им уличное искусство, действующее либо в логике коммуникативной стратегии сопротивления, либо — гуманизации.

### **Стрит-арт как коммуникация**

Данное исследование исходит из классического понимания коммуникации: от латинского термина *communico* — «делаю общим», «связываю», «общаюсь». Коммуникация, таким образом, трактуется здесь как процесс обмена вербальной и иной (в том числе — иконической, т. е. образной) информацией между субъектами, в процессе которого рождаются новые смыслы исходящих сообщений. Визуальный социолог Р. Брекнер рассматривает всякое изображение как средство коммуникации, более того, онтологический смысл изображения заключается именно в коммуникации: «Материальный объект становится изображением, только если на него смотрят как на изображение. Без “смотрения”, которое всегда происходит в рамках определенного контекста <...> изображение может не превратиться в “представление” (презентацию) и, таким образом, останется объектом, не имеющим значения» [5, 17]. В силовом поле современного искусства коммуникация становится базовой составляющей и, более того, способом бытия произведения. Обратимся к художнику и теоретику П. Вайбелю: «Художественный объект, в классическом понимании, заменяется открытой сферой действия, в которой создаются новые союзы между автором, произведением и зрителем» [2]. Будучи искусством публичного (общественного) пространства, стрит-арт априори может реализоваться лишь в коммуникации автор — произведение — реципиент.

### **Стрит-арт как стихийный авангард**

Концептуальное начало стрит-арта зачастую видят в практиках авангардных художников 10–20-х гг. прошлого века. Одной из значительных находок авангарда стал радикальный пересмотр отношения искусства и жизни. Господствующее со времен кантовской эстетики представление об автономности сферы искусства, независимости ее от окружающей реальности подвергается модернистами первой волны критике и пересмотру. «Европейские авангардные движения можно описать как удар по статусу искусства в буржуазном обществе. Они отрицали не предшествующую им форму искусства (стиль), но сам институт искусства,

обособленный от жизненной практики человека <...> искусство надлежит не просто разрушить, но перевести в жизненную практику, где оно сохранилось бы, пусть и в измененном виде» [7, 76–77].

Обозначенный П. Бюргером буквальный «перевод искусства в жизненную практику» физически реализовывали художники, украшавшие улицы российских городов к празднованиям годовщин Октябрьской революции 1917 г. Средой обитания нового искусства становится город. «Новая индустриально-городская среда, пространство интенсифицированной, ускоренной коммуникации постоянно привлекали внимание художников, литераторов и музыкантов, искавших возможности прямого контакта между искусством и жизнью», — читаем у Е. Бобринской [3, 167–168].

Футуристическое стремление смести границы между искусством и жизнью было перенято стрит-артистами 60–70-х. Уличное искусство этого периода наполнено революционным пафосом. Трансформация реальности и человека посредством искусства рассматривается стрит-артистами в качестве своей миссии. Миросозидательные, равно как и разрушительные, интенции уличного искусства позволяют рассматривать его в рамках авангардной социокультурной парадигмы.

Исследователи выделяют две доминирующие культурно-географические линии в уличном искусстве 60–70-х гг.: американскую и французскую. Французский стрит-арт выкристаллизовывался во многом под влиянием ситуационистского интернационала, призывавшего к трансформации радикального художественного жеста в радикальный политический. В программном для французских стрит-артистов тексте «Тезисы о культурной революции» Г. Дебора читаем: «Цель ситуационистов — непосредственное участие в чувственном изобилии жизни через изменение намертво организованных преходящих моментов» [10]. Потенциал искусства ситуационисты предполагали направить на критику как существующего политического строя, так и общества потребления. Современная жизнь метафорически понималась ситуационистами как «общество спектакля»: «Вся жизнь обществ, в которых господствуют современные условия производства, проявляется как необъятное нагромождение спектаклей. Все, что раньше переживалось непосредственно, теперь отстраняется в представлении» [9, 13]. По контрасту с социальной практикой продуцирования и потребления симулякров стрит-арт, в свою очередь, призывает зрителя-соучастника к непосредственному переживанию реальности — к переживанию-действию, переживанию-перекраиванию. Уличное искусство актуализируется в непосредственной коммуникации с горожанином, выстроенной, как мы считаем, либо согласно стратегии сопротивления, либо — стратегии гуманизации.

Американское уличное искусство семидесятых в прямом смысле этого слова было андеграундным — территорией его обитания была нью-йоркская подземка. Интенсивную активизацию граффити, захлестнувших в этот период «большое яблоко», Ж. Бодрийяр связывает с подавлением крупных городских волнений 1966–1970 гг. «Подобно им, это стихийная борьба, однако иная по типу, иная по содержанию и развертывающаяся в ином пространстве. Это новый тип выступления на сцене города — города уже не как средоточия экономико-политической

власти, но как пространства/времени террористической власти средств массовой информации, знаков господствующей культуры» [4, 156].

### **Коммуникативные стратегии уличного искусства Екатеринбурга: сопротивление и гуманизация**

Понятие «стратегии сопротивления» было заимствовано из труда философа Е. Г. Трубиной «Город в теории»: «Смутное представление людей о том, что жизнь, которая разворачивается перед их глазами, при всем ее жестком на них давлении, только одна из возможных, реализуется в своеобразном этосе — этическом измерении проживаемой жизни. Этос, в свою очередь, проявляется в разнообразных, как сказали бы сегодня, стратегиях сопротивления современности, в поведении и психологических предрасположенностях различных городских типов» [14, 55]. Стратегия сопротивления заключается в визуализации, призыве к осмыслению и, в конечном итоге, противостоянию существующим в жизненной практике несправедливостям. Смысл художественно-коммуникативной стратегии сопротивления ясно сформулировал инсайдер стрит-арт сообщества А. Бренер: «Вопрос о граффити, также как и о других формах культурного производства, является вовсе не частным вопросом современной эстетики или городской субкультуры, но широкой социальной и политической проблемой, напрямую связанной с тем, кому служит нынешняя культура, к кому она обращается, к каким целям она стремится и за что она борется» [6].

Исповедующий сопротивление стрит-арт зарождается как реакция на социально-экономическую и символическую гетерогенность городского пространства. Такое уличное искусство реализовывалось как протестная активность, практика радикального жеста, снабжающая художественное высказывание политической коннотацией. Фракталы, составляющие урбанистическую ткань, маркированы не только географически, но и символически — посредством знаков. «Теперь все разобщены и безразличны под властью телевидения и автомобиля, под властью моделей поведения, запечатленных во всем — в передачах массмедиа или же в планировке городов. Все выстроены в ряд, и каждый бессознательно отождествляет себя с умело расставленными направляющими симулятивными моделями» [4, 157]. Проанализированная Бодрийяром ситуация тотальной безличности обуславливает релевантные ей механизмы художественного сопротивления, которые артикулируются в попытке персональной самоидентификации посредством знака-граффити. Обозначить себя, свое происхождение или место обитания, свою экзистенцию — такова первоначальная функция нью-йоркских граффити 60–70-х — Таки 183, Cornbread и других райтеров.

Однако стрит-артисты, по мысли Бодрийера, совершают и более радикальный жест — попытку истребить или, по крайней мере, сбить с толку близкую тотальность медийного городского кода своей партизанской активностью. Суть последней заключалась в использовании знаковых одежд «врага» — надписей-кодов, которые принципиально не могут быть декодированы в силу того, что не обладают внутренним содержанием. Партизанский потенциал стрит-арта

реализован екатеринбургским художником Тимофеем Радей в акции «Улучшения на районе» (апрель, 2012 г.). Само название акции, играющее со сленговым «у нас на районе», содержит скрытое обращение к представителям локальных сообществ, свидетельствует о коммуникативной подоплеке проекта. Рекламные плакаты, несанкционированно размещенные на стволах живых деревьев, превращаются в скворечники, фотографии-документы акции снабжены авторским комментарием: «справедливое использование рекламных поверхностей» [16]. Художник работает с распространенным в екатеринбургской среде медиа — рекламными плакатами. Проект в гуманистическом ключе перерабатывает объективированные медиасферой женские тела. Так, голый русалочий торс прикрывают бюстгалтером, в руках вместо зеркала оказывается сборник Бродского, на безымянном пальце правой руки — обручальное кольцо. Полуголую модель, рекламирующую женское нижнее белье, заботливо драпируют плащом, трогательно защищая плакатную красавицу и от капризов погоды, и от вождедеющих липких взглядов. Реципиент сталкивается с ситуационистским приемом переворачивания — художник трансформирует первичную семантику образа на кардинально противоположную. Места остановок общественного транспорта обустроиваются коврами, по-стариковски покрывающими стены остановочных комплексов или скамейки для отдыха пассажиров. Заметим, что попытка переосмыслить «ничейность» площадок ожидания общественного транспорта также предпринималась художницами Антониной и Александрой Воробьевыми в рамках проекта «По пути», реализованного фондом «Культурный транзит» в Екатеринбурге в мае — сентябре 2013 г. Девушки превратили обычную остановку в уютную беседку с чаем, кофе и сушками для пассажиров. Рассмотренные проекты работают с преодолением переживания «бесчувственного равнодушия» [11, 27] публичного пространства, зафиксированного представителем классического урбанистического дискурса Г. Зиммелем. Будучи художественно освоенным, общественное пространство начинает восприниматься горожанами по-новому — как пространство лично окрашенное.

При всей присущей им социальной и философской серьезности, рассмотренные проекты несут и игровую составляющую. Однако избранная екатеринбургским стрит-артом стратегия сопротивления предполагает, наряду с иронией, выражение острой социальной или политической критики. Выполняя миссию социального рупора, стрит-артист, по мысли А. Бренера, выступает катализатором «...подрывного элемента, стремящегося усилить социальное напряжение внутри наличествующей системы, чтобы увеличить вероятность перемен» [6]. Екатеринбургу известны многообразные примеры критического стрит-арта.

Проект «Уличная грязь» Славы PTRK и Владимира Абиха — ярчайшее воплощение социального арта — получил огромное количество как журналистских, так и профессиональных откликов. В качестве художественных медиа стрит-артисты избрали щиты ДВП, грунтованные белой водоэмульсионной краской, и обычную грязь, в изобилии покрывающую Екатеринбург в период межсезонья. Именно этой грязью авторы работали, создавая портреты реальных екатеринбургских бездомных. Технология нанесения грязи различалась: ее оставляли пешеходы, проходя

по расположенным в оживленных переходах щитам, мчавшиеся по трассам автомобили буквально «поливали» грязью доски, расположенные на обочинах дорог. Авторы комментируют концептуальную задачу акции: «Это проект о людях, видя которых, мы сразу же стараемся отвести взгляд, как только их замечаем. О лицах с навсегда отпечатавшейся на них улицей, безнадегой и грязью, но в первую очередь это все же не грязь, а человеческие лица» [15]. Художники расшатывают бессознательное желание зрителя перманентно пребывать в зоне комфорта, в стерильной как в физическом, так и в социальном отношении среде, где все, что может этот комфорт разрушить, игнорируется, загоняется в область «слепого пятна». Избранный размер щита — масштабные 120 × 80 см — также выступает выразительным средством актуализации социально игнорируемого. «Уличная грязь» стала художественной операцией по визуализации замаскированных социальных нарывов. Заметим, что работа с дискомфортными темами и материалами, реализованная арт-практикой в модусе «телесного низа», широко артикулируется современным художественным дискурсом. В перформансе 1999 г. «Ванная комната» Шихару Шиоты также используется грязь, в ванне с которой художница дрейфует, ритмично поливая себя из ковшика отталкивающей кашицей.

Уличные художники оперативно и провокативно реагируют на турбулентный политический климат государства. Здесь политический стрит-арт сохраняет некоторую преемственность с практикой ситуационистов: «...главным их (ситуационистов. — А. Е.) стремлением было соединить искусство и политику на всех стадиях развития» [12]. Искусство в данном случае (в случае избрания стрит-артистом коммуникативной стратегии сопротивления) становится реальным действием, свидетельствующим о гражданской позиции художника. Физический жизненный цикл таких объектов особенно недолговечен, однако они продолжают свое существование в медиапространстве. В мае 2015 г. в историческом центре города участники арт-группы «Злые» нанесли граффити: «Что ты будешь делать, если завтра начнется война?» На асфальте рядом — экспрессивные брызги, неминуемо вызывающие у реципиента ассоциации с кровью. Не заметить, миновать или пройти мимо граффити не получится — начертанная кричащей красной краской надпись крупной строкой бежит поверх разрисованного ромашковым лугом и голубым небом строительного забора, защищающего от строительного котлована главную пешеходную артерию города — улицу Вайнера. Буквально в паре шагов — площадь 1905 года, место ежегодных парадов в честь празднования Дня Победы. Симптоматичным представляется факт появления надписи 10 мая. В Сети художники снабжают свое граффити комментарием: «Понятие “патриотизм” будет стоять над чувством страха только до той поры, пока войну можно удерживать в рамках телевизионной картинки, а потери измерять временем на просмотр фильмов о войне и деньгами, потраченными на билеты в кино. Война, разрушающая чужие миры, позволяет смерти оставаться философской категорией, но рядом с реальной смертью места для философии не остается...» [19]. Телевизионный экран, монитор компьютера или телефона — гаджеты, транслирующие известия о кровавых бойнях, одновременно служат для обывателя некой умозрительной защитной оболочкой, свидетельствующей о том, что война происходит хоть

и сейчас, но не здесь. Мнимая иллюзия персональной безопасности разрушается, когда праздно фланирующий горожанин получает прямой и страшный вопрос в лоб — вопрос, загоняющий в тупик, вопрос-нокаут. Современные художники зачастую работают с проблемой перманентных локальных конфликтов, вспыхивающих повсеместно. Коллажи Марты Рослер из серии *Bringing War to Our Homes*, проект группы Amnesty International *It's Not Happening Here, but It's Happening Now* («Не здесь, но сейчас») расшатывают домашнее призрачное спокойствие потребителя, заставляя размышлять и в конечном итоге — действовать.

По мысли А. Бренера, «всякая серьезная эстетическая позиция и всякое подлинное индивидуальное и коллективное существование день ото дня становится все более невозможным без радикальной социальной критики, которая, разумеется, является только началом освобождения» [6]. Коммуникативная стратегия сопротивления, реализованная в рассмотренных проектах екатеринбургских стрит-артистов, строится на критике существующего миропорядка с присущими ему несправедливостями, социальной апатией, режимом игнорирования всего, что может нарушить зону комфорта. Главной задачей стрит-артистов становится вскрытие и проявление посредством художественного текста социальных и политических проблем, заострение внимания публики на последних, а также «пробуждение» зрителя как рефлектирующего, самостоятельно и критически мыслящего носителя социальной активности, политической воли и гражданской ответственности.

Вторая линия развития стрит-арта, выделенная в тексте Ж. Бодрийера, — легитимированные городскими властями паблик проекты масштабных росписей городских стен — также артикулируется уличным искусством Екатеринбурга. Работы, созданные в рамках обозначенной социологом муниципальной программы *City Walls*, зачастую вписываются в формат традиционного монументального искусства. «Инициатива такой стенной живописи идет сверху, это проект обновления и оживления города, осуществляемый на муниципальные средства. <...> Ее художественная идеология — “естественный союз зданий и монументальной живописи”. Ее цель — “дарить искусство населению Нью-Йорка”» [4, 161–162]. Мы называем избранную такими стрит-артистами коммуникативную стратегию стратегией гуманизации, поскольку главная цель подобного «прирученного» стрит-арта заключается в «очеловечивании» городской среды, в ее гуманизации художественными средствами. «Легализованному» уличному искусству, как правило, чужд разрушительно-революционный пафос визуальных практик, избирающих коммуникативную стратегию сопротивления.

Коммуникативная стратегия гуманизации зачастую приобретает в Екатеринбурге фестивальный формат. В качестве примера остановимся на двух событиях: фестивалях «Длинные истории Екатеринбурга» (2003–2009 гг.) и «Стенограффия» (с 2010 г.).

По словам идейного вдохновителя и организатора «Длинных историй Екатеринбурга» Н. Аллахвердиевой, фестиваль можно рассматривать как образчик работы «по культурной реанимации городских пустот» [1]. Заказчиком проекта выступила муниципальная компания «Столица Урала», которой необходим был

имиджевый проект, приуроченный к двухсотосьмидесятому юбилею Екатеринбурга. Организаторы фестиваля решили использовать в качестве медиа идентичные бетонные заборы, окружающие многочисленные строительные площадки города. Гладкие бетонные изгороди-«временки» представляли неожиданно благоприятный для визуальной и художественной обработки материал — им были присущи модульность, серийность, нейтральность, «кадрированность». «Каждую секцию бетонной ограды можно представлять как экран или кадр, а весь забор — как монументализированную киноплёнку, или очень длинную Comic Strip, или бегущую строку, — пишет Н. Аллахвердиева. — Бетонные заборы как будто специально приготовлены для актуальных художественных проектов, тяготеющих к регулярным структурам, кинематографичности, динамизации восприятия статичных изображений в эпоху серийности и сериальности» [1]. «Длинные истории Екатеринбурга» просуществовали шесть лет, за этот период было реализовано 62 художественных проекта, актуализировавших новый способ освоения городского пространства в неожиданно возникающих культурных маршрутах.

Фестиваль уличного искусства «Стенография» проводится в Екатеринбурге ежегодно, с июля 2010 г., при поддержке администрации города. Отбор художников-участников осуществляется посредством открытого конкурса эскизов. В начале нового календарного года оргкомитет «Стенографии» анонсирует тему предстоящего фестиваля, «исходя из актуальных, общественно-политических, социальных и других важных повесток, существующих в Екатеринбурге и России» [13]. Магистральными темами «Стенографии-2014» стали «Образы Екатеринбурга», «Футбольный уголок» и «Создай свою достопримечательность по движению красной линии». Сам способ определения фестивальных тем симптоматичен — художественное высказывание строится по принципу соответствия мейнстримному муниципальному/федеральному дискурсу. Арт-объекты актуализируют концепт национальной культурной памяти, о чем говорит даже беглый анализ сюжетов: портреты исторических деятелей (Татищев, Петр I, Екатерина I), национальных героев (Юрий Гагарин), рисунки, посвященные Великой Отечественной войне. Наряду с обращением к теме национального достояния, участники работают с урбанистическими средовыми лакунами, преобразуют однообразный ландшафт спальных районов города, создавая эмоциональную привязанность представителей локальных сообществ к местам своего обитания. Поверхности для художественного высказывания многочисленны и разнообразны: монументальные росписи покрывают и торцевые стены жилых домов, и малые архитектурные формы — хозблоки, трансформаторные будки и т. д. Объекты «Стенографии» должны быть принципиально понятны своему зрителю — они строят коммуникацию простым и ясным языком, фигуративны и миметичны, активно используют яркие цвета. В целом такое художественное высказывание должно выполнять функцию социальной терапии — восприниматься реципиентами как позитивное и снимать возможное социальное напряжение.

### Выводы

Пребывая в публичном пространстве города, реципиент оказывается включенным в силовое поле уличного искусства. Результатом анализа уличного искусства Екатеринбурга, которое было избрано в качестве примера иллюстрации коммуникативного потенциала стрит-арта, стало представление о двух форматах коммуникации, которые были обозначены как стратегия сопротивления и стратегия гуманизации. Было установлено, что уличное искусство, избравшее коммуникативную стратегию сопротивления (работы Тимофея Ради, арт-группы «Злые», Славы PTRK и Владимира Абиха), действует в рамках «левацкого урбанизма», занимая критическую по отношению к мейнстримному государственному дискурсу позицию. В то же время стрит-арт, придерживающийся стратегии гуманизации, реализуется в русле «урбанизма хипстерского». Легализованный муниципальными властями стрит-арт отказывается от изначально присущей уличному искусству интенции социальной шоковой терапии. Его задача — в снятии потенциального социального напряжения и укреплении эмоциональных связей жителей с местами их обитания. Город, как мы считаем, нуждается в визуальном и экзистенциальном балансе — как в гуманизирующем общественные пространства искусстве, так и в «разжижении» зоны комфорта шоковой терапией сопротивления.

1. *Аллахвердиева Н.* Современное искусство в городской среде: стратегии, ресурсы и технологии : [сайт проекта «Про публич арт. Современное искусство в общественных пространствах»]. URL: <http://www.propublicart.ru/publication?id=18/> (дата обращения: 18.09.2015).
2. *Biennale Way, отказ от денег и коммуникативные игры* [Электронный ресурс] // Конференция факультета журналистики МГУ. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/4841-konferentsiya-zhurfaka-mgu-biennale-way-otkaz-ot-deneg-i-kommunikativnye-igry> (дата обращения: 13.10.2015).
3. *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. 304 с.
4. *Бодрийяр Ж.* Kool Killer, или Восстание посредством знаков // Символический обмен и смерть. М., 2009. Гл. 2. С. 155–166.
5. *Брекнер Р.* Изображенное тело. Методика анализа фотографии // Интер. 2007. № 4. С. 13–32.
6. *Бренер А.* Как должны действовать граффити? : [сайт Арба]. URL: <http://www.arba.ru/article/194> (дата обращения: 01.08.2015).
7. *Бюржер П.* Теория авангарда. М., 2014. 200 с.
8. *Вахштайн В. С.* Пересборка города: между языком и пространством // Социология власти. 2014. № 2. С. 9–38.
9. *Дебор Г.* Общество спектакля. М., 2000. 184 с.
10. *Дебор Г.* Тезисы о культурной революции [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2007. № 79–80. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/debord/> (дата обращения: 19.08.2015).
11. *Зиммель Г.* Большие города и духовная жизнь // Логос. 2002. № 3–4. С. 23–34.
12. *Новоженова А.* Ситуационистский интернационал : [сайт Colta]. URL: <http://os.colta.ru/art/projects/8136/details/23239/> (дата обращения: 12.07.2015).
13. Стенограффия : [официальный сайт фестиваля уличного искусства «Стенограффия»]. URL: <http://stenograffia.ru/> (дата обращения: 18.09.2015).
14. *Трубина Е. Г.* Город в теории: Опыты осмысления пространства. М., 2011. 518 с.
15. «Уличная грязь» : интервью с художниками В. Абихом и Славой PTRK [Электронный ресурс]. URL: <http://www.adme.ru/tvorchestvo-reklama/portrety-bomzhej-narisovali-ulichnoj-gryazu-494405/> (дата обращения: 16.09.2015).

16. «Улучшения на районе» : [официальный сайт художника Т. Ради]. URL: <http://t-radya.com/street/31/> (дата обращения: 10.09.2015).

17. *Целуйко А.* Субкультура граффити: проблема самоидентификации автора. URL: <http://www.thewallproject.ru/dopstuff/problema-samoidentifikacii-avtora/> (дата обращения: 16.09.2015).

18. *Чистякова М. Г.* Измени пространство — измени жизнь: социально-антропологические контексты стрит-арта // Вестн. Тюм. гос. ун-та. 2013. № 10. С. 168–173.

19. Что ты будешь делать, если завтра начнется война? : [официальный сайт арт-группы «Злые»]. URL: [http://zeart.ru/job/chto\\_ty\\_budesh\\_delat\\_esli\\_nachnetsya\\_vojna](http://zeart.ru/job/chto_ty_budesh_delat_esli_nachnetsya_vojna) (дата обращения: 16.09.2015).

*Статья поступила в редакцию 28.10.2015 г.*

УДК 008 + 316.74(4/5) + 316.347(571.15)

**И. А. Жерносенко**

## **АЛТАЙ КАК ЗОНА ПОГРАНИЧЬЯ В ПРОЦЕССЕ ЕВРАЗИЙСКОГО КУЛЬТУРОГЕНЕЗА**

Статья посвящена изучению проблемы пограничья как особой зоны культурогенеза. Цель: проанализировать логику становления культуры пограничья — целостной общности, сформировавшейся на основе симбиоза двух или более этносов. Объект исследования: территория Алтая, где культурогенез зоны пограничья приобретает свою специфику, обусловленную его географическим положением на перекрестке ландшафтов Великого пояса степей и горных краёв Евразии, а также путей великих миграций и распространения мировых религий. В условиях современных переходных процессов Алтай, обладающий «биосферно-ноосферным» потенциалом, может стать моделью для отработки стратегии регионального развития, имеющей эвристическое значение для разных регионов Евразии.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** пограничье; культурогенез; историко-культурная зона; горный ландшафт; Алтай; локус; «биосферно-ноосферный» потенциал.

В трудах современных культурологов «переходный период» рассматривается как особая фаза историко-культурного развития, осуществляющая выход культуры на новый уровень организации и позволяющая снять ее внутрисистемные противоречия. Еще на заре нынешней переходной эпохи М. С. Каган дал исчерпывающую дефиницию переходного типа культуры, когда в лоне отмирающего предшествующего периода историко-культурного развития зарождаются новые отношения, вступающие со старым порядком вещей в самые разнообразные виды взаимодействий: от компромиссов до непримиримой борьбы. Главным качеством переходности автор называет широкий спектр вариаций способов разрешения противоречий между прошлым и будущим [5].

---

ЖЕРНОСЕНКО Ирина Александровна — кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры коммуникативных, социокультурных и образовательных технологий Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова, г. Барнаул (e-mail: [irina.jernosenko@gmail.com](mailto:irina.jernosenko@gmail.com)).

© Жерносенко И. А., 2016