

## **Мариам Петросян**

**Игорь Поносов. Искусство и город: граффити, уличное искусство, активизм. М.: Юпитер-Импэкс, 2021. 288 с. ISBN 9785600029361.**

*Мариам Петросян, Музей истории Армении. Адрес для переписки:  
Музей истории Армении, пл. Республики, 4, Ереван, 375010, Армения.  
mariam.petrosyan@yandex.com.*

*Исследование выполнено при финансовой поддержке Программы поддержки молодых ученых в рамках научного проекта № 22-YSSS-004*

Книга «Искусство и город» увидела свет в 2016 году и была переиздана в 2021-м. Автор книги Игорь Поносов – теоретик стрит-арта и практикующий художник. Первое издание книги было тепло принято читающей публикой. В 2017 году автор получил премию имени Сергея Курехина в номинации «Лучший текст о современном искусстве», а в 2019-м – премию Кандинского в номинации «Научная работа. История и теория современного искусства».

В книге Игорь Поносов представил очерки, собранные в результате совместной работы с Кириллом Кто, а также Антоном Польским (Мейком) и Соней Польской, с которыми в начале 2000-х годов реализовывал онлайн-проект «Partizaning», ставший площадкой для осмысления городского активизма и современной российской уличной культуры. «Искусство и город» является первой попыткой комплексного комбинированного подхода к обобщению стрит-арта в России. Важная особенность работы заключается в том, что здесь использованы материалы глубинных интервью с граффити-райтерами.

В центре исследования Поносова – история и становление мировой уличной культуры, а также ее влияние на развитие стрит-арта в СССР и современной России. Автора интересует, каким образом стрит-арт отвоёвывал себе место в публичном пространстве городов, как менялся характер его послания горожанам, как влияла на стрит-арт страна проживания художника и национальные условия его творчества. Представляя стрит-арт в современной России, Поносов особо выделяет такие города, как Санкт-Петербург, Пермь и Екатеринбург, а говоря о международной истории, обращается к культурному наследию улиц США, Мексики, Чили и Бразилии, разных стран Европы. Он также обращает внимание на специфические условия существования этого вида искусства в СССР.

Книга состоит из трех частей и блока интервью с семью художниками – пионерами мировой уличной арт-культуры. В начале своего исследования автор объясняет термины и методологию. Здесь указано на различия и сходства граффити, стрит-арта и уличного искусства. В разделе «Ключевые события» Поносов перечисляет сыгравшие особенно важную роль в становлении уличного искусства события в мире и России с 1960-х до 2020 года. В книге много фотографий, что делает описываемые автором примеры наглядными. Для читателя-исследователя важно, что автор на страницах книги знакомит его с фильмами и литературой, связанными с уличным искусством. Интересно и обсуждение «материальной культу-

ры» стрит-арта, то есть художественных техник и материалов, которые используют уличные художники для рисования.

Один из выводов автора заключается в том, что уличная культура утрачивает свойственную ей смелость и новаторство, двигаясь в сторону более формальных направлений дизайна и изобразительного искусства.

Первая часть книги – «История уличного искусства». Здесь Поносов дает системное изложение мировой истории развития стрит-арта и граффити. По его мнению, на формирование и развитие граффити, стрит-арта и даже хип-хопа повлияли, с одной стороны, развитие протестной культуры, с другой – джентрификация. Граффити стали способом борьбы молодежи с негативными чертами урбанизации и мощным революционным сигналом городским властям, указывающим на то, что хозяевами города являются не только городские чиновники и бизнесмены – право на город есть у самих жителей. В результате общественные пространства городов стали превращаться в арену свободного самовыражения творческой молодежи. Такая борьба за город, как указывает Поносов, быстро находила почитателей во всем мире и в первую очередь – среди жителей мегаполисов.

Художники стрит-арта были проводниками весьма своеобразных национальных традиций. Разные условия существования городских сообществ, разные степень свободы высказывания и экология городов накладывали отпечаток на характер и миссии стрит-арта в разных странах. Так, в США и Латинской Америке граффити стали не только способом политической борьбы, но и инструментом избирательных технологий властей. Рассказывая об этом, автор описывает историю возникновения граффити в Нью-Йорке. В результате джентрификации в городе стали формироваться отдельные кварталы, представители которых часто отмечали свою территорию надписями. Это явление постепенно получило широкое распространение среди молодых людей, которые стали оставлять свои «никки» в метро Нью-Йорка. Несмотря на высокую скорость и масштабы распространения, граффити пришлось пережить важный период самоутверждения, который Поносов описывает в разделе «Борьба за выживание». Дело в том, что раздражающие власть и обывателей надписи на стенах домов, в вагонах метро и подземных переходах стали признавать искусством не сразу, упорно считая их вандализмом. Так, в 1982 году, после избрания на второй срок, мэр Нью-Йорка Эд Коч организовал в нью-йоркском метро дежурство полицейских, чтобы не допустить появления там граффити.

В Европу граффити пришло из США, где его распространению способствовали молодежные движения, боровшиеся против расовой дискриминации, социального неравенства и несовершенной системы образования. Одна из первых попыток задокументировать граффити во Франции была предпринята фотографом Брассаем. Современные художники, входившие в круг друзей фотографа, заинтересовались снятыми им анонимными картинами. Брассай в числе первых рассмотрел в граффити произведения искусства, увидев в них продолжение традиционных форм.

Подчеркивая параллели и преемственность между старым и новым, Поносов рассказывает малоизвестную историю о Пабло Пикассо. Оказывается, художник был одержим уличной живописью и даже сам рисовал на стенах Парижа. Управ-

ляющий одного из банков, зная, что на стене здания банка нарисовал сам Пикассо, распорядился сохранить рисунок. Для этого фрагмент стены с изображением попросту выломали и поместили затем в доме управляющего (с. 58).

Автор считает, что пути развития стрит-арта в СССР и странах бывшего социалистического блока отличались от того, как стрит-арт завоевывал свое признание в США и Западной Европе. Разница состояла не только в характерных особенностях уличного искусства в крупных социалистических мегаполисах, но и в способах проникновения идей с Запада на Восток. Весьма символично, что идеологический разлом между Западом и СССР в эпоху холодной войны материализовался в возведении физической границы – Берлинской стены, которая в 1961 году разделила город на две части и стала местом, где жители западной и восточной частей Берлина выражали свою политическую позицию через граффити, общие для двух Германий пространства протеста.

По мнению Поносова, современное уличное искусство формировалось как социально ориентированная практика, тесно связанная с граффити как актом публичного и протестного высказывания. Поэтому именно граффити в книге уделено особое внимание. Если в первой части книги автор описывает, как возник и развивался стиль граффити, то во второй он в большей степени обращает внимание на субкультуру художников.

Важной частью исследования Поносова является тема социальной трансформации граффити. Он показывает, что из криминализованной практики молодежного протеста граффити стали постепенно «нормализоваться» и восприниматься в обществе как акт художественной реализации и творчества. Уличные изображения уверенно «поселяются» в галереях и музеях современного искусства, что является признаком эпохи постграффити. Признание граффити искусством, по сути, стало их переосмыслением: из инструмента социального протеста и борьбы с неравенством (в рамках которых городское пространство является совершенно естественной средой для демонстрации граффити) благодаря музеям и галереям граффити становятся частью элитарной культуры, противоречащей заложенному в них изначально нонконформистскому духу. В то же время музеефикация делает доступным этот вид искусства тем людям, которые не имеют возможности путешествовать и знакомиться с граффити на месте. К тому же именно музеи осознанно или произвольно становятся проводниками заложенных в граффити социальных месседжей.

Третью часть книги автор посвятил описанию уличного искусства СССР и России. Размышляя о советском стрит-арте, Поносов указывает на ряд отличительных особенностей. Во-первых, он пишет о влиянии на советский стрит-арт дадаизма и футуризма. Во-вторых, полагает, что ограничение свободы творчества в СССР и жесткий контроль государства за искусством служили главным ограничением на пути развития стрит-арта. Более того, борьба СССР с влиянием Запада и противопоставление культуры социализма культуре капиталистического мира мешали развитию в СССР стрит-арта в тот период, когда он начал свое распространение в США. По сути, в СССР до начала перестройки не было стрит-арта. Рассказывая об этой странице истории уличного искусства, Поносов приводит биографии и анализирует

творчество российских граффити-рэперов, выходцев из советской хип-хоп-культуры. В их числе – Крис из Риги, Олег Баскет из Санкт-Петербурга, Макс Навигатор из Калининграда. Перестройка и эпоха гласности внесли большой вклад в развитие неформальной культуры в России. Именно с перестройкой Поносов связывает «золотой век» российских граффити, к которому относит, например, деятельность арт-движения «Э. Т. И.» («Экспроприация Территории Искусства»). На этот период пришелся расцвет творчества Александра Бренера, движения «зАиБи» («За Анонимное и Бесплатное искусство»), арт-акции Олега Кулика, Анатолия Осмоловского и других художников. Эти смелые и радикальные акции стали мощной культурной заявкой молодого российского уличного искусства и первыми шагами к «возвращению городского пространства» (с. 193). Важно и то, что в России, как указывает Поносов, спутником граффити в эти годы неизменно был хип-хоп.

В 2000-е граффити стали развиваться как искусство самостоятельное и уже мало общего имеющее с хип-хопом. В этот период появляются новые граффити-коллективы, меняется техника российских уличных художников. Так, в начале 2000-х годов российские художники увлекались граффити-бомбингом. В рамках этого направления надписи или рисунки создаются с помощью баллончика с краской. Никаких четких правил граффити-бомбинг не имеет, что дает художнику большую свободу и в выборе сюжета, и в выборе пространства и техники исполнения.

Первые выставки российского граффити были организованы Олегом Баскетом совместно с участниками «Rus Crew» в 2002 году в выставочном зале «Солянка» в Москве. В середине 2000-х в Москве прошло несколько стрит-арт-фестивалей: «Граффити: культура – субкультура – контркультура», «Графомания» (музей им. Щусева, 2004), «Сообщники» (Третьяковская галерея, специальный проект 1-й Московской биеннале современного искусства, 2005); «Оригинальная подделка» (2005); «Граффити. Винзавод» (2006); проект «Стена» (2010). Однако уже в 2008 году Игорь Поносов отмечает закрытие своего издательского проекта «Objects» выставкой в центре современного искусства «М'АРС» под названием «Russian Street Art Is Dead». Эта выставка задумывалась как конец бурной эпохи российского уличного искусства середины нулевых.

В последней части, которая носит название «Уличное искусство в России», Поносов справедливо замечает, что общественные места – это наэлектризованные локусы, где сталкиваются интересы бизнеса, государства и простых граждан. Акционистское движение российской уличной культуры 2010-х годов благодаря этому обстоятельству носит острый политический характер и находит выражение в таких радикальных арт-высказываниях, как, например, акции арт-группы «Pussy Riot», группы «Война» и Петра Павленского. Поносов описывает в книге некоторые из названных акций: например, «Богородица, Путина прогони!» в Храме Христа-Спасителя в Москве (Pussy Riot, 2012), «Хуй в плену у ФСБ!» (Война, 2010), «Туша» и «Фиксация» (радикальные физические перформансы Петра Павленского, 2013), художественная акция «Монстрация» Тима Рада из Екатеринбурга (в этом жанре работают также Кирилл Кто и Паша 183). Стоит отметить, что автор монографии уделяет внимание не только политическим активистам. В числе тех, кто привлекает его внимание, например, участники группы «Партизанинг». С точ-

ки зрения членов этой группы, стрит-арт способен не только питаться оппозиционными идеями и жаждать протеста, но в некоторых случаях, когда интересы городского сообщества и власти сходятся, служить на благо созидательных городских инициатив. Так это происходит, например, в граффити-школах Перми и Екатеринбурга.

Книга Поносова ценна своей хрестоматийной всеохватностью. Она рассказывает о творчестве практически всех мало-мальски известных художников; описывает выставки и культурные события, происходившие в российской уличной культуре от самых первых годов перестройки вплоть до 2020 года. В отличие от авторов и редакторов «Энциклопедии российского уличного искусства», сделавших обзор исследований российской стрит-арт-сцены, книга Поносова предлагает рассматривать российский и советский кейс как часть масштабного культурного движения, которому в мире нет равных по размаху. Активное развитие стрит-арта в России контрастирует с ситуацией, сложившейся в этой области в странах, которые входили ранее в состав Советского Союза.

Впрочем, у популярности этого движения в России есть и обратная сторона. Стрит-арт все чаще становится частью спонсированных государством программ, и таким образом мировой опыт граффити как опасного социального искусства в России трансформируется, и стрит-арт превращается в «узаконенную» деятельность по воспитанию молодежи.

Заключительная часть книги содержит интервью, взятые автором у классиков мирового и российского стрит-арта. В этом разделе представлены монологи пионеров европейской сцены уличного искусства Харальда Наэгели и Жана Фуше, арт-критика и очевидца зарождения нью-йоркской граффити-субкультуры Карло Маккормика, пионера российской граффити-сцены Олега Баскета, мастера 3D-стиля DAIM'a, а также ярких современников – Кирилла Кто и Матье Трамблена. Являясь по сути приложением к книге, эти интервью еще раз подтверждают главный тезис автора: современный российский стрит-арт (по крайней мере до февраля 2022 года) был тесно интегрирован в мировые сети и развивался по общим характерным для этого искусства направлениям.

В целом же книга Поносова отличается системностью, глубиной и информативностью. Это источник для понимания развития российского стрит-арта. Книга будет полезна для визуальных антропологов, искусствоведов и просто любителей и исследователей стрит-арта и, в частности, граффити.