

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.40>

Тылик Артем Юревич

УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА

Автор предлагает рассматривать традицию европейского авангарда как один из истоков современного уличного искусства наряду с культурой американских граффити 1960-х гг. Исследованы мотивы, определившие движение авангардистов из традиционных выставочных пространств в пространство жизни современного человека - городскую среду: демократизация искусства, изменение формата отношений художника и его публики, радикальное переосмысление задач художественной работы, поэтизация повседневности. Указаны образцы прямого наследования уличными художниками стратегий, приёмов и техник авангардистов XX века.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/8/40.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 8. С. 202-207. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/8/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

39. Riches S. St. George: Hero, Martyr and Myth. Stroud: Sutton, 2005. 236 p.
40. **St George and the Dragon** [Электронный ресурс] // The British Museum: Research: Collection On-line. URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1472013&partId=1&searchText=St.+George+and+the+dragon&page=8 (дата обращения: 11.01.2019).
41. **St George and the Dragon** [Электронный ресурс] // The British Museum: Research: Collection On-line. URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1644373&partId=1&searchText=St.+George+and+the+dragon&page=7 (дата обращения: 11.01.2019).
42. **St George and the Dragon** [Электронный ресурс] // The British Museum: Research: Collection On-line. URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1673384&partId=1&searchText=St.+George+and+the+dragon&page=5 (дата обращения: 11.01.2019).
43. **St George and the Dragon, or The Glorious Æra of 1798** [Электронный ресурс] // The British Museum: Research: Collection On-line. URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1652743&partId=1&searchText=St.+George+and+the+dragon&page=9 (дата обращения: 11.01.2019).
44. **The Emperor of Russia's Ascot Cup** [Электронный ресурс] // The British Museum: Research: Collection On-line. URL: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1136060001&objectId=3408777&partId=1 (дата обращения: 11.01.2019).
45. **The Glory of Saint George: Man, Dragon, and Death.** Antwerpen: Mercatorfonds, 2016. 288 p.

RULER'S PORTRAITS AS SAINT GEORGE IN THE EUROPEAN AND RUSSIAN ART AND APPROACHES TO THEIR STUDY

Skvortsova Ekaterina Aleksandrovna, Ph. D. in Art Criticism
Saint Petersburg University
e.skvortsova@spbu.ru

In the article, on the basis of scientific literature, the author presents an overview of rulers' portraits as Saint George in the West European, Eastern Christian and Russian art for the first time. The tendencies of studying the portrait-identification revealed by this example, such as striving for cataloguing and classification, clarification of sources and evolution, specification of terminology in the European science and emphasis on the interpretation of such images in contemporary written sources in the domestic science, open up prospects for further research of this important phenomenon in the context of monarch power sacralization.

Key words and phrases: portrait as Saint George; power sacralization; portrait-identification and related terms; portrait-identification in religious and secular art; portrait-identification in heraldry; approaches to portrait-identification study in the Russian and European historiography.

УДК 7.01

Дата поступления рукописи: 07.05.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.40>

Автор предлагает рассматривать традицию европейского авангарда как один из истоков современного уличного искусства наряду с культурой американских граффити 1960-х гг. Исследованы мотивы, определившие движение авангардистов из традиционных выставочных пространств в пространство жизни современного человека – городскую среду: демократизация искусства, изменение формата отношений художника и его публики, радикальное переосмысление задач художественной работы, поэтизация повседневности. Указаны образцы прямого наследования уличными художниками стратегий, приёмов и техник авангардистов XX века.

Ключевые слова и фразы: уличное искусство; искусство в пространстве жизни; городские интервенции; поэтизация повседневности; генезис уличного искусства.

Тылик Артем Юревич, к. филос. н.
Лицей № 597, г. Санкт-Петербург
tylik-wr@yandex.ru

УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА

Введение

Сегодня не вызывает сомнения то, что уличное искусство – один из центральных феноменов художественной культуры начала XXI века. Ежегодно появляются значительные монографии и статьи, посвященные аналитике уличного искусства, ещё не так давно пребывавшего на периферии исследовательского внимания [10; 13]. Особый интерес вызывает проблема генезиса уличных практик, их связи с мировой художественной традицией. Обыкновенно истоком уличного искусства называют американские граффити 1960-1970-х годов [12]. При этом практически неисследованным остается отношение современного уличного искусства к традиции художественного авангарда XX века. Для прояснения этого отношения кажется необходимым поставить следующий вопрос: какие мотивы руководили авангардистами в их движении из традиционных художественных пространств (музей, галерея, выставочный зал) в пространство жизни современного человека – городскую среду?

В данной статье, обращаясь к крупнейшим авангардистским «измам» – футуризму (I), дадаизму (II), конструктивизму (III) и, наконец, ситуационизму (IV), – мы постараемся предложить возможные ответы на вопрос, поставленный выше. Кроме того, мы укажем наиболее яркие примеры прямого наследования стратегий, приёмов и техник авангардистов уличными художниками начала XXI века.

I. Футуризм: демократизация искусства

Искусство Нового времени – это, прежде всего, искусство музея. Практическая и теоретическая автономизация художественного труда в Новое время неизбежно должна была привести и привела к автономии топологической. Выдающиеся произведения искусства изымаются из пространства жизни и повседневности ради экспонирования их в специализированных художественных пространствах, предназначенных для созерцания. Август III потратил 20 тыс. цехинов на то, чтобы выкупить для Дрезденской галереи «Сикстинскую Мадонну» у монастыря Сан-Систо. Гёте, посетивший Дрезденскую галерею в 1765 году, писал:

«Многажды повторяющийся себя зал, где великолепие и опрятность сочетались с полнейшей тишиной, старинные рамы, как видно недавно позолоченные, наощенный паркет и комнаты, где чаще встретишь зрителя, чем усердного копииста, – всё это вместе создавало впечатление единственной в своем роде торжественности, тем более напоминавшей чувство, с которым мы вступаем в дом Господин, что украшения различных храмов, свято чтившиеся многими поколениями, здесь выставлены на показ, но лишь во славу искусства» [Цит. по: 9, с. 135].

Как видно, ещё для Гёте экспонирование художественных объектов в специализированных пространствах – явление поразительное. Пройдет, однако, не так много времени, прежде чем представление о необходимости особых условий для созерцания подлинного искусства станет догмой – общепризнанной и тотальной.

Только в начале XX в. радикальные художники и теоретики, осуществляя всестороннюю критику художественной культуры Нового времени, провозглашают проект де-автономизации искусства, одним из аспектов которого станет отказ от музейного экспонирования собственных произведений. В 1918 году русские футуристы, вдохновленные Октябрьской революцией, постановили:

«Товарищи и граждане, мы, вожди российского футуризма – революционного искусства молодости – объявляем:

1. Отныне вместе с уничтожением царского строя отменяется проживание искусства в кладовых, сараях человеческого гения – дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах.

2. Во имя великой поступи равенства каждого пред культурой Свободное Слово творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан» [1, с. 215].

А уже в 1920-е годы талантливые мексиканские художники, безоговорочно приняв идеалы мексиканской революции, приступили к созданию в публичных пространствах циклов фресок на тему народной жизни, труда, борьбы, истории мексиканской нации, стремясь к созданию монументального и героического искусства, гуманного и народного. Главным мотивом экспонирования произведений в публичных пространствах стало намерение художников создавать искусство подлинно демократическое, обращенное к широкому массам, а не к рафинированным ценителям, посещающим музеи, выставочные залы и галереи.

Таким образом, мы видим, что первый мотив, определивший движение из специализированных художественных пространств в городскую среду, связан с представлениями об элитарности традиционных музеев. Ангажированность многих авангардных художников начала XX века социалистической программой – очевидна. Для этих художников музей становится символом не только экономического, но и культурного неравенства. Отказ от музейного экспонирования воспринимается ими как жест, прежде всего, демократический. Обобществление культуры шагает в ногу с обобществлением средств производства.

II. Дадаизм: интервенция в городскую среду

Неверным, однако, будет считать, что демократизация культуры – единственная сила, толкавшая художников из выставочных залов на улицы европейских городов. Так, дадаисты, отказываясь от галерейного экспонирования, утверждали новый формат отношений между художником и его публикой [3].

Широкую известность дадаисты и дадаизм получили благодаря «поэтическим вечерам», которые они организовывали на многих площадках по всей Европе. Первой подобной площадкой стало скандально известное «Кабаре Вольтер», открытое в Цюрихе группой друзей, объединенных мечтой о революции: политической, эстетической, экзистенциальной. Ханс Арп так описывает стандартный вечер в художественном кабаре:

«В пестром, переполненном помещении можно было увидеть на сцене несколько удивительных фантазеров, которых изображали Тцарца, Янко, Хюльзенберг, Эмми Хеннингс и ваш покорный слуга. Мы производили адский шум. Публика вокруг орёт, хохочет и всплескивает руками. Мы отвечаем на это влюбленными вздохами, громким рыганием, стихами, криками “му-му” и Эмяу-мяуЭ средневековых брюитистов. <...> Эмми Хеннингс с лицом мадонны пытается сделать шпагат. Хюльзенбек беспрерывно бьет в турецкий барабан, в то время как Балль, бледный, как настоящий призрак, аккомпанирует ему на фортепьяно» [Цит. по: 2, с. 74].

«Каждое слово, которое здесь произносится или поется, – оправдывал происходящее Тцара, – говорит, по меньшей мере, об одном: этому унижительному времени не удалось внушить нам к себе уважения. Да и что в нём заслуживает уважения? Пушки? Наши большие барабаны заглушают их. Его идеализм? Он давно стал смешон как в своем популярном, так и в своем академическом издании» [Цит. по: Там же, с. 69]. В сущности, несмотря на ряд глубокомысленных теоретических текстов самих дадаистов, единственная цель подобного рода перформансов состояла в том, чтобы шокировать ненавистного художникам буржуазного

обывателя: скандализировать его вкус, его здравый смысл, его рациональность и представления об искусстве. Существующий мир был признан дадаистами ложным. Столь же никчемным и лживым был признан дадаистами современный человек, в представлении художников даже и не человек вовсе, а некое подобие человека. Его ценности, вера и чувство прекрасного – всё должно быть высмеяно, разрушено, уничтожено. «Мы... не стеснялись время от времени говорить ожиревшим и совершенно бестолковым цюрихским обывателям, что мы считаем их свиньями», – вспоминал в автобиографических текстах Хюльзенбек [Цит. по: Там же, с. 76].

Переход от созерцания к атаке – вот первый самостоятельный жест авангарда. Отсюда и зритель воспринимается дадаистом уже не как незаинтересованный носитель эстетического суждения, но как часть ложного мира. Зритель сам (его эстетический вкус, его рациональность, его образ жизни) ложен и неприемлем. А значит, откуда художник настроен на изменение, он (зритель) оказывается мишенью. Искусство атакует зрителя, атакует в зрителе то, что считает ложным. Художник, нацеленный на подрыв существующего порядка, находит себя в качестве террориста, оставляя зрителя в роли жертвы.

Насколько, однако, эффективной была эта атака?

Лидеры дадаизма были неприятно удивлены тем, что уже по прошествии нескольких месяцев ненавидимый буржуа стал относиться к скандальным «художественным салонам» сначала как к пикантному развлечению (вроде стриптиза), а затем и вовсе потерял к ним какой-либо интерес. Угнетенные равнодушием публики, дадаисты вынуждены были идти по пути все возрастающей радикализации художественных атак. На вечере в Берлине Хюльзенбек кричал в лицо инвалидам Первой мировой, что прошедшая война была недостаточно кровопролитной, а на парижском вечере в Салоне независимых Рибмон-Дессеня обещал, что всем собравшимся «повырывают гнилые зубы, поотравляют шелудивые уши, вырвут их чешущиеся языки» [Цит. по: Там же, с. 75]. Своей кульминации этот процесс достиг к 1920 г. в Париже на организованных дадаистами вечерах в «Театр де ль Эвр» и «Зале Гово».

Успех превзошел самые смелые ожидания. И вместе с тем движение, очевидно, зашло в тупик. Как писал Рихтер, вспоминая события этих дней, «Париж был взят... и, собственно, движению дада больше ничего не оставалось. Разрушение буржуазного мировоззрения вошло в колею. Весь мир обсуждал дада и тем самым принимал – позитивно или негативно – его программу: антиавторитет, антипозиция, антицерковь, антиискусство, антипорядок, демонический юмор» [6, с. 246]. Публика шла в пространства дада подготовленной: зритель ждет и желает скандала, оставаясь разочарованным, если действие на сцене недостаточно сенсационно. Действительно, до сих пор акции дада, принципиально отличаясь по цели от классических произведений станковой живописи, экспонировались, по существу, тем же способом, что и картины Дюрера, Рембрандта и Леонардо. Если классический музей стал специализированным пространством для эстетического созерцания, то кабаре дадаистов становились чем-то вроде специализированных пространств для скандала. Неудивительно, что вскоре обнаружилась неадекватность цели дадаистского художественного жеста способу его экспонирования. Во-первых, обыватель мог попросту избегать пространств дадаистов (тогда всё происходящее там превращалось в богемную вечеринку). А во-вторых, если обыватель и шёл в подобные пространства, то шёл подготовленным: он знал, что его ждёт, подлинный шок подменялся шоком заранее спланированным, своего рода игрой. «Было очевидно, – пишет Рибмон-Дессеня, – что публика уже готова участвовать в тысяче таких мероприятий, как в зале Гаво. <...> Стереотипное повторение одних и тех же трюков, провокаций и шума продолжалось уже четвертый год, и это вечное повторение тех же кувырков – месяц за месяцем – становилось постыдным...» [Цит. по: Там же, с. 247].

Кризис толкнул дадаистов к разработке принципиально новых художественных стратегий. В конце концов, дадаисты окончательно утвердились в оригинальной мысли: их цели требуют того, чтобы художественный жест сам шел к обывателю, вторгался в его пространство, заставлял человека врасплох. Решение было найдено: эффективность атак можно повысить, перенеся радикальные жесты из автономных художественных пространств непосредственно в пространство жизни и повседневности человека – городскую среду. Таким образом, в практику дадаистов был на постоянной основе введён ключевой для современного уличного искусства принцип: художественный жест должен достигать неподготовленного обывателя, вторгаясь непосредственно в ткань его повседневности. Наиболее ярким примером воплощения данной стратегии в жизнь принято считать организованную дадаистами экскурсию в полуразрушенную церковь Сен-Жюльен-Ле-Повр. Предваряла экскурсию мощная рекламная кампания, в ходе которой по всему городу были развешены плакаты, сообщающие, что организаторы намерены исправить «некомпетентность гидов и вызывающих сомнения проводников», предприняв с этой целью «серию визитов в избранные места, в частности в те, что не имеют никаких резонансов существовать» [2, с. 108].

Таким образом, мы видим, что вторым значимым мотивом, определившим движение из традиционных выставочных пространств, становится стремление авангардистов переопределить само назначение художественного жеста: художник более не экспонирует объекты, предназначенные для респектабельного созерцания или рефлексии, но использует художественный акт как инструмент скандализации или (позднее) сюрреализации повседневности.

В качестве примера реинкарнации дадаистских событий в начале XXI в. можно привести знаменитые монстрации – художественные акции, карнавализирующие первомайское шествие.

Несмотря на их очевидную плодовитость, нельзя не заметить явное преобладание в практиках дадаистов негативной программы. Акцент на свойственном дадаизму пафосе отрицания делает, давая оценку исторической роли дада, Дебор:

«Историческая роль дадаизма состоит в том, что он нанёс смертельный удар традиционному пониманию культуры. Будучи всецело основано на отрицании, это движение неизбежно оказалось недолговечным, но очевидно, что дадаистский дух отчасти определил все последующие авангардные течения и что дадаистское по историческому происхождению отрицание будет заявлять о себе в любой сознательной позиции авангарда, пока не окажутся сметены социальные условия, которые вновь и вновь реставрируют прогнившие и истерпевшие себя в интеллектуальном плане надстройки» [5, с. 56].

III. Конструктивизм: от конструирования пространства к конструированию жизни

Политическая революция в России позволила художникам перейти от пафоса отрицания старого к разработке позитивной программы строительства нового. Постреволюционная ситуация породила не только новые галерейные практики, но и новые формы отношений с пространством жизни и повседневности.

Центральной для постреволюционного авангарда, безусловно, стоит считать концепцию «жизнестроительства», в рамках которой «наиболее прогрессивные работники искусства» намеревались перейти от формования материала (камня, слова, краски, звука) к формированию *самой жизни*. Данная концепция берёт исток в романтической идее «искусства-строения жизни». «Искусство жизни» или «жизнь как искусство» – этими метафорами захвачены умы художественной богемы конца XIX – начала XX в. Из них вышли такие мировоззренческие установки и поведенческие паттерны, как эстетизм и дендизм. Сделать из собственной жизни произведение искусства – вот к чему стремится художественное сознание конца XIX в. Художественные новаторы начала XX в. подхватывают эту установку (известен дендизм Маяковского и большинства звезд художественного процесса первой трети XX в.). Мы находим этот мотив и у Белого («Смысл искусства – пересоздать природу нашей личности»; «...искусство становится здесь не столько искусством, сколько творческим раскрытием и преобразованием форм жизни»; «...расширение форм художественного творчества до жизни или преобразование жизни искусством»), и у Флоренского, согласно которому сама «жизнь строится в искусство» [Цит. по: 8, с. 51]. Однако в руках авангардистов, зачарованных революционным пафосом современности, идея художественного формования жизни постепенно теряет *индивидуальный* характер, свойственный романтизму, обретая общечеловеческий, *коллективный* масштаб. В 1923 г. печатный орган «Левого фронта искусств», в первом же выпуске обращаясь к «лучшим работникам искусства современности», утверждал: «Леф будет бороться за искусство-строение жизни» [Цит. по: 1, с. 49].

Однако как может художник *на практике* реализовать жизнестроительную установку?

Как только идея «искусства-строения жизни» принимается буквально как теоретическая позиция, как руководство к действию, возникает проблема её практической реализации. В этой точке мы обнаруживаем противоречие между теорией авангарда и его собственной практикой. «Работники искусства современности» должны заняться «искусством-строением жизни», но каков метод этого искусства? Как возможно и возможно ли в принципе такое искусство?

Ответ на поставленные вопросы рождается в рамках программы конструктивизма: формирование жизни возможно посредством формования пространства жизни. Впервые полагается, что дело художника – активно воздействовать на жизненное пространство, которым в XX веке оказывается городская среда. Активно воздействовать на городскую среду, а именно *конструировать* её – вот задача художника-конструктивиста, вот единственный метод искусства-строения жизни. К конструктивистам обращается «Леф»: «Бойтесь стать очередной эстетической школой. Конструктивизм только искусства – ноль. Стоит вопрос о самом существовании искусства. Конструктивизм должен стать высшей формальной инженерией всей жизни...» [Цит. по: Там же, с. 552].

В лоне социалистической мысли зарождаются, таким образом, две существенные идеи. Полагается, во-первых, что новая форма жизни (социально-экономическая формация) производит новую форму жизненного пространства. Иначе говоря, каждой социально-экономической формации соответствует определённое жизненное пространство (эта идея даёт толчок активно развивавшейся на протяжении XX в. социологии пространства, в частности социологии города). А во-вторых, полагается, что и обратное верно: новое жизненное пространство производит новую форму жизни (социально-экономическую формацию). Эта куда более спорная идея становится программным принципом конструктивизма: мы можем конструировать жизнь посредством конструирования пространства жизни.

На практике программный принцип конструктивизма воплощался в многочисленных Домах культуры и в особенности студенческих домах-коммунах, построенных в 1920-е гг. членами «Объединения Современных Архитекторов». Наиболее показательным примером может служить дом-коммуна на улице Орджоникидзе в Москве, построенный по проекту Ивана Николаева в 1929-1930 гг. Должный в соответствии с методом Ле Корбюзье стать «машиной для жизни», дом на Орджоникидзе являет собой сверхрациональную конструкцию, тотально задающую режим повседневности студентов и других обитателей.

Таким образом, третий мотив, определивший движение из традиционных выставочных пространств, связан с радикальным переопределением целей художественной работы в терминах программы жизнестроительства.

Данный мотив и сегодня находит свое воплощение: уличные художники по всему миру движутся в направлении от художественных интервенций к городской репланировке, направленной на улучшение среды жизни. В России флагманом данного движения стало объединение «Партизанинг», возглавляемое художником и теоретиком уличного искусства Игорем Поносовым. Адепты партизанинга самовольно добавляют недостающую разметку, облагораживают неприглядные стены, создают инфраструктуру для велотранспорта, организуют в спальных районах рекреационные зоны и пр. Манифест городских партизан гласит:

«Несанкционированные интервенции в городскую или медиа среду, ориентированные на трансляцию нового бескомпромиссного видения будущего, становятся действенной тактикой преобразования настоящего» [11].

Таким образом, активисты «Партизанинга» актуализируют в XXI в. базовую конструктивистскую идею о возможности перестройки «общества в целом» посредством перестройки «городской среды». Однако между «конструктивизмом» и «партизанингом» существуют значительные идеологические расхождения, во многом фиксирующие тот маршрут, который проделала критическая мысль за прошедшие десятилетия. Речь идет о *субъекте*. В конструктивизме перестройка осуществляется «сверху»: архитектором-демиургом, работающим по единому плану, во благо всех. В свою очередь, партизанинг предполагает перестройку как действие «снизу»: многих автономных авторов, подстраивающих среду под свои нужды, *очеловечивающих* её. Не имея ни единого плана, ни политической силы для его осуществления, активисты партизанинга выстраивают новую среду жизни как результат спонтанного коллективного действия, в пределе – всех жителей города.

IV. Ситуационизм: поэтизация повседневности

Все описанные нами стратегии взаимодействия авангардных художников с городским пространством продолжают влиять на практики современных уличных авторов. Однако, по нашему мнению, решающее влияние на идеологию современных уличных художников оказало художественно-политическое движение, возникшее в 1950-е гг. на базе леттризма, известное под именем «ситуационизм».

Проблеме отношения ситуационистов к городской среде посвящена статья Тарасова «Ситуационисты и город». Ситуационисты рассматривали город как пространство жизни современного человека и в этом не были оригинальны. Однако, как пишет Тарасов, «большинство из них исходило из постулата, что это пространство *изначально гуманно*, создано человеком для своего блага, для творчества и удовлетворения, но *искажено* классовым обществом – приспособлено к утилитарным задачам обогащения правящих классов, и современный город потому агрессивен и антигуманен (“жесток и тесен”). <...> Все ситуационисты были уверены, что *пространство жизни* в реальности превращено в *пространство подавления*...» [7, с. 29].

Ситуационизм, таким образом, продолжил марксистскую традицию гуманистической критики городской среды. Именно ситуационисты в 1950-е гг. «произнесли сакраментальные слова “кризис больших городов”, подхваченные и растиражированные mass media 10 лет спустя. По мнению ситуационистов, разрешить проблемы городов в рамках капитализма в принципе невозможно: города создавались для решения экономических задач, стоящих перед капиталом, а вовсе не для решения задач, стоящих перед индивидуумом (человечеством), и потому капитал будет сводить на нет все попытки приспособить город к решению проблем, стоящих перед человеком (человечеством), то есть гуманизировать город» [Там же].

Своего рода резюме ситуационистской критики капиталистического пространства жизни можно найти в базовом труде Дебор (лидера Ситуационистского интернационала) «Общество спектакля»: «...урбанизм (отождествляемый с проектами Корбюзье) – это захват капитализмом в собственность человеческой и природной среды; отныне сам капитализм по мере логического развития к своему абсолютному господству может и должен перестраивать всё свое пространство как *собственную декорацию*» [4, с. 35].

Вопрос заключается в том, как ситуационисты представляли себе переход от теоретической критики «пространства подавления» к его революционизированию?

На этот вопрос ситуационисты и сами не смогли бы дать нам исчерпывающий ответ. Ситуационистскую практику (то ли художественную, то ли политическую, то ли экзистенциальную) нужно было ещё придумать. Дебор признает этот факт очевидным: «Ситуационистские техники ещё предстоит разработать» [5, с. 80]. Наиболее общее указание на то, чем должна стать ситуационистская практика, удается найти в тексте «Отчета о конструировании ситуаций»: «Нужно, скажем так, умножать число поэтических объектов и субъектов, которые в наши дни, увы, настолько редки, что, даже будучи самыми незначительными, приобретают огромное аффективное значение. Нужно организовывать игры поэтических субъектов среди поэтических объектов. Вот и вся наша программа, принципиально временная» [Там же, с. 81].

Таким образом, четвертым мотивом, определившим выход из традиционных выставочных пространств, стало стремление к поэтизации повседневности, возвращению поэзии в жизнь.

Примером прямого наследования ситуационистской программы поэтизации повседневности может быть известная работа Тимофея Ради (2014). Посредством изготовленных в мастерской абажуров художник превратил фонари центральной площади Екатеринбурга в уютные торшеры. Работа получила любовь и признание горожан. Особое очарование работе придает сближение в одном объекте черт «фонаря» (традиционно воспринимаемого как элемент внешнего, уличного, общественного пространства) и «торшера» (традиционно воспринимаемого как элемент пространства внутреннего, домашнего, личного, даже интимного). *Два полюса, две противоположности* (личное и общественное, публичное и интимное, уличное и домашнее), соединяясь в *одном*, создают известное поэтическое напряжение.

Выводы

На основании вышесказанного можно сделать некоторые выводы, а также наметить направление дальнейшей работы:

1. Уже в первой половине XX века европейские художники отходят от традиционных (новоевропейских) способов экспонирования произведений искусства. Можно выделить целый ряд мотивов, определяющих движение из выставочных залов и галерей в пространство жизни современного человека – городскую среду: стремление к демократизации искусства, изменение формата отношений художника и аудитории, предельное расширение функций художественной работы, нацеленность на скандализацию, сюрреализацию и, наконец, поэтизацию повседневности.

2. Современные уличные художники активно наследуют стратегии и приёмы авангардистов первой половины XX века, что позволяет нам говорить об уличном искусстве как о значимом элементе истории искусства, избегая сведения генезиса уличных практик к маргинальным граффити.

В этой связи представляется интересным и многообещающим продолжить исследование не только опыта прямого наследования, но и опыта интерпретации и переосмысления традиции авангарда современными уличными художниками.

Список источников

1. **Авангард в культуре XX века. 1900-1930 гг. Теория. История. Поэтика:** в 2-х кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. 704 с.
2. **Голдберг Р.** Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 318 с.
3. **Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне:** тексты, иллюстрации, документы / отв. ред. К. Шуман. М.: Республика, 2001. 512 с.
4. **Дебор Г.** Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2014. 191 с.
5. **Дебор Г.** Психогеография. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 217 с.
6. **Рихтер Г.** ДАДА: искусство и антиискусство. СПб.: Гилея, 2014. 320 с.
7. **Тарасов А.** Ситуационисты и город // Художественный журнал. 1999. № 24. С. 29-33.
8. **Фещенко В. В., Коваль О. В.** Сотворение знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014. 640 с.
9. **Юренева Т. Ю.** Музееведение. М.: Академический проект, 2004. 544 с.
10. **Vacharach C.** Street Art and Consent // The British Journal of Aesthetics. 2015. Vol. 55. Iss. 4. P. 481-495.
11. http://partizaning.org/?page_id=6 (дата обращения: 18.06.2019).
12. **Lewisohn C.** Street Art: The Graffiti Revolution. L.: Tate Publishing, 2009. 144 p.
13. **Riggle N.** Street Art: The Transfiguration of the Commonplace // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2010. Vol. 68. № 3. P. 243-257.
14. **Waclawek A.** Graffiti and Street Art. N. Y.: Thames & Hudson, 2011. 320 p.

STREET ART IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN AVANT-GARDE TRADITION

Tylik Artem Yurevich, Ph. D. in Philosophy
State Budgetary Educational Institution "Lyceum № 597", St. Petersburg
tylik-wr@yandex.ru

The author suggests considering the tradition of the European avant-garde as one of the sources of modern street art along with the American graffiti culture of the 1960s. The article studies the motives that determined avant-garde artists' movement from traditional exhibition spaces to the space of a modern human's life – urban environment: art democratization, change in the format of relation between an artist and his audience, radical reconsideration of artistic work tasks, everyday life poetization. The paper shows examples of direct inheritance of the XX-century avant-garde artists' strategies, methods and techniques by street artists.

Key words and phrases: street art; art in life space; urban interventions; everyday life poetization; street art genesis.

УДК 782(=512.154)(092)

Дата поступления рукописи: 12.06.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.41>

Статья посвящена исследованию творчества кыргызского композитора, певца, актера А. М. Малдыбаева, его роли в культурном пространстве республики. Рассматривается разносторонняя деятельность А. М. Малдыбаева в контексте становления профессионального искусства Кыргызстана. Именно яркая индивидуальность таланта, тесная и глубокая связь с народными корнями в сочетании с плодотворным усвоением достижений классического оперного наследия сделали А. М. Малдыбаева одним из основоположников кыргызской советской композиторской школы. Автор дает краткий обзор произведений композитора, многие из которых остаются неизвестными широкой научной общественности, но не теряют своей актуальности.

Ключевые слова и фразы: оперное искусство; киргизское народное творчество; фольклор; театр; композитор; А. М. Малдыбаев; европейская культура.

Уланова Адина Улановна

Санкт-Петербургский государственный институт культуры
bliwka_96@mail.ru

РОЛЬ А. МАЛДЫБАЕВА В СТАНОВЛЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КЫРГЫЗСТАНА

Профессиональное музыкально-драматическое искусство кыргызского народа развивалось в период становления советской власти – 20-е гг. XX в.