

Юлия Александровна КУЗОВЕНКОВА / Yuliya KUZOVENKOVA

**| Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста / The Dialectics of Museum and Street through the Lens of Becoming a Street Artist |**

Юлия Александровна КУЗОВЕНКОВА / Yuliya KUZOVENKOVA

*Самарский государственный медицинский университет, Россия  
Кафедра философии и культурологии  
Кандидат культурологии, доцент**Samara State Medical University, Samara, Russia  
Associate Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies, PhD in Cultural Studies  
mirta-80@mail.ru***ДИАЛЕКТИКА МУЗЕЯ И УЛИЦЫ СКВОЗЬ ПРИЗМУ СТАНОВЛЕНИЯ СТРИТ-АРТИСТА**

В статье рассматриваются взаимоотношения молодых стрит-артистов с улицей и институтами мира искусства (музеями, галереями) в процессе становления их как профессиональных художников. В данном контексте институты мира искусства попадают в поле диалектических взаимоотношений истинного и ложного в искусстве, становясь судьями в локальном культурном пространстве провинции. Исследование основано на интервью, проведенных как с представителями институций мира искусства, так и со стрит-артистами и граффитчиками из Самары. Результаты исследования позволяют говорить о том, что музеи и галереи, представляющие художникам возможность экспонирования, выступают как социальные и материальные условия признания и эволюции художника. Но, своими возможностями они, как правило, не удовлетворяют все потребности стрит-артистов. В силу этого, уличное пространство остается для молодых художников не менее важным, чем пространство музея или галереи. Во-первых, улица дает им крайне важную легитимацию права называться стрит-артистами, четко разводя художников в традиционном понимании и художников с улицы. Во-вторых, являясь гораздо менее нормативным пространством, чем галерея или музей, улица предоставляет свободу для творческих экспериментов.

**Ключевые слова:** стрит-арт, граффити, город, провинция, художник, музей, галерея, институция, современное искусство.

**THE DIALECTICS OF MUSEUM AND STREET THROUGH THE LENS OF BECOMING A STREET ARTIST**

The article deals with the relationships between young street artists and Artworld institutions (museums, galleries) in the process of becoming professional artists. In this context, Artworld institutions get into the field of dialectical relationships between true and false in art and become judges in local cultural space of province. The research is based on the interviews have been conducted with members of Artworld institutions and with street artists and graffiti artists from Samara. The results of the research show that museums and galleries, which give artists an opportunity of exhibiting, act as social and material conditions for recognition street artists as serious artists and for their development. On the other hand, galleries don't usually meet all street artists' needs. For this reason streets are so impotent as museums and galleries for street artists. First of all, streets enable them to call themselves street artists distinguishing traditional artists and street artists. Secondly, streets gave opportunities for creative experiments, because there are less standards.

**Key words:** street art, graffiti, city, province, artist, museum, gallery, institution, modern art.



Юлия Александровна КУЗОВЕНКОВА / Yuliya KUZOVENKOVA

**| Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста / The Dialectics of Museum and Street through the Lens of Becoming a Street Artist |****Стрит-арт в пространстве научного дискурса и институций мира искусства.**

Динамика мира искусства находит свое отражение в ряде как наблюдаемых, так и скрытых от глаз зрителей процессов. Одним из них является вовлечение институциями мира искусства в свою орбиту новых стилей и арт-практик. На протяжении нескольких последних десятилетий можно наблюдать развитие сложных, но от того еще более интересных взаимоотношений между институциями (музеями, галереями) и теорией искусства с одной стороны и стрит-артом – достаточно молодой арт-практикой, сложившейся в уличном пространстве, – с другой. Под стрит-артом мы понимаем сюжетные либо абстрактные композиции, инсталляции, трафареты, выполненные, либо размещенные в уличном пространстве (как правило, на стенах) без легитимных оснований. Тэги и крупные шрифты определяются как граффити.

Попадая в пространство музея или галереи, работы стрит-арта расстаются со своим статусом «вне закона» и начинают претендовать на расширение границ современного искусства. Это берет начало в 70-х гг. в США, когда были организованы первые выставки работ уличных художников, выполненных на холстах, а не на стенах домов или электричках. Начало институционализации уличного искусства такого рода было заложено Хьюго Мартинесом, который организовал UGA – United Graffiti Artists (Союз художников граффити)<sup>1</sup>. Союз объединил самых талантливых и известных райтеров метрополитена. В 1974 г. Мартинес представил их творчество в картинной галерее Razor. Согласно Р. Лахману, первая волна интереса к стрит-арту со стороны коллекционеров наблюдалась в 1973-1974 гг., вторая в 1982-1983 гг.<sup>2</sup> За несколько десятилетий рассматриваемая арт-практика заметно укреп-

пила свои позиции в среде институций мира искусства: в 70-е – 80-е гг. к ней обращались различные арт-центры (к примеру, Fashion Moda (Нью-Йорк)), галереи (Fun Gallery, Now Gallery (Нью-Йорк), La Medusa (Рим), Grita Insam (Вена) и др.), выставки (например, Documenta #7 в Касселе) и др. В начале XXI в. стрит-арт выставляется в парижском Grand Palais, в фонде современного искусства Cartier, Московском музее архитектуры им. Щусева, Московском центре искусства, а в Государственной Третьяковской галерее проводилась акция «Стрит-арт». В 2012 г. в Санкт-Петербурге был открыт Музей стрит-арта.

Если динамика мира искусства сквозь призму институций налицо, то в рамках научного дискурса искусству стрит-арта преимущественно отводится место в ряду форм социальной активности молодежи (форма протеста, бунта и т.п.). Крайне редко исследователями делаются попытки соотнести стрит-арт с одним из направлений в официальном искусстве. К примеру, Р. Лахман полагал, что его представители могут быть отнесены к наивному искусству<sup>3</sup>, а Д. Крейн относит стрит-арт к неоэкспрессионизму, но с оговоркой, что в нем доминируют не эстетические, а социальные задачи, поэтому стрит-арт не может рассматриваться как чистое искусство<sup>4</sup>. Однозначны в своем суждении ведущие историки и критики искусства Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Х. Д. Бухло, Д. Джосли. В своей совместной книге «Искусство с 1900 года»<sup>5</sup> (с 1900 по 2010 гг.) они не выделяют стрит-арт в качестве одного из направлений современного искусства. Это выглядит особенно интересным в свете того, что А. Успенский отмечает:

<sup>3</sup> Ibid.<sup>4</sup> Crane D. The Transformation of the Avant-Garde - The New York Art World, 1940- 1985. U.S.: University of Chicago Press, 1987.<sup>5</sup> Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Х. Д., Джосли Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015.<sup>1</sup> Chalfant H., Prigoff J. Spraycan Art. London: Thames and Hudson Ltd, 1999.<sup>2</sup> Lachmann R. Graffiti as Career and Ideology // American Journal of Sociology. 1988. Vol. 94, No. 2. С. 229-250.

Юлия Александровна КУЗОВЕНКОВА / Yuliya KUZOVENKOVA

**| Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста / The Dialectics of Museum and Street through the Lens of Becoming a Street Artist |**

«Граффити... сегодня – признанная изобразительная субкультура с довольно жесткими канонами и музейфицированными авторами (Жан-Мишель Баския и Кит Хэринг)»<sup>6</sup> (под граффити Успенский, так же как Д. Хэбдидж и Д. Голышко-Вольфсон, подразумевает то, что мы в рамках данной статьи называем стрит-артом). Д. Хэбдидж отмечал, что у субкультуры граффити есть специфическая черта – противостоять доминирующим категориям в искусстве<sup>7</sup>. Д. Голышко-Вольфсон так же как и Крейн делает акцент на социальном аспекте данной арт-практики: «... граффитисты своими «бомбардировками» пытаются символически уничтожить устанавливаемые сверху социальные иерархии, правила, запреты и предписания»<sup>8</sup>.

Разнонаправленность векторов институций и теоретического осмысления мира искусства дополняется тем фактом, что стрит-арт до сих пор балансирует на грани искусства и правонарушения. Это связано с тем, что работы представителей данной арт-практики можно встретить как на улице, так и в выставочных пространствах музеев и галерей. Но, место, которое обретет/завоюет тот или иной автор, это завершающий этап, венец его пути к зрителю, своеобразная вершина айсберга. Вершина в том смысле, что она становится видна стороннему наблюдателю. Но, как и у любого айсберга, у этого процесса есть невидимая, «подводная» часть, которая представляет собой путь работ и их автора в то или иное пространство и скрыта от глаз наблюдателя. Взаимоотношения художника стрит-арта с улицей и с музеем представляются пока мало изученной (особенно на отечественном материале), но перспективной научной темой. В ее рамках возникают вопросы об аттракторах, застав-

ляющих художников выбирать те или иные локусы для презентации своего творчества, о критериях успешной карьеры стрит-артиста и др.

**Стрит-артист и выставочные пространства: кейс-стади Нью-Йорка**

Научный багаж, посвященный стрит-арту, накопленный в США, наверное, самый богатый в сравнении с другими странами, ведь, именно здесь возникла данная арт-практика, сложились ее каноны и хрестоматийные парадигмы интерпретации, повторяемые не только в академической среде, но и среди самих стрит-артистов и родственных им граффитчиков. В 70-х – 90-х гг. как в институциях искусства, так и в научном мире было принято использовать термин «графффити» для обозначения надписей и рисунков (муралов) на стенах и на холстах (для обозначения рисунков на холстах в 80-х гг. также стали использовать термин «пост-графффити»<sup>9</sup>). Граффити и стрит-арт еще не оформились как самостоятельные арт-практики, а термин «стрит-арт» появляется значительно позже (ориентировочно, конец 90-х – начало 2000 гг.). Поэтому, в цитатах, которые мы будем приводить в данном разделе, используется термин «графффити». Художников, рисующих граффити и стрит-арт в англоязычном мире принято называть райтерами.

Глубокое исследование с целью определить особенности взаимоотношений райтеров Нью-Йорка и галерейных пространств провел Ричард Лахман в 1983 г.<sup>10</sup> Его исследование позволило изменить принятое на тот момент представление о факторах, влияющих на то, в какой среде райтер будет делать себе карьеру. Так, Г. Бэкер писал, что выбор в пользу улицы или мира искусства зависит от социальных связей: от учителя (некто из среды американских уличных банд), ровесников и зри-

<sup>6</sup> Успенский А. «Аболон полведерский» или экспансия маргинального // ДИ. 2009. № 3. С. 94-98.

<sup>7</sup> Hebdige, Dick. 1979. Subculture: The Meaning of Style. London: Methuen.

<sup>8</sup> Голышко-Вольфсон Д. Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды // Moskow Art Magazin. № 81. URL: <http://permm.ru/menu/xzh/arxiv/81/9.html> (дата обращения: 07.08.2016).

<sup>9</sup> Lachmann R. Graffiti as Career and Ideology // American Journal of Sociology. 1988. Vol. 94, No. 2. С. 229-250.

<sup>10</sup> Ibid.



Юлия Александровна КУЗОВЕНКОВА / Yuliya KUZOVENKOVA

**| Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста / The Dialectics of Museum and Street through the Lens of Becoming a Street Artist |**

тельской аудитории<sup>11</sup>. К примеру, члены уличных банд, занимавшиеся граффити, смотрели на попытки райтеров попасть в галереи крайне отрицательно и воспитывали в том же духе своих учеников. Но, Лахман показал, что развитие карьеры художника зависит не только от социальных связей, но и от представлений о реальности, которые разделяет художник. В частности, речь идет о разделяемых в среде райтеров концептах успеха, награды, славы и артистической ценности работ.

Начало истории вхождения стрит-арта в выставочные пространства, а через них и в современное искусство, было заложено арт-дилерами и галереями. Цель, которую преследовали арт-дилеры, – сделать граффити-холсты товаром и заработать на них: К. Кастльман писал о том, что организаторы коллективов United Graffiti Artists и Nation of Graffiti Artists пытались позиционировать их членов как серьезных художников, чтобы продать их работы коллекционерам<sup>12</sup>. Райтеров привлекали возможностью стать известными в арт-мире и разбогатеть.

Лахман пишет, что рекрутирование райтеров происходило в writers' corners. Этим понятием в 70-е – 80-е гг. было принято обозначать места для встреч райтеров, где они знакомились, обменивались новостями, опытом, находили себе учителей и признание своего таланта. Writers' corners были материальными и социальными условиями получения признания в своей среде. Располагались они, как правило, в разветвленной системе нью-йоркского метро. Дольше всех существовал writers' corner, расположенный на станции метро «149th Street Grand Concourse» – с 1970-х по конец 1980-х гг. Райтеры из арт-мира, посещавшие эти места, имели широкие контакты в граффити-сообществе и приводили из него новичков в галереи. Когда в 80-е гг. writers' corners были уничтожены полицией, молодому поколению стало труднее попасть в га-

лереи, т.к. не было знакомств с теми райтерами, которые уже имели доступ в арт-мир.

В начале своей работы с граффити арт-дилеры столкнулись с трудностями: «из-за того, что райтеры разрушили много канонов искусства постмодерна, их холсты не могли быть соотнесены с другими работами и оценены относительно них»<sup>13</sup>. Коллекционеры оказались в затруднительном положении, не понимая, как оценивать искусство граффити. В результате, пишет Лахман, чтобы продать эти работы, арт-дилеры стали делать акцент не на их эстетических особенностях, а на социальном бэкграунде художников, указывая бедность и насилие в качестве его главных характеристик, несмотря на то, что некоторые из художников выросли в благополучных семьях из рабочего класса. Именно среда происхождения художников заставляла покупать их работы даже тех коллекционеров, которые до этого избегали приобретать картины, столь радикально отвергающие принятые в искусстве каноны. Но, на такой имиджевой базе интерес к граффити-холстам держался не долго, и на момент проведения исследования вторая волна интереса к граффити-работам шла на спад (1983 г.).

Рассмотрим теперь то, как переход в арт-мир сказывался на дальнейшей судьбе райтера. Опрос, проведенный Лахманом в их среде, показал, что художники, выставляющие свои работы в галереях, выпадали из мира уличного граффити. Во-первых, это выражалось в том, что попав в мир официального искусства, художники уже не возвращались на улицы даже после коллапса арт-рынка в сфере граффити. Вместо этого они стремились поступить в художественные школы или сделать карьеру в сфере графики. Поэтому, Лахман указывает на то, что даже в уличном граффити нельзя видеть только протест (иначе, не было бы перехода художников из одного пространства в другое).

<sup>11</sup> Becker, Howard S. Art Worlds. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1982.

<sup>12</sup> Castleman, Craig. 1982. Getting Up. Cambridge, Mass.: MIT Press.

<sup>13</sup> Lachmann R. Graffiti as Career and Ideology // American Journal of Sociology. 1988. Vol. 94, No. 2. P. 246.



Юлия Александровна КУЗОВЕНКОВА / Yuliya KUZOVENKOVA

**| Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста / The Dialectics of Museum and Street through the Lens of Becoming a Street Artist |**

Во-вторых, граффити-художники в пространстве институций мира искусства после коллапса арт-рынка граффити потеряли свои социальные связи, вследствие чего не могли получить подтверждение своей успешности. А в мире уличного граффити они более не отвечали критериям успеха, так как признание в нем получали лишь те райтеры, кто делал рисунки на поездах. По этой причине в уличной среде продажа работ в галерее рассматривалась лишь как награда, но не показатель качества художника. Стандарты *writers' corners* остались решающими в формировании карьеры райтеров и оценки их мастерства. Они не проникали в арт-мир, также как и стандарты мира искусства не влияли на критерии славы и успеха райтера в уличной среде.

**Стрит-артист и выставочные пространства:  
кейс-стади Самары**

За прошедшие с 1983 г. десятилетия каноны и нормы официального искусства претерпели изменения. Если Лахман в то время писал, что «райтеры разрушили много канонов искусства постмодерна», то Успенский уже в наше время отмечает, что «граффити... сегодня – признанная изобразительная субкультура». Стрит-арт постепенно встраивается в современное искусство, привлекая к себе все больше внимания не только галеристов и коллекционеров, но и профессиональных художников.

В Самаре выставки стрит-арта проводились в галерее «Арт-холл Татьяны Саркисян» (ныне не действующей), в галерее «Виктория», в «Арт-центре», в Самарском областном историко-краеведческом музее им. П. В. Алабина и др. Некоторые галереи до сегодняшнего дня не работали со стрит-артом. Руководитель одной из муниципальных галерей объяснила такую политику тем, что они придерживаются более традиционных арт-практик. Чаще всего работы стрит-артистов выставлялись в частных галереях.

Здесь важно отметить особенность самарских галерей. По своим функциям они ближе к музею, чем к классическим арт-галереям, т.к. ориентированы не столько на продажу работ художников, сколько на просветительскую деятельность, хотя окончательно от продаж не отказались. Предпочтение, отдаваемое экспонированию, а не продаже связано со спецификой арт-рынка в провинции – в Самаре мало покупателей подобного товара. Если до кризиса 2007 г. рынок предметов искусства в городе хоть и не большой, но существовал, то после кризиса покупателей почти не осталось. И перед галереями уже не ставятся задачи продавать произведения искусства, оставляя за ними преимущественно просветительскую функцию. Репрезентируя работы местных стрит-артистов, галереи включаются в процесс формирования дискурса ложного и подлинного в искусстве, легитимируя одни работы в качестве искусства и отказывая в этом другим. В отличие от некоторых других городов, в Самаре нет галерей, специализирующихся на стрит-арте, как, например, галерея «Толк» в Нижнем Новгороде.

Помимо того, что стрит-арт стал признанной арт-практикой, интерес к нему начали проявлять профессиональные художники. В частности, самарский художник Андрей Сяйлев выполнил несколько стрит-арт проектов, представленных как на улицах Самары (наиболее известный проект – «Библиотека»), так и в музейных и галерейных пространствах (Музей стрит-арта в Санкт-Петербурге и галерея «Виктория» в Самаре).

Для того чтобы понять, чем определяется выбор стрит-артиста в пользу улицы или выставочного пространства, как соотносятся между собой эти два мира, мы проинтервьюировали представителей институций мира искусства и уличных художников (стрит-артистов и граффитчиков), а именно:

- 17 художников, 5 из которых рисуют исключительно граффити, остальные совмещают граффити и стрит-арт (создают силуэты, сюжет-



Юлия Александровна КУЗОВЕНКОВА / Yuliya KUZOVENKOVA

**| Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста / The Dialectics of Museum and Street through the Lens of Becoming a Street Artist |**

ные, либо абстрактные композиции); 7 из них со своими работами участвовали в выставках (5 неоднократно, 2 недавно дебютировали); 4 из них начали рисовать во второй половине 90-х гг., остальные в 2000-х;

- 1 галерист;
- 2 куратора выставок (один из муниципальной галереи и один из частной);
- 1 продюсер стрит-арт-проекта ЧЖНС (группа стрит-артистов с периодически меняющимся составом).

Обработка результатов интервью дала возможность изучить процессы, протекающие внутри среды уличных художников, увидеть их взаимоотношения с институциями мира искусства, мотивы, которые ими движут и проблемы, которые перед ними стоят.

Граффити, часть представителей которого в конце 90-х гг. перешли в стрит-арт, появилось в Самаре в середине 80-х гг. Но, даже в начале 2000-х гг. никто из представителей стрит-арт сообщества об участии в выставках не думал. Доминировавшее на тот момент граффити было частью хип-хоп культуры и не самой важной. На первый план выходили брейк-данс и рэп. Одна из первых выставок прошла в 2008 г. в Доме союза художников. Наиболее активное вхождение стрит-арта в галерейное пространство началось в 2010-х гг. Но, как заметил куратор самарской галереи «Виктория» Сергей Баландин, «в Самаре выставка граффити и стрит-арта все еще нонсенс». Часть стрит-артистов имеют профессиональное художественное образование – окончили Самарское художественное училище им. К. С. Петрова-Водкина. Хотя, есть те, кто принципиально отказывается от получения профессионального художественного образования, мотивируя это так: «чтобы не привязывать себя к рамкам».

Как правило, стрит-артисты попадают в галерею по инициативе самих кураторов. Лично зная художников и их работы на улице, куратор предлагает сделать проект в рамках выставки. Так, один

из самарских участников выставки «Стрит-арт: консервация» (2015 г., галерея «Виктория») сказал следующее: «попал, так как до этого Сергей меня уже хорошо знал». Тут художник имеет в виду куратора выставки Сергея Баландина. Другой вариант – инициатива продюсера. Продюсер проекта ЧЖНС Алиса Богданова училась в художественной школе вместе с участниками проекта и со временем стала их продвигать в различные галереи: «Инициатива пошла от меня – выставиться в известной галерее города, пригласить светскую публику города, сделать рекламу, в общем, сделать всё, чтобы заинтересовать как можно больше людей». Порой уличные проекты становятся трамплином в пространство институций мира искусства. Так, самарский стрит-артист Арт Абстрактков привлек к себе внимание самарского арт-сообщества тем, что выполнил на одной из подпорных стен спуска в исторической части города работу «Синька» на социальную тему, поднимающую проблему алкоголизма.

Рекрутировать стрит-артистов или граффитчиков в институционализированную сферу искусства достаточно сложно. Куратор выставок галереи «Виктория» Сергей Баландин отмечает: «Граффитчики и стрит-артисты обычно не приходят в галерею. Все еще есть дистанция между улицей и институциями. Но интерес есть и есть зависть». Помимо дистанции другим препятствием, по словам Баландина, является то, что художники боятся представить свои работы на суд куратора, потому что не готовы что-то в них менять в случае необходимости или боятся услышать отрицательный отзыв. На сегодняшний день лишь около десяти человек среди стрит-артистов и граффитчиков ориентированы на легализацию своего творчества в рамках официального искусства. Но, если художник хотя бы один раз экспонировал свою работу, то, как правило, у него возникает желание продолжить данный опыт, некоторые стрит-артисты обращаются в галерею с предложением устроить их персональную выставку. Работа стрит-артистов с галереями отличается от работы с администрацией



Юлия Александровна КУЗОВЕНКОВА / Yuliya KUZOVENKOVA

**| Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста / The Dialectics of Museum and Street through the Lens of Becoming a Street Artist |**

города (например, в рамках фестивалей граффити и стрит-арта): «Галерея взяла работы художника только за то, что он такой есть. Их это завораживает. А администрация требует полезности».

Если в Нью-Йорке были writers' corners, то в Самаре подобные организационно-коммуникативные формы отсутствуют, в связи с чем знакомство со стрит-артистами с целью рекрутирования представляется более сложным, чем в Нью-Йорке. Поэтому галеристу нужны личные знакомства с людьми из этой сферы, через которых можно познакомиться с остальными. Если в Нью-Йорке вхождение в сообщество райтеров осуществлялось в некоем определенном, статичном локусе городского пространства, то в Самаре – это своеобразное дрейфование в социальном пространстве – от одного райтера к другому по рекомендации первого.

Причины, по которым представители институций мира искусства принимают решение продвигать стрит-арт, связаны с эстетическими особенностями этой арт-практики. Например, в «Арт-холл Татьяны Саркисян» работы ЧЖНС попали потому, что одного из совладельцев галереи Яна Саркисяна привлекла необычная манера создания работ, когда сразу несколько художников рисуют одну картину. Но, для галеристов было важно, что художники из этого проекта имеют профессиональное художественное образование. Именно специализация галерей на современном искусстве ориентирует галеристов на уличных художников. Сергей Баландин отмечает: «Современное искусство – область маргиналов. Поэтому мы и обращаемся к улице. Интересно что-то странное. Традиционное искусство требует удивления мастерству, а стрит-арт живой, с юмором, яркий, провокационный». Финансовый аспект, как отмечалось раньше, не играет важной роли: «Если бы мы хотели зарабатывать, – говорит Баландин, – мы бы выбрали проверенный товар. Мы ищем что-то свежее, оригинальное. В городе нет хорошей клиентской базы».

В отличие от ситуации, сложившейся в Нью-Йорке, в Самаре нет единой концепции позиционирования стрит-арта в галереях, и ни одна из существующих не отсылает к особенностям социальной среды, в которой живут художники. И это легко объяснимо – здесь стрит-артисты не являются представителями маргинальных городских слоев. В социально-экономическом плане они представляют собой среднестатистического горожанина, имеющего жилье и работу (относящуюся, либо не относящуюся к творческим индустриям). Продюсер проекта ЧЖНС отметила: «Мы всегда позиционировались как галерейный стрит-арт, несущий отпечаток академической живописи». Галеристы отмечают, что для стрит-арта как такового концепции нет: «Работа должна отсылать к истории искусства, а не к истории граффити».

Несмотря на кризис на арт-рынке в Самаре, продажи работ стрит-артистов есть, но, как отмечает Алиса Богданова «... просто надо знать, кого приглашать на выставку и кому показывать работы, не все готовы понять стрит-арт, еще и деньги платить за это». Холсты покупаются преимущественно декораторами, работающими над оформлением квартир, а не коллекционерами.

В свою очередь, стрит-артисты, принявшие решение освоить институционализированное пространство мира искусства, имеют свои побудительные причины. Одни четко выделяют плюсы выставочных пространств и минусы улицы: «На улице по факту всем наплевать, что ты делаешь и как, как это не прискорбно звучит. Сделал, ну и сделал. Потом забыли коллективно все и всё». Выставка в галерее, в свою очередь, дает возможность сделать свое имя известным, получить признание в обществе. Результат участия в галерейных выставках налицо: «незнакомые люди стали больше говорить о том, что где-то мое имя слышали, в момент нашего знакомства». В галерейные пространства со своим проектами приходят и граффитчики. Игнат Апельсинов объяснил это так: «Тут другая аудитория. На улице много чего. Люди не обращают внимания, потому что улица. А если работа в галерее,



Юлия Александровна КУЗОВЕНКОВА / Yuliya KUZOVENKOVA

**| Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста / The Dialectics of Museum and Street through the Lens of Becoming a Street Artist |**

то люди думают, что это уже не просто так». Другие связывают освоение галерей с эволюцией потребностей и возможностей художника. Алексей Гоуст пояснил: «Человек становится старше, поднимает себе планку». Но, часть стрит-артистов полагают, что рассматривать улицу и выставочные пространства как альтернативу друг другу неправильно: «человек не должен выбирать между стеной, холстом и бумагой; работой в мастерской и на улице. Можно заниматься всем сразу». Переходя из улицы в выставочное пространство, стрит-артист может отказаться от своего прошлого, сменить «специализацию» и от рисунков перейти к инсталляциям, реди-мейд и др.

Важной особенностью самарской ситуации является то, что, уходя в галереи, художники не порывают с улицей, продолжая поддерживать свой авторитет и там. С этим связан принципиальный момент, который разделяют все стрит-артисты и граффитчики. Чтобы считаться стрит-артистом даже в галерейном пространстве нельзя уходить с улицы окончательно: «Если тебя нет на улице, тебя никто не знает, тогда непонятно зачем вообще ты в этом».

Но в остальном два обозначенные локуса существуют независимо друг от друга: завоеванный в одном пространстве авторитет не переходит в другой, а стрит-артисты иногда используют разные псевдонимы для каждого из них. К примеру, художник, выставляющийся в галереях как Антон Валанс, начинал с граффити и использовал тэг Eager, со временем перешел на стрит-арт с социальной тематикой и взял другой псевдоним для улицы – Арт Абстрактов, в галереях же он известен, как отмечалось выше, как Антон Валанс. Художник объясняет: «Это для того, чтобы работа в одной сфере не влияла на восприятие меня в других».

Стрит-артисты выделяют специфику каждого из видов пространств, которая сводится к тому, что на улице художник обладает несоизмеримо большей свободой в творчестве. Антон Валанс отметил: «улица отдельно живет (*имеет ввиду отдельно от официального мира искусства*) – ком-

ментарий мой) и может показывать полную независимость и свободу от рамок». А члены проекта ЧЖНС, имеющие художественное образование, прокомментировали это так: «На улице другая специфика. Можно рисовать, что хочешь и как хочешь, а в традиционном искусстве есть каноны». На улице с ее полной свободой в средствах выразительности происходит поиск новых художественных приемов, ходов, удачные находки позже переносятся в пространство галереи.

Различаются выставочные пространства и улицы и концептами успеха. Если на улице признак успеха состоит в том, что «... твой кусок не закрашивают, значит, уважают, признают качество работы», то «в музее это среда критиков, искусствоведов, кураторов, союза художников, в конце концов», которая должна дать положительную оценку работам стрит-артиста. Уличный концепт претерпел изменение в плане условия достижения успеха: «в 2000-е было чувство, что если у тебя есть художественное образование, то ты станешь более успешным уличным художником. Но те, кто тогда учился в художественном училище Петрова-Водкина и так думали, сейчас уже не рисуют, а я до сих пор рисую и занимаюсь различными проектами». Сегодня художественное образование в уличной среде стрит-артистов не считается обязательным условием успеха, а профессиональный художник, пришедший в эту среду извне, не имеющий «стажа» работы на улице воспринимается скептически, хотя однозначной позиции по этому вопросу нет. Как отмечалось выше, в сообществе граффитчиков и стрит-артистов считается, что только тот художник, который проявляет активность на улице, имеет право называться стрит-артистом. Поэтому, приход профессиональных художников в эту сферу воспринимается как дань моде или конъюнктурность. Одни стрит-артисты считают так: «Получается, что я и некоторые другие стрит-артисты проходят такой путь: граффити – стрит-арт – профессиональный художник. А художники идут обратным путем: официальное искусство – стрит-арт, потому что это стало мод-



Юлия Александровна КУЗОВЕНКОВА / Yuliya KUZOVENKOVA

**| Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста / The Dialectics of Museum and Street through the Lens of Becoming a Street Artist |**

ным». Тем не менее, не осуждают и приводят как пример успешного стрит-артиста самарского художника Андрея Сяйлева. Его же обвиняет в конъюнктурности другая часть стрит-артистов: «Стрит-арт стал конъюнктурным. Стрит-артом занимаются те, кто не рисовал на улицах. Классический художник выходит на улицу целенаправленно, потому что эта сфера сейчас модна, например, Сяйлев». Отметим для сравнения, что в приведенной выше статье Лахман писал о том, что на тот момент никто из профессиональных художников не переходил в стрит-арт.

В среде граффитчиков попытки стрит-артистов перейти с улицы в галереи, встроиться в современное искусство не вызывают одобрения. Часть граффитчиков, исповедующих классическую идеологию граффити как протеста, отрицательно относятся к любым формам легализации художника, в том числе, поэтому их невозможно было проинтервьюировать. Другая же часть, менее радикальная, идущая на контакт, также отрицательно относится к попыткам легализовать уличную арт-практику: «граффити пришло нелегальным, как протест. Я считаю, там оно и должно оставаться». Автор данного высказывания относит к граффити не только шрифты, но и разнообразные рисунки, полагая, что различные композиции, заменяющие шрифты, появились в Самаре лишь как дань моде, пришедшей из Москвы. Один из представителей самарского стрит-арта отметил: «Граффитчики не уважают стрит-артистов, не воспринимают их как уличных художников, так как не терпят отхождения от своих ценностей». Хотя, единства по этому вопросу в среде граффитчиков нет, и встречаются абсолютно противоположные мнения: «Я очень хорошо отношусь к таким людям. Главное, чтобы человек был нормальным. Думаю, это не плохая тенденция. Одомашнивание уличной агрессии. Переход в уютные четыре стены».

Если в Нью-Йорке в 80-е гг. освоение уличными художниками арт-мира имело значимые последствия для их дальнейшей жизни (стремились получить образование, возвращались к образу от-

вергаемой ранее официальной концепции реальности), то самарские стрит-артисты, выставляющиеся в галереях уже несколько лет, не считают освоение этих пространств переломным моментом в своей жизни и карьере, так как не видят в местном арт-мире особого потенциала для стрит-арта: «В Самаре нельзя стать знаменитым на всю страну. Нужно выставляться в Москве или за рубежом. Потому что там есть люди, которые этим интересуются». Да и само пространство институций мира искусства, которое должно продвигать молодых художников, не очень развито: «В Самаре нет тех, кто развивал бы эту сферу – открывал галереи, делал что-то для художников. У нас сложно что-то организовать». В свою очередь в высказываниях стрит-артистов, недавно принявших первое участие в выставке, прослеживаются надежды на то, что освоение городских выставочных пространств со временем даст им шанс закрепиться в официальном искусстве и стать успешным художником.

Обобщение изложенного материала позволяет сделать ряд выводов. Появление стрит-арта в выставочном пространстве Самары является приметой только 2010-х гг., хотя и для этого периода он все еще является нонсенсом. Пропуском в институционализированное пространство современного искусства для стрит-артиста, как правило, является личное знакомство с куратором выставки. Как таковой концепции позиционирования стрит-арта нет: каждый отдельный выставочный проект подается под новым углом зрения и связывается больше с историей официального искусства, чем с историей уличной арт-практики. Точно также отсутствует и ощутимый спрос на подобные работы.

Участие в выставках позволяет удовлетворить потребность художника в признании, но значимым оказывается период времени, в который художник взаимодействовал с галереями. У начинающих стрит-артистов горизонт ожиданий намного шире, чем у тех, кто был представлен в самарском выставочном пространстве на протяжении нескольких лет. Но, несмотря на это, галерейное пространство создает условия для творческого рос-



Юлия Александровна КУЗОВЕНКОВА / Yuliya KUZOVENKOVA

**| Диалектика музея и улицы сквозь призму становления стрит-артиста / The Dialectics of Museum and Street through the Lens of Becoming a Street Artist |**

та художника через включение в новое нормативное пространство. Диалектика канонов институционализованного мира искусства и свободного мира улиц, возникающая в связи с тем, что стрит-артист не порывает с улицей окончательно, инициирует новые творческие ходы (эксперименты

Антон Валанса и ЧЖНС). Кроме того, для некоторых стрит-артистов улица становится своеобразным трамплином в мир официального искусства. Но, концепт успеха и формы признания на улице и в галереях остаются аутентичными своим локусам и не оказывают влияния друг на друга.

