

# СТРИТ-АРТ: ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ФЕНОМЕНА В СОЦИАЛЬНЫХ И ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ

Ульяна Сергеевна Швиндт  
(uliana\_s@list.ru)

Уральский федеральный университет,  
Екатеринбург, Россия

**Цитирование:** Швиндт У.С. (2020) Стрит-арт: подходы к изучению феномена в социальных и гуманитарных науках. *Журнал социологии и социальной антропологии*, 23(1): 125–158. <https://doi.org/10.31119/jssa.2020.23.1.5>

**Аннотация.** Цель статьи — проанализировать существующие в социальном и гуманитарном знании подходы к исследованию феномена стрит-арта. Они характеризуются большим разнообразием, поскольку уличное искусство представляет собой многоплановое явление, обладающее целым рядом характерных особенностей. Приводится разработанная автором типология большого массива существующих в социально-гуманитарных науках публикаций, посвященных уличному искусству. Критерием, позволяющим провести такую типологизацию, служит тот или иной акцент, основной исследовательский фокус, иными словами, сторона феномена стрит-арта, на которой автор в большой степени сосредоточивает свое исследование. Выявляются четыре вида научных публикаций по теме стрит-арта. Во-первых, работы, в которых стрит-арт рассматривается как разновидность современного, активистского, постмодернистского искусства. В них зачастую описаны история возникновения и развития уличного искусства, а также художественные приемы и техники создания произведений. Во-вторых, исследования взаимодействия стрит-арта с городским пространством. В таких работах анализируется, как произведения уличного искусства вписываются в окружающее городское пространство, изучается их способность преобразовать город, воздействовать на городскую среду, кардинально менять весь ее облик и, более того, ее значение и назначение. В-третьих, исследования протестного потенциала стрит-арта, в которых на первый план, как правило, выходит уличный художник, рассматриваемый как бунтарь, бросающий вызов обществу и борющийся с социальной несправедливостью. Он обязательно несет важную общественно значимую идею, которую воплощает в своей творческой деятельности. В последней разновидности работ стрит-арт рассматривается как форма коммуникации, изучается его способность вовлекать городское население в диалог и организовывать социальное взаимодействие.

**Ключевые слова:** стрит-арт, исследования уличного искусства, современное искусство, город, городское пространство, протест, коммуникация.

Стрит-арт («уличное искусство»<sup>\*</sup>) — одна из форм современного искусства, главная особенность которой заключается в том, что она определяется не техническими возможностями художника, его манерой исполнения и уровнем мастерства, а идеей, которая должна привлечь внимание зрителя. С одной стороны, стрит-арт — это относительно новый феномен, имеющий ярко выраженный урбанистический характер и способный существовать только внутри публичного уличного пространства. При этом он определенным уникальным образом взаимодействует с городской средой. С другой стороны, стрит-арт — это социокультурный феномен, предполагающий, что произведения уличного искусства можно рассмотреть не только в физическом смысле, но и как предмет, отраженный в сознании. Уличное искусство представляет собой культурный замысел и одновременно продукт культуры, воплощающийся в определенном социокультурном пространстве-времени и постоянно производимый и воспроизводимый в социальных практиках людей (Паламарчук 2009: 4).

Объектов стрит-арта в различных городах по всему миру с каждым годом становится все больше и больше. Кроме того, возрастает и количество различных практик, связанных с развитием уличного искусства: проведение фестивалей уличного искусства, организация экскурсий по объектам фестивалей, публикации фотографий с работами в социальных сетях, активное обсуждение произведений и т.д. Подобное положение дел, свидетельствующее об экспансивном развитии стрит-арта в городском пространстве, обуславливает актуальность изучения данного феномена.

Следует также заметить, что стрит-арт — это искусство, затрагивающее общественно значимые вопросы социального, философского, политического, экологического характера, которые уличные художники зачастую отражают в своих работах. Эта особенность, а также то, что стрит-арт — это социокультурный феномен, позволяют рассматривать его как разновидность коммуникации, осуществляемой между уличными художниками и зрителями — аудиторией. Стрит-арт — это феномен, который неизбежно инициирует социальное взаимодействие акторов в городском пространстве. Такой подход, признающий за стрит-артом право обладания коммуникационным потенциалом, особенно актуален в условиях перехода к информационному обществу, где информация и коммуникация, а также СМИ играют важнейшую роль. Наряду с этим та коммуникация, которая осуществляется между уличными художниками и городским населением, уникальна по своей сути: она протекает в городе,

---

\* В работе понятия «стрит-арт» и «уличное искусство» (как перевод первого) тождественны и взаимозаменяемы.

а не в музее, а значит, охватывает большую часть населения. Кроме того, она имеет обязательный, навязываемый аудитории характер. Городское население может игнорировать или не игнорировать уличное искусство, любить, относиться нейтрально или ненавидеть его, но избавиться от него в процессе своих передвижений в городском пространстве неспособно.

В научном поле к феномену уличного искусства можно наблюдать возрастающее внимание со стороны исследователей, представляющих самые разные научные дисциплины. Наталья Самутина, один из ведущих исследователей-социологов, занимающихся изучением феномена уличного искусства, вместе с Оксаной Запорожец отмечает следующее: «На протяжении последних пятнадцати лет популярность стрит-арта как предмета исследований постоянно возрастала <...> Разумеется, в значительной степени это связано с развитием самого стрит-арта и ростом его популярности, в первую очередь за счет распространения информации и фотографий в интернете» (Самутина, Запорожец 2015: 11).

Публикации, предметом которых выступает тот или иной аспект уличного искусства, весьма разнообразны. Во многом это разнообразие обусловлено междисциплинарной природой изучаемого явления: интерес к нему проявляют искусствоведы, культурологи, философы, социологи, архитекторы и дизайнеры, политологи. В целом все публикации, предметом исследования которых является уличное искусство, можно типологизировать в зависимости от того, какой аспект этого феномена в большей степени берется во внимание и рассматривается исследователем\*. Такой подход продолжает предложенный Н. Самутиной и О. Запорожец способ типологизации литературы по стрит-арту, согласно которому все публикации, в которых так или иначе затрагивается уличное искусство, можно разделить на две большие группы (Kirsanova, Ardashkin, Zeremskaya 2016: 5–6). Первая группа включает в себя работы, представляющие собой разного рода описание мировых или региональных произведений стрит-арта с акцентом на фотографиях и изображениях. Иногда такие работы больше похожи на фотоальбомы. Вторая группа работ посвящена исследованиям, затрагивающим какой-то один (или несколько) аспект уличного искусства. При этом в нашей работе мы оставим в стороне публикации, которые делают акцент на описании содержания работ уличного искусства и представляют собой художественные альбомы с фотографиями стрит-арт-объектов. Они практически лишены аналитического аспекта: по большей части в них приводится обзор наиболее известных стрит-арт-

---

\* При этом российский опыт рассматривается в общемировом контексте без задачи выделения его специфики.

объектов, фестивалей уличного искусства, а также различных практик, связанных с данным видом художественной деятельности. Так, А. П. Морозова рассматривает отдельные произведения и фестивали уличного искусства Екатеринбурга, такие, например, как известные в городе фестивали «Стенография», «Не темно» и официальное заборное граффити «Длинные истории Екатеринбурга» (Морозова 2015). Е. Г. Власова и З. С. Антипина исследуют уличное искусство Перми, в частности обращая внимание на активное развитие там ЖКХ-арта — самодеятельного благоустройства и украшения дворовых территорий непосредственно жителями домов, которое авторы обозначают как разновидность стрит-арта (Власова, Антипина 2015). Статья А. В. Онкович и А. Д. Онкович также посвящена обзору наиболее «интересных» мировых (с акцентом на российские и украинские) произведений стрит-арта (Онкович, Онкович 2014). А. Р. Москвина рассматривает и описывает уличное искусство Казани, отмечая, что городское пространство там превращается в зону свободного творчества (Москвина 2017: 146). Исследовательница описывает отдельные работы казанских уличных художников, а также проводимые фестивали как «одну из наиболее характерных форм, стимулирующих развитие данного вида изобразительного искусства». Таким образом, эти публикации многочисленны и, безусловно, позволяют понять, что представляет собой стрит-арт, но в большей степени служат неким ориентиром для дальнейшего анализа.

Следует заметить, что представленная в настоящей работе типологизация имеет «грубый» характер, поскольку понятно, что существует целый ряд работ, не посвященных только лишь одной тематике, однако так или иначе применительно к большинству работ выделение какой-то одной основной мысли, транслируемой автором, представляется возможным.

### **Стрит-арт как разновидность искусства**

Во-первых, можно выделить ряд публикаций, в которых стрит-арт рассматривается исключительно как вид искусства, зачастую через описание трансформации различных арт-направлений, развития современного искусства и его форм, приведшего к рождению совершенно нового вида — уличного искусства. В публикациях такого рода часто дается история возникновения и становления стрит-арта, рассматриваются его свойства как актуального искусства или как искусства постмодерна. Некоторые авторы также уделяют внимание техникам создания объектов с детальным их описанием. Так, доктор искусствоведения С. М. Михайлов (в соавторстве с Р. П. Хафизовым) рассматривает современное уличное искусство как разновидность суперграфики — приема декорирования стен

здания с использованием лаконичных, броских мотивов и ярких, чистых цветов (Михайлов, Хафизов 2014). В статье также описываются различные техники создания стрит-арт-объектов: трафареты, арт-принт и т.д. Очевидно, что в работе не поднимаются сколько-нибудь острые социальные проблемы, связанные с феноменом стрит-арта, а изучаются художественные особенности этого вида искусства, техники исполнения произведений. Поэтому она, по-видимому, в большей степени была бы интересна дизайнерам и искусствоведам. Д. Ю. Семенов рассматривает стрит-арт как постмодернистское искусство (Семенов 2015). Он уделяет внимание художественным манерам репрезентации произведений, а также рассматривает и описывает формы уличного искусства (граффити, монументальную живопись, постер-арт и т.д.).

Ряд авторов исследуют не собственно стрит-арт, а какое-то направление в современном искусстве, примером и воплощением которого может служить стрит-арт. Н.М. Великая и А.А. Голосеева рассматривают актуальное искусство и его характерные признаки, такие как социальность, концептуальность, творческая и «жанровая» свобода, провокация и др. (Великая, Голосеева 2013). Стрит-арт в их работе выступает примером, иллюстрирующим эти черты. Социолог К. Вернер в диссертации «Социология современного активистского искусства» исследует виды активистского искусства, формой которого является стрит-арт (Werner 2004). Она выделяет искусство общественных движений, новейшее публичное искусство и искусство провокации. Граффити и муралы, по ее мнению, следует отнести к первому виду — искусству общественных движений, которое ставит своей целью осведомить, проинформировать максимально широкую аудиторию о существующих социальных проблемах и вдохновить ее на действия, которые, конечно, чаще всего имеют протестный характер. Художники искусства общественных движений — это всегда самоучки без специализированного художественного образования. Поэтому они используют все доступные им художественные средства, техники и приемы, которые ничем не ограничены, за исключением того, что они должны служить основной цели — трансляции существующих в обществе проблем. Стрит-арт, по мнению Вернер, «не может прекратить войны и принести мир во всем мире, но может поддержать и укрепить дух тех, кто участвует в борьбе за справедливость, и помочь просветить тех, кто ничего не знает» о существующих в обществе проблемах (Werner 2004: 41).

Ю. А. Акунина, подобно К. Вернер, описывает виды арт-активизма, представляющего собой одну из актуальных форм выражения протеста (Акунина 2014). Стрит-арт, наряду с рэпом, поэтическим акционизмом, комиксами, театром протеста и политическим нет-артом, исследователь-

ница называет одной из разновидностей современной активистской деятельности с привлечением искусства. Нельзя не отметить, что сама статья не лишена недостатков: описывая эти формы, автор практически не приводит ни одного примера как в целом форм выражения протеста, так и наиболее ярких, показательных произведений стрит-арта в частности. Тем более статья лишена аналитического аспекта и представляет собой лишь перечисление и описание, хотя автором в названии указан «социокультурный анализ». Исследовательницы Л. Ливрув и Дж. Поуп изучают современное искусство и его особенности, характеризуя данную разновидность искусства как ту, которая обладает новизной (они отмечают, что его произведения должны быть созданы в течение последних десяти лет), а также «отхождением» и «высвобождением» от старых форм, художественных техник и эстетических ценностей модернизма (Lievroiu, Pore 1994). Они предлагают для анализа современного искусства применить диффузионную модель, согласно которой его можно представить как особую эстетическую инновацию, потому что оно обладает уникальностью и принципиальной новизной в способах взаимодействия с аудиторией. Стрит-арт исследовательницами рассматривается в общем контексте современного искусства.

К исследованию граффити как вида искусства, которое, в свою очередь, претерпело большие изменения в процессе своего развития, обращается В.П. Вешнев в статье «Авангард и граффити. Трансформация визуального наследия» (Вешнев 2015). В ней сравниваются основные характерные черты стрит-арта и авангарда, находятся их общие признаки: анархическая, индивидуалистская интенция, большое разнообразие направлений и собственные визуальные концепции художников. Эта работа, будучи очень узконаправленной по своему содержанию и требующей определенных знаний существующих в искусстве направлений, безусловно, в большей степени способна заинтересовать искусствоведов, в меньшей — представителей иных научных дисциплин. Еще один автор, О.И. Аграмакова, рассматривает и описывает появление и становление феномена стрит-арта (Аграмакова 2014). В центре ее внимания история развития уличного искусства от истоков до наших дней. Исследовательница также пытается изучить его через призму разных междисциплинарных теорий и подходов: концепции глобального и локального, семиотической теории и феноменологического подхода. Все это подкреплено разными примерами стрит-арт-объектов.

Е. Кирсанова (в соавторстве с И. Ардашкиным и Ю. Зеремской) тоже рассматривает историю появления и становления стрит-арта (Kirsanova, Ardashkin, Zeremskaya 2016). Так, исследователи, ссылаясь на других авто-

ров, отмечают, что граффити начали появляться в 1960-е годы в Нью-Йорке. Художниками тогда выступала молодежь, использовавшая граффити как инструмент заявления о себе, своих правах, в том числе на городское пространство. По их мнению, «первоначальный стрит-арт» колоссально отличается от сегодняшнего: сейчас этот вид искусства ориентирован уже не на маркировку поверхностей и заявление художников о себе, а на вовлечение максимально широкой городской аудитории в диалог. Стрит-арт приобретает художественную ценность, которой, как правило, были лишены первые граффити. Уличный художник воспринимается уже как профессионал, обладающий навыками и талантом. Растут популярность этого вида искусства и число его поклонников, а распространение работ происходит посредством Интернета, который позволяет знакомить аудиторию с большим числом различных мировых произведений.

### **Взаимодействие стрит-арта с городским пространством**

Второй пласт работ посвящен городу, городскому пространству и городской среде. Стрит-арт в этих работах рассматривается во взаимодействии с городской средой, в своей способности вписываться в городское пространство, преобразовать улицы, площади, отдельные районы и сам город в целом. Дж. Армстронг отмечает, что уличное искусство меняет городское пространство, саму его сущность и облик (Armstrong 2006). Действительно, элементы городской среды (двери, окна, заборы, стены и т.д.) приобретают совершенно иное значение и назначение, когда на их поверхности появляется работа, например постер с политическим призывом или черно-белый трафарет. Это, как отмечает Армстронг, заставляет жителей города по-другому взглянуть на эти привычные городские поверхности, именно поэтому уличное искусство ориентировано на то, чтобы создавать и предлагать «новые образцы видения» городского пространства. Авторы этой группы работ основное внимание уделяют анализу мест внутри городского пространства, на которых размещен стрит-арт-объект (стены, двери, дороги, целые здания и др.) и в которых сконцентрированы произведения. Зачастую такие места концентрации работ представляют собой целые улицы или даже районы. Особое значение имеет характер подобных мест — насколько их можно обозначить либо как маргинальные, находящиеся в состоянии социального и экономического упадка, либо же, наоборот, как благополучные и развивающиеся, людные, доступные и привлекательные для городских жителей.

Анна Вацлавек одна из первых «последовательно осмысляет граффити и стрит-арт как пространственные и городские явления и тем самым

открывает новый этап в исследовании этих типов образности, и ее работа явно отличается от прежних текстов, увлеченных проблемами субкультурной принадлежности или криминализированности данных феноменов» (Запорожец 2012: 145). В своей монографии она рассматривает взаимное влияние уличного искусства и городской материальной среды. «Стрит-арт оказывается действенным инструментом производства новых городских мест, переопределения границ публичного и частного пространств, создания нового городского синтаксиса. В отличие от паблик-арта, использующего возможности привилегированных публичных пространств <...> уличное искусство работает с маргинализированными пространствами <...>. Уличный художник в этом случае выступает в качестве городского эксперта <...>. Переводя город в режим игры, иронии, он предлагает альтернативные правила использования пространства» (Запорожец 2012: 146).

Основной идеей работы искусствоведа Н.А. Цыгиной является контекстуальность как главная характерная особенность уличного искусства (Цыгина 2014). Контекстуальность предполагает, что стрит-арт невозможен вне контекста города. Сам город выступает для уличного художника холстом, на котором он может создавать и размещать свои произведения самыми разнообразными способами. Городская среда при этом может преобразоваться до неузнаваемости, приобретать совершенно иной смысл, наделяться новыми значениями для жителей. Т.Н. Арцыбашева и О.И. Аграмакова, чья другая работа уже упоминалась ранее, в статье «Стрит-арт в контексте взаимодействия с городским пространством» утверждают, что взаимоотношения стрит-арта и города — это весьма сложный и противоречивый феномен (Аграмакова, Арцыбашева 2014). Исследовательницы на примере конкретных произведений мирового уличного искусства показывают, что стрит-арт может по-разному взаимодействовать с городским пространством. Они анализируют две сложившиеся формы их взаимоотношений. Первая форма — это «оживление» города, когда художник преследует цель гармоничного взаимодействия со средой, что, как правило, проявляется в ее эстетизации и конструктивном преобразовании — добавлении в город цвета и создании ярких объектов. Вторая форма взаимодействия — «отвоевание» городского пространства, когда уличный художник выступает в большей степени как бунтарь, стремящийся выразить протест. Объекты стрит-арта такого вида зачастую содержат определенный социальный, политический, философский и другие призыв.

Довольно любопытной теме посвящена статья М.Г. Чистяковой (Tchistiakova 2013). Исследовательница, в отличие от предыдущих авторов,



не рассматривает существующие способы и виды взаимодействия стрит-арта с городом, а анализирует его в ретроспективе — в привязке к тому, как менялся город и городская среда с течением времени. Она отмечает, что если раньше отношения между людьми имели «межличностный», «духовный» характер и люди, даже не находившиеся в родстве, были знакомы друг с другом, то с появлением индустриального города общество столкнулось с разобщенностью, что постепенно привело к безразличию и отчуждению. Г. Зиммель назвал это явление «бездушным безразличием», приводящим к атрофии чувств. Процесс перехода общественного устройства из индустриальной стадии в постиндустриальную еще сильнее обострил и актуализировал данную проблему, что привело к еще более интенсивному отчуждению и потере социальных связей. И именно эти общественные условия выступили фоном для появления совершенно нового вида искусства — уличного, первые проявления которого берут свое начало в художественных практиках футуристов, которые выступали за освобождение искусства из музеев и галерей и его выход на улицы города. Футуристы преследовали цель порвать с отчужденностью, порожденной современным городом, побороть разрыв социальных связей, воплотить свои утопические идеи, создав новый мир и нового человека в нем. И все это — посредством искусства. При этом, как утверждает Чистякова, стрит-арт сохраняет свою способность объединять людей и воссоздавать потерянные или никогда не существовавшие социальные связи. Таким образом, именно уличное искусство, как отмечает Чистякова, в каком-то смысле позволяет нам вернуться в то состояние доиндустриального общества, когда социальные связи между людьми еще не были разорваны.

Можно выделить ряд работ, которые затрагивают тематику обладания стрит-артом определенным уровнем экономического капитала. Эти публикации также можно отнести к группе работ о взаимодействии стрит-арта с городом, поскольку так или иначе они развивают мысль о том, что такой капитал в первую очередь связан с городом — он проявляется в развитии туризма в тех городах, которые считаются столицами мирового уличного искусства. Так, П.Дж. Перера утверждает, что стрит-арт представляет собой эффективный инструмент привлечения больших потоков туристов (Perera 2019). В качестве примеров городов, которые являются «центрами городского искусства», притягивающими туристов со всего мира, Перера называет Париж, Лондон, Барселону, Мадрид, Торонто, Рио де Жанейро, Буэнос-Айрес и Боготу. В похожем ключе рассуждают Ф. Форте и П. де Паола (Forte, de Paola 2019). Правда, фокус исследования в данном случае смещается. Основная мысль, которую они

высказывают в своей статье, заключается в том, что стрит-арт способен возрождать упадочные с точки зрения экономического потенциала городские районы и отдельные здания и дома (в первую очередь, конечно, запуская там процессы джентрификации), оказывать влияние на стоимость недвижимости на рынке и таким образом вносить определенный вклад в экономику города и страны. В качестве примера исследовательницы приводят Лондон, где в период с 2003 по 2014 г. был зафиксирован рост цен на жилье в тех районах, которые известны как места с большой концентрацией работ уличного искусства. В 2017 г. отчет о недвижимости в Великобритании показал, что некоторые потенциальные покупатели готовы заплатить за жилье больше, если на доме появится работа, созданная Бэнкси (в среднем на 5–30 % от стоимости недвижимости). Обобщает эти рассуждения точка зрения экспертов М. Роу и Ф. Хаттон, заключающаяся в том, что местные власти и городские управляющие должны обратить внимание именно на созидательный потенциал уличного искусства, который способен изменить городское пространство в лучшем смысле этого слова, т.е. сделать город ярче, красочнее и интереснее (Rowe, Hutton 2012). Такой подход поможет развитию туризма, повысит экономический потенциал городов. В любом случае, по мнению авторов статьи, оценка граффити как исключительно нарушающего установленный порядок несанкционированного феномена должна быть пересмотрена и переосмыслена, поскольку стрит-арт приобретает дополнительные значения и функции, в том числе конструктивного характера, по отношению к городу и его среде.

Вообще проблема связи уличного искусства с процессом джентрификации, который во многих случаях приобретает неизбежный, вынужденный характер, становится центральной для многих исследователей стрит-арта. П.Дж. Перера, Ф. Форте и П. де Паола, М. Роу и Ф. Хаттон довольно оптимистично описывают данный феномен, преследуя цель в первую очередь обнаружить его конструктивный, созидательный потенциал. Кроме того, некоторые уличные художники тоже активно выступают за джентрификацию, как будто бы не замечая недостатков этого явления. Так, уличный художник Покрас Лампас описывает джентрификацию как «очень крутой процесс»: «Практика огромных росписей в городском пространстве — это очень мощный маркетинговый инструмент. Во-первых, это очень круто с точки зрения туризма. Потому что огромное количество людей приезжает посмотреть, что за работа, фотографируют... Соответственно туризм генерирует вот этот трафик, трафик повышает саму стоимость и недвижки, и вообще всего, что там рядом. То есть те, кто вкладывают в искусство, в итоге с этого очень круто “поднимают”» (ВДудь 2018).

Однако наряду с этим существует и совершенно иная точка зрения, согласно которой джентрификация рассматривается не в столь однозначно оптимистичном, даже немного наивном ключе. Согласно этой точке зрения джентрификация становится проблемой для жителей некоторых районов, претерпевающих такой интенсивный процесс, который колоссальным образом меняет весь облик этих районов и разрушает жизнь местных сообществ. Один из наиболее ярких примеров — берлинский район Кройцберг. Н. Самутина и О. Запорожец в статье, посвященной уличному искусству Берлина, отмечают следующее: «Граффити и стрит-арт плотным слоем покрывают фасады зданий, <...> привлекая и развлекая туристов, многочисленных посетителей кафе и <...> магазинчиков, а зачастую и сообщая им, что раздраженные местные жители думают о круглосуточных вечеринках и “пивном туризме”: количество антитуристических граффити именно в Кройцберге весьма высоко. Достаточно грубый, этот способ выражения отношения к джентрификации, тем не менее, тоже заномерная часть разговора о проблеме» (Самутина, Запорожец 2017).

Другой район Берлина — ближайший к Кройцбергу Фридрихсхайн — тоже пережил бурный процесс джентрификации. Несколько лет назад там произошла серия протестов против социальных и экономических перемен (В Берлине в ходе протеста... 2016). Сквоттеры, т.е. те, кто самовольно заселил покинутые и незанятые здания района до происходящего там процесса джентрификации, отказались покидать район. При этом их поддерживали многие местные жители, выразив несогласие с подобным положением дел и последующим повышением квартплаты (В Берлине в ходе протеста... 2016). Еще один район, который прочно ассоциируется с понятием джентрификации и связанными с ним процессами, — лондонский Шордич. Л. Корреа, которая провела этнографическое исследование нескольких важных кейсов городских интервенций на улицах Лондона (все из них, конечно, с вовлечением и использованием стрит-арта), объясняет, что примерно за десять лет Шордич превратился из района, где ранее основным населением были мигранты из Азии, в довольно богемное пространство с большим количеством разных баров и кафе, винтажных и дизайнерских магазинов (Correa 2018). Появление одного из таких модных мест — кафе под названием Cereal Killer — ввиду слишком высокого уровня цен вызвало у местного населения неодобрительную реакцию (Correa 2018). Ценовая политика кафе совершенно не соответствовала уровню жизни в районе, а потому была воспринята жителями как первое проявление процесса джентрификации. В связи с этим неравнодушные активисты организовали протест, надев на себя головы-маски свиней и расписав наружные стены кафе словом «сволочи» (scum), а также взяли

факелы и пугали ими, как и в целом всем своим внешним видом, посетителей кафе (Correa 2018). Нужно заметить, что эта история «не закончилась ничем хорошим» для местных жителей, выступавших против джентрификации: в результате данного эпизода кафе приобрело некую аутентичность в глазах потенциальных посетителей, что, естественно, напрямую повлияло на посещаемость заведения (Correa 2018).

Не только местные жители, но и сами уличные художники зачастую оказывают поддержку сообществам в борьбе с джентрификацией. В 2014 г. Бэнкси вместе с художниками Blu и JR уничтожили совместно сделанную работу — большой по размерам мурал, изображавший бизнесмена, закованного в золотые часы, созданную ими все в том же районе Кройцберг. «Уничтожив ее, художники высказали протест против повышения цен на жилье в Кройцберге (городские власти и частные собственники объясняли рост цен именно ценностью работ, находящихся на стенах зданий) и отказались участвовать в бессмысленной мумификации живого уличного искусства» (Бессмертная 2015). Интересно при этом, что, хотя, как пишут упомянутые ранее М. Роу и Ф. Хаттон, «некоторые потенциальные покупатели готовы заплатить за жилье больше, если на доме появится работа, созданная Бэнкси», сам художник, по-видимому, не принимает такое положение дел, демонстрируя несогласие с социально-экономическими процессами, вызываемыми джентрификацией.

### **Протестный характер уличного искусства**

Наибольшее число работ в области изучения уличного искусства посвящено его протестным возможностям. Стрит-арт в них рассматривается как способ, посредством которого уличный художник выражает протест, неприятие или несогласие с какой-либо распространенной в обществе проблемой, вызывающей у него беспокойство и, как следствие, желание осветить ее в своих произведениях. В подобного рода публикациях видна ярко выраженная традиция активистского подхода: главным действующим лицом неизменно выступает уличный художник, а город, его жители, городские управляющие и даже сам стрит-арт-объект, как правило, остаются вне исследовательского поля зрения. Основное внимание уделяется вызову, который художник-деятель бросает обществу и отдельным его акторам. Он понимается как бунтарь, преобразующий мир и стремящийся донести что-то важное, имеющее для него первостепенное значение, пролить свет на волнующие его проблемы. Развивая эту мысль, авторы таких работ часто уходят в сторону исследования проблем, связанных с путями легитимации уличного искусства. В качестве примеров работ, в которых на первый план выходит изучение протестной деятельности

художника, можно привести статьи М. Цилимпуниди (Tsilimpounidi 2015), А. Балдини (Baldini 2015), К. Дебрас (Debras 2019), В.А. Кузнецовой (Кузнецова 2014), М.Г. Чистяковой (Чистякова 2011), Ю.А. Кузовенковой (Кузовенкова 2015), Н.А. Архиповой (Архипова 2016), А.А. Ильиной и В.А. Борзунова (Ильина, Борзунов 2016) и др.

Дж. Армстронг отмечает, что стрит-арт как вид искусства представляет собой форму «эстетического протеста», способ подрыва традиционной (набившей оскомину, нереальной, если обращаться к терминологии Ж. Бодрийера) визуальной культуры города (Armstrong 2006). Стрит-арт для уличных художников — это способ освободиться, вырваться из рутины, показать часть себя, свой творческий порыв миру, познакомить со своим творчеством, которое, будучи свободным по своей природе, не подчиняется никаким правилам, нормам и законам. Такой бунтарский характер уличного искусства отчасти роднит его с первыми граффити, из которых оно и произошло, развившись в более художественный, технически сложный и требующий от художника немалого уровня мастерства вид искусства.

К. Ивсон утверждает, что любой город — это место, которое характеризуется неравномерным распределением власти между отдельными городскими жителями (Iveson 2013). По его мнению, в городе всегда сталкиваются интересы разных сторон. Одну сторону, как правило, представляют «важные» акторы городской среды — представители властных структур и разных компаний и корпораций, а другую — обычные городские жители, лишённые присущей первой стороне власти. В результате мы становимся свидетелями ситуации «перевеса» значимости прав на город, которым обладают отдельные акторы городской среды. При этом данное неотъемлемое право на город, которое в равной степени должно быть присуще и простым городским жителям, регулярно ущемляется этими отдельными, «наиболее значимыми» акторами. К. Ивсон описывает примеры деятельности уличных художников, смысл и главная цель которой заключалась в возврате права на город. В качестве примера он приводит два известных коллектива уличных художников-активистов — команду BUGA UP (Billboard Utilising Graffitists Against Unhealthy Promotions) из Сиднея и NYSAT (The New York Street Advertising Takeover), базирующуюся преимущественно в Нью-Йорке и Мадриде. Как отмечает исследователь, «они не пытались попросить разрешение на свое право на город или, например, купить его, вместо этого они провозгласили его своими действиями. <...> Их цель была в том, чтобы организовать борьбу между двумя видами городов — городом, где они имели право делать то, что делали, просто потому, что они тоже его часть, его жители, и городом, где они не обладали этим правом» (Iveson 2013).

Само название обоих коллективов художников-активистов проясняет, против чего был направлен их протест и что они хотели донести своей деятельностью. Их идея заключалась в том, что «наружная реклама является главным препятствием для публичного общения. Монетизируя публичное пространство, наружная реклама монополизирует городские поверхности, которые формируют нашу общую среду, <...> она является источником “визуального загрязнения” городской среды» (Iveson 2013). В частности команда художников NYSAT своими работами критически высказывалась против крупной нью-йоркской корпорации NPACity Outdoor, которая владеет более чем 500 рекламными щитами, расположенными на улицах Нью-Йорка. Причем все они, как и в целом деятельность корпорации, имеют нелегальный статус. Даже принимая это в расчет, городские власти либо не могли, либо не желали заниматься этой проблемой напрямую. Поэтому в данном случае деятельность уличных художников выступила как средство решения актуальных общественных проблем. Уверенность в своих действиях по отвоєванию права на город, которая буквально читалась в протестных акциях этих двух коллективов, еще сильнее подчеркивалась тем фактом, что зачастую они создавали свои работы не ночью, что характерно для большинства уличных художников, а днем, в светлое время суток. Они не боялись возможных штрафов и даже арестов, что случалось неоднократно, потому что, как сами заявляли, были убеждены, что не делают ничего неправильного и незаконного и имеют право жить в городе, где у них есть голос.

С. Бачарач изучает активистский потенциал стрит-арта (Bacharach 2018). В частности, ее интересует, каким образом уличное искусство борется с социальной несправедливостью, стереотипами и стигматизацией, распространенной в отношении некоторых групп населения. Одной из таких групп являются женщины, которые в той или иной степени подвергались домогательству и приставаниям на улице. Бачарач приводит пример американской художницы Татьяны Фазлалиаде, которая, осмыслив эту тему, сделала серию работ под названием «Хватит заставлять женщин улыбаться» («Stop Telling Women to Smile»). Художница разместила портреты разных женщин, добавив к ним их же слова о пережитом негативном опыте, например: «Я не должна чувствовать опасность, выходя из дома» («I should not feel unsafe when I go outside»), «Что если бы такое случилось с вашей дочерью?» («What if it were your daughter?»), «Сексуальное домогательство не делает из тебя мужчину» («Harassing women does not prove your masculinity») и т.д. (рис. 1). В данном случае, по мнению исследовательницы, стрит-арт действует как совершенно независимый и эффектив-



Рис. 1. Работа художницы Татьяны Фазлаладзе  
«Stop Telling Women to Smile». Источник: <https://www.aljazeera.com/>

ный инструмент, призванный вернуть женщине (как и другим категориям населения) ее голос и позволить ответить на те оскорбительные действия, с которыми она столкнулась. Более того, он заставляет общественность обратить внимание на данную проблему.

Е. Трубина в статье «Стрит-арт в нестоличных городах: на грани коммерческой привлекательности и способности поднимать общественно-важные проблемы» тоже исходит из тезиса, что уличное искусство — это форма протеста, нелегальная деятельность (Trubina 2018). И она исследует один из способов, позволяющих превратить этот вид искусства в более «мирный» и легальный, а именно такую характерную особенность современного уличного искусства, как способность принимать более организованную, коммерчески ориентированную форму. Речь идет о так называемых фестивалях уличного искусства. Конечно, эта особенность противоречит самому характеру стрит-арта, который уходит корнями в молодежные субкультуры и неформальную активность, как и трактовке данного вида искусства как деятельности бунтарской, протестной, несанкционированной. Тем не менее, как утверждает Е. Трубина, в глазах широкой общественности фестивали стрит-арта все больше становятся объектом восхищения и признания, а произведения пользуются большой популярностью у аудитории.

Трубина исследует и сравнивает два наиболее самобытных российских фестиваля стрит-арта — фестиваль «Стенография», базирующийся в Екатеринбурге, и фестиваль «Новый город: Древний», проводимый в Нижнем Новгороде. «Стенография» начиная с 2010 г. ежегодно проводится в городе, широко освещается СМИ и социальными сетями, а по его объектам проводятся экскурсии. Фестиваль сопряжен с разнообразной деятельностью екатеринбургского рекламного агентства «Стрит-арт», которое оказывает всестороннюю помощь художникам, однако при этом ставит своей целью «обеспечение согласия со стороны городской администрации и корпораций, и таким образом оно вовлекает художников в сложные финансовые цепи» (Trubina 2018). Фестиваль в Нижнем Новгороде проводится с 2014 г. Организатором и куратором является новгородский уличный художник Артем Филатов, который преследует цель привлечь местных жителей к созданию работ уличного искусства, раскрывающих тему сохранения исторического и архитектурного наследия города. Название «Новый город: Древний» призвано осветить существующую в Нижнем Новгороде проблему сноса деревянных домов с последующим строительством девелоперами новых офисных зданий и бесконечных торговых центров и обратить внимание на местных жителей, остающихся без крыши над головой. В сравнительном анализе двух фестивалей Трубина приходит к следующему выводу: екатеринбургский фестиваль «Стенография», как и уличное искусство в этом городе в целом, намного менее самостоятелен и независим с точки зрения выбора сюжетов, идей, остроты поднимаемых в произведениях тем по сравнению со стрит-артом Нижнего Новгорода. В Екатеринбурге уличные художники подчиняются крупным экономическим и политическим игрокам, зависят от них и рассчитывают на их поддержку и одобрение, а в Нижнем Новгороде они подчиняются самим себе и, что самое главное, играют роль «голоса народа», а само уличное искусство освещает проблемы (связанные в первую очередь с разного рода нарушением жилищных прав), с которыми сталкиваются городские жители. Стрит-арт в Нижнем Новгороде выполняет свою исконную, важнейшую функцию — выступать средством трансляции социально значимых проблем и инструментом борьбы с существующим общественным порядком.

Американский исследователь А.М. Лернер анализирует другой пример, когда стрит-арт, изначально обладающий колоссальным протестным потенциалом и призванный служить альтернативным способом выражения недовольства и неприятия текущей общественной и политической ситуации, неожиданно становится прогосударственным оружием (Lerner 2019). Речь идет о времени президентских выборов в Москве в 2012 г. (и вплоть



до новых выборов в 2018 г., т.е. о длительном шестилетнем периоде). Лернер описывает исконную природу стрит-арта и граффити: «Художники, создающие политические граффити, угрожают существующей цензуре, поскольку их анонимность позволяет им поднимать такие темы, которые не могут затрагивать представители иных медиа без риска столкнуться с негативными последствиями» (Lerner 2019). В этом заключается главный символический капитал уличного искусства. Как утверждает Лернер, мы могли наблюдать его проявления в самом начале выборов в 2012 г., когда, например, в Москве во многих местах появлялись стикеры и трафареты с надписями, обличающими и критикующими политику Путина: «Хватит воровать и врать!», «Единая Россия — это плохо. Очень плохо» и т.д. Так как число таких работ на улицах Москвы становилось все больше, государство не могло продолжать игнорировать их и (в том числе через организацию коммерческих фестивалей уличного искусства) вынесло художникам негласное предложение обратить внимание на другие, как будто бы более важные темы, архетипичные для России: Великая Отечественная война и ее герои, национальные и культурные символы и персонажи, крымские пляжи и богатая природа и др. В результате изначально критически острое, сатирическое и, конечно, анонимное уличное искусство в Москве к 2018 г. стало практически полностью зависимым, подотчетным прокремлевским инструментом. Работы крупных уличных художников, которые отказались подчиняться такому порядку, отстаивая независимость и анонимность стрит-арта (к примеру, художник Кирилл Кто), были вытеснены из текущей картографии стрит-арта — из центральной части города в отдаленные спальные районы, а их работы заменены работами тех художников, которые поддержали режим. Лернер утверждает, что в целом для художников вопрос поддержки режима или, наоборот, борьбы с текущей политической ситуацией очень спорный и неоднозначный.

Одни художники всегда будут оправдывать прогосударственность своих работ необходимостью зарабатывать деньги: «...нам тоже нужны деньги. <...> Это человеческий фактор. Мы — часть одного большого сообщества райтеров, которые росли вместе. Всем нужны деньги. И никто тебя за это не презирает» (уличный художник Баскет), а другие, например ранее упомянутый Кирилл Кто, всегда будут отстаивать независимость, критичность и провокационность уличного искусства как самые неотъемлемые и необходимые его составляющие: «Между райтерами существует негласное соглашение о том, что они обладают не только правами, но и обязанностями говорить правду, описывать ее такой, какой она на самом деле является. <...> Если вы тихо занимаетесь своим делом

и никак не реагируете на то, что происходит в обществе, то вы тем самым выражаете свое согласие с текущим общественным и политическим порядком» (Lerner 2019).

### **Стрит-арт как способ коммуникации между художником и зрителем**

Работы последнего типа в большей степени делают акцент на коммуникативных особенностях стрит-арта, т.е. рассматривают его как способ/вид коммуникации, осуществляющейся между уличным художником и аудиторией — жителями города. Зачастую в этих работах также освещается такой важный аспект сущности уличного искусства, как отношение к нему, а также к разным событиям и практикам, связанным с ним, городского населения. Коммуникативные стратегии уличного искусства становятся предметом изучения культуролога А.А. Егоровой (Егорова 2016). Способность стрит-арта производить на жителей города в процессе их прогулок и передвижений внутри городского пространства самое разнообразное впечатление рассматривает в своей работе доктор изобразительных искусств и искусствоведения С. Бильро (Ушкова 2016). Одну из наиболее значимых характерных особенностей стрит-арта — способность вовлекать зрителя в диалог и демонстрировать различную сюжетную программу — описывает кандидат архитектуры А.Ю. Заславская (Заславская 2012).

С. Бидариева делает обзор нескольких известных произведений уличного искусства через призму основных положений семиотического подхода (Biedarieva 2016). В ее исследовании наибольшее внимание уделяется интерпретации процессов интеракции художников, произведений искусства и зрителей. Исследовательница отмечает, что интеракция между художником и зрителем неизменно происходит в одной среде — городской, и город рассматривается Бидариевой как семиосфера, т.е., если следовать идеям Ю. Лотмана, как динамичная система, состоящая из знаков и их комбинаций, из текста и языка, которые постоянно взаимодействуют друг с другом. Художник своей творческой деятельностью, в свою очередь, тоже взаимодействует с живой городской средой, и это взаимодействие происходит за счет процесса «перевода внешнего не-сообщения» в осмысленную идею, готовую для восприятия и понимания аудиторией. Таким образом, как считает Бидариева, уличный художник приобретает важную для процесса семиозиса роль переводчика. Осуществляя свою творческую деятельность, он переводит повседневную реальность, или, другими словами, общепринятое назначение и роль места, на недискретный язык визуального искусства. При этом Бидариева основной целью ставит рассмотрение трех разных произведений уличного искусства, которые, правда, объеди-

нены общей тематикой: в каждом из трех случаев объектом выступает телефонная будка. Исследовательница выбирает известные работы, где уличными художниками по-разному «обыгрывается» этот привычный объект, в том числе с целью разрушить рутинизированные представления и стереотипы, ассоциирующиеся с ним, и, таким образом, сопроводить процесс семиозиса некоторыми намеренно экспериментально созданными трудностями. Одним из примеров, который приводит Бидариева, является известная работа одного из самых радикальных уличных художников с точки зрения серьезности и общественной значимости поднимаемых проблем Бэнкси «Убийство телефонной будки». К анализу основного посыла, идеи, транслируемой уличным художником, и содержания работы в каждом из трех случаев Бидариева применяет семиотический подход Лотмана.

Польские исследователи И. Малуй и Д. Залуский в своей статье «Эмоциональный и социальный потенциал городского искусства» утверждают, что искусство в городском пространстве — важная тема для рассмотрения, поскольку в процессах создания работ и знакомства зрителей с произведениями уличного искусства между людьми возникают важные социальные связи и рождаются интеракции (Małuj, Załuski 2017). Непосредственно в этом заключается эмоциональный и социальный потенциал уличного искусства. Кроме того, стрит-арт служит формированию эстетического и символического образа города. Если же уличное искусство перестает выполнять данную функцию, а население демонстрирует черты культурной индифферентности или, другими словами, не проявляет никакого интереса к вопросам, связанным с культурой и искусством, в том числе уличным (что, по словам исследователей, уже долгое время характерно для городов Польши), то между людьми перестают возникать должные социальные интеракции. Как следствие, наблюдается состояние смирения и беспомощности, а также отчуждения, которое, в свою очередь, способствует возникновению оппозиционных настроений и снижению общественного доверия.

Упомянутая ранее исследовательница Л. Корреа рассматривает стрит-арт как особый вид интервенций, существующих внутри городского пространства (Correa 2018). Автор утверждает, что городские интервенции могут пониматься как коммуникативные практики, а различные городские поверхности — как средства коммуникации между художником и зрителем. При этом они не статичны, а меняются при любой трансформации города или всей социальной сферы. Городские поверхности влияют на то, как мы видим и воспринимаем сами себя, город, который, в свою очередь, содержит отпечатки его восприятия другими людьми и их лич-

ного опыта. Поэтому город — сложное пространство межличностных взаимодействий и коммуникации. Более того, как утверждает исследовательница, город — это среда взаимодействий, наполненная ситуациями «консенсуса и конфликта», потому что город всегда связан с неравномерным распределением капитала. Некоторые игроки имеют первостепенное право на присваивание городского пространства. Важно отметить, что эта идея, в основе которой лежит концепция права на город А. Лефевра, ронит статью Л. Корреа с рассмотренной ранее статьей К. Ивсона, который анализирует город в схожем ключе. Однако неравенство прав на город отнюдь не означает, что только определенные акторы имеют голос, поэтому иногда мы можем наблюдать, как более слабые игроки, в том числе уличные художники, также оказываются способны самовыразиться. Таким образом, городские диалоги всегда связаны с отношениями власти, но в то же время они предполагают возможность некоторым акторам продемонстрировать свое несогласие и навязать борьбу установленному порядку.

С. Хансен ставит своей целью осмыслить отношение населения к уличному искусству на примере анализа конкретного кейса — уничтожения одной из самых известных работ Бэнкси «Игры с мячом запрещены» («No ball games») (рис. 2) и реакции общественности на это событие (Hansen 2016). Как утверждает исследовательница, оно вызвало большой общественный резонанс, Интернет был переполнен сообщениями разного характера. Кто-то ратовал за изъятие работы, выражая свое общее негативное отношение к стрит-арту, кто-то, наоборот, высказывал свой протест против такой интервенции в творчество одного из самых талантливых уличных художников. Автор демонстрирует контраст мнений широкой аудитории относительно уничтожения одной из работ Бэнкси, тем самым пытаясь донести, что этот кейс, как и в целом мир уличного искусства, когда дело касается его оценки обычным населением, очень сложен и неоднозначен.

Шведская исследовательница Т. Тор проводит очень похожее исследование, но анализирует реакции населения на иное событие, связанное с фигурой Бэнкси (Thor 2015). Она исследует характер и специфику информационного шума, возникшего вокруг возможного появления Бэнкси в одном из шведских городов в 2014 г. Это событие оказалось столь резонансным, потому что Бэнкси — один из наиболее известных мировых художников, которому до сих пор удается сохранять полную анонимность. Никто не знает его настоящего имени, и никто никогда не видел его лица, а вокруг его фигуры и его творчества постоянно возникают разные, зачастую противоречивые слухи. Исследовательница по результатам про-



Рис. 2. Работа Бэнкси «No ball games».

Источник: сайт художника <https://www.banksy.co.uk/>

веденного дискурс-анализа на примере одного, казалось бы, незначительного события в мире уличного искусства показывает и доказывает, как оно заставляет широкую публику буквально расколоться на два лагеря: участники одного искренне радуются возможному появлению Бэнкси, а участники другого высказывают свою критику и даже пренебрежение в отношении других, самого Бэнкси и уличного искусства в целом.

Н. Самутина в работах «Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры» (в соавторстве с О. Запорожец и В. Кобыща) и «Пружинки Гамбурга: граффити-райтер Oz и невидимое сообщество видящих» рассматривает уличное искусство через восприятие и способность к восприятию объектов стрит-арта жителями города, т.е. также через его коммуникативный аспект (Самутина, Запорожец, Кобыща 2012; Самутина 2014). При этом заметны некоторые расхождения в рассмотрении стрит-арта как вида коммуникации в первой и во второй работах. В первой статье исследовательницы отмечают, что уличное искусство стремится вовлечь в диалог как можно большее число зрителей, т.е. направлено на самую широкую аудиторию — всех жителей города,

а во второй статье, напротив, пишут, что не все городское население следует считать аудиторией стрит-арта, так как далеко не все способны видеть, замечать и понимать изображения на различных городских поверхностях. Эта способность отдельно взятых прохожих видеть и замечать объекты стрит-арта негласно объединяет их в так называемые «сообщества видящих». Налицо противоречие двух точек зрения на аудиторию уличного искусства, однако, возможно, оно связано с тем, что первая статья написана Н. Самутиной в соавторстве с другими исследовательницами, которые могли предложить такую точку зрения, а вторая — единолично, и в ней могли найти отражение уже исключительно ее собственные мысли. Кроме того, возможно, что идеи автора просто препели эволюцию.

Один из наиболее выдающихся экспертов в сфере уличного искусства и его юридического контекста Э. Янг в статье «Нелегальное искусство: аффективная оценка граффити и стрит-арта» утверждает, что стрит-арт — это нелегальная деятельность, которая запускает процессы взаимодействия художников и представителей уголовного права (Young 2012: 298). Стрит-арт в интерпретации Янг — это искусство, которое зачастую вызывает бурную реакцию у представителей закона и соответствующий комплекс действий, а потому может считаться своеобразной разновидностью коммуникации между двумя антагонистами — художником, «бросающим вызов» закону, и представителями правовой сферы. Исследовательница рассматривает разнообразные взаимоотношения и взаимодействия граффити, стрит-арта и уличных художников с представителями закона, власти и судов. В связи с этим она приводит множество примеров из правовой сферы: описывает конкретные законы и законодательные акты, регулирующие деятельность уличных художников, анализирует представляющие интерес кейсы, связанные с теми или иными способами наказания художников, в том числе случаи, когда нарушители вынуждены были предстать перед судом. Все кейсы, которые рассматривает Янг, территориально ограничены: она акцентирует внимание только на Великобритании и Австралии и замечает, что в этих странах возможные меры наказания варьируются от штрафов на местах преступления до тюремного заключения. Причем в некоторых случаях в качестве альтернативы штрафу художнику могут предложить общественные работы или, наоборот, передать в вышестоящий суд с последующим вынесением, как правило, более серьезного наказания. В целом Янг утверждает, что взаимодействия закона с нелегальным уличным искусством сегодня имеют тенденцию оборачиваться однозначно суровым судебным приговором для уличного художника.

## Заключение

Интерес к феномену стрит-арта возрастает, причем как у жителей городов, связывающих свою повседневную жизнь с практиками знакомства, освоения и запечатления произведений уличного искусства, так и у исследователей различных социально-гуманитарных дисциплин: искусствоведения, культурологии, философии, социологии, архитектуры и дизайна, политологии, права. Для их научных работ характерным признаком, как правило, является сосредоточение исследовательского фокуса на какой-то одной стороне стрит-арта, представляющего собой многогранный и разносторонний социокультурный феномен современного городского пространства.

Исследователи, анализирующие стрит-арт как разновидность искусства, обращают внимание на историю его возникновения и развития, рассматривают его через призму соотнесения с актуальным искусством или как одну из форм, которую может принимать искусство постмодерна. В фокусе оказывается описание видов объектов, техник уличного искусства, его связь и соотношение его особенностей с основными характерными чертами современного, акционерного (активистского) или общественно ориентированного искусства. Такой подход находит свое отражение в работах Л. Ливрув и Дж. Поуп, К. Вернер, Ю.А. Акуниной, Д.Ю. Семенова, С.М. Михайлова, Р.Р. Хафизова, Н.М. Великой, А.А. Голосеевой, О.И. Аграмаковой, Е. Кирсановой и др.

Стрит-арт в его взаимоотношении и взаимодействии с городской средой и городским пространством становится объектом исследования А. Вацлавек, Н.А. Цыгиной, Т.Н. Арцыбашевой и М.Г. Чистяковой. В работах этих авторов уделяется внимание стратегиям вписываемости стрит-арта в городскую среду, его способности менять значение и назначение окружающего городского пространства. Также в научном поле возрастает внимание к анализу стрит-арта через призму его способности становиться неформальным инструментом осуществления городской политики, нацеленной на привлечение и рост потоков туристов и, как следствие, развитие данной отрасли в структуре экономики города и страны. Из темы проистекает одна из важнейших проблем, связанных с уличным искусством, которая, в свою очередь, становится предметом исследования некоторых авторов, — проблема джентрификации. Как правило, этот феномен по-разному рассматривается различными авторами в их публикациях. Так, П. Дж. Перера, Ф. Форте и П. де Паола, М. Роу и Ф. Хаттон анализируют джентрификацию как явление, которое имплицитно сопряжено с позитивными коннотациями. Способность стрит-арта поднимать

цены на жилье, служить средством интенсификации потоков туристов и запускать процесс джентрификации — это, с их точки зрения, конструктивная, созидательная особенность данного вида искусства, иными словами, его потенциал. Другие исследователи, например Л. Корреа, Н. Самутина и О. Запорожец, анализируя джентрификацию и стрит-арт, отмечают негативные последствия, которые вызывает данный процесс. Джентрификация меняет облик городских районов, разрушает уклад жизни локальных сообществ, буквально выживая их из насиженных мест, а местные жители вынуждены мириться с ростом квартплаты. Некоторые уличные художники, которые тоже выступают против джентрификации, уничтожают свои работы, созданные ими ранее в тех районах, которые позже претерпели подобный процесс. Среди них, например, известные художники Бэнкси, Blu и JR.

Категория работ, где феномен уличного искусства так или иначе сопряжен с такими понятиями, как «протест», «борьба», «несогласие», «критика существующего статуса-кво», «активизм» и «вызов», представлена наибольшим числом научных публикаций. Протестным возможностям уличного искусства, обладающего колоссальным активистским потенциалом, вызовам, которые бросают уличные художники своим творчеством, посвящены статьи М. Цилимпуниди, С. Бачарач, Дж. Армстронга, А. Балдини, К. Дебрас, К. Ивсона, В.А. Кузнецовой, Ю.А. Кузовенковой, А.А. Ильиной, В.А. Борзунова, Н.А. Архиповой и др. Несколько авторов рассматривают кейсы, когда стрит-арт, вместо того чтобы выполнять свою исконную, неотъемлемую функцию — служить средством протеста, оспаривания, борьбы (в первую очередь с существующим политическим положением), превращается в оружие «другой стороны» — государства и разных прогосударственных компаний. Так, Е.Г. Трубина, исследуя два известных фестиваля уличного искусства — в Нижнем Новгороде и Екатеринбурге, приходит к выводу, что уличное искусство Екатеринбурга, в отличие от Нижнего Новгорода, практически полностью лишено автономности, управляется и контролируется городской властью, а потому тематика большинства работ лишена остроты и провокационности, призванной помогать некоторым «безголосым» актерам городской среды решать их проблемы. А.М. Лернер исследует похожий кейс: автор описывает, как уличные художники оказались неспособны выразить свою политическую оппозицию, используя стрит-арт и граффити как средство борьбы с существующим политическим режимом, в период президентских выборов 2012 г. в Москве. Свой политически индифферентный характер московские граффити сохранили вплоть до новых выборов в 2018 г.



Коммуникативные характеристики уличного искусства — это еще одна тема в контексте исследования данного феномена, которую рассматривают в своих работах С. Бидариева, Л. Корреа, С. Хансен, Т. Тор, И. Малуй, Д. Залуский С. Бильро, А.А. Егорова, А.Ю. Заславская, Н.В. Самутина, О.Н. Запорожец и В.В. Кобыща. Исследователи в данном случае делают акцент на способности стрит-арта вовлекать городское население в диалог, организовывать социальное взаимодействие. Стрит-арт в их работах рассматривается как инструмент, инициирующий коммуникацию с жителями городского пространства, которые, в свою очередь, формируют определенное отношение к этому феномену. В интерпретации Э. Янг стрит-арт — искусство, которое вызывает определенный отклик не только у простого городского населения, но и у отдельной ее части — представителей закона, полиции и судов. Причем зачастую эта коммуникация между художником, «бросающим вызов» закону, и представителями правовой сферы сопровождается весьма негативной реакцией со стороны последних. Исследовательница отмечает, что многочисленные формы и виды взаимодействия несанкционированного стрит-арта с законом, как правило, имеют свойство оборачиваться довольно суровым судебным приговором для уличного художника.

### Литература

Аграмакова О.И., Арцыбашева Т.Н. (2014) Стрит-арт в контексте взаимодействия с городским пространством. Арцыбашева Т.Н., Салтык Г.А. (ред.) *Мир культуры: культуроведение, культурография, культурология*. Курск: Курский государственный университет: 60–64 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=24096834>] (дата обращения: 20.11.2019).

Аграмакова О.И. (2014) Историко-культурные предпосылки возникновения уличного искусства. Арцыбашева Т.Н., Салтык Г.А. (ред.) *Мир культуры: культуроведение, культурография, культурология*. Курск: Курский государственный университет: 87–93 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=24096826>] (дата обращения: 20.11.2019).

Акунина Ю.А. (2014) Арт-активизм как актуальная форма протеста: социокультурный анализ. *Вестник МГУКИ*, 1 (57): 79–85 [<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21267617&>] (дата обращения: 18.02.2020).

Архипова Н.А. (2016) Восприятие граффити в городском пространстве — китч или искусство? Белгородский В.С. и др. (ред.) *Гуманитарные основания социального прогресса*. М.: Московский государственный университет дизайна и технологии: 30–35 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=26589844>] (дата обращения: 15.09.2019).

Великая Н.М., Голосеева А.А. (2013) Актуальное искусство в культурном пространстве современной России: социологическое измерение. *Вестник РГГУ*,

2 (103): 29–44 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=19006922>] (дата обращения: 11.10.2019).

Вешнев В.П. (2015) Авангард и граффити. Трансформация визуального наследия. Илькевич Б.В. [и др.] (ред.) *Молодежь в науке и творчестве*. Гжель: ГГУ: 97–100 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=27302825>] (дата обращения: 11.09.2019).

Власова Е.Г., Антипина З.С. (2015) Стрит-арт и дворовое благоустройство как формы освоения городского пространства (на примере современной Перми). *Этнографическое обозрение*, 5: 73–82 [<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24852448>] (дата обращения: 17.02.2020).

Егорова А.А. (2016) Коммуникативные стратегии стрит-арт (на примере практик екатеринбургских художников). *Известия УрФУ*, 147(1): 137–147 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=25922171>] (дата обращения: 17.09.2019).

Запорожец О.Н. (2012) Anna Waclawek. Graffiti and Street Art. London: Thames and Hudson, 2011. 208 с. (Рец. на кн.). *Laboratorium*, 3: 145–147.

Заславская А.Ю., Серова М.М. (2012) «Стрит-арт» или искусство уличных интервенций. *Градостроительство и архитектура*, 1(5): 11–16 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=20449155>] (дата обращения: 17.09.2019).

Ильина А.А., Борзунов В.А. (2016) Стрит-арт как проявление свободы личности: сравнительный анализ России и Европы. Нарбут Н.П., Ларина Т.И. (ред.) *Актуальные вопросы социологической науки: теория, методология, практика*. М.: Российский университет дружбы народов (РУДН): 143–147 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=27552828>] (дата обращения: 17.11.2019).

Кузнецова В.А. (2014) Стрит-арт как форма выражения политического и социального протеста в современной Бразилии. *Древняя и Новая Романья. Санкт-Петербургский государственный университет*, 1: 601–614 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=21609875>] (дата обращения: 26.11.2019).

Кузовенкова Ю.А. (2015) Право на город: практики легитимации граффити и стрит-арта. *Культура и цивилизация*, 4–5: 31–46 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=25098556>] (дата обращения: 20.11.2019).

Михайлов С.М., Хафизов Р.Р. (2014) Стрит-арт как вид суперграфики в дизайне современного города. *Вестник ОГУ*, 5: 106–111 [<http://cyberleninka.ru/article/n/strit-art-kak-vid-supergrafiki-v-dizayne-sovremennogo-goroda>] (дата обращения: 24.09.2019).

Морозова А.П. (2015) Уличное искусство как фактор социокультурного развития города (на примере г. Екатеринбурга). Мерзон Е.Е. и др. (ред.) *Социокультурная среда российской провинции в прошлом и настоящем*. Елабуга: Изд-во Елабужского института КФУ: 279–282 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=25419779>] (дата обращения: 05.10.2019).

Москвина А.Р. (2017) Искусство граффити в Татарстане: к вопросу о терминологии, бытовании и тенденциях развития. *Исторические, философские, политические и юридические науки...*, 2(76): 144–148 [<http://www.gramota.net/materials/3/2017/2/40.html>] (дата обращения: 13.11.2019).

Онкович А.В., Онкович А.Д. (2014) Уличное искусство как форма массовой визуальной коммуникации: медиаобразовательный аспект. Сухов А.Н. (ред.) *Педагогика и психология как ресурс развития современного общества...* Рязань: Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина: 113–117 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=27234971>] (дата обращения: 13.09.2019).

Паламарчук М.Л. (2009) *Город как социокультурный феномен*: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Мурманск: ГОУ ВПО «Мурманский государственный педагогический университет».

Самутина Н.В., Запорожец О.Н. (2017) Городские поверхности как пространство коммуникации: прошлое и настоящее Берлина в культуре стрит-арта. Вишленкова Е.А., Дмитриев А.Н., Самутина Н.В. (ред.) *Сад ученых наслаждений*. М.: Изд. дом Высшей школы экономики: 299–329.

Самутина Н.В., Запорожец О.Н., Кобыща В.В. (2012) Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры. *Неприкосновенный запас*, 86 [[https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy\\_zapas/86\\_nz\\_6\\_2012/article/13317/](https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/86_nz_6_2012/article/13317/)] (дата обращения: 14.12.2019).

Самутина Н.В. (2014) Пружинки Гамбурга: граффити-райтер Oz и невидимое сообщество видящих. Запорожец О.Н., Бредникова О.Е. (ред.) *Микроурбанизм. Город в деталях*. М.: Новое литературное обозрение: 316–345 [<https://publications.hse.ru/chapters/127297321>] (дата обращения: 20.12.2019).

Самутина Н.В., Запорожец О.Н. (2015) Стрит-арт и город. *Laboratorium*, 7(2): 5–10 [<http://www.soclabo.org/index.php/laboratorium/article/view/548>] (дата обращения: 14.09.2019).

Семенов Д.Ю. (2015) Стрит-арт в панораме современного искусства. *Восточно-Европейский научный вестник*, 3–4: 58–60 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=27497727>] (дата обращения: 23.10.2019).

Ушкова Е.Л. (2016) 2016.02.006. Бильро С. «Стрит-арт», или как преобразовать с помощью воображения городскую обыденность (Рец. на ст.). *Социальные и гуманитарные науки*, 2: 25–28.

Цыгина Н.А. (2014) Контекстуальность как основополагающее свойство уличного искусства. *Вестник МГХПА*, 1: 295–305 [<https://elibrary.ru/item.asp?id=21246590>] (дата обращения: 11.01.2019).

Чистякова М.Г. Стрит-арт в контексте вызовов современности. *Известия АлтГУ*, 2–1(70): 210–213 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=16853288>] (дата обращения: 15.09.2019).

Armstrong J. (2006) The Contested Gallery: street art, ethnography and the search for urban understandings. *AmeriQuests*, 2(1) [<https://doi.org/10.15695/amqst.v2i1.46>] (дата обращения: 12.12.2019).

Vacharach S. (2018) Finding your voice in the streets: street art and epistemic injustice. *The Monist*, 101: 31–43 [<https://doi.org/10.1093/monist/onx033>] (дата обращения: 13.11.2019).

Baldini A. (2015) An Urban Carnival on the City Walls: The Visual Representation of Financial Power in European Street Art. *Journal of Visual Culture*, 14(2): 246–252. [<https://doi.org/10.1177/1470412915592883>] (дата обращения: 22.02.2020).

Biedarieva S. (2016) The Street Artist as Translator. *Space and Culture*, 19(1): 4–14 [<https://doi.org/10.1177/1206331215579752>] (дата обращения: 13.11.2019).

Correa L.G. (2018) Urban interventions in a global city: dissensus, consensus and ambivalence in the streets of London. *Medijske Studije-Media Studies*, 9(17): 48–67 [<https://doi.org/10.20901/ms.9.17.4>] (дата обращения: 13.12.2019).

Debras C. (2019) Political graffiti in May 2018 at Nanterre University: A linguistic ethnographic analysis. *Discourse & Society*, 30(5): 441–464 [<https://doi.org/10.1177/0957926519855788>] (дата обращения: 24.02.2020).

Forte F., Paola de P. (2019) How Can Street Art Have Economic Value? *Sustainability*, 11(3) [<https://www.doi.org/10.3390/su11030580>] (дата обращения: 10.11.2019).

Hansen S. (2016) “Pleasure stolen from the poor”: Community discourse on the ‘theft’ of a Banksy. *Crime, Media, Culture*, 12(3): 289–307 [<https://doi.org/10.1177/1741659015612880>] (дата обращения: 18.09.2019).

Iveson K. (2013) Do-it-yourself urbanism and the right to the city. *International Journal of Urban and Regional Research*, 37: 941–956 [<https://doi.org/10.1111/1468-2427.12053>] (дата обращения: 25.02.2020).

Kirsanova E., Ardashkin I., Zeremskaya Y. (2016) Street-art and graffiti in scientific discourse: concepts’ definitions and basic research topics. *Journal of Economics and Social Sciences*, 8: 4–6 [<https://e.lanbook.com/reader/journalArticle/351657/#1>] (дата обращения: 06.08.2019).

Lerner A. M. (2019) The Co-optation of Dissent in Hybrid States: Post-Soviet Graffiti in Moscow. *Comparative Political Studies*: 1–29 [<https://doi.org/10.1177/0010414019879949>] (дата обращения: 16.02.2020).

Lievrouw L.A., Pope J.T. (1994) Contemporary art as aesthetic innovation: Applying the Diffusion Model in the Art World. *Science Communication*, 15(4): 373–395 [<https://doi.org/10.1177/107554709401500402>] (дата обращения: 11.09.2019).

Małuj J., Załuski D. (2017) Emotional and Social Potential of Art in the City. *IOP Conference Series Materials Science and Engineering*, 245(4) [<https://doi.org/10.1088/1757-899x/245/4/042074>] (дата обращения: 17.11.2019).

Perera P.J. (2019) Urban art scene in Madrid: How can contemporary art be used for tourism? *Enlightening Tourism*, 9(1): 1–37 [<https://www.doi.org/10.33776/et.v9i1.3552>] (дата обращения: 11.10.2019).

Rowe M., Hutton F. (2012) ‘Is your city pretty anyway?’ Perspectives on graffiti and the urban landscape. *Australian & New Zealand Journal of Criminology*, 45(1): 66–86 [<https://doi.org/10.1177/0004865811431327>] (дата обращения: 12.10.2019).

Tchistiakova M.G. (2013) Change space – Change life: social and anthropological contexts of street art. *Tyumen State University Herald*, 10: 140–144 [<https://elibrary.ru/item.asp?id=21777932>] (дата обращения: 02.09.2019).

Thor T. (2015) #banksyinstockholm — The politics of street art and spatiality. *Observatorio (OBS\*)*, Special Iss.: 23–46 [[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1646-59542015000400002](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1646-59542015000400002)] (дата обращения: 19.11.2019).

Trubina E. (2018) Street art in non-capital urban centres: between exploiting commercial appeal and expressing social concerns. *Cultural Studies*, 32(5): 676–703 [<https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1429002>] (дата обращения: 13.09.2019).

Tsilimpounidi M. (2015) “If these walls could talk”: street art and urban belonging in the Athens of crisis. *Laboratorium*, 7(2): 18–35 [<http://www.soclabo.org/index.php/laboratorium/article/view/460>] (дата обращения: 19.11.2019).

Werner K. (2004) *The sociology of contemporary activist art (1990–2003)*: diss. ... dr of philosophy (sociology). Boston: Brandeis Univ. ProQuest Dissertations Publishing.

Young A. (2012) Criminal images: The affective judgment of graffiti and street art. *Crime Media Culture*, 8(3): 297–314 [<https://www.doi.org/10.1177/1741659012443232>] (дата обращения: 10.11.2019).

#### Источники

Бессмертная М. (2015) Вандализм с авторским лицом. Кто, как и почему уничтожал свои произведения. *Коммерсантъ Weekend* [<https://www.kommersant.ru/doc/2811427>] (дата обращения: 28.01.2020).

В Берлине в ходе протеста против джентрификации пострадали более 100 полицейских (2016) *BBC News Русская служба* [<https://www.bbc.com/russian/news-36760258>] (дата обращения: 28.01.2020).

вДудь (2018) Новая Россия: The Hatters, Аксенова, Покрас Лампас, Пязок. *YouTube*. 17 января [<https://youtu.be/x7Ilf1mAZCk>] (дата обращения: 30.01.2020).

## STREET ART: APPROACHES TO STUDYING THE PHENOMENON IN SOCIAL SCIENCES AND THE HUMANITIES

*Uliana Shvindt*  
(uliana\_s@list.ru)

Ural Federal University,  
Yekaterinburg, Russia

**Citation:** Shvindt U. (2020) Strit art: podkhody k izucheniyu fenomena v sotsial'nykh i gumanitarnykh naukakh [Street art: approaches to studying the phenomenon in social sciences and the humanities]. *Zhurnal sotsiologii i sotsialnoy antropologii* [The Journal of Sociology and Social Anthropology], 23(1): 125–158 (in Russian).  
<https://doi.org/10.31119/jssa.2020.23.1.5>

**Abstract.** The article aims at analyzing the existing in social sciences and the humanities different approaches to the study of street art phenomenon. These approaches have a great variety, since street art is a multidimensional phenomenon that has a number of specifics. The article presents developed by the author classification of a large amount of the existing in social sciences and the humanities publications on street art. The main criterion of this classification is a particular emphasis that an author puts in his work, the main research focus or, in other words, the particular aspect of street art phenomenon that author to a greater extent gives attention to. The article in total presents four types of publications about street art. The first type is the works that consider street art as a kind of contemporary, activist, or postmodern art. They often describe the history of street art emergence and development, along with art techniques represented in creating different artworks. The second type of studies examines street art and city space interaction. The authors in such works analyze how street artworks «fit» into urban space and research their ability to transform city, influence the urban environment, radically change its whole appearance and, moreover, its meaning and purpose. The third type is the studies of street art protest potential; they, most commonly, focus on street artist as a rebel, challenging society and fighting against social injustice. These publications note that street artist necessarily carries an important, socially significant idea, which he embodies in his creativity. And the last type of works considers street art as a form of communication, its ability to engage city residents in dialogue and organize social interaction.

**Keywords:** street art, street art studies, contemporary art, city, city space, protest, communication.

### References

Agramakova O.I., Artsybasheva T.N. (2014) Strit-art v kontekste vzaimodejstviya s gorodskim prostranstvom [Street art in the context of interaction with urban space]. In: *Mir kul'tury: kul'turovedenie, kul'turografiya, kul'turologiya* [The world of culture: cultural studies]. Kursk: Kurskij gosudarstvennyj universitet: 60–64 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=24096834>] (accessed: 20.11.2019) (in Russian).

Agramakova O.I. (2014) Istoriko-kul'turnye predposylki vozniknoveniya ulichnogo iskusstva [Historical and cultural background of the street art emergence]. In: *Mir kul'tury: kul'turovedenie, kul'turografiya, kul'turologiya* [The world of culture: cultural studies]. Kursk: Kurskij gosudarstvennyj universitet: 87–93 [http://elibrary.ru/item.asp?id=24096826] (accessed: 20.11.2019) (in Russian).

Akunina Yu.A. Art-aktivizm kak aktual'naya forma protesta: sotsiokul'turnyj analiz [Art-activism as an actual form of protest: sociocultural analysis]. *Vestnik MGUKI* [The herald of MSACU], 1 (57): 79–85 [https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21267617&] (accessed: 18.02.2020).

Arhipova N.A. (2016) Vospriyatie graffiti v gorodskom prostranstve — kitch ili iskusstvo? [Perception of graffiti in urban space – kitsch or art?]. In: *Gumanitarnye osnovaniya social'nogo progressa* [The humanitarian foundations of social progress]. Moscow: Moskovskij gosudarstvennyj universitet dizajna i tekhnologii: 30–35 [http://elibrary.ru/item.asp?id=26589844] (accessed: 15.09.2019) (in Russian).

Armstrong J. (2006) The Contested Gallery: street art, ethnography and the search for urban understandings. *AmeriQuests*, 2(1) [https://doi.org/10.15695/amqst.v2i1.46] (accessed: 12.12.2019).

Bacharach S. (2018) Finding your voice in the streets: street art and epistemic injustice. *The Monist*, 101: 31–43 [https://doi.org/10.1093/monist/onx033] (accessed: 13.11.2019).

Baldini A. (2015) An Urban Carnival on the City Walls: The Visual Representation of Financial Power in European Street Art. *Journal of Visual Culture*, 14(2): 246–252. [https://doi.org/10.1177/1470412915592883] (accessed: 22.02.2020).

Biedarieva S. (2016) The Street Artist as Translator. *Space and Culture*, 19(1): 4–14 [https://doi.org/10.1177/1206331215579752] (accessed: 13.11.2019).

Chistyakova M.G. Strit-art v kontekste vyzovov sovremennosti [Street art in the context of contemporary challenges]. *Izvestiya AltGU* [The news of Altai State University], 2–1(70): 210–213 [http://elibrary.ru/item.asp?id=16853288] (accessed: 15.09.2019) (in Russian).

Correa L.G. (2018) Urban interventions in a global city: dissensus, consensus and ambivalence in the streets of London. *Medijske Studije-Media Studies*, 9(17): 48–67 [https://doi.org/10.20901/ms.9.17.4] (accessed: 13.12.2019).

Debras C. (2019) Political graffiti in May 2018 at Nanterre University: A linguistic ethnographic analysis. *Discourse & Society*, 30(5): 441–464 [https://doi.org/10.1177/0957926519855788] (accessed: 24.02.2020).

Egorova A.A. (2016) Kommunikativnye strategii strit-art (na primere praktik ekaterinburgskih hudozhnikov) [Communicative strategies of street art (on the example of the practices of Yekaterinburg artists)]. *Izvestiya UrFU* [The news of UrFU], 147(1): 137–147 [http://elibrary.ru/item.asp?id=25922171] (accessed: 17.09.2019) (in Russian).

Forté F, Paola de P. (2019) How Can Street Art Have Economic Value? *Sustainability*, 11(3) [https://www.doi.org/10.3390/su11030580] (accessed: 10.11.2019).

Hansen S. (2016) “Pleasure stolen from the poor”: Community discourse on the ‘theft’ of a Banksy. *Crime, Media, Culture*, 12(3): 289–307 [https://doi.org/10.1177/1741659015612880] (accessed: 18.09.2019).

Il'ina A.A., Borzunov V.A. (2016) Strit-art kak proyavlenie svobody lichnosti: sravnitel'nyy analiz Rossii i Evropy [Street art as a manifestation of individual freedom: a comparative analysis of Russia and Europe]. In: *Aktual'nye voprosy sotsiologicheskoy nauki: teoriya, metodologiya, praktika* [Actual issues of sociological science: theory, methodology, practice]. Moscow: Rossijskij universitet druzhby narodov (RUDN): 143–147 [http://elibrary.ru/item.asp?id=27552828] (accessed: 17.11.2019) (in Russian).

Iveson K. (2013) Do-it-yourself urbanism and the right to the city. *International Journal of Urban and Regional Research*, 37: 941–956 [https://doi.org/10.1111/1468-2427.12053] (accessed: 25.02.2020).

Kirsanova E., Ardashkin I., Zeremskaya Y. (2016) Street-art and graffiti in scientific discourse: concepts' definitions and basic research topics. *Journal of Economics and Social Sciences*, 8: 4–6 [https://e.lanbook.com/reader/journalArticle/351657/#1] (accessed: 06.08.2019).

Kuznetsova V.A. (2014) Strit-art kak forma vyrazheniya politicheskogo i social'nogo protesta v sovremennoj Brazii [Street art as a form of expression of political and social protest in modern Brazil]. *Drevnyaya i Novaya Romaniya. Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet* [Ancient and New Romania. Saint Petersburg State University], 1: 601–614 [http://elibrary.ru/item.asp?id=21609875] (accessed: 26.11.2019) (in Russian).

Kuzovenkova Yu.A. (2015) Pravo na gorod: praktiki legitimatsii graffiti i strit-art [Right to a city: practices of legitimizing graffiti and street art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and civilization], 4–5: 31–46 [http://elibrary.ru/item.asp?id=25098556] (accessed: 20.11.2019) (in Russian).

Lerner A. M. (2019) The Co-optation of Dissent in Hybrid States: Post-Soviet Graffiti in Moscow. *Comparative Political Studies*: 1–29 [https://doi.org/10.1177/0010414019879949] (accessed: 16.02.2020).

Lievrouw L.A., Pope J.T. (1994) Contemporary art as aesthetic innovation: Applying the Diffusion Model in the Art World. *Science Communication*, 15(4): 373–395 [https://doi.org/10.1177/107554709401500402] (accessed: 11.09.2019).

Małuj J., Załuski D. (2017) Emotional and Social Potential of Art in the City. *IOP Conference Series Materials Science and Engineering*, 245(4) [https://doi.org/10.1088/1757-899x/245/4/042074] (accessed: 17.11.2019).

Mihajlov S.M., Hafizov R.R. (2014) Strit-art kak vid supergrafiki v dizajne sovremennogo goroda [Street art as a type of supergraphy in the design of a modern city]. *Vestnik OGU* [The herald of OGU], 5: 106–111 [http://cyberleninka.ru/article/n/strit-art-kak-vid-supergrafiki-v-dizayne-sovremennogo-goroda] (accessed: 24.09.2019) (in Russian).

Morozova A.P. (2015) Ulichnoe iskusstvo kak faktor sociokul'turnogo razvitiya goroda (na primere g. Ekaterinburga) [Street art as a factor in the socio-cultural development of the city (on the example of Yekaterinburg)]. In: *Sociokul'turnaya sreda rossijskoj provintsii v proshlom i nastoyashchem* [Socio-cultural environment of the Russian province in the past and present]. Elabuga: Elabuzhskij institut KFU: 279–282 [http://elibrary.ru/item.asp?id=25419779] (accessed: 05.10.2019) (in Russian).

Moskvina A.R. (2017) Iskusstvo graffiti v Tatarstane: k voprosu o terminologii, bytovanii i tendentsiyah razvitiya [Graffiti art in Tatarstan: on the issue of terminology, existing and development trends]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie*



*nauki...* [Historical, philosophical, political and legal sciences...], 2(76): 144–148 [<http://www.gramota.net/materials/3/2017/2/40.html>] (accessed: 13.11.2019) (in Russian).

Onkovich A.V., Onkovich A.D. (2014) Ulichnoe iskusstvo kak forma massovoj vizual'noj kommunikatsii: mediaobrazovatel'nyj aspekt [Street art as a form of mass visual communication: media educational aspect]. In: *Pedagogika i psihologiya kak resurs razvitiya sovremennogo obshchestva...* [Pedagogy and psychology as a resource for the development of modern society...]. Ryazan': Ryazanskij gosudarstvennyj universitet imeni S.A. Esenina: 113–117 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=27234971>] (accessed: 13.09.2019) (in Russian).

Palamarchuk M.L. (2009) *Gorod kak sotsiokul'turnyj fenomen* [City as a sociocultural phenomenon]: abstract of diss. ... cand. of philosophy: 09.00.11. Murmansk: GOU VPO «Murmanskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet» (in Russian).

Perera P.J. (2019) Urban art scene in Madrid: How can contemporary art be used for tourism? *Enlightening Tourism*, 9(1): 1–37 [<https://www.doi.org/10.33776/et.v9i1.3552>] (accessed: 11.10.2019).

Rowe M., Hutton F. (2012) 'Is your city pretty anyway?' Perspectives on graffiti and the urban landscape. *Australian & New Zealand Journal of Criminology*, 45(1): 66–86 [<https://doi.org/10.1177/0004865811431327>] (accessed: 12.10.2019).

Samutina N.V., Zaporozhets O.N. (2017) Gorodskie povernosti kak prostranstvo kommunikatsii: proshloe i nastoyashchee Berlina v kul'ture strit-arta [Urban surfaces as a space of communication: the past and the present of Berlin in the street art culture]. *Sad uchenyh naslazhdenij* [The garden of scientific pleasures]: 299–329 (in Russian).

Samutina N.V., Zaporozhets O.N., Kobysheva V.V. (2012) Ne tol'ko Benksi: strit-art v kontekste sovremennoj gorodskoj kul'tury [Not only Banksy: street art in the context of modern urban culture]. *Neprikosnovennyj zapas* [Emergency ration], 86 [[https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyj\\_zapas/86\\_nz\\_6\\_2012/article/13317/](https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyj_zapas/86_nz_6_2012/article/13317/)] (accessed: 14.12.2019) (in Russian).

Samutina N.V. (2014) Pruzhinki Gamburga: graffiti-rajter Oz i nevidimoe soobshchestvo vidyashchih [Hamburg springs: Oz graffiti writer and an invisible community of seers]. In: *Mikrourbanizm. Gorod v detalyah* [Micro-urbanism. City in detail]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie: 316–345 [<https://publications.hse.ru/chapters/127297321>] (accessed: 20.12.2019) (in Russian).

Samutina N.V., Zaporozhets O.N. (2015) Strit-art i gorod [Street art and a city]. *Laboratorium* [Laboratorium], 7(2): 5–10 [<http://www.soclabo.org/index.php/laboratorium/article/view/548>] (accessed: 14.09.2019) (in Russian).

Semenov D.Yu. (2015) Strit-art v panorame sovremennogo iskusstva [Street art in the panorama of contemporary art]. *Vostochno-Evropejskij nauchnyj vestnik* [East European scientific herald], 3–4: 58–60 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=27497727>] (accessed: 23.10.2019) (in Russian).

Tchistiakova M.G. (2013) Change space – Change life: social and anthropological contexts of street art. *Tyumen State University Herald*, 10: 140–144 [<https://elibrary.ru/item.asp?id=21777932>] (accessed: 02.09.2019).

Thor T. (2015) #banksyinstockholm – The politics of street art and spatiality. *Observatorio (OBS\*)*, Special Iss.: 23–46 [[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1646-59542015000400002](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1646-59542015000400002)] (accessed: 19.11.2019).

Trubina E. (2018) Street art in non-capital urban centres: between exploiting commercial appeal and expressing social concerns. *Cultural Studies*, 32(5): 676–703 [<https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1429002>] (accessed: 13.09.2019).

Tsilimpounidi M. (2015) “If these walls could talk”: street art and urban belonging in the Athens of crisis. *Laboratorium*, 7(2): 18–35 [<http://www.soclabo.org/index.php/laboratorium/article/view/460>] (accessed: 19.11.2019).

Tsygina N.A. (2014) Kontekstual'nost' kak osnovopolagayushchee svojstvo ulichnogo iskusstva [Contextuality as a fundamental feature of street art]. *Vestnik MGHPA* [The herald of Moscow State Stroganov Academy], 1: 295–305 [<https://elibrary.ru/item.asp?id=21246590>] (accessed: 11.01.2019) (in Russian).

Ushkova E.L. (2016) 2016.02.006. Bil'ro S. «Strit-art», ili kak preobrazhat' s pomoshch'yu voobrazheniya gorodskuyu obydennost' [“Street art”, or how to transform the urban routine through imagination] (Article review). *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki* [Social sciences and the humanities], 2: 25–28 (in Russian).

Velikaya N.M., Goloseeva A.A. (2013) Aktual'noe iskusstvo v kul'turnom prostranstve sovremennoj Rossii: sotsiologicheskoe izmerenie [Actual art in the cultural space of modern Russia: the sociological dimension]. *Vestnik RGGU* [The herald of RSUH], 2 (103): 29–44 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=19006922>] (accessed: 11.10.2019) (in Russian).

Veshnev V.P. (2015) Avangard i graffiti. Transformatsiya vizual'nogo naslediya [Avant-garde and graffiti. Visual heritage transformation]. In: *Molodezh' v nauke i tvorchestve* [Youth in science and creativity]. Gzhel': GGU: 97–100 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=27302825>] (accessed: 11.09.2019) (in Russian).

Vlasova E.G., Antipina Z.S. (2015) Strit-art i dvorovoe blagoustrojstvo kak formy osvoeniya gorodskogo prostranstva (na primere sovremennoj Permi) [Street art and courtyard DIY as a form of urban space development (on the example of modern Perm)]. *Etnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic review], 5: 73–82 [<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24852448>] (accessed: 17.02.2020) (in Russian).

Werner K. (2004) *The sociology of contemporary activist art (1990–2003)*: diss. ... dr of philosophy (sociology). Boston: Brandeis Univ. ProQuest Dissertations Publishing.

Young A. (2012) Criminal images: The affective judgment of graffiti and street art. *Crime Media Culture*, 8(3): 297–314 [<https://www.doi.org/10.1177/1741659012443232>] (accessed: 10.11.2019).

Zaporozhets O.N. (2012) Anna Waclawek. Graffiti and Street Art. London: Thames and Hudson, 2011. 208 s. [Anna Waclawek. Graffiti and Street Art. London: Thames and Hudson, 2011. 208 p.] (Book review). *Laboratorium* [Laboratorium], 3: 145–147 (in Russian).

Zaslavskaya A.Yu., Serova M.M. (2012) «Strit-art» ili iskusstvo ulichnyh interventsiy [Street art or the art of street interventions]. *Gradostroitel'stvo i arhitektura* [Urban planning and architecture], 1(5): 11–16 [<http://elibrary.ru/item.asp?id=20449155>] (accessed: 17.09.2019) (in Russian).