

В статье подчеркивается противоречивый характер восприятия граффити, что не объясняет этот феномен городской жизни. Содержательные художественные высказывания и конструкции граффити остаются вне беспристрастного анализа. Граффити вторгаются не в мир горожан, а в предметную среду города как голос извне, трансцендентный по отношению к ней. Граффитисты – дети большого города, не чувствующие себя в нем полноценными гражданами и старающиеся придать городу признаки своего места. Невидимость авторов и зрителей современных городских граффити можно истолковать как альтернативу СМИ, в которой электронная коммуникация скорее разделяет, чем сближает актеров и зрителей.

Ключевые слова: городская среда; феномен граффити; социокультурный анализ явления.

The article features a contradictory character of perception of graffiti, which does not explain this phenomenon of urban life. Meaningful artistic expressions and structures of graffiti remain outside the impartial analysis. Graffiti invades not the world of inhabitants, but the objective environment of the city like a voice from outside, which is transcendental to the environment. Graffiti artists are children of the big city, who don't feel themselves full-fledged citizens and try to give the city the features of their place. Invisibility of the authors and the viewers of the contemporary urban graffiti can be interpreted as an alternative to mass media where electronic communication divides the actors and the viewers more than brings them together.

Keywords: urban environment; graffiti phenomenon; socio-cultural analysis of the phenomenon.

Граффити / Graffiti

текст
Александр Раппапорт /
text
Alexander Rappaport

Сегодня граффити уже не новость. К ним привыкли, и мы утратили ту резкость, остроту суждений, с которыми их встречали лет 20 тому назад. Если тогда их воспринимали либо с неумеренным восторгом или с озлоблением, как «вандализм», «хулиганство», то сегодня чаще говорят о коллекциях фотографий граффити, об охране некоторых выдающихся опусов от намерения властей их смыть и т. п.; то есть реакция становится чуть ли не прямо противоположной. Тем не менее, обе реакции сохраняют свой смысл, и между ними зияет нечто вроде большой проблемы – что же это такое, если смотреть на граффити не как на нечто маргинальное, а как на форму выражения более глубоких исторических обстоятельств.

Поначалу граффити воспринимались как явление за гранью вкуса и разновидность китча, нечто аляповатое и примитивное; сейчас все чаще говорят об особом мастерстве авторов, о замыслах, о тонкостях и чуть ли не о своего рода шедеврах. Если раньше граффити воспринимались как дерзкое и хулиганское разрушение облика городской среды, то сегодня все чаще слышим, что без граффити город остается тусклым и что они обогащают среду не меньше, чем кусты жасмина и шедевры архитектуры. Сказанного достаточно для того, чтобы посмотреть на граффити новыми глазами и в более широком спектре явлений культуры и искусства.

Сами по себе граффити становятся вариантом концептуальной живописи и концептуального или актуального искусства уже по той простой причине, что они врываются в пространство города без разрешения и ломают многие привычные нормы урбанистического, если не сказать урбанного (корректного) поведения, они сохраняют смысл вызова. В этом отношении уместно сопоставить граффити и с нашумевшим актом «Пусси райот», которые знамениты тем же, что и граффити – они врываются в пространство, огражденное от посторонних, и ставят свой эксперимент на этом взломе нормативных социокультурных границ. Если наше сопоставление справедливо, то можно ожидать, что и отношение к «Пусси райот» станет меняться и в будущем попадет в разряд, скорее, музейных образцов, чем криминальных случаев.

Что касается взлома границ, освященных аурой профессионального этикета и религиозной морали, то в этой

связи можно сопоставить их с нарушениями привычных образов священной истории в так называемом «трансгрессивном искусстве».

Не столь уж важно, имели ли место случаи граффити на стенах храмов и монастырей, но эксперименты актуального искусства с иконописью в перформансе Авдея Тер-Оганяна вполне вписываются в этот ряд.

Мы не должны особенно удивляться возмущению нашей культурной общественности. Достаточно вспомнить, как та же общественность с ликованием жгла иконы и рушила храмы, как она спокойно взирала на использование церковью не по назначению: то как складов, то как спонтанных отхожих мест. Все это свидетельствует, что и наша культурная общественность подвержена тем же сильным колебаниями исторических изменений вкусов и мнений, что и авангардное искусство. И тут они выступают в единении: каждый голос из актуального искусства вызывает легко предсказуемый хор возмущения культурной общественности, как и каждый акт трансгрессии государства и муниципалитетов. Например, снос старых зданий в центре города вызывает возмущение охранителей старины. Примеров тому много: на каждом – в прямом и переносном смысле – углу.

Интереснее и загадочнее иное: почему наша культурная (если она на самом деле культурная) общественность не занимается историко-теоретической рефлексией по поводу разноокрашенных в политические тона, но идентичных по своей культурной природе событий. Например, взрыв храма Христа Спасителя Сталиным, который сам выступает в нынешнем общественном сознании как Спаситель, не вызывает соответствующего ни нравственного, ни архитектурного обсуждения. Нынешние протесты атеистов против введения религиозного обучения в средней школе остаются на периферии внимания социологов и историков, тогда как действия группы молодых женщин вызвали реакцию всей государственной и судебной машины, которую трудно сравнить с чем-либо подобным.

Усы, пририсованные Марселем Дюшаном к портрету Моны Лизы, не вызвали такой громкой реакции истеблишмента, как эти танцы за алтарем.

Видимо, разные однотипные события располагаются в разных точках общественного сознания и культурно-



^ Иркутск, сквер Александра Вампилова

го пространства. Наиболее заметный акт российских граффити – изображение фаллоса на Литейном мосту – не вызвало, однако, и доли того возмущения, которое вызывают акты «Пусси райот». Можно только предполагать, что получилось бы, если бы эти женщины рискнули изобразить что-нибудь на стенах мавзолея.

Так что перед нами симптом отставания культурно-исторической рефлексии от самих художественных и духовных процессов в обществе. Политика и нравственность, эстетика и религиозное сознание разбрелись по разным углам мысли.

Я помню, как в 50-е годы прославлялись уличные мальчишки западных предместий, которые на стенах домов где-то там, в мире капиталистической эксплуатации, рискуя свободой, писали красной краской на стенах «Миру – мир» или изображали пятиконечную звезду. Были даже советские живописцы, которые эти сцены живописали на своих полотнах как свидетельства классовой совести. Недавно раздавались обвинения в кощунстве художника, изобразившего в лапках гербовых орлов две ножовки. И Московский институт культуры выдал справку – да, кощунство.

Взлом границ в нашем обществе всегда был болезненным – от черты оседлости до полного запрета порнографии, от преследований за передачу из-за границы диссидентской литературы до передачи прозы Пастернака, Синявского и Даниеля зарубежным издательствам, от запрета на публикацию в СССР книг Набокова и Бунина и пр. Одним словом, взлом границ был крушением железного занавеса и берлинской стены. Там граффити впервые и явили себя во всеоружии.

Сегодня эти изображения уже начинают рассматриваться сами по себе, вне зависимости от их идеологического или правового статуса, как содержательные художественные высказывания и конструкции. Чтобы понять смысл этого сдвига, достаточно представить себе, что акцию «Пусси райот» стали бы обсуждать с точки зрения музыкальной или хореографической критики. Не успел я дописать статью, как нечто подобное и в самом деле услышал по радио. Сразу припомнилось, как одна американская критикесса выступила с сенсационным сообщением, согласно которому писсуар Дюшана не был

им куплен в магазине сантехники, а любовно вылеплен собственноручно.

Так мы подходим к оценке граффити как произведения искусства вне их разрушающей принятое законом или обычаем границы. Конечно, напрашивается вопрос, можно ли их оценивать так, не разрушаем ли мы при этом сами границы адекватности художественного анализа. Нас долго учили, что всякое художественное произведение следует понимать и судить только в контексте его социально-культурного символизма. Не будет ли анализ композиций уличных граффити с точки зрения чистого колорита или композиции разрушением этих границ искусствоведческого взгляда на вещи?

Тем не менее, именно по этому пути и сделан этот первый шаг в реабилитации граффити. В них стали видеть мастерство композиции, колорита, каллиграфии и прочие достоинства, которые обычно на экстравагантном материале татуировок или сортирно-заборного искусства никого не интересовали.

Уличные граффити оказались переведены из разряда нарушения правил поведения в разряд извечных способов художественной мысли, и их теперь сопоставляют не с окурками, выброшенными на панель, а с наскальными и пещерными образцами палеолитической живописи. Значение этого поворота тоже нельзя недооценивать. По сути, оно столь же естественно, как отказ осуждать первобытного человека за плевок на землю или хождение по траве. Иными словами, вместо того, чтобы рассматривать явления в свете его трансгрессии как нарушение границ, мы вообще выводим эти границы из поля зрения как нечто случайное и сосредотачиваемся на существе предмета, оценивая его в категориях вечных критериев эстетики.

Разглядывая уличные граффити, мы научились видеть в них нечто, роднящее их с экспрессионизмом, фовизмом и дада. «Дикость» работ уличных граффитистов даже менее вызывающая, так как, в отличие от Дюшана и Кабакова, художники граффити не претендуют на помещение своих шедевров внутри Лувра, вполне довольствуясь наружными стенами никому не ведомых и убогих гаражей или брандмауэров.



Вообще, готовность граффитистов покрывать свои фресками стены сооружений, мало доступными для взгляда, наводит на мысль о том, что прямое социальное действие их опусов вообще не несет заведомого социального вызова миру. В отличие от «фаллоса» на Литейном, они не демонстрируют себя ни тайной полиции, ни органам правопорядка, ни властям; их искусство, подобно катакомбному творчеству, скрыто от глаз, адресовано посвященным, то есть самим себе. Тогда возникает новый вопрос о его художественном смысле: служит ли оно объектом какого-то поклонения, символическим предметом или же ориентировано на чисто эстетическое созерцание художественной фантазии, личного творчества и виртуозности.

Интересна анонимность граффити. Практически всегда их автор неизвестен, они не подписаны. Ведь даже принципиально анонимные строители средневековых соборов все же оставляли нам на камнях и стенах свои имена, но авторы граффити остаются в тени.

С другой стороны, при всей оригинальности отдельных граффити, в целом они, кажется, не претендуют на тот род новизны, который был привит современному искусству. Если порой мы встречаем необычные граффити или замечаем, что в общей стилистике наметился какой-то новый поворот к реалистическим изображениям или орнаментальной системе, то проследить хронологию этих нововведений или сугубо местный авторский почерк трудно. Кажется, что идеи здесь распространяются, как луговая трава, захватывая новые земли, страны и континенты.

Что означает эта анонимность – можно только догадываться. Ее можно связывать с анонимностью фольклора, но сам характер и скорость распространения граффити все же сильно отличается от фольклора своей таинственной скрытностью, тем разделением автора и его произведения, которого народное искусство не знает. Фольклорное искусство носит явно выраженный локальный статус – семейное, деревенское, местное. В граффити же мы сталкиваемся с неожиданным для фольклора интернационализмом, универсальностью, что скорее напоминает нам о вездесущей промышленной рекламе или СМИ, комиксах или мультфильмах. Кстати сказать, в граффити

время от времени встречаются графические мотивы комиксов и мультипликации, но нельзя сказать, чтобы они как-то намеренно связывались в замысле художников.

Сходство с броской, даже агрессивной рекламой вызывает предположение о природе агрессивности граффити. Эта агрессивная яркость красок и болезненный, надломленный ритм каллиграфических символов, кажется, имеет какую-то особую идеологическую интенцию, то есть, направлен кому-то и на кого-то, но эти «выкрики» граффити на самом деле погружены в тишину и не издают звуков.

Кому адресуются эти картины, заполняющие километры стен придорожных путей – пассажирам несущихся мимо вагонов или самим себе? Никого никогда не увидишь в роли созерцателей, так что мы не видим не только тех, кто их рисует, но и тех, кто ими любуется. Двойная таинственность покрывает социальное пространство граффити.

Это наблюдение позволяет думать, что граффити адресованы не столько публике, сколько самой среде, что они вторгаются не в мир горожан, а в мир зданий и сооружений – мир рекламы, мир путей сообщения как голос извне – как какой-то трансцендентный всему, что только есть в городе, сигнал. Если ревнители чистоты и благочиния, архитектуры и порядка видят в них разрушающее действие, вызов и акт вандализма, то эта их сугубая тишина и непубличность, сопровождаемая футуристическим шумом их экспрессивности, оставляет этот вопрос без ответа.

Создается отчасти магическое, отчасти мистифицирующее ощущение ненаправленности этих граффити, и эта ненаправленность как нарушение самых основополагающих принципов коммуникации придает им сверх-вызывающий обычаям города смысл. Вандализм в данном случае оказывается сродни языковой несовместимости, отсутствие коммуникации выступает как аналог немоты. Но это не немота и не отсутствие речи. Напротив, граффити скорее кричат, порой настолько оглушительно, что слов уже не разобрать, и их месседж, если таковой есть, перекрывается их громкостью, чем сближается, скорее, с ревом или лаем, чем с членораздельной речью. Тут невольно приходит на ум уже футуризм. И, видимо, граффити и на самом деле бастарды Маринетти.

Это подозрение или образ позволяют продолжить нашу прежнюю метафору с травой, сорняком, заполняющим поля и рассеивающимся по ветру. С другой стороны, мы видим в граффити следы цивилизации – орнаменты, каллиграфические символы в виде букв, изображения, символические фигуры, что скорее сближает граффити с концептуализмом.

Но концептуализм строится не столько на отрицании или игнорировании синтаксиса или лексики, сколько на продуманной игре с ними в рефлексивные игры, которые обращаются скорее к разуму, чем к спонтанной раздражительности. В концептуализме мы слышим голос разума или безумия, здесь же нет ни того, ни другого. Можно было бы видеть в граффити выбросы безумия, близкие рисункам душевнобольных: в них есть присущий рисункам душевнобольных синтез чисто орнаментального и изобразительного начал, своего рода промежуточная инстанция между словом и знаком. Тем не менее, если бы граффити были делом рук душевнобольных, то мы наверняка имели бы больше случаев видеть авторов и наблюдать их работу. Рисунки душевнобольных, как правило, аутичны и лишены агрессивной обращенности к потенциальному зрителю, а граффити как раз напротив, интенсивно обращены; они громкие, направленные, целеустремленные, экстатичные.

Их особая экзатика напоминает оргиастический ритуал, направленный на понимание своими, на соблюдение некоторых общих правил – то есть социальность, далекую от чистой абстракции, изысканной иронии или творчества душевнобольных.

Так что в попытках определить область социокультурного возникновения и практического использования граффити мы вынуждены говорить одновременно и о групповой солидарности, и социальности их авторов. Здесь приходит в голову психология поколений как своеобразный аналог этой ситуации. Мы можем предположить, что граффити есть способ самовыражения в монументальных формах инфантильной реакции на мир взрослых с их условной культурой. Это дети большого города, не чувствующие себя в нем на своем месте и старающиеся придать городу признаки своего места.

В таком случае уместно было бы сопоставление граффити с молодежной рок-культурой. Но рок-культура остается в рамках коллективного зрелища, а затем и шоу бизнеса, который предполагает в качестве субъекта толпу, граффити же изъяты из актуальной коллективности толпы. Стало быть, они имеют в качестве положительного субъекта восприятия толпу. Нечто вроде улыбки коллективного чеширского кота.

Эта фигура громогласного отсутствия как присутствия в виде эха, опережающего взрыв, кажется слишком сильной гипотезой, поскольку энергетика граффити означает не столько аккумуляцию энергии, сколько разрядку. Это скорее имитация, чем реальность; скорее прошлое, чем будущее. Иными словами, какое-то странное обращение с временем, в котором будущее как интенция на деле оборачивается вспышкой памяти о возможном, бессобытийном событии.

Это бессобытийное событие трудно описать в психологических терминах; в сфере психологии оно остается миражом, но уже миражом интерпретатора, самого психолога. Скорее его можно было бы интерпретировать в терминах знаковых систем, в которых наличный репертуар средств выражения и берется, и преодолевается одновременно. Здесь нечто похожее на борьбу слова с иероглифом, звука с изображением.

В таком случае, сам язык граффити, будучи экспрессивным средством выражения эмоций и состояний сознания, в то же время выступает как эксперимент в области знаковых систем, синтеза иных возможностей

знакового выражения состояния поколения, предчувствующего какую-то радикальную перемену, но уже не в политике, экономике или нравах, а в самих средствах мысли и переживания, в семиотике экзистенциального самообнаружения бытия.

В урбанистическом граффити можно разглядеть эхо или ростки знаковых средств экзистенциального самоопределения и рефлексии не нашедших выражения проблемных состояний.

Подобно поискам футуризма, нигилизма, абстракционизма, супрематизма, ар информель или дада, в случае с граффити мы имеем, скорее, случай самодеятельного конструирования художественного языка, чем использование готовых языков. Адольф Лоос в 1908, сближавший современное увлечение орнаментом в архитектуре с претуплением, считал орнамент архаикой, в то время как он уже тогда был готов стать революцией.

Появление граффити на стенах зданий в конце XX века можно рассматривать не просто как реакцию против монументальной геометричной орнаментики современной архитектуры, но и как поиск языка современного человека в сфере орнаментации пусть хотя бы тех же архитектурных стен. До граффити на этом же месте шли опыты в сфере монументальной живописи, спокойно обсуждавшейся в русле проблематики «синтеза искусств», (хотя и тогда эта стенопись многим внушала подозрения). Затем стены были узурпированы рекламой (тогда-то в этом монументальном орнаменте начали преобладать буквы и слова) и, наконец, многообразными световыми кинетическими панно.

Техническая реклама стала формой украшения городской среды, но не была доступна самодеятельной инициативе, она была полностью подчинена дорогой технологии.

Граффити появились как вызов этой технологии, ничего общего с рекламой не имеющие и преследующие задачи самообнаружения поколения в пространстве визуальной организации городской среды, освоенной технологией и бизнесом. В этом смысле «дикость» граффити есть действительно возвращение к самодеятельной ручной технике, хотя граффитисты и используют аэрозоли. Невидимость авторов и зрителей в таком случае можно истолковать как альтернативу СМИ, в которой электронная коммуникация скорее разделяет, чем сближает.

