

УДК 7.011

DOI 10.25688/2078-9238.2019.30.2.08

**С.Б. Кожевников,
Г.А Ермоленко**

Эстетика городского пространства: от карнавала до стрит-арта

В статье раскрываются эстетические особенности городской среды. Пространства города предоставляют жителям многообразные возможности для активного проведения досуга. Авторы связывают становление городской культуры с эстетикой карнавала и феноменом городской площади. Прослеживают основные тренды в развитии арт-практик современного города. Особое внимание уделяют архитектуре функционализма и движению стрит-арта.

Ключевые слова: городское пространство; функционализм; Баухаус; дизайн; арт-практика.

Город, в силу исторических особенностей своего социально-экономического развития, традиционно предоставлял жителям широкие возможности для творческой самореализации. Городская культура интенсивно способствовала формированию рекреативного пространства, создававшего необходимые условия для эстетически насыщенного проведения досуга. Такие возможности были заключены в первую очередь в площадных театральных зрелищах, которые содержали особую эстетическую картину мира, опиравшуюся на секуляризованную систему ценностей. Экспансивные выразительные формы карнавальской культуры, свойственные ей гротескная образность и экзальтация свидетельствовали о развитой эстетической чувственности эмансипированных горожан.

Высокий эмоциональный накал такого рода действий, их непосредственный, импровизационный характер определялись широкой культурной автономией и самодостаточной целостностью городского *массового сознания*. Эта коллективная форма творчества была построена на принципах автокоммуникации и замыкалась в кругу городского семиотического пространства. При этом, в отличие от еще одной формы коллективного творчества — фольклора, она базировалась на экономических основаниях, определяемых феноменом городской рыночной площади.

Городская *массовая культура* Нового времени стала важным источником художественной жизни современного общества. Она сложилась в результате вытеснения на периферию художественного процесса явлений городской жизни, не захваченных в орбиту становящегося института искусства. А.С. Пушкин писал о том времени: «Образованность и потребность веселиться сблизили

все состояния. Богатство, любезность, слава, таланты, самая странность, все, что подавало пищу любопытству или обещало удовольствие, было принято с одинаковой благосклонностью. Литература, ученость и философия оставляли тихий свой кабинет и являлись в кругу большого света угождать моде, управляя ее мнениями» [5, с. 4].

Тем временем искусство динамично обретало автономный статус на основе интеграции всех своих видов и эмансипации от прочих разновидностей интеллектуальной деятельности, прежде всего науки. Просвещение углубило наметившуюся в эпоху Возрождения тенденцию к обособлению художественной культуры в автономную сферу. Сначала искусство выделилось из номенклатуры *ремесленных специальностей*, теперь же появились условия для обособления его *эстетической функции*. К XVIII в. возникли художественные (изящные) искусства, имевшие уже исключительно эстетические цели.

Включение художника в функциональную систему общества на правах производителя художественной продукции вносило серьезные коррективы в ренессансную идеологию титанизма и универсализма. Профессиональный художник постепенно утрачивал прежний мистический ореол, но атрибуты артистизма по-прежнему продолжали иметь большой вес в обществе, ибо они могли свидетельствовать о талантах и благородных наклонностях человека.

Профессиональное искусство в поисках свободы творчества стремилось избавиться от оков ремесленничества. Но, избегая одного способа регламентации, оно непременно оказывалось вовлеченным в другой. Избавившись от цехового ремесленничества, искусство было сковано нормами официального академизма с его строгой социально-иерархической структурой. При этом оставался и другой, проверенный путь профессионализации, связанный с традициями меценатства, которое проявлялось в различных формах: в одних случаях художник находился на службе при дворе, как это было в позднем Средневековье, в других — обладал большей творческой свободой, выполняя лишь отдельные пожелания заказчика. Но в целом к началу XIX в. художественную индивидуальность уже научились ценить и старались не ограничивать творческую свободу живописца.

Профессионализация в различных видах искусства протекала неравномерно. Так, в Англии, Испании и Франции профессиональный театр появился в XVI–XVII вв., а институциональный статус литературы становится отчетливо различимым только в XVIII в., когда в этой области постепенно складывается ориентация на рыночного потребителя. До этого занятия литературным творчеством оставались элементом «высокого досуга». К XVIII в. живопись также обретает свои каналы социального функционирования. Появляется такая форма художественной коммуникации, как выставка, вокруг которой образуется еще один важный субъект художественного процесса в лице художественной критики [8, с. 72].

Элементы городской демократической культуры находились в то время на периферии художественного процесса. В дальнейшем они сформировали

феномен третьей культуры, специфического явления в европейской художественной жизни Нового времени, качественно отличавшегося от традиционного фольклора, с одной стороны, и от высокого академического искусства — с другой. Будучи в своем генезисе периферийным социальным феноменом, лишенным опоры на социальные институты традиционного общества, третья культура восприняла тем не менее трансформированные элементы фольклора. Одновременно ее продукты могли на более поздних этапах функционировать по образцу институционализированных форм творчества, используя каналы официального искусства.

Таким образом, границы жизненного пространства «третьей культуры» весьма условны и исторически подвижны, а ее истоки можно обнаружить уже в эллинистическом или средневековом городе [2, с. 36]. Однако утверждение третьей культуры в качестве мощной составляющей художественного процесса, каковой она видится сегодня, относится уже к XVII–XVIII вв., когда в целом завершается формирование городской культурной среды и складывается ее субъект — творчески активное городское население. В это же время высокое искусство обретало институциональные черты, так что между фольклором и профессиональным искусством образовалась культурная ниша, в рамках которой третья культура и смогла обрести свою эстетическую зрелость.

Вместе с тем третью культуру нельзя считать непрофессиональной, и только на этом основании противопоставлять ее высокому искусству, так как «такое противопоставление исключает из сферы “третьей культуры”, быть может, центральную ее область — ремесленный профессионализм, сужая ее до некоей дилетантской самодеятельности, до искусства “воскресного дня”» [4, с. 11]. Средоточие «третьей культуры» составляли художники, работавшие в ремесленно-цеховой среде, при этом они обладали достаточно прочным социальным положением. «Художники каждого дня» также были своего рода профессионалами, живопись была их постоянным занятием, привычным способом заработка. Хотя они и были в большинстве своем самоучками, подспорьем для них становился талант и опыт рисования с натуры. Кроме того, существовал еще и пласт искусства «семи воскресений в неделю», занятий постоянных, но целиком относившихся ко времени досуга [4, с. 19]. Виднейшим его представителем был отставной таможенный чиновник А. Руссо, чья наивная живопись оставила глубокий след в истории изобразительного искусства. Самый многочисленный и наиболее близкий нам исторически пласт «художников по воскресеньям» (или «художников выходного дня») с полным основанием может быть отнесен к дилетантам. Рисованием увлекались «дельцы и фермеры, торговцы и лодочники, ремесленники и зажиточные горожане, моряки, а особенно домашние хозяйки и юные воспитанницы женских школ» [3, с. 193].

В США начало увлечения домашним рисованием относится к середине XVIII в., когда и в России распространяется дворянская «альбомная культура» [2]. К середине XIX в. в Америке рисование становится повсеместной модой и охватывает все слои населения. Дилетанты пробуют себя в многочисленных

живописных жанрах. В качестве материала живописи используются масло, пастель, но чаще всего акварель. О масштабах распространения акварели с началом ее промышленного производства говорит факт предпочтения любительского рисования акварелью перед такими традиционными способами проведения досуга, как рукоделие и вышивка [3, с. 193].

Если во Франции «художниками выходного дня» были по преимуществу представители социальных низов, то в США, где потребность в живописи выростала из нужд практической жизни широких слоев населения, — зажиточные фермеры и средние слои горожан, т. е. представители среднего класса. В Великобритании же художниками-дилетантами чаще всего становились аристократические дамы, чиновники, состоятельные буржуа [1, с. 17]. Со временем культивирование дилетантизма в живописи даже было поставлено в ранг элемента государственной политики Великобритании в области национального изобразительного искусства [7, с. 9].

Постепенно примитив трансформировался в примитивизм, превратившись в объект пристального внимания со стороны профессионалов, стремившихся использовать в своем творчестве художественные возможности наивной образности. Так начинался процесс восхождения примитива в высшие слои художественной культуры, определяемый как знаковое явление XX в. Открытие новых художественных возможностей наивной образности и ее использование для повышения степени выразительности произведения искусства привело к переоценке значения художественного дилетантизма [6]. Важной чертой этой образности служит сознательное нарушение законов изображения, перспективы, пропорций, благодаря чему достигается непосредственность авторского художественного видения. Изображение выглядит наивным, детским, но при этом несет в себе высокий заряд творческого отношения к действительности.

Сегодня наметились новые эстетические тенденции в процессах урбанизации общественных пространств современного города, так что в какой-то мере можно говорить о смене глобального тренда модернизации. Если предшествующий период урбанизации характеризуется развитием локальных архитектурных и эстетических решений, то урбанистический рисунок современного города предполагает прежде всего создание общественных пространств, формирующих специфическую городскую культурную атмосферу. Она подразумевает обеспечение благоприятных условий для самоидентификации горожанина, предоставляя возможности для удовлетворения потребностей не только в безопасной, комфортной и благоприятной в экономическом отношении жизни, но и в культурной коммуникации.

Индустриальная революция XX в. потребовала от архитекторов иных пространственных решений. В первую очередь это касалось необходимости проектирования промышленных зданий. Помещения нового типа подчинялись принципу функционализма: эстетично то, что практично, соответствует своей экономической функции. Петер Беренс (1868–1940) впервые применил в промышленном строительстве сплошные горизонтально протяженные окна,

обеспечивая максимальную освещенность помещений. Внимание с фасада здания и его декоративных деталей было перенесено на внутреннее пространство. Главной целью стало его эффективное использование, вследствие чего предпочтение отдавалось лаконичным архитектурным формам.

Вехой в развитии функционализма стало открытие в 1919 г. школы Баухаус в Веймаре. Эстетика функционализма просматривались в архитектурном замысле преподавательского корпуса Баухауса («Дома мастеров», *Meisterhäuser*) в Дессау, куда школа переехала в 1926 г. Автор архитектурного проекта, основатель Баухауса Вальтер Гропиус (1883–1969) продемонстрировал здесь важнейшие преимущества функционализма. Здание учебного корпуса было связано в единую ассиметричную композицию, внутри которой можно было легко ориентироваться. Функционализм создавал устойчивый баланс между прозрачностью общественных помещений и приватностью мастерских. Длинный горизонтальный переход, в котором находился факультет архитектуры, уравновешивал композицию постройки. Плоская кровля учебного корпуса создавала особое пространство для проведения общественных мероприятий.

Идеологи Баухауса разработали новые пространственные решения для организации городской среды. При этом они изменили не только архитектурный облик зданий и улиц, но и предложили стратегию решения социально-экономических проблем Германии без радикальных политических действий и военной экспансии. В этом контексте критика в адрес Баухауса со стороны идеологов нацизма была вполне объяснима. В 1932 г. школа была закрыта, а многие талантливые архитекторы оказались далеко за пределами Германии. Сам В. Гропиус возглавил кафедру архитектуры в Гарварде. Мис ван дер Роэ стал руководить архитектурным отделением Иллинойского технологического института. Архитектурный ландшафт Лос-Анджелеса и в особенности Чикаго, ставшего родиной первых небоскребов, также был создан идейными наследниками Баухауса.

Функционализм стал эстетическим кредо архитекторов, реализовывавших в своих планировочных решениях идеалы рыночной экономики, абсолютизированной принцип полезности. Стремление к максимально эффективному использованию городских пространств было следствием господства в XX в. экономической рациональности капитализма. Свою социально-политическую легитимность в качестве господствующего архитектурного мировоззрения функционализм приобрел в послевоенной Европе и США. Кроме того, функционализм известен тем, что он легитимировал в искусстве универсальный «моральный закон предметов», тем самым как бы обрекая предметы на однозначность, прозрачность и одномерность.

Ж. Бодрийяр в «Критике политической экономии знака» иронично замечал, что в самом факте сведения предмета к его функции есть что-то ирреальное, сюрреалистическое. Действительно, если довести принцип функционализма до логического конца, то можно получить весьма абсурдные выводы, выражающиеся в парадоксальных артефактах. По такому принципу оксюморона

изготовлен тостер-утюг, «невозможные объекты» Ж. Карельмана. Сюрреализм становится здесь оборотной стороной функционализма, насмешкой над его непомерными эстетическими амбициями. Сюрреализм обнаруживает пределы, за которыми начинается саморазрушение функции, наступает разобщение человека и вещи. Примерами такой разобщенности выступают визуальные образы Р. Магритта: ботинок-ступня или *женщина*, одетая в платье из кожи и *висящая на вешалке*.

Деконструктивизм, органика и бионика продемонстрировали ограниченность эстетики функционализма и предложили новые пластические решения городских зданий. Так, Дом Бальо в Барселоне, реконструированный в 1904–1906 гг. каталонским архитектором А. Гауди, запечатлел в камне живую природу растительных форм. Р. Колхас применил в здании Нидерландского театра танца в Гааге (1987) принципы «антигравитационной архитектуры» И.И. Леонидова (1902–1959). При подготовке проекта Р. Колхас ориентировался на теорию композиции раннего авангарда, представленную в работах В. Кандинского и К. Малевича. В 2009 г. в ансамбле кампуса Калифорнийского института технологии (Caltech) в Пасадине открылся новый Центр астрономии и астрофизики Кэхилла по проекту Тома Мейна. Здание ярко иллюстрирует относительность наших представлений о пространстве, конструкция выглядит воздушной и ассиметричной, первый этаж остался прозрачным, благодаря использованию стекла. Красно-коричневые стены постройки декорированы трещинами, которые символизируют научные горизонты астрофизики. Вместе с тем здание демонстрирует высокие показатели эргономичности: 75 % помещений освещены естественным светом, экономия электроэнергии составляет 25 % от нормы, а воды — 30 %. Так переосмысление наследия функционализма приводит к возникновению новой экологической парадигмы в архитектуре.

Экономические факторы не определяют всей полноты культурных запросов современного человека. Стремление к удовлетворению культурных (духовных) потребностей, занимающих вершину пирамиды А. Маслоу, выступает в настоящее время едва ли не главным мотивом, влияющим на выбор места жительства. Поэтому городская среда сегодня призвана выполнять не столько социально-экономические, сколько культурно-коммуникативные функции, выступая универсальной и общедоступной площадкой для развития культурных навыков и компетенций, востребованных в современном обществе.

Существует прямая связь между пространственными формами, социокультурными городскими практиками и переменами, происходящими в общественном сознании современного человека. Современный город способен воспроизводить себя как уникальное целое, как особый социокультурный феномен только в условиях городского общественного пространства, демонстрирующего синтетическое единство экономических, демографических, архитектурно-эстетических, социально-политических и культурно-коммуникативных компонентов.

Реально функционирующее общественное пространство современного города предполагает реализацию определенной урбанистической стратегии,

которая обеспечивает трансформацию «вертикальной» архитектоники города в «горизонтальную» систему социальных коммуникаций. В результате закрытые ранее локальные сегменты городской среды образуют единое открытое семиотическое пространство, обеспечивающее условия для конструктивного социального диалога. В подобной социальной реальности в целях поддержания общественного порядка и естественной городской культурной среды включаются процессы социальной самоорганизации. Население заинтересованно участвует в общественной жизни, горожане реализуют многообразные формы гражданской активности. Тем самым город становится не только площадкой для ведения бизнеса, но и комфортным и культурно насыщенным пространством для повседневной жизни, предоставляющим человеку условия для формирования гендерных, этнических, религиозных идентичностей, развития культурных навыков, творческих способностей, реализации своей самобытной индивидуальности.

С этими тенденциями связана также критика социокультурных последствий джентрификации, преодоление которых становится одним из программных пунктов современной градостроительной политики мегаполисов. В целом практики джентрификации служат важным условием для создания на территории современных европейских городов удобной и эффективной площадки для ведения бизнеса. Примерами удачных решений, осуществленных в этом направлении в современной Москве, стали офисный комплекс Москва-Сити, фешенебельная жилая застройка в районе ул. Остоженки, благоустройство и создание хипстерской площадки на территории бывшей кондитерской фабрики «Красный Октябрь». Однако джентрификация влечет за собой и определенные социальные издержки в виде социально-классовой дифференциации, появления закрытых элитных территорий, препятствующих формированию единой и доступной городской общественной среды.

Городское пространство способно хранить историческую память благодаря обладанию особым хронотопом, выступающим в качестве концептуально-исторического нарратива. К какой-то мере этот нарратив выражает своеобразную символику городской повседневной жизни. Городское пространство, представленное в топонимических особенностях городского ландшафта, раскрывается через обладание специфическим функционалом, интегрирующим и сохраняющим культурное значение того или иного городского объекта в качестве парка, улицы, архитектурного памятника, религиозно-культурного сооружения.

Многочисленные современные арт-практики создают и опробуют полифонические языки городской среды. Город превращается в площадку индивидуальной самореализации, место творческих экспериментов и открытий. Элементы стрит-арта пришли в творческую лабораторию художника в начале XX в. Сегодня это язык образов, на котором уличный художник говорит со своей аудиторией, с помощью которого меняет геометрию пространства, создает новые эстетические измерения. Стрит-арт находит свое выражение в граффити, инсталляциях, трафаретах. Исповедуя принцип равенства возможностей, он дает право голоса каждому, провоцирует включение в современное искусство анонимных карнавалыно-

гротескных форм творчества и художественных практик экзальтированного эпатажа. Уличный художник скрывает свое имя за псевдонимом, оставаясь неуловимым героем, экспансивно обживающим мифологическое пространство мегаполиса.

Стрит-арт — это в какой-то степени форма поиска человеком своей идентичности в урбанистических джунглях мегаполиса. В условиях господства *массовой культуры* индивид утратил значительную часть личных свобод, передоверив их социальным институтам. Экзистенциальные смыслы оказались изъяты из социальных отношений: необходимость профессионального самоопределения затмила в человеке потребность в поиске своего жизненного предназначения. Кризис идентичности, имманентный обществу потребления, стал симптомом напряженного социального противостояния: он обнаружил отчуждение людей друг от друга, общества от природы, субъекта познания от его объекта.

Уличное искусство предложило новую урбанистическую концепцию, более соответствующую креативному пониманию природы человека, что существенно корректирует функционалистское представление о мегаполисе как машине для комфортной жизни. На наших глазах формируется представление о нем как о *творческой лаборатории*. Стрит-арт обнажил протест гражданина информационного общества против идеологии потребительства и манифестировал принцип *просьюмеризма*, спонтанного творчества как жизненного кредо. Уличный художник превратил арт-объект в *бескорыстный дар* и в этом широком жесте претворил новое понимание эстетики: *городская среда принадлежит всем и каждому, любой горожанин может принять участие в ее трансформации*.

Стрит-арт сделал следующий шаг в реализации свободы творчества: его целью становится не только индивидуальное самовыражение, но и социальный протест, направленный на *преодоление социальных различий*, препятствующих возможности осуществления права на *творчество и свободу слова*. Преодоление институциональных барьеров создает открытую конкурентную систему арт-деятельности, позволяет художнику говорить со своей публикой напрямую, минуя институциональных посредников, экспертов арт-индустрии. Для представителей стрит-арта городские пространства служат творческой мастерской, а жители города являются невольными зрителями и участниками устроенного ими художественного эксперимента. Уличные художники, рисующие картины на городских поверхностях, и горожане, созерцающие результаты их экспрессии, — это часть единой культурной среды. Ее образуют не только художественные институции и экспертные сообщества, но и растиражированные стрит-артом образцы социальной критики, репрезентирующие полифоническую реальность современного города.

Литература

1. Бихали-Мерин О. О сущности наивного искусства // Декоративное искусство СССР. 1968. № 9. С. 12–18.
2. Вагнер Г.К. О природе народного искусства // Народное искусство и современная культура: Проблемы сохранения и развития традиций. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1991. С. 32–38.

3. Матусовская Е.М. Американские «примитивы» XVII–XIX веков // Античность. Средние века. Новое время: Проблемы искусства. М.: Наука, 1977. С. 190–217.
4. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени: К проблеме примитива в изобразительных искусствах // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.: Наука, 1983. С. 6–27.
5. Пушкин А.С. Соч.: в 3 т. Т. 3: Проза. М.: Худ. лит., 1986. 527 с.
6. Сон разума рождает примитив // Декоративное искусство: Russia in Art. 1993. № 1–2. 191 с.
7. Твердохлебов Н. Polemika vokrug doklada Soveta po iskusstvu Velikobritanii // Kul'tura v sovremennom mire: opyt, problemy, resheniya: informac. sb. Вып. 7. М.: Информкультура, 1993. С. 8–12.
8. Художественная культура в капиталистическом обществе: Структурно-типологическое исследование / под ред. М.С. Кагана. Л.: Изд-во Ленинградск. ун-та, 1986. 287 с.

Literatura

1. Bixali-Merin O. O sushhnosti naivnogo iskusstva // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. 1968. № 9. S. 12–18.
2. Vagner G.K. O prirode narodnogo iskusstva // Narodnoe iskusstvo i sovremennaya kul'tura: Problemy' soxraneniya i razvitiya tradicij. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1991. С. 32–38.
3. Матусовская Е.М. Американские «примитивы» XVII–XIX веков // Античность. Средние века. Новое время: Проблемы искусства. М.: Наука, 1977. С. 190–217.
4. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени: К проблеме примитива в изобразительных искусствах // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.: Наука, 1983. С. 6–27.
5. Пушкин А.С. Соч.: в 3 т. Т. 3: Проза. М.: Худ. лит., 1986. 527 с.
6. Сон разума рождает примитив // Декоративное искусство: Russia in Art. 1993. № 1–2. 191 с.
7. Твердохлебов Н. Polemika vokrug doklada Soveta po iskusstvu Velikobritanii // Kul'tura v sovremennom mire: opyt, problemy', resheniya: informac. sb. Вып. 7. М.: Информкультура, 1993. С. 8–12.
8. Художественная культура в капиталистическом обществе: Структурно-типологическое исследование / под ред. М.С. Кагана. Л.: Изд-во Ленинградск. ун-та, 1986. 287 с.

**S.B. Kozhevnikov,
G.A. Ermolenko**

Aesthetics of Urban Space: from Carnival to Street Art

The article reveals the aesthetic features of the urban environment. Urban spaces provide residents with a variety of opportunities for active leisure. The authors connect the formation of urban culture with the aesthetics of carnival and the phenomenon of the city square. The main trends in the development of art practices of the modern city are traced. Particular attention is paid to the architecture of functionalism and the movement of street art.

Keywords: urban space; functionalism; Bauhaus; design; art practice.