

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
В СВЕТЕ ТЕОРИИ ПАРТИЗАНА**

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ АРТЕМА ТЫЛИКА
«ПАРТИЗАНЫ БЕЗ ЛЕСА. ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ
И ТЕОРИИ УЛИЧНОГО ИСКУССТВА»**

*Санкт-Петербург, Эстетезис, 2018.
ISBN 978-5-6041846-0-8*

СВЕТЛАНА НИКОНОВА

Никонова Светлана Борисовна — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

Недавно вышедшая в свет книга Артема Тылика «Партизаны без леса. Очерки по истории и теории уличного искусства» интересна тем, что не только посвящена актуальной художественной практике и ее описанию, но фактически, сталкивает читателя с проблемой осмысления того, что есть искусство, как оно эволюционировало и каковы дальнейшие перспективы его развития. Стоит отметить, что автор книги не претендует на то, что рассматриваемая практика является искусством. Скорее, те примеры, которые приводятся в книге, есть примеры актов коммуникации. В этих актах коммуникации, однако, мы можем обнаружить проявление свободы, которая противостоит упорядоченной общественной системе.

Это самоорганизующаяся и неконтролируемая коммуникация, что роднит уличное искусство с партизанством. В данной рецензии совершается попытка рассмотреть в связи с прочтением данной книги вопрос о том, что есть искусство и можно ли считать уличное искусство искусством. Кроме того, высказанные автором книги идеи рассматриваются в свете общей теории партизана, сформулированной К. Шмиттом, что позволяет взглянуть на проблему определения искусства под особым углом зрения. Но под особым углом зрения можно взглянуть и на фигуру партизана, которую автор рецензии предлагает интерпретировать через посредство эстетических определений.

Ключевые слова: Искусство, уличное искусство, эстетика, политика, партизан, иррегулярность, К. Шмитт.

**REVIEW OF THE BOOK ARTEM TYLIK
“PARTISANS WITHOUT FORESTS.
ESSAYS ON THE HISTORY AND THEORY OF STREET ART”**

St. Petersburg, Aesthesis, 2018.

ISBN 978-5-6041846-0-8

Svetlana Nikonova

D.Sc. in Philosophy, Professor.

St. Petersburg University of Humanities and social Sciences, Russia.

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

The recently published book of Artem Tylik, “Partisans without a forest. Essays on the history and theory of street art” is interesting because it is not only devoted to actual artistic practice and its description, but in fact confronts the reader with the problem of understanding what art is, how it evolved, and what are the future prospects for its development. It is worth noting that the author of the book does not claim that the practice in question is an art. Rather, the examples given in the book are examples of acts of communication. In these acts of communication, however, we can find a manifestation of freedom that opposes an orderly social system. This is self-organizing and uncontrolled communication, which makes street art a partisan. In this review, an attempt is made to consider in connection with reading this book the question of what art is and whether street art can be considered art. In addition, the ideas expressed by the author of the book are considered in the light of the general partisan theory

formulated by C. Schmitt, which allows you to look at the problem of defining art from a particular angle. But from a particular angle of view, one can look at the partisan figure that the author of the review proposes to interpret through aesthetic definitions.

Key words: Art, street art, aesthetics, politics, partisans, irregularity, C. Schmitt.

Книга, о которой пойдет речь, вышла в свет совсем недавно, осенью 2018 года в Санкт-Петербурге. Это сравнительно небольшая по объему работа: около 140 страниц текста, к которому прилагается 37 цветных иллюстраций. Тематика сразу привлекает внимание. Действительно, что может быть, как это принято говорить, «актуальнее» современных практик в искусстве? Новые течения и веяния вызывают множество вопросов и споров, и не просто споров, но и откровенного неприятия, противопоставленного неумеренному восхвалению, радикальной вражды, сталкивающейся с экстатическим восторгом и верой в то, что именно здесь, наконец, мы нашли надежду на спасение искусства от упадка и стагнации... в стороне от этих препирательств стоит только один способ отношения к происходящему — теоретический анализ. И именно на этой стороне находится, к нашему счастью, данная книга, позволяющая взглянуть на свой предмет с дистанцированной и рефлексивной позиции.

С чем же все-таки мы имеем дело, когда речь заходит о такой странной практике как *уличное искусство*? а речь о ней заходит часто — помимо того, что некие артефакты появляются на улицах городов. Но все же главное для нас то, что об этой практике *заходит речь*. И заходит речь именно как об *искусстве*. Мы могли бы в ней и не видеть искусства. В целом мы и ни в чем другом могли бы не видеть искусства — но раз речь заходит о чем-либо в мире как об искусстве, то само это «как» уже достойно теоретических раздумий.

Возникает повод задуматься о том, почему вообще что-либо может быть названо искусством... но возможно уже на протяжении столетия это было одним из наиболее революционных посылов авангардизма — тем самым, что привлек на его сторону критическую теорию и левые течения, которые в друг

заинтересовались эстетикой. Этот посыл состоял в том, чтобы вывести искусство из сферы очевидности. Слишком долго не возникало вопроса относительно того, что является искусством, а что им не является. Не возникало до тех пор, пока не стало казаться, что искусством может быть все, что угодно, что творческая способность человека должна внедрять искусство в жизнь, а жизнь превращать в искусство. И тут вдруг это взаимопроникновение поставило нас перед радикальной проблемой: что такое искусство? Важнее же всего то, что возникает эта проблема не столько в голове художника или теоретика, сколько в голове обывателя, который смотрит на музейный экспонат и нервно ощущает его неуместность, судорожно гадая, что здесь делает эта вещь, не отличающаяся от прочих простых вещей. И в тот момент, когда он отчаянно восклицает: «Но это же не искусство!» — он, возможно, впервые действительно задается вопросом о том, что является искусством, то есть задается философским вопросом о границах понятия. Как бы то ни было, это революционизирующий сознание — даже сознание обывателя — жест. По крайней мере, он это сознание нервирует, беспокоит и бодрит.

Однако с уличным искусством, как развернуто дает нам понять автор книги, дело обстоит совсем не так. Ведь это искусство возникает не в музее, но в непосредственной в среде проживания людей — на улицах городов. То, с чем мы встречаемся как с уличным искусством, отличается от того, что привычно нам на улицах видеть повседневно, оно нарушает обычный порядок их устройства. Если авангардисты превращали в искусство простые повседневные вещи, перенося их в музеи, то здесь скорее простой повседневный порядок вещей нарушается прямо по месту своего происхождения. И тем не менее вопрос о том, является ли искусством это странное явление, артефакт или надпись, нарушающие порядок нормального функционирования обычной среды обычного города, остается. И это совсем необязательно искусство. Это просто что-то необычное, выбивающееся из нормального функционирования системы. При этом, надо отметить, что это «необычное» вовсе необязательно призывает нас и к тому, чтобы перейти в другую систему. В этом смысле также совсем необязательно называть это искус-

ством — ведь за искусством мы традиционно подозреваем целую систему мировоззрения, глубокие смыслы, общечеловеческие ценности и т.д., и т.п. — по крайней мере, этого требуют сторонники классических идеалов. Но если эти артефакты и не могут быть названы искусством, все же можно заметить, что некоторым образом они соотносимы с определениями *эстетики* — по крайней мере с кантовским тезисом об эстетической незаинтересованности.

Однако об этом позже. Сперва обратим внимание на то, что пока обошли стороной. Ведь мы сразу обратились к подзаголовку книги, но на самом деле книга указывает нам вовсе не на искусство. Ее заглавие — «Партизаны без леса». Вот на это понятие *партизана* нам и хотелось бы посмотреть внимательней. И, возможно, именно это понятие мы могли бы связать, в конечном счете, с эстетикой. Не является ли, вообще говоря, партизан — эстетическим понятием? и если мы как-то можем подобраться к определению того, что же есть искусство, и является ли уличное искусство искусством, — то не можем ли мы сделать это именно через понятие партизана?

Вообще автор книги вовсе не претендует на то, что говорит об искусстве. То, что он описывает, часто называют искусством — почему бы не применять в данном случае этот термин? Его интересует определенная практика, актуализировавшаяся в жизни городов второй половины XX века. Он описывает историю возникновения и становления этой практики.

Автор соотносит эту практику с иными художественными практиками, развившимися раньше, особенно в начале и в середине XX века — и он видит как их взаимосвязь, так и их различие. Так, в первой главе говорится о возникновении граффити, тэггинга, об их истории, об их поэтике, об их неприятии часто не только властями, но и художественной элитой, об их, тем не менее, достаточно большой силе воздействия, в том числе и в политическом плане. По сути дела, это действительно не искусство — это некие акты гражданского неповиновения, однако более или менее несистематизированные, производимые без определенной цели, спонтанно, но вызывающие отклик и воздействующие на общество. В этих практиках есть явный революционный порыв.

Во второй главе автор соотносит современное уличное искусство с логикой развития авангарда (глава именно так и называется: «Уличное искусство и логика авангарда» (Tylik, 2018, 49)). И тут мы видим любопытную вещь: действительно логика авангарда — то есть именно авангардного искусства, того самого, которое внедряет искусство в жизнь, а жизнь в искусство, которое приносит в музеи простые вещи и устраивает безумные акции, эпатазирующие зрителей, — так вот эта логика *ведет* к возникновению уличного искусства. И это несмотря на то, что авангардное искусство требует музейного пространства для своего развертывания — по сути дела, оно и создается этим самым музейным пространством, превращающим простые вещи в экспонаты! и также авангардное искусство требует отношения к себе как к искусству, выделения себя в качестве искусства из общего потока жизни, фиксации себя в таком качестве, а следовательно, принадлежности художнику, авторского права и т.д., и т.п. Еще в первой главе А. Тылик приводит любопытные сомнения Пабло Пикассо относительно граффити: отрывок из разговора Пикассо со своим другом, теоретиком и фотографом, много внимания уделявшим граффити, издавшим фотоальбом граффити и посвятившим этому феномену статью. Пикассо признается другу, что также испытывает интерес к граффити, иногда срисовывает их, иногда даже хочет «начеркать что-нибудь» на какой-то симпатичной стенке. Но что-то его удерживает. На что теоретик граффити задает ему вопрос: «Ты не мог забрать рисунок с собой?» Да, это ответ. «Граффити принадлежит всем и никому одновременно», — говорит Пикассо (Tylik, 2018, 30-31). Художнику хочется быть творцом своего мира, в котором он сам распоряжается всем, что в этом мире есть — и получает от этого свои дивиденды.

В уже упомянутой нами второй главе А. Тылик подробно останавливается на описании эстетических концепций и чаяний художников первой половины XX века, например, на том, как советские конструктивисты радостно приняли революцию, хотя позже советская система раздавила их порыв, хоть и воспользовавшись им частично. Логика авангарда, с точки зрения автора, оказывается такой: сперва художник выступает как «террорист», желающий разрушения сложившегося

общества, рвущийся к свободе, настаивающий на своем свободном праве — это истинный революционер, революционер без особой системы, потому кажущийся пышущим творчеством, радостным и ничем не стесненным. Но в конце концов, этот художник, как и любой революционер, борется с системой не просто так: он хочет создания лучшей! и вот он становится «жизнестроителем», он пытается преобразить мир в нечто новое, выстроить его согласно своему видению — видению лучшего, идеального общества, эстетически организованного пространства, общества, предназначенного для жизни людей, может быть общества рационального, может быть общества творческого... Все равно! Главное, он хочет преобразить жизнь и построить новую систему на месте старой. А. Тылик недаром упоминает замечание Б. Гройса относительно судьбы советского искусства, где, по сути, единственным «успешным художником конструктивистом» оказался Иосиф Сталин, который действительно воплощал свой гигантский проект по преобразованию мира, используя людей, в том числе и художников, как свой творческий материал, кое-что отбрасывая, кое-что формируя по-своему. Творческое преобразование мира человеком — это суть тоталитарной системы. Неслучайно тоталитарные проекты можно назвать проектами эстетическими. Логика развития любой утопии приводит нас к антиутопии. Но это значит также и другое: любой автор-художник по существу своему тоталитарен, даже если он выступает как свободный ниспровергатель. И единственное, что продолжает делать его ниспровергателем — это ниспровержение даже *собственной* системы, от которой, будучи свободным деятелем, он сам всегда ускользает и в рамки которой не вмещается.

«Смерть автора» (Bart, 1994) — единственное, наверно, что может оставить художнику свободу. Если он предпочитает остаться автором своего произведения, присвоить его — он становится либо тираном, либо нормальным «капиталистом», владеющим приносящей прибыль собственностью. Потому так легко коммерческой системе вобрать в себя художника: ведь он хочет быть автором! — потому что он хочет быть собой. А значит он хочет быть собственником. Быть собой — значит быть собственником. Не потому ли некогда еще Маркс

и Энгельс в своем знаменитом Манифесте выступали против понятия личности и понятия свободы, говоря, что это «буржуазная свобода» и «буржуазная личность»? (Marks & Engel's, 2013, 47). Нам кажется: мы хотим быть собой и хотим быть свободными. Но мы просто хотим быть собственниками и владеть своим имуществом или своим миром.

Но как же тогда быть свободным и быть собой, если как бы мы ни стремились к этому, мы утверждаем себя в качестве владельца и собственника, превращая тем самым наилучший проект преобразования себя и общества в тоталитарную антиутопию с доминированием тотального контроля?

Логика авангарда, согласно мысли А. Тылика, совершает здесь следующий ход, переводя художника с позиции жизнестроителя на новую позицию, которую можно называть позицией *партизана*. Интересно, что автор отмечает в своей книге: в целом в своих программных установках эта позиция не так уж сильно расходится с первыми двумя, особенно, со второй, ибо эта позиция вполне утвердительно, позитивна, это отнюдь не просто бунт, это конкретное предложение по улучшению жизни. Тем не менее происходит существенная переакцентировка, которая делает новую позицию фактически противоположной прежним. И тогда именно здесь мы имеем странную возможность выйти за пределы тех самых раскритикованных классиками марксизма «свободы», «личности» и соответствующей им предельной творческой деятельности по преобразованию мира, то есть *искусства*, — к чему-то, что, может быть, больше ни свободой, ни личностью, ни искусством не является, но является чем-то, в чем человек испытывает насущную необходимость как тот, кто хочет быть, и быть собой, и быть свободным, и быть деятельным. Вот здесь именно и возникает вопрос об «уличном искусстве», и уже исходя из сказанного мы могли бы заметить, что оно не должно и не может быть в полной мере оцениваемым по критериям именно «искусства», если искусством были и предыдущие ипостаси авангардистской позиции.

Вообще говоря, А. Тылик начинает свою книгу с того, что упоминает древние коммуникативные практики. Он напоминает нам об удивительном факте: стены древних городов,

которые извлекают из под позднейших напластований археологи, были часто покрыты огромным количеством надписей, иногда весьма сложных, иногда же самых, казалось бы, примитивных, просто обозначающих имена людей посетивших то или иное место (Tylik, 2018, 20-21). В современном мире человек, написавший на стене «Здесь был Вася» подвергается осуждению как бескультурный, тем не менее для древних цивилизаций это, скорее, было культурной нормой. Они вели диалоги на стенах, как мы ведем их теперь в социальных сетях, и эти диалоги и записи функционировали в городском пространстве, в пространстве жизни людей, причем реальной, а не виртуальной, формируя ее свободным, не излишне контролируемым способом. Среда обитания была наполнена коммуникацией, она не молчала. И это все — в старом, пропитанном религией, традиционном обществе.

Переворот в системе коммуникативной организации городской среды, или в целом культурной среды, происходит, как отмечает автор, в Новое время. Он происходит вместе с рационализацией, демократизацией, развитием критического мышления и отказом от следования традициям. Странно — но это факт. В этих именно условиях вдруг свободное самовыражение начинает пресекаться, а поступление информации становится все более и более регулируемым процессом, у которого становится все меньше адресантов (людей, регулирующих процесс) и все больше адресатов (аудитории, внимающей тому, что ей сообщают) (Tylik, 2018, 22). Да, безусловно, информация становится все более разнообразной, все более «свободной», распространение ее — все более творческим, технически изощренным. Появляются масс-медиа, появляется реклама, разные рекламные компании конкурируют между собой. Но в конечном счете, все они подчинены одним и тем же целям, которые выгодны единой экономической системе, централизованно функционирующей в границах того или иного государства, а позже — уже и глобального политико-экономического сообщества. Все, что этим целям не подчинено, — либо должно им подчиниться, либо должно быть уничтожено, или, по крайней мере, признано ненужным, бесцельным, невыгодным, осмеяно и раздавлено. В этом порыве к контролю можно бунтарские элементы

устранять физически (как поступали тоталитарные системы), можно их ассимилировать, находя им место в коммерческой структуре (выставки и фестивали того, что начиналось как андеграунд — тому пример). Ну а остальное просто вытесняется подавляющей идеологией коммерческой успешности. И все функционирует слаженно и подконтрольно. В людях, воспринимающих информацию, возникают тщательно пропагандируемые желания. Это желания разнообразные, свободные, творческие, ведущие их к развитию, самореализации, но — так, как того желает система. А ведь системе нужны умные, гибкие, стремящиеся ко все лучшему ее функционированию люди. Но то, что не входит в ведение этой системы — не должно отвлекать их. Хотя бы потому, что это — это эстетически непривлекательно, словно какой-то таракан на красивой светлой стене сверкающего нового офиса.

Но это эстетическое изъятие того, что представляется «лишним», пресекает свободу коммуникации. И в этой связи, фактически, автор книги настаивает не на том, что уличное искусство — это именно искусство, но на том, что это новая свободная *коммуникативная* практика, наподобие тех, что существовали в древности, хотя и возникшая в совсем других условиях. Эта практика оказывается очень зыбкой, очень склонной к тому, чтобы быть вовлеченной в систему, но тем не менее в ней есть некий элемент, способный к противостоянию порабощению и всеподконтрольности — что гораздо важнее, чем быть искусством или чем быть хулиганством и терроризмом, или же быть действительно проявлением бескультуры и вандализма. Чтобы обратить внимание на этот элемент, тем не менее, отвлечемся на некоторое время от рассматриваемой нами книге и обратимся к совсем иной концепции.

В книге «Теория партизана. Промежуточное замечание по поводу понятия политического» (1963) немецкий философ Карл Шмитт вводит почти неожиданно в свою концепцию политической философии и геополитики, эту странную — фигуру *партизана* — как нечто, обладающее большой значимостью. Шмитт отмечает любопытные черты партизана — и эти черты весьма знаменательны в связи с тем, о чем говорится в обсуждаемой нами книге, посвященной не политике, но, ско-

рее, искусству. Так, Шмитт упоминает, что феномен партизана является новым феноменом — в том смысле, что партизаны возникают в Новое время, и потому нет каких-либо старых теорий партизана, теория партизана есть дело современности. В старых обществах человек, который бы осуществлял подобную «партизанской» деятельность, рассматривался бы как преступник. И так продолжалось, «пока что в войне сохранялось еще нечто от представления о дуэли и от рыцарского кодекса» (Shmitt, 2007, 21).

Вот это и ответ на вопрос: в старых традиционных обществах, хоть и подчиненных единой традиции, предполагающей строгую иерархию и подчинение, тем не менее важное место занимал личный вклад человека в деятельность общества, потому он был не полностью подконтролен и мог свободно общаться на стенах домов, фиксируя свое неповторимое существование в это время и в этом месте. Пытаясь осмыслить переворот в сознании, произошедший в Новое время, предположим: несмотря на то, что впервые формируется собственно понятие свободной личности и мыслящего субъекта, весь мир, осмысленный этим субъектом, превращается в *систему*. И общество также начинает функционировать как система, совершенно безразличная к личному вкладу конкретного человека. Индивид становится либо винтиком этой системы, либо лишним элементом, который должен быть устранен. Но сама эта система создается именно потому, что ее создает свободная личность, извлекающая закон своих действий не из внешней традиции, освященной религией, а из самого себя — и «мужественно пользующаяся собственным разумом», как говорил Кант в работе о Просвещении. Таким образом между системой, создаваемой субъектом как «объективный» мир, по собственному плану, и самим субъектом возникает противоречие. И субъект всегда оказывается достаточной силой в тайной борьбе с собственной системой, из которой он выбивается. Перестав создавать систему субъект и становится *партизаном*.

Шмитт выделяет в своей теории партизана четыре наиболее существенных признака последнего: это, в первую очередь, его иррегулярность, далее, это его мобильность, также его политическая вовлеченность, и еще один последний признак — его

«теллурический характер» или его связь с землей, с конкретной территорией (Shmitt, 2007, 34-35).

Мобильность позволяет ему не быть привязанным к месту, проявляться и здесь и там, становясь неуловимым. В то же время привязанность к территории вовлекает его в его жизненное пространство, обращает к собственным, своим, уникальным задачам, не согласующимся с задачами системы, стремящейся к глобальности, винтиком которой он должен был бы стать в ее проектах по тотальному преобразованию мира, — но не стал. Система — этот доросший до тотальности субъект, партизан — субъект, вырывающийся за пределы этой тотальности. Возможно, это похоже на вечное диалектическое движение, но главное, в любом случае, это характеризует только модернистское состояние мира. Партизан возникает только как ответ на это состояние, как ответ на требование тотальности.

Политическая вовлеченность кажется странным качеством, но по сути дела, это именно то, что делает партизана отличающимся от хулигана, преступника, разбойника. И однако — самое поразительное — мы никогда не можем узнать наверняка, что он им *не* является, так как никогда не можем заглянуть во внутренние интенции человека, а внешними определителями партизан не обладает. Ведь главным признаком партизана является его *иррегулярность*. Он не может быть зафиксирован как партизан, он не может получить удостоверение партизана. Его сила только в том, что он принципиально невидим для системы. Он такой же, как все, у него нет специальной функции в системе по ее налаживанию или разрушению. Он не позиционирует себя как враг системы или борец с ней, так, чтобы она могла начать с ним бороться или его интегрировать. Он действует — но так, что его действия совершенно неотслеживаемы для системы, которая сталкивается только с их эффектами.

В этой связи Шмитт поднимает еще один существенный вопрос: дело в том, что действия партизана принципиально не могут получить какого-либо официального признания и *легализации*. Как ни странно, вопрос этот связан с военным правом, и не раз совершались попытки решить его путем принятия международных конвенций. Ведь партизанское движение

не просто оказалось эффективным против действия регулярных армий, но в целом действия партизан по защите своей территории от врагов, по защите своих естественных прав, не могли не признаваться *легитимными* в рамках основанной на утверждении естественного права субъекта системы. И эта их легитимность вскоре стала активно использоваться и поощряться правительствами при военных действиях в случае вторжения оккупационных войск на их территорию. Партизаны оказались выгодны в военной политике — но в то же время опасны как для противника, так и для власти, которая, по мнению Шмитта, совершает все более и более попыток к тому, чтобы как-либо легализовать деятельность партизан — то есть сделать их видимыми для системы. И партизанами, следовательно, могут оставаться лишь те, кто продолжает оставаться не легализованным, не получает свои «права». В этом состоит их странная политическая сила.

Но при чем тут эстетика? а вот при чем. Еще Кант в «Критике способности суждения» определяет возникающее чувство удовольствия от того, что представилось вдруг субъективно целесообразным, «счастливой случайностью» (Kant, 1994, 24). Это свойство рефлектирующей способности суждения, ищущей общее понятия для многообразного, а не дающее это понятие ему априорным образом. Эстетический опыт случаен и основан на «свободной игре» способностей. Но непосредственно после Канта немецкая классическая философия, что прекрасно артикулировано в системе Гегеля, обращает этот случайный опыт в одну из вех развития *тотальности*. И тем же самым актом эстетика превращается в философию искусства. Эстетика Канта фиксирует субъективный опыт и таким образом она, конечно же, также говорит о господстве субъекта в этой парадигме мысли. И однако эстетика фиксирует этот опыт как *случайный*, имеющий свое место и время, не претендующий на абсолютный характер.

Так вот, эстетический опыт оказывается неким партизанством человека-субъекта внутри системы, он утверждает право на случайность, право на случайность своей жизни, и случайность своих действий — такое право, которое не может быть зафиксировано никаким законом, потому что закон фиксирует

вечное, а это, по сути, есть право на брэнность, на то, чтобы ускользнуть от закона в случай. Это не право на собственность, потому что собственность существует лишь будучи признанной всеми, включенной в систему. Но это право на свое, отличное от другого и подчеркивающее это *отличие* скорее, чем принадлежность.

А. Тылик в своей книге приводит ряд примеров «партизанских» действий уличных художников. Эти действия иногда имеют ярко выраженный бунтарский характер, но как показывает автор, это бунтарство здесь — далеко не в политическом протесте, потому что лозунги, некогда настаивавшие на борьбе с системой, сменяются абсурдистскими и ироничными утверждениями (Tylik, 2018, 119-120). Часто мы видим, естественно, акты, похожие на акты вандализма, акты намеренного разрушения, порчи предметов, вызывающих у художника протест. Иногда эта порча почти невинна, как в случае с автором, дорисовывающим фигурки на дорожных знаках (Tylik, 2018, 109), иногда и более серьезна — устранение рекламы (протест против общества потребления (Tylik, 2018, 101-106), порча вывесок, а то и порча и преобразование элементов городского пейзажа (надписи, раскрашивание, поломка, преобразование в другие формы). Описанию подобных практик уделено много места в третьей части книги А. Тылика. Но также присутствует, а в последних главах и превалирует, описание акций совсем иного рода, тем не менее, по сути своей остающихся не менее «партизанскими», а значит и не менее, а может быть даже более, бунтарскими, чем прежние. Это акции, направленные, скорее, на совершенно свободное и нецелесообразное украшение окружающей среды, никак не связанное с намеренной порчей предусмотренного в ней порядка. Автор описывает портрет девочки на бетонных сваях (Tylik, 2018, 121), а также иронично дорисованную фигуру бегуна, повторяющую рекламу (Tylik, 2018, 116) и, при наблюдении с определенной точки, вызывающую улыбку (бегун с рекламы словно бы прорвался сквозь стену соседнего дома), но также и восхищение мастерством исполнения произведения, которое будет жить и иметь значение лишь до тех пор, пока на другой стене висит соответствующая реклама (кстати никакого издевательства или

отрицания рекламы в ней нет, только диалог с ней, дополнительно, притом, обращающий на эту рекламу внимание, украшающий ее, превращающий ее в эстетический объект). Или же фонари, превращенные в уютные торшеры (Tylik, 2018, 127), или же рисунок на снегу, превращающий фонарь в приподнятую душку очков (Tylik, 2018, 124). Или же антенны, посредством изящного рисунка превращенные в телескопы, или же разрисованная под игральную кость выступающая плитка на улице (кстати так о нее сложнее оступиться), или же дорисованная к дорожному сливу стекающая в него карта мира, наводящая на экзистенциальные раздумья (Tylik, 2018, 124). Все это не бунтует против имеющейся системы, но также и не просто ее украшает. И бунт и украшение — все еще встроены в систему как ее возможные элементы. Они знакомы порядку системы. Но эти акции, скорее, освежают взгляд, заставляют остановиться, удивиться, задуматься. И в этом смысле они больше соответствуют кантовскому определению эстетического удовольствия, нежели нацеленная упорядоченность ансамбля. Городской ансамбль, нетронутый уличным художником, прекрасен, соразмерен, регулярен и в этом смысле эстетичен. Но уличный художник вносит в него новые возможности для эстетического опыта, подвергая его легкому искажению, обращая внимание на то, что до сих пор внимания не вызывало. Также точно и прежде уродливые части города этот новый взгляд может эстетизировать, переориентировать наше внимания, и вновь мы выпадаем из традиционного порядка и видим нечто совсем иное. Иное — не в смысле лучшее, более правильное, а просто иное чем виделось прежде, чем было предусмотрено правилом.

Есть ли это искусство? Для того, чтобы производить многие из подобных акций, надо обладать художественным взглядом. Но кажется, это не обязательное условие. Скорее мы можем заключить, что главным условием оказывается неподотчетное общему порядку стремление настаивать на своем особом видении, на своей жизни, на жизни на своей земле, в своей окружающей среде, которая воспринимается живо и органично и взывает к тому, чтобы вступить в коммуникацию с нею и с другими человеческими существами, которые ее населяют,

и которые могут ответить как человеческие существа, а не как упорядочивающая организация любого уровня. Это стремление настаивать на прекрасной случайности своего эстетического опыта и на праве сообщить его другим без того, чтобы гарантированным образом получить согласие.

REFERENCES

- Bart, R. (1994). *Smert' Avtora* [Death of the Author]. In *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics] (384-391). Moscow: Izdat. gruppa "Progress". (in Russian)
- Kant, I. (1994). *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Criticism of judgment]. *Soch. v 8-mi tt.*, T. V. Moscow: ChORO. (in Russian)
- Marks, K., & Engel's, F. (2013). *Manifest kommunisticheskoi partii* [Manifesto of the Communist Party]. Moscow: Common place. (in Russian)
- Shmitt, K. (2007). *Teoriya partizana* [The Partisan Theory]. Moscow: Praxis. (in Russian)
- Tylik, A. (2018). *Partizany bez lesa. Ocherki po istorii i teorii ulichnogo iskusstva* [Partisans without a forest. Essays on the history and theory of street art]. St. Petersburg: Estetezis. (in Russian)