

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра культурології**

**ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В КУЛЬТУРІ
СУЧАСНОГО МІСТА НА ПРИКЛАДІ СТРИТ-АРТ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”

Виконав: студентка
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Культурологія
Костиренко Тетяна Сергіївна

Керівник к. пед. н., доцент
Форостян А.Ф.
Рецензент к. мист., доцент
Корнішева Т.Л.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Особливості розвитку культури сучасного міста	7
1.1. Культурний простір: структура, сутність та загальнокультурний статус	7
1.2. Трансформації культурного простору сучасного міста	14
1.3. Стріт-арт як художньо-естетичне явище сучасного міста ..	20
РОЗДІЛ 2. Стріт-арт - елемент формування міського простору	30
2.1. Теоретико-методологічне підґрунття становлення стріт-арту як культурного феномену міста	30
2.2. Особливості стріт-арту в дизайні сучасного міста	49
2.3. Дослідження міського простору як території існування стріт-арту	56
ВИСНОВКИ	62
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	65
ДОДАТКИ	
Додаток А. Приклади Стріт-арту в м.Херсон	75

ВСТУП

Актуальність теми. Процеси, які відбуваються в містах, впливають на життя всього суспільства і окремої особистості. Образ міста - це багато в чому і образ створений його культурою, найбільш точно виражає її суть і сутність.

Культурний простір міста - особливе, унікальне явище – це простір реалізації людських бажань, можливостей, задатків, здійснення соціальних програм, цілей та ідей. Однією з форм вільного самовираження людини в культурному просторі міста стало Street Art (вуличне мистецтво), досить молоде явище, спочатку володіло протестною складовою. Вуличне мистецтво - це, перш за все, донесення ідеї художника до широкого кола звичайних, невідготовлених глядачів; саме це дозволяє художникам розвивати більше не естетичні якості свого твору, а його публічність, тиражувати свою творчість з максимальною віддачею і зворотним зв'язком від суспільства.

Варто відзначити, що існування мистецтва завжди залежало від публічності та особливо, вуличне мистецтво. Проте, мистецтво завжди знаходиться в пошуку простору для презентації.

Ще кілька років тому, художники вуличного мистецтва, висловлюючи себе в громадських місцях, вважалися варварами, а саме мистецтво - вандалізмом. У ХХІ столітті про вуличне мистецтво стала говорити медіа - сфера. Стріт-арт почав набувати нового статусу, і на сьогоднішній день займає своє почесне місце в культурі міського середовища. А митці міського живопису, яких можливо назвати урбан-художниками, прагнуть донести свої думки без посередників, без просторових перепонів (галерея, музей) до співгромадян. Мистецтво намагається не залишитися закритим елітарним простором, прагне «вийти на вулицю», наблизитися до містян. То ж, у сучасній науці стріт-

арт розглядають у контексті яскравих «викликів сучасності», який змінює статус майже з маргінального явища на сучасне мистецтво.

Стріт-арт в культурному просторі міста поступово стає об'єктом теоретичного дослідження. Культурологія вкрай рідко зверталася до вивчення даного аспекту існування в цілому графіті і стріт-арт культури. Проблема існування різних форм і напрямків стріт-арту і ставлення жителів і самих художників до даної діяльності на сьогоднішній день транлюється через безліч інтерв'ю з найбільш відомими стріт - райтерами.

Тож, сьогодні зростає інтерес до стріт-арту, збільшується кількість наукових публікацій та розвідок, адже воно не перестає еволюціонувати, втілюючись у нових формах. Науковий доробок у розгляд цієї мистецько - філософської проблематики зробили такі закордонні науковці, як Рафаель Шактер, Ніколас Рігл, Льюїс Боу, Алісон Янг та інші. Разом із тим слід визнати, що у вітчизняній науці поки що мають місце початкові спроби визначити головну ідею самовираження людини за допомогою вуличного мистецтва. Дослідженням цієї теми займалися Н. Самутіна, А. Алексеєва, А. Монастирський, Г. Онкович та інші.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконувалася відповідно до програм досліджень кафедри культурології ХДУ.

Мета дослідження. проаналізувати особливості трансформації в культурі та культурному просторі сучасного міста на прикладі стріт-арт.

Відповідно до мети в роботі розкриваються наступні **завдання**:

1. Деталізувати трансформаційні процеси культурного простору сучасного міста
2. Описати особливості вуличного мистецтва як художньо-естетичне явище сучасного міста.
3. Визначити підґрунття становлення стріт-арту як культурного феномену міста

4. Дати характеристику особливостям сприймання стріт-арту в дизайні сучасного міста

5. Дослідити ставлення містян до стріт-арту.

Об'єкт дослідження. Культурний простір сучасного міста.

Предмет дослідження. Місце та роль стріт-арту у культурному просторі сучасного міста.

Методи дослідження. В роботі поряд з загальнонауковими методами, такими, як аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення, використані компаративний, кроскультурний та системний аналіз, що дають можливість визначення феноменів культури як культурно-історичної цілісності у їх порівнянні та паралельних, аналогових ідентифікаціях.

Наукова новизна одержаних результатів обумовлена наступними твердженнями: визначено поняття культурний простір в контексті культури стріт-арт; проаналізовано історію стріт-арту; за допомогою дослідження виявлено відношення молоді до певних об'єктів вуличного мистецтва і стріт-арту в цілому.

Практичне значення одержаних результатів. Викладені в роботі спостереження і висновки сприятимуть упорядкуванню сучасної термінології графічного дизайну, її стандартизації та уніфікації. Крім того, матеріали дослідження можуть бути використані в навчальному процесі вищої школи: при підготовці до лекцій, під час опрацювання спецкурсів, спецсеминарів, а також для написання рефератів та курсових робіт.

Апробація результатів роботи. Результати дослідження були представлені у доповіді «Трансформаційні процеси в культурі сучасного міста (на прикладі стріт-арт)» на XI Всеукраїнській (з міжнародною участю) науково-практичній конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти в системі вищої школи», 30 жовтня 2020 року, Херсон.

Публікації. Результати дослідження знайшли своє відображення у статті «Трансформаційні процеси в культурі сучасного міста (на прикладі стріт-арт)», яка була надрукована у збірці студентських наукових робіт «Магістерські студії» - Херсон 2020 рік.

Структура роботи. Робота складається зі вступу двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

РОЗДІЛ 1

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО МІСТА

1.1. Культурний простір: структура, сутність та загальнокультурний статус

Для того, щоб визначити особливості та форми прояву вуличного мистецтва в культурному просторі м Єкатеринбурга, ми повинні уточнити вихідні поняття «культурний простір» і «міське культурний простір» в цілому і визначити їх евристичний потенціал в порівнянні з близькими поняттями - «середовище», «соціально-культурна середовище» і ін. До уваги ми візьмемо результати досліджень кількох російських авторів, кожен з яких вкладає в ці визначення свій сенс, своє сприйняття і, тим самим, звертає увагу на значущі аспекти цих феноменів.

У наукових дослідженнях неодноразово розглядається термін «Соціокультурне середовище», він використовується в багатьох областях наукового знання - в культурології, демографії, соціальної психології. У зв'язку з цим, досить проблематично сформулювати його усталене визначення з огляду на багатозначності. На початку становлення цього терміна дослідники звертали увагу на «культурну» середу. Так, Л.Н. Коган і Ю.Р. Вишневський визначили «культурне середовище» наступним чином: «Це стійка сукупність речових і особистісних елементів, з якими взаємодіє соціальний суб'єкт (особистість, група, клас, суспільство), яка впливає на його діяльність по створенню і освоєнню духовних цінностей і благ, на формування духовних потреб і ціннісних орієнтацій в галузі культури». По суті, «Соціальне» і «культурне» в цьому визначенні перегукуються, і одне

неможливе без іншого. Людина, як істота соціальна, так і істота культурне, а оскільки саме по собі поняття середовища передбачає включеність і взаємодія з нею людини, можна зробити висновок, що компоненти поняття - соціальне, культурне і людина є нерозривним цілим, і одне без іншого практично «ніщо».

А. М. Алфьорова, вважає, що соціокультурне середовище можна уявити, як «сукупність матеріальних, суспільних і духовних умов життєдіяльності населення. це самостійна складноорганізована система, яка має певний набір характеристик, внутрішню структуру і розвивається за певними законам » [34].

Разом з тим, дослідники застосовують нарівні з поняттям «Соціокультурне середовище» і поняття «соціокультурний простір».

Виникає питання їх розмежування. С.В. Кривих в спробах розмежувати поняття «середовище» і «простір», вважає, що «простір» представляє собою набір умов, пов'язаних між собою певним чином, які можуть впливати на людину. При цьому за змістом в самому понятті простору не мається на увазі включеність в нього людини.

Простір може існувати і незалежно від нього. Поняття «середовище» також відображає взаємозв'язок умов, що забезпечують розвиток людини. В І тут передбачається його присутність в середовищі, взаємовплив, взаємодія оточення з суб'єктом.

Вивчення міського середовища ведеться в певному соціальному і культурному полі, в якому здійснюється взаємодія, комунікація людей. Соціальна реальність, яка відображає комплекс і соціальних, і духовних складових суспільства називається соціокультурним простором.

Таким чином, соціокультурне середовище є частиною соціокультурного простору міста.

Історично складалося, що дослідження простору не відразу перейшло до соціокультурних характеристик, спочатку воно було досліджено соціологами, тобто розкривалося з точки зору

«Соціального». Першим найбільшим соціологом, який задав імпульс до дослідженню поняття - Георг Зіммель. Він концентрує свою міркування на просторі соціальному і акцентує увагу на процесі взаємодії, вважає, що «якщо люди не взаємодіють, то простір практично "ніщо"» [14]. При цьому Г. Зіммель звертає увагу на те, що взаємодія між людьми відбувається не в просторі взагалі, а на деякій його частині, в певних межах.

Так само Зіммель говорить про якості простору: «Є якісь "Якості простору", які дозволяють, так сказати, міцніше зв'язати себе з тією чи іншою його "частиною", але при цьому вони повинні мати межі» [71, с. 62].

Таким чином, Зіммель підкреслює важливість розуміння меж території, які дозволяють сформуванню поняття її характерних якостей і визначити її унікальність. Цей факт говорить про те, що, досліджуючи якийсь простір, важливо в першу чергу розуміти, які його територіальні рамки.

До розумію того, яким чином, можливо ранжувати соціальне і культурний простір підводить Питирим Сорокін. Він обрав критерій соціальних груп, через який можна охарактеризувати простір. Але каже, що більшість соціальних груп не можна вибудувати на єдиному континуумі і ранжувати за однією ознакою. Розподіл на економічний, політичний професійний критерії практично не вирішують проблему визначення соціальних особливостей груп, оскільки це зменшує глибину дослідження, що так само стосується і статевовікових показників. Соціальне простір набагато більш многогранно.

Можна сказати, що соціальний простір мислиться без Наступного особливості - необхідна присутність членів груп, які включені в рамки певної території, що знаходяться в безперервному взаємодії, причому члени простору мають неоднорідними і багатовимірними показниками.

Однак соціокультурний простір містить і другу ємну складову - культурну. Для Л. В. Сілкін «культурний простір - це своєрідний механізм, спосіб, за допомогою якого відбувається процес окультурення природного простору ». Тобто «Культурне» - це нове, мінливий відповідно до потреб суспільства бачення простору.

І. М. Гуткіна вважає, що «культурний простір можна розглядати в раціоналістичному контексті як поняття, характеризує культуру з позицій її розташування, протяжності і насиченості, що має межі, величину, що володіє здатністю до зміни, збільшення і скорочення, що має якийсь ідеальний аспект, визначає свідомість, і здатне взаємодіяти з іншими культурними просторами і з іншими сферами гуманітарного простору » [41].

Ю. М. Лотман розглядав простір культури з точки зору семіотичного аналізу. Категорія простору безпосередньо пов'язана з поняттям культури: «своєрідність людини як культурного істоти вимагає протиставлення його світу природи, що розуміється як позакультурному простір » [53].

Таким чином, «соціокультурний простір» є не просто сумою соціального і культурного. «Соціокультурний простір» передбачає не тільки простір фізичне, яке заповнюється соціальними утвореннями, взаємодіючими між собою. Воно має межі, окреслені цінностями і нормами, а також взаємодіями багатозв'язних груп, що містять в собі соціальні, культурні, особистісні аспекти взаємодіючих учасників.

Особливе місце в культурологічних дослідженнях про культурному просторі займають міркування С.Н. Іконникової. Вона вважає, що «культурний простір є життєвою і соціокультурної сферою суспільства, «вмістилищем» і внутрішнім об'ємом культурних процесів »[20]. Культурний простір має певну протяжну територію, яка має функцію поширення національно етнічних мов спілкування і духовних

цінностей, традиційні форми побуту, способу життя й способу життя, семантику і семіотику релігійних і архітектурних пам'яток.

На території культурного простору визначені межі столиці і периферії, міст-музеїв, пам'ятних місць присвячені історичним подіям. В її розумінні культурний простір тісно пов'язане і взаємодіє з географічним, етнічним, політичним і економічним простором, тобто воно багатомерно. ареали, поширюються в культурному просторі, їх кордони позначені не чітко, розмиті і часто навіть накладаються один на одного. С.Н. Іконнікова розглядає «простір як культурно-інтегруючий початок існування і розвитку народів як цінність ». найважливіші властивості культурного простору вона визначає, як багатофункціональність, динамічність, мінливість, відносність і рухливість[20].

Схожість міркувань з висновками С.Н. Іконнікової, ми знайшли у В.П. Большакова, який розглядає «культурний простір не тільки як «вмістилище» культурних цінностей, артефактів культури, культурних процесів. Культурний простір, на його думку, це те, що культура, виникаючи і розвиваючись, породжує і змінює, і то що, виникнувши, активно впливає на культуру, його породила. дослідник відзначає то, що з культурним простором, простір територіальне і політичне збігається не завжди, тим самим підтверджується рухливий, відносний характер кордонів культурного простору [20].

З точки зору А.Н. Бистрової в структурованій системі культурного простору можна виділити: 1) географічне, фізичне простір, тобто простір реального світу; 2) інтелектуальне простір; 3) простір соціуму; 4) інформаційно-знакова простір. Окремо виділяється культурний простір природи, яке формується завдяки процесу освоєння даної території живуть в ньому етносом.

Вкрай цікавим, точним і актуальним, ми порахували визначення культурного простору, запропоноване М.С. Каганом. Він говорить про

те, що простір включає в себе безліч аспектів: дика природа, тобто природні умови, які представлені нам в первозданному вигляді, перетворена природа, що підкоряється бажанням, захопленням людини (Одомашнені тварини та рослини, штучні насадження, заповідники, зміни рельєфу, доріг) і сфера соціальних відносин, яка з'єднує всі попередні аспекти воедино. У підсумку ми отримуємо повноцінний уклад життєдіяльності локальної місцевості.

Аналіз поняття соціально-культурного простору, призводить до висновку про те, що за своїм значенням воно різноманітне. якщо підсумувати всі визначення, то можна прийти до висновку, що це територія, яка об'єднує цінності суспільства, його ставлення до світу в рамках певної культури.

Соціокультурний простір це:

- «це культура і стан суспільства, в якому живе і розвивається людина»;
- тип соціокультурного освіти, який багато в чому схожий з соціокультурною системою, але має велику кількість принципових відмінностей. Для нього характерні стійкість і тривалість існування, наявність специфічних економічних, соціальних і культурних форм;
- це «безпосередньо дане кожному індивіду простір, посредством якого він активно включається в культурні зв'язки суспільства » [49].

Крім того, соціокультурний простір можна розглядати в вигляді «системи інформаційно-комунікативних підстав соціальної діяльності, втілених в різноманітних знаково-символічних продуктах соціокультурної практики, локалізованих в певних територіальних межах ».

Всі події, творіння і діяння людей дбайливо зберігає в собі простір. Культурний простір завжди безпосередньо пов'язане і не сприймається поза свідомістю людини і його діяльності.

Культурний простір є таким собі цілим, частини якого породжують взаємодія культурних цінностей і систем, розташованих в духовному світі суспільства і особистості.

Культурний простір поєднує в собі історичну спадкоємність і справжню, сучасне життя народу, соціальних груп. Тільки в культурному просторі можливо спільне існування минулих і сучасних шарів культури.

Таким чином, культурний простір - це простір, який концентрує в собі безліч елементів життєдіяльності суспільства, все те, що створюється людиною за допомогою творчого перетворення довкілля.

Територіальні межі соціокультурного простору різняться по розмірами. Типи поселення, звичайно ж, привносять свої характеристики. Сьогоднішні глобалізаційні зміни узагальнюють розуміння сучасного місця життя суспільства з точки зору територіальної і соціокультурної організації.

У XXI столітті міста стали мінливі. Міський простір не сприймається як просто територія, сьогодні городяни активні користувачі, вони підвищують свої вимоги до міського середовища в культурному відношенні, в можливості взаємодії між жителями міста і місцями, будівлями, живими і не живими об'єктами. Міське соціокультурний простір є місцем об'єднання різних спільнот і субкультур. Цікава позиція представлена А. В. Фроловим. він здійснив спробу застосувати феноменологічний підхід до дослідження сприйняття міського простору. І прийшов до висновку про те, що «Результати смислопорождаючих активності інших людей накладають відбиток на світ, в якому я існую; в результаті конституюється загальне нам всім смисловий простір. прикладом інтерсуб'єктивного простору може служити місто » [28]. Відповідно, місто знаходить свій вигляд завдяки спільноті городян, у яких формується узагальнене «Інтерсуб'єктивності» уявлення про місто та його особенностях.

А. В. Фролов переконливо доводить, що жителі міста «самі творять середу свого житнеобитання. І це середовище носить, перш за все, культурний, а не природний характер: міські об'єкти - будівлі, вулиці, пам'ятники - мають ціннісний статус, ми їх якимось маркуємо, наділяємо якимось сенсом. Ціннісний статус цих об'єктів виникає на перетині перспектив сприйняття їх різними людьми, не зберігається поза і крім цих перспектив, і в силу цього не піддається натуралізації. Тобто Місто існує як місто, тобто як якийсь внутрішнє, осмислене простір, тільки для його мешканців (і в меншій мірі - для гостей) ». місто не можна описати з чисто об'єктивної, зовнішньої точки зору: «незацікавлений» спостерігач не побачить міста, він побачить тільки якийсь нагромадження об'єктів » [28].

Жителі міста трансформують культурний простір, перетворюючи його в територію діалогу на актуальні теми, створюючи культурні об'єкти - парки відпочинку, будівлі, пам'ятники та ін., Наділяють їх певної цінністю і сенсом. Всі події, творіння і діяння людей, дбайливо зберігає в собі соціально-культурний простір.

Таким чином, міське культурний простір можна охарактеризувати, як багаторівневу систему, головне завдання якої - відтворення і поживлення міського способу життя. Воно поєднує в собі політичне життя, науку, матеріальне виробництво життєдіяльності людини, установи культури, художнє творчість і соціальну інфраструктуру. Іншими словами, міське культурний простір - це живий, пульсуючий культурний процес.

1.2. Трансформації культурного простору сучасного міста

У сучасному світі число міст, і їх мешканців постійно збільшується, міський простір розростається, і місто стає носієм

сучасної культури. В результаті цього відбувається акумуляція і активна трансляція існуючих в суспільстві культурних процесів, відтворення ключових культурних смислів суспільства і розкривається ціннісно-нормативна система даної культури.

Враховуючи останні зміни, що відбуваються у суспільстві, можна стверджувати, що саме культурний простір сучасного міста стає актуальною темою для дослідників. Так, на думку культуролога С. Н. Іконникової, простір є життєвою і соціокультурною сферою суспільства, «вмістилищем» культурних процесів, головним чинником людського буття. При цьому, культурний простір має територіальний простір, в ньому окреслені контури культурних центрів і периферії, столиці і провінції, міських і сільських поселень [13, с. 246]. То ж, культура, існуючи як набір елементів безлічі, об'єднується в цілісну систему, де всі частини цілого взаємозалежні і доповнюють один одного. При цьому культурний простір взаємодіє і перетинається з географічним, економічним, етнічним, лінгвістичним, політичним, соціальним, архітектурним, знаковим і іншими просторами. Культурний простір сучасного міста коректніше розглядати як об'єкт міждисциплінарного дослідження, так як дане поняття знаходиться на перетині різних фахових дисциплін.

Комплексний підхід дозволяє поглянути на місто, як на складний синтетичний механізм. У зв'язку з цим, його вивчення і інтерпретація вимагають комплексного підходу.

Одні з перших, хто запропонував комплексний підхід були М. Вебер, Ф. Бродель, І. М. Гревс, Н. П. Анциферов, Н. А. Гейнике та ін.. У своїх працях вони вивчали проблеми міста як особливого соціального, історичного і культурного феномену. Саме в їх дослідженнях були висунуті принципи щодо розуміння міста як моделі світобудови, яка може стати унікальним освітнім простором, розвиваючим середовищем [11, с. 135].

Міждисциплінарний характер дослідження поняття «місто» сформував різні підходи: соціологічний, семіотичний, сінергетичний, культурологічний, архітектурно-естетичний та інші.

Культурологічний підхід (М. Вебер, І. М. Гревс, Н. П. Анциферов, Л. Мамфорд, А. С. Кармін і інші) відрізняють різноманітність характеристик і різнобічність підходів до дослідження культурного простору міста. Засновниками культурологічного вивчення міста у вітчизняній науці є І. М. Гревс, а також його учень Н. П. Анциферов. І.М. Гревс, які вперше вводять поняття «біографія міста» і пропонують вивчати міську культуру шляхом вивчення біографії міста як біографії умовної колективної особистості. Вони вважали, що: «Місто є джерелом, осередком духовної роботи в науці і техніці, у праві і моралі, в освіті та мистецтві, в релігійних шуканнях і культових натхнення» [4]. І. М. Гревса і Н. П. Анциферова можна вважати засновниками культурологічного та семіотичного підходів до вивчення культури у виділених ними різновидах: міський (урбаністичної) і приміських-садибної (пасторальної) [11, с. 135-136].

В рамках соціологічного підходу (М. Вебер, В. Л. Глазичев, В.Вагін, Б. Єрасов і інші) культура розуміється як фактор організації життя суспільства. Таким чином, місто трактується як система людських зв'язків і взаємодій. У цьому підході міститься прагнення розглянути суспільство як цілісність і визначити його структуру та функції, виявити систему цінностей суспільства, але при цьому даний підхід передбачає абстрагування від суб'єктивних особливостей поведінки людини і суспільства. Сучасне місто, в контексті даного підходу, є своєрідним соціологічним інститутом, що зв'язує в єдине ціле спільності людей.

В контексті семіотичного підходу (Р. Барт, Ю. М. Лотман, Н.П. Анциферов, Е. Кассієр, Г. Г. Почепцов, Ч.Дженкс, В. Н. Топоров, Д. Л. Співак, Г. Зіммель та інші) місто досліджується як носій і транслятор культурної інформації. В рамках семіотичної концепції

культура виділяється як знаково-символічна система, тому місто розглядається не як текст, а саме - як своєрідна знакова система. В той же час, просторове середовище міста є контекстом даного підходу не фізичним середовищем, а джерелом інформації; маючи символічний характер, формується культура міського середовища. Н. П. Анциферов трактує місто як певний «текст» культури, який має свою «мову», тобто є єдиним організмом, що складається з кодів, знаків, символів, - мова, яка містить в собі інформацію про минуле, сьогодення і майбутнє культури. Пізніше цей напрям міського середовища буде розвинен і розроблен семіотичною школою Тартуського університету і особливо Ю. М. Лотманом, який вивчав міський простір як знакову і символічну природу [53].

Семіотичний підхід до вивчення культурного простору міста має практичну значимість для формування ідентифікації особи міста. Формування ідентичності міста є складним процесом, досліджуючи який неможливо не враховувати весь комплекс, який формує це середовище. Кожене місто має свою семіотичну мову, розмовляючи з нами своїми улицями, людьми, пам'ятками, будівлями, історією, на основі яких може бути реконструйована якась система знаків. Тому семіотичний аналіз міського середовища є одним з базових і обов'язкових для створення точного і глибинного образу міста.

Місто як особлива просторова організація специфічних структурних елементів розглядається в рамках архітектурно-естетичного підходу (В. Л. Глазичев, А. В. Іконников, Д. С. Лихачов, К. Лінч та інші). В даному підході велика увага приділяється проблемі естетичного сприйняття міста людьми, на основі якого формується образ міста. Дослідження в цій галузі вивчення образу міста проводив американський архітектор К. Лінч, який стверджував, що саме особистісне сприйняття городян робить образ міста виразним, оживляє

його минуле, роблячи доступним, близьким і викликає любов, і в підсумку формує патріотизм [30].

У працях А. В. Іконнікова використовується комплексний підхід до дослідження архітектурного середовища, форм, функцій - в естетичному ракурсі міста. Дослідник сучасного міського середовища фіксував проблему уніфікації, стандартизації сучасних міст, що несприятливо впливає на різноманіття культурного простору міст [15, с. 105]. У зв'язку з цим дослідження процесу сприйняття міського середовища в естетичному ракурсі і виявлення ідентичності міста мають високу значимість і актуальність для формування культурного простору сучасного міста.

Таким чином, проаналізувавши підходи до дослідження культурного простору міста можна побачити постійний перетин їх між собою і взаємопроникнення один в одного, що підкреслює взаємопроникаючий характер.

Поряд з цим, ключову роль у трансформації культурних процесів, у формуванні міського середовища відіграє сучасна місто забудова. Так, доктор архітектури, Л. Б. Коган у своїх роботах підкреслював, що особливе місце в урбанізації належить міській культурі. При цьому, культурний процес в руслі урбанізації має свою специфіку, і дозволяє виділити її в загальному руслі культури. У цьому сенсі мають значення фактор простору та його структура. Автор підкреслює, що специфіка міської культури пов'язана з впливом простору на всі сторони людської діяльності. Розкриття специфічних механізмів впливу соціальних і просторових факторів міської культури може бути плідно в тому випадку, якщо в них буде відображена природа урбанізації, її загальний характер і найбільш фундаментальні особливості і риси [9].

Відомий фахівець в області вивчення урбаністичних, культурних і економічних трансформацій сучасних міст, Шарон Зукін розглядає різні аспекти «міських культур» через призму культурних феноменів. Автор

виявляє зміну ролі культури у сучасних містах в сторону підвищення її значущості і впливу на процес формування міської середовища.

Також багато дослідників виявляють актуальні проблеми сучасного міста. Наприклад, Г. Зіммель звернув увагу на проблему байдужості сучасних городян, що стає ознакою особливого культурного пристосування, за допомогою якого індивіди захищають себе. Автор вважає, що сучасне міське оточення складається з безлічі можливостей, вражень, товарів, образів і звуків, які зливаються в строкатий і незбагнений хаос, де засобом самозахисту стає процес формування певного типу особистості, яка зосереджена на своїх індивідуальних процесах і байдужості до соціальних процесів [36].

При дослідженні культурних просторів сучасних міст неможливо не звернути увагу на конфліктну складову, яка виникає між сучасним містом і його мешканцями. Тому, при аналізі сучасних міст дуже важливо виявити проблемні зони і джерела конфліктів, в які потрапляє сучасна людина, що живе в місті.

Вивченням міста через призму різних підходів дає можливість стверджувати, що формування сучасного культурного простору міста неможливо без медіасередовища. «У перспективі важливо, щоб міське середовище стало цілісним логіко-смісловий культурним середовищем, де медіакультурному простору належить домінуюча роль» [12, с. 73].

Таким чином, культурний простір сучасного міста, можна охарактеризувати як - багаторівневу цілісну систему, що характеризується не тільки особливостями змісту кожної з них, а й їх співвідношенням і взаємодією.

Тож, різноманіття культури міста створює можливості для соціокультурного середовища і зміни життєвих ситуацій. При цьому, дуже важлива орієнтованість на виявлення та іновації в проблемній соціокультурній ситуації, тому що вона являє собою особливий вид діяльності з експериментуванням. Саме ця діяльність призводить до

нових відкриттів у науці, техніці, мистецтві, до творчої діяльності вищого рівня, яка має суспільно значимі результати. Здатність по-новому побачити проблему, створити стиль життя і діяльності, зразки і моделі поведінки дозволяє цілком звільнитися від вантажу минулого і діяти відповідно до вимог часу.

1.3. Стріт-арт як художньо-естетичне явище сучасного міста

Вплив мистецтва на різні аспекти соціального, економічного, політичного та психологічного життя суспільства залишається надзвичайно важливим. Мистецтво, в силу своєї специфічності, впливає на всі сфери свідомості та діяльності людини. Культурний простір міста постає як освоєний людиною, в тих чи інших параметрах значимий для неї ціннісно - смисловий світ. Мистецтво виявляє і візуалізує специфічні особливості існування людини в нових системах координат і відтворює їх у просторі сучасного міста [6, с. 8].

Практики публічного мистецтва – «public art» – вважаються одним з головних феноменів у культурі другої пол. XX – поч. XXI ст., які багато в чому сформували сприйняття сучасного мистецтва широкою аудиторією, визначивши його роль в оформленні нового «суспільного простору» і місце в соціумі в цілому. Це своєрідна форма існування сучасного мистецтва поза художніми інституціями, в суспільному просторі. Воно розраховане на комунікацію з глядачем та проблематизацією різних питань як самого сучасного мистецтва так і того простору, в якому воно представлено [12, с. 9].

В останнє десятиліття XX ст. сучасне мистецтво збагатилося таким видом, як стріт-арт, або мистецтво міського простору. Термін

«вуличне мистецтво» охоплює найширше коло проектів і об'єктів мистецтва у міському просторі, які можуть набувати різні відомі форми: від дизайну до вуличного перформансу.

Мистецтво відображає наявні та приховані соціальні процеси що відбуваються в середині суспільства і в багатьох випадках є передвісником майбутніх змін. В сучасних умовах тотальної глобалізації суспільства, саме стріт-арт виступає в ролі цікавого соціального явища, що дозволяє індивідууму в такий спосіб виокремити із глобального простору своє особисте «я» [].

Термін стріт-арт у 70–80 рр. ХХ ст. використовувався переважно для позначення легального настінного розпису та муралів, проте в 1990 р., у вітчизняному соціокультурному просторі, цей термін набуває нового значення – нової художньої активності, яка виникає на вулицях міста спонтанно й нелегально, поза державними, комерційними та суспільними інституціями. Особливостями стріт-арту й мурал-арту також є спрямованість художників комунікувати з міськими жителями та професіоналізація практиків: художники зазвичай мають професійну освіту [3, с. 141].

Уважають, що стріт-арт «свідомо балансує на межі мистецтва й вандалізму, між вільним самовираженням та відвертим хуліганством, дозволеним і кримінально переслідуваним, естетичним і правовим полем». Поділяючи думку Е. Кірсанової, котра серед головних характеристик стріт - арту називає прагнення до боротьби за перерозподіл публічного простору, «нелегальне захоплення міського простору й поверхонь, відкриту експансію та тотальне поширення нових символічних систем, кодів і образних повідомлень, протест, вільне висловлення думок на соціальні й політичні теми, нетривалість створених образів та балансування на межі мистецтва й вандалізму, можна визначити мурал-арт як окремий феномен урбаністичного мистецтв».

Сучасний стріт-арт орієнтується на сьогодення. Художник зображуючи щось на стінах будинків, на парканах, розуміє, що його творчість не для музею, не для приватних колекцій. Це знаходиться тут і зараз. Завтра його твору може вже не бути на цьому місці чи він може стати не актуальним. Тому творчість стріт-арт художників можна порівняти з акціонізмом, перформансом, де йде орієнтація на процес а не на результат [11, с. 65].

Стріт-арт – одне з наймолодших і значних явищ культури сучасних міст й мегаполісів. Вік цього явища – сягає сто років і тисячі кілометрів використаних у містах площ стін та доріг. В Україні, цей напрям у більшості художників, по розпису вулиць (стритрайтерів), налічує близько десятка років і заслуговує на увагу теоретиків з мистецтвознавства, дизайну, правозахисників. Сьогодні серед фахівців з образної творчості існує думка, що тлумачення терміну «Стріт арт» – вуличне мистецтво, обумовлює лише термін «графіті» – малювання за допомогою аерозольної фарби. Але це не зовсім так, тому що термін «графіті», походячи від італ. *grafficare* – дряпати і уособлює техніку дряпання настінного напису, рисунку.

Так, наприклад, під час розкопок Помпеї, була знайдена одна з найвідоміших колекцій античних графіті [7, с.159]. Пізніше цей термін почали застосовувати археологи для означення усіх видів випадкових малюнків і написів на стінах будинків. Сьогодні, цей термін асоціюється із розписом будинків, поверхонь стін, ліфтів, парканів тощо за допомогою аерозольного розпилення фарб. У свою чергу, стріт-арт, на відміну від графіті, застосовує для створення композицій більший арсенал, не тільки балончики з фарбою.

Як зазначає мистецтвознавець Й. Бакштейн, готовність суспільства сприйняти стріт-арт як альтернативний погляд на світ, не вписуючи його в певні рамки, безпосередньо залежить від розвиненості громадянського суспільства [цит. за 2]. Становлення громадянського суспільства в

Україні проходить ще досить складний етап. Вітчизняний стріт-арт, на відміну від європейського, ще не так органічно взаємодіє з громадянськими інститутами, але є одним із інструментів соціальної полеміки.

«Арсенал інструментарію представників цього виду мистецтва - крейда, трафарети, пластик, ізоляційна стрічка, стікери та багато чого іншого, включаючи лазерні проекції і світлодіодні інсталяції. Вуличний художник повинен бути озброєний і фотоапаратом або кінокамерою, адже твори його у край недовговічні» [8, с. 87].

Час розквіту стріт-арту припадає на становлення культури постмодернізму. Охарактеризувати постмодернізм можна як новий етап розвитку соціуму, час прояву суспільних та природних проблем нової якості. Постмодернізм це стремління вперед, переворот і переоцінка цінностей, ідеалів. Багатозначність, іронія, несподіваність інтерпретацій, зворотність смислу й оцінок, гра смислами, невизначеність, фрагментарність свідомості і культури, деканонізація, видимість, ілюзія існування замість реалістичності, колажність, перевага інтуїції над раціональністю, образність, метафоричність, невиразність – це далеко не повний перелік рис постмодерну, що проявляються в усіх сферах буття соціуму, а також в мистецтві стріт-арту [9, с. 45].

Стріт-арт – це мистецтво відкритого простору, демократичне і вільне. Хоча сьогодні митці мають узгоджувати свій художній проект і з громадськістю, і з владою, але залишається свобода творчості, свобода художнього висловлювання. Автори монументальних творів стріт-арту звертаються не до обізнаної розпещеної невеличкої групи мистецьких експертів, а до звичайних громадян, які часто не мають спеціальних художніх знань. Проте художнє втілення певної ідеї має зачепити душу людини, тому сюжети часто є соціально актуальними, мають значний естетичний вплив. Все частіше стверджується думка про те, що стріт-арт

став соціальною зброєю, призначенням якої є досягнення змін у суспільстві. Ціллю цієї зброї стають не окремі вулиці, а цілі міста.

Характерна особливість цього виду мистецтва – чітко окреслений урбаністичний стиль, але його не можна ототожнювати лише з графіті й трафареті, це не тільки образотворче мистецтво парканів та стін будинків, не тільки бажання залишити свою мітку, це й різні скульптурні інсталяції, постери, стилізовані логотипи ландшафтного дизайну тощо. «Головна мета цього жанру графічного дизайну – привернути увагу мешканця відповідним сюжетом візуальної інформації. Дотепне використання міських об'єктів в своїх композиційних інсталяціях може бути застосоване для упорядкування міського середовища» [13, с. 67].

Якщо під поняттям середовище розуміти певну частину нашого оточення, яка утворена об'ємно-просторовими структурами, системами устаткування і впорядкування, то ключові поняття трансформації методів, результатів і цілей творчої діяльності стритрайтерів (дизайнерів міського простору – так здається звучить краще) повинні бути об'єднані в єдину цілісність за законами гармонії і художньої єдності. Відповідно до чого, «дизайнер міського простору повинен володіти не тільки технікою нанесення на будівлі, а й інші об'єкти міського пейзажу малюнків і написів за допомогою аерозольної фарби» [14, с. 25].

Вдале застосування техніки дозволяє чисто змішувати фарбу, робити контури без потьоків, навіть малювати за законами класичної перспективи, але відсутність стилю, при бажанні, дає змогу іншій особі відтворювати чужі роботи, що не є творчістю. Методам використання техніки можна навчитися, а власний стиль може напрацювати лише художник, тому що техніка - універсальна, а стиль – персональний і набувається він кропіткою працею. Техніку, без сумніву, легше опанувати, ніж копіювати стиль і розвивати його. Таким чином, «стритрайтер повинен мати відповідний освітій рівень графка чи

дизайнера – хоча б освітнього рівня молодший спеціаліст і кваліфікацію дизайнера графіка міського простору» [10, с. 394].

Характерні риси сучасного стріт-арту пов'язані з новим поглядом на стінні площини. На цей процес здійснює вплив швидкість малювання. Вона безпосередньо пов'язана з новими виразними прийомами, новою образною мовою, що характеризуються як принципово еkleктичні: з одного боку, візуальна ілюзорність зображень перебивається шрифтами, які стверджують образотворчу площину, а поряд з цим з'являються окремі елементи, які візуально її «пробивають», перетворюючись у об'ємне зображення. В сучасному стріт-арті наочно виявився пластичний парадокс, який полягає в тому, що «виразна мова монументального мистецтва, яке в своїй основі символізувало вічність і нерухомість, об'єднавшись з мобільним за своєю природою дизайну, набула у такому еkleктичному поєднанні принципово нових властивостей» [32].

Так, стріт-арт виступає в ролі цікавого соціального надбання в сучасних умовах тотальної глобалізації суспільства, коли індивідуум у такий спосіб намагається виокремити із глобального простору своє особисте «я». Ставлення різних верств населення до появи стріт-арту є свідченням «конфлікту поколінь». Для сучасної молоді стріт-арт, графіті, муралізм стали невід'ємною частиною їх життя, логічним засобом самовираження особистості. За методами впливу на формування архітектурного середовища стріт-арт може бути представлений у вигляді стилізованої настінної каліграфії, графічних композицій, стилізованих під комікси, або реалістичних зображень, а сфера застосування цього сучасного масового виду мистецтва відзначається широким діапазоном: «стихійні малюнки на будь-яких поверхнях, легальні замовні зображення, рекламний бізнес, виставки в галереях, друк («прінти») на одязі тощо» [4].

В сприйнятті будь-якого новаторського мистецького явища відомі чотири стадії:

- «1) сприйняття явища як правопорушення, вандалізму;
- 2) поряд з сприйняттям явища як правопорушення, підсвідомо відмічається наявність в ньому певного сенсу;
- 3) розуміння, що краще цим явищем будуть займатись професіонали, ніж воно перетвориться на стихійний вандалізм;
- 4) поява критеріїв оцінки «добре» – «погано», розробка спеціальних програм в перспективному розвитку міста, поява ансамблів, які стають туристичною принадою, в результаті – зміна способу сприйняття і розуміння стріт-арту як соціокультурного ті мистецького явища» [22, с. 98].

Сучасний світ надалі все більше набуває рис глобалізму. Тенденції міжкультурних зв'язків виявляються в різних сферах життєдіяльності суспільства – в засобах комунікації, медіа, транспортній і економічній інфраструктурі, в науці, техніці, політиці, мистецтві та в архітектурі. Те, що колись становило предмет шани нації – регіональна самобутність – в умовах технологічно і економічно розвинених країн частково поступається інтернаціональним тенденціям. Бути в руслі загальносвітових тенденцій стає модним, мультикультуралізм стає синонімом сучасності.

Мультикультуральні тенденції зачепили різні сфери мистецтв. Доволі чітко вони виявляються і у сучасному вуличному мистецтві у вигляді настінних розписів: «насамперед, тому, що мистецтво стріт-арту виникло як таке, що не прив'язане до будь-яких існуючих стереотипів і традицій». Як і більшість інших культурно-мистецьких напрямів, стріт-арт формує свою філософію: «перш за все, це відсутність ворожнечі між художниками (рейтерами) через політичні і расові уподобання, прагнення мистецтва знаходитися поза політикою» [32].

Втім, на сьогоднішній день, мистецтву стріт-арту не вдалося уникнути політичного навантаження в суспільстві: воно реагує на катаклізми, на певні соціальні процеси появою так званих «політичних графіті», які частина райтерів вважає неприйнятними для цього мистецтва. «Політичні графіті» частіше, з'являються у вигляді численних трафаретних однокольорових силуетів, політичних написів, рідше – у вигляді майстерно виконаних «муралів» певного ідеологічного спрямування.

У випадку «політичних графіті» загострюється та проблема, яка стосується стріт-арту в цілому: «якщо людині не подобається картина в альбомі, вона перегорне сторінку, якщо не захочеться дивитись на картину в арт-галереї, перейде до наступної зали, але нікуди не дінеться від муралу на торці будинку» [31, с. 166].

Проявам мультикультуралізму в сучасному стріт-арті сприяє проведення міжнародних фестивалів, можливість контактів з однодумцями з усього світу, робота в командах людей з різних країн. Наприклад, проект розписів стін замку Кельбурн у Шотландії виконувався інтернаціональною командою райтерів і називався «Міст між культурами». Прояв регіоналізму в сучасному стріт-арті найчастіше пов'язаний з процесами відродження національної свідомості.

Подібні ж тенденції породили наприкінці 19 – початку 20 століття - фінський «національний романтизм», каталонський «модернізм», український модерн тощо. Прояви регіоналізму з'являються там, де виникає попит на місцеву, національну самобутність. Реалії сьогодення вводять до обігу естетичних інструментів нові і дещо незвичні для нас засоби, які, проте, давно стали звичними в більшості розвинених країн світу. Наприклад, проходячи по київським вулицям, привертає увагу, величезні мальовничі зображення – так звані «мурали», що з'являються на глухих торцевих фасадах будинків. (Якщо користуватись професійною мовою райтерів – художників, які їх виконують.) Це є

свідченням того, що стихійне вуличне мистецтво, яке на первісному етапі свого існування було символом руху протесту, а в умовах нашої країни асоціювалось з неблагонадійною молоддю, наркотиками і зіпсованими вночі стінами будинків, поступово «цивілізувалось» і органічно включилось в міську стратегію гармонізації і осучаснення міського простору.

У Ж. Бодрієра стріт арт виступає як феномен, який, на відміну від усього іншого, не є симулякром в силу своєї безмістовності, порожнечі і стихійності. Графіті має другорядне значення, оскільки описується як засіб, що повертає реальність [7, с. 159].

У символічних інтеракціоністів акцент робиться на взаємодію між індивідами. У розгляді стріт арту приділяється увага як вуличним художникам, які вибудовують свою діяльність в залежності від орієнтації на узагальненого іншого, так і аудиторії, яка по-різному інтерпретує стріт арт об'єкти, а значить і по-різному до них ставиться. І, звичайно, взаємодія між ними можлива при наявності символу – стріт арт об'єкта [25, с. 66].

В теорії кодування / декодування С. Холла головною ідеєю є то, що декодований може кардинально відрізнитися від кодованого. Виходячи з цього жителі міста не завжди вірно можуть проінтерпретувати думку, яку вкладав художник в свою роботу. Акцент тут робиться саме на аудиторії як активному суб'єкті, який може зрозуміти інформацію найрізноманітнішим чином. А саме виходячи з того, яким стріт арт представляється жителям міста і який сенс він для них має, розглядається їх відношення до даного феномену, а їх відносини, в свою чергу, є головним орієнтиром вуличних художників, так як їх завдання – взаємодіяти з населенням, залучати його до діалогу [29, с. 43].

Таким чином, соціальна проблематика не втрачаючи своєї актуальності, починає поступатися місцем проблемам світоглядним,

філософським: парадокси людського буття, смисл життя та смерті, розуміння волі і проблеми вибору. Стріт-арт є невід'ємною соціально-естетичною складовою сучасного урбанізованого простору міста. Це не лише художній, але й філософський рух. Митці піднімають і відтворюють образотворчими засобами актуальні питання сьогодення: свобода, рівність, цінність життя, справедливість, любов.

РОЗДІЛ 2

СТРІТ-АРТ – ЕЛЕМЕНТ ФОРМУВАННЯ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ

2.2. Теоретико-методологічне підґрунття становлення стріт-арту як культурного феномену міста

В першу чергу варто відзначити, що на даний момент немає єдиного визначення поняттю стріт-арт, яке влаштовувало б і вуличних художників, і дослідників цього феномену: «існують активні руху, що відбуваються останнім часом всередині і навколо середовища, званої "середовищем вуличного мистецтва" »[51]. Основні форми стріт-арту - це теги (від англ. "tag" - мітка. Ім'я, псевдонім, назву команди), графіті, мурали (настінні розписи від англ. "mural" - фреска), трафарети, плакати, мозаїки, стікери (заздалегідь заготовлені зображення з клейкою основою), перфоманси (від англ. "performance" - уявлення, що має сценарій), хепенінг (від англ. "happening" - вистава за участю художника, що не має чіткого сценарію), партізанінг (рух міських перепланувальників). Об'єкти стріт-арту створюються і функціонують в міському просторі. У зв'язку з цим феномен стає залучений в різні сфери людського життя і знаходить міждисциплінарний характер. Однією з основних проблем роботи з його визначенням є співвідношення його з терміном «мистецтво». Це відбувається, тому що об'єкт вуличного мистецтва - це творчий акт, результатом якого найчастіше є будь-яке зображення, скульптура або уявлення, яке задіює естетичне сприйняття і вимагає художнього аналізу.

Відсутність критеріїв, які дозволили б визначити, наскільки ту чи іншу творчість у вуличному середовищі співвідноситься з мистецтвом, породжує складності з визначенням феномена стріт-арт.

Поняття стріт-арт рівнозначно поняттю вуличне мистецтво. У книзі «Мистецтво і місто» І. Поносов [46] виділяє цього питання окремий розділ, тому що бачить проблему в розумінні російськомовними людьми слова "art". На його думку, наші співвітчизники не надають йому такого ж значення, як російського слова «мистецтво», від цього може виникнути труднощі в сприйнятті ними терміну.

У цій же книзі він дає власне визначення стріт-арту, в якому за основу береться його процесуальність і зв'язок з простором міста: «Вуличне мистецтво - це переживання міського простору і перманентне взаємодія з ним, а не просто використання міста, як арени для своїх висловлювань» [47, с. 12-13]. Російський вуличний художник Т. Радя відводить важливе значення ролі глядача в вуличному мистецтві: твором вуличного мистецтва, на його думку, можна вважати тільки те, що і автор і глядач вважає загальним [Radya]. ключовим моментом у визначенні стріт-арту з боку людей, які безпосередньо причетні до нього, є взаємодія зображення, середовища і глядача.

У сучасному суспільстві стріт-арт частіше легалізується, але фактично він як і раніше є протизаконною творчістю. Це відбувається тому що в більшості країн будь-який неузгоджений малюнок в міському просторі потрапляє під статтю про вандалізм.

Розглянемо цю проблему на прикладі законодавства України. Згідно зі статтею 194 УК України «Вандалізм, тобто осквернення, пошкодження або руйнування будівель та інших споруд, у тому числі пам'ятників, які не включені до Державного реєстру національного культурного надбання, а також об'єктів єдиної транспортної системи, їх складових частин та іншого майна, розміщеного у громадських місцях, - караються штрафом до ста неоподатковуваних мінімумів доходів громадян або громадськими роботами на строк від ста п'ятдесяти до трьохсот годин, або виправними роботами на строк до двох років, або

обмеженням волі на строк до трьох років, або позбавленням волі на той самий строк» [48].

Проблема полягає в тому, що більшість напрямків сучасного стріт-арту мають на меті якісного перетворення навколишнього середовища [46], але без наявності дозволу на ці перетворення все їх дії підпадають під вищезгадану статтю. З іншого боку, серед вуличних художників поширене переконання, що істинний стріт-арт - це те, що не узгоджене з владою, тільки в цьому випадку художник має повну свободу для вираження своїх ідей і поглядів і не повинен підлаштовуватись під будь-які рамки. Вважається за необхідне виділяти ті роботи, які узгоджені з державними структурами і використовуються в якості декору і розвитку комфортного міського середовища, в окреме поняття - «паблік-арт».

Ще один підхід до визначення поняття стріт-арт пов'язаний з питанням про його генезу. Частина дослідників вважають, що стріт-арт є нащадком графіті, і називають його пост-графіті. В цьому випадку графіті, як феномен, або іде в минуле, або стає однією з форм стріт-арту.

Інші дослідники вважають за необхідне розділяти ці два феномени і розглядати їх незалежно один від одного. При цьому в різних статтях і публіцистиці зустрічається наступна тенденція: зображення, виконані на вулиці, називають графіті, незважаючи на те, що слова, літери і характерна для графіті стилістика можуть в них відсутні зовсім. Таким чином для ряду людей, які роблять спроби дослідити вуличне мистецтво, графіті та стріт-арт - це одне і те ж. У зв'язку з цим виникають складнощі з пошуком і осмисленням матеріалу.

Автор даної роботи бере за основу поділ понять графіті і стріт арт. Версія про те, що явище стріт-арту зросла з американського графіті обґрунтована, але ці терміни не ідентичні один одному. Графіті - це леттерінг (композиція зі стилізованих букв), який може підкріплюватися зображеннями, він є формою само ідентифікації будь-якої особистості, частіше за все належить до певної субкультури. «Це форма прояву себе в

міському просторі за допомогою тегів »[25, с. 126]. Графіті-рейтер (від англ. "Graffitiwriter" - пише графіті, відноситься і до стріт-арт художникам) націлений заявити про своє існування, але ця заява стосується тільки закритого співтовариства, в рамках якого графіті є формою комунікації.

Стріт-арт - це термін, який з'явився приблизно в один час з терміном графіті, але під ним малися на увазі найчастіше легальні зображення, які використовувалися в державних цілях і були спрямовані на широку аудиторію у вигляді простих перехожих. Використання Цей термін для нелегальних зображень стало поширюватися пізніше, коли їх кількість почала зростати і втратило контроль з боку державних структур. Паралель між несанкціонованими настінними розписами і графіті, які були відомі, як неконтрольований стихійний феномен, привела до того, що по відношенню до стріт-арту став застосовуватися термін пост-графіті. Незабаром він був скасований, оскільки не був коректним, тому що поява стріт-арту в сучасному розумінні не витіснило графіті з міських вулиць.

Європейський стріт-арт відрізняється від американських графіті тим, що він більш фігуративом і символічний. Підтекст - це те, що робить фігуративне зображення на просторах міста об'єктом вуличного мистецтва. У зв'язку з тим, що в деяких країнах стріт-арт – особливо графіті - був однією з форм політичного і соціального протесту, в суспільній свідомості склалася тенденція наділяти його виключно бунтарським контекстом. На просторах вулиць дійсно зустрічаються об'єкти вуличного мистецтва, які фіксують і відображають будні сучасності, деякі з них наповнені іронією, а інші є карикатурами. Однак нерідко об'єкти стріт-арту стають актом вільної творчості, позбавленого вузької політичної спрямованості, а іноді вони виступають в якості елементів декору.

Тож в роботі, під стріт-артом будуть розумітися будь-які узгоджені і неузгоджені з державними структурами творчі проекти, які виконані в міському просторі і націлені на трансформацію міського середовища і взаємодія з глядачем.

Стріт-арт в міському середовищі - це творчий механізм, він може руйнувати існуючу систему знаків, але його кінцевою метою є якісне перетворення міського простору.

В результаті будь-який з підходів до визначення поняття стріт-арт породжує велику кількість питань. У зв'язку з цим з'являється необхідність наукового дослідження даного феномена. Так як вуличне мистецтво торкається питань, що стосуються різних дисциплін, воно стає об'єктом дослідження соціології, урбаністики, психології, культурології та ін. Крім того воно породжує ряд соціокультурних та мистецтвознавчих проблем. Для того, щоб почати їх розглядати більш детально, для початку варто звернутися до процесу становлення вуличного мистецтва.

У науковій літературі відсутня єдина думка щодо історії вуличного мистецтва. Причиною цього в першу чергу є відсутність єдиної думки про сутність самого феномена. В історії світової культури з давніх часів відомі практики художнього взаємодії індивідів з навколишнім простором, але на даний момент складно встановити, які з них мають зв'язок зі стріт-артом в сучасному розумінні. Тож, доцільно розглянути найбільш поширені версії про витоки даного феномена і звернутися до основних етапів становлення вуличного мистецтва.

К. Мальбранш в одній зі своїх статей описує метафізику настінного мистецтва [39]. Вчений пов'язує походження сучасних зображень на стінах з давньої наскального живописом, середньовічними фресками і декоративною каліграфією. Він зазначає, що дослідники не можуть точно визначити функціонал древніх настінних зображень, також, як і мета їх створення. На цей рахунок мають місце лише

припущення. Одне з припущень полягає в тому, що стародавня людина використовувала стіни для фіксації факту свого існування. Він заявляв про те, що «він є, а також є його побут і світ навколо нього» - це світ природи, який з одного боку забезпечує людини їжею, а з іншого боку є джерелом небезпеки і невідомості. На стіни потрапляли образи речей, які людина вважала значущими, над якими він рефлексував і які намагався пояснити. зважаючи на відсутність писемності наскальні малюнки могли виконувати функцію, схожу з функцією тегів - позначити межі свого простору, цілком ймовірно, що в тому числі і з потойбічним світом.

У дослідженнях феномена вуличного мистецтва спостерігається дві лінії його розвитку, які вважаються передумовами для формування сучасного стріт-арту. Перше - це те, що має відношення до поняття «Mural art», тобто має відсилання до фрескового живопису. цей напрям працює із зображенням, чином, композицією і візуальними формами.

Найчастіше «мурали» виконані професійними художниками, але це не є обов'язковою характеристикою. Друге пов'язане з мистецтвом графіті. Тут значення має вже буква, текст, слово. Якщо звертатися до історії, то особливе ставлення до слова нам відомо з давніх часів.

Наприклад, в арабо-мусульманську культуру воно має сакральне значення і само по собі його накреслення самодостатньо [71, с. 26].

Перша половина ХХ в. привнесла зміни в політичну і соціальне життя країн, залучених в дві світові війни. Сфера мистецтва, як один з найбільш чутливих до змін реакторів, також зазнала змін. Творчі люди зробили спроби вийти за рамки класичного канонічного мистецтва і розвивати свої художні ідеї в нових напрямках. Ці нові напрямки виникали і розвивалися в умовах жорстких політичних режимів, цензури і використання мистецтва, як пропаганди.

Представники таких напрямків, як дадаїзм і футуризм на початку ХХ ст. виступали за боротьбу з елітарністю мистецтва [47, с. 14]. В

1910-х р в СРСР активну діяльність вели футуристи, які в 1918 р випустили декрет № 1 «Про демократизацію мистецтв (для огорожі література і майданна живопис)» [69]. Натхненні зміною правлячого режиму, автори вважали себе представниками революційного мистецтва. Вони хотіли мистецтво зробити доступним, «твори повинні зійти зі стін музею і опинитися на будь-яких озорених оком міських повернях. У суспільстві має бути рівність, а для того, щоб сформувати художній смак кожного перехожого, мистецтву слід бути на виду, а краса повинна бути звідусіль, щоб людина могла повсюдно її споглядати» [38]. Ці цілі знаходили реалізацію: відомим історичним епізодом є діяльність К. Малевича та об'єднання УНОВІС1 в м Вітебськ, де вони розписували міські фасади і трамваї.

У Радянському Союзі ця діяльність набуває агітаційного забарвлення, що суперечить ідеї свободи творчості й самовираження. Для даної роботи важливо, що художники усвідомлювали роль міського простору в демонстрації свого мистецтва. Те, що з'являється в міському просторі, стає його частиною, починає в ньому жити і функціонувати. Досвід радянського мистецтва вказує на позитивний ефект від подібних рухів: формується стиль реклами і дизайну, і він залишається єдиним, впізнаним і тому ефективним.

Натхнені революцією, художники і політичні активісти Мексики в 1920-х роках проголошують схожі з футуристськими ідеї по відношенню до мистецтва. Під проводом художника Д. Рівера розвивається такий напрямок, як муралізм, форматом якого стає монументальний живопис. Ідеї муралістів сформульовані в програмі «Синдикату революційних живописців, графіків і технічних робітників» [47, с. 67]. Мистецтво в даному контексті теж має бути громадським і демонструвати культурні цінності. У Мексиці воно носить протівоборческій характер. У цей історичний період нам важливо відзначити наступний момент: в своїх сюжетах муралісти зверталися до

фольклору. Це говорить про те, що культурна спадщина ставало опорою для творчості і для вираження своїх ідей.

У 1930-х р французький фотограф Брассаї починає фіксувати на своїх знімках зображення буквально надряпані на стінах паризьких будинків. Він проводить аналогію між ними і древніми наскельними зображеннями, вказуючи на їх примітивність, чуттєвість і ефемерність. «Велика частина тих зображень - це серця, черепа, тварини, людські фігури і голови, дуже схожі на шаманські маски » [8]. При всій своїй наївності ці зображення вільні і енергійні. Саме в роботах цього фотографа була усвідомлена значимість фіксації об'єктів вуличного мистецтва, він зробив акцент на тому, що це тимчасове мистецтво, і в цьому виражається його цінність: «Користуючись поганою репутацією, незаконне мистецтво зовсім непомітно, так, що навіть не здатне порушити нашу цікавість, але так ефемерне, що стирається поганою погодою або зафарбовуванням, саме тому воно цінне »[47, с. 40].

Подальша доля графіті і настінних зображень багато в чому була пов'язана з політичним протестом і боротьбою. У різних країнах на стінах писалися політичні гасла. Вони не виконували ніякої декоративної функції. Це було засобом привернути увагу, таким собі викликом.

Нонконформістські руху шукали різні способи протистояння тому, що призвело до війни.

Перехід до постіндустріальної економіки в другій половині ХХ ст. спричинив переорієнтацію уваги на міста. З середини 1960-х рр. у Франції активно починає діяти Сітуаціоністській рух, яке має яскраву урбаністичну спрямованість провокаційного характеру [41]. Вони усвідомлюють значущість міського середовища та створюють передумови для появи сучасного руху, яке називається партізанінгом [40].

У Чилі піднімається хвиля агітаційного вуличного мистецтва, створеного народними силами. Робляться спроби створити фрески на кожній школі, мистецтво набуває форми пропаганди і реклами. [47, с. 15].

У 70-і рр. в Парижі активно працює художник, якого вже можна назвати вуличним художником - Ернест Піньон-Ернест. Він є родоначальником європейського стріт-арту. Основними формами його творчості є плакат і трафарет. Його роботи завжди знаходяться на межі перформансу, вони носять протестний характер і відображають політичні і суспільні проблеми. «Він виступає проти нещасних випадків на роботі, проти іммігрантів, які накопичуються в підвалах торговців, вигнанців, бореться доступними йому способами проти СНІДу в Африці і війни в Алжирі »[Поносов, Ернест]. В цьому історичному моменті для нас важливим є той факт, що художник використовує саме образи, вписані в міське середовище, що чатують на глядача – випадкового перехожого.

В цей же час в робочих кварталах США, які стають неблагополучними через переорієнтацію економіки і стають гетто, зароджується мистецтво графіті. Його початком є теггінг – написання свого імені або псевдоніма. Згодом теги починають з'являтися всюди, стають основним елементом молодіжного руху.

Представники різних районів об'єднуються в угруповання і починають змагатися між собою. Саме накреслення не має ніякого глибокого сенсу. Графіті швидко захоплює міську територію і стає засобом комунікації між членами угруповань. ці угруповання знаходять статус кримінальних, так як графіті прирівнюється до вандалізму, і змагальна боротьба угруповань носить ці заходи є засобом і протизаконний характер. Це рух носило дуже стихійний характер. Вагони метро були покриті написами, тому що таким чином можна було відправляти послання в інші райони з великою швидкістю. Ця форма творчості стала особливістю закритого співтовариства, зрозумілою

тільки всередині нього самого. Стихійний потік графіті на початку час практично не піддавався контролю.

У 1971 р даний феномен привернув увагу преси. The New York Times випускає статтю про Райтер Такі 183, в якому робить спроби з'ясувати, що це за особистість і які цілі він переслідує. Вже через рік з'являється об'єднання "United Graffiti Artists", що є початком «декриміналізації» нью-йоркських графіті [47, с. 16]. Згодом графіті-Рейтери починають активно переслідуватися законом, в метро посилюється контроль, і хвиля повсюдних графіті вщухає.

Відродження графіті припадає на 80-ті рр. і пов'язано з розвитком американського хіп-хопу. Музиканти запрошували райтерів для оформлення сцени і атрибутики, вони розуміли, що об'єднання танцюристів, музикантів і художників сприяє підвищенню впливу на цільову аудиторію - молодь. Завдяки хіп-хоп культурі графіті проникає в Європу і знаходить там популярність, проте згодом воно настільки приростає до хіп-хопу, що починає асоціюватися виключно з ним.

«До кінця 1980-х рр. стріт-арт, завдяки діяльності таких талановитих його представників як Ж.М. Баскья, К. Херинг, К. Шарф, виявляється "легалізований" в якості самостійного виду сучасного мистецтва»[61, с.169]. В цей же час в Європі активно з'являється термін «пост-графіті». Вуличне мистецтво зазнає трансформацію, стає фігуративним і творчим в протигагу існуючої системі. Центром тяжіння для вуличних художників була східна частина Берлінської стіни, яка стала майданчиком для вираження реакції на «Холодну війну» і її наслідки. З 1991 р стіна разом з малюнками знаходиться під охороною держави як історичний пам'ятник [62].

У Бразилії вперше графіті підкріплюється зображенням персонажа. Спочатку це образ бідної людини з фавелл. барвисте зображення персонажів сформувало попит на такий вид творчості, чому монументальне декоративне мистецтво стало розвиватися. Свій

неповторний стиль розвинув дует художників Ос Жемеос, персонажі яких ілюструють проблеми сучасного суспільства [6]. В деяких творах їх персонажами є графіті-Рейтер і вуличні художники, зафіксовані в процесі створення своїх робіт.

Вуличний художник Пауло Іто піднімає в своїх роботах побутову проблематику і тему зв'язку людини з природою. Сам художник критично відноситься до смаку своїх співгромадян, так як вважає, що потреба в яскравих фарбах говорить про погане освіту і поганому смаку людей. Фрески стають тільки декорацією, яка маскує реальні проблеми, існуючі в містах [47, с. 78-79].

З 2000-х рр. вуличне мистецтво починає набувати глобального характеру, воно розвивається в різних містах на різних континентах. Цьому сприяє активне користування Інтернетом, в якому здійснюється фіксація стріт-арт об'єктів. Вуличні художники створюють персональні сайти, формуються онлайн-галереї вуличного мистецтва, в науковому товаристві робляться спроби його осмислити, описати його історію і створити наукову базу для його вивчення.

Вуличних художників запрошують в галереї і часто твори їх мистецтва втрачають статус «вуличного». Процес декриміналізації стріт-арту відбувається шляхом організації фестивалів вуличного мистецтва, відкриттям музеїв і галерей [72].

Художникам надаються майданчики для легального творчості, але це не зменшує кількість несанкціонованих робіт. Також вуличне мистецтво зазнає трансформації через його комерціалізації. Всі ці фактори породжують ряд соціокультурних та мистецтвознавчих проблем.

Отже, історія становлення вуличного мистецтва доводить, що вже на початковому етапі свого існування стріт-арт став набувати широкі масштаби, а з появою Інтернету даний феномен починає набувати глобальний соціокультурний характер. Упродовж останнього

десятиліття до нього відзначене помітне зростання наукового інтересу. Спроби його осмислення тепер здійснюються не тільки в пресі, але і в сфері мистецтвознавства, культурології, соціології та урбаністики.

Саме в пресі була здійснена фіксація існування вуличного мистецтва [47, с. 16]. На даний момент Інтернет стає основним сховищем зображень стріт-арту, який швидко зникає з просторів міста через те, що його знищують, або він повільно розчиняється під впливом природних факторів.

Наукове осмислення стріт-арту розвивається незважаючи на наявність ряду проблем. Перша пов'язана з тим, що даний феномен не має єдиної термінологічної бази. На даний момент не існує єдиного визначення для стріт-арту, тому немає точного переліку того, що саме можна віднести до об'єктів вуличного мистецтва і за якими критеріями. В цьому творчості відсутні жанрові рамки і вимоги до художніх навичкам його виконавців. У цьому випадку будь-який дилетант може «Висловитися» на просторах міста, і немає можливості встановити якийсь фільтр, який міг би регулювати інформацію.

Д. Голинки-Вольфсон визначає вуличне мистецтво, як неорганізований і стихійний бунт. Цей бунт піднято проти всього: «нерівності, гноблення, економічного і політичного устрою і т.д.» [13]. Коли вуличне мистецтво розглядається через призму беззаконня, складається відчуття, що дослідників лякає не той факт, що воно порушує державні закони і псує міське майно, а то, що воно є абсолютно безконтрольним і вільним. І проблема не в тому, що воно обов'язково підриває якісь політичні, моральні або суспільні підвалини, а в тому, що це мистецтво деформує існуючу систему знаків, вклинюється в міський простір, впливає за допомогою ефекту несподіванки і змушує відволіктися від звичного і рутинного. Ж. Бодрійяр наділяє стріт-арт 60-х - 70-х рр. етнополітичним змістом. Він говорить про те, що місто – це простір, яке наскрізь пронизане знаками, це місце реалізації знаків, а

люди в ньому стають заручниками семіократії (влада кодів сигніфікації), яка продумана до деталей. В таких умовах графіті стає зброєю, яке руйнує ці звичні знаки в першу чергу тим, що найчастіше вони самі є порожнім означає [7, с.104]. Сучасні міста наповнені рекламою, яка стала звичною і здається невинною. З кожним роком вона стає все більш агресивною і занурює людини в простір нескінченного візуального шуму, який стимулює споживання. Саме графіті з властивою їм стихійністю здатні вклинитися в цю симуляцію і зруйнувати звичну модель сприйняття. У світі симулякрів вуличне мистецтво формує простір, яке відображає дійсність. Це справжнє безкорисливе мистецтво, яке створюється з волі художника і яке вільне від будь-якої системи.

Стихійність стріт-арту намагаються приборкати, виділяючи для нього певні майданчики або шляхом санкціонованого узгодження. В результаті утворюється простір і умови, за рамки яких це творчість не може виходити. З іншого боку, деякі стріт-арт об'єкти не знищуються, зазнаючи негласне потурання з боку влади. Часто такий стріт-арт виявляється зосереджений в певних частинах міста. Створення такої видимості лібералізації творчості формує так звані джентріфіціровані райони, які притягують творчу еліту, витісняючи при цьому корінних жителів. В цьому випадку стріт-арт формує середовище, яку можна назвати комфортною, але наявність подібних районів провокує зростання відчуженості, яка і без того є в великих містах [20]. Вуличні художники зазвичай протестують такому локальному захопленню простору, намагаючись знаходити нові майданчики для вільної творчості.

Відповідно до думки Ж. Бодріяра, настінні розписи мають мало спільного з графіті, тому що вони є продуктом держави. вони націлені на реформування міського середовища шляхом взаємодії мистецтва і міста. Проблема в тому, що такі зображення можуть бути елементами декору в архітектурному середовищі, можуть змінити візуальний вигляд міста,

приховати будь-які дефекти або естетично їх перетворити, але вони не змінюють систему кодів, не ламають існуючих підвалин і самі по собі залишаються симуляцією [7, с. 106]. Однак, на наш погляд, це правило працює не для всіх вуличних зображень. Сучасні елементи стріт-арту вклинюються в міське середовище, підстерігають глядача і змінюють звичне сприйняття міського простору. Часто його елементи розташовані таким чином, щоб їх неможливо було моментально знищити або занадто швидко виявити. Використання ефекту тіней, доповнення існуючої реальності не завжди моментально кидається в очі, але воно змушує обернутися, повернутися, згадати і переосмислити побачене.

З вищесказаного випливає ще одна проблема, яка вже була згадана. Як і раніше немає єдиної думки про те, чи слід розділяти стріт-арт і графіті, і якщо варто, то яким чином. Поділ цих термінів часто намагаються зробити за принципом законне-незаконне, зараховуючи до графіті все зображення, які несуть в собі дезорганізують початок, а до стріт-арту всі узгоджені зображення. В першому параграфі вже була позначена різниця між цими двома термінами, спираючись на ці дані, варто відзначити, що такий розподіл є коректним, тому що узгоджені розпису можуть містити елементи графіті, в той час як настінні зображення різного масштабу досить часто створюються нелегально. Для вирішення цієї проблеми було введено третє поняття - паблік-арт, як було сказано в першому розділі, - це будь-які творчі проекти, виконані в межах міського простору і узгоджені з державними структурами. Коріння цієї проблеми укладені в питанні про генезис вуличного мистецтва, в зв'язку з цим в науковому середовищі стали виділяти дві традиції стріт-арту: французьку і англо-американську [29].

Американська традиція зародилася в жебраків і робочих районах, маргінальної культури, субкультури. Першою формою її прояву були графіті. За своєю природою він деструктивний і дезорганізує міську середу. Графіті відносять до вандалізму, тому що вони псують міське

майно. Це викликано необхідністю створити комунікацію між членами субкультурних спільнот, причетних до його створення, мета яких - розкреслити територію. «Власне він і дав початок руху стріт-арт, надавши сильне вплив на Латинську Америку і континентальну Європу.

Однак хоча європейські художники і надихалися графіті Нью-Йорка, вони досить скоро створили свою традицію. Англійська стріт-арт спочатку був протестним і створювався в основному людьми пролетарського походження. У ньому до сих пір досить болісно сприймають будь факт співпраці колег з комерційними організаціями, і часто з'ясовують «хто кому продався». У той же час ця традиція не чужа деякої легкості, іронічності і несерйозності, а вандалізм часто розглядається як чисте задоволення від руйнування та порушення правил » [29].

Французька традиція в основному представлена професійними художниками. Їх мета - взаємодія з міським середовищем, яка не спотворює і не руйнує її, а навпаки служить на благо суспільству. Ця традиція набуває форми одного з видів сучасного мистецтва, її продукти мають спектр жанрів, форм і наповнені рефлексією. його творці зачаровані ідеєю виходу мистецтва за рамки музеїв і гармонійного його розташування в міському середовищі. Їх ідеї наповнені творчою спрямованістю і бажанням зробити мистецтво загальним. Таким чином американська традиція представляє імпульсивний, прямолінійний і більш природний спосіб художнього вираження думок, а французька - більш обдуманий, професійний.

Ще однією проблемою, яку необхідно розглянути, є питання взаємодії автора, зображення і глядача. Прочитання тексту, сенс, розуміння і авторський задум - все це ще з XIX в. цікавить дослідників в процесі аналізу того чи іншого твору мистецтва.

Це питання досліджувалося в рамках герменевтики, філософські теорії якої стали використовуватися в мистецтвознавчому аналізі. об'єкт

стріт-арту - це теж текст, у якого є автор і глядач. У науковому середовищі існує тенденція розглядати стріт-арт з точки зору задуму автора і його мотивів. На противагу вуличні художники говорять про те, що їх мистецтво має сенс тільки в процесі взаємодії з громадськістю.

Головна мета вуличного мистецтва для художників - це взаємодія зображення і глядача, сам художник в цьому випадку виступає в ролі виконавця. Він може працювати над своєю стилістикою, колоритом, манерою, але він керується тим, щоб надати мінімальний вплив на інтерпретацію його твори. «Стріт-арт більш відкритий: його послання прозорі, адресовані не вузькому спільноті знавців, але потенційно всім і кожному, вони волають до спонтанної та повноцінної комунікації зі глядачем в міському середовищі »[50, с. 223]. В цьому випадку мистецтво стає безплатним даром для глядачів, а кількість інтерпретацій в даному випадку не впливає на критерії якості стріт-арту.

Важливу роль відіграє взаємодія зображення з міським середовищем.

В першу чергу це зображення має добре читатися, і навіть якщо художник керується бажанням справити враження за допомогою естетики потворного, він підбирає для свого проекту найбільш підходяще простір. У цьому виражається безпосередній зв'язок стріт-арту з мистецтвом перформансу.

Останньою проблемою, яку особливо необхідно висвітлити в рамках даного дослідження є те, що вся наукова література в своєму аналізі неєвропейського стріт-арту відштовхується від європоцентристського контексту.

У європейському культурному контексті сприйняття мистецтва, в тому числі фігуративних зображень зовсім іншого роду, ніж в мусульманських країнах. Нешкідливі на перший погляд образи можуть викликати відторгнення у глядача, перш ніж він зможе вважати потрібний позив. Що стосується України, безперечним є те, що стріт-арт

на її території був запозичений з європейських країн, які здійснили істотний вплив [Berrada-Berca, Morran].

Роль вуличного мистецтва в сучасному світі часто розглядається з точки зору автора, через питання про те, для чого він створює свої твори і яким чином. Вуличне мистецтво з часом перестає сприйматися як щось категорично незаконне, хоча формально є таким, але часто його розглядають саме через призму закону. Ж. Бодрійяр став першим вченим, який став розглядати цей феномен в контексті міського середовища і впливу на нього [7, с. 102-109].

Важливий елемент кожного мистецтва його функціональність. То ж, деталізуємо функціональні характеристики вуличного мистецтва з кількох точок зору.

Однією з функцій вуличного мистецтва є трансформація міського простору. Ця функція є першим кроком на шляху до рішенням глибшої проблеми відчуженості і гноблення людей в сучасних містах. Стріт-арт поєднує в собі соціальне і художнє, так як здійснюється в міському середовищі, тому на наступним рівні він виконує соціальну функцію.

З початку ХХ ст. міста вважалися інструментами маніпулювання суспільством, вони були націлені на рішення в першу чергу індустріальних і економічних проблем. При цьому місцю людини в місті, де розірвані зв'язку, властиві традиційному сільському суспільству, не приділялося ніякого уваги [20]. Процес урбанізації спричинив за собою зростання відчуженості індивідуумів. Образ індустріального міста сприяв формування нової людини і змін в його світогляді. здається, що в сучасному місті у людини з'явилася можливість сконцентруватися на своїй ідентичності, але насправді йому доводиться цю ідентичність захищати і відстоювати. При цьому зростаюча мобільність змушує захищати не тільки ідентичність окремого індивіда, але і культури в цілому.

У ХХ ст. першими, хто зробив спробу естетичного освоєння простору сучасних міст, були футуристи. Вони крокували утопічною ідеєю, згідно з якою мистецтво має вийти з музеїв на вулиці і стати доступним. Мистецтво на вулиці в умовах будь-якого клімату не може бути довговічним. Формування нової людини і нової культури за допомогою міста з першого погляду є доброю метою, але з іншого боку поява робіт одного роду в місті - це прояв влади і домінування. Це демонстрація однієї точки зору, і якщо вона відрегульована ідеологією держави, то альтернативи глядач вже не побачить.

Теорія мистецтва радянського художника-супрематиста К. Малевича перетворилася в філософську концепцію, якої він ділився з масами. Вона прославляла ідеї революції, і тому не зустрічала протесту з боку держави. К. Малевич був ініціатором ідеї служіння мистецтва для народу. Він говорив про те, що світ ділиться на три частини: релігію, держава і мистецтво. «Держава і релігія гинуть в катастрофах нерівності, але хочуть досягти рівності - перша в житті, друга збирається досягти в небі»[38, с. 28]. Кожна з цих частин має свою істину і постійно веде боротьбу за неї, але насправді жодна з них не може бути Ісинь, тому що має на меті, тому що предметна. «Мистецтво – суть безпредметна, як і все те, що називаємо природою»[38, с. 34].

В один момент художник задається питанням, чи не є він сам одним з таких пророків який пізнав псевдоістину і пропагує її. Таким чином, мистецтво стає одним з інструментів управління. В той момент, коли воно з'являється на вулиці, воно не припиняє створювати нові рамки, в яких відображає ідеологію якої держави, або домінуючою групи художників, але охоплення публіки значно збільшується. Місто починає виступати в ролі одного з дисциплінарних просторів, а вуличне Мистецтво стає одним з механізмів його функціонування.

Так як об'єкти вуличного мистецтва знаходяться на очах у широкої публіки, складається традиція вважати його метою або політичну

пропаганду, або соціальний протест. У такому контексті стріт-арт може виконувати наступні функції:

- Будучи засобом масової комунікації, може використовуватися колективами або державними структурами для інформування та переконання громадськості.
- Може формувати суспільну свідомість використовуючи образи, які з'являються в процесі публічного акту, для перетворення емоцій і форм сприйняття глядача.
- Може оцінювати політичні настрої, особливо в авторитарних умовах, де стороння політична активність пригнічується, і де важко простежити ослаблення суспільної віри в існуючий політичний режим, в інший спосіб.
- Може функціонувати як засіб політичного опору, вклинюючись в суспільну пам'ять і критично коментуючи політичні події шляхом їх фіксації в міському просторі.

Голинки-Вольфсон наділяє вуличне мистецтво демократичної функцією, пояснюючи це тим, що будь-який дилетант може залишити своє послання в міському просторі [13]. Варто відзначити, що вуличний художник - це не завжди людина без художньої освіти. В Інакше це навик, який тренується і відточується. Для особистої творчості художники вибирають зручні майданчики: занедбані будівлі, заводи, паркани, які знаходяться в нейтральному просторі. Якщо художники вибирають майданчик для творчості в громадських місцях з великою прохідністю, то найімовірніше хочуть привлеч увагу до будь-яким соціальним питанням.

Одну з функціональних характеристик стріт-арту варто виділити, спираючись на філософію руху Ситуаціоністів у Франції. Вони користувалися міським ландшафтом, щоб моделювати ситуації, які запобігають безцільне блукання по місту, провокують створення нових громадських зв'язків і організують свого роду дозвілля, який має

вислизає характер [Новоженова]. Стріт-арт іноді створюється на очах у публіки. Коли митець не змушений ховатися, він залучає до свого творчості глядача. В іншому випадку об'єкти стріт-арту - це теж свого роду ефемерні моделі ситуацій. Вони вклинюються в простір, прагнуть показати безглуздість того, що відбувається навколо і стимулюють рефлексію простих перехожих. Стріт-арт об'єкти націлені ввести глядача в ступор, змусити зупинитися, поглянути по-новому на звичні речі.

2.2. Особливості стріт-арту в дизайні сучасного міста

Риси художньо осмисленої графіки, композиційної грамотності вулична практика розписів стала набувати лише з недавніх пір, після появи зображень у вигляді міток-аббревіатур, що мають образний і вербальний компоненти, що допускають швидке виконання і тому що формують специфічну стилістику вуличних скоропису, вилилася в особливий напрямок вуличної творчості за формулою «Нашкодив і сховатися!», Помітніше яке проявилось в цивілізованій частині респектабельних міст. Але основні стилістичні та художні досягнення відпрацьовувалися в відвідуваних руїнах покинутих підприємств, заморожених новобудовах, в периферійних районах з населенням, байдужим до санітарного стану середовища.

За стилістичної диференціації діяльності райтерів відносно стабільні Bubble letters (округлі літери), Blockbusters (Гігантські квадратні літери з легким нахилом вправо - вліво), Wildstyler («Дикий» стиліст - райтер, який працює в поодиночці або в екстравагантної манері) і 3D, але композиційні знахідки, що дозволяють говорити про оригінальному стилі, рідкісні; рядові райтери частіше користуються

базовими, вже хрестоматійними прийомами, «освіжаючи» тексти різноманітними фішками і кереками.

Крім того, виділяється школа графіті нью-йоркських гетто Oldschool (Стара школа), характерна спочатку невигадливістю і прагматикою зображень, які функціонували, як зазначено вище, в якості прикордонних знаків сфер впливу різних злочинних кланів, а потім виробила практично весь спектр формальних прийомів і образотворчих манер [72].

Зрозуміло, що досягнення певних графічних якостей зображення вимагає тривалих тренувань і попереднього ескізування. Райтери добре розуміють, що успіх конкретного теггінга (Барвистого панно) залежить від якісних ескізів, при розробці яких використовується досвід натурального обстеження існуючих і гідних наслідування робіт, журнали, присвячені цьому заняттю, власна фантазія і вихований практикою вкус.

Райтерам, які мають художню підготовку, доводиться вирішувати суперечливі завдання: зберегти (або продемонструвати) відчуття безпосередності малюнка як результату чистого натхнення, не застереженого академічними навичками, або все-таки скористатися перевагами професійної освіти, яким би за рівнем воно не було. Для райтерів важливо не перейти межу, що відокремлює стихію їх «Підсвідомого» творчості від роботи дипломованого художника. В цьому є свій резон. Замах професіонала на імітацію манери графіті руйнує шарм, який таїть в собі уайлдстайл.

Проте, міст, що з'єднує аматорство і професійне творчість, існує. Кожне новий напрям в мистецтві виростає з протестної фази, що відкидає консерватизм усталених естетичних норм, виражених в накопичених творах мистецтва. Бунтарі від мистецтва черпають свій революційний ентузіазм в образах народного, ґрунтового мистецтва, яке ніколи не мало рафінованих форм. Новаторам завжди імпонують

простота і природність як носії правди і істинно народного духу, який не сприймає снобізму і нудотності академізму.

Тому і в актах взаємовпливу сильніше виражені вектори запозичення офіційного мистецтва від народного творчества.

Польова робота райтерів в залежності від масштабів задуманого може бути виконана індивідуумом мимохідь, в кілька секунд, або вимагати тривалої організованої діяльності цілої групи. Найбільш успішна і вагома групова робота. Важливим етапом є вибір місця (Ділянка стіни, огорожі) і його фіксація знаком «зайнято» або контуром передбачуваного теггінга [71]. На натурі простіше додумати ескізний манеру забарвлення, залишаючи, звичайно, можливість експромту, визначити технологію і послідовність роботи, розподіл обов'язків, включаючи охорону, - адже в деяких країнах вже діють поліцейські підрозділи, спеціалізовані на припиненні діяльності райтерів.

Для «випускання пари», пошуку шляхів легалізації райтерів в рамках прийнятності їх «внеску» в візуальний образ міста або хоча б пом'якшення напруженості у відносинах цих молодіжних груп з міською владою, а також встановлення над ними контролю і влаштовуються згадані фестивалі із запрошенням іноді зарубіжних колег [66].

Проведення таких фестивалів в приміщеннях цехів, з яких виведено виробництво, стало підказкою для пристрою в подібному середовищі претензійних елітарних заходів - виставок авангардистської живопису, перформансу, амбітних авторських експозицій.

На Заході функціонують приватні галереї, влаштовують виставки графіті, які беруть замовлення на художні роботи в стилі стріт-арт.

Специфічна естетика графіті приваблює не тільки підприємців - промоутерів молодіжної моди, відновлює дизайн одягу, аксесуарів, але і снобів від мистецтва, наприклад, дизайнерів інтер'єрів, художників, що прикрашають аерографічними страшилками капоти приватних автомобілів [67].

«Первісною» стилістикою в техніці графіті прикрашають свої баггі Учасників ринку змагань на виживання, що цілком відповідає екстремального жанру обох занять.

Як соціальне явище графіті будуть існувати стільки, скільки дозволить зчеплення сприятливих для нього обставин життя сучасного міста і, звичайно, воно залишить свій слід в історії, доповнюючи її культурне досє, як це було з європейським імпресіонізмом, рухом хіпі, помпейського роспісямі.

Нинішня хіп-хоп-культура, в яку вписаний і стріт-арт, запліднює пошуки «верхній», офіційною культурою свіжих форм вираження художніх і соціальних ідей або, принаймні, реанімує і просторово розширює практику винесення мальовничих творів на фасади будівель, реалізовану колись в Мексиці художниками-монументалістами [68].

Затребуваність стріт-арту як природної візуальної складової міського середовища, освоєної для життя обивателями, заохочує ліцензованих архітекторів художників на створення власних робіт.

Наприклад, тут можна вказати роботи Ф. Хундертвассера, Ф. Гері і ін. Здебільшого викликає, колористично різка манера виконання райтерами графіті-панно трансформується в більш м'які, гармонійні і архітектурно грамотні композиції колірних плям на фасадах.

Про те, що необхідність втамування колірною голоду актуальна, кажуть стомлююче одноманітність пафосу й макетна монохромність нової «Комп'ютерної» архітектури, ущільнюючої наші міста. така архітектура позбавлена людського масштабу і звичної образності наповнення міського середовища пропорційними людині формами і пейзажами, відкритим куполом неба.

Пастельна колористика суперграфіки новобудов виглядає занадто прісної в порівнянні з енергетикою агресивної живопису стріт-арту на рівні очей перехожого. Так буває, дисгармонія і гострота «дикого стилю» графіті стають звичними і пристосованими для наших

візуальних вражень, без них світ вже здається знебарвленим. Потрібно врахувати і психологічний феномен: суспільство сприятливо реагує не на ортодоксально позитивну і нав'язується його світогляду ідеологію, а на зовсім протилежну систему поглядів, що їх душили офіційними догмами, на опозиційні, загнані в андеграунд бунтарські ідеї.

За звичкою відкидаючи варварську природу міських графіті, мешканці міста з розумінням і вдячністю ставляться до вуличної стінопису, яка може вирости до функції суперграфіки, але нерідко залишається в розмірах і в нижніх ярусах міського простору, доступних «Ближньому» розгляду і тому розрахованих на більш тонку психологічну реакцію перехожого.

У ранзі суперграфіки настінний живопис вирішує завдання колірною камуфляжа оголених для огляду брандмауерів будинків в процесі реконструкції міста, як це було в післявоєнному Берліні [66].

Нині суперграфіка заповнює дефіцит зорових вражень, оживляючи аскетизм монохромности будівель, що утворюють архітектурне співтовариство кварталу, але не виходячи за межі абстрактного малюнка. Такими колористическими прийомами, завдяки розробкам доктора архітектури А.В. Єфімова, значно підвищилася візуальна комфортність міської середовища нових житлових районів столичних міст.

Подібними прийомами були прикрашені великопанельні будинки непомітною архітектури в центрі провінційних міст.

Зовсім інша справа - розпису на рівні пішохідного руху, які передбачають коротку дистанцію огляду. У них є сюжет, подробиця деталей, «послання» глядачеві. Дивною теплотою і людяністю наповнені графіті-панно на вулицях Ліона. Деякі з них представляють «обманки», зображуючи на глухій стіні вікна, двері, вітрини, навіть стоять поруч людей. На вулицях міст (в т.ч. в Україні) стали з'являтися скульптури, що зображують простих обивателів, казкових персонажів з улюблених

мультфільмів. Ці твори мистецтва, покинувши музейні зали, повинні, по-видимому, пом'якшити серця людей, зупинити незримий накат хвилі жорстокості в сучасному місті.

У сучасному місті стріт-арт активно бере участь у формуванні Києва . Будівельні загородження навколо реставрованих історичних будівель перетворюються в масштабну завісу, що відкриває глядачеві доступ в театральне закулісся.

Графіті стають місцевими пам'ятками. І якщо в центрі Києва стріт-арт створюється здебільшого стримано і акуратно, посилаючись на парадність міста і особливий характер історичної забудови, то на околицях вуличне мистецтво буквально проситься на стіни, щоб оживити безликі фасади типових багатоповерхівок. Відмінним в цьому сенсі прикладом прикраси нового, ще «НЕ» обжитого району стали мурали з репродукціями відомих картин.

Однією з особливостей стріт-арту, крім акценту на малюнках, виступає привернення уваги публіки до стану архітектури. Подібним прикладом є графіті вписаний в брандмауер унікального старовинного будинку, буквально розсипається на очах. Завдяки цьому арту місце швидко знайшло популярність і стало міською визначною пам'яткою. Однак спонукати інвесторів безпосередньо до реставрації старовинної будівлі, по меншій міру 10 років замуваного в будівельні ліси, художникам поки так і не вдалося [72].

Зарубіжні приклади. Звертаючись до зарубіжних прикладів вуличних шедеврів, можна відзначити, що стріт-арт у більшості своїм грає не стільки декоративну роль, скільки несе глибокий, особливий для тієї або іншої географічної точки підтекст.

Мюнхен. Цікаве в цьому сенсі графіті недавно з'явилося в Мюнхені. Іспанський художник ESCIF створив значний мурал, де зобразив не всім очевидні, парадоксальні особливості міста - велика кількість кольорів, що свідчить про добробут, і вазу, прикрашену

різними видами зброї, нагадавши тим самим, що Мюнхен є оплотом німецької військової промисловості. Таким чином, художник також завуальовано пояснив хвилю сповнювали місто біженців, які виявилися тут і тому що держава надає їм притулок, надає фінансову підтримку, і тому що рідні землі біженців зайняли незліченні танки, літаки, ракети, в тому числі зі знаком «зроблено в Німеччині» [71].

Дубаї. Користуватися масштабами висловлювань і впливом вуличного мистецтва на свідомість людей сьогодні намагаються не тільки незалежні художники по всьому світу, а й влади зацікавлених у розвитку міст [71].

Так, навіть така традиційна країна як ОАЕ вирішила зробити свій музей стріт-арту під відкритим небом не гірше бразильського. В даний час вулиці в Дубаї активно наповнюються яскравими концептуальними графіті, які створюють кращі місцеві і пригласення зарубіжні художники [71].

Наприклад, цікаву роботу литовського райтера Ернеста Захаревича можна побачити на бічному фасаді одного з дубайських хмарочосів. Орієнтуючись на традиційність укладів країни, художник зобразив 7 біжать хлопчаків, які символізують 7 еміратів, об'єднаннях і працюють в одному спрямуванні. Самобутність Сходу в даному графіті підкреслена також традиційним одягом і грою, в яку люблять грати місцеві діти.

Мельбурн. Гідним прикладом експерименту не тільки зі смислами, але і з формою будівлі можна назвати останню роботу австралійського вуличного художника Гвідо Ван Хелтен. Він відомий у всьому світі своїми реалістичними монументальними портретами, він, як правило, малює знакових для конкретних місць особистостей. Свіжа робота райтера цікава тим, що не тільки демонструє гнучкість Анни Сеймур – глухий австралійської танцівниці, яка придумала сучасні танцювальні проекти для глухих. Разом з тим, графіті займає незвичайний фасад семиповерхового будинку Політехнічного університету в Мельбурні, в

якому вчать, в тому числі, глухі і слабочуючі люди з усього світу. В цьому проєкті художник зміг намацати прямий зв'язок суспільства і архітектури [71].

До роботи з Сеймур, він, як, мабуть, і багато городян, навіть не підозрював про цінності будівлі в визначеному співтоваристві. Крім роботи з архітектурою вуличні художники часто звертаються і до природного ландшафту. Так, Фінтан Маги, знаменитий своїми яскравими і масштабними арт-проєктами, нерідко пов'язує свої картини з навколишнім ландшафтом, подчёркую тим самим пряму залежність будь-якого урбаністичного простору від природної середовища.

Тож, культура графіті почала поширюватися по всій країні досить швидко. У великих містах з'являються перші вуличні художники, які освоюють різні стилі і техніки малювання в міському середовищі. Жителі міст помічають їх твори і поширюють фотографії в соціальних мережах, преса починає робити репортажі. Поступово творів стає все більше, вони відрізняються розмірами і стилем. З'являється можливість простежити тематику цих робіт, при цьому акцент робиться на питаннях їх сприйняття та оцінки у місцевого населення.

2.3. Дослідження міського простору як територія існування стріт-арту

Взаємовідносини особистості і суспільства з містом - це динамічний процес: люди визначають образ і суть міста, місто впливає на приватне і суспільне життя городян. Ці взаємини мають складну природу, так чи інакше опосередковану конкретною культурою.

Яскравим проявом самовираження городян у просторі міста є стріт - арт. Вуличне мистецтво ставить собі за мету донести до широких

верств населення певні ідеї у вигляді художнього висловлювання. Це мистецтво в апріорі публічно, міські вулиці – це «Експозиційний» простір. Найчастіше художники нехтують його естетичною формою.

У XXI столітті стріт - арт, придбавши новий статус, став невід'ємною частиною міського культурного простору. Деякі твори стріт - арту спочатку виникають на легальній основі. так, міська влада нерідко звертається до вуличних художників, щоб перетворити депресивні на вигляд міські об'єкти. Стріт - арт стає не тільки мовою, комунікацією і виразом непопулярної думки, але збагачується естетично, етично, досягає художніх висот, що дозволяє говорити про нього як про мистецтво. Стріт - арт починає визначати особливість мікрорайонів і міст.

Нам бачиться актуальним дослідити молодий феномен художньої публічної культури, який крок за кроком стверджує себе в просторі міста і, провівши емпіричне дослідження, представлене у вигляді анкетування, дізнатися ставлення молоді до різного роду об'єктів стріт - арту.

Проблемою емпіричного дослідження є ступінь сприйняття і розуміння жителями міста об'єктів стріт - арту як художніх візуальних предметом, що мають смислове навантаження, ідею і сюжетну лінію.

Об'єкт дослідження: art-об'єкти вуличного мистецтва м. Херсону.

Предмет дослідження: ставлення жителів міста до стріт - арту.

Мета дослідження: виявити ставлення молоді міста до різних напрямків і інституційних формам стріт - арту, які існують в досліджуваному місті.

В ході дослідження були використані наступні методи збору інформації:

- Візуальне спостереження. Детальний отримання інформації, фіксація і її трансляція. Даний метод допоміг візуально проаналізувати, зрозуміти сенс тих чи інших art-об'єктів стріт-арту.

- Контент - аналіз. Даний метод сприяв аналізу ілюстративного матеріалу, представленого у вигляді фотографій робіт художників вуличного мистецтва.

- Анкетне опитування молоді у віці 18-35 років, що мешкають в м. Херсоні, про їх відношення до стріт-арту.

Було опитано 63 респондента, з яких 27 – чоловіків, 36 – жінок, вікова категорія від 18 до 35. З усієї кількості опитаних було виділено три групи: 1) студенти вищих навчальних – 21 респондент; 2) респонденти з вищою освітою – 25 осіб; 3) 17 осіб що не мають вищої освіти.

Анкета складалась з двох блоків запитань: I. Про вуличне мистецтво як напрям сучасної культури і мистецтва. II. Стріт - арт в м. Херсоні. Обидва блоки містили по 9 питань відкритого і закритого типів

Збір анкет та інформації відбувався за допомогою соціальних мереж - Інстаграм.

Нами була висунута гіпотеза: в м.Херсоні стріт-арту не приділяється відповідної уваги як напряму мистецтва, адміністрація міста підтримує нові ідеї та проекти в сфері стріт-арту лише за необхідністю.

Результати дослідження показали наступне. На питання про те, чи вважаєте ви, що графіті прикрашає і оживляє міське і дворове простір, 20 опитаних відповіли тверде «так», 43 - «так із застереженням» на те, що якщо це намальовано нема на центральних вулицях і історичної частини міста, якщо art-об'єкт наповнений змістом, несе в собі якийсь посил і не суперечить принципам навколишнього суспільства.

На питання про рівнозначності вуличного мистецтва і високого мистецтва, 31 респондент, категорично сказали, що не вважають вуличне мистецтво «Високим», 14 осіб також не вважають Street art високим мистецтвом, прокоментувавши це так: «тому що це мистецтво вулиць, це легко і доступно». 18 респондентів сказали, що стріт-арт - це

високе мистецтво, «Тому що люди, які створюють гарну, якісну вуличне мистецтво, віддаються цій справі, як і інші люди, що створюють предмети високого мистецтва, тільки вони відразу ж виражаються на багатотисячну аудиторію, не соромлячись своїх здібностей».

Цікавим виявився відповідь на питання про те, що жителям хочеться бачити на міських стінах: інформаційні банери і комерційну рекламу необхідних предметів і магазинів для життєдіяльності людини або твори стріт - арту, які піднімають соціально суспільну проблему, зловоденне питання, або розповідають вітчизняну історію, зображують події пам'ятних дат (питання супроводжувався візуальним контентом). Всі опитувані вважали за краще art - об'єкти, деякі запропонували свій варіант, суміщення комерційної реклами та стріт-арту, що на сьогоднішній день набирає темп розвитку.

Відомо, що у різних художників і art-угруповань вуличного мистецтва з часом складається свій стиль і теми для створення art-об'єктів, чимало існує груп і художників-одинаків, які з допомогою своїх робіт висвітлюють гострі політичні, соціальні та інші суспільні проблеми або релігійні теми. Тому нам здалося актуальним питання «Чи мають право на існування написи і малюнки з політичних або релігійних підтекстом? ». 30 респондента відповіли, що «Немає», 23 - «так» з поправками і уточненнями, пояснюючи це тим, що це вираз громадянської позиції і одна з передумов формування громадянського суспільства, 4 важко відповісти, 6 представників молоді оголосили своє тверде «так».

При використанні методу спостереження, нами було відмічено, що тільки одиниці людей помічають об'єкти вуличного мистецтва, ще менше цікавляться історією створення, задумом і особистістю автора.

Отже, постало питання про те, як пробудити інтерес у тих, хто не звик дивитися на всі боки. Одноголосно всі респонденти відповіли, що

цього робити не потрібно, це вибір кожного, на чому загострювати свою увагу.

Переходячи до II блоку питань і в цілому розглянувши стан вуличного мистецтва в м. Херсоні, можемо відзначити, що жителі міста до сфери стріт-арт більшою мірою, ставляться позитивно. Більшість висловили захоплення щодо деяких робіт спреї-артів, інсталяцією, флешмобів і ін. Вуличне мистецтво - це не стільки незвичайні малюнки, предмети, скільки особистість художника, яка часто залишається анонімною.

На жаль, наше дослідження показало, що 40 опитаних представників молоді не звертають увагу на роботи художників стріт-арту.

Один з важливих аспектів вуличного мистецтва - це ставлення до нього властей міста, тому ми запитували у наших респондентів, чи повинна адміністрація міста підтримувати художників стріт - арту. 22 респондента відповіли, що художник не повинен втратити свою самобутність, тому йому підтримка влади не потрібна. Єдине, чим може допомогти адміністрація - це не обмежувати свободу творчості. 41 респондент, висловив позитивну позицію - влада міста і області повинна сприяти молодій, сучасній течії, підтримувати соціально-громадські art-проекти і регламентувати майданчики для творчості.

Наші спостереження показують, що в Херсоні в нинішній час вуличне мистецтво частіше підтримується високопоставленими представниками міста, лише в період урочистостей, або в період передвиборчої компанії (Додаток А.).

Досліджуючи вуличне мистецтво Херсону, неможливо, не згадати про відкритий мистецький центр – Урбансад. В цьому закладі є сучасна, молодіжна, креативна «тусовка», організовує не тільки виставки для вуличних робіт, але для різного роду заходів: лекцій, майстер-класів, театральних вистав, музичних, поетичних і благодійних вечорів.

Результати нашого опитування показали, що лише 34 людини з опитаної херсонської молоді відвідували її, інші респонденти не були там жодного разу.

Підводячи підсумок проведеному дослідженню, важливо сказати про те, що тема актуальна, цікава і складна водночас, тому дослідження триватиме. Попередньо, виходячи з наявних даних, можемо зробити висновок про те, що стріт - арт має право на існування в культурному просторі міста, при цьому має знати свої рамки і тоді art-проекти будуть підтримуватися як адміністрацією, так і жителями міста. Отже, можна ствердити, що гіпотеза підтвердилася частково. Підтримка адміністрації на сьогоднішній день відбувається тільки в одному напрямку, а жителі міста не розводять поняття «Графіті» і «стріт - арт», не поділяють напрямки. З цієї причини ми виявили ще одну проблему - відсутність роз'яснення теоретичної складової напрямів стріт - арту для жителів міста через ЗМІ або пояснювальні етикетки до art - об'єктам і ін. способами. А також було виявлено недоліки в плані практичної роз'яснювальної роботи існуючих і практикуючих графітчиків - як правильно формулювати і доносити свої думки і ідеї до глядачів через смислові зображення, застосовуючи художні рішення.

ВИСНОВКИ

В результаті проведеного дослідження можемо зробити наступні висновки.

1. Бурхливе зростання міст сьогодні призводить до зниження рівня культури особистості. У цих умовах люди прагнуть відшукати відповідні навколишньому середовищу засоби освоєння нової системи цінностей, включати її у свою повсякденність, а також організувати життєдіяльність у місті як в освоєному середовищі. Таким чином, культурний простір сучасного міста, можна охарактеризувати як - багаторівневу цілісну систему, що характеризується не тільки особливостями змісту кожної з них, а й їх співвідношенням і взаємодією.

В той же час, різноманіття культури міста створює можливості для зміни життєвих ситуацій і соціокультурного середовища. При цьому дуже важлива орієнтованість на пошук і новизну в проблемній соціокультурній ситуації, тому що вона являє собою особливий вид дослідницької діяльності з експериментуванням. Саме ця діяльність веде до нових відкриттів у науці, техніці, мистецтві, до творчої діяльності вищого рівня, яка має суспільно значущі результати.

2. Термін «вуличне мистецтво» охоплює найширший круг об'єктів і проектів мистецтва у міському просторі, які можуть набувати всі відомі форми: від дизайну до вуличного перформансу. Стріт-арт – одне з наймолодших і значних культурних явищ сучасних міст й мегаполісів. Вік цього явища – майже сторіччя і тисячі кілометрів використаної в містах площі стін та доріг. В Україні, не дивлячись на юний вік більшості художників по розпису вулиць (стрітрайтерів), це явище налічує близько десятка років і заслуговує на увагу теоретиків з мистецтвознавства, дизайнерів, правозахисників.

3. Стріт-арт народжується, функціонує і вмирає на вулицях. Взаємодія з міським середовищем дозволяє йому вийти за рамки

естетики. Одна з основних функцій вуличного мистецтва - це трансформування міського простору. Найчастіше цей фактор використовується як механізм політичної пропаганди або вираження соціальної боротьби. перебуваючи в місті, як в дисциплінарному просторі, з одного боку, він може виконувати освітню функцію, а з іншого, вдиратися до навколишнього простору і ламати існуючу систему знаків. У зв'язку з ростом популярності вуличного мистецтва, твори художників починають виконувати атрактивну функцію, стаючи об'єктом підвищеної уваги з боку туристів. І нарешті, в рамках різних санкціонованих і несанкціонованих проєктів, стріт-арт сприяє підвищенню комфорту міського середовища.

Разом з позитивними аспектами розвитку спостерігаються і негативні: найчастіше спроби налагодити комунікацію з пересічними громадянами тільки підсилюють відчуження, а в контексті трансформації міського простору вуличне мистецтво стає симулякром, або декорацією, яка маскує небажані процеси, що відбуваються як в міському просторі, так і в суспільстві в цілому.

4. Предмет вуличного мистецтва є міждисциплінарним. Майданчик реалізації стріт-арту - це вулиця, що вводить його в сферу інтересів політологів, соціологів, психологів, культурологів, мистецтвознавців та дизайнерів. Основне завдання, яке на даний момент стоїть перед дослідниками - це формування термінологічної бази, яка дозволить структурувати існуючі дослідження і надати точку опори для майбутнього покоління. Формування стріт-арту як напряму мистецтва до сих пір ще не завершено, і розбіжності виникають вже на етапі його визначення. Великий внесок у розуміння предмета дослідження роблять самі художники: беруть участь в обговореннях в мережі Інтернет, публікують статті і видають книги, виступають за демаргіналізації стріт-арту, беруть участь у міжнародних фестивалях тощо.

5. Проведене соціологічне дослідження дозволило визначити ставлення молоді Херсону до стріт - арту. Зокрема, було виявлено, що в даному місті стріт - арт підтримується адміністрацією міста, але тільки в одному напрямку і по обмеженою тематиці (яка виключає соціально-політичну критику).

Жителі міста також вітають прояви естетічно-привабливого і гідного стріт-арту, але при цьому не розводять поняття «графіті» і «стріт-арт» і не поділяють існуючі напрями. Результати проведеного опитування виявили ще одну проблему - відсутність роз'яснювальної роботи з боку художників, арт-критиків, мистецтвознавців смислової і теоретичної складової стріт-арту жителям міста як потенційним глядачам. Крім того, було виявлено проблеми з недостатньою практикою взаємодії самих художників з публікою, критиками і потенційними послідовниками їхньої творчості серед молоді. Такого роду зустрічі, бесіди, роз'яснювальна робота з практикуючими графітчиками про те, як правильно формулювати і доносити свої думки та ідеї до глядачів через смислові зображення, застосування художніх рішень, про межі арт-мистецтва і вандалізму були б дуже корисними.

Проведене дослідження не вичерпує усіх питань, що постають перед науковцями. У подальшому їх спектр потрібно розширити.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афанасьєва Л. В. Роль соціокультурного середовища в модернізації сучасного українського міста [Електронний ресурс] / Л. В. Афанасьєв. – Режим доступу: file:///D:/Npchdusoc_2014_234_222_16.pdf
2. Барсамов С. А. Субкультура граффіті: соціальна організація і перспективи інтеграції [Електронний ресурс] / С. А. Барсамов. – Режим доступу: <http://cyberleninka.ru/article/n/subkultura-graffiti-sotsialnaya-organizat-integratsii>
3. Башкатов І. П., Стрелкова Т. С. Характеристики молодіжно-подросткового граффіті / І. П. Башкатов, Т.С. Стрелкова // Социс. 2006. № 11. С. 141-145.
4. Беласкес А. Street art. Портал о современной культуре «ШО» / Беласкес А. [Електронний ресурс] / А. Беласкес. – Режим доступу: <http://www.sho.kiev.ua/article/342>
5. Белкин А. И. Феномен самоутверждения в граффити / А.И. Белкин // Молодой ученый. 2011. №10. Т.2. С. 114-118.
6. Білик Г.О. Суб'єкт творчості в дискурсивних трансформаціях (антропологічний аналіз): автореф. дис. канд. філософ. наук: спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Г.О. Білик. Х., 2014. 18 с.
7. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 378 с.
8. Бурдьє П. Социальное пространство и символическая власть / П.Бурдьє Пер. с франц.; отв. ред. перевода Н. А. Шматко // Социология социального пространства. М.: Институт экспериментальной социологии; Спб.: Алтейя, 2007. С.64 – 87.
9. Висоцька О. Комунікація як основа соціальних перетворень (у контексті становлення постмодерного суспільства): Монографія / О.Висоцька. Дніпропетровськ: «Інновація», 2009. 316 с.

10. Гидденс Э. Кастеллс: урбанизм и социальные движения / Э.Гидденс Социология. Гл. 17 Современный урбанизм. М.:Едиториал УРСС, 2005. С.394-414.
11. Головаха И. Социальное значение асоциальных граффити (Бытование и функции современных киевских граффити) / Инна Головаха // Социология: теория, методы, маркетинг. 2004. № 2. С. 64-77.
12. Горбунова Л. Мультикультуралізм в освіті: імперативи, можливості та загрози /Л.С.Горбунова // Культура і Сучасність: альманах.К.: Міленіум, 2011.№1. С.5-13.
13. Голышко-Вольфсон — Голышко-Вольфсон Д. Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды [Электронный ресурс]: Художественный журнал.№81 URL: <http://moscowartmagazine.com/> (дата обращения: 05.05.2019).
14. Гусева А. Л. Стрит-арт и спальные районы современного города. Эстетика стрит-арта: сборник статей Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна / А. Л.Гусева. 2018. №4. С. 66–71.
15. Демин А.А., Кашкин В.Б. Взаимодействие языка и среды в текстах граффити / А.А.Демин, В.Б.Кашкин // Язык, коммуникация, социальная среда. 2001.№1. С.19-25.
16. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств / Н.А.Дмитриева. Вып.1: От древнейших времен по XVI век. Очерки. 4-е изд., стереотип. М.: Искусство, 1995. 319 с.
17. Евдокимова Е.А., Янковская Ю.С. Феномен граффити: генезис, перспективы, влияние на современное искусство и архитектуру [Электронный ресурс] // Академический вестник уралниипроект РААСН. 4. 2013. Режим доступа: <http://uniip.ru/juornal/arhiv/soderghanie/495-av4-2013/509-yankovskaya>
18. Єрмакова Т. Г. Феномен граффіті: різновид девіантності чи норма повсякденності? / Т.Г. Єрмакова // Науково-теоретичний і

громадськополітичний альманах «Грані». Дніпропетроовськ: Грані, 2010. № 6 (74). С. 108-110.

19. Єфімова А. Сучасні художні практики в урбаністичних просторах та формування міської ідентичності [Електронний ресурс] / А.Єфімова. Режим доступу: <http://eprints.oa.edu.ua/2761/1/28.pdf>

20. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. № 3.- 4. М., 2002. С. 23 – 34.

21. Заєць Д. І. Street art: поміж графіті та міським дизайном [Електронний ресурс]. / Д.І. Заєць – Режим доступу: https://zaxid.net/ztreet_art_pomizh_grafiti_ta_miskim_dizaynom_n1117974

22. Здоровенко В. Сучасне мистецтво як важливий каталізатор у дослідженні соціально-культурних перетворень / В. Здоровенко // Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія. 2014. Вип. 26–27. С. 267–271.

23. Зоря А. А. Искусство уличной волны. Институт исследования стрит-арта [Электронный ресурс] / А.Зор. Режим доступу: http://streetartinstitute.com/street_wave_art/

24. Кайс З. В. Соціальна семантика урбаністичного світу: символіка графіті : дис. канд. філос. наук : спец. 09.00.03 / З.В. Кайс. К., 2015.192 с.

25. Кирсанова Е. А. Социально-философский анализ концепций стрит-арта [Електронний ресурс] / Е. А.Кирсанова. Режим доступу: <file:///C:/Users/Asus/Desktop/курсова%20робота/sotsialno-filosofskiy-analiz-kontseptsiy-strit-arta-genezis-i-podhody-k-opredeleniyu-fenomena.pdf>

26. Кораблева А.В. Стрит-арт, публік-арт, уличное искусство: дифференциация понятий. // Эстетика стрит-арта: сборник статей Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна / А.В. Кораблева. Санкт- Петербург. 2018. №56. С. 10–17.

27. Кузовенкова Ю. А. Особенности освоения городского пространства сообществами граффити и стрит-арта / Ю. А. Кузовенкова. // Вестн. Санкт-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств, 2017. № 4 (33). С. 66–69.
28. Кирсанова Е. А. Социально-философский анализ концепций стрит-арта: генезис и подходы к определению феномена // Вестник Томского государственного университета. № 38. Томск, 2017. С. 121–129.
29. Кудряшов И. Стрит-арт как искусствоведческая проблема. URL: <https://shmandercheizer.livejournal.com/> (дата обращения: 03.05.2018).
30. Кущенко О. Львівський стріт-арт: розширити територію свободи / О. Кущенко // Українська правда. 2016. 14 січня. [Електронний ресурс] Режим доступу : <http://life.pravda.com.ua/culture/2016/01/14/206353/>.
31. Лещинская И.И. Массовая культура в социуме [Электронный ресурс] / И. И. Лещинская. Режим доступу: URL :<http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/40304/1/290433.pdf> (дата обращения: 23.11.2019).
32. Лурье М. Граффити: коммуникация и самопрезентация [Электронный ресурс] / М. Лурье. Режим доступу: <http://www.eu.spb.ru/index.php>
33. Мальковская И. А. Знак коммуникации. Дискурсивные матрицы / И. А. Мальковская. М.: Едиториал Урсс, 2004. 240 с.
34. Медынцева А. А. Надписи-граффити / А.А. Медынцева. Грамотность в Древней Руси (По памятникам эпитафики X – первой половины XIII века). Гл. 2. М.: Наука, 2000. С. 21-92.
35. Михайлов С.М., Хафизов Р.Р. Стрит-арт как вид суперграффики в дизайне современного города / С.М. Михайлов, Р.Р. Хафизов. // Вестник ОГУ, 2015. № 5. С.166.

36. Мусієнко Н. Public Art у просторі сучасного міста. Київська практика [Електронний ресурс] / Н.Мусієнко. Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Spdr/2010_7/136-149.pdf.
37. Мясина Е.П. Студенческое граффити и особенности ценностно- нормативного мира современной молодежи / Е. П. Мясина. // Образование и общество. 2006. № 3. С.56-58.
38. Малевич К.С. Черный квадрат. / К.С. Малевич. СПб.: Азбука, 2016. 288 с.
39. Мальбранш К. Метафизика настенного искусства / К.Мальбранш // Известия Волгоградского Педагогического Университета. Волгоград. №11. С. 33–36.
40. Манифест // Партизанинг. Партизанские городские перепланировщики URL: http://partizaning.org/?page_id=6 (дата обращения: 07.05.2018).
41. Новоженова А. Ситуанистский интернационал./ А. Новоженова Режим доступу: URL:<http://os.colta.ru/art/> (дата обращения: 09.05.2019).
42. Онкович А., Онкович Г. Вуличне мистецтво: медіаосвітній аспект / А. Онкович, Г. Онкович // Від медіаграмотності до медіакультури : стратегії, проблеми, перспективи : тези доп. Міжнар. наук.–практ. Інтернет- конф., м. Миколаїв, 27 квітня 2016 р. Миколаїв: ОШПО, 2016. С. 69–71.
43. Палкова А. В. Граффити как средство коммуникации: аспекты понимания текстов граффити / А.В.Палкова // Горизонты психолінгвістики: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, посвященної 80-літтю професора, заслуженого діяча науки РФ А.А. Залевської. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2009. С. 207-211.

44. Парфан Н. Интерв'ю з Lodek'ом: “Ми тут і ми руйнуємо ваш візуальний комфорт для ідіотів” / Надія Парфан // Український журнал. 2009. № 7–8. С. 15.

45. Пиликин Д. Г. Терминология уличного искусства. Опыт словарных дефиниций. Эстетика стрит-арта: сб. статей / Д. Г. Пиликин. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербург. Гос. ун-т промышленных технологий и дизайна, 2018. С. 4–10.

46. Поносов И. Г. Искусство и город: граффити, уличное искусство, активизм / И. Г. Поносов. – Москва: Юпитер-Импэкс, 2016. 208 с.

47. Поносов И. Две полярности городских интервенций: сломать или починить? URL: <http://partizaning.org/?p=1850> (дата обращения: 08.05.2019).

48. Про внесення змін до статті 194 Кримінального кодексу України (щодо відповідальності за вандалізм) / <https://ips.ligazakon.net/document/JG39868A?an=7>

49. Савельева О.О. Реклама в городском пространстве: использование языка актуального искусства / О.О. Савельева // Вестник ВолГУ. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии, 2016. № 5. С.166.

50. Самутина Н., Запорожец О. Стрит-арт и город [Электронный ресурс] / Н. Самутина, О.Запорожец. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/strit-art-i-gorod>

51. Серкова Н. «Стрит-арт»: движение без сопротивления. / Н.Серкова. Режим доступа. URL:<http://partizaning.org/?p=9919> (дата обращения: 09.05.2019).

52. Street Art Europe. URL: <http://www.streetarteurope.com/> (дата обращения: 09.05.2019).

53. Силин В.П. Искусство как фактор социализации индивида / В.П. Силин // Человек и общество. Проблемы социализации индивида. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. С. 118 – 129.
54. Скороходова А. С. Социологический анализ феномена подростковых граффити // Российское общество на рубеже веков: штрихи к портрету / Отв. ред. И. А. Бутенко. М.: МОНФ, 2000. 256 с.
55. Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации / А.В. Соколов. СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2002. 461 с.
56. Стеценко Л.Л. Соціологічні погляди на мистецтво в контексті сучасної естетики / Л.Л. Стеценко // Гуманітарний часопис. 2012. № 3. С. 38–45.
57. Ткачѳв В.Н. Граффити в современном городе / В.Н. Ткачев // Вестник МГСУ, 2017. № 4. С.9-11.
58. Трушина Л.Е. Образ города и городской среды.: Дис. канд. філ. наук : 09.01.04 / Л.Е. Трушина. Санкт-Петербург, 2000. 205 с.
59. Фесенко Г. Креативні трансформації культурного ландшафту мегаполісів / Г. Фесенко // Наукові записки НаУКМА. 2013 Т. 140 : Теорія та історія культури. С. 59–64
60. Чепелик О. В. Public art: співвідношення форм і смислів, або розглядаючи сучасне візуальне мистецтво в урбаністичних просторах / О.В. Чепелик. [Електронний ресурс] Режим доступу <https://sites.google.com/site/laborskult/projects>.
61. Чистякова М.Г. Стрит-арт в контексте вызовов современности / Г.М. Чистякова [Электронный ресурс] // Известия АлтГУ. 2011. № 2. С. 210 – 213.
62. Чистякова М.Г. Измени пространство измени жизнь: социально-антропологические концепции стрит-арта / Г.М. Чистякова [Электронный ресурс] // Вестник Тюменского государственного университета. Тюмень, 2013. С. 168 –173.

63. Штець В.О. Візуальне сприйняття графічних зображень в сформованому міському середовищі / Штець В.О. [Электронный ресурс]. Режим доступу: <http://archive.nbuv.gov.ua>
64. Шубович С.О. Міфопоетична культура в естетиці міста (наукові основи – мистецтво – архітектура. Нав. Посібник / С.О.Шубович. Харків: ХНАМГ, 2008.
65. Dundes A. Here I Sit: A Study of American Latrinalia / A.Dundes // Kroeber Anthropological Society Papers. 1966. Vol. 34. P. 91-105.
66. Gadsby J. M. Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti [Електронний документ] / J. M. Gadsby
Режим доступу: <http://sunsite.icm.edu.pl/graffiti/faq/critical.review.html>
67. Koch W. A. Simple Forms: An Encyclopaedia of Simple Text-Types in Lore and Literature / W. A. Koch. Bochum, 1994. 147 p.
68. Kozłowska D. Postmodernizm kulturowy w Polsce na przykładzie Pomarańczowej Alternatywy i graffiti: Polska specyfika zjawisk i ich konteksty światowe (MA thesis) / Kozłowska D. Warszawa, 1992. P. 39-43.
69. Lacy S. Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007 / S. Lacy. Duke University Press, 2010. 424 p.
70. Lewisohn C. Street Art: The Graffiti Revolution / C. Lewisohn. L.: Tate Publishing, 2008.
71. Lombard K. Art crimes: the governance of hip hop graffiti / K.Lombard. // Journal for Cultural Research, 2012. №17. P.255–278.
72. Public space and the challenges of urban transformation in Europe / edited by Ali Madanipour, Sabine Knierbein, Aglaee Degros. London: Routledge, 2014. 32 p.
73. Piepzrak K. Taking Moroccan Art to the Streets: Ephemeral Engagement and Sustained Community Practices. Berlin, 2012. [Электронный ресурс]: Higher Atlas. Marrakech Biennale 4.

Систем.требования: Adobe Acrobat Reader. URL:
<http://www.higheratlas.org/pdf/katarzyna%20pieprzak%20EN.pdf> (дата
обращения: 02.05.2019)

74. Waclawek A. Graffiti and Street Art. London: / A.Waclawek.
Thames Hudson, 2011.

ДОДАТКИ

Додаток А
Приклади Стріт-арту в м.Херсон

1) Мурали:







2) Графіті





