


Период, который не закончился: стрит-арт, граффити и паблик-арт

НИКИТА ВИКТОРОВИЧ ПЕТРОВ ^{[1], [2]}

✉ petrov-nv@ranepa.ru

 <http://orcid.org/0000-0002-2467-9535>

^[1] Российская Академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия

^[2] Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

Для цитирования:

Петров, Н. В. (2026). Период, который не закончился: стрит-арт, граффити и паблик-арт. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 9–20.

Дата поступления в редакцию: 01.01.2026

Дата принятия к публикации: 06.03.2026


© Н. В. Петров, 2026



The period that never ended: Street art, graffiti and public art

NIKITA V. PETROV ^{[1], [2]}

✉ petrov-nv@ranepa.ru

 <http://orcid.org/0000-0002-2467-9535>

^[1] Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

^[2] Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

For citation:

Petrov, N. V. (2026). The period that never ended: Street art, graffiti and public art. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 9–20.

Received: 01.01.2026

Accepted: 06.03.2026

© N. V. Petrov, 2026



Рафаэль Шактер

Тон большинству работ в этом номере задает статья британского антрополога и исследователя уличного искусства Рафаэля Шактера «Стрит-арт — это период. Точка» [Schacter 2016]. Перевод этого текста не вошел в номер по техническим причинам, но аргументы и риторика статьи присутствуют в нем концептуально, как и сам Рафаэль, передающий привет всем читателям этого журнала. Стрит-арт, граффити, паблик-арт, барельфинг — названия, которые будут в этом номере, — определяют, как мы понимаем уличное искусство. Следуя за Клодом Леви-Строссом, Шактер напоминает: человеческий ум неустанно выкраивает из Вселенной упорядоченные категории, очищая хаос, создавая концептуальную связность, без которой социальная жизнь невозможна. Когда содержание категории начинает радикально расходиться с тем, что она изначально призвана была обозначать, наступает то, что Мэри Дуглас точно назвала «материей не на своем месте» (цит. по [Schacter 2016: 103–104]). В этот период классификационная система требует перестройки. Именно в такой точке, по Шактеру, находилось в 2016 году (и, добавлю от себя, находится сейчас) понятие «стрит-арт». Оно стало «классификационным беспорядком», под одним зонтичным понятием соседствуют практики, этически малосовместимые. Каждый раз, когда мы произносим слово «стрит-арт», мы берем на себя ответственность за классификацию, потому что эти категории важны: они определяют, как понимается то, что в них помещено.

Точка.

Шактер говорит о терминах не ради педантизма. Его рассуждения — ключевая ставка в споре о том, что считать подлинным городским искусством, а что его имитацией. Настоящий выпуск журнала «Фольклор и антропология города» собирает исследователей, работающих в очень разных пространствах этой дискуссии: в Москве и Санкт-Петербурге, в Нижнем Новгороде и на берегах реки Красненькой, в разных российских городах и даже на Филиппинах. Исследуемые практики разнообразны: граффити и барельфинг, муралы и уличные персонажи, биеннале и художественные интервенции. Но общим основанием для всех этих работ служит убеждение, которое Шактер сформулировал с точностью хирургического инструмента: слово «стрит-арт» сегодня парализует пронизательное прочтение современных артефактов, находящихся внутри его границ [Schacter 2016: 104].

Город как текст: следы, линии, умвельт

Прежде чем классифицировать практики, необходимо описать пространства, на которых они разворачиваются. Стены домов, гаражей, заборы и другие городские поверхности с нанесенными на

них знаками, изображениями и надписями складываются в своего рода текст; вторгаясь в городской умвельт, они меняют его структуру и режимы восприятия. Тим Ингольд описывает этот текст как движение в сплетении следов и нитей; в этом движении город предстает живой сеткой линий, вместилищем траекторий, жестов и повторяющихся практик [Ingold 2007]. Теги и надписи в этом умвельте становятся линиями *wayfaring*, которыми горожане прописывают свое присутствие и право на пространство, превращая фон в место, насыщенное знаками и следами присутствия.

Именно поэтому в повседневном восприятии так легко «все перепутать»: различия между легальным искусством, нелегальными тегами, рекламой и официальными монументальными панно, спектаклем и жизнью стираются, когда все они воспринимаются как линии на общей поверхности города, отличимые лишь по контексту производства, режимам видимости и санкционирования [Young 2013: 8]. Ги Дебор напоминает нам, что «спектакль — это не совокупность образов, но общественное отношение между людьми, опосредованное образами» [Дебор 2024: 32]. Городская стена, превращенная в поверхность для публичного высказывания, становится сценой, настоящим и живым местом производства и воспроизводства социальных смыслов.

Энди Мерифилд предлагает другой ключ к этому пространству. Субверсивное воображение, о котором он пишет, это способность видеть в городском пространстве поле возможностей, которые можно присвоить или переименовать [Merrifield 2011]. Уличное искусство — практика субверсивного воображения *par excellence*: оно присваивает поверхности, созданные логикой города, и перекодирует их, иногда радикально, иногда иронично, иногда лирически. Можно определить стрит-арт как искусство ситуационное — про это пишет Алисон Янг, подчеркивая, что смысл произведения неотделим от места, момента и конкретной конфигурации улицы [Young 2014: 8–9]. Замечу, что ситуативность сближает стрит-арт с фольклорными формами, существующими только в акте воспроизведения и в конкретной ситуации исполнения.

Само поле исследований стрит-арта устроено, как показывает Мэйбл Березин применительно к социологии культуры в целом, по принципу «расколотого ландшафта»: искусствоведческий анализ образов, социология и антропология городского пространства, урбан-полиси и активистские рефлексии сосуществуют, почти не соприкасаясь друг с другом [Berezin 1997]. Выпуск, который вы держите в руках, сознательно пытается «замостить» эти трещины, совмещая визуальный анализ, городскую этнографию и институциональный анализ публичного искусства.

Стрит-арт как период: анатомия понятия

Откуда берется путаница в наименовании? Рафаэль Шактер предлагает принципиальный ответ: стрит-арт — это исторически ограниченный художественный период, а не постоянная категория. Как он пишет, понятие «стрит-арт» было операциональным и, что важно, инновационным именно в период с 1998 по 2008 годы [Schacter 2016: 105]. Такая логика показывает как точку рождения (критическую массу практик, объединенных новым способом работы с городским пространством), так и точку завершения (выставка Tate Modern в 2008 году как рубежный момент, после которого «вещи, может быть, стали больше, но не стали лучше» [Schacter 2016: 105–106]).

Шактер выделяет пять элементов, определявших стрит-арт как период. Пространственная ассимиляция означала стремление «играть с окружающей средой, а не конкурировать с ней», в отличие от граффити, которое противостоит архитектурному контексту. Фигуративность, иконичность двигателя художников от типографики к образам, открывая путь к более широкой аудитории. Неинструментальность — центральный этический нерв периода: произведение не продает ничего, кроме самого себя, оставаясь вне логики рынка. Институциональная автономия формулировалась как принцип: воспринимаемая необходимость — прежде авторизации, ощущаемая потребность — прежде разрешения. Наконец, коммуникативная консенсуальность (в отличие от зашифрованного, эзотерического языка граффити) означала желание интересубъективных отношений с широкой публичной сферой [Schacter 2016: 106–108].

Пять элементов вместе создавали в этот период ассимилятивную, открытую, инклюзивную, неинструментальную, независимую и консенсуальную этику стрит-арта. Именно поэтому утрата любого из этих элементов означала, во-первых, художественную трансформацию, во-вторых, этическое предательство самой сути стрит-арта. Когда после 2008 года в дело вступили фестивальные, муниципальные программы и девелоперские проекты, «стрит-арт превратился в профессиональный, стрит-арт на стероидах» [Schacter 2016: 109], он стал тем, что Шактер называет неомурализмом. Гигантские росписи, требующие подъемников и согласований, — уже не стрит-арт, а институциональный паблик-арт, который «не обязательно хорош или плох, но, безусловно, больше не является стрит-артом» [Schacter 2016: 110].

Для понимания того, что пришло на смену, Шактер предлагает понятие интермурального искусства: «искусство между стенами — не внутри стен, не снаружи, но между ними» [Schacter 2016: 111]. Ключевым становится «отношение между внутренним и внешним — то, как внутреннее может воздействовать на внешнее

и наоборот». Художники этого нового направления используют стрит-арт «как концептуальную палитру», «как методологический инструмент» и «как этический императив», создавая практику, которая «радикально отличается от стрит-арта и граффити, однако всегда возникает из них» [Schacter 2016: 111–113].

Датировка Шактера применима к российскому контексту, правда, с неизбежными временными сдвигами. Если первые практики, которые позже назовут стрит-артом, появились в Москве и Санкт-Петербурге в начале 2000-х, то их массовое распространение началось несколько позже западного. Особенностью российской сцены стало запоздалое, но структурно сходное с западным движение от граффити к стрит-арту: от нелегального теггинга 1990-х к авторским формам, ориентированным на переосмысление городской образности, и последующее включение этих практик в пространство арт-мира [Кузовенкова 2024: 193–195].

Диагноз неомурализма, поставленный Шактером, точно описывает российский городской ландшафт последних лет. В Москве с 2019 года действуют официальные правила размещения граффити, согласно которым разрешено изображать известных деятелей, важные исторические события, а также творчески выражаться на темы науки, спорта и искусства. Такой регулятивный поворот соответствует описанной Шактером ситуации: как только институты оказываются вовлечены, «автономии нередко (не всегда, но часто) приносятся в жертву» [Schacter 2016: 109]. В этом процессе важно зафиксировать и то, что коллективная память о практиках уличного искусства неоднородна и оспариваема. Как показывает Джеффри Олик, различие между «собранный памятью» как суммой индивидуальных воспоминаний и «коллективной памятью» как надындивидуальной структурой (collected vs collective) принципиально для понимания того, как патриотический мурализм конструирует монолитные образы прошлого, в которых маскируется множественность городских голосов [Olick 1999: 333–335]. Российский неомурализм последних лет с государственными программами и праздничными монументальными панно является ярким примером именно такой реификации «коллективной памяти».

Институт исследования стрит-арта: экосистема знания

Отдельного разговора заслуживает Институт исследования стрит-арта (Санкт-Петербург) — первая в России специализированная организация, занимающаяся изучением городского искусства во всем его диапазоне: граффити, стрит-арт, паблик-арт, скульптура, герилья-арт. Основанный в 2016 году, Институт выстроил разветвленную экосистему, объединяющую исследовательское, кураторское и галерейное направления. В структуру института входят:

платформа «Стрит-арт хранение» — музейная площадка нового формата, которая занимается хранением, коллекционированием и просвещением в области искусства «уличной волны»; бюро «Новь», специализирующееся на паблик-арте и социокультурном проектировании, а также исследовательская библиотека, аккумулирующая академические и кураторские тексты о городских практиках со всего мира.

Институт стал площадкой для выработки понятийного аппарата применительно к российскому контексту. Именно здесь, в том числе, был осмыслен термин «уличная волна». Несколько авторов настоящего номера — Полина Ёж, Анна Нистратова, Анна Чусова, Мария Ушакова — неразрывно связаны с деятельностью Института, что определяет особый ракурс, взгляд изнутри институциональной структуры, которая одновременно является и объектом, и субъектом исследований уличного искусства в России. Мне кажется важным подчеркнуть эту методологически значимую позицию: исследователь, связанный с архивом и выставочной практикой, неизбежно сталкивается с вопросом о границах между документацией и интерпретацией, между сохранением и легитимацией. Поэтому вопрос, кто и как устанавливает рамки видимости городского искусства, несколько раз возникает в статьях настоящего выпуска.

Материалы номера сгруппированы в три тематических блока, выстраивающих поступательное движение анализа: от общих траекторий и форм уличного искусства к конкретным городским сценам и, наконец, к исследовательским (и прикладным) способам работы с местом.

Блок первый: формы и траектории уличного искусства

Открывает номер работа приглашенных редакторов Никиты Петрова и Анны Нистратовой «Русский путь уличного искусства» — панорамная работа выпуска, предлагающая систематическую типологию российских практик граффити, стрит-арта и паблик-арта с точки зрения их происхождения, нормативных рамок и функций в городской среде. Опираясь на широкую базу эмпирических данных, авторы прослеживают, как российский стрит-арт прошел путь от андеграундной субкультуры конца 1990-х к фестивализированному и регулируемому неомурализму. Кроме того, они описывают отечественную специфику: особую роль государства, постсоветскую семиотику публичного пространства и «наследственный» поворот в городской политике. По сути это три текста: аналитика, устная речь Анны Нистратовой с комментариями (интервью) и словарь уличного искусства, подготовленный с участием исследователей из Института исследования стрит-арта. Все три жанра заделывают трещины и сколы в том «расколотом ландшафте», о

котором пишет Березин [Berezin 1997], а авторы сознательно совмещают институциональный и интерпретативный ракурсы, отказываясь выбирать между «твердой» структурой и «мягким» смыслом.

Вторая статья блока — работа Марии Ушаковой и Анны Чусовой «От керека до героя. Визуальные стратегии репрезентации персонажа в российском уличном искусстве» — посвящена трансформации визуальных стратегий репрезентации в российском граффити и мурализме. Авторы прослеживают эволюцию фигуративного образа от субкультурного «персонажа» — пограничной зоны между логикой name-writing и публичной читаемостью — к «герою» институционального мурала, несущему нормативное коммеморативное послание. Они рассматривают этот процесс как перемену режима видимости: исчезновение автономной, неинструментальной фигуры и появление на ее месте санкционированного образа, работающего на производство коллективной памяти.

Статья Анастасии Морозовой посвящена барельефingu как способу взаимодействия между художником и городской средой. Современный барельефing — практика создания небольших объемных скульптурных объектов на городских стенах без разрешения — попытка найти выход из тупика неомурализма, не уходя с улицы. Для Рафаэля Шахтера это именно та пространственная ассимиляция, которая была утрачена в эпоху монументальных панно: с помощью барельефinga происходит живой диалог с архитектурным контекстом. Морозова прослеживает, как барельефing эксплуатирует тактическую логику жителей города, они создают произведения, которые «вросли» в стену и потому обладают иным онтологическим статусом, нежели плоская роспись.

Блок второй: сцены и режимы публичности

Центральной темой второго блока становится вопрос о том, что происходит с уличным искусством, когда оно встречается с формальными и неформальными, государственными и самоорганизованными институтами.

Анна Кирзюк и Анастасия Россинская в статье «“Я как будто укрытый здесь”: участники Красненькой биеннале в “маргинальном” городском пространстве» анализируют ежегодную биеннале современного искусства на берегах реки Красненькой в Санкт-Петербурге. Маргинальность площадки (грязь, опасность, периферийность) превращается в ресурс символической легитимации: именно изолированность от широкой публики позволяет формировать «публичную сферу», необходимую для существования художественного сообщества. Используя теоретическую рамку Бурдье, авторы показывают, что некоммерческий, неинституциональный характер биеннале наделяет ее ореолом «подлинности», что

само по себе является рыночной стратегией в поле современного искусства.

Мария Станюкович в статье «“Уберите мусор по-братски!” Властные и неформальные запретительные надписи в филиппинском городе» исследует запретительные надписи: официальные таблички и стихийные рукописные граффити как особый жанр уличной коммуникации, в котором пересекаются властный и частный дискурсы, иерархии языков и культурные нормы вежливости. На материале многолетней полевой работы автор показывает, что содержание запретов (не сорить, не плевать бетель, не парковаться и др.) принципиально совпадает в официальных и неформальных надписях, однако тон и языковое оформление резко расходятся. Если государственные тексты лаконичны и безличны, то рукописные объявления (особенно в провинциях) отличаются подчеркнутой многоязычностью и насыщены показателями вежливости, характерными для австронезийских языков. Особый сюжет статьи — трансформация запретительного письма в орнамент: надписи постепенно эволюционируют в художественные граффити и декоративные фризмы, а официальные дорожные знаки перекачываются во дворы как элементы украшения. Этот переход от регулятивной функции к эстетической обнажает принципиальную пористость границы между властным знаком и уличным искусством, тему, которая в разных регистрах разрабатывается и в других статьях настоящего выпуска.

Блок третий: методы, наблюдения и прикладные проекты

В работах этого блока стрит-арт и родственные ему практики рассматриваются как инструменты работы с местом и исследовательские оптики: здесь обсуждаются концепты (терапевтический урбанизм), прикладные формы участия горожан и деревенских сообществ в переосмыслении пространства, а также мобильные и интермуральные методы — от проектного паблик-арта и аудиогидов до подъездных граффити и автомобильных интервью, меняющих ракурс взгляда на город.

Статья-манифест Полины Ёж «Терапевтический урбанизм: паблик-арт как инструмент и метод» вводит понятие «терапевтического урбанизма» как философско-методологическую категорию, описывающую работу с постсоветской городской средой через призму коллективной травмы, утраченной идентичности и разрыва эмоциональных связей человека с местом. Опираясь на кейс долгосрочной паблик-арт программы «Сказки о золотых яблоках» в Альметьевске (2017–2023), автор показывает, как фольклорно-антропологические исследования, практики соучастия и символиче-

ское переосмысление городской ткани способны превращать травматичное пространство в среду коллективного «исцеления» — не через стирание болезненного опыта, но через его проживание и переозначивание.

В статье Натальи Савиной «“Диковинная Гуслица” в Егорьевске: стрит-арт и практики участия горожан в проекте благоустройства» приводится опыт социокультурного исследования и вовлечения жителей при подготовке заявки на Всероссийский конкурс лучших проектов комфортной городской среды в малых городах для набережной реки Гуслицы в подмосковном Егорьевске. Наряду со стандартными форматами участия — интервью, онлайн-опросами, фокус-группами и проектным семинаром — авторы предложили городу два события, связанных со стрит-артом: открытую арт-лабораторию под руководством местного художника Даниила TimeofMilk, в рамках которой участники совместно разработали эскиз мурала «Егорьевск», и городской фестиваль, приуроченный к его нанесению. Выбор этих форматов был обусловлен заметным присутствием граффити и стрит-арта в городе и на территории проектирования и одновременно неоднозначным отношением к ним со стороны администрации и части проектной команды, склонявшейся либо к полному закрашиванию стен, либо к установке перекрывающих конструкций. Наталья показывает, как исследователям удалось предложить городу альтернативную логику: рассматривать граффити не как девиацию, требующую устранения, а как актуальное культурное явление и ресурс для незапретительного взаимодействия. Анализируя предпосылки, сделавшие этот сценарий возможным на уровне конкурсной заявки, городской культурной инфраструктуры и опыта самих участников, автор пишет, что уличное искусство может становиться медиумом публичного обсуждения будущего городского пространства.

В этом же блоке работа Натальи Гарбер «Уличное искусство в пространстве жилого дома Переславской окраины». По сути, это пристальный взгляд жителя и профессионала на микропространство подъезда, которое в истории исследований граффити остается «слепым пятном», обычно незначительным для арт-мира. Граффити подъезда — это, по существу, *интермуральное* искусство в буквальном смысле, искусство внутри стен. Оно работает с самой интимной из городских поверхностей, той, что принадлежит «своим», но не принадлежит никому. Автор показывает, как надписи и рисунки в подъездах формируют специфическую «локальную» память пространства и конфигурируют отношения между жителями. В паре со статьей об автомобильном интервью, где город виден «из окна машины», этот текст дополняет методологический блок еще одной оптикой — взглядом изнутри дома.

Наталья Веселкова, Наталья Граматчикова и Елена Прямикова в работе «Автомобильное интервью: возможности и ограничения (на примере исследования небольших российских городов)» обращаются к методологической рефлексии над автомобильным интервью как разновидностью мобильных методов в городских исследованиях. Эта практика обычно остается в тени пешеходных прогулок и go-along интервью, хотя обладает собственной эвристической ценностью. Опираясь на десятилетний опыт изучения малых городов, авторы систематизируют типы автомобильного интервью в зависимости от того, кто сидит за рулем, сколько участников в машине и насколько поездка спланирована заранее, и показывают, что автомобиль открывает доступ к отдаленным районам и к особому кругу информантов — людям, чье восприятие города неотделимо от логики движения и транспортной инфраструктуры. Вместе с тем авторы честно фиксируют ограничения метода: меньшую детализацию восприятия пространства, сниженную способность информанта одновременно рассказывать и ориентироваться, а также сенситивность ряда тем, уравнивая эти оговорки описанием того, как камерность автомобильного пространства и особая солидарность «пассажира одной лодки» порой облегчают разговор о вещах, которые на открытой городской улице остались бы произнесенными.

Если автомобиль позволяет исследователю добраться до окраин малого города, то следующий логический шаг — выехать за его пределы вовсе. Ксения Федосова в статье «Как читать локальный текст — вслух? Аудиогид “Ялгуба. Связь времен”» предлагает рассматривать деревню как текст, который живет в устных рассказах и диалогах жителей. Проект аудиогuida важен как методологический прием, так как локальный текст читается «вслух» теми, кто его производит, а не только интерпретирующим исследователем. Эмический подход реализуется через практику «маршрутизации памяти»: соединение архивной работы, ментальных карт, go-along интервью и цифровых каналов вовлечения. В результате возникают два конкретных маршрута, ближний и дальний, собирающие множественные версии места, принадлежащие коренным жителям, дачникам и переселенцам. В статье поднимаются важные методологические вопросы: как сохранить локальный текст, кто имеет право его озвучивать.

Завершает номер рецензия Дмитрия Доронина на книгу «Провоцирующие ландшафты: городские периферии Урала и Зауралья» (М.: Новое литературное обозрение, 2025).

Период, и что после него?

Вернемся к отправной точке. Шактер называет свою статью *Street Art is a Period. Period*, и эта двойная «точка» несет двойной смысл: «стрит-арт — это период» (историческое утверждение) и «стрит-арт — это период, точка» (риторический жест закрытия). Название в переводе приобретает дополнительную игру: «стрит-арт — это период» и «стрит-арт — это конец предложения». Мне нравится эта игра.

Нравится, потому что «точка» в конце высказывания не уничтожает предложение, она его завершает. После точки все только начинается. После периода стрит-арта — не пустота, но интермуральное искусство, «уличная волна», граффити подъездов, барельефинг, биеннале на берегах реки.

Исследования, собранные в этом номере, документируют именно эту жизнь-после-точки: разнообразную, противоречивую, не вмещающуюся ни в одну из категорий. Шактер предупреждал: «Люди часто критикуют навешивание ярлыков на (художественные) практики. Они часто говорят: “это только название”, “это всего лишь категория”. Они говорят, что мы должны меньше думать и больше действовать. Однако эти термины, эти слова обладают большой силой. Поэтому дело тут не просто в семантическом педантизме. Эти категории важны, потому что они определяют, как понимается то, что находится перед ними. Они дают нам возможность не просто прочесть эти объекты, но влияют на то, как именно они будут прочитаны, диктуют, как они будут поняты в моральном смысле и определяют саму нашу способность их морального понимания» [Schacter 2016: 114]. Мы принимаем это предупреждение — и предлагаем читателю думать вместе с авторами этого номера: не о том, как правильно назвать то, что нарисовано на стенах, а о том, что это название делает с нашим пониманием города, власти и человека.

Стрит-арт — это период. Точка. И дальше — новый текст.

В 2024 году Шактер выпускает книгу *Monumental graffiti: Tracing public art and resistance in the city* («Монументальное граффити: отслеживание общественного искусства и сопротивления в городе») [Schacter 2024], в которой ставит неожиданный вопрос: а что если граффити — это тоже монумент, только другого рода? Латинское *monere* (напоминать, предупреждать) возвращает монументу исходный смысл, он становится жестом: напоминает, не дает забыть. Надпись и рисунок на стене и бронзовый генерал на постаменте делают одно и то же, только разными средствами и с разным правом голоса. Памятник получает измерение эфемерности, граффити — концептуальную монументальность. Это движение смыслов симптоматично для гуманитарных дисциплин, так как хороший исследователь не удерживает классификацию, а постоянно ее пересматривает. Именно к такому пересмотру приглашает и насто-

ящий номер, не предлагая окончательных ответов на вопрос, что такое стрит-арт, но расширяя пространство поиска.

Литература

- Дебор, Г. (2024). *Общество спектакля*. М.: Издательство АСТ.
- Кузовенкова, Ю. А. (2024). Дискурсивное становление искусства «уличной волны» в России. *Ярославский педагогический вестник*, 3(138), 192–200. <https://doi.org/10.20323/1813-145X-2024-3-138-192> <https://elibrary.ru/QPYGNT>
- Berezin, M. (1997). Politics and culture: A less fissured terrain. *Annual Review of Sociology*, 23, 361–383.
- Ingold, T. (2007). *Lines: A brief history*. London; New York: Routledge.
- Merrifield, A. (2011). *Magical Marxism: Subversive Politics and the Imagination*. London: Pluto Press.
- Olick, J. K. (1999). Collective memory: The two cultures. *Sociological Theory*, 17(3), 333–348. <https://doi.org/10.1111/0735-2751.00083>
- Schacter, R. (2016). Street art is a period. Period. Or, classificatory confusion and intermural art. In J. I. Ross (Ed.), *Routledge handbook of graffiti and street art*, 103–118. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315761664>
- Schacter, R. (2024). *Monumental graffiti: Tracing public art and resistance in the city*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Young, A. (2013). *Street art, public city: Law, crime and the urban imagination*. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203796917>

References

- Berezin, M. (1997). Politics and culture: A less fissured terrain. *Annual Review of Sociology*, 23, 361–383.
- Debord, G. (2024). *The society of the spectacle*. Moscow: AST Publishing House. (In Russian).
- Ingold, T. (2007). *Lines: A brief history*. London; New York: Routledge.
- Kuzovenkova, Yu. A. (2024). The discursive development of “street wave” art in Russia. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 3(138), 192–200. <https://doi.org/10.20323/1813-145X-2024-3-138-192> <https://elibrary.ru/QPYGNT> (In Russian).
- Merrifield, A. (2011). *Magical Marxism: Subversive Politics and the Imagination*. London: Pluto Press.
- Olick, J. K. (1999). Collective memory: The two cultures. *Sociological Theory*, 17(3), 333–348. <https://doi.org/10.1111/0735-2751.00083>
- Schacter, R. (2016). Street art is a period. Period. Or, classificatory confusion and intermural art. In J. I. Ross (Ed.), *Routledge handbook of graffiti and street art*, 103–118. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315761664>
- Schacter, R. (2024). *Monumental graffiti: Tracing public art and resistance in the city*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Young, A. (2013). *Street art, public city: Law, crime and the urban imagination*. London; New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203796917>