


Русский путь уличного искусства

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

АННА АЛЕКСАНДРОВНА НИСТРАТОВА ^[1]

✉ thefreshlayer@gmail.com

 <http://orcid.org/0009-0004-0221-4528>

^[1] Институт исследования стрит-арта, Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования:

Петров, Н. В., Нистратова, А. А. (2026). Русский путь уличного искусства. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 22–91.

В статье предлагается интерпретация российского стрит-арта как «русского пути» уличного искусства, складывающегося на пересечении позднесоветского визуального подполья, постиндустриальных городских ландшафтов и локальных традиций народного искусства и фольклора. Опираясь на развернутое интервью с Анной Нистратовой, куратором и исследовательницей уличного искусства, авторы выстраивают аналитическую рамку, в которой граффити и стрит-арт рассматриваются одновременно как формы современной текстовой и визуальной культуры и как разновидность folk art, вписанная в региональные режимы наследия и дореволюционное крестьянское прошлое. Теоретическая часть статьи помещает концепты Нистратовой в поле российских и международных исследований уличного искусства, городской антропологии и heritage studies, сопоставляя ее интуиции с работами Х. Абарки, Л. Номейкайте, Н. Самутиной и О. Запорожец, В. Кумара, Р. Шахтера и др. Особое внимание уделяется нескольким связкам: стрит-арт как форма наследования «длинного» народного прошлого и художественных промыслов; уличные практики как терапевтический ресурс, позволяющий работать с травматическими разрывами памяти; логоцентричность российского стрит-арта, где слово, текст выступают ключевыми носителями смысла. Интервью с Нистратовой анализируется как перформативный жанр, в котором практика и теория взаимно поддерживают друг друга: голос практика и теоретика становится инструментом переосмысления уличного искусства между вандализмом, креативной индустрией и наследием. Дополняющий текст комментированный словарь терминов уличного искусства выполняет методологическую функцию, соединяя субкультурные термины с академическими категориями и делая видимой внутреннюю эпистемологию сцены. «Русский путь уличного искусства» — это исследовательский сюжет о том, как стрит-арт в постсоветском городе одновременно переписывает пространство, производит локальную идентичность и восстанавливает прерванные линии культурной памяти, встраиваясь в режимы наследия.

Ключевые слова: стрит-арт, граффити, folk art, наследие, локальная идентичность, Нижний Новгород, уличные субкультуры, постсоветский город, уличное искусство

Данная статья подготовлена в рамках государственного задания РАНХиГС. Авторы выражают сердечную благодарность Дарье Радченко и анонимному рецензенту за ценные рекомендации.

Дата поступления в редакцию: 26.12.2025

Дата рецензирования: 01.02.2026

Дата принятия к публикации: 01.03.2026

© Н. В. Петров, А. А. Нистратова, 2026



URBAN FOLKLORE & ANTHROPOLOGY, V. 8, N. 1, 2026


PUBLICATION TYPE: ARTICLE

EDN: CTYZNP

The Russian way of street 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

ANNA A. NISTRATOVA ^[1]

✉ thefreshlayer@gmail.com

 <http://orcid.org/0009-0004-0221-4528>

^[1] Institute for Street Art Research, Saint Petersburg, Russia

For citation:

Petrov, N. V., Nistratova, A. A. (2026). The Russian way of street art. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 22–91.

This article proposes an interpretation of Russian street art as a distinct ‘Russian way’ of street art, emerging at the intersection of late Soviet visual underground, post-industrial urban landscapes, and local traditions of folk art and folklore. Drawing on an extended interview with Anna Nistratova, curator and researcher of street art, the authors develop an analytical framework in which graffiti and street art are considered simultaneously as forms of contemporary textual and visual culture and as a variety of folk art embedded in regional heritage regimes and pre-revolutionary peasant heritage. The theoretical section situates Nistratova’s concepts within the fields of Russian and international street art studies, urban anthropology, and heritage studies, juxtaposing her insights with the works of H. Abarca, L. Nomeikaite, N. Samutina and O. Zaporozhets, V. Kumar, R. Schacter, among others. Particular attention is devoted to several nexuses: street art as a form of inheriting the ‘long’ folk past and artistic crafts; street practices as a therapeutic resource enabling engagement with traumatic ruptures in memory; the logocentric character of Russian street art, where words and texts serve

as key carriers of meaning. The interview with Nistratova is analysed as a performative genre in which practice and theory mutually sustain one another: the voice of practitioner and theorist becomes an instrument for reconceptualising street art between vandalism, creative industry, and heritage. The accompanying annotated glossary of street art terminology fulfils a methodological function, connecting subcultural terms with academic categories and rendering visible the internal epistemology of the scene. ‘The Russian pathway of street art’ is a research narrative about how street art in the post-Soviet city simultaneously rewrites space, produces local identity, and restores interrupted lines of cultural memory, embedding itself within heritage regimes.

Keywords: street art, graffiti, folk art, heritage, local identity, Nizhny Novgorod, street subcultures, post-soviet city

The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research assignment. Authors express their sincere gratitude to Daria Radchenko and the anonymous reviewer for valuable recommendations.

Received: 26.12.2025

Revised: 01.02.2026

Accepted: 01.03.2026

© N. V. Petrov, A. A. Nistratova, 2026



Уличное искусство за последние два десятилетия прошло путь от маргинальной субкультурной до понятной широкому кругу жителей визуальной практики. Российская сцена хотя и оказалась включена в глобальное поле граффити и стрит-арта, но развивалась по собственным траекториям — на стыке позднесоветского визуального подполья, постиндустриальных ландшафтов и сильной традиции народного искусства. Именно эту особую конфигурацию мы предлагаем рассматривать как один из возможных «русских путей» уличного искусства, интерпретируя граффити и стрит-арт, с одной стороны, как формы визуальной культуры, и с другой, как современное народное искусство, связанное с региональными режимами наследия, локальными традициями и дореволюционным прошлым. Позднесоветское визуальное подполье, локальные постиндустриальные ландшафты, традиции народного искусства и логоцентричность образуют специфическую конфигурацию, в которой российская сцена переосмысляет глобальные практики граффити и стрит-арта. Такой подход следует отличать от национально-эссенциалистского прочтения (граффити как «выражение русской души»): речь идет о материальной и культурной конкретике российского города, которая конденсируется в уличном искусстве.

Показательно, что аналитический отчет социологов «Русская среда» описывает русскость не как зафиксированную сущность, а как поле поиска и конструирования. Респонденты используют раз-

ные стратегии самоидентификации (маркирующая, критическая, телеологическая, объективистская), и большинство — «self-made русские люди», чья идентичность — результат рефлексии, биографического опыта, чтения, веры и встреч с городом. Ключевая метафора состояния русского дискурса — «путь, на середине которого мы находимся». На этом фоне «русский путь уличного искусства» обретает смысл как одна из траекторий внутри более широкого пути: конкретная конфигурация практик, через которые русская среда артикулирует себя в городской ткани [Рогозин, Солодовникова, Галиева 2025].

Здесь необходима методологическая оговорка. Материал статьи — и интервью Нистратовой, и теоретическая рамка — последовательно указывают на приоритет локального: нижегородская сцена, городецкая роспись, хохлома, конкретные художники с их биографиями и историями. Крестьянское прошлое, о котором говорит Нистратова, не является универсально «русским», оно предельно локально, поскольку существует до и помимо попыток сконструировать монолитную национальную культуру. В этом смысле «русский путь уличного искусства» не надстройка над локальным, а его эмерджентный эффект. «Русскость» здесь возникает как результат резонанса между локальными сценами, как узнавание общих паттернов — логоцентричности стрит-арта, элементов народной культуры, постиндустриальных ландшафтов, прерванной крестьянской памяти. Иными словами, «путь» в названии статьи указывает не на маршрут с известным пунктом назначения, а на процесс, в котором локальные траектории производят то, что может быть опознано как «русская» конфигурация уличного искусства. Диссонанс между названием и материалом, который может возникнуть у читателя, таким образом, не случаен: он фиксирует саму логику конструирования — от локального к национальному, а не наоборот.

Теоретическая часть преследует двоякую цель. Во-первых, она встраивает интервью с Анной Нистратовой в рамку современных исследований уличного искусства, позволяя увидеть в ее биографии и концепциях симптом масштабного сдвига: от разговора о «вандализме» и «креативной индустрии» к разговору о наследии, памяти и народной культуре. Во-вторых, она концептуализирует основные блоки интервью — энергию художников, линию «folk art — стрит-арт», мотив уличной «терапии», идею логоцентричности русского искусства и уникальности российских сцен — как элементы целостной исследовательской программы. Кроме того, заданная рамка помещает опыт Анны Нистратовой в поле российских и международных исследований стрит-арта, граффити и наследия, разворачивает ее ключевые интуиции: о стрит-арте как народном искусстве, о терапевтических и наследственных измерениях уличных практик, о локальности российских сцен, о лого-

центричности и текстоцентризме — в диалоге с работами Хавьера Абарки, Мириам Боффи, Виная Кумара, Лаймы Номейкайте, Натальи Самутиной и Оксаны Запорожец, Рафаэля Шактера и др. Структура работы выстраивается по принципу «от концептуализации к голосу», следуя «бартовскому правилу», запрещающему смешивать письменное с устным¹.

Дополняет статью комментированное интервью-диалог с Анной Нистратовой (октябрь 2025 года). Мне важен здесь не только информационный, но и перформативный аспект: как практик, ставший теоретиком, проговаривает свою биографию, формулирует гипотезы, сомнения и интуиции в языке, насыщенном интертекстуальными отсылками. Впрочем, стиль письма теоретиков в области исследований уличного искусства, тон которым задают прежде всего Хавьер Абарка и Рафаэль Шактер, тяготеет к эссеистике, поэтому неудивительно, что исследователю сложно преодолеть напряжение между «непричесанным» полифоническим нарративом и строгим научным стилем. Я рискну воспользоваться метафорой Джеффри Олика, который писал о «жанрах памяти» как об устойчивых формах артикуляции прошлого, чтобы перенести ее на стили письма исследователей стрит-арта. Под «жанрами памяти» Олик понимает устойчивые типы высказываний о прошлом (официальные речи, церемонии, медийные нарративы и пр.), которые задают то, что считается уместным говорить, в каком тоне, какие сюжеты и акторы допустимы [Olick 1999]. Жанры памяти в понимании Олика фиксируют ожидаемую структуру повествования (например, «трагедия и преодоление», «героическое жертвоприношение», «раскаяние и ответственность»). Большинство текстов об уличном искусстве можно определить как гибридный жанр на стыке декларативного высказывания и теоретического эссе, который соединяет коммуникативную (устную, диалогическую) природу с культурной памятью, закрепляемой в письменном академическом дискурсе. Такое письмо, во-первых, подобно самому феномену (несмотря на институализацию) остается укоренено в устной культуре переговоров и споров. Во-вторых, стили письма о стрит-арте встроены в более широкие жанры памяти, которые структурируют, как именно этот феномен может «говорить» о недавнем прошлом и настоящем — «борьба», «культурное наследие», «урбанистическая повседневность» и т. п.

Интервью с Нистратовой — образец устной, аллюзивной речи, где имена, цитаты, локальные истории, зарубежные теоретики, русские практики образуют плотную сеть референций. Вступительная статья, переводя эту речь в академический регистр, развет-

¹ См. предисловие составителей сборника работ Ролана Барта «Образ. Музыка. Жест» [Барт 2024: 8].

влияет и медленно распаковывает эти кластеры — в том числе через обращение к теории неймрайтинга, к работам об уличном искусстве как практике, в результате которой городские ландшафты производятся разными типами райтеров и художников и влияют на социальные практики жителей [van Loon 2014].

Третья часть — словарь терминов уличного искусства — выполняет функцию методологического инструмента и призван связать внутридисциплинарные (эмные) термины с академическими понятиями, сделать видимыми те «самоочевидности» сцены (toy, bombing, spot, ugly style и др.), которые часто остаются нерасшифрованными в научных текстах.

«Русский путь уличного искусства» выстраивается как исследовательский сюжет: от уличного опыта и локального наследия к международным дебатам о граффити как фолк-арте и стрит-арте как об объекте наследия; от новой эпистемологии к частному голосу исследователя и куратора, голосу, в котором практика и теория не противопоставляются, а взаимно поддерживают друг друга.

Стрит-арт между городом и наследием

Работа про городские граффити, опубликованная в сборнике «Современный городской фольклор» (2003), представляет один из ранних опытов фольклористского осмысления граффити как феномена уличной культуры. В ней граффити характеризуются как особый городской письменный фольклор с собственными типами «языка» и коммуникативными функциями. Авторы описывают предшествующие иллюстративные, лингвистические, социологические и фольклористические работы о граффити, говорят на примере начала 2000-х годов о нескольких традициях городской эпиграфики с устойчивыми формами, жанрами, репертуаром повторяющихся мотивов и клише [Бажкова, Лурье, Шумов 2003].

В последующие два десятилетия фокус в этом исследовательском поле смещается на вопросы пространства и места, наследия, памяти, легальности и аффективного измерения. Стрит-арт осмысливается, прежде всего, как особый способ «написания города», в котором сама городская поверхность становится медиа, а стены и инфраструктура носителями высказывания. Исследовательская оптика смещается от вопроса «что нарисовано?» к вопросам «где? кем? для кого? в каких режимах легальности?». «В целом в исследованиях стрит-арта заметна тенденция перехода от более простых эссенциалистских вопросов (таких, как “Что такое стрит-арт и чем он отличается от граффити?” и “Перестает ли легальный стрит-арт быть стрит-артом?”) к более подвижным контекстуальным логикам, а от исследований самого стрит-арта — к тем социальным отношениям, коммуникативным механизмам, проблемным кон-

фигурациям, которые можно исследовать с помощью стрит-арта» [Самутина, Запорожец 2015: 12]. Авторы специального номера журнала *Laboratorium* используют разные языки описания этого явления: «городской повседневный опыт» (city's vernacular), «язык улиц» (street-level language), «городская образность» (street imagery) [Там же: 15; Samutina, Zaporozhets 2015: 37–38 и далее]. Чуть позже предлагаются и другие варианты, например, «искусство художников уличной волны» [Зоря 2018].

В работах 2010-х годов рассматривается и пространственное поведение художников: в оптике городской антропологии это специфическая форма городской практики, включающая выбор «престижных» поверхностей, риск, видимость работы райтеров и художников, работу с режимами контроля и чувство места — фреймворк, используемый для оценки пригодности поверхности для определенного типа граффити и рисунков [van Loon 2014]. Классический «неймрайтинг», то есть продвижение собственного имени через теги, тру-апы и «куски» (см. Словарь в конце работы), по-прежнему остается актуальной формой как в западноевропейских городах [van Loon 2014], так и в российских. Одновременно в 2020-е годы усиливаются процессы институционализации уличного искусства: отбор отдельных работ в качестве «значимых» для города, их сохранение, включение в туристические маршруты и музейные коллекции, а также использование в маркетинге территорий. Эти практики можно описать как мемориализацию и коммодификацию стрит-арта (иногда при патронаже государства), когда изначально эфемерные и конфликтные высказывания превращаются в объекты наследия и экономический ресурс. Благодаря этому в исследованиях уличного искусства формируется методологический поворот к осмыслению стрит-арта в категориях наследия (heritage turn), где ключевыми становятся вопросы сохранения, охраны и «прав на город» по отношению к граффити² и стрит-арту.

Это особый тип культурного наследия: хрупкого, событийного, завязанного на телесный опыт и повседневность. Лайма Номейкайте пишет, что ценность уличных работ не исчерпывается материальной тканью стены: «наследственными» оказываются аффективные атмосферы, телесная вовлеченность, отношения между художниками, жителями и институциями [Nomeikaite 2017; Nomeikaite 2019]. Противоречивое и стихийное уличное искусство и здесь находится на стыке, прежде всего, материального и нематериального наследия, между объектом охраны и процессом, в котором сообщество постоянно пересобирает значение места. Анна Нистратова в интервью продолжает эту линию рассуждений (стрит-арт как «оп-

² Отдельно рассматриваются любовные граффити на асфальте, анализируемые в русле фольклористического подхода [Строганов 2020].

тический прибор» городской социологии, способный одновременно фиксировать и производить городские конфигурации от джентрификации до новых форм локальной идентичности, см. [Самутина, Запорожец 2015: 7–10]), но смещает фокус: уличное искусство (прежде всего, нижегородское) рассматривается ею как канал наследования «длинного» крестьянского прошлого России и, в частности, дореволюционных художественных промыслов, даже старообрядческой культуры. Тем самым в центре внимания оказывается не только локальная история и «длинное» наследование, но и более широкий круг вопросов о том, как граффити и стрит-арт переписывают городское пространство и социальные отношения в нем. Этот сдвиг хорошо виден и в новейшей англоязычной литературе.

Важно оговорить, что в современных англоязычных исследованиях graffiti все чаще используется как зонтичный термин, под который подводят самые разные формы уличных надписей и изображений³, включая то, что сами участники сцен и часть исследователей называют стрит-артом [Zhang, Ismail, Lee 2025]. Именно такое размытое употребление становится для русскоязычных исследователей принципиальной проблемой: оно стирает различия между граффити как конкретной практикой неймрайтинга и более широким полем стрит-арта.

В этой работе под граффити понимается специфическая субкультура⁴ и практика, обладающая устойчивой эстетикой, нормами и формами участия в ней, тогда как стрит-арт используется как более широкий термин, охватывающий все разнообразные художественные высказывания в городской среде, не сводимые к граффити; паблик-арт — заказное искусство в публичном пространстве (см. Табл. 1).

³ В 2013 году Лильяна Радосевич попыталась обозначить динамические границы между терминами. В 2000-е годы в ответ на ужесточение политики нулевой терпимости граффити-художники начали экспериментировать со стрит-артом — визуально иной, но не менее эффективной формой присвоения общественного пространства. Устоялся зонтичный для граффити, стрит-арта и других форм уличного искусства термин «уличное искусство», который позволил арт-рынку и музеям легче интегрировать, теоретизировать и коммодифицировать независимые и отчасти нелегальные практики [Radosevic 2013].

⁴ И исследователи, и сами художники часто называют граффити субкультурной практикой [Macdonald 2001], что открывает дискуссию об эпистемологических ограничениях этого концепта. Граффити-сообщество обладает специфическими ценностями и иерархиями мастерства, где применима концепция «субкультурного капитала» [Thornton 1995], а зачастую нелегальный статус создает четкие границы между *us* и *them* [Ferrell 1993; 1996]. «Субкультура» подвергается критике за предположение о четких границах и единой идентичности [Stanojević 2007], игнорируя разнообразие граффити — от *gang graffiti* до *institutional street art*. Термин гомогенизирует то, что гетерогенно, и романтизирует сопротивление там, где райтеров и художников мотивируют *слава* и самовыражение [Baird 2022], а альтернативные концепты, например, «сцены» и «нео-грайбы» [Bennet 1999], обеспечивают менее жесткие границы [Stanojević 2007]. Несмотря на критику, термин остается популярным благодаря институциональной инерции, удобству, самоидентификации практикующих и медийному дискурсу.

Табл. 1. Различия и сходства между граффити, стрит-артом и паблик-артом
 Table 1. Differences and similarities between graffiti, street art, and public art

Аспект	Граффити	Стрит-арт	Паблик-арт
Визуальный язык	Стилизованные буквы, теги, ку-ски, персонажи; доминирование шрифта, субкультурные коды	Рисунки, арт-объекты, нарративные элементы, тексты; гибридная уличная графика и техник галерейного искусства	Плоскостные и объемные художественные композиции, часто монументальные, имеют декоративный характер или тематический нарратив, часто связаны с историей места
Техники	Аэрозольная краска, маркеры, роллеры, иногда огнетушители и другие «полевые» устройства	Краска, аэрозоль, трафареты, наклейки, плакаты, сайт-специфичные интервенции, смешанные медиа	Живопись, скульптура, инсталляции, медиаарт, монументальные формы, лэнд-арт
Дискурс происхождения	В исторической ретроспективе практика оставления имени или знаков на стенах. В современном виде — практика райтеров и неформальных команд	Пересечение уличной культуры, современного искусства, дизайна и активизма	Искусство в публичном пространстве, опирающееся на институции, заказы государства, бизнеса и общин
Фокус и адресат	Признание внутри сцены, развитие собственного имени и стиля; основная аудитория — другие райтеры	Сообщение и диалог с широкой публикой и онлайн-аудиторией; часто носит политические или социальные смыслы	Эстетическое и символическое преобразование городской среды, работа с образом города для горожан и туристов

Легальность	Преимущественно нелегальное, включает полуправовые споты и отдельные легальные площадки	Спектр от нелегальных интервенций до фестивалей; правовая амбивалентность	Преимущественно легальное, санкционированное и заказное, с формальными процедурами согласования
Текст и язык	Имя, гораздо реже слово, как главное содержание; игра типографикой, аббревиатурами, шрифтами	Фразы, цитаты, слоганы, социально актуальные и мемориальные сообщения; мультязычность	Авторские тексты, надписи, таблички, кураторские тексты, пояснения; часто официальный или полуофициальный язык
Время и устойчивость	Высокая эфемерность: быстрое закрашивание, переписывание, постоянное обновление поверхности	От быстрых, кратковременных вмешательств до долгоживущих объектов, иногда уходящих в наследие	Задумано как долгосрочное присутствие в городской ткани; может попадать под режимы охраны
Эстетическое восприятие	Исторически рассматривалось как девиантное, агрессивное	Принимается как художественное выражение, постепенно легализуется	Признается как легитимное искусство, поддерживается институциями и музеями
Память и наследие	С недавних пор воспринимается как часть локальной истории, а также художественная ценность. Активно музеефицируется и архивируется	Часто используется для работы с памятью, травмой, локальными историями	Инструмент официальной политики памяти, городского брендинга и оформления «наследия» в публичном пространстве

Обзор 27 научных статей, опубликованных между 2020 и 2025 годами [Zhang, Ismail, Lee 2025], показывает, что уличное искусство (то, что авторы чаще всего называют общим термином *graffiti*) как социальное явление все чаще описывается через несколько взаимосвязанных измерений, структурирующих исследования субкультуры

туры. Первое из них — реконструкция городского пространства: граффити и стрит-арт участвуют в переосмыслении общественных пространств, влияют на восприятие городской идентичности и способствуют городскому возрождению, хотя одновременно рискуют быть присвоены капиталом и государством для целей туристического брендинга. Второе измерение заключается в том, что граффити и стрит-арт функционируют как форма политического высказывания, превращая городские стены в пространство прямого вмешательства в публичную сферу (авторы приводят примеры из документированных кейсов феминистских движений, антиджентрификационных кампаний и сопротивления коммерциализации городов в Европе и других регионах). Наконец, третье измерение: уличное искусство служит каналом для выражения индивидуальных и коллективных переживаний, сохранения субкультурного наследия и для формирования социального признания маргинализированных групп, существуя не только на улицах, но и в скрытых пространствах повседневной жизни⁵. Стрит-арт перестает восприниматься как набор случайных и бессмысленных уличных надписей и предстает как сложный социокультурный феномен, функционирующий одновременно на нескольких уровнях: как источник креативности, художественного выражения [Praslova 2025]; как средство политического протеста и борьбы за права жителей города [Hong Hok-Shing Chan 2021]⁶; и как носитель эмоциональной памяти и культурной идентичности [Li 2023]. Тем самым задается жест легитимации: феномен переводится из зоны «шума» и «вандализма» в зону значимого культурного текста, с которым можно работать теоретически. Между тем, авторы указывают на лакуны в существующей литературе: большинство исследований сосредоточены на специфических кейсах без кросс-региональных и кросс-культурных исследований, требуется более глубокий анализ парадокса между коммерциализацией и критической функцией уличного искусства. Интересны и новые работы по *urban creativity*: стрит-арт, нелегальные вечеринки, паркур, скейтбординг и другие практики действуют как

⁵ В Бухаресте граффити становится инструментом восстановления культурного значения забытых городских уголков; в Джакарте молодежь через граффити и скейтбординг переинтерпретирует функции общественного пространства; в Словении граффити — форма протеста против джентрификации и сноса жилых комплексов; в Косово феминистские организации используют граффити для визуализации экономического неравенства женщин; в Любляне политические граффити противопоставляют туристической коммерциализации и социальной «очистке»; в Таиланде граффити восстанавливает социальную связность сообщества; в Зимбабве школьные граффити отражают подлинные эмоции молодежи [Zhang, Ismail, Lee 2025].

⁶ См. также: Valle, C. (2025, February 21). The art of dissent: Political resistance through Tbilisi's streets. Aleksanteri Institute. University of Helsinki [https://www.helsinki.fi/en/aleksanteri-institute/news-and-events/news-archive/art-dissent-political-resistance-through-tbilisis-streets-helsinki].

«полевые эксперименты» со справедливостью и доступностью городского пространства [Bengtzen, Hannerz 2024].

Уличная практика как folk art

Одна из ключевых интуиций Анны Нистратовой заключается в том, что стрит-арт — это продолжение «снизу» тех культурных процессов, которые в России традиционно осмыслялись через категорию народных художественных промыслов. Ее идея стоит в одном ряду с тезисом Хавьера Абарки о том, что граффити и стрит-арт логичнее всего описывать в терминах фолк-арта: как спонтанную, неинституционализированную художественную деятельность, развивающуюся вне академий и рынка, но создающую устойчивые стили, мотивы и репертуары [Abarca 2021: 2–4]. На российском материале Нистратова заостряет эту постановку вопроса, предлагая видеть в нижегородской (как наиболее концентрированной российской) локальной сцене «бессознательное» продолжение дореволюционного крестьянского искусства: от хохломы и городецкой росписи до резьбы по дереву и ножевого промысла. «Народное» и «уличное» начинают соотноситься как две фазы одной и той же визуальной традиции. В интервью она описывает триггерный момент: столкновение с экспозицией Музея истории художественных промыслов в Нижнем Новгороде и ощущение, что крестьянское наследие ее предков было изъято из советского нарратива. Возврат к этому наследию через стрит-арт становится для нее формой компенсации и залатывания дыр в коллективной памяти.

Здесь русский материал резонирует с международными кейсами, где институционализированное уличное искусство используется как инструмент «переприсвоения» локальной истории. Исследование и проект *Ortica Memoria* («отпечатки памяти») в миланском квартале Ортика с 2017 по 2022 год показывает, что вдохновленная местной историей серия муралов укрепляет привязанность жителей к району, усиливая чувство преемственности, при этом не разрушая локальные традиции [Boffi, Rainisio, Inghilleri 2023]. Стрит-арт, связанный с рабочей и кооперативной историей района, становится частью того, что в «рамочной конвенции о ценности культурного наследия для общества» (т. н. *Faro Convention*) называется «ресурсами культурного наследия» — объектами и практиками, через которые сообщество артикулирует свои меняющиеся ценности и связи с местом⁷. Нистратова предлагает похожую логику, но для

⁷ Культурное наследие, согласно этому определению, это группа ресурсов, унаследованных из прошлого, которые люди идентифицируют как отражение и выражение своих постоянно эволюционирующих ценностей, убеждений, знаний и традиций. Оно включает все аспекты окружения, возникшие в результате взаимодействия людей и мест во времени [Council of Europe. (2005). Framework

другой культурной среды: нижегородские художники, выросшие среди наличников, старых крестьянских предметов, старообрядческих традиций, продолжают народные мотивы, перекладывая визуальные и сюжетные паттерны на язык современного стрит-арта, создавая связь нижегородцев с городом. Образы птиц у Антона Морокова, формы голов и лики в работах Андрея Оленева, некоторые объемные конструкции Артёма Филатова — все это Нистратова читает через традиционную культуру, музейные коллекции и иконописные образцы, фиксируя жесткие визуальные рифмы между «народным» и современным «уличным». Важно, что для нее это не только эстетическая, но и историософская гипотеза: уличные художники «перескакивают» через советский слой, воспроизводя до-революционные крестьянские и старообрядческие коды, которые в их собственных семьях часто не артикулированы. В этом смысле уличное искусство оказывается каналом неосознанной передачи травматически прерванного наследия — своеобразным медиумом между крестьянской Россией и постсоветским городом.

Уличное искусство как наследие и как терапия

Heritage Studies последних лет подвергают ревизии традиционные иерархии культурного значения, стирая четкие границы между «высоким» наследием музеев и «низовой» текстурой повседневных практик. Процесс переоценки обретает критическое значение, когда речь идет об уличном искусстве: его миграция в авторизованное наследие через музеефикацию и встраивание в системы культурного потребления несет в себе неоднозначные последствия. Произведения, рожденные как акты критического вмешательства в городское пространство, при институционализации рискуют утратить трансгрессивный заряд, превратившись в эстетизированные объекты, подлежащие консервации и герметизации внутри культурного нарратива. Применяя теоретический подход Лоры-Джейн Смит о процессах институционализации наследия [Smith 2006], само признание уличного искусства как наследия может парадоксальным образом нейтрализовать его критическую функцию.

В поле зрения исследователей наследия попадают и граффити в тюрьмах, солдатские надписи на исторических памятниках, тексты и рисунки на стенах, арт-интервенции в виде мозаик и скульптур в городские пространства и др. Они рассматриваются как особый слой «истории снизу». Вопрос «когда уличное искусство становится наследием?» оказывается связан не с возрастом или художественным статусом объекта, а с моментом, когда та или иная группа на-

Convention on the Value of Cultural Heritage for Society. Strasbourg: Council of Europe. <https://rm.coe.int/1680083746>.

чинает видеть в нем ценность и добивается его охраны⁸. Другими словами, момент превращения уличного высказывания в наследие фиксирует смену режима обращения с ним.

Уличное искусство движется от режима «вандализм и удаление» к режиму «наследие и сохранение» через серию конфликтов, переговоров и локальных инициатив. Аналогичные конфигурации описаны для разных локаций: исторического квартала Kampong Glam в Сингапуре, где стратегия «наследие и креативность» одновременно и стимулирует экономическое развитие, и усиливает социальное напряжение между акторами [Kumar 2020], а также для транснациональных «племен» стрит-арт художников, формирующихся в практике граффити-туризма, когда горизонтальные связи, гостеприимство и совместные практики рисования в разных городах закрепляют уличное искусство как ресурс культурного обмена и символическое наследие [Кузовенкова 2019].

Включение отдельных работ и целых участков городского пространства в реестры охраняемых объектов, создание специализированных музеев стрит-арта, разработка «наследственных стратегий» для граффити и стрит-арта — все это описывается в литературе как новые формы публичной политики, работающей с поначалу нелегитимными практиками. Однако этот процесс легитимации сопровождается парадоксальными и глубоко противоречивыми последствиями. Как отмечает Тимоти С. Чанг, происходит одновременное раскрепощение и сдерживание творчества, когда институционализация превращает уличное искусство в добавочное эстетическое измерение городского пространства [Chang 2019]⁹. Художники ощущают коренное изменение смысла своей деятельности: легализация приводит к размыванию художественной независимости, в результате чего даже самые радикально настроенные авторы

⁸ Царапины, рисунки и молитвы узников в тюрьмах инквизиции XVI–XVIII веков в паллаццо Steri в Палермо как свидетельства страдания и сопротивления; военные граффити в Richmond Castle (WWI) или надписи отказников от государственной службы приобрели статус наследия, потому что исследователи начали видеть в них источники grassroot history — истории снизу. В рамках heritage turn надписи и рисунки на стенах исторических тюрем или на городских поверхностях уравниваются и больше не воспринимаются в качестве косметического дефекта на поверхностях, наоборот, исследуются в качестве свидетельств боли, веры и индивидуального сопротивления (см. [Basilicò 2023; Fiume 2017; McPhie 2017; Pinto 2017]).

⁹ Чанг говорит об азиатских городах, приводя в пример Сингапур, власти которого используют граффити и стрит-арт для проектирования имиджа «культурно вибрирующего города», при этом контролируя и нейтрализуя через легализацию и государственное регулирование их критический потенциал. Происходит одновременное раскрепощение и сдерживание творчества, когда институционализация превращает уличное искусство в добавочное эстетическое измерение городского пространства. В Сингапуре это проявляется в жестком зонировании: существуют места для заказных муралов по инициативе стейкхолдеров (public spaces, зоны заказных муралов) и специально отведенные площадки для самовыражения художников (practice spaces), тогда как любое другое вмешательство в городскую среду за пределами этих зон приравнивается к вандализму и карается в соответствии с законодательством о соблюдении «чистоты» и общественной морали.

начинают цензурировать сами себя. Особенно отчетливо это проявляется в разделении художественного сообщества на «пуристов» и «прагматистов». Пуристы считают, что официально санкционированное уличное искусство «не имеет никакой силы, потому что это простое декорирование стен и не имеет ничего общего с улицей» [Chang 2020]. По их мнению, легализация «реально разбавляет цель нашей деятельности», поскольку «именно <...> желание выразить себя в неавторизированной форме побуждает художников искать пределы», а государственные стены для уличного искусства воспринимаются ими как «зоопарк, чтобы выставлять всех тигров» (“The only sanctioned walls are commissioned murals. It is a great space that the authorities created, almost like a zoo to display all the tigers”) [Chang 2020]. Метафора дрессировки и образ зоопарка, когда дикое животное становится прирученным и выставляется напоказ, усиливает мысль: коммодификация уличного искусства изменяет его фундаментальный характер, а то, что было критическим высказыванием, трансформируется в коммерческий актив и инструмент городского брендинга.

Анна Нистратова оказывается в центре этих процессов и диспутов, но в современной России. Ее опыт работы в Музее стрит-арта в Петербурге и участие в создании Института исследования стрит-арта важны не только как биографические вехи, но и как элемент более широкой трансформации: перехода от девелоперских «декораций» к исследовательски ориентированному архивированию и осмыслению уличного искусства. Процитированная по памяти фраза, что даже если музей «не получится, но останутся источники для будущих исследователей», укладывается в ту же логику «архивизации улицы», которая обсуждается в литературе [Awad, Wagoner 2017: 7–10].

В интервью Нистратовой важен еще один, на первый взгляд, «мягкий», но концептуально существенный мотив — идея уличной терапии. Она подчеркивает, что уличная надпись или изображение может не только облегчить состояние автора, но и оказать терапевтический эффект на случайного зрителя: «Однажды полученная подобная уличная терапия навсегда делает людей поклонниками стрит-арта». Этот мотив удивительно точно резонирует с исследованиями, показывающими, что уличное искусство, встроенное в локальную историю и культуру и продолжающееся в книгах и архивах, повышает place attachment — эмоциональную привязанность к месту проживания, усиливает чувство гордости и снижает стресс (ср. [Boffi, Rainisio, Inghilleri 2023]). С точки зрения теории наследия это принципиально: наследие не только объект охраны, но и ресурс благополучия, канал формирования чувства дома и принадлежности [Council of Europe 2005]. Уличные тексты и изображения — от наивных любовных признаний до сложных поэти-

ческих высказываний — можно понимать как форму современного городского фольклора, в котором артикулируются эмоции, травмы и надежды, не находящие места в официальном дискурсе. Книга Анны Нистратовой и Татьяны Агафоновой «365 уличных посланий. Нижний Новгород» в этом смысле выступает одновременно и как антология городской «поэзии стены», и как инструмент фиксации уходящего, но терапевтически значимого слоя городской речи [Нистратова, Агафонова 2025].

Российская специфика: локальные сцены, тексты и наследие

Международная литература о стрит-арте¹⁰ долгое время концентрировалась вокруг нескольких «канонических» городов — Нью-Йорка, Лос-Анджелеса, Сан-Франциско, Лондона, Парижа, Берлина, Стокгольма, Мадрида, Барселоны, Афин, Мельбурна, Сиднея, Сан-Паулу, Буэнос-Айреса и Токио [Menor 2015; Schacter 2013]. Постепенно география расширяется: в обзорах по стрит-арту и граффити появляются другие города Восточной и Юго-Восточной Азии, Латинской Америки, Ближнего Востока и Африки [Leventis 2013; Shacter 2013; Schacter, MacDowall 2023].

На этом фоне российские города в 2010–2020-е годы представлены в международной литературе в меньшей степени [Maevskaya 2021; Petrov et al. 2019]: в тематических обзорах Россия фигурирует среди множества других стран без подробного анализа конкретных городов [Zhang, Ismail, Lee 2025; Menor 2015], а в постсоциалистических и постконфликтных исследованиях визуальной политики внимание преимущественно сосредоточено на Балканах и Центральной Европе [Demaj, Vandembroucke 2024; Muharremi 2022]¹¹. Вместо систематических сравнительных исследований российские кейсы чаще всего присутствуют в виде отдельных работ о становлении стрит-арта и паблик-арта в крупных городах (Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург и др.), написанных в локальных академических контекстах и слабо интегрированных в международные обзоры [Вешнев, Ткач 2021; Карцева 2023; Сафонов и др. 2022]. Важным симптомом этого географического расширения становится поворот к нестоличным центрам, где уличное искусство существует как ресурс коммерческой привлекательности города,

¹⁰ Некоторая часть из важных для исследователя стрит-арта работ помещена в комментарии к интервью во второй части статьи.

¹¹ Разрабатывая междисциплинарную исследовательскую рамку для анализа политических надписей в постсоциалистическом городском пространстве, Митья Великонья даже вводит понятие «граффитология», последовательно развивая его в исследованиях этнополитического граффити, в том числе в Приштине, где оно рассматривается им через призму геосемиотики и гетероглоссии [Velikonja 2019].

административной (регуляторной) логики и одновременно как язык социальных проблем и локальной критики. Эта перспектива особенно продуктивна для российского материала, где ключевые сцены формируются в том числе вне столиц и постоянно балансируют между фестивальной/брендовой сценой и низовыми практиками (см. также анализ нестоличных городов у Елены Трубиной [Trubina 2018]).

Внутри же российского поля постепенно формировалась собственная карта ключевых локаций: в 2010–2020-е годы одним из главных центров исследований и обсуждений стрит-арта становится Екатеринбург, к которому постепенно добавляются другие города с развивающимися сценами и локальными корпусами исследований. Интересна в этом отношении диссертация Ульяны Швиндт, где с опорой на социологический анализ (опрос 1604 респондентов, картографирование 313 объектов стрит-арта, 8 экспертных интервью по методике go-along) изучается восприятие уличного искусства горожанами [Швиндт 2021]¹². Параллельно формируется сильная исследовательская повестка по Нижнему Новгороду, Самаре, Санкт-Петербургу [Кузовенкова 2015; Кузовенкова 2017; Тьлик 2016а; Савицкая, Филатов 2019; Кондакова 2019]. Пермь и Владивосток получили меньше внимания исследователей. Работа Власовой и Антипиной о Перми показывает стрит-арт как форму освоения городского пространства и дворового благоустройства, подчеркивая развитие текстоцентричного, концептуального направления в городе с 2000-х по 2010-е годы. Авторы отмечают, что через появление граффити на фасадах и заборах происходит «активизация процесса идентификации с местом, когда для жителей города становится небезразличным окружающее городское пространство, наполненное переживаниями и смыслами» [Власова, Антипина 2015: 73–74]. Павел Шугуров исследовал Владивосток, фокусируясь на социокультурной динамике городского искусства в контексте дальневосточной культуры [Шугуров 2019]. Тематически российские исследования 2010–2020 концентрировались на восприятии уличного искусства населением (социологический поворот), городском пространстве и его преобразовании через стрит-арт, коммуникационных стратегиях художников, субверсивном потенциале (в контексте арт-активизма), а также на философско-теоретических вопросах о месте стрит-арта в современной культуре [Швиндт 2020].

В этом поле российский ландшафт уличного искусства представит как принципиально неоднородный, состоящий из нескольких

¹² Исследование Швиндт выявило, что 37,9% жителей знают о деятельности уличных художников, 74,5% фотографируют стрит-арт, 52% специально ищут уличные произведения, а 16% посещали экскурсии.

ярко выраженных сцен: Нижний Новгород, Екатеринбург, Петербург, Москва, Владивосток, затем Ростов-на-Дону, Архангельск, города Сибири и Заполярья. Такая неоднородность объясняется не только разной степенью либерализации визуальной среды, но и специфическими пересечениями локальных историй, промышленного наследия, языковых и этнических конфигураций. Екатеринбург производит жесткий, текстоцентричный стрит-арт, где приоритетом становятся концептуальные формулировки и графический минимализм — возможно, продолжая советскую традицию плаката и заводской агитации [Тылик 2016а: 233–235]. Нижний Новгород, с его крестьянским и старообрядческим фоном, генерирует сцены, где фигуратив завязан на народное искусство, а уличный текст склонен к лирике и вернакулярной философии¹³ [Савицкая, Филатов 2019]. Выраженная сайт-специфичность российского стрит-арта задает разные режимы работы с памятью, текстом и городской средой. Эти режимы нужно изучать системно, составив матрицу российского стрит-арта с его локальными вариациями, в которой будут видны устойчивые региональные модели и их связи с глобальными трендами.

За последние несколько лет стал виден радикальный сдвиг в академическом отношении к российскому уличному искусству как к самостоятельному исследовательскому объекту. Развернулась серьезная научная работа через Институт исследования стрит-арта. Первая конференция исследователей стрит-арта состоялась в 2022 году как часть III Форума уличного искусства и была посвящена междисциплинарному изучению локальных сцен России. В апреле 2024 года музей PERMM (Пермь) и Институт исследования стрит-арта организовали первую в России научную конференцию, полностью посвященную граффити как антропологическому, культурному, социальному и урбанистическому феномену, собрав исследователей, практиков и кураторов из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Перми, Архангельска, Нижнего Новгорода и других городов. Растет количество научных публикаций на стыке социологии, философии, культурологии и истории искусства, посвященных русским сценам: от неймрайтинга в Екатеринбурге до народного искусства в Нижнем Новгороде, архива граффити City Says в Архангельске с более чем восьмью тысячами фотофиксаций трех десятилетий уличной культуры¹⁴ (см. Рис. 1).

¹³ https://artandyou.ru/interview/art-professionals/nnovgorod_street_art/

¹⁴ Анализ платформ академического обмена (academia.edu и др.) показывает быстро растущий массив материалов, помеченных как street art и graffiti, однако сервис не предоставляет открытой статистики по количеству загрузок по годам, поэтому точное число публикаций за 2011–2025 годы оценить невозможно.



Рис. 1. Распределение научных статей в подборке elibrary.ru по ключевому слову «стрит-арт» по годам с 2011 по 2025¹⁵

Fig. 1. Distribution of academic articles in the elibrary.ru database by the keyword “street art,” 2011–2025

Таким образом, российское уличное искусство, в том числе его локальные варианты, постепенно интегрируется в глобальное исследовательское поле, но при этом сохраняет и артикулирует свою собственную траекторию развития. Появляется множество научных и публицистических историй об уличном искусстве России, историй, оформленных стилистически и логически похоже, таким образом создается сторителлинг [Jackson 2002], посредством которого исследователи и художники стремятся сделать стихийный мир уличного искусства более понятным и управляемым.

Визуальные ландшафты Нижнего Новгорода, Екатеринбурга, Владивостока, Ростова-на-Дону, Архангельска и сибирских городов не похожи друг на друга: разные истории, разные ритмы, разные отношения с городской средой. Например, в Самаре в 2010-е годы существовала мощная сцена ugly graffiti — художники сознательно отказывались от классических шрифтов, уходили в намеренно

¹⁵ Всего за 2011–2025 годы 797 публикаций.

«некрасивую» эстетику и абстракцию. Эта волна сошла на нет, но экспериментальное поле в России осталось предельно широким. Архангельская традиция развивалась под совсем другим знаком: местные граффити выделяются яркими цветами, невероятными кереками и персонажами, выстроенными в узнаваемую систему образности. Эта региональная специфика сочетается с принципиальной художественной свободой, отличающей русских райтеров от западных коллег. Запоздалое включение России в глобальный граффити-дискурс парадоксально освободило отечественных художников от канонических ограничений, позволив им постоянно осваивать новые техники: рисовать из огнетушителей, коптить стены дымом, высекать рисунки в камне — то, что почти не встречается в Европе и США, где эстетическое тяготение к идеальной технике и ровной линии, как говорит Анна Нистратова, существенно консервативнее. Даже традиционные граффити в России часто выглядят острее и свободнее.

В западноевропейских городах, по наблюдению Нистратовой, повседневный фон часто сводится к классическому неймрайтингу, тогда как институционализированное уличное искусство сосредоточено в специально отведенных зонах. В российском материале, напротив, видна интенсивная гибридизация практик: нелегальное граффити, фестивальные муралы, паблик-арт, народные мотивы, локальные легенды и мемориальные сюжеты постоянно взаимно переопределяют друг друга. Ключевая характеристика, на которой настаивает Нистратова, — локальность. В этом она сходится с Абаркой, подчеркивающим, что одна из базовых черт фолк-арта — укорененность в конкретном месте и сообществе [Абарка 2021]. Но для России локальность дополнительно нагружена советской и постсоветской политикой памяти, дихотомией «столица vs провинция», структурными неравенствами между центром и периферией. Поэтому заявления о «российской уникальности» уличного искусства, прозвучавшие в интервью, — это приглашение к новому типу сравнительных исследований: сопоставлению сцен, разворачивающихся в условиях разных наследственных режимов (крестьянское, индустриальное, военное, столичное, арктическое и т. д.), но использующих один и тот же глобальный визуальный язык в разных его модификациях.

Отдельного внимания заслуживает роль государства в российском поле уличного искусства. В международных исследованиях последних лет с расширением географии стрит-арта все большее значение приобретает деятельность государства по регулированию уличных практик. С одной стороны, муниципальные и региональные власти выступают заказчиками фестивалей уличного искусства и муралов, встраивая уличное искусство в логику городского брендинга и юбилейных событий (800-летие Нижнего

Новгорода, программы благоустройства в Москве, Екатеринбурге и других городах). С другой — государство остается инстанцией контроля. Закрашивание «несанкционированных» работ и неопределенность правового статуса уличных художников создают поле напряжений, в котором легальный паблик-арт и нелегальный стрит-арт существуют в постоянных переговорах. Эта амбивалентность (государство как патрон и как регулятор) формирует особый режим видимости: одни работы получают институциональную поддержку и включаются в наследие, другие вытесняются в зоны невидимости или уничтожаются. Подробный анализ этой конфигурации выходит за рамки настоящей статьи, однако она составляет важный контекст для понимания «русского пути»: траектории российского уличного искусства определяются не только логикой сцен и локальных традиций, но и меняющимися режимами государственного участия и контроля.

Логоцентричность, вернакулярное письмо и неймрайтинг

Отдельный блок интервью посвящен логоцентричности русского уличного искусства — склонности к тексту, насыщенному смыслами, к словам и высказываниям как центральному художественному ресурсу. Кириллические теги в России часто представляют собой не абстрактные наборы букв, а осмысленные слова («Зачем», «Добро», «Свет» и др.). Российский материал буквально пересекается с анализом неймрайтинга у ван Лона: имя, подпись, набор букв — базовая единица граффити-культуры, через которую строятся и субкультурная репутация, и отношения к городскому пространству [van Loon 2014]. В российском случае неймрайтинг расширяется до своеобразной практики «уличной филологии» и орнаменталистики. Текстовые интервенции становятся способом проговаривания эмоций, идеологических позиций, интимных переживаний, а иногда узором, и в этом смысле тесно сближаются с городским фольклором — от надписей на заборах до стен поэтических подворотен. Исследования О. В. Кружковой и ее коллег про анонимные тексты в разных российских городах показывают, насколько различаются эмоциональные режимы этих надписей: от злости и протеста в Екатеринбурге до романтики и метафоричности в Нижнем Новгороде [Kruzhkova et al. 2019: 148–152]. Этот разброс эмоциональных режимов делает уличное письмо особенно удобным для метафоры узорочья: тексты работают как орнамент, который «обвивает» городские поверхности, складываясь в сложный словесный узор. В интервью Анна Нистратова описывает нижегородский стрит-арт как систему «узоров» и «нашивок» на городской ткани, где отдельные надписи и рисунки не только иллю-

стрируют готовые сюжеты, но и задают городскому пространству ритм и фактуру. Для понимания этой мысли важны семиотические размышления Ролана Барта о книге Робера Массена «Буква и образ»: буква, по Барту, перестает быть лишь техническим знаком языка и превращается в фигуру, которая одновременно утверждает Закон и высвобождает «обширную, подобно космографии, образность», вплетаясь в «ковёр мира». Буквы по Барту — автономная цепочка означающих, «синтагма вне смысла, но не вне знака», где буква становится узором сама по себе [Барт 2024]. Если следовать этой логике, неймрайтинг и настенные росписи в российских городах можно понимать как практику работы с буквой-узором: буквы и слова здесь не только «говорят», они образуют орнаментальные цепочки означающих, которые стягивают воедино личное, политическое и локально-историческое, превращая город в единый, непрерывно переписываемый текст.

Практик как теоретик

Одна из наиболее продуктивных линий интервью — переход Нистратовой от практики к теории: от кураторской работы и собственного уличного рисования к исследованиям. Вероятно, такой переход можно рассматривать как модель новой эпистемологии стрит-арта, в которой знание о феномене производится не внешним наблюдателем, а участниками сцены, совмещающими инсайдерский опыт и академический инструментарий. Подобный сдвиг, как мне представляется, типичен: райтеры, стрит-арт-художники, активисты становятся авторами монографий, докторантами, кураторами крупных институций, создателями специализированных конференций (Tag Conference, Unlock Book Fair и др.) [Abarca 2018: 142–143]. Прагматический поворот в изучении уличного искусства означает, что способности исследователя становятся тем авторитетом, который удерживает напряжение между практикой и рефлексией, между внутренней этикой художников и институциональными форматами знания. Нистратова формулирует свой принцип предельно ясно: если ты куратор и хочешь работать с искусством, в том числе уличным, ты должен понимать, как это делается, вплоть до опыта собственных ночных вылазок и рисования на стене. Граффити и стрит-арт содержат формы знаний, не сводимые к вербальным концептам — телесные, тактические, ассоциативные, связанные с навигацией по городу, оценкой риска, умением читать материал и контекст поверхности [Halsey, Young 2006: 281–284]. Важное следствие этого сдвига — изменение предмета исследования. Там, где внешняя критика фиксирует стрит-арт как симптом «креативного города» или угрозу «теории разбитых окон», практики-исследователи смещают фокус на различия меж-

ду граффити, стрит-артом и паблик-артом, на мотивации авторов, на внутренние иерархии и этики, на то, как локальные сцены переживают институционализацию и коммерциализацию [Schacter 2014b: 162–170]. Интервью Нистратовой, помещенное в такую рамку, следует читать как манифест новой эпистемологии: попытку артикулировать изнутри сцены те различия и связи, которые долгое время сглаживались в академическом и медийном дискурсе.

В России стрит-арт заметно развивается как форма работы с памятью (наследием и травмой), укорененная в локальных сценах и тесно связанная с текстом — от слоганов и коротких высказываний до более сложных нарративов, которые дополняют визуальный образ и задают ему интерпретацию. При этом важная часть практик остается преимущественно визуальной и невербальной; текст здесь скорее один из ключевых ресурсов, чем универсальная основа. Такое сочетание локальной укорененности, внимания к памяти и прошлому и активной работы с языком позволяет рассматривать российский стрит-арт не как «отставший» вариант глобальных моделей, а как одну из альтернативных логик культурного производства в публичном пространстве.

Стрит-арт в его нижегородском изводе предстает не столько критической интервенцией в городское пространство (хотя она остается), сколько каналом восстановления травматически прерванной связи с народным искусством и дореволюционным крестьянским наследием. Уличные художники неосознанно или сознательно воспроизводят визуальные и смысловые коды традиционной культуры, переводя их на язык современного города. Одновременно это имеет терапевтическую функцию: их работы повышают эмоциональную связь жителей с городом, артикулируют скрытые эмоции и идеологические позиции, которым нет места в официальном дискурсе.

Вместе с тем можно зафиксировать парадокс институционализации, который особенно остро стоит перед российской сценой: архивирование и музеефикация уличного искусства, хотя и позволяют сохранить его как объект исследования и культурное наследие (что имеет решающее значение для провинциальных локальностей), но при этом грозят нейтрализовать его трансгрессивный потенциал. Гибридизация практик, характерная для российского ландшафта, где уличное граффити, стрит-арт, фестивальные муралы, паблик-арт и мемориальные сюжеты постоянно переопределяют друг друга, становится способом балансировки этого противоречия. Логоцентричность русского стрит-арта, его насыщенность осмысленными текстами и вернакулярной философией позволяют удерживать авторскую позицию даже внутри официальных форматов, превращая неймрайтинг в «уличную филологию» и уличное ис-

кусство, где слово и изображения остаются стратегической единицей самовыражения.

Наконец, прагматический поворот в изучении стрит-арта, то есть переход авторитета от внешних критиков и теоретиков к практикам, ставшим исследователями, определяет новую эпистемологию, в которой практик и теоретик совпадают. Сплетение «практик — теоретик» кристаллизует эту трансформацию: движение исследователей в этом поле от собственного рисования и кураторской работы к антропологическому изучению, архивированию и созданию институций показывает, что знание о стрит-арте не может быть произведено внешним наблюдателем, а требует удержания напряжения между инсайдерской этикой и академическим инструментарием, между живой, адаптивной, вернакулярной практикой и ее научным описанием.

Мы предлагаем исследователям уличного искусства рассматривать эту работу как приглашение к новому типу разговора о русском стрит-арте; разговора, который одновременно архивирует и защищает критический потенциал улицы, признает его связь с народным искусством и при этом понимает его как современную форму продуцирования смысла, памяти и локальной идентичности в условиях постсоветского города.

Интервью

— Анна, скажи, пожалуйста, как ты занялась уличным искусством? Когда это началось?

— Вопрос интересный. На протяжении своей жизни я находилась рядом с этим сообществом, но никогда не пересекалась с ним, и в поле моего зрения почти не попадалось уличное искусство — до момента, когда я стала работать на дизайн-заводе «Флакон». До этого я серьезно занималась фотографией, была фоторедактором в эпоху бумажных журналов, работала даже в журнале «Огонёк». Еще мы делали фотоагентство Photographer.Ru, где представляли фотографов-документалистов, а это жанр фотографии, который можно назвать визуальной антропологией. Тогда мы таких слов не знали, мы занимались просто фотографией. Потом мне это все, честно говоря, страшно надоело: эта фотография, эти фотографы. Кроме прочего, когда ты этим профессионально занимаешься, то, к сожалению, 95% того, что ты видишь, — это давно пережеванные темы или визуальный спам, очень мало оригинальных авторов.

В какой-то момент эта индустрия начала схлопываться, мир стал переходить на цифру, и медиа вскоре радикально трансформиро-

вались. После закрытия BLACKSQUARE¹⁶ — последнего журнала, где я работала, моя карьера фоторедактора пришла к логическому завершению. Последним аккордом стала выставка слепых фотографов, с которой мы попали на дизайн-завод «Флаконе». После выставки «Флаконе», где началась история редевелопмента, нанял меня и моих товарищей на работу в отдел маркетинга, и я стала художественным руководителем. У нас появилось огромное поле для деятельности, мы занимались социально-культурными экспериментами, но основной нашей задачей было приводить людей на «Флаконе». Надо заметить, что это был 2010 год, когда в снобских московских культурных кругах почему-то считалось, что две остановки от кольцевой линии метро — это ужасно далеко, а все культурные места должны быть исключительно в центре. В этих условиях нам нужно было начинать работать: уже открыли какие-то торговые ряды, магазины, и нужен был поток людей. И поскольку у нас было очень мало денег, но очень много молодежного задора, мы стали привлекать разные сообщества, группы, субкультуры для того, чтобы они проводили на дизайн-заводе всякие мероприятия. И вот однажды мы принимали граффити-фестиваль.

Тогда я впервые увидела, как это происходит. То есть это был не совсем первый мой контакт, но тогда я в первый раз увидела, как рисуют на стене, меня это очень впечатлило. Когда видишь, как на твоих глазах за какие-то три-четыре-пять часов полностью преобразуется пространство, это поражает. Я уже не говорю про симпатичных парней, которые этим занимаются, и бешеную энергию, которую это занятие излучает. Во времена работы BLACKSQUARE мы всей редакцией следили за Бэнкси, который тогда был очень активен. Увидеть вживую, что такое граффити и стрит-арт, было совсем иным опытом. Когда мы стали работать на «Флаконе», к нам потянулись уличные художники, и в тот момент я стала контактировать со многими. Я помню, что прочитала интервью Тимофея Ради¹⁷. Оно меня просто потрясло. Представь себе, что какой-то 24-летний парень закрасивает мост нелегально — ни стену там, ни забор, но мост, целый мост. Меня это шокировало, если честно. И я думала: «Это же какими надо обладать качествами, чтобы делать такие вещи?».

Опыт работы в журнале о современном искусстве тоже подтолкнул меня в объятия стрит-арта. Я человек визуальный, мне очень трудно дается восприятие концептуального искусства. В ту пору

¹⁶ BLACKSQUARE — журнал о современной культуре, моде и искусстве, основанный в 2007 и перезапущенный в 2023 году.

¹⁷ Тима (Тимофей) Радя — одна из ключевых фигур российского стрит-арта, автор работ «Я бы обнял тебя, но я просто текст», «Кто мы, откуда, куда мы идём?». Интервью Тимы Ради: «Уличное» важнее, чем «искусство» [https://artandyou.ru/opinion/tima_radya_dlya_menia_slovo_ulichnoe_vajnee_chem_iskusstvo/].

пришлось повидать очень много разного качества [произведений] современного искусства. Если что-то плохо нарисовано или сделано, плохо повешено, кривое, косое, с текстом на пять страниц, в котором нет знакомых слов, то такое искусство очень тяжело мне дается. И после всего элитарного, высоколобного, умного современного искусства я столкнулась с уличными художниками, которые щедро раздавали свое творчество, буквально раскидывали его, просто так дарили неподготовленной публике. Именно такой подход очень сильно меня вдохновил.

Потом мы стали дружить с Кириллом Кто¹⁸ (потом мы перестали с ним дружить, но это неважно). И еще был Паша 183¹⁹, мне удалось всех этих людей застать, с ними взаимодействовать. Это были 2010–2011 годы. Представь себе, что аж в 2008 году Игорь Поносов²⁰ делал выставку *Street Art is dead*²¹. Я даже была на той выставке. «Стрит-арт давно умер», а я только, так сказать, там нарисовалась. Тогда это было еще очень закрытое сообщество. Это были парни, которые могли рисовать по-настоящему, которые делали невероятно технические, очень крутые работы, но им было достаточно рисовать на заборе вдоль железной дороги и показывать это все своим пацанам. Они абсолютно не осознавали свое место в истории искусства и во всей системе культуры. И, конечно, меня это очень сильно задело. Мне хотелось исследовать это и начать работать с уличным искусством. Я придерживаюсь концепции, что если ты куратор и хочешь работать с чем-то, то ты должен точно понимать, как это делается. Пришлось самой ползть на стену и начать рисовать.

– *И ты начала рисовать?*

– Да, пришлось. Во-первых, я поняла, что мне есть что сказать. Стена все выдержит, к тому же, на том фоне, который существовал, я могла выделяться как автор. Во-вторых, мне пришлось. С граффити и с уличным искусством очень простая история: ты оказываешься в граффити-сообществе ровно тогда, когда ты начинаешь рисовать граффити. Никакой другой инициации или ритуала перехода не существует. Я была уже очень взрослой женщиной, никогда не

¹⁸ Кирилл «Кто» Лебедев (род. в 1984, Зеленоград) – российский художник, работающий в жанре стрит-арта.

¹⁹ Паша 183 (P183). Павел Александрович Пухов (11 августа 1983, Москва – 1 апреля 2013, там же). Российский художник, работавший в области граффити.

²⁰ Игорь Геннадьевич Поносов (14 декабря 1980, Нижневартовск) – художник, куратор и теоретик уличного искусства. Автор книг «Искусство и город» и *Russian Urban Art: History and Conflicts*. Лауреат премии в области современного искусства им. Сергея Курёхина, номинант премии Кандинского и Московской Арт Премии, см. [Поносов 2025; Ponosov 2018].

²¹ *Russian Street Art is dead*. Смерть российского уличного искусства [<http://igor-ponosov.ru/?p=1030>].

занималась граффити, не тегала, не писала «Нистра» [личное имя, сокращенное от Нистратова] и не понимала, что такое теггинг. Но у меня родилась серия работ с пинаповскими девушками и каким-то текстом. На «Флаконе» был замечательный широкоформатный принтер, где я могла печатать огромные листы, — пришлось воспользоваться служебным положением. Уличное искусство — это практика, надо просто это делать. И я поставила себе план на год: сделать около 30 работ. Мальчики мне помогали: в одиночку заниматься такими делами довольно сложно и не так весело. Поэтому поддержка и компания очень нужна. Даже Папа 183 однажды помог мне приклеить на какой-то набережной девушку со знаком анархии на спине.

Помню один эпизод, когда в Москву приехал [Тимофей] Радя, и мы полночи клеили работу «ЛЮБИ МАМУ»²² на мосту у «Винзавода». Разошлись уже под утро, и я на следующий день не пошла на работу. Тогда я подумала: «Это серьезно». Дальше я все еще продолжала работать на «Флаконе», но начала заниматься уличным искусством как исследователь, как человек, которому это действительно интересно. Кроме того, я почувствовала, что как будто бы им не хватало именно меня, так как у них была очень слабая связь с контекстом искусства в целом. В тот момент велась очень широкая дискуссия о том, что считается *true* или *ne true*. По-пацански ли делать росписи за деньги или делать выставки? Существовало мнение, что если художник выставляется в галерее или, не дай Бог, в музее, то это уже не настоящий уличный художник. Прошло не так много лет, и все эти художники оказались там же — в музеях и галереях. Вот так все и началось.

Потом, когда я ушла из «Флакона», то стала заниматься только уличным искусством. Начала много ездить по стране, меня стали приглашать в разные города и веси. Как человек московский и как многие москвичи, я не была почти нигде в России. Выяснилось, что везде есть своя жизнь, своя история и современность. В 2011 году я попала впервые в Нижний Новгород, что в дальнейшем радикально изменило мой путь.

²² Надпись «Люби маму» (и близкие по смыслу варианты вроде «Эй ты, люби меня», 2015) — работа российского уличного художника и философа Тимофея Радя, который стал одной из центральных фигур текстоцентричного стрит-арта. Мем «Люби маму» в панк-роке и контркультуре восходит к американскому панк-сленгу, где любовь к матери провозглашалась как противоядие социальному цинизму и отчуждению, вероятно, отсюда классический панк-посыл: «Слушайте своих матерей». Радя переосмыслил этот панк-архетип, переведя его в плоскость уличного искусства, и сделал его высказыванием — обращением к любому, кто прочитает надпись на стене. Похожие работы «Я бы обнял тебя, но я просто текст» — метатекстовая история о невозможности объятия через письмо; «Тебя видно» (на крыше в Екатеринбурге) — обращение к беспокойному зрителю; «Ты действуешь на меня как ток» (граффити на заброшенном радаре во Владивостоке).

Чуть позже в Петербурге образовался Музей стрит-арта. Они начали приглашать ведущих художников, опубликовали новости о нескольких росписях. Но делали они все как-то не по-русски. Например, на сайте было написано, что музей откроется еще только в 2015 году. Это было так долго, так осмысленно. Я написала в музей письмо: «Я хочу с вами работать. Давайте что-нибудь придумаем». И они сказали: «Да, давайте». Я приехала на Завод слоистых пластиков, где музей располагался уже год или два. Там мы встретились с Полиной Ёж²³ и Мишей Астаховым²⁴, чуть позже с Алиной Зоря²⁵. С тех пор мы продолжаем бок о бок наше путешествие в этот дивный мир.

Михаил Астахов — отец-основатель и музея, и впоследствии Института, историк по образованию. Он тогда говорил, что они создали первый Музей стрит-арта в мире. Сейчас много музеев стрит-арта — в Италии, в Германии, в Амстердаме и еще где-то. Тогда подобных мест не было, потому что сама постановка вопроса была очень дискуссионной. Как это может быть музей стрит-арта? Как можно музеефицировать стрит-арт? Как собирать его? Как вообще всем этим заниматься? И Миша тогда говорил: «Даже если не получится, наша задача создать как можно больше источников для исследователей будущего. Даже если у нас ничего не выйдет, в Википедии будет написано: “Первый Музей стрит-арта был образован в Петербурге в 2012 году”». И, собственно, так оно и вышло. Вскоре после первой публичной выставки музея в 2014 году мы поняли, что, к сожалению, это девелоперский проект и настоящей полноценной музейной историей владельцы заниматься не собираются. И мы отсюда все ушли. А позже, в 2017 году, Михаил Астахов, Полина Ёж и Альбина Мотор²⁶ образовали Институт исследования стрит-арта²⁷. С тех пор, как мы встретились, мы так или иначе работали вместе. Я жила в Москве, они жили в Петербурге, но мы постоянно делали те или иные проекты. В тот же период я стала все чаще ездить в Нижний Новгород, где началась другая моя история — нижегородская. Нижний Новгород изменил мою жизнь. Я никогда не могла бы представить, что я перееду сюда, и что стрит-арт меня приведет к антропологии.

²³ Полина Ёж — журналист-социолог, экс-руководитель проекта «Музей стрит-арта», сооснователь Института исследования стрит-арта, куратор и партнер бюро «Новь».

²⁴ Михаил Астахов — историк, советник владельца Завода слоистых пластиков, автор идеи «Музей стрит-арта», сооснователь Института исследования стрит-арта и «Стрит-арт хранения» (см. сноску 63).

²⁵ Алина Зоря — искусствовед, куратор «Стрит-арт хранения».

²⁶ Альбина Мотор — журналист, сооснователь и экс-партнер Института исследования стрит-арта, директор Института в 2016–2020 годы.

²⁷ Сайт Института исследования стрит-арта: [<https://streetartresearch.org>].

– Что это значит?

– В первый раз во взрослом состоянии я побывала в Нижнем в 2011 году. Мой папа родом из Нижегородской области, из маленькой деревни Шинино Чкаловского района. В тогдашнем Горьком мы были лишь однажды зимой, мне было 15 лет. Из той поездки я ничего не запомнила. Лично у меня не было связи с этим городом и с моими корнями. Все мои бабушки-дедушки умерли задолго до моего появления. А я выросла на западной культуре, читая с юности журнал Rolling Stone и была всегда такая супермосквичка, супергорожанка. Работа в журналах, бесконечные тусовки, жизнь в самом эпицентре культуры Москвы, встречи с самыми талантливыми людьми мира – это был полный жир. Недавно на Beat Weekend я представляла фильм про выдающегося английского фотографа²⁸ Мартина Парра, с которым мы в 2008 году снимали в Сочи фешн-историю для нашего журнала. Это заставило меня пуститься по волнам памяти и окунуться в прошлое и, как поется в песне: «То, что мы творили тогда, в натуре было искусство». Когда я сказала местной нижегородской молодежи, что я брала интервью у Дэвида Линча во время его выставки в Москве²⁹, у них буквально челюсть на колени упала от удивления. Сейчас такое довольно трудно себе представить. Я очень кайфовала в Москве до определенного момента. А потом стала много ездить по России и увидела, что есть не менее захватывающая жизнь в других городах. Москва же, в свою очередь, радикально изменилась, и уже к концу 2010-х стала совершенно другим городом.

Когда я попала в Нижний, меня поразило то, что этот город – другой мир всего лишь в 4 часах езды на поезде от Москвы. Тут было все такое дивное, непривычное, загадочное. Нижний уже был славен стрит-артом³⁰. Здесь была суперактивная группа художников: Андрей Оленев, Артём Филатов, Никита Номерз, команда Той, команда Muddlehood, другие художники, часть которых стали впо-

²⁸ Фильм «Я – Мартин Парр» (I am Martin Parr), режиссер Ли Шульман, 2024 (Франция, Великобритания). Мартин Парр – английский фотограф, который прославился как «документалист повседневности» и уличный фотограф. В работах он показывает обыденную жизнь, смешные и «уродливые» моменты, часто критикуя буржуазность и лицемерие, при этом признавая, что сам является частью этой буржуазной культуры. Парр является членом агентства Magnum Photos, а его фотографии стали основой для более чем 130 фотокниг.

²⁹ В апреле 2009 года режиссер Дэвид Линч приехал в Москву и дал интервью журналу BLACKSQUARE, в котором обсуждал планы посвятить себя живописи. Этот визит совпал с открытием двух крупных выставок его работ. Выставка FETISH (совместный проект с модельером Кристианом Лабутеном) проходила в центре современной культуры «Гараж», а более масштабная выставка The Air is on Fire (также известная как «Аура страсти») открылась в Фонде культуры «Екатерина». На московский проект Линч приехал лично, провел встречи со студентами ВГИКа и кинокритиками, представил русскоязычное издание своей книги «Поймать большую рыбу».

³⁰ См. историю нижегородского уличного искусства в [Савицкая, Филатов 2019].

следствии ядром студии «Тихая»³¹. Мы познакомились, я стала все чаще приезжать и смотреть, что они делают. Они были тогда очень молоды и сверхэнергичны, очень много рисовали и на улице, и в студии. Было невероятно наблюдать за такой жизнью и совершенно самобытным и ни на что не похожим искусством.

Еще одна поездка на меня произвела сильнейшее впечатление. Мы уговорили папу поехать в его родную деревню, где похоронена моя бабушка [д. Шинино]. Их дом, к сожалению, не сохранился, его разобрали в 1960-е годы и перевезли в другую деревню. Четверо сыновей, все разъехались. Моя бабушка умерла в 1963 году. Но мы все равно съездили в деревню, и это было незабываемое путешествие для нашей семьи. А потом мы попали в Музей города Павлово³², который меня поразил. В Павлово был ножевой промысел — металлическая обработка, производство ножей и медицинских инструментов³³. В музее выставляли ножевые макеты: перочинные ножи, складные, раскладные, в форме разных объектов. Например, в форме кремлевской башни или спутника Земли с Гагариным из ножей; свинья, в которой 130 ножей. Там даже был мавзолей — вещи совершенно нереальные. Я спросила, где еще можно посмотреть такие ножевые макеты, и сотрудники музея отправили меня в Нижегородский Музей истории художественных промыслов. И вот там меня ждало настоящее потрясение. Музей выглядел как лавка старьевщика, где с пола до потолка все увешано и уставлено крестьянским искусством и художественными промыслами. Резьба, прялки, донца [от прялок], костюмы, предметы быта, церковная утварь и промыслы XX века — огромное количество всего. Я никогда в жизни такого не видела, не попадала в подобные музеи. И когда увидела эти богатства в таком объеме, то меня это глубоко потрясло. Пришло осознание, что это наследие моих собственных предков — крестьян, и вся эта прекрасная и совершенно неизвестная мне культура — это моя культура. Эстетика, стиль, количество, качество этих предметов, оно... Ну, это было невероятно. Мне хотелось все обнимать и целовать.

И тогда же я поняла одну вещь. Когда осознаешь, что твои предки — крестьяне, а не профессора МГУ, твои родители — простые советские люди из деревни, а ты работаешь в журнале про современное искусство, то начинаешь по-другому смотреть и на общую историю, и на свою собственную. Я поняла, что весь советский

³¹ Студия «Тихая» в Нижнем Новгороде — сообщество художников и их единомышленников. Институтция основана Артёмом Филатовым в 2015 году [https://tikhaya.org].

³² Город Павлово Нижегородской области. Исторический музей г. Павлово [https://www.culture.ru/institutes/1746/pavlovskii-istoricheskii-muzei].

³³ Павлово славится как исторический центр производства ножей, столовых приборов и медицинских инструментов. На протяжении веков мастера-кустари создавали не только практические предметы, но и шедевры микромеханики. См. про традиционный ножевой промысел [https://www.culture.ru/institutes/52586/pavlovskii-muzei-nozha].

нарратив о русском крестьянстве, как о бедных, забытых, темных людях, которые ничего не видели и у которых ничего не было, — это ложь. Это было озарением, которое произошло практически мгновенно, и у меня возникло чувство, что меня как будто обокрали, отобрали этот пласт моей личной культуры. Скорее всего, мое дальнейшее увлечение антропологией российского крестьянства и фольклором можно расценивать как компенсацию этой потери. Путем исследования я, пусть и искусственно, но могу восстановить, реконструировать прорехи в ткани памяти моей семьи.

После того я стала обращать пристальное внимание на поволжское крестьянское искусство, стала видеть, что творчество юных нижегородских художников сильно перекликается с народным искусством, дореволюционной историей и вообще процессами, которые проходили конкретно в Нижнем Новгороде. Перекликается эстетика, и темы, и много чего. Они совершенно пропустили советский период, а дореволюционное влияние было очень заметным, по крайней мере для меня. Поскольку я раньше была фоторедактором, у меня есть навык анализа больших объемов визуальных данных: я автоматически вижу сходства, параллели, какие-то переключки, влияния. Многие люди часто не верят своим глазам, когда замечают такие переключки, а очень зря.

Это был 2013–2014 годы, позже меня пригласили работать в первой нижегородской галерее современного искусства «ТОЛК»³⁴, которая представляла в основном нижегородских уличных художников, она стала предтечей студии «Тихая». Тогда у меня появилась возможность еще плотнее познакомиться с архивами художников и посмотреть все, что они делали, не только на улице, но и в студии, что еще больше укрепило мою теорию: эти художники бессознательно продолжают локальные культурные процессы. Они были очень молодыми, им было всем по 20–23 года, но они уже настолько много сделали, что это можно долго анализировать. И тогда у них еще не было своего выработанного концептуального аппарата, как у зрелых художников, просто потому что они были слишком молоды. И поэтому они часто бессознательно транслировали то, что в них попало в детстве и юности.

Тогда я постоянно ходила в «Арсенал» и однажды высказала Анне Марковне [Гор], директору «Арсенала»³⁵, свою гипотезу о том, что вижу связь между творчеством наших уличных художников и дореволюционным нижегородским культурным контекстом. Она ответила: «Такое вполне может быть. Делай исследование, а мы потом сделаем выставку». И я стала исследовать уже целена-

³⁴ Галерея «ТОЛК» — первая галерея современного искусства в Нижнем Новгороде.

³⁵ Анна Марковна Гор — искусствовед. Родилась в Горьком (Нижний Новгород) в 1956 году. Живет и работает в Нижнем Новгороде, основатель и директор Государственного центра современного искусства «Арсенал» в Нижнем Новгороде.

правленно, ходила во все профильные музеи, читала книги, работала с архивами, ездила на городецкую и хохломскую фабрики, смотрела, что делают художники, — это заняло три года. В итоге в 2017 году в «Арсенале» состоялась выставка, которая называлась «Свежий слой»³⁶. В экспозиции было очень много текстов и фотографий, предметы художников, и в первый раз в музее современного искусства мы показывали крестьянское искусство — донца, мочесники³⁷, резьбу, предметы быта.

Таким образом я погрузилась в мир крестьянского искусства, фольклора и истории Нижегородской области. До того я не знала ничего об этом, просто ноль, зеро. И это был очень лихой подход: наверное, только неофит мог предложить такую постановку вопроса, что есть такая связь и что ее можно доказать. Для меня связь между стрит-артом и народным искусством абсолютно прямая. И на российском материале эта связь становится очевидной, хотя стрит-арт — это глобальное искусство. Только потом [примерно в 2019 году] моя подруга мне сказала: «Тебе нужно посмотреть Светлану Адоньеву»³⁸. Я стала смотреть лекции Адоньевой и Инны Веселовой на канале «Прагмема», так и познакомилась с антропологией. В их размышлениях я нашла подтверждение моим интуитивным догадкам при работе над исследованием.

— Приведи, пожалуйста, несколько ярких примеров того, как крестьянское искусство в своих формах, линиях и концептуальной основе повлияло на молодых современных художников?

— Я хочу подчеркнуть, что выставка «Свежий слой» — о конкретном городе, Нижнем Новгороде, о группе художников, которая работала там довольно короткий период с конца 2000-х до 2016–2017 годов, и что речь идет не о заимствовании или переработке, а скорее о неосознанной передаче. Например, Антон Мороков³⁹ на улице рисовал птиц. И однажды я увидела хохломской мочесник конца XIX века, на котором изображена птица. Она была очень похожа на тех, что рисовал Антон. Много позже я узнала, что Антон

³⁶ Выставка «Свежий слой», проходившая в нижегородском «Арсенале» с 27 апреля по 27 августа 2017 года, была посвящена нижегородскому стрит-арту, его связи с народными традициями и декоративно-прикладным искусством [https://vk.com/sveghisloy].

³⁷ Мочесник — кузовок, куда складывали веретена с напряденными нитками.

³⁸ Светлана Борисовна Адоньева — фольклорист, антрополог, доктор филологических наук, профессор, автор множества статей и монографий, посвященных фольклору и современной массовой культуре, активно выступает с публичными лекциями. «Прагмема» — «независимый исследовательский проект, объектом которого служит российская повседневность, представленная в коллективных символических практиках» [http://www.pragmema.ru].

³⁹ Антон Мороков — художник (род. в 1991), автор графических работ, инсталляций, перформансов и произведений стрит-арта.

родом из Городца, ну а в Городце народное тебя окружает со всех сторон. Образ птицы в традиционном искусстве — один из самых часто встречающихся. Сам характер изображения птицы, формы, линии у него были очень похожи на традиционные.



Рис. 2. Мочесник, конец XIX — начало XX веков. Семеновский район Нижегородской области. Коллекция Анны Нистратовой. Фото Анны Нистратовой
Fig. 2. Mochesnik, late 19th — early 20th century. Semyonovsky District, Nizhny Novgorod Region. Collection of Anna Nistratova. Photo by Anna Nistratova



Рис. 3. Антон Морокков. Голос птицы (2015). Фото Анны Нистратовой
Fig. 3. Anton Morokov. Voice of the bird (2015). Photo by Anna Nistratova

Артём Филатов⁴⁰ много исследовал тему старообрядчества, его работа «Нулевой километр» — домик на столбе с крышей, который очень похож на голбец⁴¹.



Рис. 4. Артём Филатов. «Нулевой километр», 2016, Нижний Новгород.
Фото Олеси Филатовой

Fig. 4. Artyom Filatov. Zero Kilometer, 2016, Nizhny Novgorod. Photo by Olesya Filatova

У Андрея Оленева⁴² был холст «Без названия», это портрет старика. Потом я в книжке про городецкую роспись⁴³ увидела палехскую икону XVII века Николая Угодника⁴⁴. Это было практически одно лицо: та же форма головы, лепка носа и бровей. Только как будто он прожил 2000 лет, состарился, устал и сморщился. И когда я спрашивала Андрея: «Ты видел когда-нибудь эту икону?». Он ответил: «Ну, я не знаю. Я с бабушкой в детстве в церковь ходил». Возможно, он когда-то видел этот образ, но не использовал его спе-

⁴⁰ Артём Филатов — художник (род. в 1991), основатель студии «Тихая», о его работах см.: [Васильева 2022].

⁴¹ Надгробный памятник на кладбище, представляющий собой небольшую часовенку или навес над могилой, часто с крестом.

⁴² Андрей Оленев — художник (род. в 1993), участник неформального художественного объединения Muddlehood и сооснователь галереи «ТОЛК».

⁴³ См. Чужанов, С. П. (2009). *Городецкая роспись*. Нижний Новгород: Литера.

⁴⁴ Икона Николая Угодника, о которой идет речь, находится в Государственном музее Палехского искусства, см. в Госкаталоге [<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=66840067>].

циально. Я считаю эту пару своим личным большим открытием. Однако рационально объяснить, откуда это берется, невозможно.



Рис. 5. Старообрядческие голбцы из Нижегородской области.

Фото Маргариты Алмазовой

Fig. 5. Old Believer golbtsy from Nizhny Novgorod Region. Photo by Margarita Almazova



Рис. 6. Андрей Оленев. «Без названия», 2013, Нижний Новгород. Фото Андрея Оленева
Fig. 6. Andrei Olenev. Untitled, 2013, Nizhny Novgorod. Photo by Andrei Olenev

— Я правильно понимаю, что есть референсы, которые видят художники в своем бытовом окружении в детстве или в более или менее уже сознательном возрасте, формируют своего рода паттерны, фреймы, которые потом переходят в современное искусство?

— Полагаю, что часто это так. Не всегда осознанно, но они могут перекладывать то, что видели, на язык искусства. Сама атмосфера старого Нижнего — деревянные дома, наличники, резьба, множество старых предметов быта — повсюду. Старина как будто здесь имеет большее воздействие [на людей], чем в других местах. В Нижнем Новгороде очень сильна связь с деревней, все постоянно перемещаются по области, и можно постоянно видеть фрагменты дореволюционной культуры в повседневной жизни. Но есть и более глубокие и неочевидные вещи. Был период, когда команда Той



*Рис. 7. Николай Чудотворец. Палехская иконопись. XVII в.
Государственный музей палехского искусства*

*Fig. 7. Saint Nicholas the Wonderworker. Palekh icon painting. 17th century.
State Museum of Palekh Art*

рисовала таких странных существ, как я называла их — «голый Распутин»: это такое взлохмаченное нагое существо без половых признаков с бородой. Они изображали его у реки, или в виде арестанта в тюрьме, или в качестве стража рядом с синагогой для защиты от нападений, которые были в то время. Когда я изучала фольклор, то нашлись истории про русалок и утопленников-мытарей. Так вот, этот персонаж был отличной иллюстрацией к этим рассказам.

— *Какие теоретические работы ты читала, занимаясь уличным искусством? Какие наиболее важны для более глубокого понимания этого феномена для тебя как для исследователя?*

— Я получала информацию в основном из первоисточников, от художников и от действующих лиц сцены уличного искусства. Когда я начинала, то самым лучшим источником был сайт Codered⁴⁵, в дальнейшем переименованный в Ultramarine⁴⁶, который делал

⁴⁵ Codered — теперь отечественная марка одежды, поддерживающая граффити-сообщество и активную творческую молодежь.

⁴⁶ Ultramarine — издание, посвященное уличному искусству Нижнего Новгорода.

Дима Аске⁴⁷. Замечательный был ресурс с оригинальными материалами и единственный, который давал много информации на русском языке. К великому сожалению, пока очень мало написано и издано на русском. Мы в Институте пытаемся заполнить эту пустоту по мере сил. Игорь Поносов, наш дорогой коллега, пишет книги. Его работа — огромный вклад. Если бы не он, я даже не знаю, что на русском языке такого обстоятельного можно было бы почитать. Очень интересный автор — Рафаэль Шактер⁴⁸, он по-настоящему зрит в корень. Все что делает Хавьер Абарка⁴⁹ как создатель Tag-конференции⁵⁰ — сверхинтересно. Они выпустили уже два сборника по итогам конференций, и там можно найти статьи исследователей стрит-арта и граффити со всего мира⁵¹. Нельзя не отметить «Энциклопедию российского уличного искусства», которая вышла, к сожалению, слишком малым тиражом, а также «Энциклопедию уличного искусства Нижнего Новгорода (1980–2020)»⁵². Это две очень ценных книги. Мы в Институте исследования стрит-арта, кроме прочего, мониторим научное поле и собираем «Библиотеку научных публикаций»⁵³, но основная масса работ об уличном искусстве вторична.

Часто исследователи не понимают сути уличного искусства. Чем стрит-арт отличается от граффити, что движет теми людьми, которые рисуют на стене, как можно целенаправленно работать с городским искусством? Поэтому мы взяли на себя смелость заниматься исследованиями такого, казалось бы, несерьезного предмета: у нас есть прямой контакт с сообществом, мы внутри него. У нас

⁴⁷ Дмитрий Аскé — один из идеологов и самых заметных российских художников «уличной волны».

⁴⁸ Рафаэль Шактер — британский антрополог, много лет исследующий стрит-арт, см. его самые цитируемые работы в области уличного искусства [Schacter 2008; 2013b; 2014a; 2014b; 2016].

⁴⁹ Хавьер Абарка — испанский исследователь, педагог и критик в области граффити и стрит-арта. Представитель первого поколения испанских граффити-райтеров, с 2006 года работает на стыке исследования граффити, стрит-арта и культурных институций. С 2006 по 2015 год преподавал университетский курс по граффити и стрит-арту на факультете изящных искусств Мадридского университета Комплутенсе. С 2020 года руководит Escuela Urbanario — первым онлайн-ресурсом для специализированного образования в этой области. В 2008 году основал веб-сайт Urbanario, ставший справочным ресурсом для исследований граффити и стрит-арта на испанском языке. Является основателем и директором международной книжной ярмарки Unlock Book Fair и конференции Tag Conference — ведущих событий в области исследований граффити. См. его работы [Abarca 2010; 2016; 2017a; 2017b; 2018].

⁵⁰ Tag Conference — международная конференция, посвященная истории и современной теории граффити как феномена неймрайтинга в публичном пространстве.

⁵¹ Сборник содержит материалы первой конференции Tag Conference, состоявшейся 14–15 сентября 2017 года в Graduate School of North American Studies в Свободном университете Берлина. Второй сборник содержит материалы конференции Tag Conference Hamburg 2023, проходившей 29 июня — 1 июля 2023 года в Гамбургском университете и Музее истории Гамбурга [Abarca et al. 2022; Abarca 2025].

⁵² См.: [Аске, Поносов, Пакните и др. 2019; Номерз 2022].

⁵³ <https://streetartresearch.org/#library>

есть возможность и необходимость рассказывать об этом феномене, не только наблюдая его со стороны, но имея прямые источники, к которым не так просто подобраться. Еще один важный и базовый текст для понимания феномена граффити, без которого невозможно исследование уличного искусства, это эссе «Kool Killer, или Восстание посредством знаков» Бодрийяра (1976)⁵⁴. Есть еще одна уникальная книга — Джон Бушнелл «Moscow graffiti» 1990 года издания. Американский антрополог работал в 1980-е в России несколько лет и написал книгу о граффити на нашей территории с периода древней Руси и до 1990-х, совершенно уникальная работа⁵⁵. Хочется верить, что мы сможем ее по-русски издать когда-нибудь.

— *Что тебя вдохновило в работах Светланы Адоньевой и Инны Веселовой?*

— Меня вдохновляет то, что они исследуют нашу крестьянскую культуру и то, как она сейчас преломляется в современности. Фактически они читают между строк, исследуют часто невысказанное и неописанное. Например, почему наши бабушки, дедушки и их родители часто не рассказывали о том, как они жили до революции и после? Потому что они так берегли свою семью. После революции иметь как аристократическое, так и крестьянское происхождение было одинаково опасно. Советская власть хотела полностью сломить сословный уклад и традиционный образ жизни, что ей успешно удалось. И теперь мы находимся в ситуации, когда большинство жителей нашей страны, особенно из больших городов, не имеет совершенно никакого представления о том, как жило крестьянское сословие, хотя практически у каждого в роду были крестьяне. Какой был социальный уклад, быт, отношения, традиции — все это темный лес. А старoverы? Наверняка большинство слышало это слово, но в чем суть раскола и как жила эта влиятельнейшая социальная группа, мало кому известно. Про старoverов я узнала, оказавшись здесь, в Нижнем. Потом уже слушала лекции «Прагмемы» и потратила несколько лет, читая книги и разговаривая с разными людьми, чтобы хотя бы немного разобраться в вопросе раскола. Это случилось в том числе благодаря тому, что мы подружились с исследовательницей Маргаритой Алмазовой из Се-

⁵⁴ Обзор этого эссе Жана Бодрийяра [Бодрийяр 2000] см. в ревью Марии Вебер и Анны Нистратовой, опубликованном на сайте Института исследований стрит-арта [https://streetartresearch.org/kool_killer].

⁵⁵ Культурно-лингвистическое исследование граффити в Советском Союзе с конца 1970-х годов, в котором Бушнелл анализирует социальные и культурные изменения, способствовавшие появлению советской субкультуры, изучает общий жаргон граффити (русский сленг, английский язык и пиктограммы) и различные группы, создававшие надписи, см.: [Bushnell 1990].

мёнова⁵⁶, которая водит экскурсии по старообрядческим местам, и ее можно назвать, я думаю, хранительницей и транслятором этой удивительной культуры, которая продолжает существовать рядом с нами в Нижегородской области. Возможность с этим всем соприкоснуться — это, конечно, огромный подарок.

Возвращаясь к Светлане Адоньевой и Инне Веселовой, скажу, что меня бесконечно восхищает их манера рассуждений и широта подхода, объем исследований и их самоотверженность в этом деле. А также то, что они стараются донести свои академические исследования широкой публике типа меня. Их лекции и публикации находятся в открытом доступе, а Архив повседневности Прагмемы⁵⁷ — феноменальный источник для всех, кто интересуется крестьянской культурой. В фольклорном и антропологическом мире это никому не надо рассказывать, но для людей вне этого научного общества это огромная ценность. Мой папа часто говорил: «Зачем городить огород!?!». Из книги Светланы Адоньевой о свадьбе⁵⁸ я узнала, что во время крестьянского свадебного обряда представители жениха шли по деревне, а им устраивали шуточные испытания и закрывали путь — городили огород. Совершенно не представляю, как бы еще я это узнала (в интернете пишут совершенно другое). Они помогают восстановить прорехи в ткани времени. За это я их бесконечно ценю и советую всем читать и смотреть «Прагмему».

— Удивительно, как сочетается в тебе интерес к крестьянскому и современному уличному искусству. Если то, что происходит в Нижнем Новгороде, я примерно понимаю, то как обстоят дела в других местах? Если по-другому, то почему?

— Когда мы впервые разговаривали с нашим испанским коллегой Хавьером Абаркой, и я сказала, что считаю стрит-арт и граффити народным искусством, он очень обрадовался. Потому что незадолго до того выпустил эссе Graffiti is “folk art” («Граффити — это “народное искусство”»)⁵⁹. Так я обрела единомышленника в его лице. Концепция Хавьера состоит в том, что существует принятое обществом высокое искусство, которому обучают в арт-академиях. А есть искусство совершенно другого рода, это даже не искусство,

⁵⁶ Маргарита Алмазова — антрополог, автор проекта «Кержаки-староверы» [<https://t.me/kerzhaki>].

⁵⁷ <https://daytodaydata.ru>

⁵⁸ См. [Адоньева 2016].

⁵⁹ Работа была опубликована в каталоге выставки Graphomanies, écritures urbaines obsessionnelles («Графомании, обсессивные городские письмена»), которая проходила с 17 сентября по 14 ноября 2021 года в музее Espace Le Carré в Лилле, Франция. Текст Абарки в каталоге развивает тезис о граффити как о народном искусстве (folk art) — тему его лекции на конференции в Лиссабонском университете в 2022 году [Abarca 2021].

а некая деятельность. До сих пор многие не могут определиться: граффити — это искусство или не искусство? А во многих европейских университетах исследование уличного искусства определяют к антропологии. Абарка противопоставляет граффити высокому искусству: почему искусство должно создаваться только в академических условиях или в рамках истеблишмента? Ведь есть совершенно другие формы, где человек сам, без институций, может творить, что-то новое создавать. Абарка в эссе пишет, что неофициальные общественные надписи всех эпох являются народным искусством (folk art), и современная культура граффити не является исключением. А также что старинные надписи с именами владельцев, вырезанные на фасадах домов в далекой испанской деревушке, где он живет, и современные теги — это практики одного порядка⁶⁰. Одна из базовых характеристик народного искусства — его локальность, в граффити это очень заметно. Например, граффити знаменитых бразильских пишасо⁶¹, их манера нанесения надписей на поверхности и само написание букв — совершенно оригинальное явление. Не менее интересна ситуация у нас в России с тегами на русском языке. Когда я была на Tag-конференции в Голландии, то европейцы говорили о том, что им хотелось бы больше узнать именно о тегах кириллицей. Один райтер говорил о том, что очень любит написание русской буквы «Д». Однако в России доминируют граффити на латинице! Полагаю, такое положение — результат того, что все-таки это глобальная культура и многие наши райтеры тяготеют к классике граффити, которое родилось в Америке, а также хотят быть частью этого международного комьюнити. То есть они буквально заложники глобальности. Но если наш родной российский автор использует тег на кириллице, то часто это будет не абстрактный набор букв, аббревиатура или никнейм, а какое-то слово: «Зачем», «Добро», «Ребро», «Кусок», «Село», «Грязный», «Свет» и т. д. Думаю, что это еще одна иллюстрация логоцентрич-

⁶⁰ Точная цитата Абарки: «Термин “искусство” применяется к совершенно разным явлениям. В широком смысле он относится к любой деятельности, имеющей творческий аспект. Например, кулинария — это форма искусства, или фехтование — это форма искусства. Но, более конкретно, он часто относится к тому, что мы могли бы назвать “искусством”. Традиция западного искусства, которая берет начало в Греции и продолжается вплоть до постмодернизма. То, которое преподают в художественных университетах и выставляют в большинстве галерей и музеев. Граффити можно понимать как форму искусства, но оно не имеет ничего общего с этим “искусством”» (перевод мой. — Н. П.) [Abarca 2021: 5].

⁶¹ Пишасо (rixação) — это бразильская форма уличного теггинга, возникшая в Сан-Паулу, которая представляет собой принципиально иную систему визуального выражения по сравнению с нью-йоркским граффити. Пишасо основаны на собственной псевдокаллиграфической системе письма, вдохновленной готическими шрифтами и рунической символикой. Характерной чертой пишасо является тотальное покрытие городского пространства — теги встречаются повсеместно, от офисных зданий до архитектуры трущоб. Пишадорис (райтеры пишасо) используют технику живых пирамид, урбан-клаймбинг и самодельные приспособления для достижения самых опасных и видимых мест в городе.

ности русского искусства, где даже название граффити-команды имеет какое-то значение.

– Что такое граффити в современной его инкарнации?

– Граффити — это *namewriting*, то есть буквально написание, тиражирование своего имени. Имя — это буквы. А основа граффити — это тег, имя, подпись автора, никнейм — набор букв. Культура классического граффити, так или иначе, основана на буквах и их написании, на эстетике каллиграфии и графики, мастерстве написания и рисования букв. Движущая же сила граффити — активность райтера или райтеров в том или ином месте. Этот параметр уже не из эстетической сферы, однако он непосредственно влияет на восприятие граффити. Граффити и теггинг для простых обывателей — грязь, уродство, вандализм и даже преступление. Однако люди, которые занимаются граффити, считают, что тег — это лучше, чем пустая стена, что становится особенно заметно на поверхностях, где много-много тегов, когда все эти надписи перестают как будто быть самостоятельными и становятся орнаментом. Можно сфотографировать стену и получится готовый принт для ткани. У меня сестра недавно из подобной ткани платье себе сшила. Есть еще ряд подобных особенностей в граффити и стрит-арт культуре, которые хотелось бы отдельно описать, потому что это слишком долгий разговор.

Важно понимать, что в каждом городе мира и в России в том числе, где прижилось уличное искусство, ситуация совершенно оригинальная. Искусство на улицах Нью-Йорка, Берлина, Петербурга, Бристолья, Нижнего, Валенсии, Екатеринбургa, Архангельска, Ростова-на-Дону или Парижа отличается также, как сами эти города, и всегда имеет свое лицо. Но во всех этих местах в городском искусстве преобладает низовая нелегальная активность, которую производят часто анонимные люди. Если анализировать каждый город, то можно выявить свои локальные особенности, сложившиеся в местном историческом и культурном контексте.

Если работать с уличным искусством на материале из России, то локальность и народность уличных практик становится более выпуклой. У нас все еще сильнó тяготение к истории, влияние концепции народных художественных промыслов, традиционных мотивов. Тема локальных традиций в последние годы очень сильно эксплуатируется во всех культурных направлениях, в том числе и в паблик-арте, реже в стрит-арте. Тенденция только нарастает. Есть художники, которые намеренно используют этот прием в последние пару лет и за которыми интересно наблюдать. Миша Мак⁶² из

⁶² Миша Мак (Миша Маск) — российский стрит-арт художник, граффити-райтер и

Новокузнецка часто использует мотивы традиционной вышивки или росписи в своих работах. Часто художники используют декоративные мотивы региональных промыслов. Такие примеры порождают прямую ассоциацию с НХП. Только раньше росписями декорировали бортики блюд и тарелок, а теперь дома и заборы. Особое место в паблик-арт проектах и фестивалях занимает тема местных легенд и сказок.

Однако локальный контекст может выражаться совершенно иначе. Возьмем для примера Екатеринбург. Сердце индустриального Урала, очень богатый на культуру и на уличное искусство. Многие художники там работают с текстом и делают это бескомпромиссно. В Екатеринбурге очень много концептуальных и сильных по дизайну работ. Скорее всего это наследие сурового заводского Урала, которое исторически здесь сложилось — по крайней мере, такие высказывания я слышала от многих местных экспертов. Когда мы были в экспедиции для пополнения коллекции нашего «Стрит-арт хранения»⁶³, то выяснили, что в Екатеринбурге на улице рисует очень много девушек. Женщин, занимающихся уличным искусством и граффити, всегда объективно меньше, чем мужчин. Однако именно в Екате их много, особенно на фоне других городов. Я спросила, почему это так, у нашей коллеги Ольги Кружковой из Уральского педагогического университета, руководителя группы ученых, исследующих вандализм⁶⁴. Она не задумываясь ответила, что на Урале давным-давно все захватили женщины, еще со времен отхожих промыслов, а потом во время войн. Мужчины ушли, а все управление и власть оказались в руках женщин. Многие рассказывали, что в Екатеринбурге очень давнее и сильное феминистское движение и вообще чуть ли не матриархат. Это было неожиданно.

Есть еще один показательный жанр, который также принято относить к граффити — анонимные тексты. Их расценивают как городской современный фольклор, и, конечно же, содержание и настроение этих посланий связано с тем местом, где они появляются

муралист. Миша Мак является членом сибирской граффити-команды и создателем стиля «Фолк Ренессанс» (также называемого «урбан-фолк»), который сформировался под влиянием «звериного стиля», русского лубка и граффити-райтинга.

⁶³ «Стрит-арт хранение» — петербургская институция, которая собирает, хранит и изучает работы художников «уличной волны», а также показывает их в режиме открытого хранения [<https://street-art-storage.com>].

⁶⁴ Ольга Владимировна Кружкова — кандидат психологических наук, доцент, заведующая лабораторией перспективных социосредовых исследований Уральского государственного педагогического университета (УрГПУ) в Екатеринбурге, специалист в области исследования молодежного вандализма. Кружкова разработала социально-средовую концепцию вандализма, которая рассматривает это явление не только как девиацию, но и как форму коммуникации, социального протеста и совладающего поведения в условиях городского стресса, см. [Kruzhkova, Vorobyeva, Zhdanova 2018; Кружкова 2024; Kruzhkova, Vorobyeva, Porozov, Zarbova 2019]. С 2023 года О. В. Кружкова руководит проектом РНФ «Вандализм как soft power технология» (проект № 23-28-01487).

ся. В 2023 году Ольга Кружкова с коллегами провела исследование анонимных текстов Москвы, Петербурга, Екатеринбурга, Нижнего Новгорода, Челябинска, других крупных городов; они опубликовали несколько интересных работ⁶⁵. Мы с Ольгой встречались в Нижнем в то время, когда они собирали материал: они сфотографировали тогда сотни надписей. Она поделилась, что удивлена, насколько тексты в Нижнем и Екатеринбурге отличаются именно настроением и общими нарративами. В Екате на стенах много злости, обценной лексики, философии, протеста, а в Нижнем — романтики, стихов, проговариваемых эмоций, метафор. А Петербург, который безусловно можно назвать городом текстов, несет на стенах весь груз своего культурного и литературного наследия.

— Вот текст, который я сфотографировал на заборе в Калининграде. «ЗАВТРА НЕ НАСТУПИТ на наши глаза и утренний ветер брови не встретит. Рассвет не растопчет наши сердца И сонные веки не откроются свету Алого солнца». Что ты про него можешь сказать?

— Я фанат этого жанра и могу тебе тонну фотографий показать. Эти тексты, которые постоянно появляются и исчезают, сподвигли меня создать целую книгу — «365 уличных посланий»⁶⁶. Мы сделали ее формат более популярным и включили туда не только надписи, но и стрит-арт, граффити и фестивальные работы. Но если бы была моя воля, то все 365 страниц были бы текстами. Потому что ни с чем не сравнимо, когда тыходишь к стене и можешь читать этот поток, эту книгу улицы. Несколько лет назад в одной нашей любимой нижегородской подворотне в центре [на ул. Алексеевская] стало появляться все больше и больше надписей и рисунков. Там пишут даже те, кто никогда не собирался это делать. Обожаю это место, у меня тысяча фотографий оттуда. Это никто не редактирует, кроме самой улицы, и это невероятно.

— А как родилась идея книги «365 уличных посланий» и в чем ее ценность? Это попытка зафиксировать то, что уходит? Книга — попытка увековечить время, попытка зафиксировать момент, схватить мгновение? Или что-то иное стояло за ней?

— Так оно и есть. Именно постоянная смена этих надписей в подворотне на Алексеевской подтолкнула меня к такому формату. Хотелось назвать ее «365 уличных посланий на каждый день», но это слишком длинно. Ключевое слово здесь — послание. Потому

⁶⁵ См. [Бабикова, Кружкова 2024].

⁶⁶ См. [Нистратова, Агафонова 2025].

что все уличные работы — это тег или послание от некоего человека какому-то анонимному зрителю или себе самому. Может быть, и конкретному человеку: «Катя, прости меня!». Тег — это послание своим товарищам из граффити. Когда встречаешь теги, то видишь, здесь был этот или тот. Когда я только начала заниматься уличным искусством, то теги и граффити ужасно не любила. Так же, как и большинству прохожих, мне казалось, что это какая-то дичь, что они ходят и портят стены. Но однажды я была в Петербурге и пришла к подружке. У нее на парадной на домофоне было написано «0331с» (Оззик). И я так обрадовалась! Я же знаю Оззика, он же тут был! Какая прелесть! С тех пор мое восприятие перевернулось. Когда ты видишь теги твоих друзей и знакомых, это все приобретает совершенно другой смысл. Когда ты попадаешь в чужой город, в другую страну, и когда ты видишь в Лондоне кусок «Зачем?», тебе становится очень приятно. И ты думаешь: «Здесь были наши».

Стрит-арт — это уже другой визуальный язык, более понятный широкой публике, поскольку это фигуративное, концептуальное или текстовое искусство, это тот случай, когда человек хочет высказаться в публичном пространстве. Возможно, ему не так важно, получит он реакцию или нет. Однако он сделал это послание, и ему полегчало. А другой человек может получить такое послание, и ему тоже полегчает. Многие люди говорят об этом терапевтическом эффекте уличного искусства. Возможно, однажды подобная уличная терапия навсегда сделает людей поклонниками стрит-арта. Я знаю много таких. Наша книга безусловно для них.

— Мне кажется, тут важна функция означивания пустого пространства — превращение «не-места» в «место». Марк Оже писал про «non-places». А размещение там надписей, рисунков, плиток, мозаик, мини-скульптур — такая вернакулярная практика означивания «не-мест».

— Подобными вещами у нас занимается художник Синий Карандаш⁶⁷. Он обожает прописывать на поверхности города названия мест, которые официально никак не обозначены, — на-

⁶⁷ Анонимный российский уличный художник и городской активист из Нижнего Новгорода, работающий под псевдонимом Синий Карандаш. Специализируется на текстовом стрит-арте — создает лаконичные надписи синим маркером на городских поверхностях, остраивающие городскую среду и выполняющие функцию социально-критического высказывания, см. [Кобылин 2022]. Работы художника можно увидеть в городах России (Нижний Новгород, Екатеринбург, Москва, Санкт-Петербург) и в Европе (Амстердам, Берлин); его произведения включены в коллекцию институции «Стрит-арт хранение» (Санкт-Петербург). В 2024 году реализовал амбициозный проект по переработке пушкинского «Евгения Онегина» в технике блэкаут-поэзии, создав альтернативную версию классического текста путем селективного зачернения строк [Пушкин, А. С., Синий Карандаш. (2024). Евгений Онегин. Блэкаут. М.: Individuum].

менования подземных речек, микрорайонов, локальных топосов с вернакулярными именами. В Нижнем Новгороде, например, есть Площадь Свободы, но ни одной официальной таблички с этим названием там нет. Когда на площади начали строить метро и обнесли ее забором, Синий Карандаш сразу же написал на заборе «Площадь Свободы». Надпись многократно закрашивали, он снова ее писал, потом забор разбирали и переставляли, и теперь фрагменты этой фразы можно увидеть на разных секциях ограждения⁶⁸ как рассеянные по городу следы упрямого утверждения права пространства на свое имя.

— А российский ландшафт стрит-арта — это уникальное явление? Если да, то в чем эта уникальность?

— В прошлом году благодаря Tag-конференции я оказалась в Голландии и Швейцарии и заново увидела европейскую сцену. В Нидерландах в повседневном городском ландшафте мне попадались практически только граффити: куски и теги. Но ни наклейек, ни рисунков, ни текстовых интервенций я не видела, только один единственный мурал — из окна поезда. Я знаю, что там есть сильные художники-новаторы, особенно в граффити, но, чтобы их увидеть, нужно ехать на специальные споты, — на уровне повседневности доминирует именно классическое граффити. В Швейцарии фон чуть разнообразнее, но и там преобладает именно классика. Этот североевропейский акцент интересен еще и тем, как там устроено знание: стрит-артом часто пренебрегают, под ним понимают в основном паблик-арт и большие муралы, а вот граффити — признанная история, индустрия, предмет коллекционирования и издательских проектов. В Голландии, Франции, особенно в Германии существуют целые издательства, которые выпускают книги исключительно о граффити.

На этом фоне российское уличное искусство выглядит предельно неоднородным, и именно поэтому здесь так интересно работать. Сцены и визуальные ландшафты Нижнего Новгорода, Екатеринбург, Владивостока, Ростова-на-Дону, Архангельска, сибирских и заполярных городов почти не похожи друг на друга: разные истории, разные ритмы, разные отношения с городом. При этом все это по-прежнему граффити, с его довольно жестким жанровым карка-

⁶⁸ См. историю «синего забора» на Нижневолжской набережной в Нижнем Новгороде: в 2010-е годы строительный забор, ставший антисимволом города, был демонтирован, а его части сохранены как арт-объекты и сувениры; фрагменты с надписями, в том числе работами Синего Карандаша, разошлись по городу и личным коллекциям, превращаясь в материальные следы городских конфликтов и борьбы за пространство [https://nn.dk.ru/news/ostalsya-tolko-v-vide-art-ob-ekta-kak-v-nizhnem-novgorode-snosili-siniy-zabor-foto-237105734; https://travelblognn.ru/artgalereya-v-ruinax-chto-skryvaet-sinij-zabor-na-nizhnevolzhskoj].

сом: увидев шрифтовую работу в Японии, Израиле или России, ты безошибочно распознаешь граффити. Но за полвека существования жанр разветвился настолько, что в разных контекстах может выглядеть принципиально по-разному.

В Самаре, например, в 2010-е существовала мощная сцена того, что называют *ugly graffiti* или антистиль: художники сознательно отказывались от классических шрифтов, уходили в намеренно «некрасивую» эстетику и абстракцию. Эта волна прошла, но воплощается другими художниками в разных местах — поле экспериментов в России было и осталось очень широким. Важная особенность — сильная индивидуальность каждого города: у Нижнего, Екатеринбурга, Владивостока, Ростова, Архангельска свои оптики и свои герои. Возможно, дело в том, что мы стартовали позже и в меньшей степени были скованы каноном; сколько бы ни искали причины, факт остается фактом: даже традиционное граффити у нас часто выглядит острее и свободнее, чем у большинства зарубежных художников. Русские райтеры постоянно развивают непривычные техники: рисуют из огнетушителей, коптят стены дымом, высекают рисунки в камне⁶⁹ — то, что почти не встречается в Европе и США, где тяготение к идеальной технике, ровной линии и стабильной форме гораздо сильнее. В Лондоне и Бристоле в 2018 году я вдруг поймала себя на мысли, что смотреть, по сути, не на что — за пределами Бэнкси все очень предсказуемо.

Стрит-арт при этом — уже другой визуальный язык. Это фигуративное, концептуальное или текстовое искусство и строится вокруг желания индивида высказаться в публичном пространстве. Важно не столько получить отклик, сколько произнести: оставить образ или фразу в городе и тем самым немного облегчить свое состояние. Рядом существует еще один слой, который формально примыкает к граффити, — анонимные уличные тексты, настоящий современный фольклор. Короткие надписи, реплики, лозунги, личные признания на стенах — этого становится все больше, и в последние годы этот ресурс активно эксплуатируется: цитируется в медиа, перехватывается брендами, превращается в дизайн.

— Назови, пожалуйста, топ-10 русских городов, которые можно назвать столицами стрит-арта.

— Понятно, что Москва, потому что там живет больше всего людей, хотя Москву зачистили сейчас уже до состояния больницы. Сейчас в Москве сносят кварталы пятиэтажек, и там рисуют люди. Всегда в Москве выдающимися галереями граффити были трейн-

⁶⁹ См. статью в сборнике Tag-конференции 2023 года [Nistratova 2023].

лайны — заборы вдоль электричек⁷⁰. Санкт-Петербург, Ростов-на-Дону. Конечно же, Екатеринбург, Нижний, Владивосток, Красноярск, скорее всего, Томск — в нем я не была. К сожалению, я далеко не везде была, а судить об уличном искусстве можно, только посетив город.

Например, Архангельск. Это поразительная история: в Архангельске уже более тридцати пяти лет существует своя традиция граффити. Во время ковидного Форума стрит-арта⁷¹, который проводил наш институт, один из участников показал презентацию по истории местной сцены, и стало ясно, насколько она самостоятельная и глубокая. Когда мы приехали в город, оказалось, что стрит-арта там почти нет, зато очень много именно граффити — шрифты, куски, персонажи, и все в зубодробительно ярких цветах, которые особенно сильно звучат на фоне архангельской зимы. Наши коллеги, в том числе куратор Настя Пронина⁷², запустили крупный проект City Says⁷³: оцифровали и описали это наследие, сделали сайт, прогулочные маршруты, исследовали слои городской визуальной культуры. Возникает вопрос, как такое стало возможным: с одной стороны, Архангельск — портовый город с постоянным обменом людьми и идеями, с другой — у него аномально высокая культурная активность, которая давно требует отдельного исследования.

— Я жил в Архангельске с 1995 по 2004 годы. Учился в школе, ходил в университет, но все граффити оставались в тени, я этого просто не видел. Я правильно понимаю, что граффити остается

⁷⁰ В статье Давиды Фернандес-Баркан российское железнодорожное граффити конца 1990-х — начала 2000-х годов рассматривается как перформативная практика, где риск конструируется всей «хореографией» проникновения на закрытую инфраструктуру железной дороги: обход охраны, работа в условиях жесткого дефицита времени, побеги с территории депо и последующее разыгрывание этих эпизодов в рассказах, фото- и видеоматериалах. Российский train writing вписан в глобальную традицию граффити на поездах (эстетика wholecars, подражание нью-йоркским кодам, использование англоязычных тегов), но разворачивается в специфическом постсоветском контексте: на фоне наследованной от СССР инфраструктуры, высокой степени контроля, где железная дорога мыслится как пространство государства и его власти [Fernández-Barkan 2022]. Отдельно см. исследование фрейт-графффити (на товарных вагонах грузовых поездов) [Ferelli 1996].

⁷¹ Форум уличного искусства Института исследования стрит-арта [<http://petrograff.ru/tretij-forum-ulichnogo-iskusstva/>].

⁷² Анастасия Пронина — куратор и исследователь уличного искусства. Пронина пишет аналитические тексты и исследовательские работы для онлайн-архива CitySays.art, документирующего историю архангельского граффити и локальной уличной культуры.

⁷³ В 2021 году в Архангельске стартовал художественно-исследовательский проект City Says, создан онлайн-архив уличного искусства Архангельска CitySays.art, который постоянно пополняется новыми находками и маршрутами, см.: [<https://urbanintonations.ru/citysays/>]. Кроме того, см. документальный фильм Grey Star. История граффити в Архангельске [<https://citysays.art/video/grey-star-istoriya-graffiti-v-arhangelske/>].

невидимкой для большинства людей, которые ходят по главным улицам города?

— Абсолютно точно. Ты это можешь заметить, только если ты зайдешь в гаражи и за помойки, пойдешь на задворки, так как места жительства граффити и стрит-арта — это все равно не центральные улицы, а более-менее пустые, уединенные или совсем заброшенные места. И я люблю стрит-арт за то, что он позволяет забраться гораздо глубже и увидеть город с совершенно иного ракурса.

— Я вижу в этом такую хорошую аналогию с тем, что говорят фольклористы на протяжении 150 лет: фольклор умирает, надо сохранять. Но в реальности он живет всех живых. И эта аналогия между граффити и фольклором очень продуктивна.

— На Tag-конференции в Голландии меня поразило, как это устроено. В зале сидят в основном мужчины 50+, люди, которые выросли, тегая на улицах, и до сих пор это делают. Кто-то из них за эти годы стал PhD, но при этом они остаются частью граффити-сцены и говорят: «Это наследие, его надо сохранять». И за сохранение платит городской архив Гронингена: он финансирует конференцию и принимает на хранение материалы о граффити. Это производит сильное впечатление. В Архангельске история развивается иначе, но там тоже делают очень важное дело. Тот факт, что у местного граффити есть уникальный стиль, имеет свое объяснение. Архангельское граффити зубодробительных, ярких цветов, с невероятными кереками-персонажами, которые художники постоянно используют в своих работах. Тамошние райтеры рассказывают, что в юности один их приятель уехал с родителями в Южную Америку, перенял оттуда местные граффити-стили и привез их домой. А потом кто-то привез итальянский журнал про граффити со своим особым колоритом, и понеслось. Самое удивительное, что эта традиция продолжается в граффити-среде до сих пор. Архангельские граффити по-настоящему красивы и очень узнаваемы.

— Как получается, что в исследованиях граффити практик, amateur, становится теоретиком? Как начинается мемориализация живого искусства? Это попытка установить контроль над стихией?

— Художники, которые в 13–15 лет начали бегать с баллонами по улице, не могли представить, что через 20–30 лет их работы будут висеть в музеях. Когда человеку всего лишь 25, а за плечами уже десятилетие рисования в городской среде, большие форматы, другие условия, это совершенно иной опыт, чем у тех, кто стоит за

мольбертом. Если раньше такую судьбу трудно было спрогнозировать, то сегодня кто-то из умных подростков вполне может видеть в уличном рисовании осознанную жизненную стратегию: сначала граффити, потом профессиональное искусство. Современные художники понимают, что работа в городе делает их куда заметнее, чем сугубо галерейные практики. Те, кто начинали писать свои имена на стенах в Барселоне, Афинах или Гронингене, теперь обсуждают этот опыт в университетских залах и архивных отделах, и это естественный шаг от повседневной субкультуры к осмысленной истории искусства.

Когда я начала работать с этой средой, то было видно, что выдающиеся уличные художники и граффити-райтеры, обладающие техникой и огромным творческим потенциалом, не осознавали себя частью истории искусства. До сих пор художники-выходцы с улиц стоят особняком в арт-истеблишменте. Когда они начинают вливаться в академическое пространство или сферу современного искусства, им часто не хватает теоретического аппарата, которому учат. Им самим приходится наверстывать упущенное. Современный художник должен не только показывать свои работы, но и артикулировать смыслы. Это огромный путь — от рисования на гаражах до стен Русского музея, — который прошли уличные художники. В начале я видела своей задачей помочь им в этом.

Мой путь всегда определялся просто — я следовала исключительно за своим интересом. Я начинала фоторедактором в конце 1990-х — это была пионерская профессия, ее практически невозможно было получить в ВУЗе, но надо было заполнять растущий спрос на визуальный контент. Когда образовался наш институт, то мы стали пробовать хотя бы охватить границы этого феномена, пытаться «объять необъятное». Никто из нас не был ученым. Мы просто были инфицированы вирусом уличного искусства, полностью захвачены этим интересом, и стали заниматься своими собственными экспериментами в этом поле. Познавали на практике и делали исследования, долго подбিরались к теории. Никто из нас не представлял, где мы окажемся через 10 лет. Что мы будем делать огромные городские проекты и у нас будет бюро паблик-арта «Новь», что будем собирать коллекцию и создадим «Стрит-арт хранение», что будем издавать книги, что материалы Института будут печатать в научных журналах. Мы об этом мечтали, но не знали наверняка. Мы знали только то, что уличное искусство — это не просто «на заборе написано», что в этом явлении сходятся интересы разных гуманитарных наук, и главный объект в исследованиях уличного искусства так или иначе — человек в городе. А временность и быстротечность уличных рисунков заставляла предпринимать активные действия. Мы думали: «А если не мы, то кто?».

Главная миссия всегда была ясной: оставить максимум информации для будущих исследователей. Нужны книги, статьи, архивы, но это требует огромных ресурсов. Необходима постоянная просветительская деятельность как для широкой аудитории, так и для городских властей и научных кругов. Граффити — закрытая субкультура, но видимая для массовой аудитории, которая ее неправильно трактует. Когда говорят о «граффити к 9 Мая», — это или незнание, или намеренная манипуляция: граффити — личное желание, а не социальный заказ. Поэтому различие между граффити, стрит-артом и паблик-артом драматично. Это разные люди, мотивы и цели. Исследователи часто это путают, но это фундаментально неверно.

Недавно натолкнулась на статью румынской ученой об уличном искусстве и культурном наследии⁷⁴. Автор проводит подробный исторический анализ граффити, однако в работе 2022 года все еще утверждается, что различие между граффити и стрит-артом остается неясным, хотя различия давно установлены и обсуждались на десятках конференций. Проблема критична: когда исследователи, кураторы и медиа используют термины «стрит-арт», «граффити» и «паблик-арт» как синонимы, это затемняет фундаментальные различия. Граффити — нелегальная практика в рамках сложившегося жанра и направленная на субкультуры, стрит-арт — также нелегальная художественная практика, но направленная обществу, а паблик-арт — институциональные проекты, создаваемые в легальном поле. Это разные люди, разные мотивации, разные цели. Не различать их значит исказить суть каждого явления.

— *Последний вопрос: что бы ты рекомендовала прочитать, чтобы лучше понять, что происходит с уличным искусством в России?*

— Конечно же, рекомендую сайт нашего института, где мы собираем разного рода ценные публикации. А также книги, которые мы выпускаем. Очень советую следить за всем, что делает издательство Invalid Books, они создают в основном визуальные книги, но почти все из них выдающиеся. Осенью вышла новая работа Игоря Поносова «От стен до сцен. Хроника московского уличного ис-

⁷⁴ Имеется в виду статья румынского географа и исследователя из области urban studies из Бухарестского университета Аны-Люсии Серклё, где граффити и стрит-арт в Бухаресте рассматриваются как амбивалентное явление, балансирующее между вандализмом и ресурсом городского наследия. Они по-прежнему стигматизируются как «визуальное загрязнение» и объект репрессивной политики, но при этом активно присваиваются туристической индустрией и программами «креативного города» для брендинга территорий и повышения их привлекательности, так как делают видимой культуру городов. Серклё резюмирует: институционализация стрит-арта (туры, фестивали, маршруты наследия) делает его инструментом визуализации локальной культуры и памяти, но одновременно сглаживает конфликтный и протестный потенциал субкультурных практик [Cercleux 2022].

куства. 1991–2020»⁷⁵. Тем, кто интересуется культурой граффити, обязательно стоит почитать журнал Petrograff⁷⁶, который много лет в одиночку издает наш давний коллега Стас Скворцов. Можно сказать, что это глянцевого журнала о граффити. Последний номер сделан с золотым тиснением на обложке. Также Стас постоянно ведет одноименный новостной блог. Восхищаюсь его многолетней постоянной работой.

В «Коммерсантъ-Weekend» недавно вышла потрясающая статья про нижегородский стрит-арт⁷⁷, ее написала совсем молодая журналистка, и это редкий случай, когда медиа так тонко чувствуют тему. Она очень аккуратно собрала голоса художников, кураторов и исследователей, показав, как за тридцать лет Нижний превратился из «города с граффити на гаражах» в пространство, которое можно описывать как музей под открытым небом. Для нас это важный текст еще и потому, что он фиксирует на общенациональном уровне то, о чем мы давно говорим внутри профессионального сообщества: уличное искусство в Нижнем — сложная, живая сцена со своей историей, конфликтами, внутренней этикой и собственной системой ценностей. Было бы здорово поскорее увидеть материалы или книги о других региональных сценах, но до сих пор Нижегородская сцена описана лучше всего.

Для меня важна наша книга «Антистиль: между граффити и современным искусством»⁷⁸. Это одна из первых попыток показать и описать новейшее течение граффити, которое находится полностью в области эксперимента. В среде она вызывает яркую полемику: многим неприятно, что человек «со стороны» берется описывать то, что старшие товарищи когда-то начинали как чистую практику, не задумываясь о теориях и книгах. Но в этом и парадокс: те, кто первыми формировали антистиль, так и не зафиксировали свой опыт в тексте, а значит, пространство интерпретаций оказалось свободным. В этом смысле автор Настя Дунаева сделала то, чего не сделали «отцы-основатели» — дала языки, понятия и историю тому, что до сих пор существовало как негласное знание.

Совсем недавно удалось наконец найти и прочитать книгу философа Артёма Тылика «Партизаны без леса»⁷⁹. Просто блестящая работа. Его взгляд на историю уличного искусства гораздо глубже, чем в большинстве исследований. Он смотрит на стрит-арт через призму не только русского авангарда, что было и ранее, но и дада-

⁷⁵ См. [Поносов 2025].

⁷⁶ Petrograff — это петербургский журнал о граффити-культуре и уличном искусстве, выходящий с 2011 года, см.: [https://petrograff.ru/english].

⁷⁷ https://www.kommersant.ru/doc/8122341

⁷⁸ См. [Дунаева 2023].

⁷⁹ Артём Тылик — кандидат философских наук, поэт, автор исследований по эстетике уличного искусства, см. [Тылик 2018].

изма, а также рассуждает об эстетике и границах искусства вообще, выводя уличных художников современными культурными партизанами. На мой взгляд, пока это лучшее, что написано на русском языке.

Если же говорить о действительно актуальных источниках, освещающих стрит-арт, то это телеграм-каналы, блоги и социальные сети различных энтузиастов-исследователей, а также институций-энтузиастов, фестивалей, городских проектов и художников. Перечислю всего лишь несколько из тех, за которыми слежу я: Бэнкси плачет, Стритарт Вчера, Шахов на ветке, Voice of Street, Street_art_rnd, Урал Культур Граффити, Petrograff, chertovshina_archive, Саб-станция, Стенограффия, Морфология улиц, ВНОВЬ, Рисунки на стенах, Место, Фонд Руартс, Notfound gallery, 10203, 33+1, 0331c и многие-многие другие.

Пока это все доберется до книг и публикаций, чтобы каждый мог «почитать», может пройти еще несколько лет. У нас еще очень много работы.

Краткий словарь терминов уличного искусства

Словарь охватывает ключевые термины уличного искусства, граффити, более широкого слоя стрит-арта, а также паблик-арта, объясняя как технические аспекты практики, так и социальные коды и иерархии сообщества. Данный тезаурус представляет фрагмент в рабочей редакции «Энциклопедического словаря городского искусства», над которым работает Институт исследования стрит-арта при участии привлеченных экспертов. Выход словаря планируется в 2026 году.

Агли-граффити, агли стиль (ugly style) или антистиль — новейший стиль *граффити*, развившийся как антитеза красивым и декоративным формам, характеризующийся сознательным нарушением традиционных правил граффити-канона, написания шрифтов, композиции, пропорций и эстетических норм. *РаЙтеры*, практикующие *агли-стиль*, намеренно создают работы с искаженными буквами, асимметричными формами, непредсказуемыми цветовыми сочетаниями и общей визуальной дисгармонией, которые кажутся небрежными или «уродливыми» с точки зрения классической граффити-эстетики. Этот стиль появился как вызов доминирующим эстетическим стандартам внутри граффити-культуры и, в том числе, отражает философию отрицания коммерциализации и институциализации уличного искусства.

Арт-объект — объемное художественное произведение, в котором ключевую роль играют идея, форма и контекст. Его принци-

пильное отличие от других художественных медиа заключается в акценте на объектности и пространственном присутствии, а также в прямом взаимодействии со зрителем вне рамок традиционных изобразительных форм. В области уличного искусства *арт-объект* не меняет своей сути, оставаясь формой художественного высказывания, без четких границ и требований к материалам, технике исполнения, тематике и образному наполнению. Для определения *арт-объекта* как произведения уличного искусства ключевым является его размещение в городском пространстве и работа с его контекстом. *Арт-объект* может быть создан нелегально и тогда входит в группу понятий, объединенных термином «*стрит-арт*», легальный *арт-объект* будет попадать в область «*паблик-арта*».

Баббл (bubble letters) — граффити-стиль округлых, «мыльных» букв, легко читаемых и быстро исполнимых. Часто используется для *тру-апов* (throw-up).

Байт, байтер, байтить (bite/biter) — копирование чужого стиля, плагиат. *Байтер* — человек, который имитирует работы других, не пользуется уважением в среде.

Банка — баллончик с аэрозольной краской, основной инструмент *граффити*.

Бафф, баффить (buff) — закрашивать, удалять *граффити*. Обычно выполняется городскими службами или владельцами поверхностей. *Бафф* стал неотъемлемой частью уличного искусства, часто становясь самостоятельным произведением абстрактного искусства. *Баффы* привлекают не только городских исследователей, но и художников, которые используют эти хаотичные закрашивания в своих работах или даже имитируют *баффы* своими произведениями. В 2018 году после выхода одноименной книги издательства Invalid Books это течение стало называться «баффангард».

Биф (beef) — конфликт, вражда между *райтерами* или *командами*, часто из-за территориальных споров.

Блекбук/скетчбук (blackbook/sketchbook) — альбом для создания эскизов. Он может состоять как из рисунков владельца, так и из рисунков других *райтеров*, которые создают эскизы специально для хозяина альбома.

Бомбинг (bombing) — массовое и быстрое нанесение *граффити* на стены, вагоны и другие городские поверхности с помощью аэрозольной краски. Для создания работ обычно выбираются хорошо просматриваемые места. Акцент в *бомбинге* делается на количестве, а не качестве. Классикой *бомбинга* считается сочетание хромовой заливки и черного контура. *Граффити-райтеров*, занимающихся рисованием в видных местах в городе, на электричках и поездах метро, принято называть бомберами.

Граффити (от итальянского *graffiato* — «выцарапанный») — в широком смысле и исторической ретроспективе это любая надпись, сделанная от руки в общественном пространстве. Современное граффити — глобальная культура тиражирования своего псевдонима или названия команды с целью маркирования пространства и приобретения *фейма* (славы) внутри граффити-сообщества. Является нелегальной практикой и во всех странах мира влечет за собой административное, а иногда и уголовное наказание разной степени тяжести по статьям за порчу имущества и вандализм. Суть современного граффити — *неймрайтинг*, то есть написание имени. Основные формы граффити: *тег*, *кусок*, *флор* или *троу-ап*. Традиционные места бытования граффити: поезда электричек и метро, железнодорожные линии, труднодоступные, опасные и заброшенные места, городские пространства с большим трафиком людей. Феномен возник в конце 1960-х годов в Филадельфии, а затем стал стремительно развиваться в Нью-Йорке. Изначально назывался *райтинг* (*writing, to write* — писать). В начале 1980-х субкультура начала распространяться по миру, в конце 1980-х попала на территорию постсоветского блока, где продолжает активно развиваться до сих пор. Несмотря на большую историю, доступность информации и интерес со стороны медиа, сцена граффити все еще является закрыта для большинства.

ЖК-арт/ЖЭК-арт (жилищно-коммунальное искусство) — массовый феномен низового благоустройства, направленный на улучшение и украшение придомовых территорий и других общественных пространств с помощью подручных материалов (автомобильных шин, ранее использованных строительных материалов, старых игрушек, артефактов и даже мусора). Характерен для постсоветских территорий.

Инсталляция — трехмерное произведение искусства, созданное для временного или постоянного размещения в городском пространстве. Может быть нелегально установленным, в этом случае относится к *стрит-арту*. Инсталляции, размещенные городе легально, то есть прошедшие согласование с городскими службами и созданные в рамках художественных или девелоперских проектов, фестивалей и программ городского искусства, относятся к *паблик-арту*.

Интервенция — художественная практика, направленная на трансформацию общественного пространства, в рамках которой художник изменяет, дополняет или использует элементы городской среды или архитектуры, превращая их в свои произведения или высказывания.

Кереки (от *character* — персонаж) — один из распространенных элементов *граффити*, который представляет собой изображение за-

поминающегося и узнаваемого персонажа, часто являющегося альтер-эго автора.

Кинг (king) — активный и признанный граффити-райтер. Часто используется в качестве одобрения по отношению к работе или райтеру/команде. Может быть *King of style*, *King of bombing* и т. д. **All City King** — райтер, кто отметился по всему городу.

Кроссинг — рисование поверх чужой работы. Считается серьезным неуважением и может привести к *бифу* (конфликту).

Команда/крю (crew) — команда граффити райтеров, работающих вместе. Имеет собственное название, которое члены команды включают в свои работы. Альтернативные написания: *crew*, *сru*.

Кусок (piece, сокращение от masterpiece — шедевр) — одна из основных форм граффити. Масштабное, многоцветное, объемное и сложнокомпозиционное изображение на поверхности, которое требует значительного времени и мастерства для исполнения. *Кусок* показывает стиль и уровень технического мастерства райтера, включает имя автора или названия команды, различные визуальные эффекты и декоративные элементы вроде персонажей (*кереков*). Может содержать быстрый *тег* автора в виде дополнительной подписи *ку-ска*, текстовое послание, обозначение года, иногда города.

Кэп (cap) — колпачок (насадка) на баллон, определяющий толщину и форму линии. Бывают *fat cap* (широкая линия), *skinny cap* (тонкая линия), *artistic cap* (нестандартная форма) и другие.

Микро-стрит-арт — произведения уличного искусства маленького масштаба, вписанные в городскую среду, часто существуют почти незаметно. Могут быть созданы из гипса, глины, пластика и других материалов. Иногда представляют собой маскароны (декоративные элементы в виде маски). Миниатюрные произведения могут быть как единичными, так и составлять композицию или отдельную инсталляцию из нескольких объектов. Для размещения часто используют настенные ниши, пустоты, разрушенные части стен.

Моникерки (от moniker — прозвище) — исторический вид граффити на товарных поездах, берущий свое начало задолго до формирования субкультуры хип-хопа и распространения современного граффити. *Моникерки* относят концу XIX века и тесно связывают с феноменом хобо (странствующий, в поисках заработка, рабочий) в США. *Моникерки* — это маленькие рисунки, созданные с помощью мела, угля, карандаша и, позже, промышленных маркеров. Обычно представляют собой простые линейные рисунки и могут включать имя и дату. В России с середины 2000-х ряд художников в разных регионах занимается этой практикой.

Мурал (mural, от *muro* — стена) — вид монументальной живописи на стенах архитектурных сооружений. Может быть создан как нелегально, так и при поддержке различных институций. *Мурал* может быть сюжетным или тяготеть к сугубо декоративному оформлению здания, масштаб, сюжет и техника исполнения определяются художником и в большей степени заказчиком (при наличии). Именно легальные *муралы* стали наиболее распространены в последние десятилетия как одна из наиболее эффективных и доступных форм городского благоустройства, что позволяет чаще всего относить муралы к *паблик-арту*.

Неймрайтинг (name writing) — основной вид граффити-культуры, в котором *райтер* пишет свое имя (в форме *тега*, *троу-апа* или *куски*) на городских поверхностях, стремясь к максимальной узнаваемости и распространению своего имени по городу.

Ол-сити (all city — весь город) — статус *райтера* или *команды*, которые покрыли своими *тегами* и рисунками большинство районов города.

Паблик-арт (public art) — произведения искусства, созданные в общественном пространстве, доступные для широкой публики и часто инициированные культурными организациями, государственными учреждениями, муниципалитетами или благотворительными фондами. *Паблик-арт* включает муралы, росписи, скульптуры, инсталляции, медиа-арт, перформансы и другие формы художественного выражения, которые размещаются на улицах, площадях, парках и фасадах зданий с целью преобразования городской среды и диалога с сообществом. В отличие от нелегальных *граффити* и *стрит-арта*, *паблик-арт* предполагает согласование с собственниками объектов недвижимости, городскими властями и часто включает официальное финансирование из государственных или корпоративных источников.

Партизанинг — несанкционированные художественные высказывания или действия, направленные на переосмысление и обустройство городской среды. Авторы термина и одноименного проекта в России — Игорь Поносов и Антон Польский.

Пост-граффити — в 1980-х годах термин использовался для обозначения работ граффити-художников, сделанных на холстах. В начале 2000-х стал обозначать ранний *стрит-арт*, когда *граффити* стало заменяться образами (логотипами, персонажами). Сейчас термин уместнее использовать в качестве зонтичного, он фиксирует переход от традиционного *граффити* к разнообразным формам искусства в городе. На данный момент термин можно считать отчасти смежным с термином *стрит-арт*, однако *пост-граффити* может подразумевать именно плоскостные, а не пространственные форматы работ.

Поезд — вагон поезда или электрички — одна из самых престижных поверхностей для *граффити*, так как работа «путешествует» по городу.

Плакат/постер — бумажные изображения или плакаты, которые размещаются на городских стенах с использованием клея.

Райтер/граффити-райтер (graffiti writer) — человек, занимающийся *граффити*; автор уличных надписей и рисунков (*теги, куски* и проч.). Термин подчеркивает письменную природу граффити-культуры.

Райтинг (writing) — в мировом контексте изначально обозначало написание своего псевдонима на любой поверхности. В российском *граффити* с начала 2000-х данный термин стал обозначать рисование на стенах сложных и качественных работ. Этот термин помогает понять развитие *граффити* в разных культурных и временных контекстах.

Стрит-арт (street art) — 1) Зонтичное понятие, обозначающее все многообразие современного уличного искусства, включающее нелегальные и легальные практики. Сейчас широким термином *стрит-арт* называют все современные художественные работы в городе от *граффити* до *паблик-арта*. 2) Нелегальная практика создания художественных произведений в городских или других общих пространствах. В отличие от *граффити*, где послание зачастую адресуется исключительно граффити-сообществу, *стрит-артисты* используют художественный язык, более понятный широкой аудитории, и имеют необходимость в публичном высказывании. В качестве медиа могут быть использованы любые инструменты или приемы, доступные современному художнику: рисунки, постеры, трафареты, инсталляции, скульптуры, мозаичные и керамические объекты, медиапроекции, технические приспособления и многие другие. Эволюция термина, как и самого феномена, происходила с конца 1990-х по конец 2000-х. В начале этого периода к *стрит-арту* можно было отнести только арт-объекты, созданные несанкционированно в городском пространстве. После 2006 года, с широким распространением фестивалей *стрит-арта*, которые часто проходили при поддержке городской администрации и коммерческих спонсоров, работы, созданные в рамках этих событий, также стали классифицироваться как *стрит-арт*. Таким образом, граница между легальной и нелегальной частью феномена уличного искусства стала более размытой.

Спот (spot) — место в городском пространстве, которое по своим характеристикам привлекает граффити-райтеров для нанесения своих работ, включая видимость, доступность, характер окружения и риск задержания. Хорошие споты обладают высокой проходимостью (людьми или транспортом), находятся на видных местах (мо-

сты, тоннели, здания вдоль магистралей). Выбор спота — стратегическое решение *райтера*, так как работа на хорошо известном споте повышает узнаваемость его имени и стиля в граффити-сообществе. *Споты* часто становятся местами концентрации определенных стилей граффити и могут быть как в нелегальных (заборы, пустующие здания, промышленные зоны), так и, реже, легальных (определенных и согласованных с муниципальными властями) локациях.

Стенсил (stencil) — трафарет. Техника нанесения изображения через заранее вырезанный трафарет. Позволяет быстро тиражировать сложные изображения. Популяризирована Бэнкси.

Стикеры/стикер-арт (sticker art) — наклейки с рисунками, *тегами* или логотипами *райтера* или *крю*. **Слэп** (slap) — процесс массового расклеивания *стикеров*.

Стрит-арт-туризм — это форма городского туризма, при которой люди специально путешествуют по разным городам и районам, чтобы наблюдать за уличным искусством как зрители, занимающиеся целенаправленным поиском, осмотром, фотографированием и картированием *граффити*, *муралов* и других форм *стрит-арта* в городской среде. Часто любители уличного искусства специально приезжают на стрит-арт фестивали, чтобы пообщаться с художниками, принять участие в параллельных программах или выступить волонтерами. *Граффити-* или *стрит-арт-туризм* для художников выделяется как отдельное направление. *Райтеры* или артисты специально ездят в разные города и страны, чтобы там создавать свои работы и встречаться с коллегами. Для всех художников, работающих на улице, характерно оставлять свои работы в тех местах, где они путешествуют.

Тег, теггинг (tag) — стилизованная подпись райтера, его уличное имя, базовая единица граффити, наносится быстро маркером или баллоном. *Теги* — способ самообозначения и маркировки территории. **Теггинг** — практика нанесения *тегов*.

Той (toy) — новичок, начинающий *райтер* с низким уровнем мастерства. Также используется как оскорбление для тех, кто нарушает правила субкультуры.

Трейн-бомбинг (train bombing) — рисование *граффити* на пригородных или городских электричках. Традиционный жанр граффити, берет свое начало в 1970-е годы в Нью-Йорке. **Метро-бомбинг** — рисование *граффити* на подвижном составе метрополитена. Самый экстремальный и сложный вид граффити, сопряженный с проблемами с законом и риском для жизни. *Райтеры*, занимающиеся этим видом граффити, обладают большим опытом и знаниями о подземных системах коммуникации и способах проникновения на охраняемые объекты. Процесс подготовки акции

по созданию одного рисунка может занимать большое количество времени, так как необходимо неоднократно проверить обстановку в месте проникновения, обойти охранные датчики и продумать пути отступления.

Трейнлайн/лайн (train line) — традиционное место нанесения граффити, располагающееся вдоль железнодорожной линии. Часто это длинные ряды стен кооперативных гаражей, ограждения и капитальные заборы, а также основания платформ станций.

Тру-ап/троу-ап (throw-up), **флоп** (flop) — быстрый рисунок, промежуточная форма между *тегом* и полноценным *куском*. Обычно выполняется в двух цветах (контур + заливка) в стиле bubble letters. Цель — скорость исполнения и массовость.

Фейм (fame) или **слава** — репутация и узнаваемость в граффити-сообществе. Основная мотивация райтеров — получить *фейм* через количество и качество работ.

Фрейт (freight) — товарные вагоны грузовых поездов. Популярны среди райтеров, так как путешествуют на большие расстояния.

Хантер/стрит-хантер (street hunter — уличный охотник) — энтузиаст, фиксирующий граффити в городской среде посредством фотографии или видео, с акцентом на документирование работ, спотов и контекста их существования. Сама *охота* (hunting) является субкультурным движением, имеющим свои негласные правила и иерархию. *Хантер* может быть частью сообщества *райтеров*, но часто действует в одиночку. С увеличением доступности способов фиксации (цифровые камеры и телефоны) *граффити-хантинг* стал весьма массовым явлением, повлиявшим на становление граффити и *стрит-арт-туризма*.

Холкар, хол-кар (whole car) — работа, покрывающая весь вагон от одного конца до другого или целиком (со всех сторон). Высший пилотаж в *трейн-бомбинге*.

Холл-оф-фэйм (hall of fame — зал славы) — локация, где рисовать, как правило, не запрещено, а также заброшенные и скрытые места. В российской практике это чаще всего тихие дворы, пустыри, стройплощадки, стены вдоль железных дорог и т. д. Опытные и начинающие райтеры спокойно создают там качественные сложные работы, оттачивают свои навыки и стиль. Особенностью этих локаций является негласное правило внутри сообщества о допустимости перекрывать *граффити* предшественников, обновляя поверхность новыми работами. Термин имеет сокращение — **ХОФ**.

Чикокер (предположительно от исп. chico — мальчишка) — *граффити-райтер*, создающий простые, вторичные, низкого качества работы, часто с повторением стиля других райтеров, при этом претендующий на определенный статус в сообществе. В отличие

от *тоя* является именно характеристикой низкого мастерства вне зависимости от времени нахождения в сообществе.

Литература

- Адоньева, С. Б. (2016). *Свадьбы в России: ценности и социальный порядок*. СПб.: Пропповский центр.
- Аске, Д., Поносов, И., Пакните, М., Миша Most, Лебедев, К., Стрельникова, М. и др. (2019). *Энциклопедия российского уличного искусства*. М.: Артмосфера.
- Бабикина, М. А., Кружкова, О. В. (2024). Прецедентные феномены графических повреждений городского пространства как элемент политического дискурса. *Политическая лингвистика*, (4/106), 115–121.
- Бажкова, Е. В., Лурье, М. Л., Шумов, К. Э. (2003). Городские граффити. В А. Ф. Белоусов, И. С. Веселова, С. Ю. Неклюдов (Ред.). *Современный городской фольклор*, 430–449. М.: РГГУ.
- Барт, Р. (2024). *Образ. Музыка. Жест*. М.: Ад Маргинем Пресс.
- Бодрийяр, Ж. (2000). Kool Killer, или восстание посредством знаков. В Ж. Бодрийяр. *Символический обмен и смерть*, 155–166. М.: Добросвет.
- Васильева, Ж. В. (2022). Перформативные практики современного искусства и ритуал прощания (на примере проекта Артема Филатова и Алексея Кореи «Сад им.»). *Шаги/Steps*, 8(1), 107–123. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-107-123>
- Вешнев, В. П., Ткач, Д. Г. (2021). Современный российский стрит-арт: становление и развитие. *Вестник славянских культур*, 59, 343–351. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-59-343-351>
- Власова, Е. Г., Антипина, З. С. (2015). Стрит-арт и дворовое благоустройство как формы освоения городского пространства (на примере современной Перми). *Этнографическое обозрение*, (5), 73–82.
- Дунаева, А. (2023). *Антистиль: между граффити и современным искусством*. СПб.: Институт исследования стрит-арта.
- Зоря, А. А. (2018). Искусство художников «уличной волны» как объект искусствоведческого исследования. В К. А. Куксо (Ред.). *Эстетика стрит-арта*, 18–22). СПб.: СПбГУПТД.
- Карцева, Е. А. (2023). Визуальный облик города и городская коммуникация средствами паблик-арта: российский опыт. *Наука телевидения*, 19(1), 13–78. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-13-78>
- Кобылин, И. (2022). «Это мог бы быть ваш город», или самодельный урбанизм Синего Карандаша. *Новое литературное обозрение*, 2(174), 119–131. https://doi.org/10.53953/0869-6365_2022_174_2_119
- Кондакова, М. (2019). Музеефикация уличного искусства на примере Музея стрит-арта в Санкт-Петербурге и стрит-арт-галереи в Хельсинки. В М. Э. Вильчинская-Бутенко (Ред.). *Труды Института бизнеса и дизайна*, 5, 129–134. СПб.: СПбГУПТД.
- Кружкова, О. (2024). Вандализм. Почему не работает теория «разбитых окон»? *Психология и право*, 14(3), 26–38. <https://doi.org/10.17759/psylaw.2024140303>
- Кузовенкова, Ю. А. (2017). Граффити Самары: сопротивление и присваивание. В *Городские тексты и практики. Т. 1: Символическое сопротивление*, 196–210. М.: Дело.
- Кузовенкова, Ю. А. (2019). Молодежные солидарности в граффити-туризме. *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены*, 5, 285–304.

- Кузовенкова, Я. (2015). «Право на город»: практики легитимации граффити и стрит-арта (на примере Нижнего Новгорода). *Культура и цивилизация*, (4-5), 31-46.
- Нистратова, А., Агафонова, Т. (Сост.). (2025). *365 уличных посланий. Нижний Новгород = 365 street messages. Nizhny Novgorod*. СПб.: Институт исследования стрит-арта.
- Номерз, Н. (2022). *Энциклопедия уличного искусства Нижнего Новгорода (1980–2020)*. Нижний Новгород: Центр 800.
- Поносов, И. (2025). *От стен до сцен. Хроника московского уличного искусства. 1991–2020*. М.: Музей современного искусства «Гараж».
- Рогозин, Д. М., Солодовникова, О. Б., Галиева, Н. И. (2025). *Русская среда: Аналитический отчет*. М.: Благотворительный фонд «Жить вместе».
- Савицкая, А., Филатов, А. (2019). *Краткая история нижегородского уличного искусства*. М.: Музей современного искусства «Гараж».
- Самутина, Н., Запорожец, О. (2015). Стрит-арт и город. *Laboratorium: Журнал социальных исследований*, 7(2), 11-17.
- Сафонов, И. Е., Шапиров Е.В., Лукина, Е. М., Щепкина, С. А. (2022). Граффити для города или город для граффити? Легитимность нелегальных граффити в историческом центре Санкт-Петербурга. *Galactica Media: журнал медиаисследований*, 4(3), 100-122. <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i3.315>.
- Строганов, М. В. (2020). «Сад на помойке», или Любовное граффити как публичное высказывание. *Фольклор: структура, типология, семиотика*, 3(3), 111-155. <https://doi.org/10.28995/2658-5294-2020-3-3-111-155>
- Тылик, А. Ю. (2016а). Герменевтика граффити: Нью-йоркский «бомбинг». *Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина*, (1), 232-240.
- Тылик, А. Ю. (2016b). Диалоговые стратегии в современном уличном искусстве. *Вестник гуманитарного института*, (3), 91-97.
- Тылик, А. (2018). *Партизаны без леса: Очерки по истории и теории уличного искусства*. СПб.: Эстетезис.
- Тылик, А. Ю. (2019а). Поэзия улиц: опыт формального анализа произведений уличного искусства. *Новое искусствознание*, (1), 120-122.
- Тылик, А. Ю. (2019b). Уличное искусство в контексте традиции европейского авангарда. *Manuscript*, 12(2), 103-106. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.21>
- Швиндт, У. С. (2020). Стрит-арт: подходы к изучению феномена в социальных и гуманитарных науках. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 13(7), 1098-1113. <https://doi.org/10.17516/1997-1370-0625>
- Швиндт, У. С. (2021). Стрит-арт в восприятии населения крупного города: социологический анализ (Диссертация на соискание ученой степени кандидата социологических наук). Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина.
- Шугуров, П. Е. (2019). Социокультурная динамика городского искусства в России на примере г. Владивостока (Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»). Дальневосточный федеральный университет, Владивосток.
- Abarca, J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Doctoral dissertation). Universidad Complutense de Madrid.
- Abarca, J. (2016). From street art to murals: What have we lost? *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 2(2), 60-67. <https://doi.org/10.25765/sauc.v2i2.55>

- Abarca, J. (2017a). Curating street art. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 3(2), 108–114. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i2.87>
- Abarca, J. (2017b). Scratching memories of graffiti. In *Trains, travels and murals*, 97–107. Leipzig: International Neighborhood Verlag.
- Abarca, J. (2018). Graffiti on trains, photography and Subterráneos. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 4(1), 142–143. <https://doi.org/10.25765/sauc.v4i1.135>
- Abarca, J. (2021). Graffiti is “folk art”. In *Graphomanies, écritures urbaines obsessionnelles [Exhibition catalogue]*. Lille: Fonds documentaire de l’Amicale du Hibou-Spectateur.
- Abarca, J. (Ed.). (2025). *TAG: Name writing in public space – A conference about tagging, in history and today*. Hamburg: Double-H Publishing.
- Abarca, J., Birzin, E., Hübner, M. (Eds.). (2022). *TAG: Name writing in public space – A reader of the 2017 conference about tagging at Freie Universität Berlin*. Berlin: Possible Books.
- Awad, S. H., Wagoner, B. (Eds.). (2017). *Street art of resistance*. London: Palgrave Macmillan.
- Baird, R. (2022). Youth and social media: the affordances and challenges of on-line graffiti practice. *Media, Culture & Society*, 44(4), 764–784. <https://doi.org/10.1177/01634437211069969>
- Basilicò, A. C. (2023). Though the Agony is Eternal: Voices from Below, from Anywhere. Exhibit of Dungeon Graffiti in Palazzo Chiaramonte-Steri, Palermo. *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 34(1), 37–58. <https://doi.org/10.25365/oezg-2023-34-1-3>
- Bengtson, P., Hannerz, E. (Eds.). (2024). *Urban creativity: Essays on interventions in public space*. Årsta: Dokument Press.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), 599–617. <https://doi.org/10.1177/S0038038599000371>
- Boffi, M., Rainisio, N., Inghilleri, P. (2023). Nurturing cultural heritages and place attachment through street art: A longitudinal psycho-social analysis of a neighborhood renewal process. *Sustainability*, 15(13), Article 10437. <https://doi.org/10.3390/su151310437>
- Bushnell, J. (1990). *Moscow graffiti: Language and subculture*. Boston, MA: Unwin Hyman.
- Cercleux, A.-L. (2022). Graffiti and street art between ephemerality and making visible the culture and heritage in cities: Insight at international level and in Bucharest. *Societies*, 12(5), Article 129. <https://doi.org/10.3390/soc12050129>
- Chang, T. C. (2019). Writing on the wall: Street art, legal walls and urban creativity in Singapore. *International Journal of Urban and Regional Research*, 43(6), 1046–1063. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12653>
- Chang, T. C. (2020). Wall dressed up: Graffiti and street art in Singapore. *City, Culture and Society*, 29, Article 100329. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2019.100329>
- Demaj, U., Vandenbroucke, M. (2024). The geosemiotics of ethno-political graffiti in Kosovo: Polyphony, emplacement and heteroglossia. *Social Semiotics*, 34(5), 937–962. <https://doi.org/10.1080/10350330.2023.2239735>
- Fernández-Barkan, D. (2022). Russian train graffiti: A history of performance. *Social Semiotics*, 32(4), 444–467. <https://doi.org/10.1080/10350330.2022.2114725>
- Ferrell, J. (1993). *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003160731>

- Ferrell, J. (1996). Freight train graffiti: Subculture, media, dislocation. In J. Ferrell (Ed.). *Making trouble: Cultural constraints of crime, deviance, and control*, 245–266. London, New York: Routledge.
- Fiume, G. (2017). Soundless Screams: Graffiti and Drawings in the Prisons of the Holy Office in Palermo. *Journal of Early Modern History*, 21(3), 188–215. <https://doi.org/10.1163/15700658-12342544>
- Jackson, M. (2002). *The politics of storytelling: Violence, transgression, and intersubjectivity*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Halsey, M., Young, A. (2006). 'Our desires are ungovernable': Writing graffiti in urban space. *Theoretical Criminology*, 10(3), 275–306. <https://doi.org/10.1177/1362480606065908>
- Hong, Z., Hok-Shing Chan, B. (2021). Protest graffiti, social movements and changing participation frameworks: The case of Macao. *Journal of Language and Politics*, 20(4), 515–538. <https://doi.org/10.1075/jlp.20036.zha>.
- Kruzhkova, O. V., Vorobyeva, I. V., Zhdanova, N. E. (2018). Adolescent vandalism: The role of the parent-child relationship in the development of destructive behavior. *Psychology in Russia: State of the Art*, 11(3), 167–181. <https://doi.org/10.11621/pir.2018.0312>
- Kruzhkova, O. V., Vorobyeva, I. V., Porozov, R. Yu., Zarbova, B. (2019). Functions of vandalism in youth behaviour: From personality to society. *The Education and Science Journal*, 21(1), 139–158. <https://doi.org/10.17853/1994-5639-2019-1-139-158>.
- Kumar, V. (2020). When heritage meets creativity: A tale of two urban development strategies in Kampong Glam, Singapore. *City & Community*, 19(2), 398–420. <https://doi.org/10.1111/cico.12427>
- Leventis, P. (2013). Walls of crisis: Street art and urban fabric in Central Athens, 2000–2012. *Architectural Histories*, 1(1), Article 19. <http://doi.org/10.5334/ah.ar>
- Li, W. (2023). Evoking nostalgia: Graffiti as medium in urban space. *SAGE Open*, 13(4). Retrieved from <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/21582440231216600> <https://doi.org/10.1177/21582440231216600>
- Macdonald, N. (2001). *The graffiti subculture: Youth, masculinity and identity in London and New York*. New York: Palgrave Macmillan.
- Maevskaya, M. (2021). Street art and murals as a way of artistic transformation of the environment of the modern city. In *Proceedings of the 7th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2021)*, 206–211. Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.210803.034>
- McPhie, J. (2017). Embodied walls and extended skins: Exploring the distribution of mental health through tatau and graffiti. In S. H. Awad, B. Wagoner (Eds.). *Street art of resistance*, 223–250. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-63330-5_10
- Menor, L. (2015). Graffiti, street art, and culture in the era of the global city: The Ana Botella Crew case. *Street Art & Urban Creativity*, 1(2), 59–69. <https://doi.org/10.25765/sauc.v1i2.31>
- Muharremi, I. H. (2022). Street art and graffiti in former communist Albania from 2010 to 2022. *Street Art & Urban Creativity*, 8(2), 95–102. <https://doi.org/10.25765/sauc.v8i2.577>
- Nistratova, A. (2023). Carved tags: Contemporary graffiti on rocks by Russian street artists. In *TAG – Name writing in public space: A conference about tagging, in history and today*, 60–75. Hamburg: Double-H Publishing.
- Nomeikaite, L. (2017). Street art, heritage and embodiment. *Street Art & Urban Creativity*, 3(1), 43–53. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.62>

- Nomeikaite, L. (2019). Street art and heritage conservation: From values to performativity. *Street Art & Urban Creativity*, 5(1), 6–19. <https://doi.org/10.25765/sauc.v5i1.181>
- Olick, J. K. (1999). Genre memories and memory genres: A dialogical analysis of May 8, 1945 commemorations in the Federal Republic of Germany. *American Sociological Review*, 64(3), 381–402.
- Petrov, N., Ezh, P., Piskunova, K., Elagina, V. (2019). The local text of a city and public art: In search of a post-Soviet identity. *SAUC: Street Art & Urban Creativity*, 5(1), 28–41. <https://doi.org/10.25765/sauc.v5i1.169>
- Pinto, S. (2017). The wall is dead, short live graffiti and street art! Graffiti, street art and the Berlin Wall's heritage. *Street Art & Urban Creativity*, 3(1), 62–72. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.64>
- Ponosov, I. (2018). *Russian urban art: History and conflicts*. St. Petersburg: Street Art Museum.
- Praslova, V. (2025). The role of street art in artistic design citizen experience in the city. *Architecture, Civil Engineering, Environment*, 18(1), 75–86. <https://doi.org/10.2478/acee-2025-0006>
- Radosevic, L. (2013). Graffiti, street art, urban art: Terminological problems and generic properties. In L. R. Koos (Ed.). *New Cultural Capitals: Urban Pop Cultures in Focus*, 3–14. Witney, Oxon: Inter-Disciplinary Press. https://doi.org/10.1163/9781848881778_002
- Samutina, N., Zaporozhets, O. (2015). Berlin, the city of saturated walls. Berlin, the city of saturated walls. *Laboratorium: Russian Review of Social Research*, 7(2), 36–61.
- Schacter, R. (2008). An ethnography of iconoclasm: An investigation into the production, consumption and destruction of street-art in London. *Journal of Material Culture*, 13(1), 35–61. <https://doi.org/10.1177/1359183507086217>
- Schacter, R. (2013). *The world atlas of street art and graffiti*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Schacter, R. (2014a). *Ornament and order: Graffiti, street art and the parergon*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315599113>
- Schacter, R. (2014b). The ugly truth: Street art, graffiti and the creative city. *Art & the Public Sphere*, 3(2), 161–176. https://doi.org/10.1386/aps.3.2.161_1
- 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: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315585765>
- Schacter, R., MacDowall, L. (2023). *The world atlas of street art*. London: Frances Lincoln.
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Stanojević, D. (2007). From subculture to scene and tribe: Post-Birmingham approaches to the relationship between youth, music and style. *Sociologija*, 49(3), 263–282. <https://doi.org/10.2298/SOC0703263S>
- Thornton, S. (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Trubina, E. (2018). Street art in non-capital urban centres: between exploiting commercial appeal and expressing social concerns. *Cultural Studies* 32(5), 676–703. <https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1429002>
- Van Loon, J. (2014). “Just writing your name?” An analysis of the spatial behaviour of graffiti writers in Amsterdam. *Belgeo*, (3). Retrieved from <http://journals.openedition.org/belgeo/13062>. <https://doi.org/10.4000/belgeo.13062>
- Velikonja, M. (2019). *Post-socialist political graffiti in the Balkans and Central Europe*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429322075>

Zhang, J., Ismail, Z. A., Lee, L. (2025). A thematic review of graffiti subculture research (2020–2025): Space, resistance, and identity. *Advances in Social Sciences Research Journal*, 12(11), 17–28. <https://doi.org/10.14738/assrj.1211.19554>

References

- Abarca, J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Doctoral dissertation). Universidad Complutense de Madrid.
- Abarca, J. (2016). From street art to murals: What have we lost? *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 2(2), 60–67. <https://doi.org/10.25765/sauc.v2i2.55>
- Abarca, J. (2017). Curating street art. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 3(2), 108–114. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i2.87>
- Abarca, J. (2017). Scratching memories of graffiti. In *Trains, travels and murals*, 97–107. Leipzig: International Neighborhood Verlag.
- Abarca, J. (2018). Graffiti on trains, photography and Subterráneos. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 4(1), 142–143. <https://doi.org/10.25765/sauc.v4i1.135>
- Abarca, J. (2021). Graffiti is “folk art”. In *Graphomanies, écritures urbaines obsessionnelles [Exhibition catalogue]*. Lille: Fonds documentaire de l’Amicale du Hibou-Spectateur.
- Abarca, J. (Ed.). (2025). *TAG: Name writing in public space – A conference about tagging, in history and today*. Hamburg: Double-H Publishing.
- Abarca, J., Birzin, E., Hübner, M. (Eds.). (2022). *TAG: Name writing in public space – A reader of the 2017 conference about tagging at Freie Universität Berlin*. Berlin: Possible Books.
- Adon’eva, S. B. (2016). *Weddings in Russia: values and social order*. St. Petersburg: Proppovskii tsentr. (In Russian).
- Aske, D., Ponosov, I., Paknite, M., Misha Most, Lebedev, K., Strel’nikova, M. et al. (2019). *Encyclopedia of Russian street art*. Moscow: Artmossfera. (In Russian).
- Awad, S. H., Wagoner, B. (Eds.). (2017). *Street art of resistance*. London: Palgrave Macmillan.
- Babikova, M. A., Kruzhkova, O. V. (2024). Precedent phenomena of graphic damages to urban space as an element of political discourse. *Politicheskaja lingvistika*, (4/106), 115–121. (In Russian).
- Baird, R. (2022). Youth and social media: the affordances and challenges of online graffiti practice. *Media, Culture & Society*, 44(4), 764–784. <https://doi.org/10.1177/01634437211069969>
- Bart, R. (2024). *Image. Music. Gesture*. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
- Basilicò, A. C. (2023). Though the agony is eternal: Voices from below, from anywhere. Exhibit of dungeon graffiti in Palazzo Chiaramonte-Steri, Palermo. *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 34(1), 37–58. <https://doi.org/10.25365/oezg-2023-34-1-3>
- Bazhkova, E. V., Lur’e, M. L., Shumov, K. E. (2003). Urban graffiti. In A. F. Belousov, I. S. Veselova, S. Yu. Nekliudov (Eds.). *Contemporary urban folklore*, 430–449. Moscow: RGGU. (In Russian).
- Bengtsen, P., Hannerz, E. (Eds.). (2024). *Urban creativity: Essays on interventions in public space*. Årsta: Dokument Press.
- Bennett, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), 599–617. <https://doi.org/10.1177/S0038038599000371>

- Baudrillard, J. (2000). Kool Killer, or the insurrection of signs. In J. Baudrillard. *Symbolic exchange and death*, 155–166. Moscow: Dobrosvet. (In Russian).
- Boffi, M., Rainisio, N., Inghilleri, P. (2023). Nurturing cultural heritages and place attachment through street art: A longitudinal psycho-social analysis of a neighborhood renewal process. *Sustainability*, 15(13), Article 10437. <https://doi.org/10.3390/su151310437>
- Bushnell, J. (1990). *Moscow graffiti: Language and subculture*. Boston, MA: Unwin Hyman.
- Cercleux, A.-L. (2022). Graffiti and street art between ephemerality and making visible the culture and heritage in cities: Insight at international level and in Bucharest. *Societies*, 12(5), Article 129. <https://doi.org/10.3390/soc12050129>
- Chang, T. C. (2019). Writing on the wall: Street art, legal walls and urban creativity in Singapore. *International Journal of Urban and Regional Research*, 43(6), 1046–1063. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12653>
- Chang, T. C. (2020). Wall dressed up: Graffiti and street art in Singapore. *City, Culture and Society*, 29, Article 100329. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2019.100329>
- Demaj, U., Vandenbroucke, M. (2024). The geosemiotics of ethno-political graffiti in Kosovo: Polyphony, emplacement and heteroglossia. *Social Semiotics*, 34(5), 937–962. <https://doi.org/10.1080/10350330.2023.2239735>
- Dunaeva, A. (2023). *Antistil': between graffiti and contemporary art*. St. Petersburg: Institut issledovaniia strit-arta. (In Russian).
- Fernández-Barkan, D. (2022). Russian train graffiti: A history of performance. *Social Semiotics*, 32(4), 444–467. <https://doi.org/10.1080/10350330.2022.2114725>
- Ferrell, J. (1993). *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003160731>
- Ferrell, J. (1996). Freight train graffiti: Subculture, media, dislocation. In J. Ferrell (Ed.). *Making trouble: Cultural constraints of crime, deviance, and control*, 245–266. London, New York: Routledge.
- Fiume, G. (2017). Soundless Screams: Graffiti and Drawings in the Prisons of the Holy Office in Palermo. *Journal of Early Modern History*, 21(3), 188–215. <https://doi.org/10.1163/15700658-12342544>
- Halsey, M., Young, A. (2006). 'Our desires are ungovernable': Writing graffiti in urban space. *Theoretical Criminology*, 10(3), 275–306. <https://doi.org/10.1177/1362480606065908>
- Hong, Z., Hok-Shing Chan, B. (2021). Protest graffiti, social movements and changing participation frameworks: The case of Macao. *Journal of Language and Politics*, 20(4), 515–538. <https://doi.org/10.1075/jlp.20036.zha>
- Jackson, M. (2002). *The politics of storytelling: Violence, transgression, and intersubjectivity*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Kartseva, E. A. (2023). Visual image of the city and urban communication through public art: Russian experience. *Nauka televideniia*, 19(1), 13–78. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.1-13-78> (In Russian).
- Kobylin, I. (2022). "This could be your city", or DIY urbanism of Sinii Karandash. *New Literary Observer*, 2(174), 119–131. https://doi.org/10.53953/0869-6365_2022_174_2_119 (In Russian).
- Kondakova, M. (2019). Museumification of street art on the example of the Street Art Museum in St. Petersburg and the street art gallery in Helsinki. In M. E. Vilchinskaia-Butenko (Ed.). *Proceedings of the institute of business and design*, 5, 129–134. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet promyshlennykh tekhnologiy i dizayna. (In Russian).
- Kruzhkova, O. V., Vorobyeva, I. V., Porozov, R. Yu., Zarbova, B. (2019). Functions of vandalism in youth behaviour: From personality to society. *The Education and*

- Science Journal*, 21(1), 139–158. <https://doi.org/10.17853/1994-5639-2019-1-139-158>.
- Kruzhkova, O. V., Vorobyeva, I. V., Zhdanova, N. E. (2018). Adolescent vandalism: The role of the parent-child relationship in the development of destructive behavior. *Psychology in Russia: State of the Art*, 11(3), 167–181. <https://doi.org/10.11621/pir.2018.0312>
- Kruzhkova, O. (2024). Vandalism. Why doesn't the "broken windows" theory work? *Psychology and Law*, 14(3), 26–38. <https://doi.org/10.17759/psylaw.2024140303> (In Russian).
- Kumar, V. (2020). When heritage meets creativity: A tale of two urban development strategies in Kampong Glam, Singapore. *City & Community*, 19(2), 398–420. <https://doi.org/10.1111/cico.12427>
- Kuzovenkova, Ya. (2015). "Right to the city": practices of legitimizing graffiti and street art (on the example of Nizhny Novgorod). *Kul'tura i tsivilizatsiia*, (4–5), 31–46. (In Russian).
- Kuzovenkova, Yu. A. (2017). Graffiti of Samara: resistance and appropriation. In *Urban texts and practices. Vol. 1: Symbolic resistance*, 196–210. Moscow: Delo. (In Russian).
- Kuzovenkova, Yu. A. (2019). Youth solidarities in graffiti tourism. *Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes*, 5, 285–304. (In Russian).
- Leventis, P. (2013). Walls of crisis: Street art and urban fabric in Central Athens, 2000–2012. *Architectural Histories*, 1(1), Article 19. <http://doi.org/10.5334/ah.ar>
- Li, W. (2023). Evoking nostalgia: Graffiti as medium in urban space. *SAGE Open*, 13(4). Retrieved from <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/21582440231216600> <https://doi.org/10.1177/21582440231216600>
- Macdonald, N. (2001). *The graffiti subculture: Youth, masculinity and identity in London and New York*. New York: Palgrave Macmillan.
- Maevskaya, M. (2021). Street art and murals as a way of artistic transformation of the environment of the modern city. In *Proceedings of the 7th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2021)*, 206–211. Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.210803.034>
- McPhie, J. (2017). Embodied walls and extended skins: Exploring the distribution of mental health through tattoos and graffiti. In S. H. Awad, B. Wagoner (Eds.). *Street art of resistance*, 223–250. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-63330-5_10
- Menor, L. (2015). Graffiti, street art, and culture in the era of the global city: The Ana Botella Crew case. *Street Art & Urban Creativity*, 1(2), 59–69. <https://doi.org/10.25765/sauc.v1i2.31>
- Muharremi, I. H. (2022). Street art and graffiti in former communist Albania from 2010 to 2022. *Street Art & Urban Creativity*, 8(2), 95–102. <https://doi.org/10.25765/sauc.v8i2.577>
- Nistratova, A. (2023). Carved tags: Contemporary graffiti on rocks by Russian street artists. In *TAG – Name writing in public space: A conference about tagging, in history and today*, 60–75. Hamburg: Double-H Publishing.
- Nistratova, A., Agafonova, T. (Comps.). (2025). *365 street messages. Nizhny Novgorod = 365 ulichnykh poslanii. Nizhnyi Novgorod*. St. Petersburg: Institut issledovaniia strit-arta. (In Russian).
- Nomeikaite, L. (2017). Street art, heritage and embodiment. *Street Art & Urban Creativity*, 3(1), 43–53. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.62>
- Nomeikaite, L. (2019). Street art and heritage conservation: From values to performativity. *Street Art & Urban Creativity*, 5(1), 6–19. <https://doi.org/10.25765/sauc.v5i1.181>

- Nomers, N. (2022). *Encyclopedia of street art of Nizhny Novgorod (1980–2020)*. Nizhny Novgorod: Tsentr 800. (In Russian).
- Olick, J. K. (1999). Genre memories and memory genres: A dialogical analysis of May 8, 1945 commemorations in the Federal Republic of Germany. *American Sociological Review*, 64(3), 381–402.
- Petrov, N., Ezh, P., Piskunova, K., Elagina, V. (2019). The local text of a city and public art: In search of a post-Soviet identity. *SAUC: Street Art & Urban Creativity*, 5(1), 28–41. <https://doi.org/10.25765/sauc.v5i1.169>
- Pinto, S. (2017). The wall is dead, short live graffiti and street art! Graffiti, street art and the Berlin Wall's heritage. *Street Art & Urban Creativity*, 3(1), 62–72. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.64>
- Ponosov, I. (2018). *Russian urban art: History and conflicts*. St. Petersburg: Street Art Museum.
- Ponosov, I. (2025). *From walls to stages. Chronicle of Moscow street art. 1991–2020*. Moscow: Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh". (In Russian).
- Praslova, V. (2025). The role of street art in artistic design citizen experience in the city. *Architecture, Civil Engineering, Environment*, 18(1), 75–86. <https://doi.org/10.2478/acee-2025-0006>
- Radosevic, L. (2013). Graffiti, street art, urban art: Terminological problems and generic properties. In L. R. Koos (Ed.). *New Cultural Capitals: Urban Pop Cultures in Focus*, 3–14. Witney, Oxon: Inter-Disciplinary Press. https://doi.org/10.1163/9781848881778_002
- Rogozin, D. M., Solodovnikova, O. B., Galieva, N. I. (2025). *Russian environment: Analytical report*. Moscow: Blagotvoritel'nyi fond "Zhit' vmeste". (In Russian).
- Safonov, I. E., Shapiro, E. V., Lukina, E. M., Shchepkina, S. A. (2022). Graffiti for the city or city for graffiti? Legitimacy of illegal graffiti in the historic center of St. Petersburg. *Galactica Media: zhurnal mediaissledovaniy*, 4(3), 100–122. <https://doi.org/10.46539/gmd.v4i3.315> (In Russian).
- Samutina, N., Zaporozhets, O. (2015). Berlin, the city of saturated walls. Berlin, the city of saturated walls. *Laboratorium: Russian Review of Social Research*, 7(2), 36–61.
- Samutina, N., Zaporozhets, O. (2015). Street art and the city. *Laboratorium: Russian Review of Social Research*, 7(2), 11–17. (In Russian).
- Savitskaia, A., Filatov, A. (2019). *A brief history of Nizhny Novgorod street art*. Moscow: Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh". (In Russian).
- Schacter, R. (2008). An ethnography of iconoclasm: An investigation into the production, consumption and destruction of street-art in London. *Journal of Material Culture*, 13(1), 35–61. <https://doi.org/10.1177/1359183507086217>
- Schacter, R. (2013). *The world atlas of street art and graffiti*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Schacter, R. (2014). *Ornament and order: Graffiti, street art and the parergon*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315599113>
- Schacter, R. (2014). The ugly truth: Street art, graffiti and the creative city. *Art & the Public Sphere*, 3(2), 161–176. https://doi.org/10.1386/aps.3.2.161_1
- 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: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315585765>
- Schacter, R., MacDowall, L. (2023). *The world atlas of street art*. London: Frances Lincoln.
- Shugurov, P. E. (2019). *Sociocultural dynamics of urban art in Russia on the example of Vladivostok* (Dissertation for the degree of Candidate of Art Studies). Far Eastern Federal University, Vladivostok. (In Russian).

- Shvindt, U. S. (2020). Street art: approaches to studying the phenomenon in social and humanitarian sciences. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 13(7), 1098–1113. <https://doi.org/10.17516/1997-1370-0625> (In Russian).
- Shvindt, U. S. (2021). *Street art in the perception of the population of a large city: sociological analysis* (Dissertation for the degree of Candidate of Sociological Sciences). Ural Federal University. (In Russian).
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Stanojević, D. (2007). From subculture to scene and tribe: Post-Birmingham approaches to the relationship between youth, music and style. *Sociologija*, 49(3), 263–282. <https://doi.org/10.2298/SOC0703263S>
- Stroganov, M. V. (2020). “The garden on a dump”, or Love graffiti as public statement. *Folklore: Structure, Typology, Semiotics*, 3(3), 111–155. <https://doi.org/10.28995/2658-5294-2020-3-3-111-155> (In Russian).
- Thornton, S. (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Trubina, E. (2018). Street art in non-capital urban centres: between exploiting commercial appeal and expressing social concerns. *Cultural Studies* 32(5), 676–703. <https://doi.org/10.1080/09502386.2018.1429002>
- Tylik, A. (2018). *Partisans without a forest: Essays on the history and theory of street art*. St. Petersburg: Estethesis. (In Russian).
- Tylik, A. Yu. (2016). Hermeneutics of graffiti: New York “bombing”. *Bulletin of the Leningrad State University named after A.S. Pushkin*, (1), 232–240. (In Russian).
- Tylik, A. Yu. (2016). Dialogic strategies in contemporary street art. *Vestnik gumanitarnogo instituta*, (3), 91–97. (In Russian).
- Tylik, A. Yu. (2019). Poetry of streets: experience of formal analysis of street art works. *Novoe iskusstvoznanie*, (1), 120–122. (In Russian).
- Tylik, A. Yu. (2019). Street art in the context of the European avant-garde tradition. *Manuskript*, 12(2), 103–106. <https://doi.org/10.30853/manuskript.2019.2.21> (In Russian).
- Van Loon, J. (2014). “Just writing your name?” An analysis of the spatial behaviour of graffiti writers in Amsterdam. *Belgeo*, (3). Retrieved from <http://journals.openedition.org/belgeo/13062>. <https://doi.org/10.4000/belgeo.13062>
- Vasil'eva, Zh. V. (2022). Performative practices of contemporary art and the farewell ritual (on the example of the project by Artem Filatov and Aleksei Korea “The garden named after.”). *Shagi/Steps*, 8(1), 107–123. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-107-123> (In Russian).
- Velikonja, M. (2019). *Post-socialist political graffiti in the Balkans and Central Europe*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429322075>
- Veshnev, V. P., Tkach, D. G. (2021). Contemporary Russian street art: formation and development. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 59, 343–351. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-59-343-351> (In Russian).
- Vlasova, E. G., Antipina, Z. S. (2015). Street art and courtyard improvement as forms of mastering urban space (on the example of contemporary Perm). *Etnograficheskoe obozrenie*, (5), 73–82. (In Russian).
- Zhang, J., Ismail, Z. A., Lee, L. (2025). A thematic review of graffiti subculture research (2020–2025): Space, resistance, and identity. *Advances in Social Sciences Research Journal*, 12(11), 17–28. <https://doi.org/10.14738/assrj.1211.19554>
- Zoria, A. A. (2018). Art of “street wave” artists as an object of art studies research. In K. A. Kukso (Ed.). *Street art aesthetics*, 18–22. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet promyshlennykh tekhnologiy i dizayna. (In Russian).