ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ – БЪЛГАРИЯ
НАУЧНИ ТРУДОВЕ, ТОМ 63, КН. 1, СБ. А, 2025 – ФИЛОЛОГИЯ,
PAISII HILENDARSKI UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA
RESEARCH PAPERS, VOL. 63, BOOK 1, PART A, 2025 – LANGUAGES AND LITERATURE

DOI 10.69085/ntf2026a245

УЛИЧНОЕ ИСКУССТВО КАК ФОРМА КОММУНИКАЦИИ

Радослав Славомирски
Университет Яньского – Международный университет социальных, медицинских и юридических наук

STREET ART AS A FORM OF COMMUNICATION

Radosław Sławomirski
Uczelnia Jańskiego – Międzynarodowa Uczelnia Nauk Społecznych, Medycznych i Prawnych

radoslaw.slawomirski@gmail.com

Various forms of street art have become such a part of the urban landscape that their presence today is no surprise. Street art is not only a form of artistic expression but also a tool for communicating important social issues. Its creators cannot be denied the right to express values, and often to build local identity, by combining images, symbols, and inscriptions on city walls. Thanks to its authenticity and directness, street art can transform into a political manifesto of sorts. Street art is characterized by unconventional forms and high accessibility, which evokes emotions and provokes reflection and discussion.

Key words: street art, communication, culture, identity, history

Введение

Для начала обратимся к дефинициям понятий, непосредственно связанных с указанным предметом анализа. Итак, *поп-культура* (пол. *kultura popularna*) в *Словаре польского языка* издательства PWN определяется как «культура, предназначенная для массового потребителя», или как «массовая культура». Массовая культура описывается в работе А. Клосковской (Клосковска 1980) как доминирующий тип современной культуры, который воспринимается массовой аудиторией посредством средств массовой информации. Понятие «идентичность» (пол. *tożsamość*) в *Энциклопедии PWN* определяется как когнитивное

осмысление человеком самого себя во всех возможных отношениях как с самим собой, так и с внешним миром. На основании приведённых определений можно сделать вывод, что *стрит-арт* (*уличное искусство*) является элементом популярной культуры. В настоящей статье предпринимается попытка ответить на вопрос о том, какова роль стрит-арта в социальном коммуникационном процессе и может ли он рассматриваться в качестве инструмента формирования локальной идентичности (см. Шацки 2023).

К истокам стрит-арта

Стрит-арт – это не только «каракули», но и продолжение древней традиции визуальной коммуникации. Уже первые человеческие сообщества оставляли знаки: наскальные росписи выполняли функцию сообщения и формы коллективной фиксации опыта. Несмотря на то, что сегодня стрит-арт ассоциируется прежде всего с современным городом, его истоки восходят именно к наскальным росписям. Пещерные изображения были не только эстетическими объектами, но и знаками, повествованиями, рассказывающими истории древних сообществ. Это свидетельствует о том, что изображения издавна выполняли функцию коллективного нарратива. В современном контексте образы, присутствующие в городском пространстве – граффити и муралы, – выступают в роли своеобразной хроники эпохи. Они по-прежнему выполняют функцию медиума социальной коммуникации, как признается в исследованиях Чарнецкого, Кураша и Стасяка (Чарнецкий, Кураш, Стасяк 2015: 12 –15). Это подтверждает, что визуальные образы всегда были и остаются неотъемлемым элементом человеческого общения, соединяя прошлое с настоящим. Человек изначально стремился оставить след – сигнал: «Я был здесь. Я думал. Я чувствовал». Стрит-арт продолжает эту потребность. Сегодня уличные художники делают то же самое – лишь вместо пещер используется бетон, а вместо племени – городское сообщество.

Стрит-арт как форма коммуникации

Целью настоящей работы является не эстетическая оценка, а понимание уличного искусства как формы социального высказывания. Стена становится носителем альтернативного голоса – без цензуры, без официального разрешения, без закономерных рамок. Улица выполняет функцию независимого медиума, свободного от контролируемых каналов передачи информации.

Уличное искусство, в разговорной речи именуемое стрит-артом, представляет собой явление, сочетающее в себе художественную экспрессию, общественную коммуникацию и культурную критику. Оно не сводится исключительно к эстетическому украшению городского пространства, но прежде всего выступает как инструмент общественной коммуникации – способ выражения эмоции, протеста, идентичности и коллективной памяти в публичном пространстве.

С антропологической точки зрения стрит-арт может интерпретироваться как культурный текст, который фиксирует и раскрывает социальный опыт городских жителей. Стена в данном контексте становится медиумом, а городское пространство – сценой диалога, на которой переплетаются индивидуальные нарративы и коллективная память (Чарнецкий, Кураш, Стасяк 2015: 44 – 47). В этом смысле город перестаёт быть лишь фоном повседневной жизни и предстает как живой организм смыслов, на поверхности которого запечатлеваются следы человеческих переживаний, идей и эмоции. Каждая стена, виадук или автобусная остановка может «говорить» и передавать содержания, которые зачастую не находят места в официальном дискурсе средств массовой информации или официальных структур.

Антропологическое измерение стрит-арта показывает, каким образом человек посредством творческой деятельности возвращает себе значимость в пространстве, которое в условиях современных мегаполисов нередко оказывается анонимным и доминируемым коммерцией. Произведение на стене становится следом присутствия, актом коммуникации и способом формирования сообщества смыслов в условиях городского хаоса (Чарнецкий, Кураш, Стасяк 2015: 42 – 45).

Уличное искусство является важной частью городского ландшафта. Оно доступно каждому, формирует диалог между художником и обществом, побуждая к взаимодействию и рефлексии (Беньковска, Уминьска-Тытонь 2017: 38 – 41).

Изначально уличное искусство носило некоммерческий характер, что обеспечивало художникам свободу самовыражения без давления рыночных механизмов. Это, в свою очередь, позволило привлечь внимание к значимым социальным проблемам.

Существенной характеристикой стрит-арта является его эфемерность. Подобные произведения нередко носят временный характер, что побуждает зрителей воспринимать и ценить их в конкретный момент (Чарнецкий, Кураш, Стасяк 2015: 59 – 62). Именно эта мимолётность придаёт уличному искусству особую значимость и выразительную интенсивность.

Уличное искусство представляет собой мощный инструмент коммуникации. Для обоснования этого тезиса следует начать с художественной экспрессии: стрит-арт предоставляет авторам возможность самовыражения вне коммерческих ограничений, что делает его аутентичным и искренним медиумом передачи смыслов (Беньковска, Уминьска-Тытонь 2017: 44 – 47).

Ещё одним исключительно важным аспектом является взаимодействие с аудиторией. Благодаря ему стрит-арт приобретает коммуникативную силу, формируя связи между художником и обществом. Данная интеракция превращает уличное искусство в пространство диалога и рефлексии. Не следует забывать и о социальном и коммуникативном потенциале этой формы художественной деятельности.

Рассматривая элементы, формирующие «уличное искусство», во-первых, нужно обратить внимание на *тег* – своего рода подпись художника, его отличительный знак, фиксирующий присутствие автора в городском пространстве. Это не просто граффити, а персональный маркер, сообщающий: «Я был здесь, это я».

Следующим инструментом является *бомбинг* – быстрое покрытие больших поверхностей, зачастую осуществляемое в ночное время, что требует смелости и решимости. Бомбинг несёт выраженный средовой и идентификационный посыл: это форма экспрессии, говорящая о нас самих и о пространстве, в котором мы живём. Как теги, так и бомбинг отражают идентичность художника и его отношение к окружающему миру, выступая своеобразным текущим комментарием, вписанным в городскую среду.

Особое место занимают *трафареты* – быстрый способ тиражирования изображений, основанный на вырезании шаблона и нанесении рисунка на поверхность с помощью краски. Эта техника позволяет многократно воспроизводить один и тот же образ в разных местах, благодаря чему сообщение становится более заметным и действенным. Примечательно, что трафареты нередко несут политические или иронические смыслы, что превращает их в мощный инструмент публичной коммуникации (Чарнецкий, Кураш, Стасяк 2015: 73 – 76). Возможность быстрого воспроизведения делает трафарет не только художественной формой, но и важным средством идейного высказывания. Их можно рассматривать как своеобразные современные «плакаты», способные удивлять и побуждать к размышлению.

Иное измерение имеют *наклейки* и *влепки*. Прежде всего следует отметить их форму – они чрезвычайно мобильны и легко размещаются в различных точках города, что обусловливает их популярность. С

точки зрения содержания наклейки выполняют функцию носителей лозунгов и комментариев: даже небольшая поверхность часто передает значимое сообщение. Контекст их использования также играет важную роль. Влепки можно обнаружить практически повсюду в городском пространстве, что делает их разновидностью современного миниатюрного граффити – способом быстрого и эффективного самовыражения в публичной среде.

Муралы, формирующие новое качество городского ландшафта, выходят далеко за рамки чисто эстетической функции. Они выражают социальные и культурные идеи и нередко являются результатом коллективной работы нескольких художников. Именно совместное творчество придаёт им дополнительную глубину и усиливает смысловой потенциал. Муралы играют важную роль и в программах городской реновации: благодаря им запущенные пространства получают новую жизнь и образовательную функцию (Беньковска, Уминьска-Тытонь 2017: 88 – 94). Современный мурал не только украшает, но и обучает, вовлекая сообщество в новые способы мышления и действия.

Особенно важен интерактивный характер стрит-арта. Инсталляции, реагирующие на присутствие прохожего, представляют собой не просто уличное искусство, а комплексный опыт, вовлекающий как пространство, так и человека. Стрит-арт превращается в динамичную сцену, где каждый может стать частью художественного действия. Такой подход выходит за пределы традиционных настенных форм, вступая в диалог с окружающей средой.

С развитием технологий уличное искусство всё активнее проникает в цифровое пространство: современные муралы существуют не только на стенах, но и в Интернете. Это явление расширяет радиус воздействия стрит-арта и открывает новые возможности для документирования и распространения произведений, превращая сеть в альтернативное выставочное пространство. «Улица» становится доступной из любой точки мира, а взаимодействие с ней больше не ограничивается физическим присутствием. Нередко мурал существует в реальности лишь короткое время, тогда как в цифровой среде он превращается в вирусный образ, мем или символ. Улица переходит в сеть – а сеть возвращается на улицу. Это двойное существование произведений искусства – в офлайн- и онлайн-пространстве – делает стрит-арт более динамичным и универсальным.

Функции уличного искусства

К основным функциям уличного искусства принадлежит, во-первых, экспрессивная функция. Стрит-арт позволяет художникам выражать собственные эмоции и взгляды, выступая пространством аутентичности и искренности. Во-вторых, фатическая функция. Уличное искусство устанавливает контакт с адресатом: мурал становится местом диалога между художником и обществом. Третьей является конативная функция. Уличное искусство обладает способностью воздействовать на поведение локальных сообществ, вдохновляя их на действие либо побуждая к рефлексии (Беньковска, Уминьска-Тытонь 2017: 51 – 54). Референциальная функция позволяет художникам передавать значимую информацию и социальный контекст, акцентируя внимание на актуальных проблемах и вызовах, с которыми сталкивается сообщество. Примером могут служить муралы, затрагивающие темы изменения климата или прав человека (Чарнецкий, Кураш, Стасяк 2015: 81 – 85). Переходя к поэтической функции, следует подчеркнуть её ориентацию на эстетическое воздействие произведения. Именно форма и красота привлекают внимание и вызывают эмоции (Беньковска, Уминьска-Тытонь 2017: 57 – 60). Эстетика нередко провоцирует рефлексию, трансформируя повседневное городское пространство в своеобразную галерею искусства. Наконец, метаязыковая функция представляет собой способ комментирования социальной реальности и существующих норм. Художники используют её для постановки под сомнение статус-кво и стимулирования общественных изменений (Чарнецкий, Кураш, Стасяк 2015: 92 – 96). Совокупность перечисленных функций демонстрирует, насколько многогранным и мощным медиумом коммуникации является уличное искусство.

Уличное искусство обладает значительным потенциалом трансформации городского пространства. Достаточно представить себе серые жилые дома, которые благодаря муралам обретают жизнь, цвет и эмоциональную выразительность. Речь идёт не только об эстетическом измерении, но и об альтернативе для хаотичной рекламной визуальности, нередко доминирующей в городском ландшафте. Посредством стрит-арта окружающая среда становится более дружественной и вдохновляющей. По исследованиям Беньковской и Уминьской-Тытонь, многие города рассматривают стрит-арт как возможность придать запущенным пространствам новую визуальную ценность. Старые фабрики, серые жилые дома, заброшенные здания становятся своеобразными «полотнами» для уличного искусства. Муниципаль-

ные власти всё чаще воспринимают муралы как инструмент ревитализации городской среды. Вместо билбордов появляются изображения с содержательным посланием, а улица начинает напоминать галерею под открытым небом (Беньковска, Уминьска-Тытонь 2017).

Муралы – это нечто большее, чем просто искусство; они представляют собой способ выражения локальной идентичности. Стоит задуматься о том, каким образом эти настенные росписи трансформируют городское пространство. Муралы не только оживляют городскую среду, но и становятся местами встреч, где жители могут взаимодействовать и формировать чувство общности. Благодаря им улицы обретают «душу» и характер. Прежде всего муралы отсылают к истории тех мест, которые они украшают, становясь визуальными символами идентичности для локальных сообществ. Стрит-арт способен рассказывать историю пространства – примером могут служить муралы, посвящённые Варшавскому восстанию, шахтёрам Силезии или судостроителям Гданьска. Жители начинают идентифицировать себя с этими образами, фотографируют их, показывают туристам, что превращает муралы в форму локальной гордости и средства культурной репрезентации. Прежде всего муралы выступают как медиум, выражающий эмоции и социальные комментарии, представляя собой форму визуальной демократии. Каждый человек, независимо от социального статуса или доступа к институциональным формам культуры, получает возможность выразить свои взгляды. Это искусство, которое даёт голос сообществам и создаёт пространство для диалога о насущных проблемах. Художественные высказывания становятся доступными широкой аудитории, обогащая коллективный социальный опыт.

Уличное искусство, таким образом, является не только эстетическим явлением, но и «живым полотном» для выражения социальных и политических эмоций. Данный вид художественной практики позволяет авторам открыто формулировать собственную позицию по актуальным общественным вопросам. Это исключительно мощный инструмент, усиливающий сообщества и предоставляющий им голос в публичной дискуссии. Каждая линия и каждый цвет могут выступать в роли манифеста стремления к изменениям. Визуальный протест, о котором пишут Беньковска и Уминьска-Тытонь, нередко представляет собой прямой вызов институтам власти. Уличное искусство в своём наиболее критическом измерении становится голосом тех, чьё мнение зачастую остаётся неуслышанным. Оно напоминает о фундаментальной значимости художественной свободы в обществе. Стрит-арт реагирует незамедлительно: когда политика терпит неудачу, когда происходит нечто социально зна-

чимое, стена превращается в пространство выражения протеста. Это бунт, зафиксированный аэрозольной краской, – краткий, сильный и бескомпромиссный. Зачастую он оказывается более искренним, чем многие публичные выступления в средствах массовой информации (Беньковска, Уминьска-Тытонь 2017).

Исторические и патриотические муралы могут выступать в качестве мощного образовательного инструмента. Они транслируют локальные истории и ценности, что делает их исключительно важным элементом публичного пространства. В исследованиях подчёркивается, что муралы всё чаще выполняют образовательную функцию, так как они напоминают о личностях, событиях и ценностях, значимых для сообщества. Именно благодаря таким инициативам стрит-арт приобретает новую, образовательную роль в обществе, поскольку историю преподаёт не только школа – её «преподаёт» и стена. Муралы, посвящённые повстанцам, локальным героям и важным историческим событиям, функционируют как своеобразные уроки под открытым небом. Прохожий может и не стремиться к обучению, однако визуальный образ всё равно запоминается.

Стрит-арт играет фундаментальную роль в формировании гражданских установок. Он становится инструментом, побуждающим сообщества к рефлексии над локальной историей и системой ценностей, напоминая о том, что является значимым для данной общности. Более того, уличное искусство вовлекает граждан в социальную активность, стимулируя их к участию в жизни местного сообщества. Это искусство не только украшает пространство, но и активизирует его. Благодаря стрит-арту города становятся не просто местами проживания, но и пространствами обучения и действия. Уличное искусство не предлагает готовых ответов – оно провоцирует, задаёт вопросы, воспитывает критическое мышление, заставляя остановиться и задуматься: «Что хотел сказать автор?» и «Согласен ли я с этим?».

Всё чаще жители привлекаются к совместному созданию муралов – в проекте участвуют дети, молодёжь и представители старшего поколения. В этом случае речь идёт не только об искусстве, но и о социальном процессе, формирующем связи внутри сообщества. Совместное рисование означает создание общей наррации о месте. Именно благодаря коллективному творчеству уличное искусство становится инструментом социальной интеграции: участники таких проектов не только создают эстетически значимый объект, но и укрепляют локальные связи, углубляя чувство принадлежности. Современные стрит-арт-проекты всё чаще вовлекают жителей, предоставляя им возможность участия в твор-

ческом процессе. Это не просто художественная практика, а прежде всего совместный опыт, сближающий сообщество.

Ключевая мысль заключается в том, что городское пространство является не только фоном повседневной жизни, но и пространством передачи смыслов. В городе сообщения могут быть более разнообразными и альтернативными по отношению к официальным СМИ. Как утверждают Цыборт-Зиоло и Липко (Цыборт-Зиоло, Липко 2018), муралы способны обеспечивать маргинализированным группам доступ к более широкой аудитории. Граффити и муралы позволяют высказываться тем, чей голос остаётся невидимым в традиционных средствах массовой информации – молодёжи, субкультурам, социально исключённым группам. Стрит-арт не запрашивает разрешений и не обращается к официальным органам – он просто появляется, зачастую в ночное время. Тем самым город превращается в «живую газету», наполненную неавторизованными новостями, комментариями и эмоциями.

Краткая история стрит-арта в выбранных странах

Современное граффити зародилось в Соединённых Штатах Америки, прежде всего в Нью-Йорке и Филадельфии, в 1960–1970-е годы. Это был период глубокого социально-экономического кризиса, связанного с упадком промышленности, ростом бедности и усилением расовой сегрегации. В деградированных городских районах, таких как Бронкс, Гарлем или Бруклин, формировалось поколение молодых людей, лишённых доступа к средствам самовыражения, публичному пространству и общественному признанию. Именно в этой среде граффити стало языком исключённых – формой присутствия в городе, который их игнорировал.

Первым символом данного движения стала фигура TAKI 183 – молодого греческого иммигранта из Нью-Йорка, который в 1971 году начал оставлять свои теги (псевдоним и номер улицы проживания) на стенах, станциях метро и автобусах. Его подписи появлялись в различных частях города, формируя своеобразную визуальную карту присутствия. Для многих молодых людей этот жест имел эмансипационный характер – простое, но мощное заявление: «Я существую. Я здесь».

Явление начало распространяться стремительно. Молодёжь из разных районов создавала собственные псевдонимы, разрабатывала индивидуальные стили шрифтов и соревновалась за наиболее заметные городские поверхности. Граффити стало формой протеста против анонимности и социального исключения, а также актом творческой

экспрессии – своеобразным «криком со стены», который не нуждался ни в кураторе, ни в галерее, чтобы быть замеченным.

По многим исследователям городской культуры, в том числе антропологам Джефф Феррелл и Нэнси Макдональд, граффити являлось формой восстановления «права на город» (анг. *the right to the city*). Посредством знака, цвета и букв те, кто был невидим в структурах власти, становились видимыми. Их сообщение адресовалось не элитам, а другим жителям улицы – это был внутрисубкультурный диалог, публично проявленный в городском пространстве. Именно на этом этапе формируется современный стрит-арт – как следующая стадия эволюции граффити, в рамках которой акцент постепенно смещается от буквы к образу, от конкуренции к сообщению, от индивидуализма к социальной коммуникации.

В 1980–1990-е годы граффити эволюционировало от простых тегов, являвшихся подписью и декларацией присутствия, к более сложным образам и символам с выраженным социальным посланием. Это изменение носило не только эстетический, но прежде всего коммуникативный и идейный характер: уличный художник начал использовать язык изображения для обращения к более широкой аудитории, выходя за пределы замкнутого мира субкультуры граффити. Новые техники – такие как трафарет (*stencil*), паст-ап (*paste-up*) и городская инсталляция – позволили быстро тиражировать образы, сохраняя при этом их контролируемую повторяемость. Благодаря этому сообщения художников могли появляться одновременно в разных местах, формируя своеобразную сеть визуальных идей. Городской ландшафт стал использоваться как газета или плакат, а уличное пространство – как носитель альтернативной информации. Предтечи этого сдвига, такие как Кит Харинг (Keith Haring) и Жан-Мишель Баския (Jean-Michel Basquiat), вывели уличное искусство с периферии в центр культурного дискурса. Кит Харинг начинал с простых белых рисунков мелом на чёрных рекламных щитах нью-йоркского метро. Его иконические образы – танцующие фигуры, дети в лучах света, лающие собаки – сочетали в себе радость и тревогу. Используя простую и легко считываемую форму, он поднимал темы любви, равенства и социальной эмпатии, а в 1980-е годы его творчество стало одним из первых художественных комментариев к эпидемии СПИДа, затронувшей художественные и ЛГБТК+-сообщества. Харинг рассматривал город как общее полотно, а прохожих – как участников диалога. Жан-Мишель Баския, в свою очередь, привнёс в городское пространство элементы поэзии, иронии и гнева. Первоначально он действовал анонимно под псевдонимом SAMO (*Same Old Shit*), оставляя на

стенах краткие лозунги, посвящённые абсурду современного мира и пустоте потребления. Его работы соединяли язык граффити с экспрессионистской живописью и африканской символикой, формируя своеобразный городской манифест идентичности. С их деятельностью стрит-арт вышел за пределы субкультуры, превратившись в инструмент социальной коммуникации – средство выражения протеста против неравенства, расизма, войн и коммерциализации повседневной жизни. Он приобрёл статус универсального визуального языка, понятного независимо от языка и культурного происхождения аудитории. С антропологической точки зрения эта эволюция означала изменение культурной функции уличного искусства: из формы субкультурного маркирования территории оно превратилось в инструмент символического социального диалога. Вместо сообщения «Я был здесь» оно начало задавать вопросы: «Что нас объединяет?», «Что причиняет нам боль?», «Что мы хотим запомнить?».

В течение нескольких десятилетий стрит-арт трансформировался из локального субкультурного явления в глобальный визуальный язык, способный передавать идеи, эмоции и ценности за пределами языковых и национальных границ. Именно его универсальность и доступность делают его эффективным инструментом социальной, политической и культурной коммуникации практически во всех регионах мира.

В Мексике традиция настенной живописи восходит к 1920-м годам и связана с муралистским движением, возникшим после Мексиканской революции. Такие художники, как Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос и Хосе Клементе Ороско, использовали стены общественных зданий как средство образования и политической коммуникации. Муралы Риверы изображали историю страны, борьбу крестьян и рабочих, народную мифологию и идеи социальной справедливости. Их целью было обращение к широкой аудитории – людям, не имевшим доступа ни к галереям, ни к художественному образованию. В этом смысле мексиканские муралы можно рассматривать как прообраз современного стрит-арта – социального, эгалитарного и укоренённого в повседневности искусства. Для Мексики стена стала одновременно доской национальной памяти и инструментом формирования коллективной идентичности. В настоящее время эта традиция продолжается в форме социального мурализма, затрагивающего темы насилия, миграции и феминизма.

После падения Берлинской стены в 1989 году её фрагменты были освоены художниками со всего мира. Место, которое на протяжении десятилетий разделяло людей, превратилось в символ единства, свободы и художественного диалога. Наиболее известным примером

является East Side Gallery – более километра стены, преобразованного в открытую галерею под открытым небом. Здесь представлены работы более ста художников, в том числе Дмитрия Врубеля («Братский поцелуй») и Бирклея («Test the Best»), комментирующие политику, память и социальные трансформации Европы после холодной войны. Таким образом, Берлинская стена стала пространством ритуала памяти и обновления – местом, где уличное искусство взяло на себя функцию исторического памятника. В антропологическом смысле это пример того, как искусство может «возвращать» травматическое место, преобразуя его в символ коллективного катарсиса.

В Великобритании центром современного стрит-арта стал город Бристоль, откуда происходит один из самых узнаваемых художников мира – Бэнкси. Его работы, выполненные преимущественно в технике трафарета, являются примером визуальной иронии и интеллектуальной социальной критики. Бэнкси использует стену как медиум комментария к современности: его произведения обращаются к темам войны, неравенства, потребительства и лицемерия власти. Такие известные работы, как *Girl with Balloon*, *Flower Thrower* или *There Is Always Hope*, оперируют простым образом и сильным посланием. Их сила заключается в универсальности – они понятны зрителям независимо от языка и культурного контекста. Благодаря Бэнкси стрит-арт приобрёл статус глобального языка социальной коммуникации: его произведения, тиражируемые в медиа по всему миру, стали частью современной дискуссии о свободе и власти.

Уличное искусство в Польше в период оккупации представляло собой нечто большее, чем лишь форму художественного выражения. В то чрезвычайно трудное время улица стала пространством сопротивления, а надписи и символы, такие как знак «Польша Борющаяся» (Polska Walcząca), играли ключевую роль в поддержании национального духа. Именно эти символы напоминали полякам, что, несмотря на информационную монополию оккупационных властей, сопротивление возможно – в том числе посредством искусства. Превращение городских стен в инструмент информационного сопротивления было не только актом мужества, но и способом сохранения надежды. В исследованиях Беньковской и Уминьской-Тытонь – попыткой преодолеть навязанное оккупантом молчание. В условиях оккупации нанесение на стены знака якоря «Польша Борющаяся» имело символический характер: даже мельчайший знак давал ощущение общности и силы. Стена брала на себя функции радио, газеты и мегафона. Каждый знак становился сообщением: «Мы не одни. Мы боремся» (Беньковска, Уминьска-Тытонь 2017).

В период коммунистического режима в Польше стена стала одним из немногих доступных каналов общественной коммуникации, находившихся вне контроля государства. В условиях цензуры и репрессий, когда свободные средства массовой информации фактически не существовали, городская стена превращалась в пространство выражения гнева, надежды и солидарности. Надписи типа «Солидарность», «Свобода», «Долой коммунизм», а также ироничные политические комментарии появлялись на стенах городов по всей стране – от Гданьска до Кракова. Эти простые сообщения представляли собой форму семиотического сопротивления: власти стремились их закрашивать, однако они вновь и вновь возникали в городском пространстве. С антропологической точки зрения подобная практика может рассматриваться как ритуал маркирования пространства – акт символического возвращения города обществу, которое в повседневной жизни было лишено голоса. Стена становилась местом формирования общности и носителем неофициальной истории. Таким образом сформировалась традиция польского стрит-арта как языка свободы и гражданского протеста. В эпоху, когда большинство медиа находилось под строгим контролем и цензурой, улица превратилась в подлинно свободный канал передачи информации. Именно на стенах рождались лозунги, несущие дух сопротивления и единства. Они являлись формой коллективного несогласия, значение которой трудно переоценить. «Солидарность» стала символом этих действий. Посредством настенных надписей распространялись идеи, находившиеся вне досягаемости цензоров. Улица играла в тот период колоссальную роль: она была не только пространством выражения протеста, но и единственным медиумом, недоступным для полного контроля власти. Простые надписи обладали огромной силой воздействия – каждый такой знак сообщал, что сопротивление продолжается. Улица становилась своеобразной «доской объявлений нации» (Чарнецкий, Кураш, Стасяк 2015).

После падения коммунистического режима граффити изменило свой характер – оно перестало быть исключительно инструментом политического сопротивления и стало образом жизни. Теги начали выполнять функцию подписи художника, манифестации присутствия: «Это моя территория». Появились цвет, типография, эстетика и стилистическое разнообразие. Девяностые годы принесли новую волну граффити, тесно связанную с культурой хип-хопа, что оказало значительное влияние на польскую художественную сцену. Хип-хоп не только ввёл новые формы выражения, такие как теги и муралы, но и стал важным средством молодёжной саморепрезентации. Молодёжь начала

использовать граффити как инструмент выражения собственной идентичности и культурной принадлежности. Это была одновременно форма протеста и утверждения – возможность артикулировать собственные ценности и чувство общности. Граффити превратилось в визуальный язык, говорящий о принадлежности и коллективности, при этом оставляя пространство для индивидуального самовыражения. Подводя итог, можно отметить, что 1990-е годы стали периодом, когда граффити утвердилось не только как художественная форма, но и как инструмент формирования идентичности и социального диалога.

В XXI веке Польша стала одним из значимых европейских центров мурализма. В таких городах, как Лодзь, Гданьск, Катовице, Варшава и Белосток, начали проводиться международные фестивали уличного искусства – в том числе Urban Forms Festival (Лодзь), Traffic Design (Гдыня) и Katowice Street Art AiR. Благодаря этим инициативам городское пространство стало восприниматься как открытая галерея, доступная всем жителям. Муралы перестали быть исключительно формой бунта и превратились в элемент диалога между художником, локальным сообществом и городом. Часть проектов поднимала социальные проблемы (такие как равенство, экология, права женщин), другие были сосредоточены на локальной истории или эстетизации пространства. Художники, такие как M-City (Мариуш Варас), NeSpoon, Chazme и Sepe, получили международное признание, создавая произведения, сочетающие выразительную форму с социальным посланием.

Уличное искусство как хранилище памяти

Мурал оживляет коллективную память сообщества. Это не просто изображение на стене, а памятник без монументальности, значительно более близкий повседневному опыту людей. Муралы выполняют функцию памятников, однако остаются более доступными для широкой аудитории. Вместо памятника на постаменте – портрет повстанца на стене жилого дома; вместо мрамора – аэрозольная краска. Это иная форма памяти – не патетическая, а живая. Мурал не отгорожен барьерами, он существует среди людей: рядом с остановкой, магазином, входом в подъезд.

Уличное искусство функционирует также как форма политического комментария. Street art является мощным инструментом политической критики, использующим язык гротеска для разоблачения абсурдов действительности и выступающим медиумом социальной коммуникации и рефлексии о власти. Первый ключевой аспект заключается в

том, что street art не только украшает публичное пространство, но и провоцирует мыслительную активность. Художники нередко прибегают к политической сатире, чтобы выразить собственную позицию и вовлечь общество в дискуссию. Во-вторых, street art как форма политического комментария способен непосредственно выявлять системные несовершенства перед широкой аудиторией, что делает его чрезвычайно влиятельным инструментом общественного воздействия.

Заключение

Уличное искусство представляет собой чрезвычайно интересный объект антропологических исследований, поскольку позволяет глубже понять процессы коммуникации, конструирования идентичности и переговоров власти в современных городских обществах. Уличное искусство является не просто живописью на стенах, а живым языком города, который рассказывает истории его жителей.

Понимание уличного искусства как формы коммуникации требует учёта его социального, культурного и политического контекста. Лишь в таком случае становится возможным в полной мере оценить его роль в формировании современной городской культуры и в процессах конструирования идентичности её реципиентов.

Литература

Беньковска, Уминьска-Тытонь 2017: Bieńkowska, D., Umińska-Tytoń, E. *Murale jako forma komunikacji społecznej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017.

Цыборт-Зиоло, Липко 2018: Cybort-Zioło, A., Lipko, M. *Sztuka w przestrzeni publicznej*. Kraków: Universitas, 2018.

Чарнецкий, Кураш, Стасяк 2015: Czarnecki, P., Kuras, M., Stasiak, A. *Antropologia obrazu*. Warszawa: PWN, 2015.

Феррелл 1996: Ferrell, J. *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Boston: Northeastern University Press, 1996.

Макдональд 2001: Macdonald, N. *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. London: Palgrave Macmillan, 2001.

Шацки 2023: Szacki, J. Tożsamość. // *Encyklopedia PWN*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2023.

Клосковска 1980: Kłoskowska, A. *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.