

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 7.067

ТЕМА БАЛЕТА В УРБАНИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

М. Э. Вильчинская-Бутенко¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, ул. Большая Морская, д. 18, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В статье проанализировано творчество уличных художников России, Украины, Австралии, Бразилии, Норвегии, Франции. Определено, что тема балета в урбанистическом искусстве востребована художниками, создающими объекты как стрит-арта, так и паблик-арта (в большей степени представлена муралами, в меньшей — скульптурой, единично — городскими перформансами), раскрывается разнообразием стилей, отражает сложившуюся в обществе постмодерна дуальность восприятия этого вида искусства.

Тема балета в урбанистическом искусстве ценна своим многообразием возможностей для толкований, поисками стилистики, художественной выразительности, индивидуальным раскрытием темы разными уличными художниками, чьи произведения в итоге популяризируют балетное искусство и увеличивают силу его воздействия.

Ключевые слова: урбанистическое искусство, уличное искусство, стрит-арт, паблик-арт, балет

BALLET THEME IN URBAN ART

Marina E. Vilchinskaya-Butenko¹

¹ St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Bolshaya Morskaya st., 18, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation.

The article analyzes the work of street artists of Russia, Ukraine, Australia, Brazil, Norway and France. It is determined that the theme of ballet in urban art is in demand by artists who create objects of both street art and public art; it is more represented by murals, less by sculpture, single-city

performances; it is revealed by a variety of styles; reflects the postmodern duality of perception of this type of art in society.

The theme of ballet in urban art is valuable due to the variety of possibilities for interpretation, the search for stylistics and artistic expressiveness, the individual disclosure of the theme by different street artists, whose works popularize ballet art and increase the force of its influence.

Keywords: urban art, street art, public art, ballet

Балет — искусство утонченное, аристократичное и возвышенное, возникнув в эпоху Возрождения как торжественный спектакль при дворах знати, на протяжении веков в дуальности «элитарное — массовое» был и остается «искусством для искусства». Однако демократизация культуры как закономерный тренд общества постмодерна способствовала приобщению широких масс к ценностям, доступным прежде ограниченному числу представителей высших сословий. Не остался в стороне и балет: например, появилось несколько современных его разновидностей, сочетающих классическую балетную технику с современными танцами, такими как Hiplet. Но главной тенденцией современного процесса демократизации можно считать выход элитарного искусства «на улицу» в прямом и переносном смысле: в виде хеппеннга, перформанса, арт-моба, а также создания арт-объектов в городской среде. Следует отметить, что произошло это не сразу: на протяжении ряда веков живописцы и скульпторы воплощали балетные образы в своих произведениях, «продвигая» элитарное искусство в массы, а с появлением кино, телевидения и Интернета этот процесс существенно ускорился.

По мере развития практик демократизации балета эта тема стала привлекать исследовательский интерес и теоретиков: так, о балетных темах в гравюре, живописи писали Е. Н. Байгузина [1; 2], Т. В. Портнова [3; 4], Е. Э. Сапогова [5], С. Armstrong [6], Е. Lipton [7], и др.; в керамике — Н. А. Баландина, О. С. Сапанжа [8], Е. С. Хмельницкая [9; 10; 11] и др. Однако статей о формах взаимодействия балета и урбанистического искусства практически нет, за исключением, пожалуй, публикации Е. А. Жаровой, исследовавшей памятники и мемориальные доски из коллекции Музея городской скульптуры Санкт-Петербурга, посвященные деятелям балета [12].

Прежде, чем приступить к исследованию темы балета в урбанистическом искусстве, целесообразно определиться с содержанием категории «урбанистическое искусство» и сопряженных с ним терминов — публичного (паблик-арт) и уличного (стрит-арт) искусства.

Урбанистическое искусство в широком смысле — направление в современном изобразительном искусстве, существующее в союзе с городским дизайном — можно было бы считать «зонтичным брендом», если бы его виды не обрели популярность в СМИ и не зажили свой жизнью ранее, чем само родовое понятие. Так, родоначальником уличного искусства считается граффити — написание имени в виде маленьких (именных) тегов или более сложных названий граффити-группы на городских общественных поверхностях. Термин «уличное искусство» (пост-граффити, стрит-арт) впервые пережил прорыв в средствах массовой информации и на русскоязычных онлайн-форумах, на которых художники и авторы участвовали в спорных дискуссиях по терминологии, в 2010 году. Несмотря на то, что прошло уже 8 лет, термин «уличное искусство» не может считаться определенным окончательно, и вокруг него постоянно ведутся дискуссии. Однако есть ряд общепризнанных характеристик, присущих уличному искусству — анонимность, спонтанность, темпоральность (временность), несанкционированность, неинституционализированность, добровольность, перформативность. Таким образом, под объектами уличного искусства мы будем подразумевать арт-объекты, выполненные в разных техниках, на разную тематику, размещенные в городском пространстве и намеренно стремящиеся к общению с большим кругом людей. С учетом указанных характеристик к уличному искусству целесообразно отнести и акционизм (акции и перформансы).

Принципиальным вопросом является слабость, присущая термину «уличное искусство», лежащая в той части, которая попадает под понимание «искусства». Уличное искусство зачастую развивалось вне сферы искусства (добавим сюда еще отличие его форм и техник). По этой причине ни уличное искусство, ни граффити не классифицируются как искусство, хотя исследователи, такие как А. А. Зоря, Д. Г. Пиликин, И. Г. Поносов, Н. Шмидт видят его именно искусством [13; 14; 15; 16].

Уличное — это не только признак или вид искусства, на самом деле все скорее наоборот, как в случае с термином «антиискусство». Диалог между понятиями «улица» и «искусство» в целом конструктивен, хотя и не без исключений. Уличное искусство — стрит-арт — может относиться к повседневным явлениям на «улице», которые воспринимаются как «искусство», независимо от их предназначения. Словом, стрит-арт — это в одних случаях больше «стрит», в других — больше «арт». Трафаретные изображения, настенные росписи, скульптуры и другие объекты уличного искусства, как правило, имеют

коммуникативный элемент ясности и воспроизводимости, что позволяет их читать внешнему коммуниканту.

Уличное искусство в более узком смысле относится ко всему искусству в городских пространствах, которое не ограничено законом или вкусом властей, таких как спонсоры, собственники зданий или государство. Это искусство некоммерческое в чистом виде, хотя бы в той мере, в какой «уличные пуристы» запрещают художнику использовать его произведение в коммерческих целях без риска быть обвиненным в самомаркетинге и саморекламе. Таким образом, теоретически уличные художники, занимаясь творчеством, сознательно дистанцируются от коммерческой составляющей. На практике же двойные стандарты все равно присутствуют: критикуя потребительскую культуру, художники в то же время, хотя бы косвенно, продвигают собственное художественное произведение (например, через социальные сети), создавая «ходовое» искусство. Большинство художников рано или поздно оказываются между молотом и наковальней: с одной стороны, возникает желание жить за счет своего искусства (например, рисуя санкционированные муралы, монументальную рекламу и/или пропаганду, сотрудничая с производителями стритвира и пр.), с другой стороны, — довлеют опасения предать свои антипотребительские принципы и потерять свой уличный авторитет, т.е. репутацию среди единомышленников. Почти все художники мечтают о том, чтобы сделать себе имя, добиться известности, зарабатывать на жизнь искусством, хотя многие и не признаются в этом. Идолу стрит-арта Бэнкси характерна такая же двусмысленность: он практикует критику потребителей, но получает финансовую прибыль от потребителей своей потребительской критики.

В отличие от стрит-арта, публичное искусство (паблик-арт) — монументальная живопись и скульптура в общественном пространстве (мурализм, нео-мурализм, монументальная реклама, пропаганда) — санкционировано местной властью. Публичное искусство, в более широком смысле, является классическим примером уличного искусства, созданного в институциональном контексте.

Отсутствие четких границ между стрит-артом и паблик-артом привело к появлению в среде теоретиков определения «уличная волна», под которым понимается «современная практика работы художников, либо периодически смешивающих работу на улице с выставками в художественных галереях, либо окончательно переместившихся в галерейное пространство, но продолжающих использовать наработки и эстетику уличного искусства (граффити, пост-граффити, настенные

росписи и т.д.)» [14, с. 9]. В отечественных и зарубежных исследованиях урбанистическое искусство часто является синонимом искусства «уличной волны». Один из старейших и крупнейших в мире аукционных домов, специализирующийся на изобразительном искусстве и антиквариате, — Bonhams — с 2008 года проводит продажу работ уличных художников или художников, которые часто работают на улице, т.е. художников «уличной волны», под названием «urban art». Германский исследователь Ульрих Бланче считает, что урбан-арт стилистически относится к уличному искусству и граффити. В отличие от паблик-арта, урбан-арт может находиться в музее или галерее, т.е. его можно продавать и в коммерческих целях. Демонтированные с улицы, произведения уличного искусства становятся городским искусством. В отличие от стрит-арта или лэнд-арта, большинство объектов городского искусства имеют меньшую привязку к месту монтажа и городской среде [17].

Итак, без дальнейших дискуссий примем за основу понимания урбанистического искусства совокупность видов и направлений деятельности по созданию несанкционированных (уличное искусство, акционизм) и санкционированных арт-объектов (паблик-арт, включающий в себя монументальную рекламу и пропаганду) [18].

Наверное, дать ответ на основной вопрос — *почему* урбанистическое искусство использует балетные образы — несложно. В отличие от национальной хореографии, язык балета универсален, в общественном сознании сформировалась стойкая ассоциативная связь балетного искусства с возвышенным, чистым, волшебным, неземным; в России с балетом связан еще и особый период истории — русский культурный ренессанс конца XIX — начала XX веков. Не случайно, рассматривая функциональное значение классического балета в формировании социокультурной среды города, Н. А. Терентьева отмечает, что эстетизация и гармонизация урбанистического пространства — «не просто художественно-эстетическое обновление среды мегаполиса, но и обеспечение гармоничного диалога между различными субъектами и социальными институтами (религиозными, образовательными, этническими и т.д.), при котором абстрактно-художественные образы балетного искусства могут рассматриваться в качестве универсальной основы взаимопонимания» [19, с. 112].

Другой же вопрос — *как* воплощаются балетные образы в урбанистическом искусстве — требует более тщательной проработки.

Выше уже упоминалось, что урбанистическое искусство интегрирует в себя санкционированные (паблик-арт) и несанкционированные

(стрит-арт) формы бытования. Что касается урбанистической скульптуры, то здесь безусловное лидерство принадлежит паблик-арту: территория, где расположены арт-объекты, или тема, с которой они работают, выбраны заказчиками, для которых паблик-арт — либо инструмент благоустройства территории, либо объект, коммуницирующий с «местом памяти». Так, например, памятник-бюст дважды Герою Социалистического труда Г. С. Улановой (1984, скульптор М. К. Аникушин) расположен на Аллее Героев Московского парка Победы в Санкт-Петербурге; скульптура «Танцовщица»¹ в позе Меркурия (скульптор Е. А. Янсон-Манизер) с 2004 года стоит во дворе Академии русского балета им. А. Я. Вагановой; «Одетта — Галина Уланова» (1984, скульптор Е. А. Янсон-Манизер) — перед зданием Королевского музея танца в Стокгольме; памятник-бюст Н. М. Дудинской (2007, скульптор Г. Д. Ястребенецкий) — на Аллее Славы Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, где она была Почетным доктором университета и работала последние годы жизни; скульптура В. Нижинского в роли Фавна из балета «Послеполуденный отдых фавна» (2016, скульптор А. Брадарский) — во дворе Музея западного и восточного искусства в Одессе, где В. Ф. Нижинский впервые вышел на сцену; скульптура С. М. Лифаря — символическая бронзовая фигура Икара (2003, скульпторы В. и А. Чепелик) — находится в сквере рядом с портом Оучи в Лозанне, где легендарный танцовщик и хореограф проживал и умер; памятник М. Плисецкой в роли Кармен (2016, скульптор В. Митрошин) — в сквере, названном в честь балерины, в центре Москвы; скульптура «Антракт» (2006, скульптор В. Слободчиков) — у служебного входа в Национальный академический большой театр оперы и балета республики Беларусь в Минске; скульптура «Балет» (2006, скульпторы Л. и С. Гумилевский) — возле того же минского театра на балетной аллее; памятник «Маленькая балерина» (2018, скульптор В. Андриянов) — у входа в балетную школу Гомеля; «Красавица Ангара» — памятник легендарным супругам Л. Сахьяновой и П. Абашееву (2002, скульпторы А. Миронов, Д. Уланов) установлен у входа в театр оперы и балета имени Г. Ц Цыдынжапова в Улан-Удэ; скульптура «Юная танцовщица» (1988, скульптор Энцо Плаццотта) — прямо напротив Королевского Оперного театра в Ковент-гардене в Лондоне, и т. д. Поскольку паблик-арт предполагает заказчика, официальное финансирование и серьезные согласования по установке объекта, используемый материал — это, как правило, бронза, гранит, мрамор.

¹ Прототипом для данной скульптуры, созданной в 1936 году, послужила Галина Сергеевна Уланова. Две предыдущие отливки с модели были утрачены.

Скульптурный стрит-арт, в отличие от паблик-арта, создается художником на свои деньги (либо путем краудфандинга) и нелегитимно, поэтому привязка к территории — условие необязательное, а используемые материалы, как правило, дешевы. По мнению О. Н. Судаковой, скульптурный стрит-арт следует понимать как «ироничную художественную практику по присвоению городского пространства человеком, не переступающим черту вандализма, но стремящимся изменить смысл уже существующих в общественном поле города объектов или изменить их первоначальное функциональное назначение» [20, с. 33].

То, как уличный художник понимает и раскрывает тему балета, очень отличается от позиций скульптурного паблик-арта. Например, киевская скульптура «Балерина» (автор К. Скрытцкий) возникла в результате оригинальной коммуникации художника с местным сообществом. Изначально художник поставил на спилю уличного дерева скульптуру — спичку, но через несколько дней нашел адресованную ему записку с просьбой сделать скульптуру в честь балерины, проживаю-

щей по соседству, имя которой осталось неизвестным. Так появился арт-объект из дерева, металлической строительной сетки, нитей и керамики (рис. 1).



Рис. 1. Скульптурный стрит-арт «Балерина», Киев. 2009. Автор - К. Скрытцкий

Контраст балетной грациозности подчеркнут грубостью материалов, из которых скульптура балерины выполнена. Подготовительная позиция рук и *croisé* способствовали гармонии расположения фигуры в пространстве улицы, пропорциональность и согласованность импровизированного постамента (пня) и скульптуры создали единое художественное целое. Внутренняя красота балета немислима без упорного, тяжелого и зачастую рутинного труда,

и часто сосредоточенность на лице балерины интерпретаторы воспринимают (комментируют в соцсетях) как грусть.

Следует указать на существенное отличие «Балерины» К. Скриптуцкого от скульптурного паблик-арта, где интеракция со скульптурой обычно затруднена. Возможность взаимодействия с фигурой киевской балерины хорошо прослеживается по фотографиям в соцсетях: ей меняют прическу, поправляют балетную пачку, просто фотографируются рядом в той же балетной позе; сзади за скульптурой паркуются автомобили, поэтому фон тоже пребывает в динамике, все время изменяясь.

Различия между стрит-артом и паблик-артом существенны и в монументально-живописных формах урбанистического искусства. На основе анализа арт-объектов на тему балета, созданных художниками из России, Украины, Австралии, Бразилии, Норвегии, Франции, появилась возможность проследить постмодернистскую тенденцию доминирования содержания над формой, характерную для стрит-арта, и динамику формы как доминирующего фактора, присущую паблик-арту. Так, норвежский уличный художник Мартин Уотсон разработал эстетику, сочетающую абстрактное движение с фигуративными трафаретными композициями. Его работы отражают настроение улиц: он символически вторгается в серую городскую среду, как бы вандализируя ее своими яркими преобразованиями.

Выросший в Осло, М. Уотсон был активной частью зарождающейся граффити-культуры начала 1990-х годов, отношение к которой на тот момент характеризовалось «нулевой терпимостью». Архитектура города была его постоянным вдохновением, поскольку интервенции каждого поколения граффитистов вносили свой вклад в создание многослойности городской среды. В начале 2000-х годов этот интерес к слоям стал у Уотсона более буквальным (с введением в его работу трафаретов) и приблизил художника к простой, но эффективной эстетике, которая, по его мнению, могла бы преодолеть разрыв между, с одной стороны, страстью и спонтанностью граффити и, с другой, — хрупкостью и быстротечностью природы. Этот баланс определяет творческий подход М. Уотсона. В его стрит-арте связь между уязвимостью и силой остается постоянной: бабочки, балерины и животные предстают в пустом космосе серого градиента. Почти стилизованные, эти минималистичные фигуры выстроены из нескольких слоев вручную вырезанных трафаретов. Пепельные тона композиций и свободные фоны создают альтернативные полотна, где вместо холста использован бетон, а тонкое соединение монохромных трафаретов с взрывной и красочной энергией анархического граффити делают арт-объект не

просто ярким, а пульсирующим (рис. 2). Эта техника позволяет деконтекстуализировать изображаемый объект, расчлняя, затемняя и вымарывая его первоначальный смысл, в частности, используемую художником фотографию.



Рис. 2. Стенсил-арт «En Pointe 5».
2012. Автор — Мартин Уотсон

тившему трафарет из основной надписи в живописное искусство, считает основной целью современного граффити и урбанистического искусства стремление донести до людей понимание *прекрасного*.

Изысканность балета кажется фантастически удаленной от истоков граффити-тегов и у другого французского художника — JR. Тем не

Контраст между серым бетоном стены в городском пространстве и красочным, сочным граффити бросает вызов воображению. Цвет у Мартина Уотсона имеет большее значение, чем то, что нарисовано, изображено: художник представляет граффити как логическое продолжение истории живописи, ее развязки. Баллончик становится способом теоретической обфускации², искажая привычные представления о традиционно протестном характере граффити, грубых законах улиц и отсутствию на них места для балетного искусства.

М. Уотсон, подобно французскому художнику Ксавье Пру³, первым превра-

² Под обфускацией (от англ. to obfuscate — запутывать, сбивать с толку) в данном случае понимается процесс запутывания исходного кода, приведение его к виду, затрудняющему понимание.

³ Ксавье Пру (работает под псевдонимом Blek le Rat) начал свое творчество в 1981 году, рисуя трафареты крыс на уличных стенах Парижа, поскольку считал крысу единственным свободным животным в городе, которое «распространяет чуму повсюду, как уличное искусство». Его псевдоним происходит от анаграммы: «rat» (крыса) и «art» (искусство). Ксавье Пру считается первым, кто начал использовать на улицах города трафарет в натуральную величину.

менее, в его работах грациозные образы классических танцоров не раз появлялись в удивительно грубой обстановке.

JR впервые начал работать с артистами балета в 2014 году, когда Нью-Йорк Сити Балет (NYCB) поручил художнику создать большую инсталляцию с участием труппы. JR создал ее из тел танцоров на огромном листе бумаги, сложенном в форме гигантского глаза — это повторяющийся мотив в его работах. Фотообои танцоров городского балета были затем установлены на полу верхнего вестибюля Нью-Йоркского театра, где зрителям рекомендовалось взаимодействовать с инсталляцией и фактически стать ее частью — влиться в арт-объект, дополнить его, полежав на полу вместе с изображенными на нем танцорами (рис. 3).



Рис. 3. Инсталляция на полу вестибюля в Нью-Йорк Сити Балет. 2014. Нью-Йорк. Автор — JR

Инсталляция имела такой успех, что главный балетмейстер NYCB Питер Мартинс пригласил JR создать хореографическую работу — фильм под названием «Les Vosquets» о беспорядках в неблагополучном эмигрантском гетто Монфермей на окраине Парижа в 2005 году. JR также создал огромную фотографию ног танцоров, которая охватывает передние окна театра, а также множество других инсталляций по всему зданию NYCB.

Для JR, называющего себя «городским артивистом (artist)», создание первазивных произведений искусства в процессе флайпостинга⁴ — способ сблизиться со зрителем/прохожим/интерпретатором. Его гигантская черно-белая фреска из фильма «Les Vosquet» с изображением балерины Лорен Ловетт (рис. 4), размещенная на одном из зданий в нью-йоркском районе с самой дорогой арендой жилья (Трайбеке), условно дает возможность местным жителям, а не только мировым знаменитостям, проживающим в этом богатом квартале (Р. де Ниро, К. Уинслет), обозначить свое присутствие в пространстве города и тем символически заявить о собственном праве на город. Арт-объект в Трайбеке — не дань солистке балета, хотя имя ее известно, это — воплощенная в об-



Рис. 4. Стикер-арт «Балерина». 2015.
Нью-Йорк. Автор — JR

разе балерины чистая красота и предупреждение об ужасах столкновения государственного полицейского порядка и бунтарской массы.

Современный австралийский художник Энтони Листер, наследуя традиции «плохой живописи» и сливая их с духом и практикой граффити, создал свою форму образной эстетики. Листер вырос в среде скейтбординга и граффити-культуры и в 1990-е годы, после окончания Квинслендского колледжа искусств, вышел на улицы, чтобы развивать собственную манеру рисования, которую считает более «чи-

стой» формой художественной практики, чем студийная работа, которая, по его мнению, больше соответствует «ремеслу». Его практика сочетает в себе стилистику уличного искусства, абстрактного экспрессионизма и вдохновлена, как он считает, «ошибочными образцами для подражания» в манящей и гротескной манере: интересным контрапунктом к картинам Э. Дега стала серия работ Э. Листера на

⁴ Флайпостинг — партизанская маркетинговая тактика, акт размещения рекламных плакатов или листовок в разрешенных или запрещенных местах.



Рис. 5. Подборка муралов Энтони Листера. 2015–2017

сомнительным, часто провоцирует преднамеренные дебаты среди зрителей. Где Листер преуспевает, так это в своей способности оставлять произведения открытыми для интерпретации. Фигуративная визуализация балерин с особым акцентом на центральной теме изящной и при том искривленной формы танцовщицы — листеровский способ разрушения искусства (рис. 5).

На первый взгляд, его искусство — неорганизованный мыслительный процесс, однако через эти загадочные образы приоткрывается дверь к диспропорциям в интерпретации его работ. Проецируемый Листером управляемый хаос позволяет зрителю создавать свои собственные предположения о транслируемых художником сообщениях. Но в любом случае ощущение красоты, которая безупречно включена в его произведения (в частности, использование затенения, цветовых схем, хаотичных линий), обеспечивает завораживающий эффект экспрессионистской хореографии, и прохожий не может остаться не вовлеченным в эти невероятные произведения искусства.

Э. Листер создал множество многогранных, многоформатных и постоянно стилистически развивающихся работ, разрушающих барьер между высоким и низким, улицей и галереей. Его работы провоцируют желание узнать больше о том, что заставляет его создавать так, как он это делает.

тему балета. Отличительная черта Листера — видимое напряжение между фигурацией и абстракцией. Модернизируя тему балета в сравнении с картинами Э. Дега, Листер делает ее функциональной для своей текущей аудитории, втягивает прохожих в дискуссию по вопросам, которые первоначально кажутся обычными и мирскими: например, по мнению художника, балерины притягательны, как стриптизерши, только они не раздеваются. Понятно, что работы Э. Листера предназначены для получения ответной реакции. Он делает то, что многим кажется



Рис. 6. Подборка муралов Нео.
2014–2017

нажи (рис. 6) передают в танце глубинные мотивы человеческих переживаний и постоянную изменчивость во времени и пространстве.

Четырехкратное повторение кубистического лица (рис. 6, в центре) — это не просто движение балерины (мы получаем одновременно вид спереди, сбоку и сзади), аналогичное выполняемым телом пируэтам, — это вихрь в ее голове.

Эта девушка полностью отдает себя ритму балета, как гумилевская балерина — Тамара Карсавина:

В синей тунике из неба ночного затянутый стан
Вдруг разрывает стремительно залитый светом туман.
Быстро змеистые молнии легкая чертит нога —
Видит, наверно, такие виденья блаженный Дега,
Если за горькое счастье и сладкую муку свою
Принят он в сине-хрустальном высоком господнем раю⁵.

Картины Э. Дега и муралы Нео роднит многое: использование нежных голубых, фиолетовых и розовых штрихов; эффект стоп-кадра как стремление передать в рисунке мгновенное впечатление; свое-

⁵ Гумилев Н. С. — Т. П. Карсавиной [21].

Еще один уличный художник-монументалист, лондонец Нео (Neoh), пытается реализовать синтез двух искусств — балетной хореографии и живописи — на основе такой эстетической закономерности, как ритм. Его манера рисования выросла из граффити, поэтому произведениям Нео свойственна импровизационность и передача сиюминутных впечатлений, настроений, результатом которых становится создание новой (иной) реальности в духе кубизма. Его блестящие импрессионистические персо-

образная манера изображения тел и лиц. У обоих художников любимые ими танцовщицы отнюдь не всегда грациозны и представлены в красивых позах. У Э. Дега в картине «Оркестр оперы» головы балерин вовсе не уместились «в кадр» и оказались «отрезаны», а у Нео лица балерин, в духе кубистического метода, либо не прорисованы, либо искажены.

Эстетика стрит-арта притягательна, прежде всего, не профессионализмом исполнения, но своей сиюминутностью и стилистическим разнообразием художественного воплощения. Так, например, в рамках года балета в России пермские активисты (студенты-филологи) придумали и реализовали стрит-арт проект «Танцуем дальше», сделав три арт-объекта на кирпичном заборе в технике стенсил-арт. Фигуры балерин выполнены на белом фоне с помощью спрея и однослойных трафаретов. Целью проекта было повышение интереса молодежи к культурному наследию Перми, где существует признанная балетная школа, зародившаяся еще в 1941 году вследствие эвакуации Ленинградского Академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова и Ленинградского хореографического училища (ныне Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой). Поставленную задачу эти стрит-арт объекты решают, хотя созданные художниками-самоучками образы наивного искусства эстетической ценности не имеют.

Такие стрит-арт проекты роднит с паблик-артом то, что благодаря анонсу события в группе «ВКонтакте» и местных СМИ зритель узнает об объектах еще до первого знакомства с ними в городском пространстве, следовательно, эффект неожиданности и связанная с ним чистота восприятия оказываются существенно ниже. Паблик-арт, лишенный этих черт, для успешности решения своих задач должен с точки зрения художественного исполнения не «спорить о вкусах», а нравиться всем, поражать масштабностью, дороговизной и быть технически сложным. Поэтому в монументальной живописи паблик-арта востребованной художественной практикой чаще всего выступает реализм и гиперреализм. Создавая убедительную иллюзию или ложную реальность, близкие поп-арту художники (Ино, Оуэн Диппи, Хэм, Сергей Овсейкин, Эдуардо Кобра) детализируют объекты и сцены, создавая муралы в стиле фотодокументов, политическую пропаганду и коммерческую рекламу. Так, в 2016 году в Киеве греческий художник Ино (Ino) на стене одного из зданий создал мурал в стиле поп-арт — балерину, танцующую на бомбе с зажженным фитилем. Мурал под названием «Instability» аллегорически изобразил трепетную красоту (Украину), балансирующую на грани катастрофы.

Мурал художника Оуэна Диппи (Тауранги), изображающий балерину на стене Исаакиевского театра Royal в Крайстчерче (Новая Зеландия), выполнен в технике глизаль⁶. Вероятно, художник вдохновлялся образом Одетты или Лебеда К. Сен-Санса: балерина в синей пачке опустилась на колено, руки скрещены перед склоненным корпусом. Однако в палитре синего прослеживается связь балерины с «Голубыми танцовщицами» Э. Дега. Мурал О. Диппи стал символическим посланием новозеландцам о том, что в театре, разрушенном в феврале 2011 года землетрясением, скоро снова будут танцоры и актеры. Можно сказать, художник вывернул театр наизнанку, выведя балетную жизнь наружу. Мурал О. Диппи был написан как «грандиозный финал» фестиваля уличного искусства в Крайстчерче и быстро превратился в любимое и знаковое произведение искусства всей Новой Зеландии.

Также в целях популяризации балета и продвижения темы сезона 2016–2017 года Ричмондского балета «Наш город, наше искусство» пятью известными уличными художниками из Ричмонда (США) была создана серия муралов в стиле фотореализма. Цифровые фотографии артистов балета были отредактированы и использованы в монументальной рекламе, афишах и других рекламных носителях. Рекламные образы визуализировали концепцию балета как неотъемлемого компонента местного сообщества и искусства: танцоры будто «прорывались» из стен, оставаясь при этом фрагментами городских муралов. Каждый 3D мурал местных монументалистов Хэма (Хамильтона Гласса), Денниса МакНетта, Меггса, Джакопо, Лело представляет собой одну из постановок, исполняемых в течение сезона (рис. 7).

Нужно отметить, что еще одной отличительной чертой монументально-живописного (равно как и скульптурного) паблик-арта выступает то, что балетные образы, изображаемые художником, практически всегда имеют реальных прототипов и портретное сходство с ними. Так, на 3D муралах ричмондского балета запечатлены солисты Елена Белло, Валери Тельман-Хеннинг, Кирк Хеннинг, Айрэ Уайт и др.; на мурале, размещенном на стене здания ТРЦ «Охта Молл» в Санкт-Петербурге, московский художник С. Овсейкин в стиле глитч-арта⁷ создал образ примабалерины Мариинского театра Дианы Вишневой; мурал в центре Москвы на Большой Дмитровке бразильских уличных художников Эдуардо Кобра и Агналдо Брито изображает звезду балета Майю Плисецкую.

⁶ Глизаль (блейз, лессировка) — техника получения глубоких переливчатых цветов за счет нанесения полупрозрачных красок поверх основного цвета.

⁷ Глитч-арт — поп-арт живопись в стиле имитации «компьютерных ошибок» и цифровых помех.



Рис. 7. 3D мурал балета «Сон в летнюю ночь». 2017.
Ричмонд, США. Автор — Меггс

Муралист Эдуардо Кобра работает в стиле поп-фотореализма и создает калейдоскопические изображения, используя яркие цвета и геометрические модули — квадраты и треугольники (рис. 8).



Рис. 8. Мурал «Майя Плисецкая». 2013. Москва.
Авторы — Эдуардо Кобра и Агналдо Брито

Способность Э. Кобры достичь фотореализма на основе собственной игривой цветовой палитры, фантастична. Мурал М. Плисецкой в роли Одетты из балета «Лебединое озеро» поразительно контрастирует с городской средой, в которую помещен. В частности, затейливое использование кисти, аэрографа и баллончиков служит средством оживления образа знаменитой балерины, подчеркивания ее истинной достойной природы и красоты. Изображения исторических личностей являются сильной стороной Э. Кобры. Они вызывают воспоминания о прошлых событиях. Его муралы — своеобразное средство *сохранения* исторической и культурной памяти в публичных пространствах; демократичное искусство, доступное, в отличие от музеев, многим.

Проанализировав творчество уличных художников России, Украины, Австралии, Бразилии, Норвегии, Франции, автор делает вывод, что тема балета в урбанистическом искусстве:

а) востребована художниками, создающими объекты как стрит-арта, так и паблик-арта (так как в объекты стрит-арта закладываются смыслы, понятные любому зрителю; используются женские образы в визуально наиболее выигрышных позах классического балета — arabesque, attitude, pirouette, fouetté, в четвертой, пятой позициях); при создании объектов паблик-арта метафоричное истолкование балетных образов в индивидуальной интерпретации того или иного танцора достигается за счет акцентирования портретного сходства и изображения выдающихся мастеров в их наиболее известных сценических образах (Галины Улановой и Дианы Вишневой в образе Одетты, Майи Плисецкой — Кармен и Одетты, Вацлава Нижинского — Фавна, Сергея Лифаря — Икара);

б) в большей степени представлена муралами (Мартин Уотсон, Нео, JR, Энтони Листер, Хэм, Ино, Сергей Овсейкин, Эдуардо Кобра и др.), в меньшей — скульптурой (Е. А. Янсон-Манизер, М. К. Аникушин, А. Бродарский, В. Чепелик, К. Скретуцкий, В. Митрошин), единично — городскими перформансами (французский художник JR);

в) раскрывается разнообразием стилей (отдельные арт-объекты выполнены в стиле поп-фотореализма, экспрессионизма, кубизма, импрессионизма, наива, «глитч-арта», 3D); преимущественным использованием техники аэрографии (спрей-арта), стенсил-арта, стикер-арта;

г) в урбанистическом искусстве тема балета отражает сложившуюся в обществе постмодерна дуальность восприятия этого вида искусства: самостоятельному эстетическому значению балета, романтическому воплощению красоты тела, грации движений (работы Мартина

Уотсона, JR, Хэма, Сергея Овсейкина, Эдуардо Кобра) вторит некрасивое и грубое, созвучное эстетике «человека с улицы» (Нео, Энтони Лестер);

д) в паблик-арте наблюдается господство формы над содержанием, в стрит-арте — постмодернистская тенденция доминирования содержания над формой (неважно, насколько эстетически притягательна поза/фигура танцовщицы, важно, чтобы она несла смысл). Произведения паблик-арта в плане восприятия ориентированы на «наивных реалистов», склонных видеть в арт-объектах прямое отражение или «замещение» балетных событий. Объекты стрит-арта рассчитаны на специфическое психо-эмоциональное воздействие, возникающее путем создания художником «второй реальности» и провоцирования заочного диалога со зрителем;

е) размещение объектов урбанистического искусства различается: территория, где расположены объекты паблик-арта или тема, с которой они работают, выбраны заказчиками, для которых паблик-арт — либо инструмент благоустройства территории, либо объект, коммуницирующий с «местом памяти». Объекты стрит-арта противостоят коммерческим стратегиям присвоения пространства и «работают» в городской среде как инструмент взлома повседневности и заявки права собственности на город со стороны художников.

Тема балета в урбанистическом искусстве ценна своим многообразием возможностей для толкований, поисками стилистики, художественной выразительности, индивидуальным раскрытием темы разными уличными художниками, чьи произведения в итоге популяризируют балетное искусство и увеличивают силу его воздействия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байгузина Е. Н. Загадки Эберлинга, или балерина М. Т. Семенова в мастерской художника // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 3 (32). С. 132–142.
2. Байгузина Е. Н. Русский балет в карикатурах братьев Н. Г. и С. Г. Легат (альбом издательства «Прогресс», СПб. 1902–1905 гг.) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 2 (37). С. 65–76.
3. Портнова Т. В. Взаимодействие балета и пластических искусств в русской художественной культуре конца XIX — начала XX вв.: дис. ... д-ра искусствоведения. М. 2009. 538 с.
4. Портнова Т. В. Образы балета в русском изобразительном искусстве конца XIX — начала XX века (Проблемы интерпретации

- и взаимосвязи искусств): дис. ... канд. искусствоведения. М. 1993. 388 с.
5. Сапогова Е. Э. Балетные образы в творчестве петербургского художника В. И. Братанюка // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 47 (6). С. 32–38.
 6. *Armstrong Carol M. Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas.* Chicago: University of Chicago Press, 1991. X. 299 p.
 7. *Lipton E. Looking Into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life / Eunice Lipton.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.
 8. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Ранние балеты И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре: развитие художественных образов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1. С. 69–78.
 9. Хмельницкая Е. С. «Русские сезоны» С. Дягилева и образы артистов русского театра в фарфоре: творчество С. Судьбинина // В мире научных открытий. 2013. № 9–2 (45). С. 199–211.
 10. Хмельницкая Е. С. Л. Бакст и воплощенные в фарфоре фигуры участников «Русских сезонов» С. Дягилева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 5 (46). С. 83–92.
 11. Хмельницкая Е. С. «Русские сезоны» в фарфоре. Анна Павлова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 47–52.
 12. Жарова Е. А. Балетный Петербург. Памятники и мемориальные доски в коллекции Музея городской скульптуры // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 56–61.
 13. Зоря А. А. Искусство художников «уличной волны» как объект искусствоведческого исследования // Эстетика стрит-арта: сб. ст. / под общ. ред. К. А. Куксо. СПб.: СПбГУПТД, 2018. С. 18–22.
 14. Пиликин Д. Г. Терминология уличного искусства. Опыт словарных дефиниций // Эстетика стрит-арта: сб. ст. / под общ. ред. К. А. Куксо. СПб.: СПбГУПТД, 2018. С. 4–9.
 15. Поносов И. Г. Искусство и город: граффити, уличное искусство, активизм. М.: Игорь Поносов, 2016. 208 с.

16. *Schmidt N.* Die Kunst und die Stadt // Klitzke K., Schmidt C. (ed.). Street Art, Legenden zur Straße. Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, 2009. P. 78–91.
17. *Blanché U.* Street Art and related terms – discussion and attempt of a definition // Street & Urban Creativity Scientific Journal. Methodologies for Research. 2015. № 1. P. 32–40.
18. Вильчинская-Бутенко М. Э. Урбанистическое искусство в отечественных исследованиях // Известия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности. 2016. Т. 33. № 3. С. 88–92.
19. Терентьева Н. А. Функциональное значение классического балета в формировании социокультурной среды города // Вестник культуры и искусств. 2018. № 1 (53). С. 109–113.
20. Судакова О. Н. Скульптурный стрит-арт как художественная практика присвоения городского пространства // Эстетика стрит-арта: сб. ст. / под общ. ред. К. А. Куксо. СПб.: СПбГУПТД, 2018. С. 30–38.
21. Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. 632 с.

REFERENCES

1. *Bajguzina E. N.* Zagadki Eberlinga, ili balerina M. T. Semenova v masterskoj khudozhnika // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2014. № 3 (32). S. 132–142.
2. *Bajguzina E. N.* Russkij balet v karikaturakh brat'ev N. G. i S. G. Legat (al'bom izdatel'stva «Progress», SPb. 1902–1905 gg.) // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 2 (37). S. 65–76.
3. *Portnova T. V.* Vzaimodejstvie baleta i plasticheskikh iskusstv v russkoj khudozhestvennoj kul'ture kontsa XIX – nachala XX vv.: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. M. 2009. 538 s.
4. *Portnova T. V.* Obrazy baleta v russkom izobrazitel'nom iskusstve kontsa XIX – nachala XX veka (Problemy interpretatsii i vzaimosvyazi iskusstv): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 1993. 388 s.
5. *Sapogova E. E.* Baletnye obrazy v tvorchestve peterburgskogo khudozhnika V. I. Bratanyuka // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2016. № 47 (6). S. 32–38.
6. *Armstrong Carol M.* Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas. Chicago: University of Chicago Press, 1991. X. 299 p.

7. *Lipton E.* Looking Into Degas: Uneasy Images of Women and Modern Life / Eunice Lipton. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.
8. *Sapanzha O. S., Balandina N. A.* Rannie balety I. F. Stravinskogo «ZHar-ptitsa» i «Petrushka» v sovetskom farfore: razvitie khudozhestvennykh obrazov // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2018. № 1. S. 69–78.
9. *KHmel'nitskaya E. S.* «Russkie sezony» S. Dyagileva i obrazy artistov russkogo teatra v farfore: tvorchestvo S. Sud'binina // V mire nauchnykh otkrytij. 2013. № 9–2 (45). S. 199–211.
10. *KHmel'nitskaya E. S. L.* Bakst i voploshchennye v farfore figury uchastnikov «Russkikh sezonov» S. Dyagileva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 5 (46). S. 83–92.
11. *KHmel'nitskaya E. S.* «Russkie sezony» v farfore. Anna Pavlova // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 3 (44). S. 47–52.
12. *Zharova E. A.* Baletnyj Peterburg. Pamyatniki i memorial'nye doski v kollekcii Muzeya gorodskoj skul'ptury // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2015. № 3 (38). S. 56–61.
13. *Zorya A. A.* Iskusstvo khudozhnikov «ulichnoj volny» kak ob"ekt iskusstvedcheskogo issledovaniya // Estetika strit-arta: sb. st. / pod obshch. red. K. A. Kukso. SPb.: SPbGUPTD, 2018. S. 18–22.
14. *Pilikin D. G.* Terminologiya ulichnogo iskusstva. Opyt slovarnykh definitsij // Estetika strit-arta: sb. st. / pod obshch. red. K. A. Kukso. SPb.: SPbGUPTD, 2018. S. 4–9.
15. *Ponosov I. G.* Iskusstvo i gorod: graffiti, ulichnoe iskusstvo, aktivizm. M.: Igor' Ponosov, 2016. 208 s.
16. *Schmidt N.* Die Kunst und die Stadt // Klitzke K., Schmidt C. (ed.). Street Art, Legenden zur Straße. Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, 2009. P. 78–91.
17. *Blanché U.* Street Art and related terms — discussion and attempt of a definition // Street & Urban Creativity Scientific Journal. Methodologies for Research. 2015. № 1. P. 32–40.
18. *Vil'chinskaya-Butenko M. E.* Urbanisticheskoe iskusstvo v otechestvennykh issledovaniyakh // Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenij. Tekhnologiya legkoj promyshlennosti. 2016. T. 33. № 3. S. 88–92.
19. *Terent'eva N. A.* Funktsional'noe znachenie klassicheskogo baleta v formirovanii sotsiokul'turnoj sredy goroda // Vestnik kul'tury i iskusstv. 2018. № 1 (53). S. 109–113.

20. *Sudakova O. N.* Skul'pturnyj strit-art kak khudozhestvennaya praktika prisvoeniya gorodskogo prostranstva // Estetika strit-art: sb. st. / pod obshch. red. K. A. Kukso. SPb.: SPbGUPTD, 2018. S. 30–38.
21. *Gumilev N. S.* Stikhotvoreniya i poemu. L.: Sov. pisatel', 1988. 632 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

М. Э. Вильчинская-Бутенко — 3055556@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Marina E. Vilchinskaya-Butenko — 3055556@rambler.ru