

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ БУДІВНИЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ**

Факультет урбаністики та просторового планування

Кафедра політичних наук і права

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

 Перегуда Є.В.

25.06. 2024 Р.

**АТЕСТАЦІЙНА ВИПУСКНА РОБОТА НА ЗДОБУТТЯ ОСВІТНЬОГО
СТУПЕНЯ БАКАЛАВРА**

Політичний символізм муралів

Виконала Атамась Софія Олександрівна

052 «Політологія»

Політичний менеджмент

Групи Зпм-19

Керівник Стеценко Світлана Власівна

кандидат історичних наук, доцент

Ідентичність підтверджую

Київ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПОЛІТИЧНОГО СИМВОЛІЗМУ	6
1.1. Поняття, сутність, функція політичного символізму.....	6
1.2. Мурал-об’єкт політичного дослідження.....	
РОЗДІЛ 2. МУРАЛІЗМ ЯК СПОСІБ ВНУТРІШНЬОЇ ТА ЗОВНІШНЬОЇ ЛЕГІТИМАЦІЇ ПОЛІТИКИ.....	
2.1. Індивідуалізм(персоніфікація) та об’єднання (консолідація) політичних суб’єктів у муралізмі.....	
2.2. Мурал у формулюванні молодіжної субкультури.....	
2.3. Українські мурали в публічному просторі	
ВИСНОВКИ.....	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	

ВСТУП

Актуальність. Політика є особливою сферою суспільного життя, де символіка виконує роль своєрідної мови. Дослідження природи, змісту та функцій політичної символіки мають як практичне, так і теоретичне значення. Наукових робіт, присвячених ролі символів у політиці, небагато, оскільки зазвичай досліджуються лише окремі аспекти цієї теми. Хоча вивчення політичної символіки є актуальним, у нашій країні цей напрямок залишається недостатньо дослідженим. Це може бути пов'язано з тим, що вивчення політичної символіки важко здійснити кількісними та раціонально-емпіричними методами, адже символічний підхід переносить дослідження у сферу ірраціонального.

Тема політичного символізму муралів є надзвичайно актуальною в сучасному суспільстві, оскільки мурали, як елемент вуличного мистецтва, набувають дедалі більшого значення в публічному просторі міст. В умовах глобалізації та зростання інформаційних потоків, візуальна комунікація стає одним із головних засобів впливу на громадську думку, формування політичних наративів і національної ідентичності.

Мурали є ефективним інструментом політичної комунікації, оскільки вони здатні швидко передавати складні політичні та соціальні послання широкій аудиторії. У часи політичної нестабільності та соціальних криз, коли традиційні медіа можуть втрачати довіру громадян, мурали стають важливим засобом вираження протесту, консолідації суспільства та привернення уваги до ключових питань.

Крім того, мурали мають значний вплив на формування молодіжної субкультури. Молодь часто є основною аудиторією та творцями муралів, що робить це мистецтво важливим засобом самовираження та соціальної активності. Вивчення політичного символізму муралів дозволяє зрозуміти, як молодь сприймає та інтерпретує політичні ідеї, а також як формується її політична свідомість.

Таким чином, дослідження політичного символізму муралів є актуальним та важливим, оскільки воно дозволяє краще зрозуміти механізми політичної комунікації, процеси легітимації влади та формування національної ідентичності, а також виявити роль молоді у політичних трансформаціях сучасного суспільства.

Аналіз наукових джерел. Наукових робіт, присвячених ролі символів у політиці, небагато, оскільки зазвичай досліджуються лише окремі аспекти цієї теми. До проблеми символізації політики зверталися у своїх працях такі зарубіжні вчені, як Р. Барт, Ж. Бодріяр, П. Бурдьє, Ю. Габермас, Е. Галас, К. Дойч, М. Едельман, Ш. Ейзенштадт, Е. Кассіерер, Г. Лассвелл, Т. Мейєр, та інші. В Україні ця проблема висвітлена у працях таких вчених, як С. Балан, В. Бурлачук, К. Євсєєв, О. Славіна, М. Слободянюк, П. Стецюк, Н. Шаптала, В. Ярошенко. Вивчення політичного символізму муралів в Україні є актуальним, проте цей напрямок залишається недостатньо дослідженим.

Об'єктом дослідження є сучасні мурали як вид вуличного мистецтва.

Предметом дослідження є аналіз політичного змісту і символізму, які виражаються через мурали.

Мета дослідження полягає в аналізі політичного символізму муралів та їхньої ролі у формуванні політичних наративів і громадської думки.

Згідно поставленої мети нам потрібно вирішити наступні завдання:

- розглянути поняття, сутність, функція політичного символізму;
- вивчити мурал-об'єкт політичного дослідження;
- з'ясувати індивідуалізм(персоніфікацію) та об'єднання (консолідацію) політичних суб'єктів у муралізмі;
- визначити мурал у формулюванні молодіжної субкультури;
- дослідити українські мурали в публічному просторі.

Практичне значення. Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів для формування ефективних комунікаційних стратегій у політиці, спрямованих на консолідацію суспільства та зміцнення національної ідентичності. Висновки дослідження

можуть бути корисними для державних органів, політичних партій, громадських організацій, а також для художників і активістів, які займаються створенням муралів.

Обсяг та структура роботи. Робота складається з вступу, двох розділів, які включають в себе 5 підрозділів, висновки і списку використаної літератури. Загальний обсяг тексту – 197 сторінок. Бібліографія містить 247 назв.

РОЗДІЛ 1

КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПОЛІТИЧНОГО СИМВОЛІЗМУ

1.1. Поняття, сутність, функція політичного символізму

Світ символів притаманний не одному поколінню людства. Він існував і існує як фактор чи засіб комунікації. Безсумнівно, політичну сферу життя було неможливо обійти стороною ототожнюючі «знаки» як спосіб взаємодії та впливу аудиторію. Політиці непросто властива символізація, вона має бути з метою як ефективного управління, так й маніпулювання [39, с. 136].

Історично символи і люди, зведені до ідолів, відіграють величезну роль у формуванні, підтримці патріотичних настроїв населення, що є одним з елементів ідентифікації «своїх», а також способом вираження особистої підтримки та прихильності до національних ідей [9, с. 5]. Сучасна політична символізація предметів, явищ, людини, соціальних груп у вигляді засобів масової інформації досить суперечлива, оскільки виконує як конструктивну, так й деструктивну функції. З одного боку, політична символіка активно експлуатується в ситуаціях, коли виникає потреба єднання нації, формування патріотизму [41]. В такому разі на перший план виходять питання національної власності. З іншого – використання політичних символів національного характеру сприяє утворенню суспільної розбіжності, негативного протиставлення між народами, розвитку націоналізму, лжепатріотизму.

Аж до XX ст. символічність асоціювалася з неповноцінністю та відхиленням від наукового способу думки. Повністю розлучалися наукове знання, що оперує систематичними знаками, і міфологія, яка дотримується логіки символу. Тому роль символу зводилася, як правило, до ролі попередника «аналітичного знака», тільки на підставі якого і може будуватися істинно наукове знання. Важливу роль у формуванні нової ситуації мислення

зіграв занепад «великих ідеологій». Стан «кінця політичного» означало саме кінець політичного як ідеологічного та тотального, кінець домінування дискурсивних моделей, які претендували на статус універсальних структур, що пояснюють політичне.

Проникнення в політичну науку символічного дискурсу не могло не поставити під питання енкратичний дискурс політики, не могло не тематизувати сам принцип політичного аналізу як ідеологічного. Звідси походять і «кінець політичного», і стан постмодерну, що настає у політиці після кінця «великого ідеологічного стилю» [30, с. 70]. Повернення символу до сучасної політичної теорії пов'язане з подоланням звичного для модерну ідеологічного стану політики, заснованого на привілеї структури знака та легітимованого нею політичного дискурсу.

Вихідним пунктом розгляду проблеми «символічного» взагалі і у політичній сфері зокрема є допущення про те, що на даний момент у політичній філософії не існує інтегрованої теорії соціальної символіки. Відповідно до Р. Будона (Raymond Boudon) та Ф. Буріко (Franzöis Bourricaud) основною причиною такого стану є діаметральні відмінності у розумінні символізму [26, с. 547]. З одного боку, символ відсилає до уявного, відходячи від реальності, а з іншого – символ пов'язаний із когнітивним кодом, що підкріплюється культурою.

В класичному дослідженні Е. Кассіра (Ernst Cassirer) [12] ці дві протилежні тенденції виступають складовими процесу символізації. В свою чергу Ю. Гамбермас (Jurgen Habermas) також пропонує концептуальне поле, де символічні смисли існують між значимими образами та чистими когнітивними смислами [31, с. 18]. Ця двозначність також настановує на розмірковування про те, чи є символічне ідентичним до семіотичного, або ж відмінне від нього.

Ще одна проблема теоретизації проблеми «символічного» пов'язана, на думку Д. Дункана (Hugh Danziel Duncan), із тим, що в соціальногуманітарних науках вивчення змісту символізації, або ж інтерпретації смислів,

перевантажене дослідженнями символічних форм та функцій символізації [28, с. 7]. На сьогоднішній день такі праці, як дисертація Е. Дюркгейма (Emile Durkheim), опрацьовуються дуже ретельно, хоча ми знаємо достатньо багато про взаємозв'язок владних відносин та символічних дій у суспільстві [27].

Розвитком цієї ідеї можна вважати роботу Ж. Бодрійяра «Символічний обмін та смерть». Вчений виділяє чотири етапи (від Ренесансу до Сучасності) перевтілення знаку в симулякр. У розумінні вченого симулякр – це поетапно «знак, що позначає реальність; знак, що спотворює, маскує реальність; знак, що приховує відсутність реальності; знак-фікція, жодним чином не пов'язана із позначеною реальністю» [3, с. 65].

Він надає схему трьох порядків симулякрів: симулякру як підробки (коли він діє на основі природного закону цінності), симулякру як виробництва (симулякр є активним на основі ринкового закону вартості), симулякру як симуляції (симулякр діє на основі структурного закону цінності). В Середньовіччі знак виконує свою функцію, він жорстко пов'язаний із реальністю й не є довільним. Закінчення обов'язкового знаку стає початком знаку емансипованого. Відродження – епоха знаків, що викривляють реальність, а Новий час (з його серійним виробництвом) веде до згасання оригінальної референтності. В сучасні дні знак перевертається на структуру: сучасна культура визначається Ж. Бодрійяром як «процесія симулякрів» [4, с. 98].

Повернемося до теоретичних схем. Намагаючись пояснити детермінанти колективної поведінки людей, Г. Блумер, якого ми вже згадували, відмітив, що «переважна більшість випадків колективної поведінки людей пояснюються їх спільними експектаціями та розумінням» [25, с. 169]. Тому руйнація значущих символів, порушення усталених значень, що регулюють поточні соціальні активності, за Г. Блумером, призводять до появи спонтанних інтеракцій – мітингів, паніки, трудових конфліктів, політичних протестів. Соціальний неспокій в такій ситуації свідчить про колапс звичного

життєвого устрою, а з іншого боку, про потенціал до сприйняття нових символів та значень.

Якщо подивитися на політичну історію Української держави, де випадки соціального неспокою були досить поширеними, можна помітити, що кожен з них призводив до появи нових значущих символів – культів, ідейному оновленню, новим зразкам поведінки людей. Тим не менш, з методологічної точки зору, напрацювання, зроблені в рамках теорії символічного інтеракціонізму, не є вичерпними. Так, інтеракціоністи не пояснюють джерела походження значущих символів, адже зрозуміло, що вони не виникають спонтанно в інтеракційних ситуаціях. Замість цього вони постійно відтворюються соціальною структурою, що є перш за все продуктом соціальних відносин.

Також слід додати, що в рамках цього підходу до розуміння «символічного» дуже мало досліджені фактори, які здійснюють стримуючий вплив на людину, та підґрунтя нормативної поведінки. В цілому слід відмітити, що представників підходів, зазначених вище, об'єднує розуміння символу як владного ресурсу, який виконує функції (рис. 1.1):

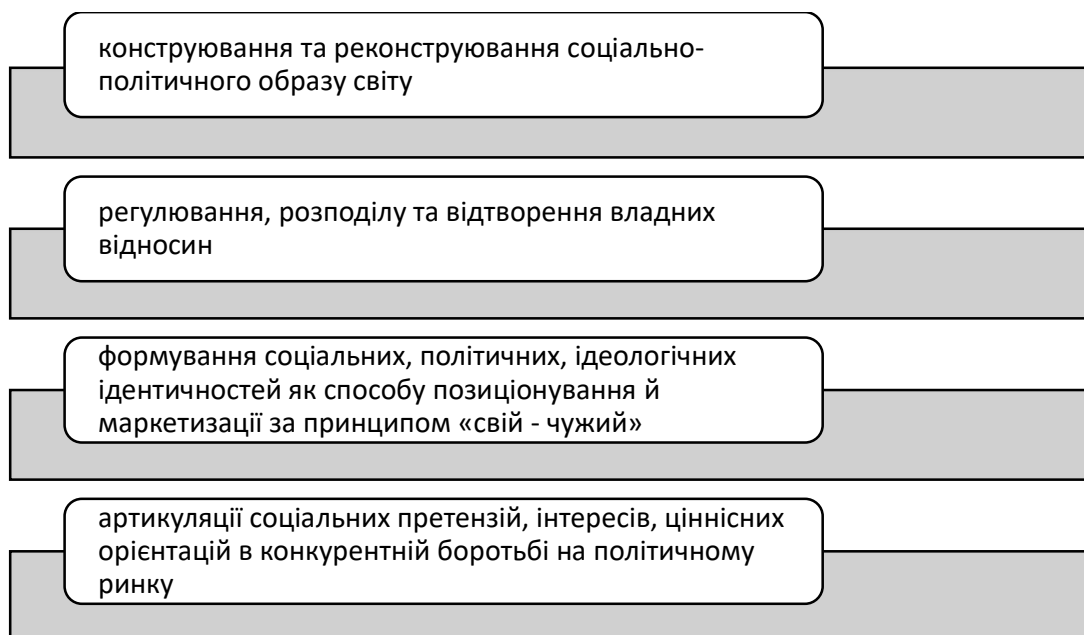


Рис. 1.1 Функції символу, як владного ресурсу

- конструювання та реконструювання соціально-політичного образу світу;
- регулювання, розподілу та відтворення владних відносин;
- формування соціальних, політичних, ідеологічних ідентичностей як способу позиціонування й маркетизації за принципом «свій - чужий»;
- артикуляції соціальних претензій, інтересів, ціннісних орієнтацій в конкурентній боротьбі на політичному ринку.

Суспільство виявляється залежним від наявності стійких когнітивних образів та смислів, так званих соціальних ейдосів. Дані метасеміотичні компоненти, що виступають засобами інтерпретації об'єктивних, суб'єктивних та інтерсуб'єктивних феноменів, формують символічний універсум, особливий світ значень. По версії П. Бергера та Т. Лукмана, викладеної ними в роботі «Соціальне конструювання реальності», символічний універсум являє собою матрицю «всіх соціально об'єктивованих та суб'єктивно реальних значень» [24, с. 158].

Іншими словами, інтерсуб'єктивний повсякденний світ твориться за допомогою об'єктивації суб'єктивних смислів (тобто через різноманітні системи означень), одним з основних механізмів якої виступає сигніфікація – «усвідомлення людиною знаків» [24, с. 62].

«Символічні універсуми здійснюють вичерпну інтеграцію всіх розрізнених інституціональних процесів. Все суспільство набуває відтепер смислу. Окремі інститути та ролі легітимуються завдяки їх включенню до всезагального смислового світу» [24, с. 169].

Таким чином, за допомогою символізації (конструювання реальності у символічних формах) вирішується проблема пізнаваності світу в його змінності.

З цього приводу один із послідовників соціальної феноменології А. Шюца – М. Натансон (Maurice Alexander Natanson) – справедливо відзначив: «Соціальний світ як об'єктивно осмислений світ передусе своєму

конструюванню індивідами; але без цього конструювання повсякденна реальність існувати не може» [40].

Продовження цієї думки знаходимо у Н. Лумана (Niklas Luhmann), який стверджує, що: «Соціальній системі необхідно мати ефективне зображення свого значення. Але це значення не існує як щось готове; система сама повинна його конституювати, вибудовувати, постійно підтримувати та покращувати» [33., с. 112]. З цієї точки зору можна зробити висновок, що по відношенню до політичної сфери символічні засоби вираження виконують функцію її інтеграції, а у її взаємовідносинах з іншими соціальними системами – функцію ідеалізації та презентації.

Символи в політиці часто спрямовані на маси з метою миттєвої асоціації, у зв'язку з цим вони закономірно стають спрощеним для розуміння та перебільшеним варіантом сприйняття швидкого та чіткого впливу на масову аудиторію. Символізація у політиці діє як із видів комунікації у знаковому варіанті. Символ із більшою ймовірністю підлягає визначенню, знайомий і зрозумілий багатьом. Політична символіка створює особливі суспільні зв'язки, які створюють у суспільства атмосферу, котрий іноді ілюзію згуртованості, причетності, руху до чогось у поєднанні із реальним соціально-політичним процесом. Ефективність впливу символу безпосередньо пов'язана з його існуючою істинністю. Символічне не перевіряється чи доводиться, воно емоційно і несвідомо переживається.

Політичний символ багатофункціональний. У політичній сфері він виконує ряд функцій:

- мобілізаційна (виникнення мотивів, що спонукають, з метою відстоювання своїх поглядів, прав і намірів; побудова стійких асоціацій, що виникають при контакті з символом);
- інформаційно-комунікативна (передача певної інформації, що мається на увазі та сконцентрованою, носієм якої є символ);
- функції політичної соціалізації (один із способів засвоєння певних політичних знань, цінностей та норм через символ);

- ідентифікаційна (процес ототожнення себе з символікою і розпізнавання символу шляхом змісту, що міститься в ньому);
- маніпулятивна функції (засіб прихованого впливу за допомогою символу, що викликає несвідому апеляцію до почуттів та емоцій).

У звичному розумінні політичний символ знаходить своє відображення у своїй найвідомішій іпостасі: національна атрибутика, державні позначення та асоціації. Але багато хто забуває про те, що символ у свідомості не завжди укорінюється як безпосереднє позначення того чи іншого об'єкта у вигляді малюнка чи знака, а й як дія, подія, організаційна складова політики. Також політика як символ знаходить застосування у словах. Політичною символікою можна вважати й об'єкти, вичленовані з події та відбивають їх.

Національні символи, які в умовах перехідного розвитку держави й суспільства зазвичай політизуються, виступають фундаментом і захисним редутом культури, цінностей певної нації. Кожен народ упродовж своєї історії формує неповторну систему національних символів. І саме вони значною мірою впливають на процеси національної ідентифікації та самоідентифікації особистості. На основі цієї системи утворюється громадянська ідентичність, що «як ототожнення самого себе зі спільнотою громадян певної країни передбачає не тільки усвідомлення формального зв'язку в форматі «права-обов'язки» (який уособлює позиція «Я – громадянин»), а і відчуття громадянської солідарності, що виникає на основі спільних цінностей та досвіду громадянської співпраці» [16, с. 225].

Звідси важливою складовою процесу набуття національної ідентичності є громадянськість, що означає готовність людини, громадянина до активної участі у справах суспільства й держави. У цьому контексті В. Ярошенко виокремлює кілька груп символів, які справляють вплив на набуття якостей громадянськості (табл. 1.1):

Таблиця 1.1

Група символів, які справляють вплив на набуття якостей громадянськості [22, с. 127– 128].

Назва	Засоби впливу
Символи-ідеї	«усі вербальні політичні мотиви, які несуть собою презентаційну, агітаційну та мобілізаційну функції, презентуючи країну та з'ясовуючи світоглядні, соціокультурні, політичні та національні принципи її мешканців»
Поведінкові символи	«упорядкована система дій, сукупність універсальних сюжетів та моделей поведінки, що повторюються циклічно у певному соціальному просторі чи ініційовані під конкретну політичну подію»: мітинги, протестні акції, мирні переговори, вшанування пам'яті полеглих та ін.
Символи-персони	«політичні діячі-лідери, які виступають від імені держави-нації»: воїни-захисники, видатні представники нації, борці за свободу і незалежність України
Національно-державна символіка	«державні символи, утворені як державно-національна цінність, які використовуються на різних рівнях, підкреслюючи свій законний статус»: герб, прапор, гімн, архітектурні ансамблі, пам'ятники, зображення моральних авторитетів нації та ін

Іншим проявом символізації політики є особистість [10, с. 93]. Все від тіла до рис характеру, від кольору костюма до елементів біографії - символ в умах та уявленні громадян. Тут також відіграють роль: специфіка держави, культурні традиції та звичаї суспільства, які виявляються у символічному відображенні об'єкта чи суб'єкта з однієї причини – знайти точки дотику та залишитись у пам'яті. Щоб закріпитися і осісти у свідомості, політику доводиться грати чітко задану роль. В іншому випадку його образ ризикує бути розпливчастим, йому важко буде комплексно подати себе і запам'ятатися, створюючи собою непорушний образ.

Важливо пам'ятати, що ці ролі диктуються політику самим населенням, і щоб реалізуватися і залишитися цілісним чином, він просто зобов'язаний їх виконувати, відповідаючи певним символам політичного діяча. Також політик прагне ототожнення з будь-якою подією, яка має символічну роль, щоб далі асоціювати себе з позитивними змінами, прийняти на себе символічні плюси цієї події, увійти в історію як символічний початок чогось нового. Тому

політики намагаються приєднатися до будь-якого резонансного явища та стати частиною чогось важливого, того, до чого прикута увага ЗМІ, громадян окремої країни чи всієї планети [1, с. 108].

Можна запропонувати таке визначення політичного символу. Політичний символ – це розгорнутий за змістом знак, що викликає сильні емоційні асоціації та використовується політичними суб'єктами при здійсненні, зміні або утриманні влади як медіатора – особливого посередника між людиною, групою людей та соціально-політичною реальністю.

Розуміння символічної політики залежить від того, яким чином буде визначено політичний символ – найважливіша її складова частина. Якщо політичний символ трактувати як звичайний умовний знак, «байдужий» демаркатор, що встановлює чи позначає межі ідентичності, символічна політика постане у вигляді потоку простої семіотичної інформації (знаків, ознак, сигналів, покажчиків тощо), яка лише структурує та впорядковує політичне.

Якщо ж визначити політичний символ надраціональним об'єктом, «виринаючим» політичне з контексту буденності (естетизуючи і романтизуючи його), мобілізуючи при цьому людей, соціальні групи на реалізацію високих цілей, то в такому разі символічна політика буде бачитися справжньою буттєвістю, порівнюваною з життєвими світами: через символи людина здатна опановувати найвищі сенси, без яких неможливі політична комунікація, політична співпраця та боротьба, політика загалом.

Коли політичний символ розуміється особливим семіотичним об'єктом, що надає політиці явний або прихований зміст, символічну політику можна інтерпретувати або як втілення абстрактних ідей у конкретних матеріальних носіях, або як підробку, яка видає політичний раціоналізм та прагматизм за «високий стиль». В разі, якщо політичний символ визначатиме «згустком» соціальних відносин, з'являється можливість представляти символічну політику сукупністю символів, що містять (у «стиислому» вигляді) правила розсудливої політичної поведінки, здатних усувати різні «непорозуміння» між

владою та суспільством, правлячою елітою та масою, громадянським суспільством та державою. І все-таки труднощі у визначенні політичного символ залишаються. Це пов'язано зі складністю аналізованого феномену [14, с. 18].

В контексті вище зазначеного можна запропонувати наступний механізм здійснення символізації політичної реальності, що постає як комплекс взаємопов'язаних заходів впливу на політикодискурсивний простір:



Рис. 1.2. Механізм здійснення символізації політичної реальності

Проблема існуючої нині політичної символіки на етапі лежить у її некомпетентному, некоректному і неналежному використанні. Безпідставне використання державної символіки, образливе до неї ставлення, неакуратно сказане слово політика, некоректно спроектований імідж, порушення організаційної процедури, погана дія — все це можна віднести до наслідків недостатнього розуміння важливості символіки. Руйнівна дія поблажливого ставлення до символічної складової призводить до підриву у свідомості громадян поваги як до самої символіки, так і до тих, хто нехтував компетентними правилами використання. Також простежується тенденція

помітної індивідуалізованої інтерпретації символіки та символічного вираження, що помітно позначається на сприйнятті символів та призводить до спотворення їхньої цінності, неприйняттю у масовій свідомості нових поправок. У разі збереження цієї тенденції сприйняття політичних символів зазнаватиме суттєвих змін і призведе до поступового знецінення політичної символіки, втрати авторитету до політичної платформи відображення символу. Основні традиції та атрибути окремо взятого символу будуть підриватися і руйнувати усталені багатьма десятиліттями вимоги до грамотного вбрання символіки.

Отже, потоки різноманітної інформації та велика кількість символів і образів створюють у людей відчуття, що світ навколо постійно і швидко змінюється. Одна картинка змінює іншу, і у цьому калейдоскопі важко побачити якусь об'єктивну реальність. Така насиченість образами призводить до їх девальвації, оскільки людина не встигає засвоїти один образ, як уже з'являється новий. Потік інформації не залишає часу для осмислення, що сприяє міфологізації свідомості. Міф, як стійка структура, допомагає навести порядок у хаотичній картині світу і стає тією «реальністю», в яку людина вірить.

Політичний міф покликаний впорядкувати політичну реальність у свідомості людини, слугуючи інструментом для інтерпретації дійсності через символи, які частково замінюють об'єктивну реальність. Водночас, приховуючи незрозумілі аспекти реального життя, політичні міфи формують зміст і форми політичної діяльності людини.

1.2. Мурал - об'єкт політичного дослідження

Людина завжди прагнула комунікації та отримання інформації. З часом ми, нарешті, дійшли до ступеня, де це не складає труднощів. Сучасна епоха дає можливість легко комунікувати та забезпечувати інформацією велику кількість населення, причому незважаючи на відстані та кількість індивідів,

які можуть отримати аналогічні відомості. З приходом нових технологій, таких як телефон (1876), телебачення (1928), комп'ютер (1941), інтернет (1982) і т. д. людина знайшла інструменти для зближення. Ці технології змінили людське життя, відкрили дорогу до більш простого отримання інформації, наблизили людей, що є один від одного на відстані.

Існує багато інших способів комунікаційних зв'язків та можливостей для передачі інформації, витoki яких дійшли до нас ще з давніх часів. Одним із таких способів завжди був малюнок. Саме з нього ми багато дізнаємося про нашу ранню історію, стверджував Енджі Кордич [27]. За час своєї еволюції малюнки-комунікатори пройшли не одну трансформацію, починаючи з печерного живопису, який, як зазначає Ед Бартлетт [25] і підтверджують авторитетні дослідники, вже близько 40 000 років, до сьогодення мистецтва (графіті, стріт-арту, муралів) і при цьому не втратили своєї актуальності та впливу на мільйони людей. Так, сучасний художник Nunca, відзначаючи один із цих напрямків, сказав: «Сам акт малювання на вулиці – неймовірно потужний інструмент, і ближче публіці, ніж будь-який інший вид мистецтва» [2, с. 125].

Пристаюючи до аналізу муралізму, звернемо увагу на його співвідношення з архітектурною суперграфікою та графіті.

Головною відмінністю цього вуличного мистецтва є розміри, а також присутність візуального повідомлення, яке дозволяє комунікувати з масою, що має до нього вільний доступ. Слід зазначити, що більшість людей не відрізняють мурал-арт від інших видів вуличного мистецтва, називаючи всі зображення звичнішим словом «графіті», але так робити не зовсім правильно.

Слід зазначити, що це відмінні один від одного види вуличного мистецтва. Графіті властивий власний культурний код, який відрізняє його від звичного мистецтва. Графіті – це зображення або написи, подряпані, написані або намальовані фарбою або чорнилом на стінах та інших поверхнях. Головним його завданням є не естетична цінність, а захоплення простору і, як

правило, ім'я творця приховано під псевдонімом. Графіті – це напис, у якому важливий кінцевий результат, а важливо кількість написаного.

Мурал-арт – це мистецтво, продукт стріт-арту, велике зображення, нанесене на стіні, яке несе якусь глибоку ідею чи сенс і має естетичну цінність. Мурал - це величезна картина, і тому необхідно сказати про важливість сюжетної композиції та художню складність даного мистецтва. Також не можна не згадати про те, що на відміну від іншої подібної творчості мурал захищений законом і владою, дуже популярний серед туристів і найменш схильний до критики, а разом з цим і знищення [3, с. 12-13].

Незважаючи на те, що немає певних критеріїв для створення цього мистецтва, більшість художників вулиці використовують яскраву палітру, яка змушує звернути увагу на ці твори. Створена художниками візуалізація є, як зазначалося, масштабні картини, створювані на фасадах будівель, стінах, дахах, парканах, площах, зроблені на замовлення, але у своїй спрямовані перетворення міського простору. Француз Seth підтверджує це своїм висловом: «Я хочу, щоб моя стіна вписувалася в те місце, де знаходиться ...» [12, с. 169].

Зауважимо, що у його висловленні виділяється слово «стіна». Саме від цього і пішов термін для позначення даного мистецтва - "mural", що має латинський корінь "murus" [2], що використовується в романських мовах і перекладається як "стіна". У разі використовується іспанський варіант терміна, оскільки зародження сьогоденного мурала починалося з мексиканської монументальної живопису [8].

Перед тим як розпочати аналіз муралізму, звернімо увагу на ще одну проблему — суб'єкта символічної політики. За думкою П'єра Бурдьє, символічні системи легітимізують панування та підтримують відносини сили, що їх створюють. Олена Малінова вважає державу ключовим гравцем символічної політики. Багато інших науковців також вказують, що механізми символічної політики використовує влада, включаючи опозиційні партії, оскільки різниця між владними та опозиційними елітами у відносинах з

суспільством непринципова. Метою обох є символічна політична участь громадян, яку Ульріх Сарцинеллі вважає ілюзією, що фактично сприяє відчуженню громадян.

Однак деякі дослідники вказують, що суб'єктами символічної політики можуть бути не лише еліти. Мюррей Едельман припускає, що серед них є і групи громадянського суспільства [8]. Томас Мейер виокремлює три варіанти символічної політики: «зверху», «знизу» та «зверху й знизу одночасно». Символічну політику «знизу» він ототожнює з протестною політикою, яка полягає у демонстративному порушенні норм, що нав'язує влада. За думкою Шмуеля Ейзенштадта, протестні настрої ставлять під сумнів символічні коди та орієнтації, що найбільш інституціоналізовані, змушуючи звертати увагу на роль символічної політики під час суспільних трансформацій [37].

Ігор Дебенко вважає, що символізація делегітимізує формальні інституції і закладає у суспільну свідомість бажаний інституційний порядок. У контексті останнього завдання важлива роль символічної політики полягає у консолідації суспільства навколо нового курсу. Важливу роль візуальної символічної політики під час революцій пояснює те, що її образотворчі засоби переважно спрямовані на молодь, яка є найбільш революційною групою.

На відміну від графіті, муралізм використовує тільки портретні зображення, абстракції, візерунки і сюжети. Графіті виникло як стихійне вуличне мистецтво в бідних кварталах Нью-Йорка, тоді як монументальний живопис зародився в Мексиці у 1920-х роках завдяки відомим художникам Д. Сікейросу, Д. Рівері та іншим, які бачили в муралізмі засіб протесту і заклик до революції.

Сьогодні стріт-арт також розглядається як протест проти суспільних правил і тенденцій втрати особистості. Назви напрямків, як-от "живопис дії" в США, і гасло фестивалю в Україні «Мистецтво – наша зброя» підкреслюють його протестний характер. Важливу роль стріт-арт відіграв у революційних подіях у Франції 1968 року (рух «Вулиці без кордонів»), які не лише змінили країну і сприяли приходу цінностей лібералізму та толерантності, але й

змінили ставлення до стріт-арту, який почали розглядати як служіння суспільству.

Ірландські дослідники визначають мурали особливо цікавою формою візуальної репрезентації, оскільки вони є повсякденною частиною публічного простору. Дійсно, мурали можна інтерпретувати як витвори мистецтва та медіа-комунікації, частини ландшафту та громадського простору, як мистецького, так і політичного (Капплер і Маккейн Цитата 2019). Олів'є Дабен аналізує, що «[вуличне мистецтво] може створювати наративи, використовуючи дуже переконливі естетичні знаки» [28].

У Північній Ірландії учасники конфлікту та громади представляли як конфлікт, так і свої бажання миру, малюючи на стінах. Як зазначає Ніл Джарман (Citation1998): «Усі мурали створюють новий тип простору, вони переосмислюють буденний громадський простір як політизований простір і, таким чином, можуть допомогти повернути його для спільноти».

І фізичність муралу (наприклад, його місце розташування), і зображення, яке він висуває, працюють разом, щоб вивести нові наративи в публічний простір. Настінні розписи в республіканських і націоналістичних районах перейшли від незаконності до певної міри шанованої та загальноприйнятої форми політичного самовираження і навіть джерела туристичної діяльності (Dowler Citation 2013; Nisbett and Rapson Citation 2020; Welch Citation 2020). У своєму архіві Тоні Кроулі розрізняє мурали республіканців і націоналістів. Схоже, що республіканські мурали відносяться до муралів, які прямо згадують збройну республіканську боротьбу, тоді як мурали націоналістів, схоже, посиляються на мурали, які містять більше культурних та історичних посилань на ірландський націоналістичний рух і зображують життя громади.

У XX столітті у формування світового художнього простору втягуються неєвропейські регіони. Вперше в історії світового мистецтва мистецьке явище, що виникло у латиноамериканській країні – мексиканська монументальна живопис (муралізм) – поширило свій вплив як на всю територію Нового Світу,

але завоювало визнання і за його межами як самобутній художній феномен, як яскраве відображення самосвідомості народу, що його створив.

Слово, похідне від іспанської *el muro* – стіна, позначає видову природу монументалізму як настінного живопису, нерозривно пов'язаного з архітектурою. Засновники руху з перших його кроків висловили намір вивести живопис із музейних стін, де він поставав перед поглядами поціновувачів і знавців у вигляді ув'язнених у рами станкових полотен, на стіни громадських будівель, назустріч найширшій народної аудиторії. Новий монументальний живопис, відповідно до них задуму, повинна була стати образним виразом суспільно значимих ідей, стати засобом проникнення в суть минулого і сьогодення, закликом до кращого майбутнього своєї країни, свого народу, усвідомлює своє місце у потоці світової історії.

Настінний живопису, що колись стояло біля витоків образотворчого мистецтва колоніального віце-королівства Нова Іспанія – майбутньої незалежної Мексики, – у новому історичному контексті належало відродити свій розгублений у конкуренції зі станковими формами престиж, заговоривши з народом своєї країни про нього самого виразною для нього мовою.

Муралізм, нове мексиканське мистецтво, щодо художньої мови чимало зобов'язане авангарду, продовжує культивувати та ідею соціальної відповідальності художника та соціальної місії мистецтва, за сюжетністю і тематизмом також що йде у минуле авангардистському Заході. У країні, що стрясається революцією, просто не могло не виникнути подібної течії. Його художники були готові виступити продовжувачами традиційної для їх попередників місії: висловлювати і спрямовувати національну самосвідомість.

Мексиканський муралізм утворився як реакція на революцію і затвердив нову форму вільного публічного висловлювання [5, с. 65]. Його засновники у своїх зображеннях спробували донести до населення заклики боротьби з військовою диктатурою, що вводила жителів городян, а також наполягали на поверненні до коріння – стародавньої культури індіанців. Також слід зазначити роль Хосе Васканселосе у розвитку мексиканського муралізму.

Будучи в період з 1921 по 1924 міністром освіти, він надав художникам працювати над розписами стін офіційних установ Мексики.

Як згадує Peran Satuan, «Хосе Васканселос був переконаний, що публічне мистецтво є вкрай ефективним інструментом у просвітництві народу» [43, с. 66], із чим важко погодитися. Треба сказати, що він мав рацію, і вуличне мистецтво справді є гарним апаратом для комунікації з народом. Сюжети мексиканських художників, що актуалізували політичні теми, зображували муки простого мексиканця на найскладніших роботах, утиск корінного населення, відсилення до традицій і мирного, спокійного життя індіанця в минулому, повстання мас проти влади. Ця візуалізація, торкнувшись душі, дала поштовх для пробудження населення від диктатури і вплинула на подальшу історію країни, об'єднавши збуджених мексиканців у єдиний кулак, завдала диктаторському режиму нищівного удару.

Отже, приклад Мексики доводить, що це творчість значуще і комунікативно. Інформація, вкладена в монументальні картини великих художників, вплинула на людей і надала сили для відсічі. Засновники мексиканської монументальної живопису досягли поставленої мети. Мексика набула ідентичності, яка і згуртувала населення для просування до свободи. Це простежується у таких картинах, як «Спуск у Шахту» 1923–1924 рр., «Мертві» 1931 р., «Христос, який зрубує свій хрест» 1943 р., «Нова демократія» 1945 р., «Боротьба за визволення» 1961 р.

Мурали — це форма вираження вуличного мистецтва, яка з епохи боротьби за незалежність була синонімом висловлення прагнень (Pranata & Irfansyah 2019). Появу вираження через мурал також можна інтерпретувати як ознаку заблокованого каналу прагнень, особливо для маргіналізованих. Відповідь уряду у вигляді видалення існуючих муралів і з'ясування того, хто їх зробив, вважається надто надмірною. «404: не знайдено» — це термін, який ми часто зустрічаємо, коли заходимо в Інтернет. Ми часто знаходимо це, коли веб-сайт неможливо відкрити (Sholicin 2016).

Повідомлення муралу «Jokowi 404: Not Found» можна легко витлумачити, а саме те, що є групи людей, які відчують, що втратили фігуру та присутність свого президента. Там, де все ще є багато партій, які вважають, що держава не присутня для певних речей, наслідки розколу під час подвійних виборів все ще дуже відчуються.

Спираючись на наведені факти, можна розглядати мурали як інформаторів, які дозволяють комунікувати з населенням, а також є гарним інструментом для публічного висловлювання, що приводить в рух людей. Крім того, що цей вид творчості допоміг згуртуватися мексиканцям, він, збережений до теперішнього часу, є і для нас джерелом пам'яті. Таким чином, як уже сказано раніше, з моменту заснування мексиканської монументальної живопису картини, написані в цьому стилі, служили цілям пропаганди та несли суспільству соціально значиму інформацію.

Все сказане вище дає можливість дійти висновку, що «монументальна живопис», розпочата ще мексиканцями, сприяє комунікації з людьми, передаючи інформацію, і, більше, спеціально створювалася з цією метою. Нині такий вид творчості продовжує розширювати свій вплив, спираючись на розміри, яскравість фарб та вільну доступність.

Треба підкреслити, що, хоч би яким був мурал-арт, чи то послання влади людям, а, може, навпаки, художника владі, чи то проблема, що стоїть на периферії суспільної свідомості чи пам'ять історії, чи особистості, а, може, звичайна реклама або пропаганда, але в жодному разі не можна заперечувати те, що він є переносником повідомлень, комунікатором інформації між художником і народом, сенс якої, звичайно, не завжди вдається одразу розгадати. Сучасні технології допомагають донести цю інформацію і комунікувати з величезними аудиторіями.

РОЗДІЛ 2

МУРАЛІЗМ ЯК СПОСІБ ВНУТРІШНЬОЇ ТА ЗОВНІШНЬОЇ ЛЕГІТИМАЦІЇ ПОЛІТИКИ

2.1. Індивідуалізація (персоніфікація) та об'єднання (консолідація) політичних суб'єктів у муралізмі

Існує безліч прикладів державного втручання у художню сферу, яка сприймається як форма політичної пропаганди. Кожна трансформація політичної системи породжує нову мову у вигляді образів, так чи інакше відбивають ментальність часу. Ці образи сприймаються як політичні послання, спрямовані на підкреслення переваг та цінностей політичної ікон. У цьому сенсі форма і стиль твору власними силами можуть вважатися складним історичним документом.

У ХХ столітті монументальні малюнки на стінах переважно виконували пропагандистські завдання. Мурал (від іспанського "el muro" - "стіна") в СРСР потрапив, швидше за все, з Мексики, де натхненні революцією художники за допомогою малюнків закликали робітників до боротьби з буржуазією. І досі культурологи бачать головну відмінність радянського монументального живопису від сучасних муралів не так на рівні композиції та сюжету, як на рівні цінностей. Радянські художники намагалися зазирнути у світле майбутнє і наголошували на вічність, а сучасний мурал — це здебільшого актуальне висловлювання, і тому тимчасове.

Індивідуалізм(персоніфікація) та об'єднання (консолідація) політичних суб'єктів у муралізмі розглянемо на прикладі Мексики та СРСР. Складні історичні періоди детермінують як зміни у політичній структурі країн, а й як наслідок, трансформацію розуміння художнього виробництва. Важливо наголосити, що процес політизації суспільства за допомогою мистецтва постійно змінювався в результаті різних політичних реформ уряду, час як у СРСР за часів Сталіна він був безперервним і односпрямованим.

Проте, монументальний живопис слугував інструментом держави, що використовується для передачі ідей через символи, а ідея полягала у завоюванні безумовної віри населення у вигляді візуальної сублімації влади.

Крапки зіткнення між мистецтвом і владою в Мексиці та СРСР численні. По-перше, вплив таких політичних діячів, як Хосе Васконселос Кальдерон та А. В. Луначарський, які з централізованої позиції виховували культуру нації та революції (Х. Васконселос) та держави та країни (А. В. Луначарський); по-друге, масова пропаганда, створена за допомогою фотографій, плакатів, брошур; по-третє, культурні контакти між художниками обох країн (є на увазі, зокрема, культурні зв'язки Дієго Рівери з художниками та представниками міжнародної радянської середовища); по-четверте, зв'язок між мистецтвом та поезією, виражена в єдності муралізму та футуризму [20, с. 240].

Щось подібне сталося і в СРСР після революції 1917 р. і в наступний період сталінської диктатури: фрески використовувалися для передачі та пропаганди радянських ідеалів населенню, яке не цілком підтримувало політичний режим того часу. Більшовики мали намір створити абсолютно нове суспільство, новий і покращений тип радянської людини, але для цього протягом одного-двох поколінь необхідно було прищепити значною мірою аграрному та неписьменному народу марксистсько-ленінське бачення та зовсім новий набір принципів та понять, витіснивши застарілі переконання минулого.

Ідеологія та абстрактні ідеї були малоцікаві, а часто й надто складні для нових напівграмотних та швидко урбанізованих робітників, чия боротьба за виживання у суворих революційних реаліях споживала більшу частину їхнього часу та енергії. Більшовицькі принципи та вчення повинні були бути доступні громадськості принаймні на тому рівні, принаймні на початкових етапах, де вони могли б слугувати мобілізації населення для досягнення проголошених партією цілей (і справді, щоб вижити як нація) та розгляду себе як гармонійного та єдиного цілого з осмисленою спільною ідентичності [19].

З моменту заснування Радянському Союзу доводилося воювати не лише на полі бою, а й на ідеологічній арені. Радянські лідери розуміли, що мистецтво та архітектура — вирішальні елементи у цьому конфлікті, здатні показати силу радянській владі своєму власному народу та всьому світу. З метою продемонструвати світові, що Радянський Союз могутній і може досягти всього, створювалися колосальні та захоплюючі дух будівлі, величезні полотна Леніна та «нової радянської людини», грандіозні барельєфи та монументи. У 1918 р. Володимир Ленін ініціював план «монументальної пропаганди», і відповідно до цієї стратегії численні пам'ятники стали важливим засобом пропаганди революційних ідей (щоправда, (за використання недорогих матеріалів більшість пам'яток не зберіглося) [15].

Правління Йосипа Сталіна було часом грандіозних планів, наприклад, у Москві з'явилися хмарочоси «Сім сестер», нереалізований Палац Рад, Театр Червоної Армії та багато іншого. Сталінський ампір в архітектурі був спробою сміливо заявити світові, що для молодого радянського держави немає нічого неможливого (публічне мистецтво цього періоду також погано зберіглося: після розвінчання культу особистості Сталіна мозаїки та барельєфи з його зображенням були повсюдно перероблені, а фрески виявилися втраченими).

До сталінського часу деякі форми та умовності іконопису використовувалися у дидактичних цілях, а й у зображенні вождя — без явного сатиричного наміру. Він (вождь) представляв конкретні структури, такі як більшовицька партія, держава та СРСР, а також більш абстрактні поняття, такі як більшовицьке бачення, комуністичні ідеали, міжнародне братерство трудящих, перемога соціалізму, перемога над ворогами, такими, як кулаки та фашисти, світ всьому світі і рай на землі у формі неминучої комуністичної утопії. Вождь мав втілити у собі священні та архетипічні якості батька нації, великого воїна та військового стратега, мудрого вчителя та рятівника країни [17].

Тенденція перетворення лідера на символ, що втілює ідеологічне бачення та тактику ідентифікації народу як єдиного цілого, характеризувалася використанням у пропагандистських фресках багатьох прийомів російських православних ікон.

Отже, обидві держави бачили в суспільному мистецтві, і особливо у фресках, найбільш прямий і відповідний спосіб донесення ідеології. Вони вважали мурали ідеальним засобом вираження загальнолюдських цінностей, пов'язаних з історією країни. Загальні риси у відносинах між мистецтвом та владою в Мексиці та СРСР можна уявити так.

По-перше, перевизначення структур влади та художня легітимація нового політичного порядку. Що стосується СРСР це було досягнуто завдяки складній алегорії, що відноситься до якостей та функцій унікальних лідерів (Володимира Леніна та Йосипа Сталіна). У випадку з Мексикою це було досягнуто завдяки популярним дидактичним темам, пов'язаним із політичним дискурсом того часу.

По-друге, створення громадського мистецтва спонсорувалося державою з метою створення комплексу вірувань, почуттів та універсальних образів. І в Мексиці, і в СРСР спостерігалось неприйняття сучасного мистецтва та поворот до дидактичного мистецтва, яке використовувалося для виховання людей і, передусім, передачі ідеалів нової держави. Саме цей намір створити мета історію прибирає розрив між цими двома рухами та іншими формами публічного мистецтва, наприклад, епічним мистецтвом фараонів, візантійським мистецтвом, італійським мистецтвом Відродження чи нацистським пропагандистським мистецтвом. Обидві держави бачать у художньому виробництві шлях до побудови революційного націоналізму, до створення фетишів, які мають шануватись і перетворюватися на національні культи. Художнє виробництво в обох країнах прагне зміцнити концепцію нації та історії, створюючи минуле та спрямовуючи його в майбутнє [12, с. 45].

Мексиканський муралізм наголошував на змісті, передаючи народу цінності художника (або уряду) із соціальною прихильністю до звільнення

пригноблених. На відміну від цього, в СРСР ідея полягала в тому, щоб змусити глядача прийняти ідеали вождя. В обох випадках мистецтво використовувалося для створення та зміцнення патріотичних ідей, перебудови держави та передачі нових ідей можновладців.

Так, наприклад, у Сполучених Штатах Америки, мурал-арт визначається як публічні зовнішні настінні розписи. Інноваційні тенденції інтеграції мистецтва в процес відродження міст (наприклад, у Бостоні, Лос-Анжелесі та Філадельфії), переформатували мурал-арт у спільний громадянський досвід, який здійснюється на замовлення професійними художниками або в межах молодіжних програм. Аналізуючи тематичну спрямованість муралів у Філадельфії, Д. Ломен [34] (Lohman, 2001, р. 30) зазначає, що муніципальні проекти розпису в міському середовищі, зазвичай, створюються після обговорення з місцевими мешканцями нерідко не містять соціальних або політичних повідомлень: «їх стиль абстрактний або декоративний, а зміст далекий від ідеологічної спрямованості».

Під час дослідження муралів європейських країн, встановлено, що крім питань екології, расизму, свободи, єдності й т. ін., які притаманні світовому муралізму загалом, вони характеризуються високим ступенем естетизму, креативності, свободою фантазії, високоякісною технікою та стилістикою [5].

Яскравим прикладом європейського муралізму є італійський мурал художника Федеріко Массе (він же Йєн Круз) із зображенням триколірової чаплі, яка перебуває під загрозою зникнення в прибережних районах Америки. Мурал виконаний спеціальними екологічними фарбами, які очищують повітря біля будинку від вихлопних газів.

Історично важливим місцем муралізму Європи є Берлінська стіна, що вкрита із західної сторони емоційними соціально-політичними роботами, які були створені з 1961 р. по 1989 р. [9]. Тут акцент спрямований не на техніку, а на влучне графічне вираження гострих суспільних переживань тих часів, що відображає історичну боротьбу за мир та єдність. Поширені мурали у стилі реалізму, геометричної стилізації, сюрреалізму, також присутні елементи

казковості та міфологізму. Такі характерні риси муралів говорять про високий рівень європейської мистецької та публічної культури, свободу думки, можливість бути вільним у своєму творчому пошуку візуальних колаборацій, а також про те, що суспільство готове сприймати таке мистецтво й зацікавлене в його розвитку.

Про увагу політиків до муралізму свідчить й ще один цікавий факт. У деяких випадках ініціаторами муралів є добровольчі батальйони. У полку «Азов» є спецвідділ, який займається цим. Так з'явився, мурал пам'яті героїв Крут на фасаді колишньої харківської мукомельної фабрики. Координація між активістами муралізму та владою має об'єктивне підґрунтя. Він впливає на архітектурний, соціально-політичний розвиток міст. При цьому мають враховуватись інтереси різних соціальних груп.

Порівняно з мистецтвом радянського періоду, яке було під контролем, у сучасних розписах особливості містобудування, стиль та призначення будівель найчастіше не враховуються. Тому координація розвитку міст в цілому та муралізму необхідна. Але є загроза, що за нинішніх економічних (криза) та політичних (авторитарні загрози) умов «кодіфікація» негативно вплине на муралізм, стримуватиме його демократичні та мультикультуральні тенденції. Пов'язане це, зокрема, з паралічем опозиції, тиском влади на неї. Тому дослідники у своїх рекомендаціях обмежуються розпливчастими пропозиціями щодо діалогу між владою та райтерами [1;5], а цілі діалогу не завжди чітко визначають. Хоча інституціоналізація могла б бути вигідною художникам. Адже вони зіштовхуються з волюнтаризмом влади при видачі дозволів, спробою її регулювати статуси райтерів, виходячи з політико-корпоративних мотивів. Але інституціоналізація сама не вирішить усіх проблем, тому виникає потреба посилення комунікації між райтерськими структурами, між ними та органами самоорганізації населення, зокрема в контексті децентралізації управління житлово-комунальним господарством.

Через цей візуальний аналіз, що підкреслює схожість, очевидно, що обидва рухи намагалися створити нову справжню та абсолютну реальність, яка

була б вище за історію. Це показує роль муралізму як засобу, за допомогою якого мексиканські та радянські художники сприяли переосмисленню культурної ідентичності у періоди політичної невизначеності та змін. Привласнюючи традиційні образи та стилі для створення сильнішої національної та культурної ідентичності, мексиканські муралісти та радянські художники-монументалісти 1920–1950-х рр., навіть якщо вони здаються дуже далекими політично і географічно через монументальне публічне мистецтво намагалися заново створити свою національну культурну ідентичність [19].

У Європі ситуація розвивалася за схожим сценарієм, але з невеликим запізненням, і з розпадом СРСР стріт-арт дістався Східної Європи. В даний час у всіх цивілізованих країнах влада всіляко заохочує художній стріт-арт і веде нещадну боротьбу з вандалами.

Все сказане вище дає можливість дійти висновку у тому, що «монументальний живопис», розпочатий ще мексиканцями, сприяє комунікації з людьми, передаючи інформацію, і, більше, спеціально створювалася з цією метою. В даний час такий вид творчості продовжує розширювати свій вплив, спираючись на розміри, яскравість фарб та вільну доступність.

Треба підкреслити, що, хоч би яким був мурал-арт, чи то послання влади людям, а, може, навпаки, художника владі, чи то проблема, що стоїть на периферії суспільної свідомості чи пам'ять історії, чи особистості, а, може, звичайна реклама або пропаганда, але в жодному разі не можна заперечувати те, що він є переносником повідомлень, комунікатором інформації між художником і народом, сенс якої, звичайно, не завжди вдається одразу розгадати. Сучасні технології допомагають донести цю інформацію і комунікувати з величезними аудиторіями.

2.2. Мурал у формулюванні молодіжної субкультури

Молодь як особлива група, відмінна від дітей та дорослих, привертала увагу дослідників та політиків протягом усього XX ст. Стрімке прискорення та постійне оновлення стають провідними характеристиками життя сучасних постіндустріальних суспільств. Науково-технічні революції роблять їх надзвичайно динамічними системами, радикально змінюючи соціальні зв'язки та форми комунікацій. У сучасній культурі присутній яскраво виражений прошарок інновацій, які постійно перебудовують культурну традицію, ускладнюючи тим самим процеси соціалізації та адаптації людини до перманентно змінних умов і вимог життя. Все це причини того, що пошуки людиною самого себе, своєї індивідуальності та власного соціального статусу гранично ускладнені достатком вибору, що поєднується з новизною [24].

Автори [40; 44; 45] справедливо підкреслюють обумовленість соціального становища молоді у суспільстві, її функцій, видів діяльності, ціннісних орієнтацій, інтересів та потреб віковими, соціально-психологічними та соціокультурними особливостями, залежністю від суспільного устрою та історичної ситуації. У наш час більшість соціальних рухів мають на меті розвиток альтернативних стилів життя всередині суспільства.

Джерела конфліктів, що виникають у результаті соціально-економічних змін, радше культурні, ніж економічні та політичні. Прагнучи набути і закріпити певний статус у суспільстві, молодь йде створення власної культури, системи цінностей, альтернативної домінуючої культури, тобто субкультури.

Залучення до культурних стандартів, входження у світ домінуючої культури, адаптація до неї — процес складний і суперечливий, насичений психологічними та іншими труднощами. Це і породжує особливі життєві устремління молоді, яка надає собі те, що відповідає її життєвому пориву, ціннісним шуканням. Саме так народжуються певні культурні моделі, зумовлені зміною поколінь і, як наслідок, міжпоколінським конфліктом. Юнацтво втілює нову історичну реальність, творить власну субкультуру, яка,

хоч і не викликає негайних відчутних змін у магістральному шляху культури, проте впливає на різноманітні зрізи культури, моду, стиль життя, поведінку і в цілому на стиль культурної епохи [44].

Поняття «молодь» входить у науковий побут разом із поняттям «молодіжна культура». Його поява пов'язувалося з одним із найяскравіших представників структурного функціоналізму та апологетів «молодіжного питання» в культурології Т. Парсонсом [45]. Для нього молодь — важливий компонент соціальної структури суспільства, транзитивна соціальна група, що перебуває на стику двох ціннісних систем — традиційного та сучасного суспільств — і забезпечує або плавний, гармонійний чи конфліктний кризовий перехід від одного типу суспільства до іншого. Як і інші вікові категорії населення, молодь реалізує важливі функції, але виконати свою історичну роль молоді важче, ніж іншим соціальним групам. Це наслідком ускладнення соціальних структур, підвищення рівня соціальної та культурної невизначеності, загроз глобалізації.

Етимологічне значення поняття «молодіжна субкультура» складається із змісту двох складових: «суб» та «культура». Слово культура з приставкою «суб» набуває зовсім нового значення. Молодіжна субкультура сприймається як щось, що містить інноваційні потенції молодіжної культури, як джерело подальшого прогресивного розвитку суспільної культури.

Вперше у вітчизняній літературі визначення субкультури дала З. М. Іконнікова: «Субкультура — це культура у культурі, має досить чіткі контури. Вона включає знання, вірування, цілі та цінності, судження та оцінки, звичаї та смаки, жаргон і манери поведінки, забобони та упередження, характерні для соціальної групи та поділяються її членами» []. У цьому вся визначенні дано якісні характеристики, позначені складові субкультуру елементи, які можуть бути ознакою відхилення її від загальної культури.

Згадані вчені, крім визначення терміну та висвітлення аспектів його репрезентації, виділяють і кілька ознак, за наявності яких можна говорити про виділення субкультури як соціокультурного феномену в молодіжному

середовищі: певний ступінь захопленості будь-якою стороною сучасної культури; існування філософської системи; наявність понятійного апарату (певного набору символів та кодів субкультури), типового та специфічного для різних молодіжних груп.

Протягом останніх кількох років почала поширюватися низка нових молодіжних субкультур, що вимагають для свого визначення іншої дифіційної основи. Йдеться про графіті, стріт-арт, urban exploration (дигерінг, руфінг), партизанінг. Вони зародилися у західній культурі та згодом поширилися і в Україні. Виниклі раніше субкультури орієнтовані особливу взаємодію Космосу з соціальним простором міста, тоді як нові - роблять акцент на фізичному. Під взаємодією із соціальним простором ми розуміємо конституювання субкультури через відміну прийнятих у суспільстві соціальних норм поведінки, зовнішнього вигляду, системи цінностей тощо. за відсутності зв'язку даних суб'культур з конкретними видами міських просторів та стратегій поведінки у них. На відміну від стиляг, «золотої молоді», скінхедів та ін. граффітісти (райтери), художники стріт-арту, дігери, руфери, учасники партизанінгу конституюють свої субкультури через здійснення специфічних практик в особливих місцях. Практики характеризуються тим, що не збігаються з встановленими в соціумі стереотипами поведінки в даних про мандри [40].

Розквіт кар'єри - малювання муралів охоплює проміжок 17-20 років. На цьому етапі у змісті графіті з'являються змістовні елементи, комунікація із суспільством. Розрізняються і самі рушійні ідеї цих напрямів у графіті. При цьому тегінг вважають вандалізмом навіть самі райтери, що перейшли через цей етап. Усі опитані нами нинішні та колишні учасники субкультури проходили через етап теггінгу, розглядаючи його як «пробу пера». Саме тегінг є найбільш девіантним видом графіті і сприймається як таке суспільством.

Хоча результати досліджень не підтверджують гіпотезу про подібний соціальний стан різних груп райтерів, або їхнє членство в «групі ризику», зовнішню подібність тегів та інших написів, зокрема. вандальних, расистських

та «туалетних» позбавляє цей напрямок субкультури інституціоналізованого, схвалюваного майбутнього у суспільстві [33].

Зростання поінформованості товариства про графіті тільки збільшує поточну прірву у сприйнятті тегів та муралів. Період переходу до легальної художньої діяльності. субкультури – 21-24 роки. Для частини муралістів графіті стає професією – вони переходять до легальної роботи – аерографією, комерційною замовленням з благоустрою та розпису будівель та приміщень, деякі з них зосереджуються на створенні мистецьких робіт. Графіті у своєму

Найбільш художньому вигляді переріс стан девіантної субкультури. Воно не бореться з нормами, а підлаштовується під них чи змінює норми. У суспільстві створюються легальні стіни, де можуть малювати все охочі, бізнес використовує графіті для залучення молодшої аудиторії в дизайн товарів, магазинів, в комп'ютерних іграх.

Дослідники відзначають переважно чоловічий характер субкультури, що, на думку М. Макдональда [35], пов'язано з досягненням маскуліної ідентичності через участь у протиправній субкультурі. У нашому суспільстві маскуліність ототожнюється з ризиком, хоробрістю, вмінням постояти за себе, нерозсудливістю, протистоянням із суперниками та владою (концепція Д. Мессершміту).

Таким чином, в даний час перший етап - теги, девіантним і залишається поза законом. Довгий час він був необхідним ступенем у розвитку райтера, іншими способами досягти популярності та майстерності в цьому новому виді мистецтва було просто неможливим. Зараз ситуація змінюється - поступове визнання графіті як виду мистецтва приносить свої плоди у вигляді легальних стін та місць для можливості практикуватися у графіті. Вже є приклади, коли діти починають малювати мурали тільки в дозволених місцях, не беручи участь у тегінгу, як би пропустивши цей етап кар'єри [5].

Зникнення початкового етапу також відкриває більше широкий доступ у графіті дівчатам та дітям. Тим не менш, тегінг поки залишається альтернативою підлітковому хуліганству та бунтарству. Ми бачимо в тегінгу

та позитивні сторони – підлітки можуть виявляти хоробрість, маскулінність та показну неповагу до закону, справді обходячись без серйозних правопорушень. Це дає підліткам досвід високої самооцінки на рівних із «поганими хлопцями». Приймавши участь у цій діяльності вони можуть закінчити школу або ВНЗ не відчуваючи себе «ботаніками». Крім того, райтер, який годинами вперто малює теги з метою прославитися у своєму районі часто переносить цю завзятість і на навчання. Імовірний розвиток подій визначить долю теггінгу, який набуде інших форм, або зникне як явище [19].

Говорячи про перспективи інтеграції графіті, хочеться зазначити, що концепція «розбитих вікон» та політика протидії тегам, що виражається у бюджетах, що постійно збільшуються, на зафарбовування графіті та оснащення громадських просторів системами відеоспостереження слідує загальному тренду на деанонімізацію суспільства, посилення суспільного контролю, домінування у громадському просторі однакової порожнечі.

Дюркгейм писав «...уявіть собі суспільство святих, зразковий монастир зразкових індивідуумів. Злочини у власному значенні слова тут невідомі; проте провини, що є несуттєвими мирянину, викличуть тут такий самий скандал, як звичайні злочини викликають у звичайних умовах» [6, 41]. Слід пам'ятати, що девіація завжди відносна суспільству та часу, і викорінення однієї девіації неминує веде за собою появу іншої, яка раніше не вважалася серйозною провиною

На тлі соціокультурних рамок, що стрімко змінюються, в сучасному українському соціумі різні субкультурні практики в молодіжному середовищі продовжують залишатися. Одним із найбільш затребуваних способів молодіжної міжособистісної комунікації, маркування субкультурних практик, самовираження та самопрезентації. Сьогодні в Україні певна частина молоді знаходиться під впливом художніх субкультурних практик, що відображають внутрішню диференціацію молодіжної субкультури та ідентичності.

Примикання до субкультури – це результат становлення особистісної ідентичності та пошук шляхів самовираження та самовизначення молоді [1].

У молодіжному середовищі активно розвивається свідомість художньої культури, під якою мається на увазі сукупність явищ соціально-практичної та духовно-практичної діяльності з формування, поширення, осягнення художніх чи матеріальних предметів, які мають певну естетичну цінність [2].

Нове сприйняття муралізму як явища молодіжних мистецьких субкультурних практик в умовах сучасного українського суспільства пов'язано з переоцінкою сутності соціології культури [3]. У зверненні до такого роду образотворчої діяльності молоді фахівці вбачають «символічну форму протесту» у відношенні до цінностей офіційної традиційної культури та соціально визнаних норм суспільства. Револьюційні події породили «небачений імпульс до творчості, створення нового» [4], в тому числі і до формуванню субкультури стріт-арт в українському молодіжному середовищі як формі самовираження та екстраполяції соціокультурних практик. Відокремлення молодіжної культури, в цілому, та її субкультурних практик, зокрема, вчені пов'язують із маргіналізацією молоді та виникненням соціокультурного бар'єру між поколіннями батьків і дітей у постіндустріальному суспільстві, що швидко змінюється [5]

Звичайними об'єктами муралів як явища художніх субкультурних практик у молодіжному середовищі стають публічні простори та будівлі міської інфраструктури у публічних місцях, одночасно доступних для широкої демонстрації молодіжних мистецьких субкультурних практик і забезпечують графіті-малюнків і анонімну захищеність графіті-повідомлень.

Таким чином, можна позначити декілька функцій сучасних муралів як явища художніх субкультурних практик у молодіжному середовищі: функції самовираження, екстраполяції соціокультурних практик, функції комунікації, маркування неформальних молодіжних спільнот.

В цілому, муралізм як явище художніх субкультурних практик молодіжному середовищі виходить за рамки ігрового віртуального простору і перетворюється на реальний міський пейзаж, «оживляючи» сірі стіни будинків та інших міських конструкцій.

За нашими уявленнями, муралізм як особливе явище художніх субкультурних практик у молодіжному середовищі та надалі буде розгортати свій інноваційний потенціал у рамках мистецької культури українського соціуму, привносячи до нього нові ідеї форми малюнків та графіті-повідомлень. А оскільки молодіжні субкультурні практики не є незалежними, цілісними, закінченими формами культури, очевидно, що спрямованість їх розвитку стануть багато в чому визначатися тими конкретними соціокультурними рамками, в яких це молодіжна спільнота існує та функціонує.

2.3. Українські мурали в публічному просторі

На етапі серйозних політичних змін символічні форми стають потужним владним ресурсом, за допомогою якого державні та громадські інститути здійснюють свою саморепрезентацію, легітимацію і просування певних образів реальності (картини світу), виробляють позиціонування соціальних суб'єктів у соціально-економічному та політико-культурному просторі.

Символічна динаміка перехідного процесу в таких випадках обумовлюється застосуванням технології ресимволізації. Під ресимволізацією ми будемо розуміти механізм деконструювання колишнього соціально-політичного образу світу і створення нового символічного паттерну, релевантного умовам історичної та соціальної необхідності. В результаті ресимволізації відбувається артикуляція змінених соціальних прагнень, відтворення оновленої системи владних відносин, формування нової ідеологічної ідентичності соціальної спільноти. Останнім часом проблема здійснення ресимволізації гостро актуалізувалася для Української держави, яка переживає болісний транзит до демократичної правової держави [22, с. 130].

Унікальність тексту муралів полягає в тому, що на відміну від решти позначок в цьому тексті, мурали є не просто однією з інтерпретацій старого,

просто зафіксованого в просторі, а може бути інструментом для змін тексту навколо його в сучасності.

Зрозуміло, що темами малюнків мурали можуть привертати уваги для окремих проблем, але загалом, якщо брати муралізм, як щось ціле, як щось, що вже формується баченням адміністрації, і як щось не стихійне, а стале, як такий прояв мистецтва в публічному просторі, вони здатні впливати на міську ідентичність

В сучасній Україні основні стилістичні тенденції муралу були запозичені з Європи та Америки після розпаду СРСР. Для створення муралів окрім вітчизняних високопрофесійних митців запрошувались іноземні художників із закордону. Всесвітній досвід муралізму наклав відбиток на вітчизняне мистецтво муралу, але при цьому він не втратив національні мотиви та автентичність. У 2017 р. три з українських творів стріарту увійшли до найкращих світових муралів року. Це дві київські роботи та одна харківська. Серед муралів Києва твір італійського живописця із зображенням ведмеда з людськими руками, а також малюнок художника з Аргентини, на якому зображені два голубі леви. На третьому муралі, що знаходиться у м. Харкові, намальована велика голова [13, с. 34].

Як і в усіх країнах світу, українські мурали відіграють роль обличчя міста, підлаштовуючись під його характерний архітектурний ансамбль. Оскільки в українських містах переважна більшість архітектури радянського типу з монотонними сірими конструкціями, мурал у цьому випадку надає їм естетичної різнобарвності та контрасту між буденною одноманітністю й яскравим креативним зображенням. З позиції змістового наповнення в українському муралі, особливо в Києві, яскраво простежуються національні мотиви, а також сюжети на тему Революції гідності та незалежності України [7].

Це надзвичайно важлива риса, адже таким чином український мурал набуває Art and Design власної самобутності й вирізняє наше вуличне мистецтво з-поміж інших. Даний аспект має не аби яке культурне значення як

для мешканців міст, так і для туристів не тільки завдяки своїй високій естетичності, а й тому, що сприяє соціо-культурній самоідентифікації громадян

В Україні оформлення стін розписами відоме вже кілька століть, зокрема у селі Петриківка. Поширене була монументальне мистецтво в УРСР. Тодішні розписи та мозаїки оспівували партію, дружбу народів, перемогу у війні, щасливе дитинство, боротьбу за мир. Лібералізація призвела до нового етапу стріт-арту [13].

В роки незалежності виникали об'єднання художників, проводились фестивалі (вже кілька років проходять міжнародні фестивалі Muralissimo, Respublica, «арТЕРвізія»), українські митці отримали визнання за кордоном, а іноземні – працювали в Україні. Влада прагнула контролювати цей процес, що іноді призводило до конфліктів (конфлікт 2013 р. між «Мистецьким арсеналом» та В. Кузнецовим щодо картини останнього «Коліївщина : Страшний суд») [15, с. 70].

Але особливий сплеск муралізму стався після Революції Гідності, яку ознаменувала стрімка активізація громадянського суспільства. Новий етап значно відрізнявся від інших. Символічно-естетичними формами політичного контролю над створенням муралів, спрямованих на формування національної ідентичності стали зображення героїв Революції Гідності (героїв «Небесної Сотні»), історичних діячів-апологетів національної ідеї (М. Грушевського, Л. Українки та ін.), національних символів (вишиванки, віночки), кольорові гами, які викликали асоціації з нацією (синьо-жовтий, червоно-чорний) та поєднувались з абстрактними персонажами, казкові та фантастичні сюжети, які символізували прагнення України до волі [14, с. 20].

Знайшла відображення тема російської агресії, іноді – у казкових сюжетах із козаками чи фантастичними істотами у вишиванках і шароварах, які розрубують дракона. Розвиток муралізму свідчив про відмінності тенденцій в українському і європейському суспільстві. Якщо останнє прагнуло глобальних тенденцій, а мультикультуралізм у стріт-арті домінував, то

Україна – відродження національної ідентичності, натомість мультикультуралізм нині представлений слабко, хіба що на рівні презентації окремих регіональних ідентичностей, але вони явно поступаються темі національного будівництва. Частково це пояснюється тим, що в контексті формування нації влада сприйняла ту її модель, яку відстоюють політики одного з регіонів [23].

Ще однією рисою етапу стало зростання ролі закордонних митців. До України приїхали багато відомих райтерів, захоплених революцією. Це сприяло поширенню іноземних мистецьких тенденцій. У свою чергу багато виконаних іноземцями муралів надихали українські традиції. Так, француз Remed (Г. Албі) джерелом свого натхнення вважає київську скульптуру Батьківщини-матері. Австралієць Г. ван Хелтен створив мурал «Конвалія» з зображенням Лесі Українки, на що його надихнув її однойменний вірш, та 43-метровий мурал «Дівчина з вишиванкою» на бул. Дружби народів, на який, за свідченням художника, його надихала краса українських дівчат. Автором портрета С. Нігояна був художник з Португалії Vhils (О. Фарто). Закордонні митці працюють й у інших містах України [6, с. 100].

У свою чергу українські райтери теж пропагують Україну. Гео Лерос керує проектом CityArt, який покликаний привернути увагу світу до України шляхом запрошення художників і створення туристичного маршруту з оглядом відомих муралів та узгоджений з міською владою. Водночас у Києві продовжують з'являтися й стихійні твори.

У Львові поширене й стихійне, й легальне мистецтво. Ініціаторами легальних муралів є арт-групи і неурядові організації (артгрупа Kickit, Інститут суспільних ініціатив, Інститут міста), які запрошують художників, відбирають роботи, узгоджують їх з владою.

У Тернополі фасади прикрашались в рамках фестивалю «арТЕРвізія», до якого запрошували художників з Одеси, Луцька і Німеччини. Крім згаданих, існують сотні інших об'єднань, які поширюють позитивну інформацію про муралізм, сприяють естетичній освіті громадян, встановленню міжнародних

контактів, опануванню нових технологій. Завдяки фестивалю Respublica Кам'янець-Подільський брав участь у проєкті Google Street Art Project. Але не усі райтери суб'єктивно орієнтовані на політичну дію. Так, гаслом райтерів з Мелітополя є: «Мир ярче! Город чище! Люди добрее» [6, с. 135], а відома київська група *Interesni kazki*, відома муралами на казкові сюжети, метою вважає «позитивний вплив на людину» [6, с. 136].

Особливо «неполітичні» мурали стали поширюватися по мірі поступового розчарування суспільства у діяльності нової влади. Але це не означає, що така ідеологія не містить політичного підтексту. Так, київський мер закликає муралістів активізуватись, зробити місто комфортнішим, очевидно, сподіваючись, що це позитивно вплине на ставлення мешканців до влади. Посилити контроль над райтерами прагнуть владні структури й у інших містах, міські організації партій. Активною в цьому є влада Вінниці, Одеси та ін. Еліти організують конкурси, фестивалі, займаються пошуком спонсорів.

Отже, закономірне розчарування у наслідках революції призвело до нових тенденцій у муралізмі, посилення контролю з боку еліт над тією частиною суспільства, яка є суб'єктом його розвитку, зростання формально деполітизованої тематики, збільшення замовних муралів та переходу вуличного мистецтва у виставкові зали. Крім того, в Україні, як й за кордоном, потроху поширюється антиестетика та сюрреалізм, що є свідченням кризових явищ, втрати ідеалів і депресивних тенденцій. Другою причиною, яка стимулювала ці процеси, стала економічна криза. Муралізм є кошовною справою, що полегшує політичний контроль над ним. Формами політичного контролю є: пряме замовлення та фінансування, зокрема у формі конкурсів; фінансування через громадські установи (наприклад, навчальні заклади), фестивалі; суспільно-політичні орієнтації виконавців муралів.

Мурали залишаються частиною міського тексту, але у подібному вигляді вони репрезентують не місто і його жителів, а виключно бажання влади створити новий образ міста, який є фальшивим і не актуальним зображенням дійсності. В такому тексті, мурали хоча і виконують свої функції

щодо маркування простору і створення просторових орієнтирів, все одно постає достатньо питань щодо якості символічного навантаження та доцільності створення подібного помилкового маркування.

Наразі, нові образи міст робляться без уваги до вже існуючої місцевої ідентичності, та без глибоко аналізу простору та середовища, в якому воно створюється. На базі такого непорозуміння і виникають конфлікти з місцевими жителями, які не відчують повагу до свого права на прийняття рішень у публічному просторі. У зв'язку з цим навіть формуються угруповання для протидії. У відповідь на екстенсивне та хаотичне створення муралів в Києві група активістів об'єдналася у формування «International Huj Art Foundation» та почала залишати підписи, що містили друге слово з їхньої назви, тільки у вигляді кирилиці [8].

Навесні 2022 року в багатьох містах України та світу почали виникати мурали, в яких можна виділити ряд спільних ознак. Їх тематика пов'язана з підтримкою України, закликами до припинення війни, висвітленням співчуття до страждань дорослих та дітей, які потерпають від російської агресії. Зокрема митці застосовують ті символи, які зрозумілі для більшості людей це білий голуб миру із гілкою у дзьобі, якого зобразили у Франкфурті (Німеччині) чи такий самий голуб, але вдягнений у бронежилет, що несе замість гілки автоматичну зброю, що змальований на будівлі у Парижі (Франція).

Зв'язок з подіями, що відбуваються в Україні, можна розпізнати завдяки використанню у зображеннях кольори українського прапора, якими змальовано гілку чи тло мурала. Подібне зображення голуба у бронежилеті колись створив Бенксі у Газі, привертаючи увагу до ізраїльськопалестинського конфлікту, що тривав десятиліття, а потім серію творів мистецтва поблизу Кале у Франції, що зображують триваючу мігрантську кризу. Ці твори мистецтва відображають культуру, суспільство та пропонують інший погляд на певні політичні проблеми. Це мистецтво, яке ставить запитання про навколишній світ, а не дає відповіді.

Митці нерідко передають образ України у вигляді молодої дівчини, вдягнутої в українське традиційне вбрання, як це зробили муралісти у таких містах, як Цюрих (Швейцарія), Рівне (Україна), Берлін (Німеччина). В цих зображеннях також використовуються кольори українського прапора, мапа України, соняхи тощо. Кожен митець застосовує зрозумілу семантику кольорів чи інших символів української нації (тризуб, мапа) за рахунок чого втілює основну ідею [17].

Проте звісно відмінності полягають у індивідуальній авторській манері, яка проявляється у деталізації зображень, специфіки обраного сюжету. Ряд митців зображують президента України Володимира Олександровича Зеленського, який постає у вигляді борця з силами зла – міфічними чи реальними. Саме такі персоніфіковані добре пізнавані образи представлені у муралі польського митця Каву, який змалював президента у вигляді Гаррі Поттера у Познані. Більш реалістично його зобразили митці Good Looking Studio у Кракові чи у США, де Володимир Зеленський стоїть з автоматичною зброєю в руках. Не менш часто на муралах змальовані українські діти, зокрема у роботах, що виникли в Запоріжжі, Празі, Парижі, американському штаті Каліфорнія тощо. «Мистецтво можна використовувати для організації людей навколо певної мети. Мистецтво може надихнути та надати людям можливість стати творцями змін у своєму оточенні» [8].

Поява цих та інших мистецьких робіт викликана тими процесами, що відбуваються у світі. Вони відіграють роль культурної зброї, яка спрямована до заклику різним політичним силам, керівникам країн об'єднуватись у боротьбі за мир та допомозі Україні. Їх поява виступає ініціативою різних представників не владних структур, а простих громадян. Мистецтво виступає формою репрезентації актуальних подій, воно напряду пов'язано з політичною ідеологією. «Мистецтво є місцем боротьби різних репрезентаційних режимів, що легітимуються політичними ідеологіями, які стоять за ними. Це боротьба за право конструювання реальності» [2, с. 71]. Саме тому функціонування мистецтва в контексті культури є важливим

компонентом розвитку суспільства, а його характер не лише визначається поточним образом світу, але й формує його.

Широкомасштабне вторгнення Росії в Україну змусило активізувати процес перейменування попередніх назв. Зрештою до свідомості українців не лише в Києві, а й у Миколаєві, Одесі, Харкові та інших русифікованих містах почала доходити сформульована кореспондентом «АрміяInform» О. Теревверком істина: «Для сучасної України декомунізація та деколонізація – це дещо важливіше, ніж просто позбавлення рудиментів радянського минулого у вигляді комуністичних топонімів, пам'ятників вождям чи назв чужих міст, річок, гір та імен. В нинішніх умовах цей процес означає деколонізацію й дерусифікацію в цілому, що дорівнює самозбереженню нації» [21].

До початку конфлікту мурали створювалися на території України, але не так масово і не такий зміст вкладався у той чи інший настінний малюнок. Безліч авторських робіт мають патріотичний характер. Давайте розглянемо на прикладах: у жовтні 2016 року, австралійський художник Гідо Ван Хелтен зобразив портрет вчительки української літератури в містечку Авдіївка Донецької області, яке знаходиться в епіцентрі обстрілів бойовиків (роботу було виконано в рамках міжнародного арт-проекту «Art United Us» під керівництвом арт. Гео Лерос) [23].



Також, нещодавно у Києві з'явилося патріотичне зображення – настінний мурал – на гостру тему війни на Донбасі. Малюнок на стіні будівлі зображує воїна, який повертається з українського Донбасу - з опущеною зброєю та гордо піднятою головою. Мурал повідомляє, що Донбас – це Україна [23].



Відомі художники своїми роботами наголошують на важливості територіальної цілісності України та показують, що Україна прагне миру. Побачений мурал – це як почута пісня, що викликає низку емоцій, спогадів, дає можливість задуматися. У нашій країні кожна небайдужа людина робить свій внесок (по-своєму) на шляху до повернення миру та цілісності України. Хтось охороняє кордони, хтось пише вірші про Україну, хтось співає, а хтось за допомогою фарб намагається закликати народ до єднання, миру та показати важливість територіальної цілісності [23].

У Києві було створено новий мурал. Цього разу стінопис присвятили колишньому Головнокомандувачу Збройних Сил України Валерію Залужному. Цей мурал отримав рекордні розміри. Розмір муралу становить

понад 120 квадратних метрів. Розташований за адресою: Київ, вулиця Котельникова, 51. [18].

На користь змін, які відбулися у свідомості українських високопосадовців і звичайних людей свідчать результати опитування, проведеного Фондом «Демократичні ініціативи» імені Ілька Кучеріва спільно з соціологічною службою Центру Разумкова за підтримки програми MATRA у 2023 році. Ще недавно перейменування топонімів видавалося багатьом людям, особливо на сході й півдні України, суперечливим (рис. 2.1).

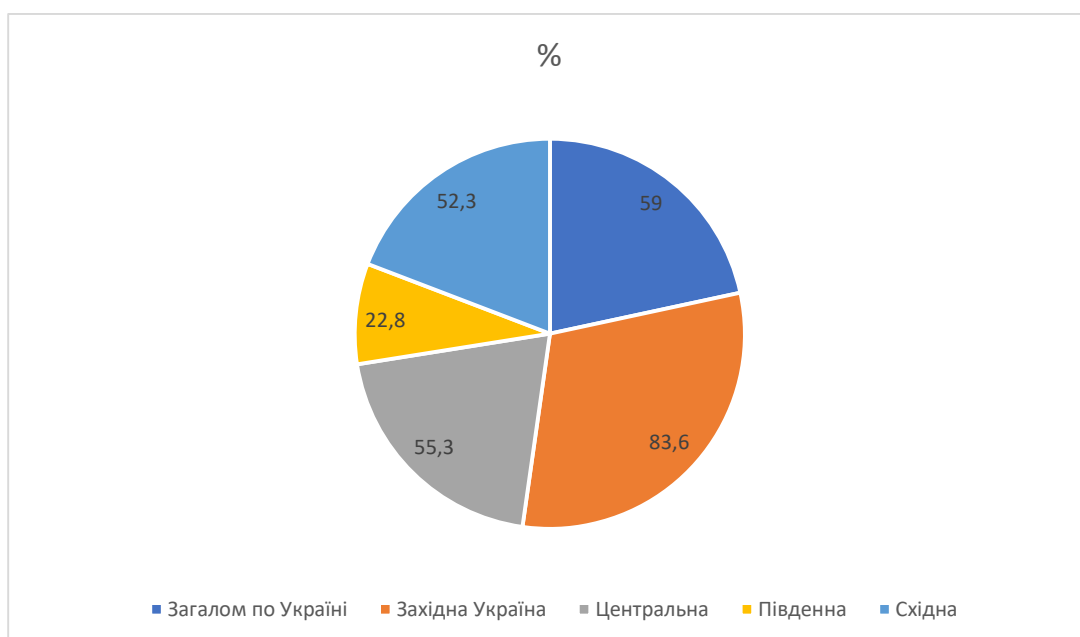


Рис. 2.1. Відношення українців до перейменування топонімів

Нині позитивно до перейменувань ставляться: загалом в Україні – 59%, на заході – 83,6%, в центрі – 55,3%, на півдні – 22,8%, на сході – 52,3%. Також близько 73% українців схвалюють державне рішення про засудження СРСР як комуністичного тоталітарного режиму, що здійснював політику державного терору. Така думка домінує в усіх регіонах, а незгодних із цим – не більше 14% (близько 14% на півдні та 12% на сході України) [1].

Відтак маємо всі підстави вважати процес повернення української пам'яті незворотним. А значить і повернення українських найменувань

натомість нав'язаних окупаційною владою слід сприймати в умовах війни як лінію фронту, що проходить по душах і серцях українців

Водночас Харків наслідує і Радянську традицію, адже влада міста активно вносить в публічний простір мурали на честь героїв Другої світової війни, не цурається присвячувати стінописи Пушкіну, Єсеніну а також відомим діячам культури радянської доби. Взагалі на прикладі Харкова можна побачити нашарування ідей та зміну дискурсів, які в різні часові проміжки своїми діями поширювала влада.

В Харкові це відбувалося хвилями, до першої з яких у 2013 році як раз і потрапили зображення радянських героїв. Роман Любавський стверджує, що «Вони чітко ілюструють радянсько-ностальгійний і регіональний виміри публічного простору того міста. Вони найчастіше поєднуються між собою, латентно або прямо актуалізуючи фантомні болі «першої столиці» [7].

Але з 2014-го року можна казати про появу муралів з зображенням і виключно українських національних символів, що Любавський інтерпритує, як спробу вписати Харків до національного наративу, та «продемонструвати перебування міста у соге українського політичного проєкту» [7]. В цей період всі ці радянсько-ностальгічні символи починають сусідствувати з Шевченком, героями битви під Крутами, петриківськими розписами та подібним. Але так само автором дослідження зазначається, всі ці наративи не змішуються і досі продовжують існувати поруч одне з одним, і транслювати протилежні ідеї. І хоча така відмінність обумовлюється також і тим, що до поширення національного мурального наративу як противаги радянському доклали руку місцеві активісти, навіть просто по такому сумбурному поєднанню образів можна визначити бачення міста різними групами населення, поступову зміну дискурсів, домінування тих, чи інших ідей і внутрішні конфлікти між різними групами населення міста.

Таким чином мурали стають інструментом для актуалізації історичної та культурної пам'яті.

Нещодавно у Києві тимчасово заборонили створювати нові мурали, але прозорі процедури погодження стінописів у публічному просторі поки немає. Через це виникають скандали та публічні дискусії — мурали можуть з'являтися на пам'ятках архітектури, мати сумнівну художню цінність або й дратувати мешканців, бо були розміщені без їхньої згоди.

Таким чином, можна говорити про парадокс наявного тексту мурала у місті. Влада ігнорує місцевих жителів і не бачить в них співрозмовників, і навіть не намагається використовувати методи громадського обговорення. Також в контексті існування обмеженого кола впливових людей, які приймають рішення про створення муралів в місті, використовується термін «політична економія»

Існують приклади, коли мурали використовувались для отримання непрямої іміджевої чи політичної вигоди. В таких випадках мистецтво стає зручним і видним інструментом, який на довго залишається в публічному просторі і є безапеляційним маркером кращого життя, завдяки успішним прикладам за кордоном. Це часто підносять як практику декомунізації, в рамках якої влада прибирає старий радянський вид міста і пропонує інший йому на зміну. Але якщо аналізувати механізм прийняття рішень, можна дійти висновку, що як і в радянській традиції, подібні проєкти робляться «згори» без діалогу з жителями міста. Таким чином, вони нівелюють ідею публічного простору, не зважають на те, що це зона спільного володіння

Враховуючи методи розповсюдження муралів, можна стверджувати, що при подібній масштабній інтервенції чужорідної практики в публічні простори, невдоволення може набирати більших обертів.

ВИСНОВКИ

Дослідження політичного символізму муралів показало, що символічна реальність дозволяє глибше розуміти та інтерпретувати політичні явища і процеси, а також впливати на емоційне сприйняття політичних подій. Політична символіка, зокрема у вигляді муралів, стає інструментом конструювання нових світоглядів і перетворення існуючої дійсності, що є важливим для національної ідентифікації та протистояння зовнішнім впливам

1. Опанування символічної реальності дозволяє в сучасних умовах виявляти здатність до інтерпретацій та емоційного сприйняття політичних явищ і процесів, глибинно пізнавати істинну суть певного політичного порядку. Окреслення символічних способів реалізації політичної діяльності, перетворення існуючої дійсності, конструювання реальності, формування нового світогляду дозволяє глибше осмислювати можливості і труднощі процесу національної ідентифікації та протистояння зовнішнім впливам.

Слід пам'ятати, що за допомогою ідеології символічними засобами задаються певні установки, ідеологеми, способи поведінки, формування відповідних оціночних суджень. При цьому ідеологія за відсутності плюралізму не залишає людині простору для власних ідей та аргументації, розділяє людей на «своїх» і «чужих». До маніпулятивних засобів, пов'язаних із символами, слід віднести міфологізацію, ідеологізацію, ритуалізацію. Масована символізація, що здійснюється через символічне управління, дозволяє спотворювати свідомість мас.

2. Застосування символів у політиці часто використовується для маніпуляції масовою свідомістю, створення міфів та ідеологем, які не залишають місця для власних ідей та аргументацій. Це особливо проявляється у випадках масованої символізації, що може призводити до підтримки населенням агресивних політичних дій, як це видно з прикладу підтримки російським населенням війни проти України.

3. Мурали, як форма вуличного мистецтва, грають значну роль у формуванні та легітимації політичних ідей та образів. Вони можуть бути використані як для внутрішньої консолідації суспільства, так і для зовнішньої легітимації політики. Наприклад, мурали можуть підкреслювати національні ідеї та патріотизм, що особливо важливо в умовах політичних криз та трансформацій.

4. Одним із ключових аспектів політичного символізму муралів є їх здатність до мобілізації молоді та формування молодіжної субкультури. Мурали часто виступають інструментом самовираження та ідентифікації молоді, допомагаючи їм знаходити своє місце у суспільстві та формувати власну ідентичність.

5. Український досвід муралізму свідчить про те, що мурали можуть стати потужним засобом комунікації та вираження політичних та соціальних ідей. Особливо це проявляється у випадках, коли мурали використовуються для підкреслення національних мотивів та історичних подій, що сприяє формуванню національної свідомості та культурної ідентичності.

Таким чином, дослідження політичного символізму муралів дозволяє зробити висновок, що вони є важливим інструментом політичної комунікації та впливу, здатним формувати громадську думку та сприяти національній ідентифікації. Використання муралів у політичних цілях підкреслює їхню значущість як засобу вираження та легітимації політичних ідей у сучасному суспільстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Балан С. Символічна політика. Українська правда. 30 травня 2012. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2012/05/30/6965594/>
2. Барсукова О. Скільки українців "за" перейменування топонімів, пов'язаних з Росією чи СРСР? Опитування. «Українська правда. Життя». 21 січня 2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2023/01/21/252460>
3. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / Жан Бодріяр / [пер. з фр. Л. Кононовича]. – Львів : Кальварія, 2004. – 376 с.
4. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляції / Жан Бодріяр / [пер. з фр. В. Ховхун]. – К. : Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2004. – 230 с.
5. Бодріяр Ж. Фатальні стратегії / Жан Бодріяр / [пер. з фр. Л. Кононовича]. – Львів : Кальварія, 2010. – 192 с
6. Гаврилаш І. С. Мурал-арт у контексті масової культури ХХІ століття. Питання культурології. 2018. № 34. С. 137
7. Гаврилюк Б. А. Особливості розвитку мураларту Харкова. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2020. Вип. № 43. С. 89–95.
8. Гришкевич С. Мурали Києва : вебсайт. URL: <https://kyivmural.com/uk/index>
9. Демська О. М. Політичний символізм топонімних практик міста / Оріся Демська // Мова: класичне - модерне - постмодерне : збірник наукових праць / [редкол.: Ожоган В. М. (відп. ред.), Демська О. М., Зернецький П. В., Лучик А. А., Лучик В. В., Масенко Л. Т., Собуцький М. А., Кадочнікова О. П. та ін. ; упоряд.: Ожоган В. М., Сігов К. Б.] ; Нац. ун-т "Києво-Могилян. акад.". - Київ : Дух і літера, 2019. - Вип. 5. - С. 5-21
10. Євсєєв К. Символічна політика в Україні. Наукові записки ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. Випуск 6 (62). С. 310 – 322.
11. Єфімова А. В. Художні практики в урбаністичних просторах кінця ХХ – початку ХХІ століття (досвід західної України) : Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2017. С.7

- 12.Кассіерер Е. Поняття символічної форми в структурі наук про дух / Е. Кассіерер // Культурологія ХХ століття . – 1998. – № 11. – С. 37-66
- 13.Любавський Р. Муралі Харкова: простір, пам'ять, політика. Місто: історія, культура, суспільство. 2021. Т. 1, № 12. С. 34
- 14.Мамонтова Е. Символічний комплекс атрибуції державного суверенітету. Політичний менеджмент. 2011. № 1. С. 17 – 24.
- 15.Онищенко А. В. Конструюючи реальність: мистецтво як поле боротьби репрезентацій політичних ідеологій. Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство, 2019. Том 4. С. 67–72.
- 16.Політичні механізми формування громадянської ідентичності в сучасному українському суспільстві / Колективна монографія. Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2014. 296 с.
- 17.Рупташ О., Шкрібляк М. Сучасна стратегія розвитку національної культури: теоретичні аспекти, соціальноправові гарантії та практичні моделі реалізації. Феномен культури у гуманітарному дискурсі. Чернівці: Чернівець. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2020. С. 186–208.
- 18.РБК-Україна. URL: <https://www.rbc.ua/ukr/styler/kraftova-rodzinkami-tsukatami-ta-zhuravlinoyu-1714647758.html>
- 19.Славина О. В. Символізація політичної реальності : трансформація концептуального дискурсу : дис... канд. політ. наук ; 23.00.01 – теорія та історія політичної науки / Славина О.В. ; Дніпропетровський нац. ун-т ім. Олеся Гончара. – Дніпропетровськ, 2015.
- 20.Станіславська К.І Історичний шлях розвитку графіті як культурномистецької форми сучасного міста. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2010. № 25. С. 240-241
- 21.Тереверко О. Дерусифікація топонімів в Україні: на розгляд Верховної Ради внесли відповідний законопроект. 08 квітня 2022. URL: <https://armyinform.com.ua/2022/04/08/derusyifikacziya-toponimiv-v-ukrayinina-rozglyad-verhovnoyi-rady-vnesly-vidpovidnyj-zakonoprojekt>

- 22.Ярошенко В. Становлення інституту демократичної громадянськості в Україні з урахуванням впливу символічної складової. *Studia Politologica Ucraino-Polona*. Випуск 5. Житомир-Київ-Краків: ФОП Євенок О. О., 2015. С. 122 – 133.
- 23.Я-кореспондент. Жернал. URL:
<https://blogs.korrespondent.net/blog/politics/3781118/>
- 24.Berger C.R. Acquiring Social Information / C.R. Berger, K. Kellermann // *Strategic Interpersonal Communication* / ed. by Wiemann J.M. – Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 1994.
- 25.Blumer H. Sociological Implications of the Thought of George Herbert Mead / H. Blumer // *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*. – Berkeley: University of California Press, 1969. – P. 69, 332.
- 26.Boudon R., Bourricaud F. Dictionnaire critique de la sociologie / R. Boudon, F. Bourricaud. – Paris: PUF, 1982. – P. 547.
- 27.Cohen A. Two-dimensional Man. An Essay on the Anthropology of Power and Symbolism in Complex Society / A. Cohen. – Berkeley & Los Angeles: Univ.of California Press, 1974. – P. 3
- 28.Duncan J.D. Symbols and Social Theory / J.D. Duncan. – N.Y.: Oxford Univ.Press, 1969. – P.7-8.
- 29.Eisenstadt S. N. Symbolic Structures and Social Dynamics. With Special Reference to Studies of Modernization / S. N. Eisenstadt // S. N. Eisenstadt, I. Rossi (ed.). *Structural Sociology*. – New York : Columbia University Press, 1982. – P. 170.
- 30.Fischer-Lichte E. Theater as Cultural System (from the Book «The Semiotics of Theater») / E. Fischer-Lichte // *Shine: Theatre Theory*. – 2001. – № 21. – P. 68-89
- 31.Habermas J. The Liberating Power of Symbols. Philosophical Essays / J. Habermas. – Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.

32. How Art and Politics Influence and Shape Each Other. 23.02.2021. URL: <https://differentlevel.com/how-art-and-politics-influence-and-shapeeach-other/>
33. Luhmann N. Soziologische Aufklärung / N. Luhmann // Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1975.
34. Lohman J. The Walls Speak': Murals and Memory in Urban Philadelphia. Ph.D. diss. University of Pennsylvania, 2001. URL: <https://repository.upenn.edu/dissertations/AAI301533>
35. Macdonald, N. The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York. NY: Palgrave Macmillan, 2002
36. Mural Art Philadelphia. URL: <https://www.muralarts.org/about/>
37. Meyer T. Die Transformation des Politischen / Meyer T. – Frankfurt/Main, 1994. – S. 174
38. Möller F. Politics and Art. Subject: Political Science, Comparative Politics, Political Theory, 2016. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199935307.013.13
39. Nisbett, M., and J. Rapson. 2020. The role of ex-paramilitaries and former prisoners in Political Tourism. *Political Geography* 80 (June):102185. doi:10.1016/j.polgeo.2020.102185.
40. Natanson M. Anonymity: A Study In The Philosophy of Alfred Schutz / M. Natanson. – Bloomington: Indiana University Press, 1986. – P. 66
41. Pranama, G. I., & Irfansyah, A. (2019). Street Art sebagai Komunikasi Politik: Seni, Protes, dan Memori Politik. *Jurnal Ilmiah Widya Sosiopolitika*, 1(2), 98
42. Sholicin, Achmad. (2016). Pemrograman Web dengan PHP dan MySQL. Penerbit Budi Luhur
- Suhendi, D. (2019).
43. Peran Satuan Polisi Pamong Praja dalam Penyelenggaraan Ketenteraman Dan Ketertiban Umum (Studi terhadap Penerapan Standar Operasional Prosedur Ketenteraman dan Ketertiban Umum di Kabupaten Indramayu Provinsi Jawa Barat). *Jurnal Tatapamong*, 35–47. <https://doi.org/10.33701/jurnal-tatapamong.v1i1.1145>

44. Rosenberg H. The American Action Painters / H. Rosenberg // Reading Abstract Expressionism. Context and Critique / ed. by G. Landau Ellen. – Yale : University Press, 2005. – P. 720.
45. Umanilo, M. C. B. (2019). Pemikiran Michel Foucault. ResearchGate, (October). <https://doi.org/10.31219/osf.io/h59t3393>