

Зміни тематики, естетики та функцій публічних зображень у Києві через вплив соціокультурних процесів у суспільстві 1990–2010-х років

Changes in the themes, aesthetics and functions of public images in Kyiv due to the influence of socio-cultural processes in the society of 1990–2010

МАРІЯ ОСПІЩЕВА-ПАВЛИШИН

Аспірантка,

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,
pavlishinma@gmail.com

MARIIA OSPISHCHEVA-PAVLYSHYN

Postgraduate student,

Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-8278-8799

Анотація. На хвилі стрімкого розвитку в останні десятиліття публічного мистецтва і, зокрема, графітізму та муралізму, значно зросла зацікавленість до них серед культурологів, мистецтвознавців, архітекторів, соціологів і фахівців з планування міського середовища. Різноманітним аспектам існування візуального публічного мистецтва присвячені численні праці, що з'явилися на Заході та в Україні. Ця стаття доповнює корпус напрацьованих знань аналізом впливу соціокультурних процесів у суспільстві на зміни, які відбувалися у монументальному живописі, графітізмі та муралізмі у Києві протягом 1990–2010-х років. Виявлені досліджені та окреслені особливості кожного історичного етапу цього впливу, а теоретичний аналіз проілюстровано описом найбільш характерних творів. Більшість з них докладно розглянуті. Простежені зміни у тематиці, естетиці та функціях публічних зображень. Крім того, оновлені, з урахуванням змін у мистецтві та останніх досягнень у його аналізі, суттєві для цієї роботи дефініції, як-от муралізм та графітізм.

Ключові слова: монументальний живопис, графітізм, муралізм, синтез мистецтв, вплив соціокультурних процесів.

Постановка проблеми. Бурхливий розвиток візуального публічного мистецтва актуалізує його вивчення, особливо в тих аспектах, яким ще не приділялося достатньої уваги. Йдеться про вплив соціокультурних процесів 1990–2010-х років на трансформацію тематики, естетики та функцій публічних зображень у Києві. Перш за все розглядатиметься монументальний живопис, графіті й мурали.

Виявлення соціокультурних впливів на публічне візуальне мистецтво потребує аналізу чинників та етапів цього впливу. Дослідження має доповнити існуючі науково-теоретичні розвідки новими підходами та збагатити ще не виявленими фактами, що сприятиме кращому розумінню творчості київських графітістів та муралістів 1990–2010-х років.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різноманітним аспектам існування візуального

публічного мистецтва присвячені численні праці, що з'явилися на Заході, починаючи з середини 1990-х, переважно з 2000-х, а в Україні, як правило, з 2010-х років.

Вивченню поняттєвої бази публічного мистецтва, в тому числі візуального (мурали, графіті), присвячено книгу Сюзанни Лейсі Mapping the Terrain: New Genre Public Art [24], де вона пише про публічне мистецтво як окремий новий мистецький жанр та присвячує окремі глави взаємодії твору і публіки, ролі емпатії при створенні твору. С. Лейсі аналізує морфологію публічного мистецтва, яке змінило роль автора у суспільстві, принципи створення та сприйняття твору. Вона розглядає еволюцію поведінки художника на шляху від «суб'єкта, що транслює персональний досвід» до «художника-активіста».

Питаннями термінології, класифікації, морфології та співвідношення публічного мистецтва

та мураларту з іншими видами мистецтв займався Г. Вишеславський та О. Сидор-Гібелінда [7], О. Шило та О. Івашко [20], О. Кривопатре [12]; П. Шугуров [21].

На сучасному етапі осмислення публічного мистецтва і мураларту автори тяжіють до соціокультурних підходів, до обговорення межі персонального і публічного просторів. Деякими авторами підкреслюється думка, що для публічного мистецтва соціально орієнтований процес є важливішим за матеріальний результат, власне твір мистецтва. Проте всі автори згодні в тому, що публічне мистецтво створюється в урбаністичному середовищі, що основою його є комунікація і, як правило, ця комунікація є діалогом різних культур.

Іріс Маріон Янг у книзі «Справедливість і політика розрізнення» описує міське середовище як складну систему взаємодії культур: панівних, субкультур, контркультур. На досвід автентичних культур мігрантів накладаються маргінальні контркультури соціальних меншин з ізоляціоністськими тенденціями. Вона констатує, що єство сучасного міста це «публічний простір — зіткнення вимірів і значень, постійна комунікація з тим, з чим людина себе не ідентифікує. В ідеалі, урбаністичне середовище є тим місцем, де кожен може висловитися і бути почутим за межами свого звичного оточення» [25, с. 267].

Польська дослідниця Агнешка Гралінська-Тоборек у книзі «Енергія естетики міста» [23] розглядає публічне мистецтво як вторинне по відношенню до архітектури, проте зауважує на його важливості в формуванні «малими кроками» свідомості мешканців міста. Це мистецтво індивідуального втручання і переробки існуючого візуального і ментального простору у відповідність до швидкоплинних змін у суспільстві. Естетика публічного мистецтва підкреслює конкурентну боротьбу її авторів за вплив на середовище.

Аналізу творів публічного мистецтва українських авторів присвячені дослідження Н. Булавіної та І. Пилипенка [5], О. Чепелик [19]; Н. Мусієнко [14].

Незважаючи на значний обсяг літератури, присвяченої публічному мистецтву і мураларту, більшість з досліджень містить переважно емпіричну інформацію. Немає досліджень, які б розглядали етапи впливу соціокультурних процесів на тематику, естетику та функцію творів візуального публічного мистецтва — від монументального живопису до графітізму та муралізму, — локалізованих у Києві.

Мета статті — розглянути основні чинники впливу соціокультурних процесів у суспільстві на публічні зображення у Києві протягом 1990–2010-х років, а саме на монументальний живопис, графіті та мурали, а також виявити найсуттєвіші риси та поетапний характер спричинених цими процесами змін у тематиці, естетиці та функціях зображень. У трьох підрозділах статті, що відповідають основним етапам змін у хронологічній послідовності, маємо намір надати порівняльні характеристики кожному етапу з доданням прикладів найбільш показових творів.

Виклад основного матеріалу

Підрозділ перший. Глобальні політичні і соціальні катаклізми, які відбулися на колишніх теренах СРСР наприкінці 1980-х і потім вдруге, вже на території України під час революцій 2004 й 2014 років, так чи інакше віддзеркалилися на долі образотворчого мистецтва.

Дуже виразно ці зміни проявилися у паблікарті, а також у візуальних його проявах — різноманітних публічних зображеннях, як-от графіті та мурали, у столиці України.

Кожен етап перелічених подій додавав щось нове до тематики, естетики та функціональності публічних зображень. Як буде висвітлено, вони еволюціонували від монументального живопису через «перехідний етап» розквіту графіті до сучасних муралів.

Слово *мурал* походить від лат. *mūrālis* — «стіна». Це різні за технікою (переважно живописні) художні твори великого розміру, виконані у середмісті, безпосередньо на стінах будинків і тротуарах, з метою створення туристичної пам'ятки

або надання соціокультурного впливу, встановлення комунікації між різними культурами або соціальними групами в процесі колективної творчості.

Мурали є проявом художньої творчості, так само як і станковий живопис, містять художній образ, композицію, стиль, авторську манеру. Вони є засобами вираження персональних ідей і, одночасно, колективного досвіду суспільства, в якому були створені. Відрізняються від станкового живопису не тільки розміром та особливостями техніки (енкаустика, фреска, крейда, мозаїка та ін.), не тільки розміщенням на зовнішніх стінах будинків чи тротуарах, а ще й зв'язком з архітектурою і розрахунком на значно вищий інформаційний обмін з глядачем, чому сприяє їхнє існування у середмісті. Тематика цих творів, відповідно, має підвищену соціальну вагу і вплив на суспільство. Таким чином, мурали, за багатьма ознаками, є різновидом *монументального живопису*. Саме близькість цих двох понять — муралу і монументального живопису — змушує зупинитись на аналізі їхніх відмінностей більш докладно.

Монументальне мистецтво в СРСР та в країнах соціалістичного табору було частиною ідеологічного впливу, робилося виключно на замовлення централізованої влади і відповідало офіційним естетичним нормам, тоді як тематика муралів не є інструментом втілення державної ідеології.

Для розрізнення естетики муралів та монументального живопису суттєвим показником є участь останнього у творенні синтезу мистецтв, так само як і відсутність, у більшості випадків, подібних завдань перед художниками-муралістами.

Важливість для монументального живопису синтезу з архітектурою підкреслює Юрій Боров, який поставив цю ознаку першою: «це живопис, виконаний на стіні у синтезі з архітектурним образом» [4, с. 355]. Цю думку підтримує Мойсей Каган [10, с. 409] та переважна більшість мистецтвознавців. Проте, саме цей синтез виникав у просторових мистецтвах — архітектурі, живописі і скульптурі — набагато важче, ніж у мистецтвах синтетичних за самою своєю природою, як-от театр, балет, кінематограф, цирк, естрада.

Якщо синтез із самого початку є в основі перелічених синтетичних мистецтв, то синтез архітектури, скульптури і живопису потребує особливого теоретичного осмислення. Це аналіз того, як вибудовуються цілісність та поєднання різнорідних та самостійних образно-просторових систем. Це теорія синтезу мистецтв, якою займалися багато мистецтвознавців і яка присвячена проблематиці формування міського середовища як єдності, цілісності та природності, що відображають досвід суспільств та неповторність різних епох [6]. Синтез не є механічним додаванням архітектури, живопису та скульптури, а поєднанням на основі існуючих у певних суспільствах та сформованих завдяки історичному досвіду цінностей. Кожна деталь класичних створінь підкреслювала певний тип свідомості, особливий склад світосприйняття. На основі відтворення змістів цих цінностей, згідно Ю. Лотману, склався впізнаваний сучасниками канон, який «визначався ідеологією, і перш за все — соціально-історичною ідеологією» [13, с. 19]. Отже, канон утворювався у процесі тривалого колективного творчого процесу. Він дозволяв глядачам читувати змісти зображеного, розуміти розташування композицій, їхній ритм та мову зображень. Як приклад можна навести порядок розташування святих в іконостасах церков, які зумовлювалися правилами канону.

З іншого боку — і це важливо для аналізу відмінностей монументального живопису від муралів — сучасний тип художнього мислення відверто антиканонічний. Це ускладнює генерацію складних змістів і комунікацію автора з глядачем, який може не розуміти образи та не розпізнавати символи, важливі для побудови художнього образу. Через це в муралах присутня спрощена до рівня пересічного глядача символіка. Часто вона позичена з попкультури чи медій, на неї накладається ілюстративна авторська оповідальність та дидактичність.

Поміж тим, гармонічна єдність з архітектурою в ньому, найчастіше, відсутня. Навпаки, мурали як частина публікарту стають незапланованим,

а лише (інколи) узгодженим із владою вторгненням «нового візуального епосу» до вже існуючого історичного середовища, часто-густо порушуючи його та викликаючи контрверсійні відгуки глядачів.

Мурали виступають як засоби активного впливу на середовище, в них живопис повністю підкорив своїм завданням архітектуру, унеможлививши синтез мистецтв.

З іншого боку, і монументальний живопис і муралізм мають спільного попередника — мексиканських муралістів. Відомо про творчі зв'язки Дієго Рівери і Давида Альфаро Сікейроса з групою «Октябрь», членами якої були Олександр Дейнека, Мойсей Гінзбург, Сергій Ейзенштейн, Лазар (Ель) Лисицький та ін. Одним з безпосередніх провідників лівих ідей мексиканських муралістів і особливостей їхнього втілення в образно-пластичну мову художніх композицій для монументалістів в СРСР був Бела Уїтц, який співпрацював з Оксаною Павленко і творчо надихав молодшу генерацію монументалістів в різних республіках СРСР.

Підрозділ другий. Лібералізація суспільства та економіки наприкінці 1980-х, припинення ідеологічного та естетичного цензурування творів мистецтва вплинули на культуру. Передусім на ті галузі, які залежали від державних дотацій, навіть всебічної опіки, а саме — на монументальний живопис, де, мабуть, більш, аніж деінде, далася взнаки криза старої системи створення ідеологічних візуальних образів.

Крихка діалогічна рівновага «митець/суспільство», «артефакт/глядач» виявилася порушеною у самих своїх основах. І річ не в тім, що зникла система офіційних замовлень від Художнього фонду, який давав можливість відносно гідного існування поколінням радянських митців [2, с. 46–47], хоча ця причина не є останньою.

Криза охопила усі види мистецтв, але найменш захищеними виявилися ті, які потребували синтетичного підходу — і водночас апріорі значних матеріальних витрат — кінематограф, а також фреска, мозаїка, частково книговидання.

Ті ж види, в яких спостерігається більша питома вага індивідуальної ініціативи і які розраховані на мінімалістичність підручних засобів, не зазнали такої руйнівної корозії — станкове малярство, вуличний театр, музичне виконання, хоча і тут мали місце певні проблеми.

Але саме монументально-синтетична галузь при зміні світогляду суспільства раптом виявила власну відірваність від життя, заідеологізованість, химерність, що аж ніяк не спонукало митців до продовження обраної раніше творчої лінії. Більш того, цьому не сприяла й об'єктивна реальність часу початкового накопичення капіталу, який проявив, у кращому випадку, байдужість до питань збереження художньої спадщини попередніх десятиріч — задовго до процесів декомунізації, які не слід оцінювати однозначно, хоча в кожному разі йшлося про «девальвацію системи морально-культурних цінностей» [16, с. 98].

Монументальний живопис у приватних маетках чи офісах бізнесменів був майже єдиною і тому характерною для початку 1990-х формою існування монументального живопису. Однак без широкого доступу глядачів він втрачав одну з найсуттєвіших своїх характеристик, а саме — впливу на суспільство. Примусова атомізація мистецьких явищ протягом 1990-х мала згубний вплив не лише на розвиток образотворчості, але й вкрай деморалізувала суспільну свідомість, перешкоджала процесові національної ідентифікації в Україні, яку важко уявити без планомірної культурно-мистецької політики.

Новоутворений вакуум у сфері творчості у міському середовищі на якийсь час заповнили розмаїті молодіжні неформальні ініціативи, появи яких сприяла лібералізація, коли широкому загалу вперше стала доступна інформація про здобутки європейського та американського модернізму. Більшість з цих нових ініціатив у міському середовищі були неформальними, на той час контркультурними практиками акціонізму (на кшталт брейк-дансу). Вони не торкалися реальної роботи з доквіліям. Проте саме у 1990-х лексикон образотворчості несподівано

повповнився модним словом «графіті», яке згодом українські дослідники резюмували в образі «вічного бастарду попкультури, її темного споду, вигадливо вивернутого назовні в знак маніфестації своїх ідей, за що й карається вічно репресивним суспільством» [1, с. 58]. Для такого судження були свої підстави: несанкціоновані, як правило настінні, розписи роблять неблагополучні підлітки, неформали, нерідко хулігани, які воліють не надто виділяти свою особу та особливі прикмети (анонімність), а також розшифровувати її (неартикульованість для загалу, яка припускає прозорість змісту для одиниць членів контркультури).

Графіті (від італ. *graffiare* — дряпати) — назва відомої зі стародавніх часів техніки нашкрябування малюнка, тексту або підпису, яка була перенесена до малювання чи написання чогось за допомогою балончиків із фарбою. Більш точною назвою, однак, є *gray art* — улюблена техніка підлітків, які проводять час, долучаючись (свідомо чи навіть не підозрюючи про це) до вуличного мистецтва. Власне, між свідомою відповідальною творчою дією і неусвідомленим стихійним субкультурним малюванням і пролягає кордон між мистецтвом муралів і графітізмом. Звідси ж починається і термінологічна плутанина, бо деякі графітіяри (Бенксі, Кейт Гарінг, Жан-Мішель Баскія, Джеф Аерозоль, Місс. Тік та ін.), які починали з мотивів неусвідомленого протесту, згодом стали художниками, тобто почали займатися творчістю усвідомлено, і, по суті, створювали мурали, в основі яких (з огляду на технічні засоби і природу художніх образів) перебували ті ж самі графіті. Анонімність творів графітістів порушується у рідкісних випадках, коли автор вирішує розпочати фахову кар'єру.

Українські графіті 1990-х — наче суцільне колективне несвідоме, хаос анархічного протесту, який наполегливо шукає власну мову вислову, а часом і саму тему, яка обирається не менш стихійно та анархічно. Проте найчастіше тема зводилася до маніфестації власного імені або лайливого слова, які вигадливо зашифровувались.

Серед зображень не існувало якогось тематичного спрямування. Важливою була функція — заявити про себе, означити (хоча б анонімно) своє існування. Естетика графіті відповідала функції голосно і нерозбірливо «прокричати» щось несхоже на світ дорослих. Зроблені нашвидкуруч, переважно вночі, потайки від міліції, ці зображення контрастували своєю неохайністю з оточенням, особливо на історичних будівлях чи транспорті.

Київські графіті позбавлені авторства, назв та дат створення, що ускладнює фіксацію та вивчення цього явища. Та одне ім'я автора все ж таки зберіглося. Так, О. Сидор-Гібелінда пише про графіті киянина Lodek (Володимира Воротньова), що він широко застосовував техніку трафарету [17, с. 99]. Йому належали зображення «Сердючка» та «Шевченко-гігант» (обидва 1990-ті). Звісно, лише одне ім'я серед сотень анонімних графітістів — це не багато. Але треба враховувати, що українські реалії 1990-х були суворими як до графітістів, так і до художників-муралістів. Окремі досягнення індивідуальних митців супроводжувалися відсутністю осяжних перспектив та ще й оберталися нагінками з боку влади, за, мовляв, хуліганські дії. Звісно, що за таких обставин графітісти не поспішали оприлюднювати своє авторство.

Графітізм 1990-х став важливим етапом появи неофіційних зображень у публічному просторі, що супроводжувалося персоналізацією творчості. Згадані зміни вплинули на тематику творів. З боку естетики було втрачено розуміння синтезу мистецтва та гармонійного середовища, проте виникло безліч індивідуальних стилістик.

Функціонально публічні зображення стали «голосом знизу», на відміну від монументального живопису, який був посланням від влади у протилежному напрямку — «вниз», до народу.

Перелічені риси створили ґрунт, соціокультурну нішу для стрімкого поширення після 2000 року ще одного різновиду публічної творчості — мистецтва муралів. Це не означає, що графіті зникли, але новий етап існування зображень у публічному просторі відтоді краще представлений саме муралами.

Підрозділ третій. Відомі події Помаранчевої революції, майдану 2004 року, призвели до лібералізації та змін у багатьох сферах життя суспільства. Активна соціальна позиція молоді, більша відкритість до Заходу, національне самоусвідомлення привнесли у мистецьке життя нові теми та деякі риси нової естетики. Ці тенденції тільки підсилювалися після майдану 2014 року.

Автори публічних зображень вже не приховувати своє авторство, муралами почали займатися професійні художники, а їхня діяльність потрапила у річище світових трендів розвитку мистецтва публікарту. Міжнародні обміни, публічні замовлення, вплив на суспільну думку та фаховий зріст тільки підсилювали бажання багатьох митців розвивати муралізм.

Естетика сучасних муралів вже нічим не нагадує монументальне мистецтво радянського часу, а тематика та естетика залежать від творчого задуму автора чи бажання замовника. Чи не найбільше розмаїття виявляють мурали в аспекті своїх функцій. Це може бути авторський вислів, виконання бажань замовника, співпраця автора з глядачем (заради соціокультурної терапії), самоствердження субкультурних спільнот, створення туристичної атракції, декоративно-прикрасальна функція (дизайнерське поліпшення міської забудови, комерційна реклама тощо).

Вже за короткий час Помаранчевої революції Київ починає усвідомлюватися і, головне, творчо використовуватися як єдиний організм, об'єднаний тріумфуючими натовпами [11, с. 64–65], просторовим центром якого повноправно виступає Майдан Незалежності разом з прилеглими до нього вулицями, де панує дух вільної творчості.

Політичні події, які ставили собі за мету соціально-економічні зрушення, торкнулися передусім комунікативно-естетичної сфери. Країна і особливо її столиця, більшість населення якої вважалося доволі консервативним у сенсі мистецької творчості, виявилася спроможною перетравити окремі досить радикальні зразки новочасного мистецтва і згодом не лише пасивно змиритися, але й полюбити деякі з муралів,

сприйняти твори, якими здебільшого прикрашали стіни кав'ярень, як маяки нового мислення та прикметні пам'ятки столиці — перш за все композиції гурту *Interesni Kazki* (Володимир Манжос, Олексій Бордусов).

Київський муралізм надихався ідеями щодо активної соціальної позиції, яка реалізовувалася у роботі з міським середовищем. В багатьох випадках вона була скерована на гармонізацію міста, яке було вже чимало спалюване численними новобудовами 1990-х та «нульових», та надання йому модерного, енергійного, молодіжного іміджу.

В умовах візуальної конкуренції серед глядацтва (на Заході давно очевидної), коли відтепер все вирішувало не протекція чи підкилимна домовленість, а спектакулярність, на перший план вийшли особливості індивідуальних манер та іміджі авторів. Того самого авторства, яке було майже півтора десятиріччя знівельоване «партизанською тактикою» графітійного руху та свідомо зашифровувало у формі тегів власні імена.

Другим і вже вирішальним поштовхом для «муралізації» Києва став Євромайдан 2014 року. Він з новою силою змусив західну громадськість поглянути на українські, київські реалії — адже основні події Революції гідності розгорталися на київських вулицях, а також запевняв до необхідності яскравої компенсації тих руйнувань та злигоднів, які спіткали українську столицю у січні — лютому 2014 року. Участь митців у революційних подіях стала ще більш масовою та усвідомленою [22].

Перші мурали, які виникли під час революційних подій, за своїм характером та розмірами мали такі графітійне походження, хоча й вирізнялись досить високим, як для графіті, рівнем виконання, наприклад портрети трьох класиків українського письменства, полемічно споряджених зброєю індивідуального захисту. Артефакт на вулиці Грушевського, розташований у епіцентрі революційних подій (саме тут відбулися перші вбивства майданівських активістів), мав агітаційно-агресивне спрямування, неминуче за таких обставин, і був підписаний псевдонімом Соціопат [15].

На час «мурального буму» 2000–2010-х років у Києві та Україні серед художників розпочався інтенсивний міжнародний обмін, коли українські мистці долучалися до проєктів за кордоном, а до України, частіше до Києва, приїздили муралісти з багатьох країн світу. Згадані обміни слугували долученню мистецтва України до світових тенденцій.

Новий етап політичної і соціокультурної ситуації в Україні сприяв зміцненню індивідуальної відповідальності та залученню нових, часто юних, митців до подій у країні, отже підвищенню рівня персональності у творчості. Вони працювали з новою тематикою політичного та національно-патріотичного змісту. Саме ця тематика найкраще характеризує мурали Києва в означений період.

У цьому контексті важливо окреслити дефініцію національного в мистецтві, а саме національного українського мистецтва, яскравим виявом якого у наш час виступив міський (київський) мурал. Стати у пригоді може знамените означення Данила Щербаківського, який ще у 1920-ті перелічував риси приналежності до національного, як-от: 1) творчість українських художників в Україні; 2) творчість українських художників за межами України; 3) творчість чужинських митців на території України; 4) окремі сюжети, пов'язані з Україною тематично [цит. за 18].

Художня практика минулих часів не знала так багато зразків міжнаціональної колаборації, як у муралізмі, а також суміщення різних ознак національної ідентичності. (У випадку з муралами це нерідко перший і два останніх пункти «формули Щербаківського».) З іншого боку, національне начало в мистецтві не зазнавало таких глобальних утисків та руйнівних викликів (швидше, спроби репресій та компроментувань), як це сталося на початку ХХ ст., коли на поміч реакції прийшли ресурси «нових технологій». Утім, корені цього процесу тягнуться у порівняно недавнє українське минуле — власне, до радянського періоду історії.

Національний контент у сучасній художній практиці муралізму присутній у сюжетах композицій, портретах відомих діячів української історії чи культури, а також у творах, що залучені до української тематики через асоціації чи символіку.

Апеляція до знакових фігур вітчизняної історії була та лишається одним з безумовних шляхів утвердження української ідентичності в мистецтві, віднаходження етнонаціональної єдності, яка, за влучним висловом українського філософа Євгена Бистрицького, «є сув'язь, суспільний обов'язок, природний “консенсус”, наданий нам історією, культурною традицією» [3, с. 64]. Як доводить приклад попередньої історії, не завжди звернення до визнаного класичного пантеону гарантувало хоча б відносну свободу творчості митцям (навіть з канонічного складу «Кобзаря» за радянську добу іноді вилучалися вірші, які на той момент влада вважала крамольними [8]). Що вже казати про ті постаті (події, осередки тощо), що їх доводиться відроджувати з небуття — на кшталт історика, першого президента України Михайла Грушевського, портрет якого з'явився на будові по вул. Січових стрільців, 75-а у листопаді 2015 р. майже услід за нігоянівським зображенням. Авторство його належить компанії, по суті артгурту, «Kailas-V», який виконав також мурал з портретом новочасного гетьмана Павла Скоропадського на перехресті вулиць Старовокзальної та Жилианської; це сталося у середині грудня 2015 року.

Обидва зображення виконані в репрезентативно-реалістичній манері, яка приділяє головну увагу обличчю персонажа та його постаті, що домінують у міському просторі, набуваючи майже плакатної промовистості та дохідливості. Мова малярського висловлювання — гранично проста, без звичайних графітичних витребеньок, що сприяє максимальній комунікації зображення з глядачем, принаймні не надто юного віку, іншими словами — не завжди налаштованого на радикальний візуальний експеримент.

Окремим блоком національного муралу є твори, побудовані із залученням образів історичної ситуаційності та символіки. Це зображення, насичені українською атрибутикою, і композиції, що містять значущі віхи національної історії: епізоди битв, славетних звитяг, перемог та поразок.

Натуралістична тенденція дається взнаки у муралі, присвяченому героям Крут, розташованому в районі станції метро «Палац “Україна”», на вул. Великий Васильківській, 11/113, написаний членом колективу «Kailas-V» Андрієм Пальвалем у січні 2019 р. Мурал «Крути» спирається на знайому вже анфасну композицію пристояння, за якої більш ідилічна, ледве не елегантна, припустима за одиночно-портретних зображень, інтонація показу персонажа змінюється інтонацією суворой публіцистики та мужнього пафосу, з якою шестеро безіменних героїв звертаються до нашого евентуального сучасника, який проходить повз них. Добротна історична реконструкція, наявна у цьому муралі, однак, сприяє певному відчуженню артефакту від глядача.

Метафорична тенденція присутня в муралі арт-гурту *Interesni Kazki* (Володимир Манжос, Олексій Бордусов) «Український святий Георгій», зміст якої — опір іноземній агресії; розташовано цей мурал на стіні будівлі по вул. Велика Житомирська, 38, поблизу Львівської площі, в самому центрі столиці. Твір створений у зовсім іншому стилістичному руслі, йому ближчою є стихія карнавального фолку, а водночас — сюрреалістичного гротеску. Воїн у вишиванці, який рубає скарлючене тіло ворожої змії-гідри, наділений пташиною головою, що змушує нас воскресити в пам'яті химерні образи Макса Ернста, який теж полюбляв орнітологічні альянзи [9, с. 5, 6, 11, 31, 64, 66, 71]; дія відбувається на умовному острові, по-гулліверівськи повислому в етері; тло — пронизливо-сине, ірреальне.

За стилістикою, манерою виконання і тематикою цей мурал має продовження у композиції «Між Добром і Злом, Світлом і Питьмою», виконаною тим самим колективом теж у 2014 році (вул. Стрілецька, 6). За словами художників, вона присвячена боротьбі українців за свободу.

Один з найвідоміших муралів, чому вельми сприяє його розташування по вул. Боричев Тік, 35а (а фактично — Андріївський узвіз), виконали у 2014 р. французький графік Жюльсен Маллан і Олексій Кислов. Над історичною забудовою Києва в небі подібно Оранті зображена дівчина в українському вінку, яка має, за задумом авторів, символізувати «нову Україну».

Ці твори, які не позбавлені певної ілюстративності, виконали просвітницьку і водночас модерну культурницькі місії, привичаючи пересічного глядача як до «старих нових імен», так і до цілком нових мистецьких інтерпретацій їх у суспільному просторі великого міста.

Висновки. У дослідженні розглянуті чинники, які впливали на урізноманітнення проявів публічних зображень Києва протягом 1990–2010-х років, а саме у творах київських художників-монументалістів, графітістів та муралістів. У роботі виявлені основні чинники впливу з боку соціокультурних процесів на візуальне публічне мистецтво. Проаналізовано характер та наслідки цих впливів на тематику, естетику та функції візуального публічного мистецтва. Виявлена поетапність наслідків впливів у хронологічній послідовності та надана порівняльна характеристика цих етапів з опором на опис та аналіз найбільш показових творів.

Дослідження характеру зв'язків соціокультурних процесів та візуального мистецтва перспективно для подальших науково-теоретичних розробок та практичного аспекту кращого розуміння конкретних творів.

Література

1. Альтернативная культура: Энциклопедия / сост. Д. Десятерик. Екатеринбург: Издательство «Ультра. Культура», 2005. 240 с.
2. Бальзак Л. Монументальная пропаганда // Галерея. 2011. № 1–2. С. 46–47.
3. Бистрицький Є. Націоналізм та легітимація посткомуністичної влади // Політологія посткомунізму: Політичний аналіз посткомуністичних суспільств / заг. ред.: Є. Бистрицький, В. Полохало, С. Макеев, О. Дергачов. Київ: Політична думка, 1995. С. 51–66. URL: <http://litopys.org.ua/polpost/r1a2.htm> (дата звернення: 30.07.2021).
4. Боров Ю. Эстетика: учебник. Москва: Политиздат, 1975. 399 с.
5. Булавина Н., Пилипенко І. Соціальні аспекти сучасних мистецьких практик. Сучасне мистецтво: зб. наук. пр. / ІПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2010. Вип. VII. С. 253–260.
6. Взаимодействие и синтез искусств: сборник / АН СССР, Научный совет по истории мировой культуры, Комиссия комплексного изучения художественного творчества; редкол.: Д. Д. Благой и др. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. 269 с.
7. Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва: означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Київ: Terra Incognita, 2010. 413 с.
8. Дзюба І., Жулинський М. На вічному шляху до Шевченка // Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 т. Київ: Наукова думка, 2001. Т. 1. С. 9–66.
9. Диль Г. Макс Эрнст. Москва: Слово, 1995. 96 с.
10. Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств: монография: в 3 частях: Ленинград: Искусство. 1972. 440 с.
11. Капустин В. За сценой Майдана. Киев: Велес, 2014. 160 с.
12. Костарева И. Пост-граффити: как стрит-арт становится предметом музейного искусства // Design Mate. URL: <https://design-mate.ru/read/megapolis/post-graffiti> (дата звернення: 30.07.2021).
13. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: сб. ст. / отв. ред. И. Ф. Муриан. Москва: Наука, 1973. С. 16–22.
14. Мусієнко Н. Public art у просторі сучасного міста: Київська практика // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: зб. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ: Хімджест, 2010. Вип. 7. С. 136–149. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spdr_2010_7_14 (дата звернення: 30.07.2021).
15. Онух Є. Соціопат у дії // Український тиждень. 2017. № 37. С. 50.
16. Прилуцька А. Є. Смерть символу епохи: Монументальне мистецтво в ракурсі ціннісних трансформацій соціуму // Гуманітаний часопис. 2015. № 3/4. С. 92–98.
17. Сидор-Гібелінда О. Графіті // Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва: означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Київ: Terra Incognita, 2010.
18. Скляренко Г. Ця завжди нова історія // Terra Incognita. 1994. № 1. С. 29–31.
19. Чепелик О. Небесний діалог над вічним містом // Дзеркало тижня. 2007. № 22. URL: https://zn.ua/ukr/ART/nebesniy_dialog_nad_vichnim_mistom.html (дата звернення: 30.07.2021).
20. Шило О. В., Івашко О. Д. Монументальне мистецтво і стріт-арт в сучасному міському просторі // Науковий вісник будівництва: зб. наук. пр. / Харк. нац. техн. ун-т буд-ва та архіт. 2016. № 2. С. 74–78.

21. Шугуров П. Монументальное искусство и public art // 33+1: сайт. 2009. URL: http://www.33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/090215_Shugurov_Monumental_Public-art.htm/ (дата звернення: 30.07.2021)
22. Щоденник Майдану. Майдан від першої особи. Мистецтво на барикадах: збірник / упор. Т. Ковтунович, Т. Привалко; Укр. ін-т нац. пам'яті. Київ: Фенікс, 2016. 304 с.: іл.
23. Gralińska-Toborek A. Street Art and Space. Aesthetic Energy of the City: Experiencing Urban Art and Space / ed.: Agnieszka Gralińska-Toborek, Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Lodz: Lodz University Press, 2016. P. 85–102.
24. Lacy S. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Washington: Bay Press, 1994. 296 p.
25. Young I. M. Justice and the Politics of Difference. Princeton: Princeton University Press, 2012. 304 p.

References

1. Alternativnaya kultura: Entsiklopediya / sost. D. Desyaterik. Ekaterinburg: Izdatelstvo «Ultra. Kultura», 2005. 240 s.
2. Balzak L. Monumentalnaya propaganda // Galereya. 2011. # 1–2. S. 46–47.
3. By`stry`cz`ky`j Ye. Nacionalizm ta leg`ity`maciya postkomunisty`chnoyi vlady` // Politologiya postkomunizmu: Polity`chny`j analiz postkomunisty`chny`x suspil`stv / zag. red.: Ye. By`stry`cz`ky`j, V. Poloxalo, S. Makeyev, O. Dergachov. Ky`yiv: Polity`chna dumka, 1995. C. 51–66. URL: <http://litopys.org.ua/polpost/r1a2.htm> (data zvernennya: 30.07.2021).
4. Borev Yu. Estetika: uchebnik. Moskva: Politizdat, 1975. 399 c.
5. Bulavina N., Py`ly`penko I. Social`ni aspekty` suchasny`x my`stecz`ky`x prakty`k. Suchasne my`stecztvo: zb. nauk. pr. / IPSM NAM Ukrainy`. Ky`yiv: Feniks, 2010. Vy`p. VII. S. 253–260.
6. Vzaimodeystvie i sintez iskusstv: sbornik / AN SSSR, Nauchnyiy sovet po istorii mirovoy kulturyi, Komissiya kompleksnogo izucheniya hudozhestvennogo tvorchestva; redkol.: D. D. Blagoy i dr. Leningrad: Nauka. Leningr. otd-nie, 1978. 269 s.
7. Vy`sheslavs`ky`j G., Sy`dor-Gibely`nda O. Terminologiya suchasnoho my`stecztva: oznachennya, neologizmy`, zhargonizmy` suchasnoho vizual`nogo my`stecztva Ukrainy`. Ky`yiv: Terra Incognita, 2010. 413 s.
8. Dzyuba I., Zhuly`ns`ky`j M. Na vichnomu shlyaxu do Shevchenka // Shevchenko T. G. Povne zibrannya tvoriv: u 12 t. Ky`yiv: Naukova dumka, 2001. T. 1. S. 9–66.
9. Dil G. Maks Ernst. Moskva: Slovo, 1995. 96 s.
10. Kagan M. Morfologiya iskusstva. Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstv: monografiya: v 3 chastyah: Leningrad: Iskusstvo. 1972. 440 c.
11. Kapustin V. Za stsenoy Maydana. Kiev: Veles, 2014. 160 s.
12. Kostareva I. Post-graffiti: kak strit-art stanovitsya predmetom muzeynogo iskusstva // Design Mate. URL: <https://design-mate.ru/read/megapolis/post-graffiti> (data zvernennya: 30.07.2021).
13. Lotman Yu. Kanonicheskoe iskusstvo kak informatsionnyiy paradoks. Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki: sb. st. / otv. red. I. F. Murian. Moskva: Nauka, 1973. S. 16–22.
14. Musiyenko N. Public art u prostori suchasnoho mista: Ky`yivs`ka prakty`ka // Suchasni problemy` doslidzhennya, restavratsiyi ta zberezhennya kul`turnoyi spadshhy`ny`: zb. nauk. pr. / Nacz. akad. my`stecztv

- Ukrayiny`, In-t problem suchasnogo my`stecztva. Ky`yiv: Ximdzhest, 2010. Vy`p. 7. S. 136–149. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spdr_2010_7_14 (data zvernennya: 30.07.2021).
15. Onux Ye. Sociopat u diyi // Ukrayins`ky`j ty`zhden`. 2017. # 37. S. 50.
 16. Pry`lucz`ka A. Ye. Smert` sy`mvolu epoxy`: Monumental`ne my`stecztvo v rakursi cinnisny`x transformacij sociumu // Gumanitany`j chasopy`s. 2015. # 3/4. S. 92–98.
 17. Sy`dor-Gibely`nda O. Grafiti // Vy`sheslavs`ky`j G., Sy`dor-Gibely`nda O. Terminologiya suchasnogo my`stecztva: oznachennya, neologizmy`, zhargonizmy` suchasnogo vizual`nogo my`stecztva Ukrayiny`. Ky`yiv: Terra Incognita, 2010.
 18. Sklyarenko G. Cya zavzhdy` nova istoriya // Terra Incognita. 1994. # 1. S. 29–31.
 19. Chepely`k O. Nebesny`j dialog nad vichny`m mistom // Dzerkalo ty`zhnya. 2007. # 22. URL: https://zn.ua/ukr/ART/nebesniy_dialog_nad_vichnim_mistom.html (data zvernennya: 30.07.2021).
 20. Shy`lo O. V., Ivashko O. D. Monumental`ne my`stecztvo i strit-art v suchasnomu mis`komu prostori // Naukovy`j visny`k budivny`cztva: zb. nauk. pr. / Xark. nac. tehn. un-t bud-va ta arxit. 2016. # 2. S. 74–78.
 21. Shugurov P. Monumentalnoe iskusstvo i public art // 33 1: sayt. 2009. URL: http://www.33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/090215_Shugurov_Monumental_Public-art.htm/ (data zvernennya: 30.07.2021)
 22. Shhodenny`k Majdanu. Majdan vid pershoyi osoby`. My`stecztvo na bary`kadam: zbirny`k / upor. T. Kovtunovy`ch, T. Pry`valko; Ukr. in-t nac. pam`yati. Ky`yiv: Feniks, 2016. 304 s.: il.
 23. Gralińska-Toborek A. Street Art and Space. Aesthetic Energy of the City: Experiencing Urban Art and Space / ed.: Agnieszka Gralińska-Toborek, Wioletta Kazimierska-Jerzyk. Lodz: Lodz University Press, 2016. P. 85–102.
 24. Lacy S. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Washington: Bay Press, 1994. 296 p.
 25. Young I. M. Justice and the Politics of Difference. Princeton: Princeton University Press, 2012. 304 p.

Ospishcheva-Pavlyshyn M. Changes in the themes, aesthetics and functions of public images in Kyiv due to the influence of socio-cultural processes in the society of 1990–2010

Abstract. On the back of the rapid development in public art in recent decades, and in particular graffiti and muralism, interest in them has grown significantly among cultural studies scholars, art critics, architects, sociologists, and urban planners. Numerous works that have appeared in the West and in Ukraine are devoted to various aspects of the visual public art existence. This theme continues to be one of the most relevant for contemporary visual art.

This article complements the bunch of acquired knowledge with a detailed study of the impact of socio-cultural processes in society on the changes that took place in monumental painting, graffiti and muralism in Kyiv during 1990–2010, i.e. during the most important changes in politics and society in recent decades. The peculiarities of each historical stage of this influence are analysed and outlined in the study, and the theoretical analysis is displayed by the description of the most characteristic works. Most of them are researched in detail.

In addition, the process of decline of monumental painting in the late 1980s and early 1990s is analysed, the factors of graffiti flourishing in the 1990s are identified and highlighted, and the origins of the rapid development of muralism after 2004 and especially after 2014 are explored. At each stage, changes in the themes, aesthetics and functions of public images are traced.

The definitions, such as muralism and graffiti, are updated in this paper, taking into account changes in art and the latest achievements in its analysis. The manifestations of the national-patriotic themes in the contemporary art of muralism are considered in detail, the classification of art work on this subject is given, the corresponding examples are given. Such concepts as public art, synthesis of arts, monumental painting, graffiti, muralism are attentively aligned.

The study of the nature of the socio-cultural processes and visual arts correlations is promising for further scientific and theoretical developments and the practical aspect for better understanding of the specific works.

Keywords: monumental painting, graffiti, muralism, synthesis of arts, influence of socio-cultural processes on art.