

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

ФРАНКОВА ВІКТОРІЯ АНАТОЛІЇВНА

Допускається до захисту:

завідувач кафедри історії та
археології, д.і.н., професор,
Надія ТЕМІРОВА

«_____» _____ 2025 р.

**ПУБЛІЧНИЙ ДОСВІД МУРАЛІЗМУ В ІСТОРИЧНИЙ
РЕТРОСПЕКТИВІ**

Спеціальність 032. Історія та археологія

Кваліфікаційна (магістерська) робота

Науковий керівник:

Ірина ПЯТНИЦЬКОВА,

доцент кафедри

історії та археології, к.і.н.

Оцінка: ____ / ____ / ____

Голова ЕК:

Олексій СТРУКЕВИЧ, д.і.н.,
професор

Вінниця – 2025

Франкова В. А. Публічний досвід муралізму в історичній ретроспективі. Спеціальність 032 «Історія та археологія», ОП «Публічна історія». ДонНУ імені Василя Стуса, Вінниця, 2025.

Дослідження спрямоване на аналіз публічного досвіду муралізму країн Європи та Америки в історичній ретроспективі. Методологічною основою роботи стали принципи історизму, наукової об'єктивності, системності, проблемно-хронологічний та історико-генетичний методи наукового пізнання. Визначено, що муралізм з початку формування і до тепер займає важливе місце в публічному просторі. Стінописи є агентними в плані формування, трансформації суспільної думки, вони репрезентують політику пам'яті та виконують функції місць пам'яті.

Ключові слова: вуличне мистецтво, мурали, публічний простір, комеморація, місця пам'яті.

101 с., дод. 9. Бібліограф.: 117 найм.

Frankova V. A. The public experience of muralism in historical retrospective. Specialty 032 «History and Archeology», EP «Public History», Vasyl` Stus DonNU, Vinnytsia, 2025.

The study is aimed at analyzing the public experience of muralism in European and American countries in a historical retrospective. The methodological basis of the work was the principles of historicism, scientific objectivity, systematicity, problem-chronological and historical-genetic methods of scientific knowledge. It was determined that muralism from the beginning of its formation to the present day occupies an important place in public space. Murals are agents in terms of the formation and transformation of public opinion, they represent the politics of memory and perform the functions of places of memory.

Keywords: street art, murals, public space, commemoration, places of memory.

101 p., add. 9. Bibliography: 117 items.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1 ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	8
1.1 Стан вивчення проблеми	8
1.2 Джерельна база дослідження.....	14
1.3 Методологічні засади дослідження	16
РОЗДІЛ 2 МУРАЛІЗМ ЯК ЗАСІБ КОНСОЛІДАЦІЇ В БОРОТЬБІ ЗА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА ПРАВА ЛЮДИНИ В КРАЇНАХ ПІВНІЧНОЇ ТА ПІВДЕННОЇ АМЕРИКИ.....	23
2.1 Візуалізація національних цінностей у мексиканському муралізмі	23
2.2 Муралістичний рух проти расової сегрегації у США.....	30
2.3 Індігенізм в муралах Еквадору	36
РОЗДІЛ 3 ПОЛІТИЧНЕ САМОВИЗНАЧЕННЯ СУСПІЛЬНИХ ГРУП В СТІНОПИСАХ КРАЇН ЄВРОПИ.....	41
3.1. Роль муралів під час та після «Лихоліття» в Північній Ірландії.....	41
3.2 Ідеологічні протиріччя сербів у призмі стінописів.....	46
3.3 Прояви етнічної ідентичності в муралах Країни Басків.....	51
РОЗДІЛ 4 МУРАЛИ У ВІЗУАЛЬНІЙ КОМУНІКАЦІЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ.....	55
4.1 Використання муралів у контексті суспільної реакції та меморіалізації.....	55
4.2 Стінописи як вияв публічної дипломатії.....	64
4.3 Закордонні мурали присвячені підтримці України.....	73
ВИСНОВКИ	77
СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	80
ДОДАТКИ.....	93

ВСТУП

Актуальність теми дослідження полягає у теоретичному аналізі інформаційного потенціалу муралів як візуального джерела у публічному просторі. Із моменту свого становлення на початку XX ст. муралізм завжди виступав невід’ємною складовою суспільного розвитку. У цьому контексті він постає не лише як мистецький феномен, але й як потужний засіб соціальної консолідації та ідеологічної артикуляції пригноблених або конфліктуючих суспільних груп. З настанням XXI ст. тематичне наповнення робіт вуличного мистецтва набуло чітко вираженого соціального спрямування. Міжнародна практика демонструє, що муралізм виступає не просто як естетичне доповнення міського публічного простору, але й як носій значущих повідомлень соціального чи політичного характеру.

Сучасне вуличне мистецтво стало результатом осмислення конкретних проблем, з якими стикається нинішнє покоління. Свого часу поява графіті була зумовлена потребою стати помітним в суспільному просторі та необхідності висловитися. Парієтальне письмо або стінопис є не завжди результатом базового прагнення візуально оформити матеріальні об’єкти, а й результатом бажання висловити свою думку, вплинути на розвиток суспільно важливих тем, зробити розголос дражливих аспектів життя суспільства та ін.

У роботі проведено аналіз появи та розвитку стінописів, що дозволило простежити їх історичні витoki, окреслити основні етапи формування муралізму та визначити їх роль у публічному просторі. Від моменту свого становлення у країнах Латинської Америки муралізм поступово перетворився на глобальний засіб артикуляції ідентичності та колективного досвіду, здатний впливати на громадську думку та консолідувати спільноти навколо ключових цінностей. В Україні протягом останніх років питання комунікативного характеру поступово знаходять своє вирішення. У цьому контексті вивчення практик комеморації через мурали набуває особливого значення.

Об'єктом дослідження є муралізм як явище публічного простору.

Предметом дослідження є громадсько-політична, комеморативна, дипломатична функції муралів у публічному просторі.

Спираючись на твердження доктора філософії Гарвардського університету Майкла Леї, який спеціалізується на вивченні образотворчого мистецтва в різних медіа, що «твори мистецтва часто є місцями, де розробляються та обговорюються проблеми чи питання, які спільнота чи культура вважає нагальними, фундаментальними чи проблемними» [86, с. 10], **метою дослідження** є простежити еволюцію практик та змістовне наповнення муралізму як явища публічного простору, виявити їх специфіку в історичній ретроспективі обраних країн.

Реалізації поставленої мети підпорядковано такі **завдання**:

- з'ясувати стан вивчення проблеми, обраної для дослідження;
- визначити джерельну базу та методологічні засади;
- з'ясувати значення стінопису як інструмента суспільної реакції на суспільно-політичні події у публічному просторі;
- розкрити потенціал муралів як візуального вияву національної ідентичності;
- дослідити комеморативні функції стінописів у публічному просторі;
- проаналізувати досвід використання муралів в публічній дипломатії.

Хронологічні рамки роботи охоплюють період від зародження муралізму до 2024 р. Нижня межа пов'язана з виникненням муралізму як вияву громадської думки у публічному просторі. Верхня межа визначена 2024 р., що дає можливість включити актуальні прояви муралів у контексті російсько-української війни. Водночас створити вичерпний, але завершений опис явища муралізму на момент написання роботи.

Територіальні межі дослідження охоплюють Україну, Мексику, США, Еквадор, Північну Ірландію, Сербію, Країну Басків. Таким чином охоплено ключові регіони, де мурали стали важливим інструментом суспільної консолідації у різних культурно-історичних контекстах.

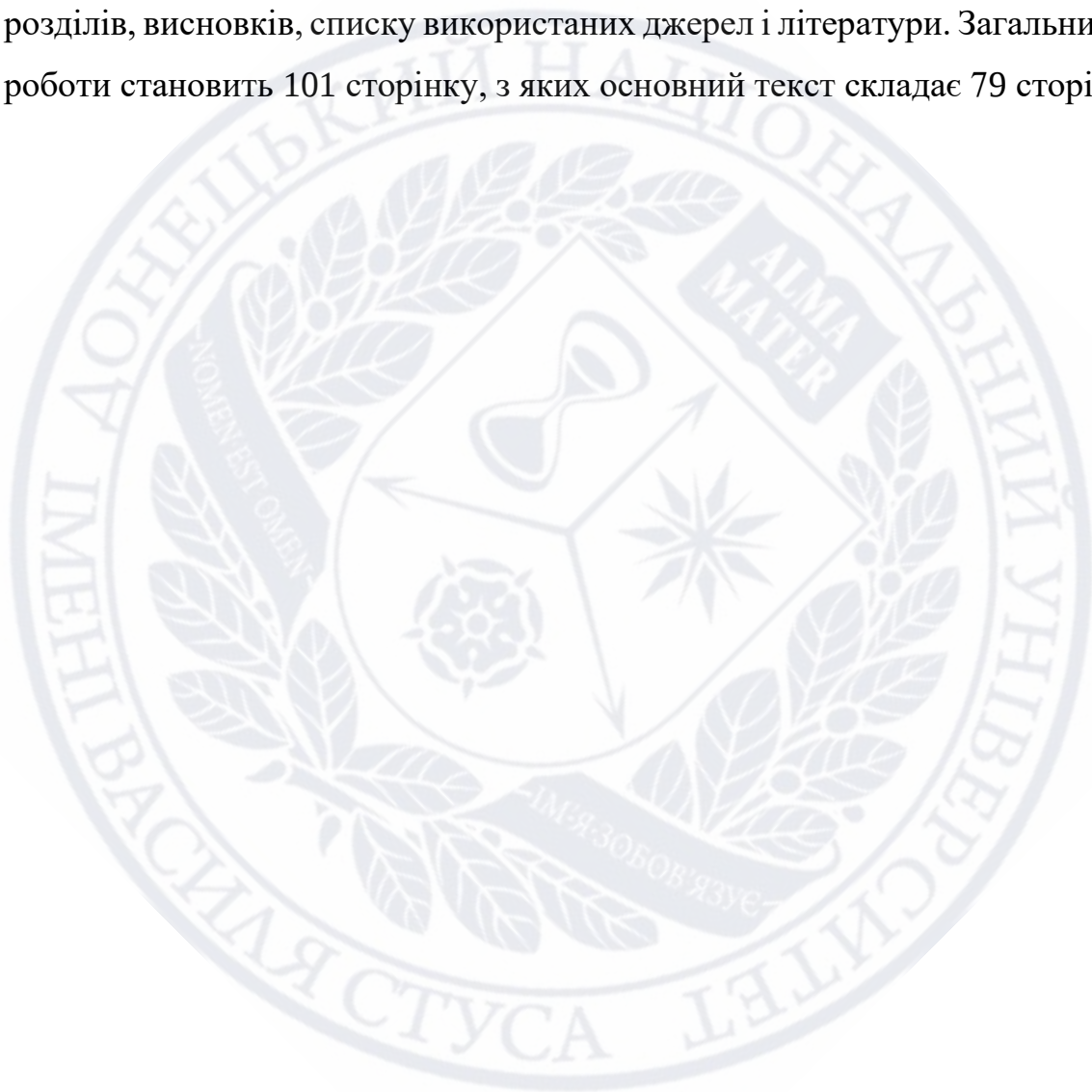
Наукова новизна полягає в тому, що мурали розглядаються не в контексті естетичного доповнення міста, а як вияв певної політичної, громадської позиції суспільства у публічному просторі, як агенти та водночас репрезентанти трансформації громадської думки. Робота пропонує комплексний аналіз муралістичних рухів, порівнюючи його функції в різних соціально-політичних обставинах в різних країнах світу. Здійснено системний аналіз муралів російсько-української війни як інструменту публічної дипломатії та форми комеморації.

Науково-практична значущість дослідження полягає у можливості використання результатів роботи широким колом фахівців з урбаністики, планування публічного простору, мистецтва та історії. Матеріали магістерської роботи можуть бути корисними під час планування простору міст, для подальших досліджень з історії стріт-арту, функцій муралів у публічному просторі, політиці пам'яті та дипломатії. Вони також можуть знайти практичне використання в навчальному процесі, при підготовці матеріалів з дисциплін про сучасне мистецтво стріт-арту, особливості його розвитку в умовах російсько-української війни.

Апробація результатів дослідження. Частково результати дослідження були представлені у наукових публікаціях та на наукових конференціях. Зокрема, було взято участь у VII Міжнародній науковій конференції студентів і молодих вчених «Травневі студії 2025: історія, політологія, міжнародні відносини» та 78-ї Міжнародної наукової конференції «Каразінські читання (історичні науки)». За результатами яких були опубліковані тези «Історична пам'ять у муралах: історіографічний вимір», «Історична пам'ять в муралах країн Європи: історіографічний вимір». На основі результатів дослідження було опубліковано у співавторстві з Пятницьковою І.В. статтю «Мурали як форма комеморації у публічному просторі міст України» у фаховому науковому журналі категорії В «Літопис Волині» (2025. № 33). Конкурсна робота, підготовлена за темою магістерської роботи пройшла два етапи Стипендіальної програми «Завтра. UA» Фонду Віктора Пінчука у 2024-2025

навчальному році. Також з теми «Муралізм в публічному просторі України» було проведено ознайомчий захід для студентів факультету історії та міжнародних відносин Донецького національного університету імені Василя Стуса 3 жовтня 2025 р.

Структура роботи визначається метою та логікою дослідження і відповідає поставленим завданням. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел і літератури. Загальний обсяг роботи становить 101 сторінку, з яких основний текст складає 79 сторінок.



РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Стан вивчення проблеми

Вивчення муралізму має міждисциплінарний характер. Різними аспектами його поширення займалися мистецтвознавці, культурологи, урбаністи, історики. Попри науковий інтерес до теми, в історіографії відсутні комплексні роботи з історії муралізму, його значення у публічному просторі. Так, американський дослідник у сфері кримінальної юстиції Джеффри Ян Росс, який є редактором знакового видання з цієї тематики – Routledge Handbook of Graffiti and Street Art, вважає, що, хоча публікацій про вуличне мистецтво чимало, в науковому дискурсі відсутня послідовна серія академічних досліджень. На його думку, «в цій галузі не вистачає відносно вичерпного підручника та/або наукового огляду, що правильно відображає предмет вивчення» [109, с. 1–10]. Спробуймо зіставити обсяг ґрунтовних наукових праць теоретичного, методологічного та порівняльного характеру присвячених, наприклад, мистецтву Ренесансу, авангарду, сакральному мистецтву, архітектурі, дизайну з обсягом досліджень вуличного мистецтва та муралів. Останні помітно поступаються у цьому відношенні.

Проаналізувавши історіографію з проблеми муралізму можна виділили декілька її груп. Перша з них це загальні роботи з історії мистецтва. Пальма першості у вивченні явища муралізму належить саме закордонним дослідникам. Що є закономірним наслідком хронології появи муралів у публічному просторі країн світу. Серед найбільш значущих слід виділити видання американського стріт-арт художника, арт-дилера та режисера Р. Гастмана «Street World: Urban Culture and Art from Five Continents» (2007 р.) [76], а також куратор та пуплятизатор вуличного мистецтва Г. Шоу з монографією «Untitled: Street Art in the Conter Culture» (2009 р.) [113]. Історик

мистецтва Дж. Джеймс Дайчендт включив стріт-арт у свій хронологічний огляд історії мистецтва. Його часова шкала охоплює період, що починається готикою у XIII ст. та епохою Відродження у XIV ст. Завершує її мінімалізм концептуального мистецтва 1960-х рр., постмодернізм 1963 р., цифровий живопис 1978 р. і, нарешті, вуличне мистецтво, яке автор датує 1980 р. [4, с. 27].

Британський мистецтвознавець Е. Люсі-Сміт у книзі «Латиноамериканське мистецтво XX ст.» охоплює мистецький доробок Латинської Америки, створений від 1900 р. до сьогодення [90]. Автор аналізує творчість як найбільш відомих митців, серед яких мураліст Дієго Рівера та Фріда Кало, так і десятки менш знаних латиноамериканських художників. В роботі розкрито політичні умови, що вплинули на становлення мистецтва, та розглянуто твори у національному, культурному та глобальному вимірах.

Американська мистецтвознавиця Ш. М. Голдман представила аналітичний огляд соціальної історії модерного та сучасного латиноамериканського мистецтва. Її праця «Виміри Америки: мистецтво та соціальні зміни в Латинській Америці та Сполучених Штатах» 1994 р. складається з 33 есеїв та зосереджує увагу на митцях, які походять із Мексики, країн Центральної та Південної Америки, Карибського регіону та США [78]. Авторка розглядає низку ключових питань, зокрема вплив мексиканської школи муралізму на мистецтво всього американського континенту та зростання ролі політики та транснаціонального бізнесу на світову арт-сцену протягом 70-80-х рр. XX ст.

«Мексиканський муралізм: Критична історія» під редакцією А. Анреуса, Р. А. Грілі та Л. Фолгарайта 2012 р. [56] порушує проблему взаємодії громадянського суспільства із державою в сучасному світі, звертаючись до концепції публічної сфери. Робота є збірником есеїв трьох поколінь науковців, що досліджують мексиканський муралізм в його художньому та історичному вимірі. Вони розглядають постаті як канонічних митців – *los tres grandes* – так і їхніх послідовників у Мексиці, США та інших країнах Латинської Америки.

В Еквадорі одним з перших досліджень муралізму є праця у двох томах С. Е. Мало Мартінес «Муралізм у Лоха, Еквадор» 2014 р., що аналізує понад 300 муралів, які створені групою найпродуктивніших авторів та переважно присвячені релігії, культурі, науці, спорту, індігенізму та традиціям [91].

Муралізм розглядався в контексті дослідження окремих суспільно-політичних рухів, політичних процесів в окремих країнах та регіонах світу. Праці подібного характеру склали другу групу робіт. Зокрема, питанню расової сегрегації у США присвячене дослідження Ханни Джеффрі «Пам'ятник чорношкірим: мурали та боротьба чорношкірих за свободу» («A Monument to Blackness: Murals and the Black Freedom Struggle») 2020 р. [84]. Вона пропонує аналіз феномену афроамериканського муралізму у США, охоплюючи широкий спектр його проявів: від муралів у інтер'єрі приміщень на півдні до вуличного стінопису на півночі та заході країни. У роботі ґрунтовно висвітлено генезу афроамериканського муралізму протягом усього періоду боротьби за свободу та права, виявляючи механізм та причини перетворення стінописів на осередки взаємодії афроамериканців, а також хронологію появи муралів по всій країні в різні моменти протестів протягом XX та початку XXI ст.

Н. Сабанадзе у своїй праці «Глобалізація та Націоналізм: приклади Грузії та Країни Басків» 2010 р. засновує концепцію взаємозв'язку між глобалізацією та сучасним націоналізмом [110]. А робота Б. Ролстона та А. А. Берастегі «Сприймаючи мурали серйозно: баскські мурали та мобілізація» 2015 р. аналізує значення муралів для лівого націоналістичного руху басків (abertzale-left), який є широким політичним утворенням [108]. Автори досліджують поточний стан візуальної складової суспільно-політичного спротиву басків на основі муралів. Так само П. Раенто у статті «Політична мобілізація та місцева специфіка: Радикальні націоналістичні вуличні кампанії в Іспанській Країні Басків» 1997 р. зазначає, що протягом останніх десятиліть політичне середовище іспанського баскського націоналізму зазнало кардинальних змін [105]. Це призвело до гострого

протистояння між поміркованими та радикальними націоналістичними групами. Внутрішнє змагання за вплив найяскравіше проявляється саме у публічному просторі. Зокрема, авторка аналізує як радикальні націоналістичні сили застосовують мурали, графіті та масові демонстрації з метою поставити під сумнів легітимність існуючих владних структур.

Дослідженням муралізму в Сербії, а конкретно стінописів м. Белград, присвятила свою роботу Е. Левітт. в рамках праці «Перемальовуючи стіни: Вуличне мистецтво в Белграді» (2009 р.) авторка зосереджується на вивченні того, яким чином мистецькі практики застосовують як засіб політичного впливу та як інструмент для трансформації буденного міського публічного простору [88]. Окрім цього, метою роботи було сформувані чітке уявлення про сучасний політичний та соціальний ландшафт Белграда.

Мілош Молоскевич у статті «Війні на стінах: (Пере)осмислення минулого та колективних спогадів через мурали та графіті у постюгославській Сербії» (2022 р.) зосереджується на функції вуличного мистецтва, зокрема графіті та муралів, у процесі формування культурної пам'яті та колективного спомину [94]. Автор приходить до висновку, що вуличне мистецтво певною мірою вигідно популістським течіям, адже вони можуть його використовувати для (ре)конституції та (пере)осмислення колективного минулого відповідно до свої потреб. Зображення військових лідерів та воєнної тематики загалом в муралах Сербії також аналізується в колективній статті І. Мухарремі, А. Краснікі та А. Балідемай «Вираження вільної думки через графіті та мурали в Косово та Сербії» (2023 р.) [95].

Фундаментальне дослідження традиції політичного настінного мистецтва здійснив Тоні Кроулі у своїй праці «Малюючи історію: мурали Північної Ірландії 1908 – 2024 рр.» [68]. Автор показує як муралізм став вагомим інструментом для юніоністської та лоялістської спільнот в питанні політичного домінування у публічному просторі до та після розділу Ірландії. Натомість, особливості графіті та муралів у різних регіонах Північної Ірландії є предметом аналізу в спільній науковій праці М. Раппа, професора коледжу

Уільяма і Марії (Уільямсбург, США), та М. Ромберга, професора політичної комунікації Університету Цепелін (Фрідріхсгафен, Німеччина) [106]. У своєму дослідженні «Значення муралів у час смуги: Аналіз публічного використання настінних розписів у Північній Ірландії» (2013 р.) автори зосереджуються на змісті мистецьких робіт, які відображають історичну та культурну складові суспільного життя.

Окрему групу робіт складають дослідження з історії українського муралізму. В українській науковій спільноті спостерігається зростання інтересу до явища муралізму протягом 2010 – 2020-х рр. Декотрі питання еволюції українського муралізму та графіті знайшли своє висвітлення у монографії К. Станіславської «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» (2016 р.) Дослідниця аналізує специфіку вітчизняного вуличного мистецтва, вписуючи його в контекст світових стріт-арт процесів [34].

Дисертація Ю. В. Шеменкової, що має назву «Муралі України у світовому стріт-арт: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості» (2021 р.), сфокусована на дослідженні муралізму як у світовому, так і в українському контексті вуличного мистецтва [49]. Авторка пропонує жанрову систематизацію європейського мурал-арту та українських новітніх стінописів. Згідно з якою, до ключових тем українського муралізму належать: сюжети пов'язані із воєнними діями та результатами національно-визвольних змагань; вшанування національних героїв та комеморація; твори, присвячені проблематиці переселенців, а також теми пацифізму, національної ідентичності та ін.

У своєму дослідженні «Мурал-арт в контексті масової культури ХХІ століття» І. Гаврилаш позиціонує муралі як дієвий засіб для налагодження комунікації та стимулювання діалогу між різними соціальними прошарками населення [8]. Крім того, авторка порівнює терміни «графіті» та «муралі», окреслюючи їхні спільні риси та відмінності з огляду на особливості сучасного вітчизняного соціокультурного середовища. Дослідниця також виокремлює Київ, Луцьк, Львів, Одесу та Харків як ключові

центри вуличного мистецтва в Україні, пояснюючи це високою динамікою їхнього розвитку.

Тенденції генези муралізму в окремих містах України вибірково висвітлено у низці наукових публікацій. Кандидатка мистецтвознавства А. Єфімова у своїй дисертаційній роботі під назвою «Художні практики в урбаністичних просторах кінця XX – початку XXI ст. (досвід Західної України)» детально проаналізувала публічне мистецтво в західноукраїнських містах [10]. В рамках роботи було висвітлено мурали та графіті, створені у Львові до 2017 р., як форму візуального мистецтва у публічному просторі. На високу популярність серед українських муралістів національної та історико-патріотичної тематик звертає увагу М. Лубинська в роботі «Київські мурали XXI століття як практика транскультурного діалогу у контексті впливу світових глобалізаційних процесів на візуальну культуру» (2023 р.) [19].

До четвертої групи праць можна віднести дослідження муралізму російсько-української війни. Аналізу муралів як однієї з форм комеморації присвячено статті М. В. Нетеси «Вуличне мистецтво Дніпра у меморіалізації подій українських революцій та російсько-української війни» [25], в якій проаналізовано мурали міста як інструменту формування історичної пам'яті та «підживлення» ідентичності, та А. Г. Степаненко «Меморіалізація як чинник трансформації культурного ландшафту міста» [35], де розглянуто місто як складну соціокультурну форму простору, в якому культурний прошарок є збирачем транслятором колективної пам'яті.

Є. Павліченко у своїй статті «Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності» звертає увагу на те, як національно-культурна складова знаходить своє відображення у кольоровій палітрі об'єктів візуальної культури 2020-х рр. [27]. У результаті дослідження автор наводить найбільш поширені варіанти: це колористика державного прапора України та тріада білий-чорний-червоний. Якщо перший варіант символізує українську державу як таку; пам'ять про загиблих за свободу своєї батьківщини, то другий

варіант в українській космології виступає втіленням життєдайності сутності світу.

М. О. Жигайло та М. В. Александрова у своїй статті «Експлікація травматичного досвіду внаслідок російської збройної агресії проти України 2014 – 2024 рр. у вітчизняному вуличному мистецтві» 2024 р. розглядають специфіку представлення травматичного досвіду війни за незалежність України в муралах і графіті [12]. Автори дійшли висновків, що такі події відобразилися в стінописах на патріотичну тематику: про спротив ворогу, символи та обереги, меморіалізація загиблих, показ реалій та наслідків війни.

Таким чином історіографічний аналіз засвідчує відсутність окремих наукових робіт, які б досліджували значення муралів у публічному просторі, їх здатність впливати на формування громадської думки через візуальні образи. Окрему інформацію з обраної для дослідження теми можна знайти в загальних роботах з історії мистецтва, окремих суспільно-політичних рухів, мистецтві російсько-української війни.

1.2 Джерельна база дослідження

Джерельну базу дослідження складає комплекс джерел, які за видовою ознакою було розділено на декілька груп: візуальні джерела (зображення муралів); альбоми з ілюстраціями муралів; нормативні документи, що регулюють процес створення муралів; усні джерела.

До першої групи належать зображення муралів, які доступні у відкритому доступі в мережі інтернет. Під час роботи було виявлено та розглянуто мурали України, Іспанії, Ірландії, Сербії, США, Мексики, Еквадору, які викликали найбільший суспільний резонанс, візуалізували позицію суспільства щодо суперечливих проблем громадсько-політичного життя. А також мурали, які виникли як реакція на події російсько-української війни, у Польщі, Кенії, Франції, Німеччині.

До другої групи джерел віднесено опубліковані альбоми з муралами. Вони демонструють високоякісні світлини стінописів від обраних вуличних митців, висвітлюють певні локації чи міські тенденції. Незважаючи на їхню виняткову візуальну насиченість, ці видання, як правило, містять надзвичайно стислі, суто описові коментарі від авторів.

Одним із прикладів цієї групи джерел є «Світовий атлас вуличного мистецтва та графіті» 2013 р. британського антрополога Р. Шактера. Автор досліджує як публічне, так і глобальне мистецтво, презентує роботи понад сотні відомих митців, що працюють у світовому публічному просторі [47]. Позитивним аспектом є чітке розділення Р. Шактером графіті та муралів як окремих категорій. У своїй роботі він подає характеристики творчості таких муралістів як Zbiok (Польща), «Interesni kazki» (Україна), Александроса Васмулакиса (Греція) та значної групи іспанських митців: 3TTMan, Remed, Aryz, Escif, Liqen, та Nano4814. Структура цього видання побудована за географічним принципом, що дає змогу оцінити стан розвитку вуличного мистецтва в кожному регіоні.

Третю групу складають нормативні документи, що регулюють процес створення муралів. Під час дослідження було з'ясовано, що в Україні не має єдиного законодавства щодо муралів. Їх створення регулюється постановами та розпорядженнями місцевої влади. Так, Київською міською радою було прийнято рішення №1654/9620 від 04.07.2024 р. «Про Порядок нанесення монументальних розписів (муралів) у м. Києві» [28]. Брак стандартизованих правил спричиняє фрагментарність підходів у різних містах – у деяких громадах є експертні комісії чи регламенти, тоді як в інших питання створення муралів залишається на розсуд окремих посадових осіб.

Відсутність єдиного законодавства у площині муралізму породжує низку проблем, пов'язаних із порядком створення та збереження стінописів. По-перше, це ускладнює взаємодію між художниками, власниками/балансоутримувачами/мешканцями будівель та органами місцевої влади, що нерідко призводить до самовільного нанесення муралів чи

суто суб'єктивних відмов у їх створенні. По-друге, неврегульований правовий статус стінописів породжує поле для знищення муралів під час ремонтних робіт, утеплення фасадів або змін у власності будівель без будь-якої відповідальності з боку виконавців. Це особливо важливо в контексті активного використання муралів як інструменту меморіалізації загиблих під час російсько-української війни.

До останньої групи належать джерела усного походження, а саме інтерв'ю муралістів, у яких вони розкривають сенси робіт, деталі взаємодії з органами місцевої влади в процесі створення муралу. Під час роботи над дослідженням було використано інтерв'ю українського митця Володимира Манжоса Василю Байдаку в рамках проєкту «Цейво Подкаст» [5], яке дозволяє глибше зрозуміти мотивацію художника, його бачення ролі муралів у сучасному публічному просторі міст та які адміністративні бар'єри виникають у процесі їх створення.

Охарактеризована джерельна база є достатньо репрезентативною та у комплексі з науковою літературою за умови застосування нижчезазначених методологічних засад дозволяє проаналізувати публічний досвід муралізму.

1.3 Методологічні засади дослідження

Методологічну основу складають сукупність принципів, підходів та методів. Робота спирається на принципи об'єктивності, історизму, системності та всебічності.

Серед загальнонаукових методів було використано методи аналізу та синтезу. Завдяки аналізу були досліджено публічний досвід муралізму країн Європи та Америки. Синтез дозволив узагальнити досліджене і зробити висновки із залученого до аналізу матеріалу.

Вагому роль мало використання історичних методів наукового пізнання, а саме проблемно-хронологічного та історико-генетичного методів, а також методу художньо-композиційного аналізу. Проблемно-хронологічний метод

дав змогу визначити розвиток муралізму від його зародження як вияву громадської думки в публічному просторі до сучасних практик.

Метод історико-генетичного аналізу дозволив послідовно вивчити витоки, причини формування та функції муралізму в обраних історико-культурних регіонах. Художньо-композиційний аналіз дозволив розглянути мурали як витвір образотворчого мистецтва, з'ясувати композиційні особливості, колористику, символічне наповнення та засоби художньої виразності.

Для досягнення поставленої мети та завдань, аналіз міських муралів спирається на сприйняття міста не просто як технічної сукупності стін для життєдіяльності, а як публічного простору. Поняття публічного простору міста прийнято розглядати як доступну й відкриту територію – місця, що є вільними для відвідування різноманітними соціальними групами, і які забезпечують соціальну свободу пересування анонімність контактів. Дослідниця Х. Арендт розглядає публічний простір не лише як фізичну арену, а як умову для політичної дії та взаємодії між людьми. Важливими характеристиками є доступність, рівність учасників і значущість висловлюваних думок та вчинків. Справжній публічний простір ґрунтується на свободі слова, плюралізмі думок і політичній відповідальності [58, с. 22–73].

Протягом останніх десятиліть значно зросла увага політологів, психологів, істориків та соціологів до феномену колективної пам'яті. В концептуальному плані дослідження спирається на наукові роботи М. Альббакса «Соціальні рамки пам'яті» [79] та «Колективна пам'ять» [80]. П. Нори «Франція. Місця пам'яті» [100] та «Між пам'яттю та історією. Проблеми місць пам'яті» [99], П. Коннертона «Як суспільства пам'ятають» [67], Я. Ассман «Культурна пам'ять. Пам'ять, письмо та політична ідентичність в ранніх цивілізаціях» [61] та А. Ассман «Нове незадоволення меморіальною культурою» [60].

Ключовим, але неоднозначним поняттям цього дослідження є мурал. Слово «мурал» є широким терміном, що охоплює безліч практик протягом історії людства, але його використання в англійській мові є відносно нещодавнім. Його етимологія походить від латинського *muralis* (від *murus*, «стіна»), що означає «той, що стосується стіни або росте на ній». Як іменник, слово мурал вперше зафіксовано на початку XX ст. Натомість, раніше вживаний англійський термін для позначення настінних розписів, поширений в історії мистецтва, був «фреска» (*fresco*), який датується кінцем XVI ст. Цей термін мав конкретне значення: «техніка акварельного живопису на стіні або стелі, штукатурка якої ще не цілком висохла». Корінь цього слова – італійське *fresco*, що перекладається як «свіжий, щойно зроблений» (у контексті штукатурки) [78, с. 25].

Слова, незалежно від походження, часто набувають домінуючих та асоціативних значень, які затьмарюють їхню справжню історію. Так, протягом значної частини XX ст. термін мурал найчастіше асоціювався з роботами мексиканських митців, зокрема Дієго Рівери, Девіда Сікейроса та Хосе Ороско. Водночас фреска асоціюється з італійським живописом епохи Відродження та творчістю Джото, Мікеланджело тощо. Проте в обох випадках сучасні конотації приховують набагато складніший, давній та географічно поширений історичний процес. Зокрема, найдавніші фрески знайдено в Єгипті та встановлено їх вік – понад 5 тис. років. Крім того, настінні розписи (фрески) були виявлені у багатьох стародавніх цивілізаціях – від Стародавньої Греції та Риму до Індії [65]. Проте, найстаріші зразки стінопису як такого є ще більш давніми. На початку осені 2018 р. було повідомлено про виявлення у Південній Африці найдавнішого нині відомого малюнка, створеного представником виду *Homo sapiens*. Цей артефакт має приблизний вік 73 тис. років. Знайдений малюнок являє собою заштрихований орнамент, що складається з дев'яти тонких пересічних ліній [101].

Графіті традиційно асоціюється з мистецькими роботами, що створюються на будь-якій поверхні без офіційного дозволу і доволі часто

трактуються в публічному просторі як форма вандалізму. Художники графіті фокусуються на текстових повідомленнях чи значущих словах, тоді як муралісти концентруються на візуальних зображеннях і застосовують відмінні живописні техніки. Як зазначає у своїй праці «Зображення незгоди: політичні графіті та вуличне мистецтво постсоціалістичного переходу» М. Великоня «ми маємо бути послідовними у відділенні графіті від настінних розписів, які є законними, замовними, спонсорованими, експонованими на виставках і рекламованими...Зображення нанесене балончиком на стіну будинку, не є графіті. Дозволений і спонсорований живопис на фасаді адміністративної будівлі також не є графіті. Мурали, створені в ході акцій, спонсорованих лакофарбовими фабриками й «осяяними» мерами, які хочуть створити крутий зовнішній вигляд і оживити туристичний імідж своїх міст, також не є графіті.» [4, с. 56–59].

Вислів «одна картинка варта тисячі слів» можна застосувати до характеристики функціонального призначення муралів у публічному просторі. На відміну від лаконічності графіті, монументальні витвори муралістів намагаються донести більш комплексну ідею. Звісно, деякі стінописи використовуються виключно для естетичного збагачення простору, але їх меншість. Багато інших мають на меті виразити потребу в поверненні до історичного коріння, висвітлити політичні та соціальні рухи і нагальні проблеми, а також художньо переосмислити ці питання. В той час як представники громадськості висловлюють ці та подібні ідеї, мурали надають можливість приєднатися до цих рухів і підвищити обізнаність про проблему тим, хто може бути менш публічним чи активним.

Мурали становлять собою візуальне культурне надбання історичних даних. Ці твори відображають життєдіяльність та культурний розвиток людських спільнот. Багато стінописів називають «стінами миру», «стінами, що говорять», «стінами самовираження», «стінами спадщини», «стінами гордості», «стінами розширення можливостей» тощо. Ці художні твори у наочній формі демонструють інформацію про тодішню культуру, спосіб

життя, умови проживання та навколишнє середовище [72]. Вагомою характеристикою муралів є їх доступність для будь-кого в межах публічного простору. Міський ландшафт зазвичай насичений комерційною рекламою з сумнівною естетичною цінністю. Стінописи ж не є слугою комерції та споживацтва, а стають місцем для висловлення на соціально важливі питання.

Наслідуючи приклад мексиканських муралістів, митці з різних куточків світу створили власні методи комунікації з місцевим населенням. Вони досягали цього зображуючи або займаючись питаннями, що є актуальними для конкретної громади. Значна частина митців мала на меті змінити світ через мистецтво. Залучаючи так званих «звичайних людей», місцеві муралісти прагнули надати їм форму візуального представництва в публічному просторі. З огляду на це, настінні розписи володіють високою історичною, естетичною, етнологічною та науковою цінністю.

Потрібно враховувати суб'єктивний характер муралів як історичного джерела, оскільки воно завжди створюється конкретним автором у контексті, який є єдино правильним для цього твору. Необхідна обережність щодо методу використання та трактування мистецтва в інший час чи в інших культурних умовах. Перш за все необхідно усвідомлювати, що митці не є професійними істориками. Хоча деякі з них, як, наприклад Дієго Рівера та Володимир Манжос (WAONE), проводили ґрунтовні дослідження для своїх живописних робіт, слід пам'ятати про дві важливі обставини: художник інтерпретує матеріал відповідно до власних поглядів та ідеології та те, що поетична вольність супроводжує навіть найбільш «об'єктивне» викладення фактів [78, с. 102].

Також надзвичайно важлива історична перспектива. Має вагоме значення час створення певного муралу, бо питання, які порушені в ньому, та ставлення до них неминуче змінювалися з плином часу.

Так само потрібно враховувати де і для кого було виконано стінопис, тим більше коли йдеться про різноманітні національні, регіональні проблеми чи погляди. Аналіз мистецького твору стає глибшим та емоційно насиченішим

якщо розглядати його у відповідному історичному та культурному контексті. Вічними є ті твори, які переосмислюються відповідно до потреб кожного суспільства. Первісний контекст неминуче зникає через короткий проміжок часу. Як зазначає Ш. Ф. Голдман, мистецтво не є ні вічним, ні універсальним (за винятком суто формального чи декоративного сприйняття); воно функціонує в часо-просторовому континуумі та отримує нове значення в нових рамках [78, с. 103].

Спираючись на концептуальні положення П. М. Лестера [87, с. 136–146] виділено шість ключових перспектив візуальної комунікації. Автор досліджує основну ідею про те, що візуальні повідомлення, які ми запам'ятовуємо, мають найбільшу силу інформувати, навчати та переконувати нас як особистостей та як культуру. Першою з шести перспектив візуальної комунікації є індивідуальна – коли глядач формує власну думку, спираючись на особисте розуміння зображення та культурні впливи. Історична перспектива вимагає розгляду візуального зображення як артефакта, який безпосередньо зберігає минулі події. Історичний аналіз має першорядне значення для розуміння сучасного значення будь-якого зображення.

Технічна перспектива відсилає нас до ретельного вивчення механізму створення зображення. Знання способів його створення дає чіткіше розуміння значення та мети роботи. Етична перспектива передбачає оцінку етичних аспектів, пов'язаних із зображенням окремих осіб чи груп, а також виявленням можливих маніпуляцій чи упереджень. Культурний аналіз зображень передбачає визначення символів та метафор, що використовуються на роботі, та визначення їхнього значення для суспільства в цілому. Культурна перспектива тісно пов'язана з семіотичним підходом. Останнім кроком в аналізі зображення за Лестером є застосування критичної перспективи, яка фокусується на аналізі зображення, вийшовши за межі конкретного зображення та зробивши загальні висновки про автора, культуру з якої воно створене та глядачі. Таким чином критична перспектива ставить під сумнів потенційне повідомлення, яке закодовано у зображенні, та сприяє роздумам

над тим, як дане зображення може сприяти запереченню існуючих суспільних дискурсів.

Можна дійти до висновку, що теоретична база дослідження складається з таких груп: загальні роботи з історії мистецтва; дослідження окремих суспільно-політичних рухів, політичних процесів в окремих країнах та регіонах світу; праці, присвячені дослідженню українського муралізму; роботи про муралізм російсько-української війни.

Попри наявність ґрунтовних вітчизняних та зарубіжних вчених про муралізм як явище, історіографічний огляд засвідчив відсутність спеціальних досліджень, що присвячені ролі муралів у публічному просторі та їхньому впливу на формування громадської думки.

Джерельну базу дослідження склали візуальні джерела (зображення муралів); альбоми з ілюстраціями муралів; нормативні документи, що регулюють процес створення муралів; усні джерела.

Для досягнення поставленої мети в роботі використано принципи об'єктивності, історизму, системності та всебічності. Методологічна база включає застосування методу аналізу та синтезу, проблемно-хронологічного та історико-генетичного методів, методу художньо-композиційного аналізу.

Отже, аналіз історіографії та джерельної бази дає змогу стверджувати, що наявний комплекс джерел і теоретичної бази є достатнім для дослідження публічного досвіду муралізму за використання обраних методологічних підходів.

РОЗДІЛ 2

МУРАЛІЗМ ЯК ЗАСІБ КОНСОЛІДАЦІЇ В БОРОТЬБІ ЗА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА ПРАВА ЛЮДИНИ В КРАЇНАХ ПІВНІЧНОЇ ТА ПІВДЕННОЇ АМЕРИКИ

2.1 Візуалізація національних цінностей у мексиканському муралізмі

На початку XX ст. Мексика стала одним із перших осередків розвитку муралізму як явища. Тутешній муралізм з самого початку був одразу запланований для виконання соціальної ролі в постреволюційний період. Революція в Мексиці 1910-х рр. мала демократичний та антифеодальний характер. Адже вона мала на меті вирішити земельне питання, подолати соціальну нерівність та повалити диктаторський режим Порфірію Діаса. Засилля іноземного капіталу в економіці Мексики призвело до складнощів для життя місцевого населення, а в його благополуччі не були зацікавлені ні великі землевласники, ні керівництво держави. Проти правління диктатора виступило селянство, робітники та частина інтелігенції. Порфірію Діас починав свій кар'єрний шлях як військовий діяч, взявши участь у Другій франко-мексиканській війні. Після призначення на посаду генерал-майора Порфірію Діас отримав під командування чотири штати: Веракрус, Пуебла, Оахака та Тласкала. Базуючись на здобутий військовий досвід він двічі виступав проти федеративного уряду.

Остаточо Діас прийшов до влади у 1884 р. та загалом провів на посаді 35 років та 105 днів. Приводом до початку революції було чергове «обрання» цієї особи президентом у 1910 р. Станом на початок весни 1911 р. повстанські настрої охопили повністю два штати – Морелос та Чіуауа, звідки вони почали розповсюджуватися на всю країну. Два ватажки повстанців, яких потім зображатимуть на муралах, зіграли вагому роль у розвитку революційних подій після втечі Порфірію Діаса до Франції. Це Еміліано Сапата й Панчо

Вілья. Вони обоє загинули під час революції та зараз вважаються національними героями Мексики.

Мексиканська революція була десятирічною кривавою боротьбою хитких непостійних альянсів. Але все ж ці події стали кінцем диктаторського режиму та початком демократичної республіканської форми правління. Хоча варто зазначити, що епізодичне насильство тривало до обрання на посаду президента Ласаро Карденоса у 1934 р.

Зрозуміло, що революціонери не могли досягти абсолюту в виконанні поставлених цілей і саме тому цікаво простежити появу та еволюцію муралів у публічному просторі Мексики тих часів. «Mexican Mural Renaissance» є справжнім мистецьким феноменом, появі якого сприяли фактори політичні та естетичні (вплив традиційного академічного мистецтва та популярних в той час жанрів).

В багатьох випадках мурали створювали з метою сприяння політичним діям. Більшість населення Мексики були неписьменними, що звужує вибір каналів комунікації для держави. У постреволуційні часи мурали стали потужним інструментом впливу в публічному просторі. Спершу влада намагалася об'єднати суспільство, яке у вихорі постійної нестабільності було розділеним та з купою суперечностей. Новий революційний уряд прийняв рішення про виділення фінансування митцям спеціально для створення стінописів сугестивного характеру на соціальні чи революційно-політичні теми. Насправді ж сюжети стінописів нам показують доволі утопічне бачення мексиканського суспільства та єдності нації. Дослідження процесу, за допомогою якого муралізм став прапороносцем офіційної державної ідеології «революційного націоналізму», може пояснити, чому муралісти та їхня художня продукція опинилися втягнутими в нерівномірний розвиток сучасності в постреволуційній Мексиці [56, с. 14].

Усталені механізми олігархічного управління Мексикою було розірвано, але як такого мистецького ринку створено не було [56, с. 15]. Середній клас як сильний прошарок суспільства, на який можна спертися, не був характерним

для мексиканської держави. І революційний уряд, будучи основним меценатом для митців, здійснив спробу створення державної культури. Центральними фігурами серед муралістів Мексики першої половини XX ст. були Х. К. Ороско, Д. Рівера та Д. А. Сікейрос.

Стінописи можна трактувати як візуально подану ідеологію, що прийнятна для всіх сторін. Два ключових пункти з Конституції 1917 р. стосувалися аграрного питання та захисту прав профспілками. Мурал “*El pueblo en demanda de salud*” («Люди, які потребують здоров'я») в Національному медичному центрі Ла Раса стосується сучасного медичного лікування за рахунок соціального забезпечення, а друга частина муралу показує медичні практики минулих століть. Автор зобразив що сучасна медична допомога доступна для всіх мексиканців. Однак це скорше побажання для майбутнього, а не відображення реальності на час створення цього муралу в 1952 р. Більшій частині населення Мексики була недоступна програма соціального забезпечення.

Окрім внутрішнього споживача, мурали працювали на покращення іміджу держави в міжнародній площині в культурно-мистецькій сфері. Художники, що вчилися та покращували свої навички в європейських країнах, мали змогу підвищити обізнаність серед міжнародної спільноти про культуру Мексики. Звісно ж у сюжетах стінописів уникали суперечливих тем, створюючи бажаний образ безпечної та сучасної країни для інвестицій та співпраці. Наприклад, Д. Рівера прибув до Італії 1920 р., де вивчав мистецтво розпису стін через роботи художників доби Ренесансу. У 1921 р. він повернувся до Мексики та долучився до спонсорованої урядом програми створення муралів, якою керував Х. Васконселос. Парадоксально, що перший стінопис Рівери на замовлення уряду не містив політичної спрямованості. Мурал «Створення» 1922 р. є алегоричною композицією, що містить міфологічні та релігійні сенси більш притаманні для доби Відродження.

Еміліано Сапата – один із учасників Мексиканської революції, образ якого потім використовували у стінописах. Він був сподвижником аграрного

руху, керував партизанськими загонами селян проти гасієнд, великих маєтків землевласників. Ще наприкінці XIX ст. Еміліано всіляко виступав проти великих землевласників: брав участь у бунтах, був сільським головою рідного краю та з часом перейшов на силові методи боротьби. Під час мексиканської революції Сапату обрали керівником Армії Звільнення Півдня. Після вбивства Сапати у 1919 р., офіційно його почали характеризувати як бандита.

Сприйняття постаті Е. Сапати учасниками революції, як, наприклад Х. Г. Посада, та мексиканцями в постреволуційний період, зокрема Д. Рівери як художника-мураліста, не могло бути відмінним. Якщо перший співчував Сапаті та з часом ставився до нього із сатирою, то другий бачив Сапату як квінтесенцію обіцянок Мексиканської революції, її символ [78]. У 1930-му р. Д. Рівера створив ідеалізований образ Сапати для муралу в Палаці Кортеса, Куернавака. Митець зобразив Сапату в простому білому одязі, з конем і поряд з мертвим власником гасієнди. Цікавим є символізм постаті Сапати на стінописі. Він стоїть збоку свого коня і тримає серп. Типове зображення воїна було б верхи на коні та зі зброєю в руках. Таким чином учасник революції, якого вбили ще в 1919 р., стає національним символом жорсткої, але справедливої помсти за пригноблені верстви населення.

Варто виділити ще й освітню мету стінописів для жителів Мексики. Муралісти включали до своїх робіт доволі революційну, станом на 1920-ті рр., інформацію про доколумбові цивілізації та загальну історію держави про здобуття незалежності. В цей період активно відбувалося переосмислення національної спадщини. Д. Рівера був одним з перших мексиканців, що колекціонували доколумбові історичні артефакти, досліджували культуру та історію щоб потім достовірно передати це все у своїй творчості. З позиції захисту, ранні індігеністи були схильні прославляти індіанську спадщину та очорнювати іспанців як засіб виправлення історичного дисбалансу та просування певних політичних ідей [78].

В цьому контексті варто розглянути мурал Д. Рівери «Легенда про Кецалькоатля», який був створений 1929 р. Кецалькоатль – це бог тольтеків,

майя та ацтеків. У центрі фрески зображено бородатого чоловіка зі світлим волоссям (Кетцалькоатля) якого оточують темношкірі тубільці. Позаду нього розташовані піраміди Сонця та Місяця в місті Теотіуакан, великому політичному та релігійному центрі доіспанської Мексики. Образ перевернутого сонця наверху роботи це своєрідне нагадування про занепад цих культур. Ліва сторона зображує підкорені народи, що приносять данину, а справа – танцюристи та музиканти беруть участь у церемонії перед збиранням кукурудзи. За танцюристами вже представлені фермери, що садять цю кукурудзу. Внизу ліворуч зображено битву між пишно одягненими ацтекськими воїнами та іншими. За винятком цієї групи осіб, мурал транслює мир та гармонію [98]. Художник демонструє нам стародавній світ майже без конфліктів. Це суперечить історичним фактам про конфлікти між ольмеками, теотіуакано, майя та ацтеками. Легенда про Кецалькоатля візуалізує втрачений Золотий вік Мексики, ще до втручання іноземних держав.

На противагу поглядам Д. Рівери, європейський етноцентризм демонструє Кецалькоатль у виконанні Хосе Клементо Ороско. Його погляд на історію діаметрально протилежний світогляду Рівери, Ороско був затятим іспаністом. Із створених ним муралів можна дійти висновку, що він був противником уславлення індіанців у національній культурі Мексики. Але один представник індіанців все ж з'явився у роботі Ороско. В одному з муралів було використано постать Кецалькоатля. Художник зобразив стародавнього бога як білошкірого бородатого та блакитноокого просвітителя. «Прихід Кецакоатля» є п'ятою частиною серії Хосе Клементо Ороско «Епопея американської цивілізації» 1932-1934 рр. Зачасту митець використовував постатей грецького чи іспанського походження для своїх робіт. Серії стінописів «Прометей» і «Окоп» демонструють нам сцени страждань, експлуатації людей та боротьби пригноблених. Виняток становили лише сучасні художнику індіанці та метиси, що брали участь в Мексиканській революції. Дійсно, Хосе Ороско героїзував Беніто Хуареса, Феліпе Каррільйо Пуерто та, звісно ж, Еміліано Сапату.

Третім найвпливовішим мексиканським муралістом початку ХХ ст. був Давид Альфаро Сікейрос. Він не відтворював як Д. Рівера історичні факти чи місцеву міфологію в своїх стінописах напряду, а використовував їх як алегорії чи метафори сучасної боротьби. Зокрема, з цією метою Д. Сікейрос використав постать Куаутемока, останнього тлатоані Теночтітлану перед іспанським завоюванням Мексики. Мурал «Cuauhtémoc Contra el Mito» («Куаутемок проти міфу») 1944 р. демонструє нам що навіть надзвичайно потужний суперник може зазнати поразки якщо чинити йому опір (Див. Додаток А 1). Кентавр зображений як символ іспанців та їхнього небажаного насильства щодо імперії ацтеків. Куаутемок тримає предмет схожий на спис, на червоній платформі, що символізує гноблення та війну. Внизу праворуч зображено Кецалькоатля, ацтекський бог, який символізує культуру та вірування, на які ацтеки покладалися під час насильства [96]. Ця робота висміює міф про непереможність іспанців.

Враховуючи той факт, що в Мексиці у першій половині ХХ ст. ще не було повністю сформованого громадянського суспільства, художники-муралісти залежали від держави в політичній, ідеологічній та економічній площині. З роками погляди митці почали в своїх творах висловлювати відмінні від основної ідеології думки. Багато муралістів були помітно залучені до діяльності комуністичної партії Мексики. Після її заборони художники були звільнені з роботи або вислані на «культурні місії» в сільську місцевість. Наприклад, Фермін Ревуельтас після цього малював вивіски для магазинів чи іншу дрібну роботу, а не мурали [56, с. 21]. Або мурал Д. Рівери «Свято розподілу землі», створений протягом 1923 – 1924 рр., показує нам ілюзорну гармонію між населенням після введення владою обов'язкових реституцій землі. Численний натовп людей ніби сходиться до оратора, що розташований в центральній частині роботи. Автор створив атмосферу перемоги мексиканського народу в боротьбі за свої права.

Мурал Сікейроса «La Marcha de la Humanidad» був створений протягом 1964 – 1971 рр. Його повна назва – «Марш людства на Землі та до Космосу:

страждання та наука». Розташований цей стінопис у Культурному поліфорумі Сікейроса та мав ознаменувати кінець внутрішніх чвар за управління постреволуційних діячів. Символічно, що створення цього муралу припало на президенство двох жорстоких правителів: Діаса Ордаса та Луїса Ечеверрії. Стінопис складається із чотирьох тематичних областей, а саме «Марш людства до буржуазно-демократичної революції», «Марш людства до революції майбутнього», «Мир, культура та гармонія» та «Наука і технології». Червоною ниткою по всій роботі бачимо боротьбу всіх пригноблених народів Землі в пошуках кращого суспільства.

Тож доля мексиканської традиції написання муралів опинилася в руках високопосадовців і перетворилася в чергове політичне питання. Одним із прикладів знецінення стінописів є передвиборча кампанія Луїса Ечеверрії в 1970-х рр. Він наказав перетворити стіни Мехіко на какофонію політичних гасел на підтримку своєї кандидатури. Хоч мурали й втратили частину своїх функцій, вони все ще були дієвою силою в публічному просторі – на виборах пан Луїс здобув перемогу.

Отже, мексиканський муралізм став своєрідним мистецтвом адвокації. Національно-історична специфіка муралів поступово була замінена на героїзовані історії, що ґрунтуються на подіях Мексиканської революції 1910 – 1917 рр. Стінопис мав ключове значення у визначенні мексиканського модернізму та для метаморфоз тогочасного суспільства у процесі становлення нації. Станом на 1970-ті рр. муралізм пройшов тривалий шлях розвитку, але скорше регресії. Якщо на початку своєї популярності в 1920-ті рр. стінописи мали значиму роль у відбудові нації, то з плином часу муралізм як рух повністю інституціоналізували. Провокація, публічні дебати, звернення до національної ідентичності та інші прояви опинилися поза межами інституційної доцільності.

2.2 Муралістичний рух проти расової сегрегації у США

Північна Америка має величезний масив муралів, частина з яких є спадком муралістичних рухів ХХ ст. З наявних стінописів можна простежити риси їхньої історії, культури, політики, та навіть освіти чи реклами [73, с. 157–167]. Термін «стріт-арт» отримав значне поширення у 1960–1980-ті рр. після появи перших графіті. Як зазначає Ю. В. Шеменьова: «вуличне мистецтво США 1930–1980-х рр. було представлене «хуліганськими графіті», хіп-хоп культурою та виступами кольорового населення за рівні права з корінними американцями». Мурали є частиною вуличного мистецтва, тому доцільним є простежити їх розвиток та вплив протягом ХХ ст. [49, с. 117].

Вуличне мистецтво, і стінописи зокрема, зумовлене бажанням митця висловитися. Можливість комунікації через свої творіння також пояснює тісний зв'язок муралів із американською історією та темами, що збурювали суспільство того часу. Дискримінація за расовою приналежністю є однією з найскладніших тем в США. Якщо європеїдна раса займала панівне положення не тільки з моменту утворення цієї держави у 1783 р., а ще з часів існування британських колоній в Північній Америці, то положення негроїдної раси було діаметрально протилежним. Система расової сегрегації усталилась після скасування рабства у 1865 р. [70, с. 455–506]. Ця система існувала протягом тривалого часу хоч і порушувала права та свободи людини, гарантовані Конституцією США.

На розвиток мистецтва суттєво вплинула велика депресія. Якщо у 1920-ті рр. відбувалось просування місцевого модернізму, то після того, як фондовий ринок зазнав краху, втеча від реальності вважалась безвідповідальною чи, навіть, неприйнятною. Р. Пелс стверджує, що «СРСР забезпечив не лише альтернативу демократичному капіталізму, але й правдоподібну заміну вмираючій американській мрії» [64, с. 62]. Але радянську художню культуру було важко інтерпретувати через присутність суперечливих елементів та тенденцій для наслідування. Тому за радянським художнім мистецтвом стежили менше, ніж за літературою наприклад.

Радянське мистецтво не могло запропонувати настанови для революційного мистецтва. Натомість цю нішу впевнено зайняло Мексиканське муралістичне відродження [103]. Х. К. Ороско, Д. Рівера та Д. Сікейрос мали більше важелів впливу на публічне мистецтво американського континенту ніж модерністські європейські майстри. Політичну залученість візуального мистецтва можна охарактеризувати як прагнення створити «мистецтво для народу». Муралістичний рух Мексики демонструє чого можна досягти долучивши художників до пропаганди цінностей та висвітлення обраних для населення тем.

Культурний обмін із мексиканськими художниками було легше налагодити і через географічну близькість. Низка американських митців відвідувала Мексику протягом 1920–1930-х рр. Окрім цього, ознайомитися із мексиканським мистецтвом можна було на виставках в Нью-Йорку. Але для такого потужного вкорінення мексиканського впливу ключову роль зіграло прибуття *los tres grandes* до США та прямий контакт між художниками.

З 1930 р. митці почали втілювати в муралах заклики до розширення прав чорношкірих та працювати з історичною пам'яттю. Спрямування тематики візуального мистецтва в цю сторону було частиною Гарлемського ренесансу, культурного руху 1920 – 1930-х рр. [29]. Як символічний центр відродження район Гарлем у Нью-Йорку став відправною точкою та каталізатором творчої боротьби за рівні права. Митці Гарлемського ренесансу надихалися африканським мистецтвом та джазовою музикою, що дозволило передати атмосферу тогочасного життя у своїх творах.

Створення стінописів із використанням революційних образів із активним нагадуванням про рабовласницькі відносини набрало популярності в 1930-ті роки. Це пов'язано із річницею повстання Н. Тернера, до якої приурочили «*Negro historical weeks*» у Гарлемі. Одним з перших стінописів створив А. Дуглас у 1930-31 рр. в пам'ять про Гарріет Тамбен [81]. Замовником муралу був жіночий коледж Беннетта в Грінсборо, Північна Кароліна. Гарріет Тамбен втекла із рабства сама і в 1850-ті допомогла втекти

ще 300 людям Підпільною залізницею. Вона стала центральною фігурою муралу, що символізує свободу, тримаючи в руках розірвані кайдани. Ліворуч від Гаррієт митець зобразив фігури, що символізують рабовласницьку працю. А праворуч на роботі зображені фігури вільних людей. Відтоді почалась хвиля популярності створення муралів на підтримку афроамериканського населення США. Дуглас, Гейл Вудрафф, Чарльз Вайт та ін. створювали стінописи на внутрішніх стінах приміщень, зазвичай на Півдні. Муралізм чорношкірих розвинувся після Великої депресії та був активним до поч. 1950-х рр. В цей час расова сегрегація закріплювалась на Півдні завдяки законам Джима Кроу (Аарон Дуглас «У рабство» 1936 р.) [84, с. 54 – 55].

Чарльз Вайт розпочав свою діяльність вже на спаді активності Гарлемського Ренесансу та створив мурали в різних куточках США, лівова частка яких була спонсорована Всесвітньою художньою асоціацією. У роботах Ч. Вайта простежується вплив мексиканських муралістів. Як зазначав сам митець, «мистецтво має бути невід'ємною частиною боротьби. Воно не може просто відображати те, що відбувається. Воно має адаптуватися до людських потреб. Воно має об'єднатися з силами визволення. Справа в тому, що митці завжди були пропагандистами. Мені не потрібні митці, які намагаються відсторонитися від боротьби» [77]. Він працював у стилі соціального реалізму та використовував мурали для зображення символів повстання. Можна сказати, що художник використовував стінописи як мову опору чорношкірих проти дискримінації.

У 1943 р. Ч. Вайт створив мурал «Внесок Негрів у демократію в Америці» для Хемптонського університетського музею. Однією з перших фігур, що привертають увагу на стінописі, є Натаніель Тренер – доволі радикальна особистість в історії афроамериканців. Тренер пройшов шлях із поневоленого раба до проповідника округу, що в подальшому очолив повстання в окрузі Саутгемптон. Після невдачі повстання Тренера повісили, а сотні темношкірих було вбито в помсту за збройний виступ. Ч. Вайт використав образ Тренера для символічного орієнтиру боротьби проти

расизму під час режиму Джима Кроу. Але Тренер не єдина впізнавана особа на муралі. Автор розташував важливих постатей афроамериканської історії та культури поряд незалежно від періоду їхнього життя. Таким чином Ч. Вайт зменшив символічне сприйняття віддаленості минулого від сьогодення. Підкресливши послідовність та тривалість внеску афроамериканців до демократію. У центрі муралу розміщена величезна безіменна фігура, що однією рукою стискає ланцюги рабства, а іншою тримає блискучу металеву машину ніби символ промислового прогресу. Ця фігура відображає суперечності в становищі афроамериканців 1940-х рр. Коли рабство вже було скасоване, але на фабриках умови праці часто були експлуататорські та жорстокі.

Внутрішньоінтер'єрні мурали Гарлемського Ренесансу втратили свою популярність наприкінці 1940-х рр. Під час руху за громадянські права 50 – 60-х рр. XX ст. зміни політичного та соціального характеру змінили сутність чорношкірого муралізму. З кінця 60-х рр. XX ст. муралістичний рух перейшов на вулиці США. Для створення стінописів у 1960-х рр. була істотно менша кількість обмежень. Нова епоха муралів отримала партизанську форму на вулицях афроамериканських громад та була придатна до критики, вандалізму від місцевих жителів.

Якщо суспільство та влада США розмежували простір для чорношкірих, то вони хоч претендували на право власності на цей простір в культурному та ідеологічному вимірах зокрема. Спільнота афроамериканців південної сторони Чикаго була обмежена в пересуванні будівництвом автомагістралі Дена Райана в 1961 р. та озером Мічиган, але мала свободу пересування всередині цієї зони. «Стіна поваги» 1967 р. (Див. Додаток А 2) в Чикаго стала першим вуличним муралом в боротьбі за права афроамериканців, але не останнім, бо він став натхненням для появи понад 1500 муралів по всій території США [84, с. 80]. Створила мурал група художників, що заснували ОВАС – організацію чорношкірої американської культури. І ця група митців колективно намалювала мурал та присвятила його афроамериканським героям. Стінопис

знаходився в бідному районі Чикаго на будівлі між 43 вулицею та Ленглі-авеню. На ньому вперше такі постаті як Брат Малкольм, Амірі Барака, Натаніель Тернер, Оссі Девіс, В.Е.Б. Дюбуа, Гвендолін Брукс, Стоклі Кармайл, Маркус Гарві та Ніна Сімон були представлені в міському публічному просторі. Згадані постаті мали різні ідеологічні погляди та проживали в різні часові проміжки, але митці об'єднали їх на цій стіні як символ візуальної гармонії афроамериканського руху наскільки різними вони не були в своїй боротьбі. Невдовзі після 1967 р. «Стіни поваги» з'явилися в Сент-Луїсі (1968), Воттсі (1968) та Бірмінгемі (1969), що чудово вписувалося в зростаючий рух вуличних муралів.

Мурал було знищено під час пожежі 1971 р., обставини якої достеменно не з'ясовані. Частину будівель району було знесено як непридатні для експлуатації. Знищення муралу створило безліч історій та теорій змови, що вже стали місцевим фольклором. «Стіна поваги» стала каталізатором для поширення «чорних муралів» по всій країні в кількості понад 1500 одиниць. Період 1960-х – початку 1970-х рр. є найпродуктивнішим для даного муралістичного руху. Таким чином стінописи розвинулися з внутрішнього протесту до демократизуючої публічної форми мистецтва. Цінність появи «Стіни поваги» полягає в тому, що вона перетворила простір расової сегрегації на місце об'єднання афроамериканців, простір для зустрічей та гордості за минулі покоління.

Рух Чорної сили вчергове змінив сенси муралів та їх сприйняття в публічному просторі. Сам рух є доволі багатограним, він плекає ідеї економічної та соціальної самодостатності, гордості за себе та предків, що мають африканське коріння. У 1960-х рр. мурали стали демонстрацією свідомості афроамериканського населення у фізичному вимірі. Хоч і Black Art Movement містить широкий спектр художніх, літературних, музичних та ін. творів вони не є інформативними в рамках просторового компоненту вираження чорношкірих. Поєднання соціальних сенсів з історичною основою

у відкритому публічному середовищі стало успішною формулою для звернення до громад із нагадуванням хто ми і звідки прийшли.

Подані орієнтири ідентичності афроамериканського населення стали з'являтися у Сан-Франциско та Детройті, створюючи нові місця для взаємодії серед членів громади. У Каліфорнії стінописи набули такої популярності, що 1970 – 1990-ті рр. нині відомі як «золоті роки» афроамериканського муралізму. Цей мистецький рух заохочували на державному рівні в Лос-Анджелесі та інших містах, але з плином часу муралізм втратив там свою масовість [71].

У листопаді 2014 р. Брендон Одумас почав створення муралу ззовні на фасаді будівлі так і всередині неї [84, с. 235]. Подібно до вуличних муралів Руху Чорної Сили, сучасні стінописи були створені, щоб підняти дух чорношкірих членів громади та відобразити їхню історію. Обличчя Г. Репа Брауна, Гаррієт Табман, Мухаммеда Алі, Фреда Гемптона, Амірі Бараки, Фредеріка Дугласа, Маркуса Гарві, Гордона Паркса, Анджели Девіс, Джеймса Болдвіна, Ассати Шакур, Мартіна Лютера Кінга-молодшого та Малкольма Ікса вишикувалися на стінах. Але враховуючи, що проєкт Б. Одумса був створений майже через 50 років після Стіни поваги, у списку чорношкірих героїв з'являються нові обличчя.

На розвиток муралізму в США вплинули хіп-хоп культури, мексиканський муралізм та боротьба із расовою дискримінацією. Митці вдало інтегрували історичну пам'ять афроамериканців у час розширення можливостей завдяки боротьбі за рівні права населення. Муралізм США відповідав новим сучасним тенденціям у візуальному мистецтві та водночас був достатньо політично та соціально забарвленим рухом.

2.3 Індігенізм в муралах Еквадору

Муралізм став засобом для донесення політичних, соціальних та культурних ідей в період зростання попиту на соціальну справедливість, що часто поєднувалась з прагненнями повернення до культури своїх предків. Початок течії живопису, що зосереджувалась на зображенні корінних народів можемо спостерігати з 1900 р. Відправною точкою стала публікація есе «Аріель» уругвайського журналіста Хосе Енріке Родо. Концепція муралізму в публічному просторі надала важелі впливу на маси по всій Америці. Вона має суперечливий характер як і будь-що призначене для всіх соціальних класів з історичним, гуманістичним підтекстом.

Першість у розвитку муралізму ХХ ст. належить мексиканським художниками. Вони сприймали створення муралів як службу власному. В подальшому мурали з'явилися майже в усіх країнах Латинської Америки. Проте час їхньої появи залежав від політичних умов кожної з них. Так само як і в США, в Еквадорі з'явилися майстри, які переймали досвід мексиканської школи, наслідували її в певній мірі. Успіх цього руху за межами країни значною мірою обумовлений спільною соціокультурною дійсністю. Про одного з *los tren grandes* Люсі-Сміт у своїй праці зазначає, що «Вплив художника в Латинській Америці неймовірно сильний, тому Д. Рівера вважається еталоном не лише в Мексиці, де він свідомо взяв на себе цю роль, але й в усьому світі» [90, с. 8]. А Давид Альфаро Сікейрос подорожував Еквадором протягом 1933 – 1935 рр.

Успіх мексиканського монументального живопису призвів до його поширення і набуття специфічних рис від країни до країни. Спільними рисами стінописів Еквадору та Мексики є висвітлення правління іспанських колоністів, сцени рабства. Цьому сприяли соціальні та політичні проблеми в країні. Використання образу корінного населення у стінописах відштовхнуло на другий план стінописи на релігійну тематику, які зберігали свою популярність впродовж століть у Еквадорі. Як зазначає Е. Мало у своїй праці

«Муралізм у Лохі, Еквадор» представлення корінних народів було повністю відсутнє серед сюжетів іконографії Еквадору протягом ХІХ ст.

Одним з перших художників-муралістів у Еквадорі був Едуардо Кінгман. Він здобув загальнонаціональне визнання в 1930-х рр. завдяки своїм монументальним витворам, що були присвячені висвітленню робочих буднів корінного населення. У 1935 р. одна з його робіт була подана на значиму в Еквадорі премію Маріано Агілери, але отримала несхвалення від консервативного журі та була відхилена від участі. Наступного року ситуація покращилась. Через суспільний розголос цього скандалу індігенізм зайняв позицію домінуючого стилю для візуального мистецтва Еквадору.

Першим, хто запровадив тему індігенізму в еквадорському мистецтві був художник Каміло Егас. Він сповідував принципи соціального реалізму в своїх творах та відкрито протиставлявся консервативним тенденціям свого часу. Уся його творчість пронизана мотивом індіанця без конкретної його приналежності до Еквадору, а більше як Америки загалом. Спочатку К. Егас застосовував стилізовані штрихи для зображення «індіо», але в своїй пізнішій творчості замість цього митець вдався до їхньої «деформації». Саме це рішення вважається важливим кроком у розвитку модерного візуального стилю художника. Його позиція щодо творчості чітко виражена у фразі: «Мистецтво повинно створювати природу, а не копіювати її» [91, с. 113].

Стінопис К. Егаса «Еквадорське індіанське свято» розповідає нам про святкування Дня всіх святих поміж корінного населення Еквадору. Ця робота отримала різні реакції на Всесвітній виставці в Нью-Йорку 1939 р., вона входила до еквадорського павільйону. Специфіка роботи К. Егаса полягає у відмові від зображення фольклорного уявлення про це свято, натомість автор висвітлює гноблення корінних народів. В роботі присутня так звана рука Іспанії, що тримає закритим рот одного з індіанців. Порівнюючи внутрішнє наповнення муралу Каміло Егаса з Гернікою Пікассо, Ніколас Свістунофф у своїй роботі стверджує: «Егас також хотів скористатися особливою можливістю міжнародного ярмарку, щоб засудити болісну подію, яку так

довго приховували та відсували на другий план» [114]. У центрі роботи – постать жінки, яка щось пильно вишукує на сухому гірському ґрунті із залишками стебел кукурудзи. По обидва боки від неї чоловіки, жінки, діти працюють разом на землі, пасуть худобу чи просіюють руду.

Інший еквадорський художник, Освальдо Гуясамін сформував свій стиль під впливом К. Егаса та Кінгмана. Він мабуть є найбільш відомим представником муралістичного руху Еквадору. Гуясамін був послідовником мексиканської школи муралізму, конкретно Ороско та Сікейроса, та не звеличував походження корінних народів у своїх роботах. Один з його муралів до сих пір представлений в приміщенні міжнародного аеропорту Мадрид-Барахас імені Адольфо Суареса [91, с. 96]. Його замовив колишній прем'єр-міністр Іспанії Феліпе Гонсалес. Стінопис було створено в 1982 р. як данина відносинам між Іспанією та країнами Латинської Америки, коли аеропорт був на реконструкції до Чемпіонату світу з футболу. Перша частина муралу зображує культурний вплив Іспанії та загалом традиції країни, а друга – звичаї та традиції Латинської Америки до та після іспанського завоювання. Стінопис на перший погляд не є прямою критикою іспанської влади того періоду, ймовірно тому і залишився збереженим до наших днів. Особливістю робіт Освальдо Гуясаміна є те, що він показує та засуджує залежне становище корінних народів як несправедливість, пропаговану політичною та церковною владою.

Ще одна його робота представлена у Національному конгресі Еквадору – мурал «Образ Батьківщини», який О. Гуясамін створив у 1988 р. У роботі зображено всіх ключових діячів у русі за незалежність Еквадору. Зокрема Долорес Какуанго – одна з перших активісток еквадорського фемінізму протягом 1930 – 1960-х рр., брала участь у боротьбі за права корінного населення та фермерів Еквадору. Також художник включив до роботи такі постаті як Роза Зарате, Мануела Каньїсарес, Мануела Саенс, Фернандо Дакілема Руїс, Хуан Монтальво, Ехуеніо Еспехо, Вінсенте Рокафуерте-і-Бехарано та Елой Альфаро. У центрі муралу бачимо бога сонця та руки,

розпростерті до нього у молитві. Мурал створено в експресіоністській техніці, тому йому притаманний певний хаос у зображенні лежачих тіл та обличь, що уособлюють долю корінного населення Еквадору. Найбільше суперечок викликала нелюдська постать у шоломі з написом ЦРУ. Мурал розкритикувало американське посольство та місцеві інтелектуали. Проте реакція державного секретаря США Джорджа Шульца під час візиту до Еквадору була доволі стриманою. Він зазначив що цією роботою художник висловлює політичну ідеологію, яка протилежна його ідеології, на що має повне право. Митець зі свого боку пояснює що мурал слугуватиме нагадуванням для чиновників Конгресу про злочини, які чинилися проти їхнього народу представниками влади.

Переважна більшість сучасних муралів Еквадору розташована у найбільших за кількістю населення містах. Але також низка стінописів представлена у столицях провінцій. У місті Лоха та провінції загалом 357 настінних об'єктів [91, с. 116]. З них 139 це стінописи католицьких церков кінця XIX – середини XX ст. Другу велику групу становлять мурали, створені протягом 1925 – 2000 рр.

В період 1925 – 1972 рр. стінописи можна було створювати лише в двох локаціях: театр Університету «Болівар» та Академія мистецтв «Санта-Чечілія». Після цього розпочався етап створення муралів в численних публічних просторах. З поживаленням мистецької діяльності та зростанням популярності муралізму сформувалися основні критерії, що визначали ці практики: бажання прикрасити простір та потреба у висловленні протесту. Більшість стінописів Лохи є частиною процесу створення нового іміджу міста та їх місце розташування враховувалось при виборі тематики розпису.

Уродженцем Лохи є видатний художник та мураліст Едуардо Кінгман Ріофріо. Він є яскравим представником еквадорського експресіонізму та соціального реалізму світового виміру. Його роботи були представлені на численній кількості міжнародних виставок. Кінгман виступив одним із лідерів живописного індігенізму. Настінний розпис у Храмі де ла Патрія або Храмі

Вітчизни розповідає нам про основні історичні періоди боротьби еквадорців за свободу (Див. Додаток А 3). Там присутній і національний гімн як символ свободи та єдності народу. Впродовж свого творчого шляху Едуардо Кінгман приділяв багато уваги становищу корінного населення та шукав найкращі техніки для його цілісної передачі. Апогеем його діяльності стала робота «Лос Гуандос».

Публічне мистецтво сприяє формуванню колективної ідентичності. Муралістичний рух Еквадору хоч і не мав конкретного лідера чи власної школи, як у Мексиці, посприяв культурному та соціальному розвитку своєї нації. Хорхе Енріке Адум у своїй праці «El Hombre – La Obra – La Crítica» пояснює це так: «ми маємо політичні мурали дуже гарної якості, виконані значимими художниками світового та латиноамериканського рівня. Вони не сформували покоління художників-муралістів, оскільки з'явилися в різні періоди нашої пластичної історії в соціальній сфері, а не в революційні часи» [54].

Отже, муралізм є політично забарвленим. Митці відображають реалії своєї епохи – політичні, соціальні, економічні та ін. Присутність стінописів у публічному просторі країн Північної та Південної Америки сприяла поширенню важливих для суспільства сенсів залежно від стадії його культурного та політичного поступу. Мексиканська школа муралізму слугує прикладом проактивного інструменту для збільшення можливостей своєї нації. Мурали афроамериканських митців в місцях расової сегрегації США не лише повертали в публічний простір імена видатних діячів, а й допомагали абстрагуватися від фізично обмеженого простору, що встановлював і конкретні рамки мислення. Еквадорські митці, що народилися майже через століття після утворення Республіки, прославляли борців за незалежність та поширювали серед мас знання про важке минуле своїх предків. Та усі три сюжети є демонстрацією поширення інформації та прищеплення гордості за своє походження. В результаті можна спостерігати за створенням нових міфів та героїзацією діячів минулого, що доповнює колективну ідентичність нації.

РОЗДІЛ 3

ПОЛІТИЧНЕ САМОВИЗНАЧЕННЯ СУСПІЛЬНИХ ГРУП В СТІНОПИСАХ КРАЇН ЄВРОПИ

3.1 Роль муралів під час та після «Лихоліття» в Північній Ірландії

Явище муралізму в Північній Ірландії невіддільне від політичних подій країни протягом XX – початку XXI ст. Перед аналізом стінописів варто зрозуміти контекст та передісторію їх появи. Історіографія так званого Ольстерського конфлікту сягає ще XII ст., коли на територію острова прибули перші англо-нормандські завойовники. Колонізація Ірландії включала насильницьке насадження релігії та зміну етнічного складу населення. Наприкінці XVIII ст. під впливом революційних настроїв після Французької революції та війни за незалежність США товариство «Об'єднані ірландці» посприяли здійсненню одного з перших збройних повстань, яке було придушено. У другій половині XIX ст. популярним став рух за Гомрул (Home Rule) – за створення ірландського парламенту задля забезпечення місцевого самоврядування. Суспільство розділилось тоді на націоналістів, переважна більшість яких була католиками, та юніоністів або лоялістів, що, у свою чергу, схилилися до протестантства. Цей поділ настільки закріпився у свідомості населення, що протягом наступних століть позиція нейтралітету була нехарактерною для місцевого населення.

Проголосити незалежність ірландцям вдалося вже протягом XX ст., а Північна Ірландія залишилась у складі Великої Британії. Після 800-літньої боротьби за управління територією, у 1968 р. вчергове постав збройний конфлікт, «Лихоліття». Незважаючи на те, що цей конфлікт подавався як релігійний розкол між католиками та протестантами, Північна Ірландія насправді переживала збройну боротьбу за територію та ідентичність [93].

Різноманіття історичної спадщини та культурних традицій, дисбаланс соціальних, економічних, політичних аспектів між католицьким та

протестантським населення спричинили появу численних маршів за громадянські права протягом 60-х рр. XX ст. З іншої сторони барикад, ірландська республіканська армія як яскравий представник воєнізованих організацій та лоялістські Ольстерські добровольчі сили стали активними учасниками цього протистояння.

Кількість агресії та насильства на вулицях Північної Ірландії стрімко зросла на подальші десятиліття. У 1972 р. відбулися події «Кривавої неділі», коли британські військові розстріляли 14 беззбройних католиків під час маршу за громадянські права. А партизани Ірландської республіканської армії прикривалися католицькою громадою для здійснення бомбардувань британських чи лоялістських об'єктів [106]. Насильство породжувало ще більше насильство. Тоні Кроулі згадує ті часи так: «...коли я вперше почав працювати в 1979 р. волонтером у громадському ігровому комплексі для місцевих дітей під час літніх канікул в університеті. У той час насильство війни в Північній Ірландії було щоденною реальністю, яка проявлялася в різних формах – від воєнізованих бомбардувань та стрілянини до репресивного апарату «держави безпеки» та всіх його атрибутів – і воно структурувало повсякденний досвід кожного в Північній Ірландії. Це було небезпечне місце, і необхідно було звертати увагу на культурну та політичну семіотику, щоб спробувати уникнути потенційних ризиків (хоча навіть тоді це не завжди було можливо)» [68, с. 3]. Мирні переговори у 1988 р., які завершилися підписанням Угоди Страсної п'ятниці, сприяли деескалації збройного протистояння. Саме у цій угоді та в політичному консенсусі, що сформувався після неї, простежується коріння сучасних муралів та суперечностей, які виникли за цей час.

Історія та міф поєдналися в стінописах Північної Ірландії виконуючи одну функцію – обґрунтування теперішнього. Мурали використовувалися для підвищення обізнаності серед населення про терористичні та політичні кампанії. Проте муралізм не був популярним у Північній Ірландії протягом більшої частини XX ст. Домінувало будівництво тимчасових святкових арок

як видимого поділу публічного простору міщан. Вигляд арок та їх функції змінювалися протягом їхньої еволюції. На початку XX ст. арки зайняли чільне місце у змаганнях за найбільш екстравагантні урочистості на честь протестантського свята Ольстера, яке відзначається 12 липня [83]. Поступова відмова від використання арок була спричинена низкою факторів: висока вартість встановлення та поява повітряних ліній електропередачі, що ускладнювали функціонування арок поміж доріг. Ще одним аспектом була коротка тривалість використання арки. Її зводили за тиждень до свята Ольстера й демонтували одразу після свята. Мурали ж більш довговічні у використанні, адже могли проіснувати кілька років або й десятиліть за умови якісного нанесення на стіну та експлуатації.

Перші стінописи в Ірландії були створені протягом кризи самоуправління 1908 – 1914 рр. Відколи Ірландська парламентська партія отримала ключові позиції контролю у Вестмінстері 1910 р., криза самоуправління розвинулась до точки неповернення. Спершу Закон про парламент 1911 р., а потім формування Ольстерських добровольців у 1912 р. сумарно призвели до гострого конфлікту, що в подальшому завершився поділом Ірландії. Поширеним у стінописах став образ короля Вільяма III Оранського (1650 – 1702) [68, с. 33]. Саме підтримка протестантських поглядів допомогла йому та його дружині Мері прийти до влади. У XX ст. часто використовували сюжет перетину річки Бойн королем Вільямом у 1690 р. – вирішальна битва у ході Війни двох королів. Цей сюжет був зручним для критики політичного становища, часто супроводжуючись гаслом про відсутність змін з XVII ст. і дотепер (Див. Додаток А 4).

Не всі розписи Північної Ірландії були створені на релігійну та політичну тематику. Мурал, який створили у 1929 р. на честь Едіт Кавел в Південному Белфасті, повертає нас до подій Першої світової війни з гаслами «Щоб ми не забули» та «На згадку про загиблих лоялістів» [85]. Едіт Кавел – це британська медсестра, яку стратили німецькі військові за допомогу військам союзників втекти з Бельгії до Нідерландів. На стінописі Кавел читає

Біблію, на задньому плані символ Червоного Хреста, прапори Великої Британії та Бельгії. Але з націоналістичної традиції ірландського муралізму слугує прикладом робота політичного характеру на винокурні Ватта 1920 р. Автор намалював прапор Ірландії із арфою в оточенні зірок та написами «ІРА» (Ірландська республіканська армія) та «Ірландія понад усе». Арфа є відсилкою до стягу Лейнстера, символу ірландських націоналістів та неофіційного прапора Ірландії до 1922 р.

Каталізатором республіканської традиції муралізму стало голодування 1981 р. десять ув'язнених з НМ Prison Maze (також відомої як Лонг-Кеш), які вимагали визнання їх військовополоненими та померли під час акції протесту. З часом у суспільній пам'яті вони набули статусу мучеників за свою справу [85]. Один із учасників голодування, а саме Боббі Сендс, був обраний до британського парламенту ще в процесі протесту. Його смерть та в подальшому похорон привернули увагу людей по всьому світу. Лише на похорон прийшли 100 тис. осіб. Ця трагічна подія у в'язниці Лонг-Кеш спричинила появу величезної кількості нових стінописів, доповнила список гасел та сюжетів. Найчастіше відтворювали образ Сендса. Мурал із його портретом знаходиться на фасаді офісу виборчого округу партії Шинн Фейн у Белфасті та є одним із найвідоміших. Також серед провідних мотивів республіканського стінопису (особливо в 1980-х рр.) були меморіали воєнізованим угрупованням, увічнення пам'яті загиблих та агресивні, конфронтаційні лозунги.

В часи «Лихоліття» публічний простір країни, перш за все стіни, заповнили своїми гаслами чи не всі актори війни. Там були представлені як окремі особи, так і цілі громади, політичні установи, воєнізовані організації та й держава теж долучилась. Складний та мінливий характер зображень ймовірно відповідав загальній атмосфері в Північній Ірландії. Помітним є внесок групи муралістів під назвою богсайдське тріо. Куди входять брати Том і Вільям Келлі, а також Кевін Хассон.

Починаючи з 1993 р. вони створили безліч муралів, а найбільш відомим є мурал «Народна галерея» у місті Деррі. З моменту підписання мирної угоди

1998 р. «Народна галерея» стала важливою пам'яткою міста, яка почала приваблювати відвідувачів з інших куточків країни та з-за кордону, приносячи дохід місту. Будучи у Деррі/Лондондеррі оминати 12 великих муралів богсайдських художників майже неможливо. А те, що місто має подвійну назву є черговим свідченням давнього конфлікту між націоналістами та юніоністами [75]. Саме територія Багсайду стала епіцентром маршів за громадянські права 1960-х рр. Такі мурали як «Національна галерея» візуально фіксували ключові історичні події періоду «Лихоліття», які мали безпосередній вплив на місцеву спільноту включаючи ранні марші за громадянські права, Крижаву неділю, голодування та мирну угоду. На відміну від більшості, ці стінописи стали меморіальним доробком, що надає жителям простір для осмислення травматичного минулого і, таким чином, допомагає рухатися далі.

Окрім історичного підґрунтя у змістовій характеристиці роботи потрібно враховувати й час створення кожного конкретного муралу для осмислення його впливу в публічному просторі Північної Ірландії. Зображення одного й того ж сюжету мало відмінне значення в різні роки. Наприклад, хоча постать короля Вільяма стала постійним і повторюваним мотивом, мурал 1911 р. створення суттєво відрізнявся від муралу 1922 р. створення (після розділу країни) чи наприкінці 1930-х рр. (після сектантських заворушень 1935 р.), чи в 1945 р. (після Дня Перемоги), чи наприкінці 1950-х рр. (коли вважалося, що ця практика вмирає), чи в 1980-х рр. (під час Смути), чи сьогодні (у повоєнний період). Саме час, мета і місце розміщення муралу визначали його значущість [85].

Північна Ірландія завжди мала різноманітні форми стінописів, які не належали до основних політичних течій. Це були зображення, створені місцевими громадськими об'єднаннями або зрідка зустрічалися малюнки британських військових у їхніх казармах. Також варто згадати державні програми «переформатування» простору. Вони реалізовувалися в періоди 1977 – 1981 рр, 2009 р. та 2014 – 2015 рр. Проте відносно нещодавня

активізація вуличного мистецтва та широкомасштабної практики є нетиповою. По-перше, ця діяльність переважно не має глибокого підґрунтя у конкретних місцевих спільнотах. По-друге, вона не фінансується напряму урядом, хоч базове забезпечення надходить від грантів державних мистецьких фондів та комерційних спонсорів.

Сучасна традиція стінопису характеризується значною варіативністю та непостійністю за рівнем інтенсивності. Тематика охоплює і кельтську міфологію, і актуальні соціальні проблеми. Попри все готовність використовувати стіни для монументального живопису завжди була сталою рисою в історії Північної Ірландії, починаючи з ранніх агітаційних кампаній. Стінописи республіканців та лоялістів продовжують відігравати роль у поданні їхнього бачення історії, часто це поєднання доволі суперечливих наративів на вулицях міст, демонстрація політичної ідентичності та вшанування полеглих публічно та в межах спільного громадського простору.

Монументальний живопис Північної Ірландії завжди виступав відображенням і складовою частиною жорстокого, глибоко поляризованого та нерідко насильницького суспільного протистояння. Стінописи використовувалися для трансляції суспільних настроїв як до початку конфлікту, так і під час нього чи після підписання мирної угоди. Незважаючи на завершення активної фази конфлікту, його першопричини залишаються до кінця неврегульованими. З огляду на це, є усі підстави для продовження руху політичного муралізму.

3.2. Ідеологічні протиріччя сербів у призмі стінописів

З моменту падіння комуністичного устрою в країнах Центральної та Східної Європи розпочалась тривала фаза переосмислення історії. Головним завданням стало спростування комуністичного тлумачення минулого, що глибоко вкоренилося в суспільній свідомості та панувало в національних історіографіях. Часом ці процеси перегляду історії набувають найбільш

радикальних форм ревізйонізму. З огляду на це, цілком закономірним є формування в державах, що виникли на руїнах Югославії, моделей політичної культури, що ґрунтуються на запереченні, умисному замовчуванні та постійній реінтерпретації історичних подій. Славенка Дракуліч влучно охарактеризувала цей простір як територію, де панує надто велика кількість спогадів і відчувається брак історії [52].

Нещодавно ця проблематика набула особливої гостроти в Сербії. Це сталося після спроби двох активісток у Белграді пошкодити мурал, присвячений Ратку Младичу. Ця особа була однією з центральних фігур в югославських війнах та нині відбуває довічне ув'язнення у Гаазі як воєнний злочинець. Його визнали винним у геноциді в Сребринці, злочинах проти людяності та ще низки воєнних злочинів, які були здійснені під час війни в Боснії та Герцеговині 1992 – 1995 рр. Інцидент із муралом відбувся на початку листопада 2021 р. Активісток затримали після того як одна з них кидала в мурал яйця. Подія викликала гострі дискусії в сербському суспільстві та стала резонансною новиною по всій Європі. Громадянське суспільство порушило низку принципових питань. Зокрема, яку ж позицію в реальності зайняла сербська влада щодо переосмислення минулого та війн за югославську спадщину? Незабаром в міському середовищі спалахнула своєрідна культурна боротьба зі створення безлічі графіті та муралів [57].

Судячи з тематики стінописів мистецька спільнота Сербії досі перебуває під впливом подій 1998 – 1999 рр. Найбільш яскраво це демонструє композиція муралів у самому центрі Белграда, частиною якої є вже згаданий мурал Ратка Младича із написом кирилицею «Генерале, дякую вашій матері». Незадовго після інциденту із муралом Младича, поряд було розміщено низку банерів, які акцентували увагу на травматичному досвіді сербів наприкінці 1990-х рр. Ці написи нагадували про бомбардування військами НАТО або про масові страти сербського населення в Братунаці та Кравіцею. Дві останні події передували геноциду в Сребрениці. На банерах були присутні гасла, які містять прямі посилення на події війни 1999 р. на території Косово та Метохії

– «Сербія без Косово та Метохії – це те саме, що людина без серця» й «Прощайте, викрадені серби, прощай справедливість для сербських та косметських жертв» [94, с. 31].

Окрім цього, за лічені дні поруч було створено стінописи присвячені Дражі Михайловичу та Живоїна Мішича. Портрет Михайловича, командира четників під час Другої світової війни, виконаний на бічній стіні того ж житлового комплексу як і Младича (Див. Додаток А 5). Слід наголосити, що, хоча четники позиціонувалися як партизанський рух за визволення Югославії, вони діяли на одній території одночасно із протилежним ідеологічним рухом. Таким чином, поряд із боротьбою проти німецько-нацистських військ, вони вели між собою громадянську війну. Ще один цікавий момент – четники дотримувалися монархічних поглядів, і після утворення Соціалістичної Федеративної Республіки Югославія (СФРЮ) їх засудили та таврували як зрадників, прибічників німецького режиму. Лише у 2015 р. було офіційно реабілітовано постать Дражі Михайловича. Це рішення було прийнято попри задокументовані докази масових звірств, які зробили четники з мусульманським населенням Сербії в часи Другої світової війни. Отже, ближнє розташування муралів Михайловичу та Младичу важко назвати долею випадку. А фасад будівлі навпроти згаданих вище двох муралів містить зображення сербського герцога часів Першої світової війни – Живоїна Мішича.

У листопаді 2021 р. в Белграді з'явився мурал присвячений Павлу I Архієпископу Печському, Митрополиту Белградсько-Карловацькому, Патріарху Сербському протягом 1990–2009 рр. Свою причетність як ініціаторів появи стінопису підтвердили Демократична партія Сербії та Рух за відновлення Королівства Сербія. Центральною постаттю муралу є Патріарх Павло I на фоні кольорів національного сербського прапора. Внизу зазначено роки його життя та відомий крилатий вислів Патріарха Павла I – «Будьмо людьми!» [94, с. 35].

Хоча Сербія офіційно є світською державою, Сербська православна церква як інституція залишається одним із впливових суб'єктів у суспільно-політичному житті країни. СПЦ акумулювала значний соціальний капітал своєю діяльністю, починаючи від часів панування Османської імперії, коли церква була поборником сербської мови та колективної ідентичності. А Патріарх Павло виступив ключовою фігурою у поваленні авторитарного режиму Слободана Мілошевича. Він активно підтримував студентські протести 90 рр. XX ст. Стінопис із зображенням Патріарха Павла I набув суспільного резонансу в червні 2022 р., коли його зіпсували рожевою фарбою. Напис теж змінили на «Будьмо людьми, а не Гойко». Гойко – це ім'я Патріарха Павла з народження, до чернечого постригу [102]. Окрім його демократичних та проєвропейських поглядів, критики серед населення зазнав Патріарх Павло I через публічне просування «традиційного» способу життя, що передбачає дотримання жінками усталених в патріархальному суспільстві ролей.

На початку березня 2022 р. в районі Врачар міста Белград з'явився стінопис із зображенням президента Росії Володимира Путіна на фоні прапорів Сербії та РФ. На муралі також був присутній напис «брат» сербською мовою. Його поява у публічному просторі міста відбулася на тлі виразних проросійських настроїв у столиці Сербії. Попри це, мурал став ареною постійного громадянського протистояння. З моменту своєї появи у березні та до грудня 2022 р. стінопис пережив багаторазові акти вандалізму, відновлення та повторного псування. Що може свідчити про розкол в сербському суспільстві щодо російсько-української війни. Таким чином історія даного муралу демонструє як стіна може перетворитися на поле для гострої суспільної дискусії.

Схожий формат боротьби ідеологій можемо спостерігати з ще одним муралом на вулицях Белграда, який присвячений Зорану Джинджичу. Він знаходиться неподалік від Студентської площі, перед Філософським факультетом Белградського університету. Розташування муралу не є випадковим, оскільки саме звідси у 1990-х рр. стартував Шлях студентських

протестів проти режиму Слободана Мілошевича. Зоран Джинджич був одним із лідерів цих виступів [94, с. 34].

У сербському історіографічному дискурсі його постать є символом демократичного та європейського курсу країни. Коли Джинджич обіймав посаду прем'єр-міністра (2001-2003 рр.), він був рішучим прихильником як проведення продемократичних перетворень, так і інтеграції країни до Євросоюзу. Йому належить прийняття рішення про передачу Мілошевича до Міжнародного трибуналу ООН з воєнних злочинів у Гаазі. Ця подія закріпила за ним репутацію захисника перехідного правосуддя, хоча частина суспільства вважала його зрадником національних інтересів. Зорана Джинджича було застрелено 12 березня 2003 р. навпроти головної будівлі уряду. Сербія досі не змогла повноцінно завершити демократичні перетворення. Вакуум влади, який виник після вбивства Зорана Джинджича, був швидко заповнений популістськими елементами. Їх очолив нинішній президент Сербії Александар Вучич, який раніше був ініціатором перейменування бульвару Зорана Джинджича на честь Ратка Младича.

На річницю вбивства Зорана Джинджича у 2024 р. мурал, присвячений політику та філософу, вчергове пошкодили вандали [112]. Публічна реакція на це вкрай неоднозначна. Стінопис Джинджича оточує маса графіті полярних поглядів. Одне з них оголошує, що Вучич і Джинджич «один і той же тип лайна». Інші написи представляють покійного Джинджича як противника робітничого класу, звеличують Ратка Младича. Одне графіті кидає суспільству виклик, ставлячи питання «Можливо, проблема у тобі?». Вся ця настінна дискусія виконана кирилицею, що вказує на її орієнтованість суто на внутрішнього читача.

Можна дійти до висновку, що вуличне мистецтво нерозривно пов'язане з історією міста та його мешканців. Оскільки мурали створюються в конкретному фізичному просторі та майже ніколи не підлягають переміщенню, критично важливим для його змістового аналізу є розуміння культури та соціально-політичного контексту в період його створення. Сербія

здобула незалежність наприкінці 1990-х рр., переживши майже десятиліття військових конфліктів. Очевидно, що ці події торкнулися не лише політичного та військового командування країни, але мали вплив й на повсякденне життя мешканців Сербії та Белграду зокрема. Публічний простір став ареною для висловлення діаметрально протилежних позицій – комунізм проти націоналізму. У Белграді мистецькі практики використовуються як форма політичної боротьби та засіб впливу на мешканців міста. Стінописи Белграда в усій своїй різноманітності допомагають глибше розкрити політичний та соціальний стан міста на даному етапі розвитку Сербії як держави.

3.3. Прояви етнічної ідентичності в муралах Країни Басків

Іспанський баскський націоналізм зазнав суттєвих змін протягом останніх десятиліть. Це призвело до запеклого протистояння між поміркованою та радикальною частинами націоналістичного кола. Їхня внутрішня боротьба за вплив найбільш явно проявляється у публічному просторі міст. Вулиця є ключовим майданчиком для баскської політичної активності впродовж століть.

Сучасний баскський націоналізм сформувався під впливом ідей Сабіно Арани (1865–1903). За невеликий проміжок часу вдалося досягти значних успіхів: було створено Баскську націоналістичну партію (Partio Nacionalista Vasco), здійснено кодифікацію баскської мови та розроблено національні символи, зокрема баскський прапор. Відмінною рисою націоналістичного руху від напрацювань Арани є культурне визначення баскськості, без явно расового елементу приналежності до етносу [108]. Відповідно до цієї моделі, бути баском означало сповідувати спільні національні прагнення, а не мати певне походження.

Вуличне мистецтво в Країні Басків використовували протягом періоду розквіту Іспанської республіки та громадянської війни 1930-х рр. Особливу активність демонстрували анархісти, хоча й націоналісти також застосовували

вулиці для візуалізації світлого майбутнього. Пропагандистський матеріал переважно складався із графіті та плакатів, проте невелику кількість муралів теж задокументовано з тих часів. Санчес [111] досліджує частково збережені фотографічні свідчення муралів. Серед тематики виділялися зображення республіканських льотчиків, альпійського батальйону, а також критика католицької церкви за підтримку фашистів і монархічної форми правління.

Масштабне зростання вуличного мистецтва спостерігається з 70-х рр. XX ст. Смерть Франко у 1975 р. спричинила ґрунтовні зміни в політичному середовищі Іспанії, що призвели до розколу представників баскського націоналізму на дві антагоністичні групи. Муралі як форма комунікації не втратили своєї актуальності через свою візуальну помітність, демократичність, фіксацію історичної реальності. Для радикально налаштованих баскських націоналістів стінописи стали ключовим способом мобілізації та спілкування на низовому рівні, формування горизонтальних зв'язків.

У цей період чітко проявилася «боротьба за простір» між різними політичними силами. Наприклад, Партія баскських націоналістів особливо активно створювала муралі наприкінці 1980-х рр. напередодні виборів. Станом на 1989 р. в Країні Басків налічувалось близько 1500 муралів [66, с. 65]. Примітно, що жодна з іспанських партій, яка б не представляла інтереси басків, не створювала стінописів у цьому регіоні [66, с.92]. Таким чином, діяльність із створення настінних розписів була швидко монополізована.

Прийняття Іспанії до Європейського союзу зобов'язало переглянути доктрини та методи баскського націоналізму. Замість того, щоб сприяти розв'язанню внутрішніх питань, інтеграція в європейський простір створила додатковий виклик для довіри та єдності баскських націоналістів. Радикальна група націоналістів прагне досягнути повної незалежності від Іспанії, ставлячи під сумнів легітимність чинних владних інституцій. Рух Аберцале активно використовував муралізм як інструмент для досягнення своїх цілей [105]. Стінописи слугували підвищенню видимості баскської мови, підтримки опору

іспанській владі, веденню психологічної та культурної боротьби, формуванню колективної історичної пам'яті. Фактично ці мурали являли собою відверту пропаганду лівого націоналістичного крила, відображаючи його головні ідеали та вимоги, починаючи від визнання Країни Басків як незалежності держави до амністії для ув'язнених за політичними переконаннями.

Можливості для проведення кампаній публічного мистецтва різнилися по всі території регіону. Найбільш інтенсивна та монолітна радикально-націоналістична арт-кампанія у публічному просторі громади зосереджена в міських зонах прибережних провінцій [108]. Насамперед це старі квартали Сан-Себастьяна та Більбао, які є виключно пішохідними. Політичне використання такого середовища передбачає продуману стратегію та ґрунтовне знання локальної специфіки і соціальної цінності простору. У Сан-Себастьяні стіни просто очищають для нових стінописів, а от в містах півдня Наварри стіни густо вкриті малюнками, графіті та контрграфіті.

У період активного розвитку муралізму протягом 1970-х та 1980-х рр. митці порушували низку соціально-політичних питань у своїх роботах (Див. Додаток А 6). Можна виділити такі напрямки: опір капіталістичній системі, банківським установам та військовому апарату; висловлення солідарності з країнами третього світу, особливо Нікарагуа; активна популяризація баскської мови; виступ проти зовнішньої політики США та блоку НАТО; екологічна тематика, зокрема проблема атомної енергетики; заперечення політики Іспанської соціалістичної робітничої партії; заклики до амністії політичних в'язнів; вшанування пам'яті мучеників.

На сучасному етапі розвитку баскського муралізму значно більше стінописів модно зустріти у сільській місцевості, ніж у містах. Ця тенденція є повною протилежністю ситуації, що спостерігалася протягом 1980-х і 1990-х рр. Сучасні стінописи Країни Басків представлені у значно меншій кількості порівняно із періодом їх розквіту, та, незважаючи на цей спад, тематика та основні ідеї, які піднімаються у муралах залишаються незмінними. Створення

муралів продовжує здійснюватися силами руху аберцале, і тому вони слугують транслятором ідеології та прагнень цієї політичної групи.

Муралістичний рух Басконії є ефективним засобом мобілізації місцевого населення. Будь-яка соціальна течія, що використовує такі візуальні форми вираження як вуличне мистецтво, неминуче застосовує практику конструювання смислів. Однак, історичний контекст є ключем до розуміння того, як саме і чому ці смислові рамки набувають своїх візуальних обрисів. Особливо варто відзначити тематичне розмаїття стінописів. Тут баскські мурали мають багато спільного з республіканським муралізмом Північної Ірландії. Від меморіалів загиблим активістам та муралів на підтримку Палестини до відображення історії та міфології краю. Історія баскського муралізму демонструє наскільки важливою є пропагандистська та просвітницька діяльність для формування політики на регіональному та загальнодержавному рівнях.

РОЗДІЛ 4

МУРАЛИ У ВІЗУАЛЬНІЙ КОМУНІКАЦІЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ ПРОТЯГОМ 2014–2024 РР.

4.1 Використання муралів у контексті суспільної реакції та меморіалізації

На сьогоднішній день культура увічнення пам'яті динамічно розвивається по всій Україні. Об'єктами меморіалізації стають як історичні події минулого, так і сучасні реалії. Результатом формування суспільної свідомості є простір пам'яті. Міський публічний простір є багатогранною соціокультурною структурою. Вона становить не просто фізичне середовище для проживання населення, а й виступає центром суспільних зв'язків, культурних символів, колективної ідентичності та пам'яті.

Моріс Альбвакс стверджує, що історична наука починається там, де пам'ять припиняє своє існування [79]. Згідно з його концепцією, пам'ять завжди є колективною, а кількість спогадів відповідає кількості колективних груп. Групова пам'ять актуалізується окремими особами, коли вони оперують колективними спогадами. Таким чином пам'ять формує ідентичність кожної особи, об'єднуючи як особистий досвід, так і неособисті спогади, спільні для всієї групи.

Пам'ять, будучи відображеною у міському середовищі, інтегрується у повсякденну культуру та може здійснювати вплив на процеси соціального та політичного характеру. Зміни в культурному просторі міста завжди пов'язані з закріпленням нових сенсів та витісненням попередніх [35]. Виняткове значення в цьому процесі мають місця пам'яті, що акумулюють, зберігають та транслюють наративи.

П'єр Нора проводить чітке розділення між історією та пам'яттю. Якщо певні фізичні об'єкти наділені конкретними сенсами та значеннями, то вони трансформуються у місця пам'яті. Подібні об'єкти характеризуються

множинністю інтерпретацій та спогадів. До матеріальних форм місць пам'яті належать пам'ятники, меморіали, а функціональні форми охоплюють присвоєння імен історичних діячів або значущих подій установам державного чи приватного характеру, вулицям чи будь-яким іншим географічним об'єктам, а також розміщення відповідних зображень на грошових знаках. Такі символічні форми сприяють фіксації та утвердженню знакових для суспільства образів [26, с. 17–18].

Французький філософ Поль Рікер розглядає поняття місця пам'яті як ключові елементи підтримки спогадів. Основна мета цих місць – протистояти процесу забуття або, у випадку, коли пам'ять втрачена, виступати її штучним замінником [107, с. 402]. Подальше дослідження цієї теми привело Рікера до висновку про поступове знецінення смислів, які закладаються у місця пам'яті. Це, своєю чергою, спричиняє заміщення справжньої, живої пам'яті її штучними моделями. Наприклад, такою моделлю Рікер вважає «культ спадщини», у межах якого місце пам'яті абсолютизується та прирівнюється виключно до конкретного топографічного об'єкту. «Під прикриттям спадщини, про яку схвально згадують, зло патримоніалізації ще не усвідомлюється в її схильності зводити місце пам'яті до топографічного місця та довести культ пам'яті до зловживань меморіалізації» [107, с. 406]. В результаті чого місце пам'яті втрачає свою первинну роль, бо минуле перестає служити майбутньому і замість цього перекинується та використовується виключно в інтересах сьогодення.

Протягом середини ХХ – першої чверті ХХІ ст. спостерігається активізація взаємодії вуличного мистецтва із соціумом. Мурали та графіті перетворилися на потужний об'єкт публічних дискусій – вони можуть викликати засудження, критику чи протест, але водночас слугують джерелом підтримки, єднання та ефективно транслюють суспільно важливі теми. Не в останню чергу завдяки внеску закордонних митців Київ за кілька років «перетворився на галерею просто неба», яка налічувала близько сотні муралів [19, с. 75].

Стінописи, однією з ключових властивостей яких є здатність ефективно транслювати інформацію, також відносяться до засобів суспільної комеморації. Процеси меморіалізації є не лише способом вшанування пам'яті, це і потужний механізм для розбудови національної ідентичності та збереження колективної пам'яті минулих поколінь.

Сучасні меморіальні об'єкти набувають нових форм. Завдяки розташуванню на фасадах будівель і своїм значним розмірам, мурали щодня візуально зчитує велика кількість людей. Художники, що створюють мурали, піднімають у своїх роботах широкий спектр проблемних питань на соціальну, релігійну, політичну тематику тощо. Однак питання вивчення ролі муралів як одного із інструментів комеморації залишається недостатньо висвітленим. Зображення війни, зброї та проявів агресії у муралах вимагає особливої уваги.

Очевидно, що кожен громадянин України під час повномасштабного вторгнення неминуче стикається з цим у реальному житті або через соціальні мережі. Однак вулиці міста є публічним середовищем, і потрібно враховувати питання етичності створених зображень для щоденного перегляду людьми незалежно від їхнього бажання, що відрізняється від відвідування тематичної художньої виставки чи експозиції музею. Публічний простір міст повинен бути адаптований і до ветеранів війни, осіб, що повернулися з полону чи зони бойових дій. Певні візуальні образи, які присутні в муралах, можуть викликати повторну травматизацію.

Революція Гідності 2013 – 2014 рр. стала переломним моментом для еволюції українського муралізму. Твори митців набули більш радикального, проте надзвичайно актуального і зрозумілого широкій публіці змісту, завдяки чому викликали значний відгук у суспільстві. Саме після цього спостерігається активна розбудова мистецьких ініціатив у тісній співпраці з міжнародною спільнотою, як-от «Art United Us» та «Mural Social Club». Одним із найвідоміших та найбільш знакових стінописів, безпосередньо присвячених подіям Революції Гідності, є портрет Сергія Нігояна. Ця робота, виконана португальським художником Олександром Фарто у липні 2015 р.,

розташована на торцевій стіні будівлі по вул. Михайлівській. Вона виконана в унікальній, не властивій місцевим митцям техніці карбування [19, с. 83]. Сергій Нігоян незадовго до своєї трагічної загибелі публічно процитував на камеру рядки з Кобзаря «Борітеся – поборете», тим самим духовно визначивши свою позицію. Вибір цього образу не був випадковим і для автора муралу, в його творчому доробку також присутній портрет національного німецько-швейцарського письменника Германа Гесе, який відомий як «тихий» борець проти нацистської диктатури.

Події Війни за Незалежність України знайшли своє відображення у вуличному мистецтві. Художники активно застосовують синьо-жовту кольорову гаму та національні символи, чия роль як індикаторів національної ідентичності послідовно посилювалася з 2004 р. [25]. Зазвичай такі стінописи розміщуються на головних артеріях міст, центральних площах або поблизу значущих громадських споруд. Вдале розташування підвищує їхній вплив на формування суспільного дискурсу. Крім того, автори часто інтегрують у свої роботи складові місцевої історії чи культури, що додає унікальності та глибини тематичному наповненню муралів.

У тематичному спектрі українського муралістичного руху, який реагує на події збройної агресії РФ проти України чітко простежується декілька ключових груп [12]:

- Тема опору та боротьби українського народу. До неї належать роботи, що візуалізують дух спротиву та протистояння країні-агресору. Прикладами є мурали «Спротив у твоєму ДНК» Ігоря Шевченка, «Красавці терпіти не буде» Костянтина Качановського, «Свята Джавеліна» групи Kailas-V, «Надламані, але незламні» Гамлета.
- Тема символів та оберегів. Використовують національні та міфологічні образи для протидії агресору, підкреслюючи культурну окремішність. Сюди можна віднести роботи, де сучасні реалії переплітаються з традиціями. Наприклад, мурали «Пес-сапер Патрон» Віталія Гідевана та Олени Нойни,

«Українська писанка міцніше танка» невідомого автора, «Українська вишиванка зараз – це маскувальна сітка» Гамлета.

- Вшанування військовослужбовців та військовослужбовиць Сил оборони України. Ця група муралів присвячена мужності, героїзму та жертвності. Серед них представлені роботи із узагальненим образом військових – «Захисники світла» Андрія Ковтуна та Антона Кудряшова, «Український військовий зашиває прапор України» Олександра Корбана, «Привид Києва» Андрія Ковтуна, а також твори персоналізованого характеру, присвячені загиблим героям – мурал «Наш Сліпак – вічний міф» Sacred Universe, «Ведмідь» Олександра Бітцева, серія муралів Олександр Мацієвському та ін.

- Тема подяки волонтерам та рятувальникам ДСНС. Вона підкреслює важливість надійного тилу та гуманітарної допомоги. Наприклад, мурали «Герої без зброї» Віталія Гідевана, «Круговерть добра» Гамлета, мурал на стіні Головного управління ДСНС Полтавської області Світлани Рибалко та ін.

- Тема реалій та наслідків війни. В публічному просторі присутня група муралів, яка фокусується на особистих переживаннях та жорстоких наслідках бойових дій на території України. Наприклад, «Палаюча земля» Яна Птушка, «Повернення додому» Дмитра Вовка, «Олівець страшної реальності» і «Тривожна валіза. Як мало важливого...» Гамлета, «Дім» Костянтина Качановського та Миколи Палія.

Урбаністичний стінопис в умовах війни та переживання колективної травми виконує спектр важливих функцій. Традиційними для монументального живопису є художньо-концептуальна, естетична, інформативна, пізнавально-евристична, компенсаторна, гедоністична функції. Варто виділити також вагому роль комунікативної, терапевтичної та прогностичної функцій у муралах.

Комунікативна функція має подвійну мету: внутрішня колективна взаємодія та переживання травматичного досвіду, але також привернення уваги міжнародної спільноти до воєнних дій в Україні, як наприклад мурал «Close the sky» Дениса Антюхова та Ганни Соловйової [21]. Американський

соціолог Джеффри Александер, фундатор напрямку культурної соціології, у своїй праці [55] звертає увагу, що ефективно представлення травматичного досвіду вимагає надання чітких відповідей щодо природи болю, природи жертви, залучення суспільства, визначення винних та розподіл відповідальності за травму. Згадані вище приклади меморіалізації травми істотно відхиляються від запропонованої Джеффри Александером схеми.

Муралізм як мистецький напрям є публічним та монументальним. Це зумовлює його претензію на репрезентативність та здатність охоплювати широку аудиторію, чим він принципово відрізняється від приватного чи нішового споживання. Сучасні стінописи як складова вуличного мистецтва є невіддільною частиною динамічної організації міського простору з яким вони органічно співіснують [8].

Муралізм виводить мистецтво у публічну площину, створюючи взаємовигідні умови для митців, які отримують велику аудиторію, та для аудиторії, яка може споживати мистецтво поза межами музеїв та галерей. Самі стінописи можуть функціонувати як засіб комунікації між різними суспільними групами і, відповідно виступають дієвим інструментом для налагодження діалогу.

Певні мурали мають на меті акцентувати увагу громадянського суспільства на критичних питаннях та проблемах, які потребують негайного реагування чи переосмислення. Таким чином, митці трансформують вулиці на простір для діалогу. Наприклад, серія муралів «Люди міста», яку створює художник Юрій Чайка у Луцьку [20]. Митець створює зображення із портретами відомих жителів міста. Першим з'явився стінопис із популярним у 1970-х співаком Валерієм Мареничем на приміщенні пабу OldSkull. Створення муралу Василю Зінкевичу на будівлі міськрайонного суду його голова Андрій Пахолук прокоментував так: «До нас звернувся художник Юрій Чайка і розказав про свою ідею малювати мурали з відомими у Луцьку людьми. Запропонував намалювати на приміщенні суду Василя Зінкевича. Я розказав колегам про цю ідею, і всім вона дуже сподобалась. Зінкевича я і моє

покоління добре знаємо, але, можливо, молодші – уже й не знають. Але ми повинні пам'ятати людей, які прославляли Волинь і Луцьк» [20]. Ще один стінопис із цієї серії на фасаді Луцького слідчого ізолятору було присвячено Івану Гончаруку – останньому розстріляному советами воїну УПА [6]. Мурали серії «Люди міста» слугують увічненню пам'яті про видатних земляків. Мета проєкту за словами автора «не дозволити забути історію свого міста та людей, які її творили». Таким чином проєкт об'єднує громаду навколо спільних цінностей.

Теоретиків та практиків муралізму об'єднує переконання, що методика створення муралів повинна бути партисипаційного характеру, стимулювати активну участь суспільства та їх взаємодії з художниками. Як стверджує Літл, «У процесі створення стінописів ми повинні співпрацювати з людьми на всіх рівнях багатовимірного соціуму, аби не змарнувати суттєві політичні перспективи (...). Зрештою, мурали (як і будь-які інші форми публічного мистецтва) доцільніше сприймати як елемент великої стратегії з організації спільноти, а не як самоцінний витвір» [82, с. 152].

Д. Ломен визначає муралізм як суспільно важливе мистецтво нового жанру. На противагу графіті, яке, як правило, наноситься потайки і без офіційного дозволу, мурали створюються легально та відкриті для діалогу з публікою. Це означає, що співпраця та спілкування митця та аудиторії є очікуваною практикою протягом всього процесу створення муралу [89, с. 13].

Зокрема художник Володимир Манжос (WaOne) вигадав доволі креативний спосіб для взаємодії з аудиторією, що містить у собі й суспільну користь – всі охочі могли зробити кілька мазків пензлем за донат на потреби Сил Оборони [117]. У Києві на вул. Нижній Вал митець працював над створенням муралу «Мудрий панує над зірками» (Див. Додаток А 7), що присвячений Головному управлінню розвідки, в рамках благодійного проєкту «Сучасна Україна». В центрі композиції автор помістив зображення сови, яка є символічним уособленням Головного управління розвідки. У нижній частині стінопису Манжос розмістив девіз ГУР латиною: *Sapiens dominabitur astris*, а у

верхній – видніється сузір'я Тельця, який згідно із задумом автора символізує український народ. Таким чином, мурали можуть активізувати участь громадськості у важливих суспільних питаннях чи проблемах.

Мурал на Житомирщині показує інший варіант залучення населення до взаємодії. На фасаді будівлі Народицької селищної військової адміністрації було створено мурал у стилі витинанки та вpleли у візерунок QR-код. Якщо зчитати останній за допомогою гаджету, то можна перейти на вебпортал із інформацією про мінну небезпеку [32].

Компанія Sigma Software організувала у Львові стріт-арт проєкт під назвою «Об'єднані перемогами» [116]. На фасаді ТРЦ Victoria Gardens було створено панно із муралів загальною площею 400 квадратних метрів. Для втілення проєкту в життя організаторами запрошено 25 митців з різних областей України. Вони створювали тематичні композиції, маючи можливість взаємодіяти між собою. Як заявляють організатори, кожен художник презентував свій регіон у муралі і повинен був підкреслити його актуальну роль та значущість у контексті спільних перемог країни.

Дискусія про смислове навантаження муралів, їх художню майстерність та доречність у міському публічному просторі розгорнулась серед громадськості Києва. Серйозне зростання кількості випадків порушення норм благоустрою та створення стінописів без належного узгодження з відповідними міськими структурами (а ситуація ускладнюється тим, що немає єдиного відповідального за це органу) та мешканцями будинків стало відомим із відкритих джерел [17]. Крім того, дедалі частіше виникають суперечки, спричинені розбіжностями в оцінці мистецької та етичної цінності таких об'єктів [45]. У суспільстві виникла гостра потреба у просторі для вшанування пам'яті як на загальному так і персональному рівні. Оскільки створити мурал простіше, ніж сквер чи пам'ятний знак, люди виражають свій біль саме у такий спосіб. Тому стінописи все частіше стають методом збереження пам'яті про загиблих, виконуючи роль комеморативної практики. Палкі дискусії про присутність муралів такого плану присутні в публічному просторі, зокрема у

м. Вінниця [1] та м. Рівне [16]. Процедура створення муралів затверджена лише в певних громадах на місцевому рівні.

Наприкінці листопада 2023 р. у столиці було введено тимчасову заборону на створення нових муралів до затвердження прозорого та відкритого механізму погодження їх ескізів, про що повідомляє Київська міська рада [40]. Остаточний Порядок нанесення монументальних розписів (муралів) у м. Києві було затверджено рішенням Київської міської ради від 04.07.2024 р. №1654/9620 [28]. Цей документ встановив чіткий порядок ухвалення рішень стосовно створення, обслуговування, збереження або усунення муралів. Відтепер процес затвердження проєкту стінопису вимагатиме врахування таких ключових аспектів: призначення (мета) розпису, його концептуальне наповнення, потенційний вплив на суспільство, актуальність роботи, згода місцевих жителів та наскільки гармонійно буде виглядати об'єкт в міському середовищі. Додатково запроваджено заборону на розміщення монументальних розписів на фасадах споруд, які мають статус культурної спадщини. Також не допускається створення муралів, що містять рекламний характер або заборонену символіку. Окремий розділ присвячено порядку затвердження муралів із метою меморіалізації загиблих.

Володимир Манжос у інтерв'ю Василю Байдаку розповів детальніше про свій досвід роботи із новим порядком затвердження муралів [5]. Процес перемовин про створення муралу всесвітньо відомого художника JR на фасаді ЦУМу було розірвано з ініціативи української сторони. На противагу цьому випадку Володимир Манжос, як член комісії по муралах, згадує історію про вибір муралу для іншої будівлі Києва «стіна, де Соні Морозюк мурал «Що може бути краще ніж сім'я в 44 млн?» ... от я думав (запросити для створення муралу) на ту стіну Шепарда Фейрі або Вілса, а тут з'являється Соня Морозюк...». Необхідно гарантувати фаховий рівень під час затвердження макету та вибору місця для кожного нового стінопису, беручи до уваги істотне збільшення кількості проєктів зі створення монументальних розписів. На

жаль, місто Київ одне з небагатьох, де ці процеси намагаються врегулювати на рівні місцевої влади.

Творчість вітчизняних вуличних митців охоплює процес становлення української державності, боротьбу за суверенітет і самовизначення, переосмислення історичних подій, проблеми колективної пам'яті та формування національної ідентичності. Особливе місце посідають події Революції Гідності та Війни за Незалежність України. Воєнна тематика широко представлена в муралах України. З одного боку, її присутність в публічному просторі є необхідною для переживання цього негативного досвіду в суспільстві, але з іншого боку присутні ризики ретравматизації такими муралами.

4.2 Стінописи як вияв публічної дипломатії

Публічна дипломатія як практика базується на дипломатичному спілкуванні між політичними суб'єктами і громадськістю. Практику мурал-арту по світу показує, що стінопис виступає не просто як декоративний елемент публічного простору, але й транслює низку соціальних, політичних та ін. меседжів. У жовтні 2017 р. було відкрито мурал із зображенням папи Римського Іоанна Павла II [3]. Його офіційно було проголошено покровителем українсько-польського примирення. Саме Іоанн Павло II сприяв першому акту примирення між польським та українським єпископатами за кривду здійснену народами один одному впродовж XX ст. Кошти на мурал виділили польські підприємці, що працюють в Україні. Для створення муралу спеціально було запрошено австрійського художника. На урочистому відкритті муралу були присутні предстоятель Української греко-католицької церкви Святослав Шевчук, посол Республіки Польща в Україні Ян Пекло, представники польського сейму, надзвичайний та повноважний посол Хорватії в Україні Томіслав Відошевіч, народний депутат України Мустафа Джемільєв та представники місцевої влади.

Голова УГКЦ підкреслив виняткове значення цієї події. Він висловив побажання щоб усі мешканці Києва «не просто користувалися вулицею Іоанна Павла II, а йшли його моральним шляхом» [7]. На жаль не всі поділяють цю думку – за кілька днів до урочистого відкриття було здійснено акт вандалізму над муралом. Невідомі особи написали на стіні антипольські гасла (доволі неграмотно) та намалювали свастику. «Це не вперше і не востаннє; є люди, незадоволені тим, що відносини Польщі та України дуже хороші» – так прокоментував інцидент під час церемонії відкриття посол Польщі Ян Пекло [7].

Іншим прикладом розвитку українсько-польських стосунків є стінопис присвячений Станіславу Лему із написом «Нам не потрібні інші світи. Нам потрібні дзеркала» [38]. Відкриття муралу відбулося в рамках відзначення столітнього ювілею з дня народження видатного письменника-фантаста. Станіслав Лем є громадянином Польщі єврейського походження, але він провів у Львові свої дитячі та юнацькі роки. Організатори вирішили відступити від традиційного вшанування пам'яті діячів за допомогою портретного зображення, натомість створивши на муралі портал в інший вимір, надихнувшись творчою спадщиною автора. Цей мистецький проєкт був реалізований як частина співпраці двох міст ЮНЕСКО: Львова та Катовіце [37].

За спонсорства посольства Держави Ізраїль в Україні спільно з ГО «Товариство українсько-ізраїльської дружби» було реалізовано проєкт Art Speaks History [23]. У Львові з'явився стінопис на честь Нафталі Герца Імбера, який є уродженцем Золочева Львівської області та автором національного гімну Ізраїлю. Цей твір монументального мистецтва слугує прикладом місця пам'яті, де поєднано історичну спадщину двох країн. Його відкриття було приурочено до сімдесять п'ятої річниці проголошення незалежності Держави Ізраїль. Стінопис має назву «Атіква-Надія», що безпосередньо відсилає до вірша Імбера, який став текстовою основою гімну Ізраїлю. Композиція муралу включає портрет діяча, його ініціали та роки життя, а також назву вірша,

подану івритом, українською та англійською мовами. Вибір локації для роботи був цілком свідомим і безпосередньо зумовлений з єврейською спадщиною Львова. Надзвичайний і Повноважний Посол Держави Ізраїль Міхаель Бродський пояснює: «Саме на цьому місці раніше розташовувалася велика синагога Краківська передмістя, зведена у 1642 р. Її було зруйновано нацистами під час Другої світової війни» [13].

В рамках того ж проєкту Art Speaks History та за підтримки культурного центру «Натів» у місті Дніпрі відбулося урочисте відкриття муралу, присвяченого видатній ізраїльській поетесі Зельді Шнеєрон-Мішковській. Ця подія була приурочена до 30-ти річного ювілею встановлення дипломатичних відносин між Державою Ізраїль та Україною. Шнеєрон-Мішковська, яка народилася в Дніпрі, таким чином символічно повернулася до міста свого дитинства. Посол Ізраїлю в Україні Джоель Ліон підкреслив: «Ідея встановити це зображення тут, біля будинку, в якому вона народилася, – це показує, наскільки добрі стосунки є зараз між Ізраїлем і Україною та Ізраїлем і Дніпром. Без допомоги міста, щоб знайти цю локацію, – ми самі із цим не впоралися б». Працював над створенням муралу дніпровський художник Валерій Zdesroy Колор. А під час церемонії відкриття муралу було зачитано один із найвідоміших творів Зельди Шнеєрсон-Мішковської – «У кожної людини є ім'я, дане їй Богом та батьками» [36].

З РФ Україна розірвала дипломатичні відносини у лютому 2022 р. [42]. Мурали, присвячені діячам російської культури почали зникати з вулиць Харкова орієнтовно з 2023 р. Зокрема мурал із портретом композитора Ісаака Дунаєвського замалювали у листопаді 2024 р. [41]. Дунаєвський походив із єврейського роду з Полтавщини. Значний період його життя дійсно був пов'язаний із Харковом, але з 1924 р. композитор проживав у Москві та увійшов в історію як автор низки оперет, музичного супроводу до двадцяти дев'яти кінофільмів і що не менш важливо став автором гімну міста Москва. Саме тому його присутність в публічному просторі українського міста викликала нерозуміння серед місцевого населення. Також процесу активної

декомунізації після повномасштабного вторгнення Росії зазнали стінописи, що присвячені Жукову, Гагаріну, Пушкіну та ін. особам [24].

Ознайомлення з монументальним стінописом як елементом сучасної культурної спадщини часто інтегрується маршрутів туристичного спрямування. В таких світових мегаполісах як Лондон, Берлін чи Нью-Йорк мурали та графіті набули статусу туристичної привабливості на рівні з музеями чи архітектурними пам'ятками. Ця тенденція стає очевидною і в українському публічному просторі. Наприклад, стінописи Києва є популярним об'єктом для відвідування серед гостей столиці. Зокрема екскурсії по київських муралах організовує Генеральна дирекція з обслуговування іноземних представництв [9]. Дана установа вже понад тридцять років надає повний комплекс необхідних послуг для зручного функціонування закордонних дипломатичних установ в Україні. Паралельно з цим формує позитивний імідж країни та активно просуває її культурну спадщину на світовій арені.

У червні 2025 р. працівники дирекції «Медіацентр» провели пішохідну екскурсію під назвою «Київські мурали». У заході взяли участь співробітники дипломатичних місій низки країн – Бельгії, Великої Британії та Данії, а також представники міжнародних інституцій в Україні – Європейського Союзу, Організації Об'єднаних Націй, Міжнародної організації з міграції та Управління верховного комісара ООН у справах біженців. Під час цієї прогулянки учасники мали змогу ознайомитися з еволюцією українського муралізму, оцінити тематичне різноманіття місцевих стінописів і почути захоплюючі розповіді про історію створення кожної роботи. Для екскурсії було відібрано маршрут по муралах, які створені митцями з України, Австралії, Аргентини, Бельгії, Іспанії, Канади, Польщі та Португалії. Особливу увагу привернули твори Костянтина Скрытучького та британського митця Бенксі. Події такого типу дають можливість наочно побачити частину сучасної української культури. А присутність робіт як українських, так і закордонних митців дозволяє залучити різні стилістичні підходи для

стінописів, що дозволяє налагодити діалог з іноземними туристами через знайомі їм імена художників чи близькість тем, які піднімаються в муралах.

За короткий період чверті XXI ст. мурали стали невіддільною частиною урбаністичного ландшафту. До 2022 р. в Україні їхнє створення найчастіше відбувалося в рамках міжнародних фестивалів вуличного мистецтва («Lutsk WallKing», «Lviv WallKing», «Dnipro Mural Fest» «VIN-ART-CITY», «Kiev Muralissimo!» та ін.). Таким чином було створено низку муралів, які несли в собі не тільки естетичну цінність, але й конкретне ідеологічне завдання. Наприклад, проєкт «Art United Us» ставив собі за мету сприяти процесу декомунізації та перетворити місто Київ на своєрідний музей просто неба, наслідуючи приклад Будапешта. Водночас організатори та учасники ініціативи «Mural Social Club» зосередили свою діяльність на децентралізації, приділяючи увагу оздобленню віддалених спальних масивів [2]. Одним із перших фестивалів був Kiev Muralissimo! протягом 2010–2012 р., реалізація якого була приурочена до чемпіонату Європи з футболу «Євро 2012». Ініціаторами виступили Київська міська галерея мистецтв «Лавра» та Київська міська державна адміністрація. Важливу підтримку ініціативі надали Посольства Німеччини та Франції в Україні, а також Польський інститут та Французький культурний центр [53].

Актуальним залишається питання органічного поєднання провідних світових художніх течій та самобутності національної ідентичності. Дослідження творчого доробку закордонних художників-муралістів, що працювали на території України, зокрема у Києві, залишається загалом недостатнім, незважаючи на їхню помітність і короткотривалий ажіотаж у ЗМІ [74]. Інформація про ці твори доходить до нас переважно від журналістів через сторінки популярних видань. Однак, митець, який є представником іншої культурної традиції, але зумів досягнути або хоча б наблизитися до розуміння місцевої культури, стає її органічною складовою. Тим більше якщо іноземний автор використовує місцеві символи, історичні образи та сюжети. Наприклад, канадський художник Olivier Bonnard в рамках фестивалю «Art United Us»

створив у Києві мурал, що поєднує в собі роль козацтва в історичному розвитку України і наслідки антропогенного впливу на Чорне море [22].

Маріуполь був однією з головних локацій розвитку вуличного мистецтва до повномасштабного вторгнення РФ у 2022 р. Міська влада та громадськість свідомо розвивали різні типи публічного мистецтва як інструменту соціальної реабілітації та становлення іміджу сучасного міста після бойових дій 2014–2015 рр. [2]. На фасадах житлових будинків, навчальних закладів та у громадських просторах з'явилися десятки муралів. Тематика робіт була тісно пов'язана з воєнним досвідом та трансформаціями міста: меморіалізація загиблих, підтримка внутрішньо переміщених осіб, об'єднання суспільства та візуалізація мирного майбутнього.

Найбільш відомим арт-об'єктом з Маріуполя став стінопис «Мілана», автором якого став український художник Олександр Корбан. У 2017 р. в мікрорайоні «Східний» він зобразив шестирічну Мілану Абдурашитову із плюшевим ведмедиком. Історія життя дівчинки після обстрілу Маріуполя у 2015 р. завдяки появі муралу набула широкого суспільного резонансу та стала черговим свідченням злочинів російської армії на території України. Після захоплення міста росіянами у 2022 р. мурал «Мілана» було знищено [11].

У Попасній 2017 р. французький стріт-арт художник створив мурал в рамках проєкту «Back to school! Ukraine» [44]. Робота отримала назву «Попаснянська гойдалка». В центрі муралу силует дівчинки на гойдалці, а фон зроблено таким чином щоб він зливався із кольором неба. Автор роботи Жульєн Маллан, знаний під псевдонімом Seth, прокоментував мурал так: «Це навчальний заклад у Попасній, розташований у прифронтовій зоні на Донеччині. У 2014 р. школа зазнала обстрілів і була знову відкрита минулого року. Ця стіна стала першим об'єктом для нашого проєкту Back to School! Ukraine». Цей проєкт було створено як соціальну ініціативу міжнародного фестивалю Mural Social Club. Кураторську функцію в ньому виконували вже згаданий вище Жульєн Маллан з Франції та Олег Соснов з України.

Започаткували даний проєкт фонд Sky Art Foundation за підтримки ЮНІСЕФ в Україні.

Такі творчі ініціативи як міжнародні фестивалі слугують індикатором культурного поступу суспільства, а також привабливою атракцією для туристів, локацією для проведення заходів місцевих спільнот. Міській забудові спальних районів властива одноманітність сірих конструкцій, багато з яких ще радянського зразка. У цьому архітектурному середовищі мурал отримує можливість внести естетичний і контрастний елемент, розбавляючи буденну монотонність.

Інтернет-платформа «I Support Street Art» (ISSA) у 2017 р. включила три об'єкти, створені на території України, до свого рейтингу найкращих зразків вуличного мистецтва [63]. Серед них – стінопис «Розум, тіло і душа» у Києві, створений італійським художником Kraser. Ця робота реалізована в рамках міжнародного проєкту «Art United Us».

В рамках цього ж мистецького проєкту у 2015 р. було створено мурал бразильським художником Франциско Родріго да Сільва, відомий під псевдонімом Nunca. Митець переосмислив образ українського козака, поєднавши культури народів Бразилії та України. На муралі козак знайомиться з культурою корінних народів через нанесення традиційного для них боді-арту. В процесі створення стінопису художник стикнувся з різними суспільними реакціями. Роботу над муралом перешкоджали зверненнями до поліції та місцевої влади, але організатори проєкту мали всі потрібні дозволи тому мурал вдалося завершити. Присутність творчості Nunca в українському місті є позитивним явищем для публічної дипломатії, бо він визнаний одним із ключових стріт-арт художників сучасності. Його роботи представлені в Гонконзі, Пекіні, Лос-Анджелесі, Маямі, Мілані, Лісабоні та ін. Митець прагне гармонійно поєднувати елементи сучасної культури з давнім минулим Бразилії. У 2021 р. лідер музичного колективу Black Eyed Peas Вільям Адамс під час ранкової прогулянки Подолом звернув особливу увагу на мурал Nunca:

«Я йду по вулиці в Києві, в Україні. Дивлюся на будівлю, і що я бачу? Малюнок Нунка! Це Нунка, брат! Це до біса красиво» [18].

Ще одним прикладом вдалої співпраці українських та закордонних митців є ініціативна «The Wall», яку реалізують вже після повномасштабного вторгнення РФ до України. В рамках цього проєкту було створено стінописи у Берліні, Брюсселі, Відні, Марселі та Найробі (Див. Додаток А 8). Як заявляє Український інститут, назва цього мистецького проєкту символізує опір, непохитність та захисний бар'єр, який відокремлює країни Європи від воєнних дій [115].

Водночас назва є алюзією на легендарний альбом Pink Floyd, головний герой якого ізолював себе символічною стіною, за якою він долає внутрішніх демонів. На противагу цьому, Україна стикається з агресією, що має зовнішнє походження. Використання таких метафор дозволяє налагодити обговорення світосприйняття щодо України за принципом «ми і вони».

Крістін Діссман, директорка «Готелю Континенталь – Арт-простір у вигнанні» позитивно відгукується про проєкт: ««Стіна» – це далекоглядний та змістовний проєкт у час, коли Європа стикається з періодом зведення нових кордонів – як фізичних, так і ментальних. «Стіна» є яскравим знаком співпраці та солідарності між Україною та Німеччиною, а також наших спільних цінностей демократії та свободи. Ми раді та пишаємося тим, що приймаємо цей проєкт у «Готелі Континенталь – Арт-простір у вигнанні» в Берліні. «Нехай «квітка демократії» розквітне в наших країнах»».

Мистецька та культурна діяльність створює безпечне середовище для обміну досвідом та пізнання себе і навколишнього світу. Системна участь у творчих ініціативах допомагає людям долати наслідки кризи, знижує рівень стресу а також покращує соціальний капітал громади. Команди Міжнародної організації з міграції, що займаються психічним здоров'ям та психосоціальною підтримкою (MHPSS) активно сприяють проведенню таких заходів. Наприклад, у Чернівецькій області внутрішньо переміщені особи (ВПО) та місцеві жителі об'єдналися для створення муралу в Молодіжному

резиденційному центрі. Цей проєкт став частиною програми MHPSS за фінансової підтримки USAID. Цей мурал слугує платформою для учасників з різним досвідом, щоб висловити свої погляди на ідентичність та приналежність під час криз. Завдяки серії з 15 майстер-класів з розповіді історій та малювання, учасники перенесли на стінопис свої погляди та спогади за допомогою зображень та символіки, що відображали різноманітний характер їхньої громади. Ця ініціатива демонструє як можна використати явище муралізму для діалогу та самовираження членів спільноти [97].

Схожий проєкт було реалізовано у двох територіальних громадах на заході України. Стінописи було створено завдяки спільній підтримці Управління Верховного комісара ООН у справах біженців та його партнерської неурядової організації Благодійного фонду «Рокада». У селі Вінківці Хмельницької області художники за участі дітей, які переїхали сюди як ВПО чи постійно проживали у населеному пункті, створили чудовий стінопис із зображенням «ідеального міста». Художниця Катерина Рудакова прокоментувала роботу так: «Цей мурал отримав назву «Єдність». Ми вирішили намалювати рідне місто переміщених осіб, де діти намалювали свої захоплення, школу, друзів. Також є міст як символ єдності та чарівний ліс як символ захисту, який може забезпечити природа» [15].

І закордоном в такому проєкті взяли участь художники з України. Агентство ООН у справах біженців спільно із глобальною некомерційною організацією «Artolution» залучили вісімнадцятьох митців до створення муралу на фасаді П'ятої вечірньої школи імені Пеньо Пенева в Софії [59]. Серед яких представники Боснії та Герцеговини, Чехії, Угорщини, Молдови, Польщі, Румунії, Словаччини, Болгарії, включно із біженцями з Сирії та України. Окрім художників організатори запросили до створення муралу понад тридцять дітей, які походять з Афганістану, Сирії та України. Стінопис площею близько п'ятисот квадратних метрів символізує зв'язок між різними культурами та загальну віру в майбутнє. Седа Куджу, представниця УВКБ ООН у Болгарії, підкреслила: «Мурал слугує потужним символом надії» [59].

Використання мистецтва для підтримки та залучення вимушених переселенців до творчої діяльності покращує їхній психологічний стан та сприяє зміцненню зв'язків з приймаючими громадами.

4.3 Закордонні мурали присвячені підтримці України

До України часто приїжджали закордонні стріт-арт художники для створення власних стінописів протягом останнього десятиріччя і це стало звичайною практикою. Але від початку повномасштабного вторгнення російських військ на території України в 2022 р. ця ситуація кардинально змінилась. Лише одиниці митців готові приїхати до України зараз, але на противагу цьому спостерігається активізація муралів на підтримку українців по всіх куточках світу.

Аналізуючи історичний досвід минулого століття бачимо численні випадки, коли культурна сфера функціонувала в нерозривному зв'язку з військовими конфліктами. Водночас мистецтво брало на себе функцію переосмислення актуальних ідей, здійснюючи повторний пошук гуманістичних цінностей або стаючи інструментом самого протистояння. Станом на сьогодні реалізовано багато великих інформаційних ініціатив, які вже привернули увагу світової спільноти. З початку повномасштабного вторгнення російських військ на територію України митці з різних куточків світу створювали мурали на підтримку українського народу. Впроваджуючи в міське середовище соціально значимі образи та сюжети, вони виражали власне ставлення до війни, привертаючи увагу світової спільноти до подій в Україні. Трагічні події, спричинені збройною агресією Росії, викликають миттєву реакцію і в художників-монументалістів [43].

На відміну від військових конфліктів, що відбувалися в ХХ ст., під час яких урядові та військові структури мали можливість цілковито регулювати інформаційні потоки, сучасність демонструє більш децентралізований та партисипативний характер поширення інформації. Стінописи по всьому світу

закликають до підтримки української нації, її територіальної цілісності та загальнолюдських прав.

Закордонним муралам притаманна не лише спільна тематика, але й однакова палітра кольорів для розпису. У більшості робіт домінують синьо-жовті відтінки як алюзія на державний прапор України [46]. Поширеним також є використання державної символіки. Часто зустрічаються зображення тризуба, прапора, калини. Ці мотиви стали незамінними елементами муралізму на підтримку українського народу.

Зокрема, французький митець Seth Globalpainter на одній з вулиць Парижа створив мурал «Дівчинка з прапором і танки». Художник зобразив дівчинку з квітковим віночком на голові, яка сміливо крокує по маленьких танках та тримає український прапор по розмірах більший ніж вона сама. У двох містах Франції – Ліллі й Парижі – з'явився мурал, де зображено чоловіка із зав'язаними очима та закликком боротьби за свої права [43].

На думку А. Смагіної, світова громадськість має бути поінформована і пам'ятати про відважну та відчайдушну боротьбу українців про РФ, про трагічні події, що розгортаються в центрі Європи. Вуличне мистецтво має доносити конкретні ідеї, емоції та позиції до широкої аудиторії [33].

В поданий контекст вписується історія муралу з міста Познань, Польща. Польський стріт-арт митець Kawi 28 лютого 2022 р. створив стінопис із зображенням Володимира Путіна в образі популярного в масовій культурі лиходія – Волан-де-Морта. Проте громадськість, незважаючи на високий художній рівень виконання, висловила своє несприйняття цього «зла на паркані». Зважаючи на негативну суспільну реакцію, автор змінив первинний сюжет на зображення Президента України Володимира Зеленського у ролі Гаррі Поттера, назвавши його «останнім героєм Європи». Драматичні перипетії навколо сюжету муралу набули чималого розголосу. Kawi заохочував всіх до матеріальної підтримки постраждалих від війни. А авторка серії книг про Гаррі Поттера, Джоан Роулінг, публічно заявила, що шкодує про неможливість втручання магії для допомоги Україні [48].

У Гданську одним із перших стінописів, створених під впливом військової агресії РФ, має назву «No more time» («Більше ніколи») (Див. Додаток А 9). Цей мурал розміщений на фасаді підпірної конструкції Поморської міської залізниці поблизу станції «Гданськ – Ясень». Його автором є польський митець Пьотр Яворський «Tuse». Композиція складається з трьох постатей – Адольфа Гітлера, Йосипа Сталіна та Володимира Путіна. Поєднання цієї трійці в роботі є проведенням паралелей у зловісному потенціалі необмеженої влади та ризиків, що криються у неконтрольованих прагненнях. Той факт що, їхні очі закриває напис «No more time» слугує метафорою сліпоті їхніх ідеологій. Це також нагальний заклик до активної протидії тиранічному режиму, який вони репрезентують. Подібне зіставлення підкреслює повторюваність історичних циклів, спонукаючи суспільство залишатися пильним щодо будь-яких осіб, здатних використати свій вплив задля руйнівних намірів [104].

Робота «No more time» започаткувала масштабну серію муралів об'єднаних гаслом «Solidarność z Ukrainą». Організаторами ініціативи виступили Самоврядування Поморського Воєводства, компанії PKM SA та Академія образотворчих мистецтв у Гданську. Студенти Академії мистецтв під керівництвом професора Яцека Здибля, який очолює майстерню настінного живопису та вітражів, реалізували перші мурали проєкту. 24 серпня 2022 р. відбулося підсумкове відзначення акції «Солідарність з Україною». Загалом в рамках проєкту було вдалося створити тридцять муралів антивоєнного характеру. Ця ініціатива виступає як публічна заява про співпереживання польського народу стражданням українців, спричиненим воєнною агресією з боку РФ. Але також проєкт є мистецьким маніфестом, який засвідчує непорушний зв'язок світоглядних цінностей між поляками та українцями, їхнє прагнення до взаєморозуміння та союзницьких відносин.

Знаковою є робота від сирійського художника. На стіні однієї з житлових будівель у місті Ідліб, що зазнала руйнувань внаслідок бомбардувань російських військ, з'явився мурал із зображенням карти

України та Путіним верхи на ведмеді, який намагається загарбати руками українську територію. Автор роботи, Азіз Аль-Асмар, через цей візуальний образ акцентував увагу на тому, що агресії проти України є логічним продовженням експансіоністської політики Кремля. Залишається відкритим питання чому автор не намалював півострів Крим на карті [30].

Поряд із музеєм Берлінського муру «Чекпойнт Чарлі» український художник Тімоті Максименко створив мурал присвячений Олександру Мацієвському [31]. Директорка музею Олександра Гільдебрандт стала ініціаторкою його появи. Біля стінопису розміщено інформацію про Олександра п'ятьма мовами та QR-код. Це не єдиний стінопис із зображенням загиблого воїна. Також мурали Мацієвському було створено у Києві [16] та Рівному [39]. Обставини його смерті набули вірусного поширення у соцмережах як в Україні, так і закордоном. Образ Олександра Мацієвського слугує прикладом мономіфу. На муралах ми бачимо воїна, який символічно пройшов найглибше випробування і зіткнувся з найважчою життєвою перешкодою. Ці роботи відтворюють метафоричне повернення воїна до народу не як фізичної особи, а як невмирущої ідеї.

Стінописи демонструють значну різноманітність за розміром, локацією розміщення та художнім втіленням. Частина цих робіт комбінує візуальні мотиви із текстом, тоді як інші обходяться без тексту. У випадках використання текстових елементів, зустрічаються польська, українська та англійська мови. У сучасному світі глобалізації виходить за межі своєї фізичної локації, досягаючи аудиторії в інших країнах завдяки Інтернету та соцмережам. Таким чином, муралізм слугує засобом комунікації для широкої публіки в питанні російсько-української війни та є вираженням протесту до війни та її наслідків. Стінописи чітко ілюструють, що хоча конфлікт має дві сторони, лише одна з них захищає фундаментальні цінності, а інша, Росія – веде загарбницьку війну. Отже, сучасні мурали створені протягом 2014–2024 рр. є важливим соціокультурним явищем.

ВИСНОВКИ

Муралізм є потужним та багатофункціональним інструментом візуальної комунікації у контексті формування колективної ідентичності, політичної чи соціальної боротьби та комеморації в різних куточках світу. Було визначено специфічні риси комунікативної, терапевтичної та прогностичної ролі муралів, особливо в умовах травматичних подій. З'ясовано художньо-образні особливості муралів та причини їх появи у публічному просторі.

Є безліч факторів чому досягнення повноцінної єдності нації не є можливим для державного утворення. Серед них відмінності між соціальними класами, майнова нерівність, етнокультурне розмаїття та ін. Бажаний рівень єдності формується через сенсорний вимір – емоційну прихильність, що створюється за допомогою певних ритуалів, досвідів та практик, які сприяють побудові та відтворенню певної спільноти. Саме тому в ХІХ ст. національні держави активно використовували мистецтво, поезію, літературу та музику як інструменти, що спрямовані на конструювання єдиного соціуму. Політичний муралізм посідає вагоме місце у образотворчому доробку, слугуючи свідченням прагнення митців до ознайомлення з глибоким вмістом власної культури та її історичних випробувань. Цей вид мистецтва водночас підвищує естетичну привабливість часто відвідуваних публічних просторів.

На формування колективної пам'яті та національної ідентичності з допомогою муралів як візуальних джерел вплинув комплекс чинників, властивих кожній країні – географічне розташування, соціальний та економічний добробут, а також динаміка політичних подій. У країнах Північної та Південної Америки (Мексика, США, Еквадор) мурали історично виступали як дієвий інструмент візуальної пропаганди та консолідації навколо національних цінностей, повернення до історичної спадщини, як засіб боротьби проти дискримінації та расової сегрегації. Мексиканський муралізм

був створений для того, щоб відігравати соціальну роль у постреволюційний період. На початку руху це було мистецтво адвокації. Наступна хвиля кризових явищ змусила керівництво країни здійснити перегляд своєї культурної стратегії. В результаті, популістичний характер муралізму допоміг створити внутрішній образ незалежності від «Ель Норте» (США), одночасно продовжуючи зовнішньополітичні зусилля, спрямовані на залучення іноземного капіталу.

У країнах Європи (Північна Ірландія, Сербія, регіон Басконії в Іспанії) стінописи стали засобом політичного самовираження спільнот, залучених до тривалих конфліктів та ідеологічних суперечностей. Серед знакових прикладів використання муралів – понад 2000 стінописів політичного спрямування, створених у Північній Ірландії. Вони слугували як маркери територій, транслятори гасел для протистояння суспільним та політичним викликам, як-от расова дискримінація чи націоналістичний рух, а нині мурали Північної Ірландії є ключовим елементом візуальної пам'яті про «Лихоліття». Баскський націоналістичний рух ефективно використовує мурали як потужний засіб пропаганди, зміцнення ідентичності та мобілізації населення. Стінописи є постійною формою комунікації. У Сербії мурали є прямим відображенням та наслідком складного соціально-політичного контексту, що сформувався після здобуття країною незалежності наприкінці 1990-х рр. та десятиліття військових конфліктів. У Белграді публічний простір з допомогою муралів та графіті перетворився на арену політичної боротьби, де мистецькі практики використовуються для висловлення діаметрально протилежних ідеологічних позицій – від комунізму до націоналізму. Ця різноманітність стінописів слугує засобом впливу на мешканців міста і є візуальним барометром історичної та ідеологічної напруги в суспільстві.

Особливе значення муралізм набув у контексті російсько-української війни, де стінописи виконують функції меморіалізації, громадського опору, солідаризації та міжнародної комунікації. Меморіалізація в міському публічному просторі не обмежується лише створенням символічної основи

ідентичності, а й радикально змінює саму будову культурного ландшафту. Включення у публічний простір муралів як місць пам'яті слугує інструментом не тільки фіксації минулого, а й формування майбутнього. З огляду на це, мурали модифікують просторову та смислову організацію міста, перетворюючись на носії конкретної варіації колективної пам'яті.

Встановлено помітне посилення інтересу стріт-арт художників до національно-патріотичних сюжетів. Це явище безпосередньо пов'язане із збройною агресією РФ у 2014 р. та подальшим повномасштабним вторгненням російських військ з 2022 р. Вуличне мистецтво, виконуючи роль засобу соціальних трансформацій, пропагує важливість національної консолідації та протистояння ворогу. Змістовне наповнення таких стінописів може не містити в собі художньої цінності в більшості випадків. В Україні та закордоном стінописи стали важливим інструментом суспільної реакції, меморіалізації, а також публічної дипломатії. Через такі об'єкти як мурали в тому числі вдалося привернути увагу міжнародної спільноти до подій війни за Незалежність України. Це підтверджує, що в сучасних умовах глобальних конфліктів мурали є невід'ємною частиною візуальної комунікації та боротьби за увагу міжнародної спільноти.

Таким чином, з появою стінописів публічний простір став ареною постійної практики муралізму як явища, що й донині зберігає свою актуальність, різноманітність та соціальну значимість. Мурали відіграють значущу роль у діяльності соціально-політичних рухів. Хоча вони не є єдиним засобом комунікації, стінописи також мають свою специфіку, що робить їх привабливим інструментом. Присутність муралізму в публічному просторі сприяє формуванню, підтвердженню та збереженню колективної ідентичності, особливо для маргіналізованих верств населення. Сам факт появи цього твору у загальнодоступному місці може символізувати відсутність відчуженості групи, яка його створила, та її небажання залишатися невидимою чи прихованою.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Барсукова О. «Мурал на школі – це посмертна воля сина, а не моя забаганка»: мама загиблого азовця «Гренки» про наболіле у вшануванні пам'яті. *Українська Правда. Життя*. 18 лютого 2025. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/mama-zagiblogo-azovcya-gryenki-rozpovila-yak-jiy-ne-dayut-stvoriti-mural-v-pam-yat-pro-sina-u-vinnici-306466/> (дата звернення 17.11.2025).
2. Бітаєва Г. Мурали як індикатор соціокультурних трансформацій в урбаністичному просторі: світовий досвіт та український контекст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2025. №50. С. 242–251.
3. Бітаєва Г. Український мурал: імплементація світового художнього досвіду та національна специфіка втілення. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. № 21(1). С. 217–226.
4. Великоня М. Зображення незгоди: політичні графіті та вуличне мистецтво постсоціалістичного переходу. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2023. 316 с.
5. Від перших тегів на стінах до елітних галерей / художник waone Володимир Манжос. Байдак В. *Цейво Подкаст №18*. 19 березня 2025. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=o78iB77TF3A&t=2s> (дата звернення 07.11.2025).
6. Воскресенська Н., Чернуха О. На стіні СІЗО в Луцьку з'явився портрет останнього розстріляного воїна УПА. *Суспільне. Луцьк*. 28 листопада 2024. URL: <https://susplne.media/lutsk/890605-na-stini-sizo-v-lucku-zavivsa-portret-ostannogo-rozstrilanogo-voina-upa/> (дата звернення 05.11.2025).

7. Вулиця і мурал св. Йоана Павла II в Києві. *Credo Україна*. 16 жовтня 2017. URL: <https://credo.pro/2017/10/191770> (дата звернення 07.11.2025).
8. Гаврилаш І. С. Мурал-арт в контексті масової культури XXI століття. *Питання культурології*. 2018. №34. С. 133 –142.
9. Галерея просто неба: дипломати оглянули київські мурали. *Генеральна дирекція з обслуговування іноземних представництв*. 14 червня 2025. URL: <https://gdip.com.ua/news/galereya-prosto-neba-dyplomaty-oglyanuly-kyuyivski-muraly> (дата звернення 07.11.2025).
10. Єфімова А. В. Художні практики в урбаністичних просторах кінця XX – початку XXI ст. (досвід Західної України): автореф. дис.... канд. мистецтвознавства, Львів, 2017. 22 с.
11. Железняк Г. На місті знищеного мурала присвяченого дитині, яка вижила після обстрілу у 2015 році, окупанти повісили триколон. *Суспільне. Донбас*. 23 грудня 2022. URL: <https://suspilne.media/donbas/344614-na-misti-znisenogo-murala-prisvacenogo-ditini-aka-vizila-pisla-obstrilu-u-2015-roci-okupanti-povisili-trikolor/> (дата звернення 07.11.2025).
12. Жигайло М. О., Александрова М. В. Експлікація травматичного досвіду внаслідок російської збройної агресії проти України 2014-2024 рр. у вітчизняному вуличному мистецтві. *Культура України*. 2024. №83. С. 7–15.
13. Забазнова Н., Дусько І. У Львові відкрили мурал до 75 річниці проголошення незалежності Ізраїлю. *Суспільне. Львів*. 28 квітня 2023. URL: <https://suspilne.media/lviv/459638-u-lvovi-vidkrili-mural-do-75-ricnici-progolosenna-nezaleznosti-izrailu/> (дата звернення 05.11.2025).
14. Калаур Г. У Рівному призупинили створення муралу загиблому журналісту після дискусій у соцмережах. *Інститут масової інформації*. 16 жовтня 2025. URL: <https://imi.org.ua/news/u-rivnomu-zaprovadyly-moratorij-na-stvorenniya-muraliv-pislya-superechky-navkolo-vshanuvannya-zagyblogo-zhurnalista> (дата звернення 08.11.2025).

15. Коваленко А., Тимчишин І. Українські мисткині об'єднують внутрішньо переміщених осіб із приймаючими громадами через мистецтво. *UNHCR. Україна*. 28 листопада 2023. URL: <https://www.unhcr.org/ua/en/news/ukrainian-artists-use-mural-art-unite-displaced-and-host-communities> (дата звернення 05.11.2025).

16. Корогодський Ю. У центрі Києва з'явився мурал на честь Героя України Мацієвського. *Lb.ua*. 29 квітня 2023. URL: https://lb.ua/society/2023/04/29/553483_tsentri_kiieva_zyavivsia_mural_chest.html (дата звернення 08.11.2025).

17. Котубей-Геруцька О. Повний муралізм: дивимось на кринжові мурали, говоримо про повагу до публічного простору, шукаємо художню цінність. *Суспільне. Культура*. 8 грудня 2023. URL: <https://suspilne.media/culture/616841-povnij-muralizm-divimos-na-krinzovi-murali-govorimo-pro-povagu-do-publicnogo-prostoru-sukaemo-hudoznu-cinnist/> (дата звернення 05.11.2025).

18. Лавринєць Н. Фронтмен Black Eyed Peas приїхав до Києва і закохався в мурал на Подолі: фото. *Апостроф*. 2 липня 2021. URL: <https://apostrophe.ua/lime/learn/frontmen-black-eyed-peas-priehal-v-kiev-i-vlyubilsya-v-mural-na-podole-foto.html> (дата звернення 05.11.2025).

19. Лубинська М. А. Київські мурали ХХІ століття як практика транскультурного діалогу у контексті впливу світових глобалізаційних процесів на візуальну культуру. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 2023. 190 с.

20. Люди міста: у Луцьку з'явився мурал, присвячений відомому співаку. *volyn.com.ua*. 21 січня 2023. URL: <https://www.volyn.com.ua/news/236252-liudy-mista-u-lutsku-z-iavyvsia-mural-prysviachenyi-vidomomu-spivaku> (дата звернення 05.11.2025).

21. Мистецтво перемоги. Український культурний фонд. *Milart.ucf.in.ua*. URL: <https://milart.ucf.in.ua/murals/> (дата звернення 07.11.2025).

22. Мурали Дарницького району (Київ). *Вандрівка*. 4 квітня 2021. URL: <https://vandrivka.com.ua/murali-darnitskogo-rajonu-kiyiv/> (дата звернення 07.11.2025).

23. Мурали на честь видатних євреїв прикрасять міста України. *Українсько Єврейська Зустріч*. 29 квітня 2021. URL: <https://ukrainianjewishencounter.org/uk/%d0%bc%d1%83%d1%80%d0%b0%d0%b%d0%b8-%d0%bd%d0%b0-%d1%87%d0%b5%d1%81%d1%82%d1%8c-%d0%b2%d0%b8%d0%b4%d0%b0%d1%82%d0%bd%d0%b8%d1%85-%d1%94%d0%b2%d1%80%d0%b5%d1%97%d0%b2-%d0%bf%d1%80%d0%b8%d0%ba%d1%80/> (дата звернення 07.11.2025).

24. Неділько К. У Харкові активісти вимагають замалювати мінімум сім муралів (ФОТО). *Comments.ua*. 17 січня 2023. URL: <https://kharkov.comments.ua/ua/news/war/2022/15019-u-harkovi-aktivisti-vimagayut-zamalyuvati-minimum-sim-muraliv-foto.html> (дата звернення 08.11.2025).

25. Нетеса М. В. Вуличне мистецтво Дніпра у меморіалізації подій українських революцій та російсько-української війни. *Ціна свободи: від української революції 1917-1921 рр. до російсько-української війни*: збірник матеріалів II міжнар. наук. конф., 22-23 листопада 2024 р. Київ, 2025. С. 44–48.

26. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. Київ: КЛІО, 2014. 272 с.

27. Павліченко Є. Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. №42. С. 57–65.

28. Про Порядок нанесення монументальних розписів (муралів) у м. Києві: Рішення №1654/9620 III сесії IX скликання Київської міської ради від 04.07.2024 р. URL: https://petition.kyivcity.gov.ua/docs/_0822223.pdf (дата звернення 16.11.2025).

29. Рух Гарлемського Відродження. Арт-рев'ю. *Jose Art Gallery*. 3 квітня 2024. URL: <https://joseartgallery.com/uk/articles/harlem->

renaissance?srsltid=AfmBOopABrsx1h3lr9jqUuLKZ2WD9mlZ6LWoiKg8csuz1Escqe9hk7sW (дата звернення 15.11.2025).

30. Сердюков І. Стріт-арт-батальйон. Добірка муралів на підтримку України, що з'являються по всьому світу. *Chas. News*. 3 травня 2022. URL: <https://chas.news/current/strit-art-batalion-dobirka-muraliv-na-pidtrimku-ukraini-scho-zyavlyayutsya-po-vsomu-svitu> (дата звернення 08.11.2025).

31. Скотнікова О. У Берліні з'явився мурал із українським військовим Олександром Мацієвським. *Вечірній Київ*. 30 червня 2023. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/84923/> (дата звернення 07.11.2025).

32. Слободенюк О. У громаді на Житомирщині намалювали мурал із QR-кодом мінної небезпеки. *Суспільне. Житомир*. 5 квітня 2023. URL: <https://suspilne.media/zhytomyr/435627-u-gromadi-na-zitomirsinini-namaluvali-mural-iz-qr-kodom-minnoi-nebezpeki/> (дата звернення 07.11.2025).

33. Смагіна А. Намалюю тобі Україну: ТОП муралів, що нагадують світові про підтримку українців. *Рубрика*. 23 березня 2023. URL: <https://rubryka.com/article/murals-in-support-of-ukrainians/> (дата звернення 05.11.2025).

34. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: типологія та специфіка функціонування: автореф. дис.... д-р мистецтвознав. Київ, 2012. 38 с.

35. Степаненко А. Г. Меморіалізація як чинник трансформації культурного ландшафту міста. *Культура і мистецтво в сучасному світі: між традицією та новаторством*: збірник матеріалів всеукраїнської науково-практичної конференції, 23 травня 2025 р., НТУ «ДП». Дніпро, 2025. С. 88–92.

36. У Дніпрі відкрили мурал із портретом відомої ізраїльської поетеси Зельди Шнеєрсон-Мішковської. *Дніпровська міська рада*. 22 липня 2021. URL: <https://dniprorada.gov.ua/uk/articles/item/45472/u-dnipri-vidkrili-mural-iz-portretom-vidomoi-izrailskoi-poetesi-zeldi-shneerson-mishkovskoi> (дата звернення 05.11.2025).

37. У Львові відкрили мурал, присвячений Станіславу Лему. *Локальна історія*. 13 вересня 2021. URL: <https://localhistory.org.ua/news/u-lvovi-vidkrili-mural-prisviachenii-stanislavu-lemu/> (дата звернення 07.11.2025).

38. У Львові та Катовіце відкрили мурали, присвячені сторіччю Станіслава Лема. *Укрінформ*. 13 вересня 2021. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/3314571-u-lvovi-ta-katovice-vidkrili-murali-prisvaceni-storiccu-stanislava-lema.html> (дата звернення 07.11.2025).

39. У Рівному створили мурал, присвячений військовому ЗСУ Олександру Мацієвському. *Район. Культура*. 23 березня 2023. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/585723-u-rivnomu-stvorili-mural-prisvyacheniy-viyskovomu-zsu-oleksandru-matsievskomu> (дата звернення 08.11.2025).

40. У столиці введено тимчасову заборону на створення нових муралів до моменту затвердження прозорого та відкритого механізму погодження їх ескізів. *Київська міська рада Офіційний веб-сайт*. 23 листопада 2023. URL: <https://kmr.gov.ua/uk/content/u-stolyci-vvedeno-tymchasovu-zaboronu-na-stvorenniya-novyh-muraliv-do-momentu-zatverdzhennya> (07.11.2025).

41. У Харкові зафарбували мурал із Дунаєвським (фото). Кравченко А. *Status Quo*. 11 листопада 2024. URL: https://www.sq.com.ua/ukr/korisno_znati/11.11.2024/u-xarkovi-zafarbuvali-mural-iz-dunajevskim-foto (дата звернення 08.11.2025).

42. Україна розірвала дипломатичні відносини з Росією, яка підло напала на неї; наша країна буде захищатися й не віддасть своєї свободи – Володимир Зеленський. *Президент України. Офіційне інтернет-представництво*. 24 лютого 2022. URL: <https://www.president.gov.ua/news/ukrayina-rozirvala-diplomaticzni-vidnosini-z-rosiyeu-u-yaka-p-73133> (дата звернення 07.11.2025).

43. Франкова В. А. Стіни, що говорять: мурали закордонних митців як голос підтримки України. *Травневі студії: історія, політологія, міжнародні відносини*. 2024. С. 101–103.

44. Французький стріт-арт художник створив на Донбасі перший сюрреалістичний мурал. *Artslooker*. 2 червня 2017. URL: <https://artslooker.com/francuzkiy-strit-art-khudozhnik-stvoriv-na-donbasi-pershyyi-surrealistichnyi-mural/> (дата звернення 04.11.2025).

45. Хто напише правила для стінописів? Або як митцям і містянам шукати спільне рішення щодо муралів. *rubryka.com*. 30 жовтня 2023. URL: <https://rubryka.com/article/pogodzhennya-muraliv-u-misti/> (дата звернення 08.11.2025).

46. Худякова А. Антивоєнні мурали в Україні та світі під час російсько-української війни. *Худпром: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. № 25(1). С. 193–205.

47. Шактер Р.; пер. з англ. Яким Л., Правило В., Сардалова Е., Семенко С. Світовий атлас вуличного мистецтва і графіті. Київ: Magenta Art Books, 2018. 408 с.

48. Шаповал К. У Польщі мурал у стилі «Гаррі Поттера» присвятили війні в Україні. *Chas. News*. 9 березня 2022. URL: <https://chas.news/news/u-polschi-mural-u-stili-garri-pottera-prisvyatili-viini-v-ukraini> (дата звернення 15.11.2025).

49. Шеменьова Ю. В. «Мурали України у світовому стріт-арт: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

50. Шеретюк Р. Антивоєнна галерея муралів у Гданську як мистецький маніфест солідарності Польщі з Україною. *Збірник наук. праць «Українська академія мистецтва»*. 2024. №35. С. 238–245.

51. Шиян О. У Львові створили мурал на честь автора гімну Ізраїлю родом з Львівщини. *Zaxid.net*. 28 квітня 2023. URL: https://zaxid.net/u_lvovi_stvorili_mural_na_chest_avtora_gimnu_izrayilyu_rodom_z_lvivshhini_n1562524 (дата звернення 07.11.2025).

52. A few "easy" steps towards reconciliation. Drakulić, S. *Eurozine.com*. February 28, 2011. URL: <https://www.eurozine.com/a-few-easy-steps-towards-reconciliation/> (дата звернення 01.11.2025)
53. About muralissimo. *muralissimo.blogspot.com*. URL: <https://muralissimo.blogspot.com/p/about-festival.html>
54. Adoum J. E. *El hombre-La obra-La crítica*. Nurnberg: DA Verlag Das Andere, 1998. 331 p.
55. Alexander J. C. *The Meaning of Social Life. A Cultural Sociology*. Oxford University Press, 2003. 296 p.
56. Anreus A., Folgarait L., Greeley R. A. *Mexican muralism: a critical history*. Univ of California Press, 2012. 367 p.
57. Arandelovic B. *Public art in Belgrade. Belgrade: The 21st Century Metropolis of Southeast Europe*. Cham: Springer International Publishing, 2020. P. 223–271.
58. Arendt H. *The human condition*. University of Chicago press, 2022. 370 p.
59. Artolution and UNHCR create large mural in Sofia with 18 artists from nine countries. *UNHCR.България*. September 14, 2023. URL: <https://www.unhcr.org/bg/node/588> (дата звернення 08.11.2025).
60. Assman A. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, 2020. 263 p.
61. Assman J. *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press, 2011. 319 p.
62. Assman J., Czaplicka J. *Collective memory and cultural identity. New german critique*. 1995. №65. P. 125–133
63. Best Street Art 2017 (Special). *Isupportstreetart.com*. 21 січня 2018. URL: https://www.isupportstreetart.com/issa_media/best-street-art-2017-special/ (дата звернення 01.11.2025).

64. Buroker R. L. *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years*. By Richard H. Pells. (New York: Harper & Row, 1973. XV + 424 pp. Notes, bibliography, and index. \$12.50.). *Journal of American History*. 1974. № 61.1. P. 241–242. URL: <https://academic.oup.com/jah/article-abstract/61/1/241/793521> (дата звернення 15.11.2025),
65. Case H., Payne J. C. Tomb 100: The decorated tomb at Hierakonpolis. *The Journal of Egyptian Archaeology*. 1962. №48. P. 5–18.
66. Chaffee L. G. *Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries*. Westport: Greenwood Press, 1993. 208 p.
67. Connerton P. *How societies remember*. Cambridge University Press, 1989. 121 p.
68. Crowley T. *Painting History: The Murals of Northern Ireland, 1908–2024*. Amherst College Press, 2025. 416 p.
69. Crowley T. The art of memory: The murals of Northern Ireland and the management of history. *Field Day Review*. 2011. №7. P. 22–49
70. Cutler D. M., Glaeser E. L., Vigdor J. L. The Rise and Decline of the American Ghetto. *Journal of political economy*. 1999. №107.3. P. 455–506
71. De Miquel Molina M., de Miquel Molina B., Santamarina Campos V. Visiting African American murals: A content analysis of Los Angeles, California. *Journal of Tourism and Cultural Change*. 2020. № 18.2. P. 201–217.
72. De Miquel-Molina M. Visiting dark murals: an ethnographic approach to the sustainability of heritage. *Sustainability*. 2020. №12(2):677. URL: <https://www.mdpi.com/2071-1050/12/2/677#metrics>
73. De-Miguel-Molina B. Murals in North America. Cultural and creative mural spaces: community, culture and tourism of Uruguayan contemporary muralism and other international mural spaces. *Cham: Springer*, 2021. P. 157–167.

74. Drabant S. Kultura jako oręż i tarcza w warunkach wojny. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2024. № 12.2. P. 153–161.
75. Ferrer H. A. Seeking Stillness or The Sound of Wings: Scholarly and Artistic Comment on Art, Truth, and Society in Honour of Lambert Zuidervaat. Wipf and Stock Publishers, 2021. 454 p.
76. Gastman R., Neelon C., Smyrski A. Street World: Urban Culture and Art from Five Continents. Thames & Hudson, 2007. 384 p.
77. Geoffrey E. Charles White: Portrait of the Artist. *Negro History Bulletin*. 1978. № 41.3:828.
78. Goldman Sh. M. Dimensions of the Americas: Art and social change in Latin America and the United States. University of Chicago Press, 1994. 494 p.
79. Halbwachs M. Les cadre sociaux de la memoire. Presses Universitaires de France, 1925. 404 p.
80. Halbwachs M. On Collective Memory. The University of Chicago Press, 1992. 244 p.
81. Harriet Tubman. NCMALEARN. *Ncartmuseum.org*. URL: <https://learn.ncartmuseum.org/artwork/harriet-tubman/> (дата звернення 15.11.2025).
82. Holden J., O'Brien, Little C. Reimaging America: The Arts of Social Change. Philadelphia: New Society Publishers, 1990. 278 p.
83. Jarman N. Not an Inch. *Peace Review*. 2001. №13.1. P. 35–41.
84. Jeffery H. A Monument to Blackness: Murals and the Black Freedom Struggle. University of Nottingham, 2020. 260 p.
85. Kehoe P. Dunne L. 'Muralling' and Reconciliation in Northern Ireland: The Complex Role of Public Art in Peace Processes. *Contested Histories*, 2021. 21 p.
86. Leja M. Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s. Yale University Press, 1993. 392 p.
87. Lester P. M. Visual Communication. In Images with Messages. Boston: Wadsworth Publishing, 2011. 466 p.

88. Levitt E. Redrawing the Walls: Street Art in Belgrade. Washington University, 2009. 147 p.
89. Lohman J. The Walls Speak': Murals and Memory in Urban Philadelphia. Ph.D. diss. University of Pennsylvania, 2001. 197 p.
90. Lucie-Smith E. Latin American Art of the 20th century. Singapore, 1993. 220 p.
91. Malo Martinez E. Muralismo en Loja, Ecuador. Tome I. Universitat Autònoma de Barcelona, 2014. 416 p.
92. Malo Martinez E. Muralismo en Loja, Ecuador. Tome II. Universitat Autònoma de Barcelona, 2014. 492 p.
93. McGarry J., O'Leary B. Explaining Northern Ireland: Broken Images. Oxford: Blackwell, 1995. 544 p.
94. Moskovljević M. War on the Walls: (Re-)imagining Past And Collective Memories through Murals and Graffiti in post-Yugoslav Serbia. *UXUS – User Experience and Urban Creativity*. 2022. № 4(1). P. 23–40.
95. Muharremi I., Krasniqi A. Balidemaj A. The expression of free opinion through graffiti and murals in Kosovo and Serbia. *SAUC-Street Art and Urban Creativity (repository)*. 2023. №9.2. P. 30–37.
96. Mural Analysis of David Siqueiros' "Cuauhtémoc Contra el Mito". CDVL. *samantac.agnesscott.org*. September 23, 2019. URL: <https://samantac.agnesscott.org/ldr-101/mural-analysis-of-david-siqueiros-cuauhtemoc-against-the-myth/> (дата звернення 16.10.2025).
97. Mural painting: fostering togetherness and psychosocial well-being through art. *ukraine.iom.int*. 2023. URL: https://ukraine.iom.int/sites/g/files/tmzbd11861/files/documents/2024-05/mc_edits_mural_painting_chernivtsi-2023_v3-2-1-1.pdf (дата звернення 08.11.2025).
98. Mural: The Legend of Quetzalcoatl, Palacio Nacional de Mexico. Mary Ann Sullivan. *Homepages.bluffton.edu*. 2010. URL: <https://homepages.bluffton.edu/~msullivan/mural/>

//homepages.bluffton.edu/~sullivanm/mexico/mexicocity/rivera/quetza.html
(дата звернення 29.09.2025).

99. Nora P. Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*. University of California Press, 1989. No.26. P. 7–24

100. Nora P. Rethinking France: Les Lieux de Mémoire, Volume 4: Histories and Memories. University of Chicago Press, 2001. 479 p.

101. Oldest Known Drawing by Human Hands Discovered in South African Cave. Nicholas St. Fleur. *The New York Times*. September 12, 2018. URL: <https://www.nytimes.com/2018/09/12/science/oldest-drawing-ever-found.html> (дата звернення 07.11.2025)

102. Oštećen mural patrijarhu Pavlu na Dorćolu: Vandali ostavili sramotnu poruku. *Telegraf.rs*. June 11, 2022. URL: <https://www.telegraf.rs/vesti/beograd/3511777-ostecen-mural-patrijarhu-pavlu-na-dorcolu-vandali-ostavili-sramotnu-poruku> (дата звернення 06.11.2025).

103. Patterson J. Modernism for the Masses: Painters, Politics, and Public Murals in New Deal New York. University of London, 2009. 313 p.

104. Perzycka-Borowska E. Socio-Educational Impact of Ukraine War Murals: Jasień Railway Station Gallery. *Arts*. 2023. №12.3. P. 112–141.

105. Raento P. Political mobilisation and place-specificity: Radical nationalist street campaigning in the Spanish Basque country. *Space and Polity*. 1997. №1.2. P. 191–204.

106. Rapp M., Rhomberg M. The importance of Murals during the Troubles: Analyzing the republican use of wall paintings in Northern Ireland. *Visual Communication*. Berlin, Boston, 2014. P. 677–696.

107. Ricoeur P. Memory, history, forgetting. University of Chicago Press, 2004. 642 p.

108. Rolston B., Alvarez Berastegi A. Taking murals seriously: Basque murals and mobilisation. *International Journal of Politics, Culture, and Society*. 2016. №29 (1). P. 33–56.

109. Ross J. I. Introduction Sorting It All Out. *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. 2016. 2016a. P. 1–10.
110. Sabanadze N. Globalization and nationalism: the cases of Georgia and the Basque country. Central European Univesity Press, 2009. 218 p.
111. Sánchez M. Los Murales Efimeros de la Guerra Civil Española y su Relación con México. *Crónicas: El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América, México. UNAM-IIIE*. 2006. №12. P. 97–108.
112. Serbian assassinated former PM's mural vandalized in Belgrade. Redazione ANSA. *ANSAit Nuova Europa*. March 12, 2024. URL: https://www.ansa.it/nuova_europa/en/news/countries/serbia/2024/03/12/serbian-assassinated-former-pms-mural-vandalized-in-belgrade_70682382-030f-4e9b-b337-7ce5620dc8ac.html (дата звернення 15.11.2025).
113. Shove G. Untitled: Street art in the counter culture. Pro-Actif Communications, 2008. 192 p.
114. Svistoonoff N. Tras las huellas de Camilo Egas. Universidad Central del Ecuador, 2006. 26 p.
115. The wall. *Ukrainian institute*. URL: <https://ui.org.ua/en/sectors-en/murals-across-europe-the-wall-2/> (дата звернення 15.11.2025).
116. United by victories. An art project of 25 unique works representing the Victory of Ukraine. *Sigma. software*. URL: <https://murals.sigma.software/> (дата звернення 15.11.2025).
117. WaOne Interesni Kazki створює мурал на Подолі. Що це буде? Стасюк І. *Хмарочос*. 10 вересня 2024. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2024/09/10/waone-interesni-kazki-stvoryuye-mural-na-podoli-shho-cze-bude/> (дата звернення 08.11.2025).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Додаток А 1

Мурал «Cuauhtémoc Contra el Mito» («Куаутемок проти міфу») Мексика, Мехіко. 1944 р. Автор: Давид Альфаро Сікейрос.¹



¹ Mural Analysis of David Siqueiros' "Cuauhtémoc Contra el Mito". CDVL. samantac.agnesscott.org. September 23, 2019. URL: <https://samantac.agnesscott.org/ldr-101/mural-analysis-of-david-siqueiros-cuauhtemoc-against-the-myth/> (дата звернення 16.10.2025).

Додаток А 2

Мурал «Стіна поваги». США, Чикаго. 1967 р. Автори: художники Організації афроамериканської культури на чолі з Вільямом Вокером.²



² Campkin B., Mogilevich M., Ross R. Chicago`s Wall of Respect: how mural elicited a sense of collective ownership. *The Guardian*. December 8, 2014. URL: <https://www.theguardian.com/cities/2014/dec/08/chicago-wall-of-respect-collective-ownership-organisation-black-american-culture> (дата звернення 20.11.2025).

Додаток А 3

Мурал «Canto a la Libertad» («Боротьба за свободу»). Сан-Франциско-де-Кіто, Еквадор. 1983 р. Автор: Едуардо Кінгман.³



³ Drake A. La cima de la Libertad – un monument a la batalla de Pichincha. *Not your average american*. March 8, 2018. URL: <https://www.notyouraverageamerican.es/la-cima-de-la-libertad-quito/> (дата звернення 20.11.2025).

Додаток А 4

Мурал «Король Вільям та смерть Шомберга». Белфаст, Північна Ірландія. 2000 р.⁴



⁴ Kopriva P. Belfast. *Paladix.cz*. December 9, 2003. URL: https://www.paladix.cz/clanky/belfast.html#google_vignette (дата звернення 20.11.2025).

Додаток А 5

Мурали присвячені сербським воєначальникам у Белграді, Сербія.⁵



⁵ Nen Si. Another 2 murals of Serbian Army Generals show up in Belgrade. *Euronews.al*. November 17, 2021. URL: <https://euronews.al/en/another-2-murals-of-serbian-army-generals-show-up-in-belgrade/> (дата звернення 20.11.2025).

Додаток А 6

Мурал місцевій жінці Лутсі Урігоїтії, члену ЕТА, яку була вбита Цивільною гвардією в 1987 році. Очандіо, Іспанія.⁶



⁶ Basque murals. Graffiti from the archives. *Basquemurals.wordpress.com*. December 15, 2018. URL: <https://basquemurals.wordpress.com/> (дата звернення 20.11.2025).

Додаток А 7

Мурал «Мудрий панує над зірками». Україна, Київ. 2024 р. Автор: WaOne Володимир Манжос.⁷



⁷ WaOne Interessni Kazki створює мурал на Подолі. Що це буде? Стасюк І. Хмарочос. 10 вересня 2024. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2024/09/10/waone-interesni-kazki-stvoryuye-mural-na-podoli-shho-cze-bude/> (дата звернення 08.11.2025).

Додаток А 8

Мурал «Зерна культури». Кенія, Найробі. 2023. Автори: художники з Кенії Моґа та Eliamin Ink разом із українськими художниками Аліною Коник, Андрієм Ковтуном та Нікітою Кравцовим.⁸



⁸ Щокань Г. «В Африці сильна російська пропаганда – працюємо на створення іміджу України» – кураторка про мурал в Кенії. *Українська правда. Життя*. 17 березня 2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/03/17/253382/> (дата звернення 20.11.2025).

Додаток А 9

Мурал «No more time». Польща, Гданськ. 2022. Автори: Пьотр «Тусе» Яворський, Матеуш Рибка.⁹



⁹ Perzycka-Borowska E. Socio-Educational Impact of Ukraine War Murals: Jasień Railway Station Gallery. Arts. 2023. №12.3. P. 112–141.