

**ВНЗ «Український католицький університет»**

**Факультет суспільних наук**

**Кафедра медіакомунікацій**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

кваліфікація – магістр з медіакомунікацій

**на тему:**

**«Графіті як складова медіа: сучасні практики та інтерпретації  
(практичний проект)»**

**Виконала:**

Студент/-ка 2 курсу, групи СМЕ18/М

напряму підготовки:

06 Журналістика

061 Журналістика (Освітня програма з медіакомунікацій)

Іванова О. І.

Керівник – проф. Зражевська Н.С.

Асистент – Палій О. С.

**Львів – 2020**

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ДОКУМЕНТАЛІСТИКА ЯК МОВА МЕДІАКОМУНІКАЦІЙ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ .....</b>	<b>6</b>
<b>2.2 СТРУКТУРУВАННЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ: СУЧАСНІ ТЕМАТИЧНІ КОНЦЕПТИ .....</b>	<b>9</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ГРАФІТІ ЯК МЕДІАКОМУНІКАЦІЯ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ.....</b>	<b>13</b>
<b>2.1. ЕСТЕТИКА ФУНКЦІОНУВАННЯ ГРАФІТІ В ПУБЛІЧНОМУ ПРОСТОРІ.....</b>	<b>13</b>
<b>2.1.1. КОМУНІКАЦІЙНИЙ АСПЕКТ НАСТІННИХ ГРАФІТІ.....</b>	<b>13</b>
<b>2.1.2. ГРАФІТІ ЯК МЕДІА.....</b>	<b>18</b>
<b>2.1.3. ВАНДАЛІЗМ ТА ГРАФІТІ.....</b>	<b>20</b>
<b>2.2. ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ МЕДІА ПРОЕКТУ «ЛІВОБЕРЕЖНИЙ РОДНОЙ...».....</b>	<b>22</b>
<b>2.2.1. ІСТОРІЯ БУДІВНИЦТВА РАЙОНУ .....</b>	<b>22</b>
<b>2.2.2. ЛЕВОБЕРЕЖНИЙ РОДНОЙ («ЛІВОБЕРЕЖНИЙ РІДНИЙ»).....</b>	<b>23</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>27</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ:.....</b>	<b>29</b>

## ВСТУП

Актуальність нашого дослідження зумовлена дедалі більшою увагою урбаністів, культурологів, медівників до вуличного мистецтва як часто називають графіті.

Не дивлячись на той факт, що історія графіті налічує вже більш ніж 50 років, досліджень з приводу графіті, як складової медіа дуже мало. Більшу частину інформації, яку нам вдалося знайти про графіті, ми знайшли в англійських статтях університетських видань та на форумах.

На відміну від теорії медіа, теорії графіті не існує. У більшості, це збірні поняття, які дублюються на різних сайтах. Однак, якщо провести глибші дослідження з боку історії мистецтва, соціології та урбаністики, є можливість вистроїти власноруч теорію щоб показати що під впливом історії графіті пройшло трансформацію від малюнків на Нью-Йоркських потягів метро до поняття «digital graffiti», яким оперують сучасні митці.

Концепція проєкту передовсім полягає в тому для виконання і теоретичної, і практичної частини я використала методи дослідження та практичні інструменти з урбаністики, документалістики та частково з медіакритики. Тема мого медіадослідження є унікальною, тому що подібних досліджень на науковому рівні в Україні доволі мало.

Адже впродовж тривалого часу графіті, та й мурали й інші види вуличного мистецтва були на маргінесі уваги дослідників, ці об'єкти в публічному просторі зазвичай вважали актом вандалізму, а не таким що заслуговує на увагу медіа.

Однак, поступово ситуація почала змінюватись, спочатку в США, згодом в Європі утворились спеціальні інституції, проєкти та фонди які займаються вивченням та популяризацією графіті у всьому світі.

Поступово, такий інтерес починає з'являтися і в нас, у вітчизняному медійному просторі, стає актуальним вивчення графіті як об'єкт медіанту. Для

більш докладного вивчення, і як результату дослідження я обрала свій рідний район в Дніпрі, де я виросла. Оскільки, тут після занепаду промисловості, на закинутих фабриках та заводах сформувався цілий комплекс графіті, який вже має свою історію, авторів, художників, які тут працювали, свої традиції.

Припускаємо, що надалі такі дослідження будуть продовжуватись, поглиблюватись, а також спостерігаємо потребу в певних порівняльних студіях із зарубіжними аналогами.

Мета нашої роботи – створити документальний фільм «Лівобережний, рідний...» в Дніпрі.

Завдання нашої роботи:

- Створити документальний фільм «Лівобережний, рідний...» про район графіті;
- Дослідити класифікацію документальних фільмів;
- Проаналізувати історію виникнення графіті;
- Охарактеризувати актуальність вивчення графіті через призму документалістики.

Об'єкт дослідження – документальний фільм «Лівобережний, рідний...» в Дніпрі про район графіті який функціонує в публічному просторі міста.

Предмет дослідження – графіті як об'єкт медіа.

Джерельною базою нашого дослідження стали теоретичні праці присвячені постмодерній культурі, яка сформувалася на базі пострадянського минулого. Також документальні фільми та проекти опубліковані в інтернеті присвячені аналогічним недійним проектам.

Методи дослідження:

- Інтерв'ювання;
- Опитування;

- Зйомки;
- Експериментальний.

Працюючи над створенням свого медіапроекту, а саме документального фільму «Лівобережний, рідний...», ми побачили доволі невелику кількість досліджень про райони графіті як медійні об'єкти саме в Україні. Тож наш проєкт буде однією із таких спроб, який, сподіваємось, спонукатиме до подальших глибших теоретичних студій та створення нових проєктів такого характеру. Розширюючи наукові обшири вітчизняного медієзнавства.

Теоретичне та практичне значення нашої роботи. У своїй роботі ми систематизували жанри графіті, специфіку цього мистецтва як медійного об'єкта в публічному просторі міста Дніпра. Також комплексно за інструментарієм та тематикою охарактеризували документалістику. Адже саме технологічним інструментарієм ми послуговувались для створення свого фільму.

## РОЗДІЛ 1. Документалістика як мова медіакомунікацій: інтерпретаційні особливості

### 1. Жанрова специфіка документалістики

Оскільки наш практичний проєкт стосується документальної фіксації функціонування графіті в одному із промислових районів Дніпра, то варто окреслити категоріальне поле документалістики та інші важливі для нас визначення, якими ми послуговуємось у своїй роботі.

Отже, як зазначено у словнику кіномистецтва Кембріджського університету, документальне кіно – це фільм або телевізійний продукт в основу якого лягли факти чи історії про реальні події, явища чи особистості. Отже, документальне кіно – це вид не ігрового кінематографа, який показує реальні події, але не реконструкцію реальності. В основу документальних фільмів лягають філмування справжніх подій та осіб. Найчастіше за все темою для документальних фільмів стають події та явища сьогодення, наукові факти та гіпотези, а також знамениті культурні діячі.

Документальні фільми формують суспільну та політичну думку та пропонують глядачам подивитися на події з критичної точки зору. Більш того, у деяких випадках, вони можуть закликати глядача переходити до активних дій. Документалістика завжди пов'язана з розкриттям нових аспектів вже відомих нам проблем і водночас передбачає їх велику вагу для суспільства.

Таким чином, простежуємо, що структура документального фільму може відрізнитися за формою подачі матеріалу. Саме формою подачі матеріалу в документалістиці розрізняють та застосовують:

- Постановоча та репортажну зйомку;
- Натуральні та інтер'єрні зйомки;
- Архівні фото та відео матеріали.

Окрім того, за жанровими різновидами документалістика своєю чергою поділяється на:

- Поетичну;
- Освітню;
- Спостерігальну;
- Перформативну.

Відтак, поетична документалістика – це неігрове кіно, основна мета якого створити враження, настрої глядачеві, інша назва поетичної документалістики неігрове настроєве кіно. Тут найголовніше показати естетику, авторське бачення естетичних візуальних категорій: композиція; ритм розповіді; постановка кадра. Це фільм далекий від хронікальної розповіді, він сам по собі є твором мистецтва.

Освітні документальні фільми належать до категорії науково-популярних фільмів. В таких фільмах значна роль відводиться для навчання та освіти глядачів. Манера розповіді в такому фільмі відіграє важливу роль, також ведучі можуть напряму з'являтися у фільмі. Таку форму подачі матеріалу часто зустрічаємо у фільмах про космос або про тварин. В таких жанрах дуже часто використовують як архівні кадри, так і сучасну інфографіку.

В такому жанрі як спостерігальна документалістика треба пояснити, що події цього виду документального кіно відбуваються в реальному часі, але без авторських коментарів. В цьому випадку ми не маємо ні наративу режисера, ні закадрової музики чи авторського тексту. Це жанр документалістики, у якому глядачі мають можливість прожити історію від першої особи. Найчастіше застосовують у зображенні військової тематики.

У жанрі перформативної документалістики автор показує свій суспільно-історичний досвід через призму власного я. При чому, головна особливість цього жанру документального кіно є у тому, щоб показати максимальну правдивість того, про що оповідає автор фільму. Але при цьому режисер не приховує того, що він акцентує увагу глядачів на тому, що є головним саме для нього особисто.

Таким чином, варто зазначити, що документалістика як жанр медіакомунікацій вийшла із фотографії і це важливо враховувати, коли медійник працює над практичним проєктом чи досліджує теоретичні проблеми за посередництвом документалістики. Як слушно зауважив кінокритик Андре Базен: «Об'єктивний характер фотографії налаштовує на довіру глядачів до неї». Відтак, перефразовуючи думку Базена, можемо стверджувати: що документалістика є об'єктивна форма передачі інформації, тому що ми бачимо на екрані – ми можемо цілковито довіряти.



## 2.2 Структурування документального фільму: сучасні тематичні концепти

В сучасній документалістиці зазвичай предметом фільму виступають конкретні історичні події та персоналії. Режисери-документалісти намагаються торкнутися важливих для суспільства питань, але при цьому показати щось інше, окрім загально відомих фактів, також охопити і окреме людське сприйняття: емоцію/відчуття маленьких людей.

Також важливим фактором для розуміння документального кіно є жанрова специфіка. Навіть до сьогодні нема однозначної кваліфікації щодо визначення жанрів документалістики, яка була б загальноприйнятою. У своїй праці я буду особисто посилаюся на класифікацію Г. Прожико, оскільки саме ця класифікація найчастіше вживається в професійному середовищі документалістів.

Так, дослідник виділяє групу інформаційних документальних жанрів. Особливість цієї групи синтез, і перехрестя документального фільму та кінохроніки.

- Оповідь;

Змішування аналітики та художніх виражальних засобів, і акцент на людині та її історії. Згідно з цим параметром ми розрізняємо такі підвиди документалістики:

- Портрет;
- Новела;
- Повість;
- Екранний щоденник;
- Кінороман;
- Драма;
- Документальна нотатка;

- Фільм-есеї.

Щодо останнього підвиду в специфікації жанрів документалістики, варто зауважити, що тут найбільше знаходимо авторського суб'єктивного погляду на подію/явище/історію та інтерпретацію цього. В цьому випадку кадри доповнюються постановчими зйомками та поєднанням ігрового та документального кіно процесу виробництва.

Також, з моєї точки зору важливо звернути увагу, на теорію документального кіно сформульовану Білом Ніколсом, та ті аспекти, які він виділяє в сучасній документалістиці стосовно подачі матеріалу:

- Пояснювальний / «Голос Бога»;

В цьому випадку документальний матеріал використовується для пояснення чого-небудь: коментарі, закадровий голос. В професійному середовищі закадровий голос ще інакше називають «голос Бога». Найчастіше використовується в телевізійній журналістиці, і відтак – телевізійній документалістиці.

- Споглядальний;

Момент фіксації (тут і тепер), безперервне спостереження. Цей аспект тісно пов'язаний із розвитком технологій, які дозволили записувати звук і зображення, знаходячись в будь-якому місці. Найкраще це спостерігати на принципі Cinema Verite.

- Співучасть як аспект документалістики («participatory»);

На відміну від споглядального аспекту співучасть охоплює діалоги, коли режисер пояснює свою позицію головним героям у документальному фільмі. Документаліст часто виступає як інтерв'юер з того чи іншого питання.

- Рефлексивний аспект («reflexive»);

Це засіб або точніше документалістський інструментарій в якому режисер провокує головного персонажа на той чи інший вчинок. І як результат рефлексія на цю умовну провокацію.

- Перформативний аспект («performative»);

Режисер підкреслює суб'єктивізм в цьому фільмі, а також наголошує на відносності реальності зображеної у творі.

- Поетичний аспект («poetic»);

Передовсім, ґрунтується на відході від прямолінійної оповіді. Документалісти використовують такий медійний інструментарій для того, щоб показати : ритміка зображення, кадрування і т.д. Тобто, передовсім, те що впливає на глядацькі асоціації.

Також станом на сьогодні розрізняють авторську та телевізійну документалістику. Часто можемо зустріти іншу назву телевізійної документалістики: форматна документалістика. Адже при створенні такого виду документального продукту, її автор повинен враховувати телевізійні канони ефіру того чи іншого каналу для якого він створювався.

Також важливо виділити такі характерні риси для документалістики, зокрема форматної, це те що вона смислова, в її основі лежить, передовсім, формат подачі матеріалу, його зображення. До того ж, документалісти прагнуть бути, передовсім, митцями, а тоді медівниками.

А ще варто зауважити, що важливою ознакою фестивального документального кіно є відсутність закадрового тексту. Глядачі не потребують цього авторського пояснення, тому що вони існують в самому документальному матеріалі. Глядачі йдуть до кіно палацу дивитися те, що змусить їх думати, співпереживати, робити висновки та ставити питання.

Крім того, опираючись на теоретичні дослідження згаданого вище Г. Прожико, варто зазначити, що важливою рисою документалістики є документальний образ, того що є зображуваним у фільмі. І документальний образ існує в кадрі за тими ж законами, що й художній. Однак, є певна діалектика, адже документалісти використовують для створення такого образу художні інструментарії. Це надає своєрідну публіцистичність викладу думки автора при створенні документального кіно. Виходячи в цього тлумачення діалектики образів документального кіно дослідник пропонує свою схему жанрів або тематичних груп документалістики.

Перша тематична група жанрів – подає ті, де домінують публіцистичний стиль викладу інформації. До другої тематичної групи жанрів відносяться ті, які знаходяться на перехресті та синтезі фільму та хроніки. До третьої тематичної групи відносимо фільми-роздуми, де наявна вся авторська багатоманітність аргументації, а структурований фільм як фільм-есеї, із вільним асоціативним рядом. Одним із родоначальників цієї тематичної групи вважається Дзига Вертов. Четверта тематична група документалістики – це художньо-документальні фільми, які можуть слугувати для створення художнього образу. І найхарактернішою рисою цієї групи є те, що тут використано в основному постановочні зйомки.

## **РОЗДІЛ 2. Графіті як медіакомунікація: інтерпретаційні особливості**

### **2.1. Естетика функціонування графіті в публічному просторі**

Отже, розпочнемо характеристику графіті з означення самого явища, історії його появи, до появи на вітчизняних теренах. Як зазначає Britannica.com: «Графіті, похідні від італійського слова *graffio* («подряпина»), графіті («врізані написи», множина, але часто використовуються як однина) мають давню історію. Це форма візуального спілкування, як правило, незаконна, що передбачає несанкціоноване маркування публічного простору особою чи групою. Графіті можна розуміти як антисоціальну поведінку, що виконується задля привернення уваги, або як форма пошуку гострих відчуттів, але вона також може бути зрозуміла як виразна форма мистецтва.»

Термін «графіті» у його сучасному значенні міститься у «Словнику простих форм» Вальтера Коха: «Випадкові, тобто небажані й неофіційні, написи і знаки в громадських місцях разом із громадськими вбиральнями, рекламними оголошеннями й дорожніми знаками, роздягальнями, в'язничними камерами, вокзальними холами, залами для чекання, автобусними й трамвайними зупинками, телефонними будками, ліфтами, деревами й лавками, шкільними меблями, пам'ятниками, стінами будинків, стовпами й балюстрадами залізничних, автодорожніх і річкових мостів, внутрішніми й зовнішніми стінами автобусів та потягів. Написаними можуть бути малюнки, символи, поодинокі слова й імена, фрази, речення, вірші, діалоги, вислови. Використовується будь-який інструмент, що залишає слід на поверхні: крейда, олівець, ручка, маркер, фарба в аерозолі, кольорова крейда, ніж, палка.»

#### **2.1.1. Комунікаційний аспект настінних графіті**

Всі дослідники графіті погоджуються в тому, що графіті – це одна із мов комунікації, спосіб голосно заявити про те, що ти існуєш як митець та людина та передати повідомлення. Кисельов С. В. у своїй статті «Знаково-психологічні мотиви в графіті в молодіжній субкультурі» поділяє текстові наповнення графіті відповідно до змісту на чотири основні сфери уваги: 1) любовно-еротичні переживання; 2) непристойності та вульгаризми; 3) імена та інші

фетишні атрибути об'єктів ідейно-естетичних уподобань; 4) побутові, націоналістичні та інші види конфронтації з об'єктами неприязні; 5) ірраціональні експресивно-мовні звороти та знакові фіксації абстрактного змісту.

Він також провів жанровий розподіл цих текстових виразів і / або знакових образів різної спрямованості в порядку зниження частоти їх вживання. У фільмі показана велика кількість надписів, які зробили саме діти та підлітки, тому важливо приділити увагу цьому аспекту вербальної комунікації. Ця класифікація приведена нижче:

- ненормативні вислови на кшталт "Лох", "[ім'я] лох", "[ім'я] дура" і інші варіанти ідіоматичних структур;
- речі, предмети, зображення людей абстрактного сенсу;
- малюнки стилю "дитячий примітивізм", різні аббревіатури маркування;
- англійські слова різного лексикону (King, WEB, MEME та ін.);
- відокремлені російськомовні слова (ЛЮК, ЦЕНТР, ХА -Ха);
- шанувальники (переважно музичні фанати): російських груп "Кіно" (група КІНО), західних рок-виконавців (METALLICA, PRODIGY), різних музичних стилів (Нір-Нор; Rap Music, DJ, та ін.);
- любовні переживання, що відбилася та не відбулися: Я люблю [ім'я], [ім'я], I love you, [ім'я] + [ім'я] = любов, знаки любовної символіки (серце, серце, пронизане стрілою) та фрази негативного характеру (FUCK YOU, FUCK OFF);
- імена людей і звернення;
- вираження вільних асоціацій з елементами молодіжного сленгу: кайф, відстій, 420, тут був [ім'я];
- атрибутика нацизму, фашизму, домінують зображення свастики і написи: Skin Head; [зображення свастики], нацизм.

Таким чином, психотип авторів надписів висловлює тенденції, що домінують в його думках та ведуть до завуальованих прагнень до самоствердження (вербальна маргіналізація "просунутих" над "лохами-простаками"), музичної експресії як протесту, сексуальної сублимації та територіально-іменне маркування своєї присутності.

Для подальшого аналізу роботи нам також потрібно окреслити чим графіті відрізняється від вуличного мистецтва, інакше кажучи стріт-арту (муралів) і т.д. Сьогодні поширена велика кількість так званих галерей просто неба. І тут важливо зрозуміти, як є різниця між цими двома видами мистецтва.

Передовсім, варто зазначити, що для графіті найважливішою складовою є шрифт, чим складніша механіка самого шрифту, тим більше поваги райтер викликає в графіті суспільстві. Для цих митців неважливо як їх мистецтво оцінюють звичайні глядачі. Як правило ці роботи створюються для інших графіті-райтерів та вузького кола поціновувачів цього андеграундного виду мистецтва. В той час як для стріт-арту є важливою взаємодія як з міським простором, так і зі звичайним глядачем-містянином чи гостем міста.

В цьому випадку варто окреслити найосновніші поняття графіті, які використовуються в даному середовищі, і які є також визначальними для нашого проєкту.

**Теггінг** (англ. *Tagging*) — вид графіті, що являє собою швидке нанесення підпису автора на будь-які поверхні, найчастіше в громадських місцях. Окремий підпис називається «тег» (англ. *Tag*, мітка). Художника, який займається теггінгом, називають «райтером» (англ. *Write*, писати).

**Tag** [tæg] (тег, англ. *tag* — маркування) використовує авторський шрифт, який є каліграфічним базисом райтера. Це є підпис, псевдонімом автора, він розташовується під шматками та приймається за територіальне маркування. Головною метою тегу є показ присутності райтера в контексті міста, району або будь-якої іншої місцевості. Через це теггінг можна вважати

окремим видом культурного змагання. Однак, при цьому у графіті культурі існують великі товариства поціновувачів та команди авторів графіті.

Графіті почало формуватися, як окремий вид комунікації в США в кін. 60-х – поч. 70-х рр. Спочатку цей вид мистецтва слугував засобом комунікації між кримінальними угрупованнями великих американських міст. Наприклад, стіни Нью-Йорка 70-х слугували інформаційним стендом на якому з'являлися повідомлення про територіальне розподілення районів між бандами міста. Тобто першопричиною появи графіті у ХХ сторіччі була виключно кримінальна естетика для асоціальних верств населення США.

Однак, фактично появою графіті роком появи графіті вважається 1971 рік. Саме тоді The New York Times випускає на першій шпальті знамените інтерв'ю «Такі 183 Заводить друзів по листуванню». У цій статті графіті було вперше представлено як нове молодіжне явище, і зокрема історія самого Такі зі 183 району, який протягом довгого часу писав своє ім'я по всьому Нью-Йорку. Ця публікація спричинила появу великої кількості наслідувачів цього виду мистецтва, і в наступні 10 років, в тому числі завдяки підйому хіп-хоп культури, графіті перетворилося на справжню субкультуру зі своїми правилами, поняттями та традиціями. Вже від цієї статті ми простежуємо формування та фіксацію нового виду мистецтва та вуличної субкультури, які коротко можна схарактеризувати таким чином: графіті – це спосіб комунікувати з великою кількістю людей, через публічний простір, стіну. Тому графіті – це публічне мистецтво.

Деякі **райтери**, або іншими словами графіті-художники, вважають тег основоположною частиною культури графіті, так званим «базисом» графіті-художника. На їхню думку, тег характеризує стиль райтера: як через зовнішній каліграфічний вигляд, так і через обране для напису місце.

Райтери пишуть як правило або аерозольними балончиками або маркерами, також інколи використовують садові пульверизатори, вогнегасники.



В цьому контексті важливо розповісти детальніше про Йосифа Кеселака та проаналізувати феномен Юзефа Ткачука.

**Йосип Киселак** вважається винахідником тегів. Він жив в ХІХ сторіччі та був австрійським державним службовцем, альпіністом і письменником. Киселак став відомий у всьому світі через свою звичку писати своє ім'я на пам'ятниках під час по Австрійській імперії.

Киселака можна сприймати як батька сучасного тегінгу. Він не створював малюнків чи символів, його прізвища було достатньо. Як і у сучасному світі, так і в світі минулих століть, люди не завжди розуміли що означає тег. Це лише назва без додаткової інформації. І це, справді, робить Киселака родоначальником сучасної вуличної культури.

Також в мистецтві графіті важливим є таке явище **Piece**, в перекладі з англійської **шматок, фрагмент** – скорочення від masterpiece. Зазвичай цим словом називають великі, складні, багатоколірні графіті. Однак, часто цей термін використовується як загальна назва для графіті-картин. Вперше, свою роботу так зазначив SUPERKOOL 223 в 1971 році.

**Бомбінг**, в перекладі з англійської бомбування, це швидке, кількісне, часто незаконне, нелегальне графіті на потягах та муніципальній власності.

Якщо ми досліджуємо поняття бомбінгу важливо розповісти про таке явище, як «Тут був Кілрой».

**Тут був Кілрой** в перекладі на англ. *Kilroy was here* – це малюнок-графіті, який користувався величезною популярністю в англійських країнах Заходу в період з початку 1940-х по кінець 1950-х років і став частиною масової культури того часу. В традиційному варіанті це підкресленому простий малюнок, на якому зображено частина людської голови, зазвичай, лисої і неправдоподібно великий ніс і надпис з обох боків цієї голови «Kilroy was

here». Але насправді існує величезна кількість варіацій на тему цього графіті, і вони різняться в залежності від країни де функціонують.

### 2.1.2. Графіті як медіа

Перші теорії, які пояснюють використання графіті авангардними художниками, з'явилися ще в 1961 році у Скандинавський інститут порівняльного вандалізму («Scandinavian Institute of Comparative Vandalism») в Данії. Сучасні аналітики і навіть мистецтвознавці стали визнавати, що графіті має художню цінність, а також є формою вуличного мистецтва. За твердженнями багатьох дослідників, зокрема з Голландії та з Лос-Анджелеса, цей вид вуличного мистецтва не тільки має художню цінність, а також є досить або роз'єднаними ефективним засобом в боротьбі за соціальні та політичні права людей.

В періоди політичних конфліктів цей вид мистецтва служив засобом самовираження та спілкування між членами соціально, етнічно або расово розділених спільнот. Подібні графіті сприяли встановленню діалогу між сторонами, що ворогують. Наприклад, Берлінська стіна була практично вся покрита малюнками, що показують гнітючий тиск Радянської влади на НДР.

Іншим прикладом використання графіті як сильного медіума є SAMO, це графіті-колаборація між художниками Жан-Мішель Баскія та Аль Діасом у Нью-Йорку з 1977 до початку 1980-х років. Цей тег, написаний з символом авторського права, як «SAMO©» супроводжується короткими поетичними та саркастичними фразами, в основному намальованими на вулицях міста Манхеттена.

Вони висміювали суспільство масового споживання того часу, мистецтво та студентів художніх коледжей, які не мислили критично. Ось деякі з прикладів цього тегу: «SAMO© 4 MASS MEDIA MIND WASH», «SAMO© 4 THE SO-CALLED AVANT-GARDE», «SAMO© as an alternative 2 playing art

with the 'radical chic' sect on Daddy's funds», «MICROWAVE AND VIDEO ASSISTANCE».

Кит Харінг також використовував графіті, як медіум щоб боротися проти болючих питань сьогодення 80-х років. В 1986 році він малює роботу під назвою «Crack is Wack» («Крек це безумство»). З цього почалась активна компанія, яка пропагандувала боротьбу з розповсюдженням та вживанням цього дешевого та смертельно небезпечного наркотику.

Наступною важливою роботою Харінга є «Safe Sex», 1988 року. Як митець та публічна людина він привернув увагу суспільства до СНІДу та важливості використання контрацепції у гей-спільноті для того, щоб звести смертність до мінімуму.

Графіті також є медіумом і в модній індустрії. Цікавим прикладом є плаття з Колекції Александра Макквіна No.13, весна-літо 1999. Дві машини італійського автозаводу ніби «затегали» біле плаття №13, яке було вдягнене на моделі Шалом Харлоу. Цим жестом Маккуїн намагався донести, що модна індустрія перетворилася в бездушного робота, якого цікавить тільки комерція.

Іншим таким прикладом є Off-White та їх колекція чоловічого одягу весна / літо 2020 року в Парижі. Голова модного дому Вірджил Абла та Futura, сучасник Жана-Мішеля Баскія та Кіта Харінга повернулися до графіті в Нью-Йорку 1980-х років та разом створили серією розписів, намальованих спреєм.

Поняття діджитал графіті прийшло до нас зовсім нещодавно, у 2008 році. Це акт створення графіті-мистецтва за допомогою системи комп'ютерного зору. Різні групи та компанії започаткували різні технології цифрових графіті, оскільки вдосконалення сучасних технологій зробили це можливим. Найбільша піонер-компанія – це Graffiti Research Lab, що базується в США зі системою L.A.S.E.R. Tag.

Одним з найцікавіших представників цього стилю є KATSU та його графіті-дрон KATSU bot. KATSU – це Нью-Йоркський графіті-художник, який активно розвивається у цьому мистецтві ще з 1990-х років. Він працює з технологіями, вандалізмом і включає коментарі до комерціалізму, конфіденційності та цифрової культури. Як результат, його робота включає традиційні графіті, цифрові медіа та концептуальні художні твори.

Робота яка зробила KATSU бота відомим на весь світ це відео, зняте 30 квітня 2015 року, де KATSU використовував свій графіті-дрон, щоб здійснити акт вандалізму щодо рекламного щита Кельвін Кльайн у Сохо, Нью-Йорк. Відео одразу стало вірусним, адже на щиті була зображена модель Кендалл Дженнер. Посилаючись на квадрокоптер як на "Graffiti Drone 1.0", цей акт був описаний як доказ концепції, що доводить технічний потенціал, що мають нові технології щоб перетворити світ графіті. У такий спосіб KATSU закликає громадськість стати учасниками, а не просто спостерігачами, використовуючи його твори як полотно для власних графіті.

Будь-яка система, яка дозволяє створювати мистецтво у великих масштабах аналогічно традиційним графіті, підпадає під заголовок цифрових графіті.

### **2.1.3. Вандалізм та графіті**

Що стосується значення поняття вандалізму в культурній сфері, найчастіше його розуміють як одну з форм деструктивної поведінки людини, в ході якого знищуються або осквернюються предмети мистецтва, культури та муніципальну власність міста.

Як говорять самі українські райтери, якщо людину затримують за малювання графіті це адміністративний протокол за порушення правил у сфері благоустрою (ст. 152 Кодексу України про адміністративні правопорушення).

Санкція статті передбачає накладення штрафу на громадян від 20 до 80 неоподатковуваних мінімумів доходів громадян і на посадових осіб, громадян – суб'єктів підприємницької діяльності – від 50 до 100 неоподатковуваних мінімумів доходів громадян.

Об'єктивна сторона злочину виражається в діях, що ображають суспільну мораль. Такими діями можуть бути: нанесення непристойних малюнків, образливих текстів, безцільне псування майна, псування історичних пам'яток і т.п. Таким чином, віднести графіті до вандалізму з точки зору законодавців можна в суворо визначених випадках, наприклад, написи на громадському транспорті, написи на історичних пам'ятках.

Як і у випадку з правовою оцінкою вандалізму, це визначення наголошує на умисному псуванні об'єктів, що володіють високою культурною та історичною цінністю. Як ми бачимо, феномен графіті можна віднести до вандалізму і поставити між ними знак рівності.

Поступово, цей рух поширився в Європі, і з початку 90-х став актуальним в Україні. Спочатку це було сприйнято як вандалізм, очевидно через свою стихійність та хаотичність. Однак, вже сьогодні в багатьох містах світу створені цілі райони художників-графіті.

## **2.2. Історія створення медіа проекту «Лівобрежний родной...»**

### **2.2.1. Історія будівництва району**

З архітектурної точки зору Лівобережний приклад типового проекту забудови пізньої радянської епохи. В кінці 70-х містобудівники заповнили околиці промислових мегаполісів великими житловими масивами спальними районами. Масове будівництво допомогло в стислі терміни розв'язати проблему перенаселення міста.

Будівництво ще одного грандіозного «спального району» розгорнулося у північній частині Дніпропетровська в кінці 1970-х рр. – початку 1980-х рр. під загальною назвою Лівобережний. Зараз масив поділяється на Лівобережний-1 (Березинський), Лівобережний-2 (обидва масиви на схід від Донецького шосе), Лівобережний-3 (на захід від Донецького шосе вздовж вул. Березинській і проспекту Миру). Лінію швидкісного трамвая від центру міста проклали тільки в 1996 році, а тролейбусна лінія до проспекту Миру пройшла на початку 1990-х років.

Тут практично немає особливих пам'яток. Багатоповерхова забудова сусідить з кварталами приватних будинків.

Зараз тенденцію квартальної забудови Лівобережного продовжують нові житлові комплекси, які з'являються на порожніх ділянках району або внаслідок зносу приватних будинків.

Багатоповерхівки Лівобережного оточують смуги вулиць приватного житлового фонду, який розвивається за своїми законами. Там будують від невеликих одноповерхових будинків до триповерхових особняків з гаражами.

У Лівобережного класичні проблеми спальних районів – висока щільність населення, маятникова міграція жителів в будні дні, відсутність пам'яток та інфраструктури для дозвілля.

Квартальна забудова підвищила щільність заселення, але не передбачала кількість автомобілів, тому двори деяких будинків перетворилися на паркування. Під'їзди до деяких багатоповерхових будинків досі не асфальтовані.

### **2.2.2. левобережний родной («Лівобережний рідний»)**

#### **Про фільм**

Я знімала цей фільм у два приїзди у Дніпро, зимою та влітку 2019 року. У фокусі мого фільму сам район на якому я виросла, також теги і шматки, зроблені там з початку 90-х до наших днів. Велика частина знятих мною шматків, зроблені дітьми і підлітками. Це не складно визначити за стилем самого шматка.

#### **Назва**

я назвала свій фільм саме так, тому що це пісня Дніпровської групи Квас Тарас, яка розповідає про реалії мого району.

Фраза з пісні: «Левобережний родной, мое сердечко с тобой».

#### **Девайс**

#### **Sony Handycam HDR-UX7**

Цю камеру я знайшла дома, у Дніпрі коли приїжджала туди зимою 2019. Увесь матеріал з цієї камери мені прийшлося оцифрувати самій, бо формат у якому ця камера записує відео залишився у 2007 році. Він не підтримується сучасними програмами та операційними системами.

#### **Історія створення фільму, чому цей район.**

Місце в якому я виросла, це контекст з яким я працюю все своє життя. Мій район – це середовище, яке мене сформувало, тому що я жила там до 18 років.

Я знімала цей фільм цілий рік. Я декілька разів приїжджала туди протягом 2019 року, щоб показати різні реалії цього місця.

Спочатку моїм фокусом були тільки графіті, які можна побачити всюди. Але приїхавши влітку, я побачила жителів цього району які зацікавили мене не менше ніж написи.

Люди з якими я там спілкувалася та місця в яких я бувала не є унікальними для українського осередку. В кожному місті є такий самий «левобережний родной».

Для мене цей фільм це документальне есе, в якому я рефлексую на тему осередку, який формує людину з дитинства. Я не показую цей осередок, як щось погане. Навпаки, я прагну показати що саме такі місця формують творчу складову кожної людини, не залежно від того чи займається вона творчими практиками у своєму подальшому житті.

### **Що вдалося?**

Я хотіла показати не тільки графіті, жителів та цікаві місця мого району. Однією з найважливіших тем мого відеоесе є саме комунікація, яка відбувається:

А) через стіни, (теги, малюнки, вислови);

Б) безпосередньо через акт фізичної комунікації між двома адресатами.

### **Що хотілось змінити, що не вдалося?**

Записати гарно звук. Тому в деяких моментах він є відсутнім. Цей прийом я взяла у Вінсента Галло, з його власного фільму «Brown bunny».



## **Розкадровка**

### **Вставка 1**

«Левобережный-3 – это район, в котором я выросла в Днестре. Я провела там самую большую часть своей жизни, 18 лет.»

### **Вставка 2**

«Хотя, в детстве это место казалось мне счастливым и красочным. Сейчас я понимаю, что только мои детские воспоминания делали его таковым.»

### **Вставка 3**

«Мой район всегда был наполнен надписями. Так это жители выражали свое мнение и общались друг с другом.»

### **Вставка 4**

«Недалеко от моего района находится «Эпицентр», где можно купить баллон аэрозольной краски за 50 грн. Поэтому, все поверхности микрорайона расписаны.»

### **Вставка 5**

«Это храм, в который я ходила в детстве. Местный православный священник «кинул» свой приход и забрал все деньги на строительство храма в начале 00-ых. Поэтому церковь находится в бывшем складском помещении.»

### **Вставка 6**

Для многих, стена – это способ заявить о себе, как о человеке, который существует, и как о художнике, который хочет показать свой талант.»

### **Вставка 7**

«Коммуникация занимает важную часть в жизни жителей района.»

### **Вставка 8**

«И все таки, в моем районе есть своя красота. Место красят его обитатели. Левобережный родной, мое сердечко с тобой.»

## ВИСНОВКИ

Документальний фільм слугує для створення художнього образу. Адже можемо стверджувати, що документалістика це творче трактування дійсності, як свого часу зауважував один з основоположників документалістики Дзиги Вертов. Насправді документалістика це не лише голі факти викладені в певні послідовності.

Документальний фільм завжди ставить питання перед своїми глядачами, які стосуються соціального, культурного чи суспільно-історичного характеру в державі. І тим формує свідомість своїх глядачів. Тому розвиток документалістики завжди мав велике значення для розвитку національної ідеї в будь-якій державі світу.

Сучасна документалістика розвивається дуже динамічно, і ми передовсім розрізняємо форматну (або ж телевізійну) документалістику та авторську.

Форматна документалістика, її тематика та подача залежить від специфіки того чи іншого каналу телебачення, де буде транслюватися. А от авторська документалістика є більш незалежною для кіно висловлювання, ніж форматна.

Також самі автори, режисери документальних фільмів надають перевагу вважати себе в першу чергу митцями, а тоді журналістами. А відтак і документалістику вважають пограничним жанром між медіа та кіно.

І ця пограничність дає можливість використовувати ту чи іншу медіа або кіно мову, створювати свій авторський стиль і т.д.

У своєму проєкті я використовувала інструментарій авторської документалістики для створення документального фільму-есею про функціонування графіті в моєму рідному районі в м. Дніпрі. Про цей проєкт йтиметься докладно в наступному розділі.

Отже, графіті фактично є комунікаційним каналом як між учасниками спільноти, так і з навколишнім світом. Написи на стінах, які є іменами (нікнеймами) художників, говорять про існування цих людей. Написи, зроблені на поїздах, стають посланням з гетто та символом часто несвідомої боротьби проти класової нерівності: «Дивіться, ми є, хоча ви нас не бачите». В умовах розвитку міст, як системи управління гігантськими масами людей, подібного роду дії можна трактувати, як боротьбу індивіда за міський простір.

Вихід індивіда в міський простір з деструктивними посланнями багато в чому пов'язаний зі зміною статусу міста в другій половині ХХ століття. Феномен нью-йоркського графіті лише один із прикладів такої боротьби. Але потрібно розуміти, що схожі процеси відбувалися у Франції кінця 60-х років, коли під час студентських виступів, відомих як Червоний травень, одним з основних інструментів комунікації виступали художні практики, які здійснюються в міському просторі. Також цікавий приклад Берліна, в якому стіна стала символом протистояння двох політичних систем і місцем для прояву жителями свого ставлення до тих чи інших політичних і соціальних процесів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ:

1. Власов Г. Стили в искусстве – М., 1995 – 406 с.
2. Сарбей В. Українське національне відродження – Тернопіль, 1994 – 112с.
3. Соколов Ю. Осадная башня штурмующих небо – Л., 1980 – 82 с.
4. Брагина Л. История западной культуры – М., 2002 – 223с.
5. Губернський Л., Андрущенко В., Михальченко М. Культура. Ідеологія. Особистість. Методолого-світоглядний аналіз – К., 2003 – 355с.
6. Зиммель Г. Измерение культуры – М., 1996 – 317 с.
7. Зиммель Г. Конфликт современной культуры – М., 2008 – 181с.
8. Касирер Е. Символические формы уличного искусства. Введение и постановка проблемы – М., 1995 – 228с.
9. Паніна І., Головаха Є. Тенденції розвитку українського суспільства. Соціологічні показники (1994-1999). – Інститут соціології 2000 – 152 с.
10. Фуко М. Наглядати і карати – К., 2009 – 295с.
11. Лебон М. Время толпы – М., 2010 – 317с.
12. Вебер М. Соціологія. Загальноісторичні аналізи.- К., 1998 – 17с.
13. Подгора В. Постмодернізм и культура // Матеріали круглого столу – К., 1993 – С.14.-19.
14. Базен А. Что такое кино// Искусство – М., - 1972 – 482с.

15. Тарасов В. Граффити – средство борьбы за всеобщее равенство – М., 1999 -200с.

16. Киселев С. Психологические мотивы в молодежной субкультуре граффити // Социологические исследования – М., 2015 - №9 – С.216.

[https://talk-on.ru/materials/uchis-kak-nado/Graffiti\\_proyavlenie\\_iskusstva\\_ili\\_vandalizm/](https://talk-on.ru/materials/uchis-kak-nado/Graffiti_proyavlenie_iskusstva_ili_vandalizm/)

17. <https://www.theguardian.com/fashion/2019/jun/19/virgil-abloh-draws-from-1980s-graffiti-culture-for-off-white-show>

18. Руденко В. Клин в культуру или искусство на улицах – М., 2014 – С.11.

19. Aufderheide P. «Documentary Film: A Very Short Introduction» // Oxford University Press, USA, 2007 – P.158

20. Hicks J. «Dziga Vertov. Defining Documentary» // Palgrave Macmillan, USA, 2007 – P. 194