


От керека до героя. Визуальные стратегии репрезентации персонажа в российском уличном искусстве

МАРИЯ ЮРЬЕВНА УШАКОВА ^{[1], [2]}

✉ maria.ushakova@novburo.ru

 <https://orcid.org/0009-0007-7261-7922>


^[1] Независимый исследователь

^[2] Бюро публич-арт-проектов и социокультурного проектирования «Новь», Санкт-Петербург, Россия

АННА АЛЕКСАНДРОВНА ЧУСОВА ^{[1], [2]}

✉ canary.finch@icloud.com

✉ a.chusova@eu.spb.ru

 <https://orcid.org/0009-0000-7468-0692>

^[1] Европейский университет, Санкт-Петербург, Россия

^[2] Институт исследования стрит-арта, Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования статьи:

Ушакова, М. Ю., Чусова, А. А. (2026). От керека до героя. Визуальные стратегии репрезентации персонажа в российском уличном искусстве. *Фольклор и антропология города*, 8(1), 92–127.

Статья посвящена анализу того, как меняются визуальные стратегии репрезентации персонажа в нелегальных практиках граффити и стрит-арта, а также в институализированном мурализме. Фокус исследования — фигуративные образы как особый тип визуального высказывания, позволяющий проследить изменения в режимах городской видимости, авторской автономии и визуальной политики российских городов. В первой части статьи рассматривается феномен керека как пограничного визуального элемента, находящегося между субкультурной логикой name-writing в граффити и публичной доступностью образа в стрит-арте. Вторая часть исследования посвящена анализу мурализма как легальной формы уличного искусства, которая активно включена в стратегии городской коммеморации и нормативной коммуникации, но не лишена примеров авторской самобытности. Переход к антропоморфным образам в институциональном мурализме рассматривается не как замена граффити и стрит-арта, а как иллюстрация трансформации режимов видимости нелегального искусства и функций персонажа в городской среде. Теоретической рамкой статьи послужат концепция права на город и режимы его наличия/отсутствия, в том числе в интерпретации Марсии Тибури, а также работы Анри Лефевра, Яна Ассмана и исследователей уличного искусства. Методология носит междисциплинарный характер и включает визуальный анализ, историографический обзор, case study российского города, социолого-антропологический и компаративный подходы, а также исследование творческого метода отдельных авторов.

Ключевые слова: уличное искусство, граффити, керек, мурализм, право на город, персонаж в городской среде

Дата поступления в редакцию: 30.11.2025

Дата рецензирования: 31.01.2026

Дата принятия к публикации: 02.02.2026

© М. Ю. Ушакова, А. А. Чусова, 2026



URBAN FOLKLORE & ANTHROPOLOGY, V. 8, N. 1, 2026


PUBLICATION TYPE: ARTICLE

EDN: DOYDFB

From character to hero. Visual strategies of representation in Russian street art

MARIA YU. USHAKOVA ^{[1], [2]}

✉ maria.ushakova@novburo.ru

 <https://orcid.org/0009-0007-7261-7922>


^[1] Independent researcher

^[2] “Nuvo” Bureau of Public Art Projects and Sociocultural Design, Saint Petersburg, Russia

ANNA A. CHUSOVA ^{[1], [2]}

✉ canary.finch@icloud.com

✉ a.chusova@eu.spb.ru

 <https://orcid.org/0009-0000-7468-0692>

^[1] European University, Saint Petersburg, Russia

^[2] Street Art Research Institute, Saint Petersburg, Russia

To cite this article:

Ushakova, M. Yu., Chusova, A. A. (2026). From character to hero. Visual strategies of representation in Russian street art. *Urban Folklore & Anthropology*, 8(1), 92–127.

This article examines the transformation of visual strategies of character representation in illegal graffiti and street art, as well as in institutionalised muralism. It focuses on figurative imagery as a distinct mode of visual expression through which shifts in regimes of urban visibility, authorial autonomy, and visual politics in Russian cities can be traced. The first part of the article explores the character as a borderline visual element positioned between the subcultural logic of name-writing in graffiti and the public legibility of images in street art. Although non-figurative forms quantitatively dominate, characters in graffiti become key sites for the problematisation of subjectivity and the claim to the right to the city. The second part analyses muralism as a legalised form of street art that actively incorporates strategies of urban commemoration and normative communication, while still allowing for instances of authorial originality. The turn towards anthropomorphic imagery in institutional muralism is interpreted not as a replacement of graffiti and street art, but as evidence of shifting regimes of visibility surrounding illegal art and the changing functions of characters within the urban environment. The theoretical framework draws on the concept of the right to the city and its regimes of presence and absence, as interpreted by Marcia Tiburi, alongside the works of Henri Lefebvre, Jan Assmann, and contemporary street

art scholarship. The interdisciplinary methodology combines visual analysis, historiographical review, a case study of a Russian city, sociological and anthropological approaches, comparative analysis, and the study of the author's own creative practice.

Keywords: street art, graffiti, character, muralism, right to the city, character in the urban environment

Received: 30.11.2026

Revised: 31.01.2026

Accepted: 02.02.2026

© M. Yu. Ushakova, A. A. Chusova, 2026



Граффити, стрит-арт и мурализм обычно описываются как разные режимы городской визуальности: граффити — как нелегальная, соревновательная и замкнутая среда; стрит-арт — как более гибкая, промежуточная форма, ориентированная на понятный визуальный образ и диалог со зрителем; мурализм — как легальный, институционально обособленный и встроенный в систему городской визуальной политики формат публичного искусства. Тем не менее между этими на первый взгляд разными практиками есть ряд проблемных узлов, один из которых — вопрос о том, как конструируется субъект высказывания в городе и как трансформируется логика публичной видимости при переходе из нелегального в легальное поле. В статье этот переход рассматривается через эволюцию одного мотива — изображения персонажа, который радикально меняет свои специфические функции в разных видах городского искусства.

Исходной точкой исследования является субкультура граффити, которая закрепились как система производства репутации и борьбы за визуальную видимость в городе, где главным элементом построения идентичности выступает имя (*name*) автора, решенное в формате тега (*tag*), куса (*piece*) и т. д. Появление персонажа в граффити вводит иной тип визуальности: он способен функционировать как внесубкультурный образ, считываемый широкой аудиторией. Более того, персонаж становится пограничным элементом между двумя режимами нелегальной визуальности — граффити и стрит-артом, исторически ориентированным на внешнего зрителя. Наконец, антропоморфный образ становится видимой частью институционального мурализма. Здесь происходит не только переход к более масштабным поверхностям, но и трансформация режима высказывания: возникает производство приемлемого типа фигуративности, встроенного в стратегии коммеморации, благоустройства, социальной и нормативной коммуникации, не исключая тем не менее примеры стилистической автономии художника.

Принципиально важно отметить, что в рамках данной статьи граффити и стрит-арт не противопоставляются муралам как заменяющей их форме. Они не исчезают и не проигрывают мурализму количественно, напротив, нелегальных надписей и изображений в российских городах по-прежнему значительно больше, чем муралов. Центральная идея текста — продемонстрировать, как трансформируются режимы видимости и какое влияние они оказывают на социальную и художественную составляющую феноменов. Основные задачи исследования: анализ субкультурной функции персонажа в граффити; выявление его медиаторной роли между граффити и стрит-артом; исследование процессов визуальной кооптации уличных практик в рамках институционального мурализма; а также описание типологий антропоморфных образов в современных российских муралах. Методология статьи опирается на визуальный анализ, историографический обзор, case study российского города, а также социолого-антропологический, компаративный подходы и исследование творческого метода отдельных авторов.

Место персонажа в иерархии субкультуры граффити

Выбор персонажа (character, в российской практике «керек»¹) в качестве центрального объекта анализа в данной статье обусловлен не его особой распространенностью или доминирующим положением в граффити-культуре, а, напротив, его маргинальным и пограничным статусом внутри самой практики. Граффити исторически и структурно является прежде всего практикой *name writing* (написания имени), где повторяемость тега и его вариаций выступает ключевым механизмом символического присвоения пространства и утверждения идентичности райтера. В этом контексте буквенные формы количественно и функционально значительно преобладают над фигуративными изображениями, а персонаж занимает вторичное положение.

Именно по этой причине персонаж долгое время оставался вне фокуса академического внимания. В исследовательском поле граффити он либо упоминался вскользь как декоративное дополнение к буквам, либо вовсе игнорировался. Показательно, что первая специализированная работа, систематизирующая историю персонажей в американском граффити, *Mascots & Mugs: The Characters and Cartoons of Subway Graffiti* («Маскоты и рожицы: персонажи и мультяшные образы в граффити метро») Дэвида Вильоренте и Тодда Джеймса [Villoriente, Todd 2001] вышла лишь в 2001 году, спустя почти три десятилетия после формирования самой культуры. Это свидетельствует не о второстепенности персонажа как такового, а

¹ Керек (от англ. character) — антропоморфный персонаж в граффити.

о структурном перекосе исследовательской оптики, сосредоточенной преимущественно на текстуальности граффити.

В рамках данной статьи персонаж выбран в качестве аналитического центра по нескольким причинам. Во-первых, задача состоит во введении понятия «керек» в русскоязычный научный оборот и в фиксации его статуса как значимого элемента визуального языка граффити, а не случайного или вспомогательного мотива. Во-вторых, анализ персонажа позволяет наметить перспективный вектор изучения тех аспектов граффити-культуры, которые находятся на пересечении субкультурной практики, визуальной семиотики и городской политики.

Особое значение имеет то обстоятельство, что персонаж уже на раннем этапе развития граффити начал быстро отделяться от имени райтера и приобретать относительную автономию. Эта автономизация задала важную внутреннюю проблематику субкультуры: может ли визуальный образ существовать независимо от нейма (*name, имя*) и не подрывает ли это саму логику граффити-письма (*writing*). Тем самым персонаж стал одним из первых элементов, обозначивших будущий переход от субкультурной коммуникации к более универсальным, образно-ориентированным стратегиям визуального высказывания, характерным для стрит-арта.

Обращение к мурализму в этой связи также носит принципиальный характер. Мурализм — международный феномен, который в ряде исследований определяется как практика, частично замещающая или вытесняющая нелегальное уличное искусство из публичного пространства. При этом в российском контексте композиции муралов нередко строятся именно вокруг фигуративных образов персонажей, героев, антропоморфных фигур. Анализ процессов гомогенизации городского визуального пространства и утраты права на город оказывается логичным именно через сопоставление сходных по визуальной природе, но принципиально различных по режиму функционирования образов.

Иначе говоря, персонаж в граффити и персонаж в мурализме принадлежат к одному визуальному порядку, но встроены в разные системы власти, видимости и авторской автономии.

Граффити исторически сформировалось как одна из четырех базовых практик хип-хоп-культуры — наряду с рэпом, диджеингом и брейк-дансом. Эти практики возникли в Южном Бронксе в 1970-е годы как формы самовыражения маргинализованной городской молодежи, лишенной доступа к институциональным каналам культурного производства. Как отмечают Слоан-Хоуитт и Келлинг, к 1984 году граффити покрывало практически каждый вагон метро Нью-Йорка, перестав быть единичным актом вандализма и превратившись в устойчивую субкультурную систему, ос-

нованную на принципе *getting up* — стремлении к максимальной визуальной видимости [Sloan-Howitt, Kelling 1990].

Реакция на граффити с самого начала была полярной. С одной стороны, публицисты и интеллектуалы, такие как Норман Мейлер, рассматривали его как форму «народного искусства» и «подлинного городского высказывания»². С другой, авторы вроде Натана Глейзера интерпретировали граффити как симптом деградации городской среды и неспособности властей поддерживать социальный порядок [Glazer 1979].

Вопреки традиционным взглядам на граффити как на визуальное загрязнение или маргинальное художественное выражение, современные исследователи рассматривают это явление как практику символического присвоения городского пространства. Именно в этой рамке становится возможным анализ керека как значимого элемента визуального языка граффити [Rahn 2002; Rose 1994].

Ключевым исследованием в этой области стала книга *Mascots & Mugs: The Characters and Cartoons of Subway Graffiti* Дэвида Вильоренте и Тодда Джеймса, впервые систематизировавшая историю и типологию персонажей в граффити — с определением их ключевых функций:

1. эстетической (расширение визуального диапазона граффити);
2. коммуникативной (насыщение куска (*piece*)³ особым эмоциональным наполнением, иронией или социальным образным комментарием);
3. идентификационной (формирование еще более узнаваемого визуального образа райтера)⁴.

В отличие от сложных кусков (*piece*), идентифицируемых преимущественно внутри субкультуры, персонажи оказываются более доступными для внешнего зрителя. Тем самым граффити выходит за рамки текста (*имени, name*) и превращается в полноценное визуальное высказывание.

Исторически персонажи эволюционировали от ранних экспериментальных форм (Stay High 149 и его схематичный *Smoker*⁵) к более проработанным и фигуративным образам (ЗУВ, Blade⁶), а за-

² Mailer, N. (1974). The Faith of Graffiti. *Esquire*, (Mai), p. 77-158.

³ Кусок (*piece*) — сокращение от *masterpiece*. Одна из основных форм граффити. Масштабное, многоцветное, объемное и сложнокомпозиционное изображение на поверхности, которое требует значительного времени и мастерства для исполнения.

⁴ Функции керека как структурированный перечень не представлены в тексте напрямую, но артикулируются авторами на протяжении всей работы [Villoriente, Todd 2001].

⁵ Тег (*tag*) и керек (*Smoker*) райтера Stay High 149. Фото автора FW18 распространяется по лицензии Creative Commons BY-SA 2.0. [<https://openverse.org/image/858e60a7-23c6-41fb-8d0c-48954a8c20cc?q=stay+high+149&p=4>].

⁶ Кусок (*piece*) и керек райтера Blade, Нью-Йорк, США, 1980-е. Фото из открытого онлайн-архива Graffiti Database [<https://graffiti-database.com/piece/blade-346381/> / <https://graffiti-database.com/piece/blade-371754/>].

тем — к стилистически сложным и культурно рефлексивным фигурам (Cliff159⁷, Mode 2⁸, Doze, TC5 и Tack), часто заимствующим мотивы массовой культуры, но перерабатывающим их в рамках автономной граффити-эстетики.

Керек и субкультурная логика: границы граффити и стрит-арта

Керек становится точкой концептуального напряжения в визуальных исследованиях граффити, поскольку именно здесь проблематизируется⁹ один из фундаментальных принципов субкультурной практики — главенство имени как основы идентичности райтера. Классическое граффити, сформированное в логике *name-writing*, строится вокруг повторения имени как акта символического присвоения пространства и подтверждения присутствия субъекта в городской среде. В этом смысле тег и его производные (*throw-up*¹⁰, *piece*) выполняют не только эстетическую, но прежде всего онтологическую функцию, обозначают сам факт существования автора.

Персонаж, напротив, вводит в эту систему элемент визуальной автономии. Уже в 1980-е в США персонажи быстро начали отделяться от нейма, существовать вне кусков. Персонаж может не содержать имени напрямую, не быть однозначно связанным с текстом и, более того, способен функционировать как самостоятельный образ, распознаваемый случайными реципиентами (прохожими) вне субкультурного знания. Именно здесь возникает ключевой вопрос: может ли керек существовать независимо от имени (*name*), не разрушая при этом субкультурную логику граффити? Если в практике конкретного автора персонажи начинают доминировать над буквенными формами или полностью вытесняют их, возникает пограничная ситуация, в которой работа перестает быть однозначно классифицируемой как граффити и приближается к полю стрит-арта.

Это смещение принципиально, поскольку стрит-арт, в отличие от граффити, исторически ориентирован не на внутреннюю суб-

⁷ Кусок (*piece*) и керек (в данном случае персонаж *The Thing* серии комиксов «Марвел» «Фантастическая четверка») райтера Cliff159. Нью-Йорк, США, 1980-е. Фото из открытого онлайн-архива Graffiti Database [<https://graffiti-database.com/piece/cliff159-346370>].

⁸ Кусок и керек райтеров Mode 2 и Vando. Париж, Франция, 1986. Фото автора Zar (CBS) из открытого онлайн-архива Graffiti Database [<https://graffiti-database.com/index.php/piece/crime-time-character-397634>].

⁹ Magid, V. (2007). *CAP – Crew Against People*. Prague: Bigg Boss, 2007.

¹⁰ Тру-ап/троу-ап (*throw-up*) — быстрый рисунок, промежуточная форма между тегом и полноценным куском. Обычно выполняется в двух цветах (контур + заливка). Цель — скорость исполнения и массовость.

культурную коммуникацию, а на внешнего зрителя. Если граффити адресовано прежде всего другим райтерам и встроено в систему соревнования, репутации и *getting up*, то стрит-арт предполагает более универсальный, зачастую нарративный или образный язык. Персонаж в этом контексте выступает как медиатор между двумя режимами визуальности: субкультурным и публичным. Он одновременно сохраняет следы граффити-происхождения и открывает возможность выхода за его пределы.

Проблема усугубляется отсутствием четкой жанровой системы в уличном искусстве в целом. В отличие от институциональных художественных практик, граффити и стрит-арт изначально формировались как нелегальные, ситуативные и контекстно-зависимые медиа, где границы жанров определяются не формальными критериями, а социальными соглашениями внутри сцены. Как отмечает Анна Вацлавек, на протяжении длительного времени граффити рассматривалось преимущественно как объект социологических, криминологических и культурологических исследований, в то время как анализ его формальных, стилистических и иконографических аспектов оставался вторичным [Wacławek 2011: 113; 2008]. Это привело к тому, что такие элементы, как персонажи, оказывались теоретически недоописанными, несмотря на их значительную роль в визуальной эволюции практики.

Внутри самой субкультуры отношение к персонажам также неоднозначно. С одной стороны, они могут восприниматься как «украшение» или вторичный элемент по отношению к буквам. С другой, в определенные периоды (особенно в конце 1980-х и 1990-е годы) персонажи становятся центральным носителем авторского стиля, что видно на примере Mode 2, Doze, Pike и других райтеров. Однако даже в этих случаях сохраняется напряжение между субкультурной легитимностью и внешней читабельностью: чем более автономным и «понятным» становится персонаж, тем выше риск утраты связи с граффити как системой.

Таким образом, персонаж функционирует как пограничный объект, выявляющий структурные противоречия между граффити и стрит-артом, между именем и образом, между субкультурной закрытостью и публичной визуальной коммуникацией.

Распространение граффити-культуры и трансформация персонажа

С конца 1970-х годов граффити начинает активно распространяться за пределы США, проникая в галерейное пространство и европейские города. Исследования, посвященные истории распространения феномена граффити, показывают, что эта практика с самого начала существовала на границе субкультуры и

высокой культуры, демонстрируя способность адаптироваться к новым социальным и культурным условиям [Novak 2010].

В декабре 1979 года открылась первая европейская выставка, а к 1984 году в европейских городах одновременно прошло не менее семи крупных выставок уличных художников. К двадцати американским художникам, которые вместе с триумvirатом Харинга, Баскии и Шарфа часто представлялись в галереях, присоединились европейцы: французы, англичане, немцы и скандинавы [Castleman 1982: 191; Cooper, Chalfant 1984: 96; Waclawek 2011: 214]. Граффити и хип-хоп-культура получили особое место в международной неформальной молодежной культуре, которое они сохраняют и развивают до сих пор.

Одним из первых авторов, которые действительно использовали персонажей в своих работах, был Tracy 168. Фигуры чаще всего заимствовались из комиксов Вона Бодэ (Vaughn Bode) или других комиксов того времени, но редко отличались таким же мастерством исполнения, как буквенные части кусков. Но со временем, ко второй половине 1970-х, уровень мастерства в исполнении композиций с интеграцией персонажей значительно вырос. Работа Lee (Lee Quinones, участник команды The Fab 5ive) *Doomsday* от 31 января 1976 года демонстрирует непривычно насыщенную визуальную среду, наполненную монстрами и проработанными пространственными решениями¹¹. Степень распространения и постепенной интеграции персонажей в практику граффити наглядно демонстрирует фотосерия *Art Is Not a Crime: 1977–1987* одного из первооткрывателей граффити для широкой публики — Генри Чэлфанта¹². Тем не менее активное и систематическое использование персонажей в граффити оформляется лишь к 1980-м годам. До этого момента иллюстративные элементы оставались вторичными по отношению к буквенной структуре.

Одним из наиболее распространенных и при этом самостоятельно сформированных образов становится фигура *B-boy*, закрепившаяся как устойчивая тематическая линия в визуальном языке граффити. Другими популярными образами стали *Crazy Ballon*¹³ (в русскоязычном поле «Злой баллон») и *Crazy Dentist*¹⁴

¹¹ Статья о райтере на портале [<https://hiphopsh.wordpress.com/history/graffiti/lee/>]. Также *Doomsday* упоминается в проекте Jacobson S, International Dictionary of Aerosol Art [<https://www.autistici.org/2000-maniac/texts/the%20international%20dictionary%20of%20aerosol%20art.pdf>]. Ссылка на работу имеется в персональном каталоге Ли Кинонса: Lee Quinones. Selected Works. Charlie James Gallery. Los Angeles. 2019 [<https://static1.squarespace.com/static/5fa196c157852a3ac79f4c49/t/6244a5890d54a55b38ea89a0/1648666023633/LeeQuiñones-SelectedWorks-np-1.pdf#page=14.00>].

¹² Фотосерия *Art Is Not a Crime: 1977–1987* была представлена в 2018 году в Fuenlabrada, Centro Cultural Tomás y Valiente (CEART).

¹³ Разнообразная галерея примеров представлена на граффити-портале Petrograff [<https://petrograff.ru/crazy-ballon/>].

¹⁴ Кусок и керек *Crazy Dentist* райтера Сесе. Амстердам, Нидерланды, 1997. Фото из

(«Сумасшедший дантист»). Все они до сих пор находятся в активном обиходе райтеров и распространены по всему миру.

В 1980–1990-е годы персонажи достигают пика своей автономии: в этот период такие художники, как Mode 2 (Париж, Франция), самоучка-реалист Pike (Швеция), Нех (Лос-Анджелес, США) и Won (Германия), на протяжении нескольких лет — особенно в начале 1990-х — занимают доминирующее положение в развитии фигуративного направления.

Работы Futura 2000, Dondi, Jonone, Jay One и Ash служат показательными примерами смещения акцента с букв на более свободные, абстрактные и композиционно самостоятельные формы. Их практика демонстрирует тип граффити, в котором визуальное высказывание оказывается менее зависимым от буквенной доминанты, характерной для большинства нелегальных работ, и открывает пространство для экспериментального взаимодействия между персонажем, абстракцией и городской поверхностью.

Граффити на постсоветском пространстве во многом заимствует визуальные коды мировой сцены, однако функционирует в специфическом контексте цензуры, контроля и сильной вертикали власти. Как показывает Федор Поляков, граффити в российских городах становится инструментом символического освоения пространства, отражая социальные отношения между райтерами, городом и аудиторией [Поляков 2024].

Сложно говорить о самом феномене керека в контексте эволюции, так как развитие того или иного персонажа, его частотность и качество исполнения зависит от конкретного райтера. В отличие от американского опыта, где ключевым поворотом стала программа Clean Car Program, в рамках которой правоохранительная и коммунальная системы не столько наказывали райтеров, сколько разрушали мотивационную основу *getting up* через регулярную очистку поездов [Sloan-Howitt, Kelling 1990: 136], лишали граффити его ключевой функции — долговременной видимости, в России, и особенно в Москве, эта логика была радикализирована. Здесь борьба с граффити изначально велась не только через физическое удаление работ, но и через создание альтернативного, легального визуального слоя, который постепенно вытеснял нелегальные практики. Коммунальные службы, городские программы благоустройства и культурные департаменты действовали синхронно, формируя режим визуальной чистоты, в котором спонтанные формы высказывания начинают становиться нежелательными [Lerner 2016].

открытого онлайн-архива Graffiti Database [<https://graffiti-database.com/index.php/piece/crazy-395484>].

Стоит отметить наиболее значимых для российского поля райтеров, в творчестве которых керек стал значимым элементом: Samek (Санкт-Петербург), ВНИЦАЙ (Санкт-Петербург), Resel (Архангельск), Fox (Калининград), Rems (Санкт-Петербург). Именно у этих райтеров керек предстает наиболее автономным элементом. Керекы у Samek могут быть полноцветными или представлять собой контур по белой заливке. У ВНИЦАЙ фигура с нимбом чаще всего исполняется без цветовой заливки — и также используется райтером как нетекстуальный тег. Более детальный обзор и анализ кереков, их разнообразия, стилистик исполнения и бытования должен стать темой отдельного исследования, которое кажется нецелесообразным в рамках данного текста. Но в качестве дополнительного аргумента в пользу того, что в российском поле фигуративные и антропоморфные граффити имеют ощутимый символический вес, можно привести прецедент, когда культурная значимость и визуальная узнаваемость некоторых кереков становится предметом плагиата и серьезных правовых споров¹⁵.

Наталья Самутина и Оксана Запорожец, анализируя малые формы уличных надписей и изображений в Москве, показывают, как городская политика последовательно устраняет визуальную неоднородность, формируя гомогенное, «безопасное» пространство. В этом пространстве керек оказывается избыточным, поскольку он не вписывается ни в логику благоустройства, ни в логику культурного менеджмента [Самутина, Запорожец 2024].

Важно понимать, что феномен граффити и уличного искусства (не в узком значении того, что в русскоязычном контексте принято называть *street art*, но скорее в более широком поле *urban art*) прежде всего выражает право горожан на город, а также низовые практики его присвоения. Подобное понимание было сформулировано еще Жаном Бодрийяром в эссе «Kool Killer, или Восстание посредством знаков» из трактата «Символический обмен и смерть» [Бодрийяр 2006]. В дальнейшем эта логика получила детальную разработку на примере локального феномена *пишасао* (*pixação*) в статье Марсии Тибури *Visual Right to the City* («Право на город как право на видимость») [Tiburi 2015]. Пишасао и граффити представляет собой не просто нанесение надписи, но выявление своеобразных «разрывов» или «дырок» в визуальном поле города, нарушающих его кажущуюся целостность и тем самым подрывающих встроенные структуры власти. Хотя подоб-

¹⁵ Здесь имеется в виду спор вокруг использования персонажа Fox (лис) одноименного райтера из Калининграда в подростковой книге «David&Foxу. Сказка о возвращении души». Впервые о неправомерном использовании персонажа заявил сам художник в личных социальных сетях. Также случай был освещен региональным СМИ «Клопс» [<https://klops.ru/afisha/2025-10-21/369928-lisyata-s-populyarnyh-v-kaliningrade-graffiti-okazalis-v-tsentre-art-skandala>].

ные интервенции часто воспринимаются как «некрасивые» или девиантные, именно через них становится зримой сеть социальных противоречий и доминантных отношений, формирующих городскую среду.

Тибури интерпретирует пишасао (а вслед за ней можно рассматривать и граффити в целом) как теоретический жест, не подчиняющийся канонам академической эстетики, но самостоятельно формулирующий предложения к реальному взаимодействию с городом. Таким образом, она предлагает радикальное расширение понятия «права на город», вводя концепт «визуального права на город» как инструмент осмысления конфликтов между городской визуальностью и существующими социальными порядками.

Переход от нелегального граффити к институционализированному мурализму представляет собой не просто смену художественного формата, но глубокую трансформацию визуальной политики города. Речь идет не о прямом запрете или полном вытеснении альтернативных художественных практик, а о более сложном процессе их переопределения и перераспределения в рамках управляемой системы символического производства. В этом смысле уличное искусство не уничтожается, а частично интегрируется, лишаясь при этом тех свойств, которые делали его конфликтным и трудно контролируемым.

Именно в этом контексте мурализм возникает как условно «безопасная» альтернатива граффити. Однако важно подчеркнуть: «безопасность» мурализма не означает его художественную пустоту или полную нормативность. Напротив, многие современные муралы демонстрируют высокий уровень авторской самобытности, профессионального мастерства и визуальной выразительности. Авторы, работающие в этом формате, нередко обладают сильным индивидуальным стилем и способны создавать сложные, многослойные образы. Таким образом, мурализм нельзя рассматривать как негативного гегемона или исключительно репрессивный инструмент визуальной власти.

Ключевое различие состоит не столько в форме изображения, сколько в режиме его функционирования. Персонаж в мурализме трансформируется, меняя свою функцию и способ визуального высказывания. Если персонаж в граффити (керек) выступает как носитель субъективности или представляет собирательный художественный образ, альтер эго райтера, то персонажи муралов, как правило, лишены этой конфликтности. Они включены в заранее согласованный нарратив и встроены в логику позитивной репрезентации, будь то культурная память или локальная идентичность.

Мурализм

Муралы¹⁶ — одна из самых популярных и доступных форм публич-арта¹⁷ — стали неотъемлемой частью современного российского ландшафта. Чаще всего монументальная фреска легальна и предполагает процесс согласования между художником и соответствующей институцией в лице государства, НКО, частного бизнеса и др. Поэтому, в отличие от авторов граффити и стрит-арта, авторы муралов адаптируются к требованиям городской политики, эстетических норм и институциональных рамок. В международной практике XX века мурализм нередко служил социально-политическим целям, — например, воспеванию борьбы за социальную справедливость в Мексике [Гришин 2015] или использованию настенной живописи в качестве муниципального средства преодоления Великой депрессии в США¹⁸, — которые выходили за рамки понимания публичного искусства как исключительно эстетического проявления. В СССР развитие получили фигуративные монументальные фрески, которые были «местом встречи городского пространства и консолидирующих общество идей» [Трубина 2013].

В период Холодной войны в США искусство с выраженной социальной функцией стало отождествляться с жестко регламентированными идеологическими системами, в то время как абстрактное, экспрессивное творчество ассоциировалось с проявлениями индивидуальной свободы художника и экспортировалось в мир как «универсальное» искусство и интернациональный стиль. Впрочем, подобные принципы универсальности не устраивали многие этнические анклавы внутри страны, которые ратовали за культурную самоидентификацию в обществе. Так, например, родилось мексиканское движение Чикано¹⁹, которое использовало мурализм как средство борьбы против дискриминации. И именно образ челове-

¹⁶ Мурал (от исп. *mural*) — разновидность монументального искусства, живопись на зданиях, городских объектах и других стационарных основаниях [Нистратова, А., Чагина, С., Свистухина, М., Шугуров, П. (Сост.). (2023). *Методический сборник по итогам IV биеннале уличного искусства «АРТМОСФЕРА», Форума уличного искусства «Cityscapes: публич-арт в жизни города» и спецпроекта «Городская лаборатория»*. М.: Благотворительный фонд поддержки современного искусства «Винзавод». С. 309]. В российском и англоязычном научном дискурсе также устоялось использование термина «мурализм» (*muralism*), который употребляется в научных трудах К. Mitchell Snow (К. Митчелл Сноу), Арон Montenegro (Арон Монтенегро), Gavin A. Healey (Гэвин А. Хили), В. А. Гришина, О. А. Ярцевой и других исследователей [Snow 2020; Healey 2024; Montenegro 2025; Гришин 2015; Ярцева 2010].

¹⁷ Паблич-арт (от англ. *public art*) — искусство в общественном пространстве. Одним из отличительных признаков направления является санкционированность, а также финансовая поддержка государства или частных компаний [Поносов, И., Пакните, М., Величко, Н., Митенко, П., Борисенко-Орловски, Д., Гольман, Н., Аске, Д., Польский, А. (Make) (Ред.). (2019). *Энциклопедия российского уличного искусства*. М.: [б. и.]. С. 309].

¹⁸ <https://www.saturdayeveningpost.com/2024/07/the-legacy-of-public-art-storied-walls/>.

¹⁹ <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/chicano-mural-movement>.

ка стал для его участников символом диверсификации и различия, инструментом социального противостояния статусу-кво²⁰.

Новая волна отечественного интереса к настенной живописи в 2000-е годы была обусловлена рядом факторов, среди которых — продолжение традиций советского монументализма, демократизация искусства в городском пространстве, а также использование муралов как доступного инструмента визуального улучшения неблагополучного облика постсоветских городов. Вместе с тем фигура человека появляется на каждом втором российском мурале²¹, что говорит о значимой роли антропоморфного образа в отечественном уличном искусстве, несмотря на утрату остросоциального звучания, характерного для западной практики. Частое использование человеческого образа в муралах объясняется рядом причин. Во-первых, это простой и понятный язык. Создавая антропоморфные муралы, художник быстро обретает снисходительность у широкой аудитории. Во-вторых, фигура человека рождает эмоциональную вовлеченность у публики: зритель способен отождествить себя с образом на стене. В-третьих, образ человека нередко несет символический и идеологический посыл — это и символы доминирующих в обществе идей, и лица героев, и репрезентация определенных социальных групп. Наконец, нельзя исключать влияние мировой практики уличного искусства, в которой преобладают муралы с изображением человека, пусть и зачастую с иным целеполаганием. Безусловно, у этого подхода есть и ряд слабостей: муралы, изображающие антропоморфных героев, редко взаимодействуют с архитектурой, ландшафтом или историко-культурным контекстом места. Художником стена воспринимается скорее как стерильный холст. Кроме того, в создание подобных муралов редко вовлекается сообщество, что ставит под вопрос основной принцип публичности этого вида искусства.

Использование образа человека в монументальной художественной практике чаще всего связано с рядом базовых социальных практик — это эстетизация публичного пространства, его идеологизация и коммеморация [Uralevski 2017]. Екатерина Карцева в статье о смене институциональных моделей в паблик-арте также выделяет ряд детерминаций публичного искусства для различных

²⁰ Схожей с Чикано практикой является афроамериканское движение Black Arts Movement 1960–1970-х годов, участники которого создавали портреты героев Black history в районах с преимущественно черным населением, см. подробнее: [https://www.frieze.com/article/how-murals-have-served-mirrors-political-change].

²¹ Согласно авторским расчетам, проведенным на основе открытых данных 14 российских фестивалей и паблик-арт-программ, средняя доля муралов с изображением человека составляет около 52,4%. Расчет был выполнен по следующим значениям: «ФормАрт» — 79,8%; «Urban Morphogenesis» — 50%; «Меморандум» — 67%; «Сказки о золотых яблоках» — 48%; «Стенография» — 23%; «Место» — 39%; «Взгляды» — 70%; «Смена» — 72,4%; «33ZAGFEST» — 46%; «Рост» — 39%; «Выкса» — 48%; «Окрашено» — 44,4%; «Лучший город Земли» — 40%; «Палисад» — 66,7%.

социальных групп: «для властей — это агитация, декорирование, формирование и поддержка национальной идентичности; <...> для художников и арт-сообщества — это самовыражение, непосредственная взаимосвязь с вызовами сегодняшнего дня» [Карцева 2021: 91]. Таким образом, в анализе разных форм бытования образа человека в муралах целесообразно сосредоточиться на трех категориях: военно-патриотические, социальные и авторские муралы. В каждой категории будут выделены ключевые особенности произведений, их функция, а также степень автономии художника.

Военно-патриотические муралы

В российском контексте выраженная военно-патриотическая тематика чаще всего появляется в легальных, согласованных с муниципалитетом муралах. Это связано с тем, что подобные сюжеты напрямую соотносятся с актуальным официальным дискурсом: героический образ становится инструментом публичной коммуникации государства с населением, муралы выполняют задачу укрепления коллективной идентичности. Поэтому присутствие военно-патриотических тем в автономном стрит-арте или граффити оказывается практически невозможным²². Военно-патриотические муралы появляются там, где есть официальный заказчик, а художник действует в регулируемом поле.

Основная функция создания муралов на военно-патриотическую тематику — коммеморативная. Наряду с традиционными инструментами сохранения памяти (памятниками, мемориальными табличками и др.), муралы — один из ведущих современных инструментов визуализации и трансляции памяти в городской среде. Описание термина *commemorative mural* можно найти в исследовании польской ученой Адрианны Кшивик [Krzywik 2021: 56]. По ее мнению, коммеморативные муралы — это репрезентация представлений сообщества, чаще государства, о прошлом. В изображениях авторы не анализируют прошлое: скорее муралы становятся его фиксацией в настоящем, выражая популярную и актуальную форму патриотизма. Благодаря своим масштабам (в сравнении с мемориальными табличками) и относительной дешевизне (в сравнении с памятниками), коммеморативные муралы быстрее распространяются и достигают внимания аудитории, становясь

²² Редкое присутствие военно-патриотических тем в автономном стрит-арте в России объясняется не столько принципиальной невозможностью, сколько структурными ограничениями гражданского пространства после 2014 года. Во-первых, в научном дискурсе о русских «патриотических граффити» документируется их организованный сверху вниз характер [Карцева 2021]. Во-вторых, даже когда такие работы создаются на нелегитимных поверхностях, они часто иницируются сверху, имитируя низовое высказывание. В-третьих, хотя случаи, когда художник создает патриотическое граффити нелегально и из личных убеждений, возможны, но их мало в текущем контексте.

эффективным унифицированным инструментом оперативной коммеморации, особенно в условиях высокой неопределенности. Объектом коммеморации могут становиться не только отдаленные исторические события, но и недавние, еще не получившие временной дистанции, однако требующие заданного фреймирования и исключающие контингентность эпизоды. Таким образом, помимо прочего, коммеморативные муралы становятся инструментом раннего канонизирования еще не завершенного события.

Исходя из вышеперечисленных признаков, можно заключить, что степень художественной автономии в военно-патриотических муралах низкая. Нередко авторы получают прямой заказ, содержащий конкретный набор инструкций по созданию настенной фрески. Яркий пример такого подхода — федеральный проект «Лица героев»²³, в рамках которого на фасадах учебных заведений наносятся изображения 17 видных деятелей страны. Исполнителю фресок предоставляется ряд уже готовых эскизов²⁴ для реализации, изменения в которые можно вносить только в «случае крайней необходимости», а также 26-страничное руководство по выполнению федеральной линейки муралов²⁵. В другом федеральном проекте — «Граффити. Защитник» от движения Юнармии, — несмотря на отсутствие заготовленных эскизов и размещенного в открытом доступе руководства по исполнению, муралы имеют устоявшиеся композиционные и визуальные формулы: двухфигурная композиция героя и салютующего юнармейца; герой находится в центре или немного левее, но занимает основное пространство композиции, изображен крупнее юнармейца; используются повторяющиеся элементы: красная звезда у советского солдата, флаг России у героя СВО, георгиевская лента как структурная ось; на всех работах обязательно написано Ф. И. О. героя, иногда с воинским званием.

В медиaprостранстве внимание, как правило, сосредоточено не на создателях военно-патриотических муралов, а на самих изображениях, вследствие чего имена авторов указываются вскользь или вовсе не упоминаются. На это есть ряд причин: военно-патриотические муралы олицетворяют официальный нарратив, а не индивидуальное художественное высказывание, — авторство второстепенно, а акцент делается на герое, событии и транслируемой ценности. Кроме того, отсутствие авторства отсылает к традициям советского монументализма, для которого характерна деперсона-

²³ <https://sh1-neftekumsk-r07.gosweb.gosuslugi.ru/glavnoe/federalnyy-proekt-litsa-geroev/>.

²⁴ <https://disk.yandex.ru/d/IQO-9PjOa4enfQ>.

²⁵ <https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-disk-public%3A%2F%2Ff8%2BzlOve4q3I%2BxJ6Ym%2F6vrkQuOmo4HG42%2FuzrWMgxoJL%2BHPRKXfrcdpTlAqs4Wq%2FJ6bpmRyOJonT3VoXnDag%3D%3D%3A%2F%D0%9B%D0%B8%D1%86%D0%B0%20%D0%93%D0%95%D0%A0%D0%9E%D0%95%D0%92%20%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%B3.pdf&name=%D0%9B%D0%B8%D1%86%D0%B0%20%D0%93%D0%95%D0%A0%D0%9E%D0%95%D0%92%20%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%B3.pdf>.

лизация и «растворение» художника в государственном сообщении. Впрочем, и у автора есть причины оставаться неназванным: подпись создает личную ответственность за содержание произведения, от которой порой художник предпочитает дистанцироваться.

Военно-патриотические муралы, создаваемые как отдельные работы или в рамках фестивалей, инициируемых на муниципальном уровне, обладают сходными композиционными и иконографическими признаками, что позволяет выделить несколько групп:

1. Парадный портрет героя. Одиночный, как правило, погрудный фронтальный портрет с регалиями. В большей степени характерен для изображений героев Великой Отечественной войны (см. *Рис. 1*). Авторы используют нейтральный или небесный фон. Стиль восходит к каноническому мемориальному портрету²⁶.

2. Боевой портрет (см. *Рис. 2*). Характерен для современных военнослужащих. Солдаты изображаются мобилизованными, в полной амуниции и с оружием в руках. На фоне может присутствовать боевая техника²⁷.

3. Конфигурация «военный и ребенок». Композиция, воплощающая известную фразу «солдат ребенка не обидит». Изображаются два персонажа: защищающий (солдат) и защищаемый (ребенок). Используется «успокаивающий» фон — природа, дома, небо. Создается эффект теплой эмоциональной сцены²⁸.

4. Семья или женская фигура с военным. Сцены смиренного ожидания, проводов или встречи солдата, при этом сама фигура солдата может отсутствовать²⁹.

²⁶ <https://www.lugansk.kp.ru/online/news/6032743/>; <https://lug-info.ru/news/mural-s-izobrazheniem-marshala-zhukova-ukrasil-zdanie-shkoly-v-pervomajske/>; <https://formartpfo.ru/2025/f9/>;

<https://kaluga.bezformata.com/listnews/poyavilsya-perviy-mural/150959478/>;
<http://wikimapia.org/12905633/ru/ул-Маршала-Жукова-2>.

²⁷ <https://regnum.ru/news/3964495/>; <https://robs-art.ru/image/catalog/2024/313124.jpg>;
<https://mirbelogorya.ru/region-news/61-belgorodskaya-oblast-news/75734-v-borisovke-poyavilis-dva-patrioticheskikh-murala.html>; <https://ugorsk.ru/v-ugorske-poiavilsia-myral-posviashennyi-uchastnikam-svo/>; <https://news-armavir.ru/2025/06/11/v-shkole-№9-otkryli-mural-posvyashyonnyj-zashhitnikam-rossii/>.

²⁸ <https://formartpfo.ru/2025/f3/>; <https://formartpfo.ru/2025/f10/>; <https://proekty.er.ru/news/er-news-3567942/>;

<https://ktv-ray.ru/flickr/upload/content/XQem8lnC5sjoCNdF.JPG>;

<https://orenburg.er.ru/activity/news/v-god-zashitnika-otechestva-v-buguruslane-poyavilsya-pervyj-mural/>;

<https://regions.ru/kashira/blagoustroystvo/mural-posvyaschenny-geroyam-svo-poyavitsya-na-stene-doma-v-kashire-2/>;

<https://obraz36.ru/sobitiya/v-voronezhe-otkryli-mural-posvyaschennyj-uchastnikam-svo.>

²⁹ hahkf4eppuz9vuqvtiwu5komv9rca51k.jpg; <https://formartpfo.ru/2025/f2/>; <https://formartpfo.ru/2025/f13/>;

<https://www.tatar-inform.ru/news/v-zelenodolske-otkryli-patrioticeskii-mural-posvyashennyi-pamyati-geroev-5966138/>;

<https://formartpfo.ru/2025/f4/>; <https://yamal-media.ru/news/v-muravlenko-pojavilsja-mural-semja/>;

https://newsvladimir.ru/fn_1715761.html; <https://yar.mk.ru/social/2025/04/19/v->

5. Конфигурация «ВОВ и СВО». Соседство фигур героев Великой Отечественной войны и Специальной военной операции, создание портретов в одинаковом ракурсе. Установление прямой преемственности³⁰.



Рис. 1. Команда «СтенкаНН» и Елизавета Сазанова. Мурал, посвященный Григорию Булатову, 2025 год, г. Нижний Новгород. Фото Елизаветы Сазановой

Fig. 1. StenkaNN team and Elizaveta Sazanova. Mural dedicated to Grigory Bulatov, 2025, Nizhny Novgorod. Photo by Elizaveta Sazanova



Рис. 2. Мурал на военную тематику, 2025 год, г. Москва. Фото Никиты Петрова

Fig. 2. Military-themed mural, 2025, Moscow. Photo by Nikita Petrov

rybinske-sozdali-mural-v-chest-geroev-svo.html.

³⁰ <https://tass.ru/obschestvo/25240249>; <https://vologda.mk.ru/social/2025/10/30/mural-posvyashenny-voinam-svo-narisovan-na-ulice-pskovskoy-v-vologde.html>
<https://lenobl.ru/ru/dlya-smi/news/76350/>; <https://pobedarf.ru/2024/05/20/mural-posvyatili-geroyam/#!>;
<https://karabash.bezformata.com/listnews/mural-vremya-geroev/150375503/>.

Согласно Яну Ассману, одной из ключевых сил, обеспечивающих сохранение и передачу смыслов в обществе, является принцип культурного канона — формирование определенных нормативных рамок, определяющих, какое содержание имеет наивысшую ценность для группы [Ассман 2004: 133]. Для формирования и закрепления определенного канона военно-патриотические муралы функционируют в рамках высоких нормативных ограничений. И наиболее эффективно этот канон поддерживают типовые реалистичные муралы, в которых устанавливается прямое денотативное соответствие между изображением и изображаемым объектом. Однако в профессиональном поле нередко звучат критические комментарии касательно широкого распространения муралов на военно-патриотическую тематику. В некоторых из них отмечается перенасыщенность городской среды мемориальными образами и «культивация мартирологии» [Upalevski 2017]. Куратор Сабина Чагина, говоря о ситуации в Москве, отмечает: «Посмотрите, во что превратился наш город <...> Мы живем среди надгробных плит»³¹. Кроме того, она отмечает проблему отсутствия профессиональной экспертизы муралов, что приводит к распространению случайных с точки зрения контекста и композиционно слабых изображений с нарушенными пропорциями и неубедительной анатомией. Автор работы «Приукрашенная реальность: кто, как и для чего создает муралы в России»³² отмечает, что в подобных муралах авторское высказывание отступает на второй план в угоду простым визуальным решениям — художник становится исполнителем заказа, его индивидуальный стиль «растворяется», а город наполняется однотипными изображениями. Павел Шугуров на Форуме уличного искусства в 2022 году отметил еще одну проблему — несопоставимость недолговечного материала с монументальными темами: «Героическая тема должна быть отражена в долговечных материалах — бронзе или граните. Рисовать героя, который начнет отваливаться, — не наш стиль»³³. Наконец, важным аспектом становится дефицит коммуникации с сообществом и непрозрачность решений, которая воплощается в закрытых конкурсных процедурах на создание муралов. В результате фрески нередко появляются внезапно, что может вызывать ощущение навязанного визуального нарратива.

³¹ <https://www.hse.ru/news/community/414644213.html>.

³² <https://www.dp.ru/a/2025/08/02/priukrashennaja-realnost>.

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=ojtMIOV4Pec>.

Социальные муралы

В большинстве случаев муралы, несущие социальную нагрузку, размещаются по инициативе государственных структур и социальных фондов (правительство области, управление культуры, районные центры, «Росмолодежь», Президентский фонд культурных инициатив, «Российские студенческие отряды» и др.) или крупных частных корпораций («Уралхим», «Сибур», «Татнефть», «Т-Банк» и др.). Их основные задачи — трансляция и укрепление общественно значимых дискурсов, формирование определенной модели поведения, а также стимуляция и поддержка ценностей, важных для того или иного исторического этапа. Социальные муралы продают, но не продукт, а нормативы в обществе.

Социальные и военно-патриотические муралы в современной городской среде представляют собой не противоположные, а, скорее, структурно родственные формы публичного визуального высказывания, где фигура человека выступает ключевым композиционным и смысловым элементом. Они функционируют как инструменты символического регулирования и нормализации коллективных ценностей, транслируют представление о социально значимом и выполняют компенсаторную, стабилизирующую функцию в условиях социальной неопределенности. При этом различия между ними проявляются прежде всего на уровне семантики и эмоционального регистра: социальные муралы, как правило, обращаются к образам повседневной жизни и устойчивых социальных практик — труда, заботы, знания, совместного бытия и воспроизводства социальных связей, — тогда как военно-патриотические муралы чаще концентрируются на исключительных событиях и фигурах, наделенных историческим и символическим значением, тем самым акцентируя проблематику памяти, преемственности, жертвы и героизма.

В XX веке муралы часто служили социально-политическим целям, выходили за рамки представления об искусстве как чисто эстетическом явлении. В современной зарубежной практике, чаще в Европе и Северной Америке, настенная живопись с выраженным социальным содержанием нередко становится языком низового общества и формой grassroots activism [Cole 2024: 93–115], а фигура человека — олицетворением борьбы: против неолиберальной политики городов [Abram 2024], мнемонической гегемонии³⁴, расовой несправедливости³⁵, домашнего насилия, дискриминации по половому признаку³⁶ и др. В российском контексте социально

³⁴ <https://flash---art.com/2020/05/public-art-cultural-memory-and-social-change/>.

³⁵ <https://nbn.org/exhibitions/murals-that-matter-activism-through-public-art/>; <https://www.aclusocal.org/news/care-we-create-mural-envisioning-community-care/>.

³⁶ <https://cooltourspain.com/social-street-art/>.

ориентированная настенная живопись развивается в иной модели взаимодействия с социальными институтами. Это связано, в частности, со строгой системой согласований и регулирования визуальной среды, а также с исторически сложившимся представлением о монументальной росписи как форме публичного искусства, реализуемой в рамках официального заказа [Габович 2020: 8–26]. Такой подход предполагает воспроизводство узнаваемых сюжетов, типизированных образов и устойчивых композиционных схем, позволяющих минимизировать неоднозначность интерпретаций и обеспечить предсказуемость смыслового восприятия в публичном пространстве. Исследование медиаполя (поиск по ключевым словам, систематизация данных), включающее новостные публикации, фотодокументацию и аналитические статьи о муралах с социальным содержанием, позволило выявить ряд устойчивых тематических блоков, внутри которых формируются стабильные семантические и композиционные схемы изображений:

1. Муралы на тему семьи (см. *Рис. 3*). Группа фигур, как правило, состоящая из трех-четырех (реже двух) человек в тесном физическом контакте. Авторы используют теплую цветовую палитру и «открыточную» композицию — статичные и постановочные позы. Фон решен условно, в декоративном ключе, без четкого смыслового или контекстуального решения. Нередко использование нормативных текстов, закрепляющих модель семьи как базовую социальную ценность³⁷.

2. Муралы на тему знания. Центральная фигура одна — ребенок или молодой специалист в состоянии сосредоточенного погружения в книгу, которая становится универсальным символом знания и формирует композиционное пространство вокруг героя. Цветовая гамма более яркая и контрастная³⁸.

³⁷ <https://formartpfo.ru/2024/f2>; <https://formartpfo.ru/2024/f3>; <https://formartpfo.ru/2024/f8>;

<https://amurobl.tv/news/kultura/2023-10-02-mural-na-temu-materinskoy-lyubvi-ukrasil-fasad-zhilogo-doma-v-svobodnom>;

<https://www.tatar-inform.ru/resize/shd/images/uploads/news/2025/11/29/c9857a8595fd40b80c34fd6d722cbef3.jpg>;

<https://www.mk-yamal.ru/social/2025/08/05/novye-muraly-na-temu-semi-i-rodnoy-yamala-poyavilis-v-noyabrskoy>.html;

<https://vektor-tv.ru/news/v-gubkinskom-poyavilsya-novyy-mural-semya/>;

<https://www.gtrk-vyatka.ru/vesti/society/113233-v-pizhanke-sozdali-mural-posvjaschennyj-seme.html>;

<https://pressa40.ru/v-kaluge-poyavilsya-novyy-yarkiy-mural-na-temu-semi-i-lyubvi/>;

<https://www.mk-yamal.ru/social/2025/06/18/v-pangodakh-narisovali-posvyashhennye-seme-i-prirode-muraly.html>;

<https://purmedia.ru/novosti/mural-iz-tarko-sale-stal-luchshim-na-festivale>.

³⁸ https://yandex.ru/maps/org/vzglyad_v_budushcheye/103581494963/gallery/?ll=77.779156%2C64.914504&z=16; <https://1kizil.ru/news/life/3125-mechtaet-stat-letchikom-kak-dedushka-avtor-graffiti-na-fasade-pervoj-shkoly-rasskazal-o-smysle-svoej-raboty.html>; https://vk.com/wall-178246615_112388; <https://formartpfo.ru/2023/f5>; <https://formartpfo.ru/2021/f2>; <https://formartpfo.ru/2023/f3>.

3. Космическая тематика. Две устойчивые композиционные схемы — героически-документальная (портреты Гагарина и других известных космонавтов и ученых, советская космическая программа) и фантазийно-образная (мечтающий о космосе ребенок среди планет). В качестве фона избираются классические космические элементы — планеты, ракеты, спутники и другие символы научно-технического прогресса. Чаще всего палитра строится вокруг синих, красных и белых тонов. Нередко использование плакатной стилистики³⁹.

4. Муралы на тему гражданского труда формируют канон героизированного образа профессионала. Чаще всего на таких муралах фигурируют образы врача, спасателя, инженера и строителя. Изображение включает универсальные символы труда — сердце, легкие, крест и холодная цветовая палитра в муралах, посвященных врачам⁴⁰; инфраструктура и техника, указывающая на промышленные и строительные профессии, а также насыщенный колорит, создающий позитивный образ труда, и частое использование плакатной соцреалистической стилистики⁴¹; динамичные героические фигуры спасателей с неукротимой стихией на фоне — противопоставление хаоса и порядка⁴².

5. Муралы на тему спорта (см. Рис. 4) образуют отдельный, легко узнаваемый визуальный тип, основанный на выразительной кинетике: герой изображается в момент пикового движения или триумфа, используются экспрессивные жесты. Фигура спортсмена нередко героизирована и монументальна, а фон и цвет — динамичны и насыщены. Сюжетное разнообразие колеблется от герои-

³⁹ 0pK_DpH7iUI-2048x1362.jpg; <https://formartpfo.ru/2021/f8>; <https://www.tv-tomsk.ru/news/87839-tomskie-hudozhniki-narisovali-mural-na-stene-molodezhnogo-centra-v-kolpasheve.html>; <https://riakursk.ru/v-kurske-na-ulitse-karla-marxsa-poyavilsya-novyy-mural/>; <https://www.ufa.kp.ru/daily/27703.5/5091897/>; <https://ru.dreamstime.com/%D0%BF%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82-%D1%8E%D1%80%D0%B8%D1%8F-gagarin-%D0%BD%D0%B0-%D1%84%D0%B0%D1%81%D0%B0%D0%B4%D0%B5-%D0%B6%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D0%B0-image116971691>; <https://www.vologda.kp.ru/online/news/6524730/>; https://vk.com/wall-30015658_145068.

⁴⁰ <https://formartpfo.ru/2020/f1>; <https://formartpfo.ru/2020/f5>; <https://formartpfo.ru/2020/f11>; <https://63.ru/text/culture/2024/01/08/73097732/>; <https://vn.ru/news-vitse-mer-anna-tereshkova-zastupilas-za-mural-s-vrachom-v-novosibirsk/>; <https://khabar.kz/ru/news/nauka-i-obrazovanie/123276-vracham-posvyatili-mural-v-almaty>.

⁴¹ <https://horosho.info/2024/08/15/v-kemerove-poyavilsya-mural-stroim-budushnee/>; <https://ysia.ru/pervyj-krupnyj-mural-poyavilsya-na-desyatietazhnom-dome-v-nerjungri/>; <https://www.newsko.ru/news/nk-8225582.html?erid=x5b4qZiajkLX5sTz6hRhrF4cj4PViiD1j4uycXbkubf8ST6wcE1RuqVMLR288T>;

<https://gazeta-bam.ru/news/media/2023/10/25/obedinyayuschej-temoj-treh-muralov-stali-stroiteli-dorogi-silnyie-otvetstvennyie-i-trudolyubivyye-lyudi/>.

⁴² https://ufaved.info/articles/news/v_ufe_poyavilsya_pervyy_mural_posvyashchenny_spasatelyam/; <https://73.mchs.gov.ru/deyatelnost/press-centr/novosti/5077720>; <https://ru.sputnik.kz/20250903/mural-posvyaschenny-spasatelyam-predstavili-v-taraze-56798891.html>; https://yandex.ru/maps/org/mural_spasateli/151199052717/?ll=76.677641%2C66.126805&z=16; <https://informpskov.ru/news/327084.html>; <https://73.mchs.gov.ru/deyatelnost/press-centr/novosti/5077720>.

зации спортсменов и образов фанатской культуры до изображения массового спорта и физической активности в целом⁴³.



Рис. 3. Команда «СтенкаНН». Мурал, посвященный теме семьи, 2025 год, г. Нижний Новгород. Фото: Фото Елизаветы Сазановой

Fig. 3. StenkaNN team. Family-themed mural, 2025, Nizhny Novgorod. Photo by Elizaveta Sazanova

Таким образом, социальные муралы в российской художественной практике формируют устойчивый набор повторяемых визуальных образов, который со временем приводит к стандартизации визуального языка. Это способствует канонизации образов социально значимых фигур — врача, рабочего, спортсмена, семьи и др., что соответствует указу Президента РФ от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей»⁴⁴. В результате такие изображения становятся легко считываемыми, «политически сглаженными» [Lefebvre 1991: 151] и воспроизводимыми в разных городах и регионах, независимо от локального контекста. Однако подобная унификация визуального

⁴³ 525x700_1_c0f4468db314d40dbc0293e8eeb913cd@1619x2160_0xyT0shF Ev_1414046034821255064.jpg.webp; https://pikabu.ru/story/v_moskve_na_taganke_poyavilos_graffiti_s_izobrazheniem_lva_yashina_3441065; <https://stolicaonego.ru/news/steny-sportivnoj-shkoly-v-olontse-ukrasili-muralom/>; <https://sport.rambler.ru/football/40479968-sbornaya-rossii-po-futbolu-otsenila-samarskiy-mural-v-chest-ih-pobedy-nad-ispaniye/>; <https://kikonline.ru/2024/10/29/na-stene-kurganskogo-doma-izobrazili-futbolistov/>; <https://fc-zenit.ru/news/2025-05-23-mural-stoletiya-zenit-i-win-line-predstavlyayut-unikalnyy-art-obekt-v-win-city-gorode-v-zenite.htm>.

⁴⁴ <http://kremlin.ru/acts/bank/48502>.



Рис. 4. Миша Либерти. Мурал «Win City — городе в Зените», 2025 год, г. Санкт-Петербург. Фото Марии Ушаковой
Fig. 4. Misha Liberty. Mural “Win City — at its Zenith”, 2025, St. Petersburg. Photo by Maria Ushakova

языка социальных муралов ограничивает вариативность художественных решений и снижает чувствительность к месту и изображаемому сюжету, тем самым уменьшая коммуникативную эффективность произведений.

Тем не менее существует ряд авторов, которые, находясь в рамках обозначенных тематических и композиционных канонов, создают стилистически самобытные произведения, где приоритет отдается индивидуальному художественному языку, а не выполнению предписанных социальных или нормативных задач. Например, московский художник Тимур Fork, создавая мурал на тему семьи в Нижнекамске, акцентирует внимание зрителя на своем уникальном стиле пластилинового реализма, тем самым вырывая смотрящего из привычных представлений о патерналистских муралах на представленную тему. Роман Мураткин часто работает с темами спорта и труда, семьи, но его произведения всегда выделяются намеренно деформированными пропорциями тела, изогнутыми линиями и детализацией, нетипичными композиционными решениями с элементами коллажности, выразительным колоритом. Сам художник называет свой стиль «неодеформизм». С эстетикой яркой мульти-

пликация в мурале на тему спорта в Тольятти работал Вова Nootk. Его динамичная и колоритная стилистика органично встраивается в заявленную тематику. Обращаясь к визуальному языку анимации 1980–1990-х годов, он сочетает ритмическую композицию с многослойными нарративами, создавая эмоционально насыщенные образы. В росписях плафонов Ярославского вокзала в Москве, выполненных Дмитрием Aske, которые посвящены строительству БАМа, на первый план выходит его узнаваемая модульная стилистика панно с локальными цветовыми полями. Работы художника балансируют между социальной функцией и автономным художественным высказыванием, сохраняя приоритет формы, структуры и авторской самобытности. Эти примеры позволяют выделить третью категорию — авторские муралы, в которых предзаданная тема становится не целью, а лишь рамкой для индивидуального художественного высказывания.

Авторские муралы

В отличие от нормативных социальных муралов, ориентированных на воспроизводство устойчивых композиционных и сюжетных схем, авторские муралы предполагают большую степень художественной автономии, стилистического разнообразия и чувствительности к контексту, а фигура человека на них становится не социальной функцией, а видимой деталью творческого метода автора. Авторские муралы менее прозрачны для классификации, так как для художника первоочередна трансляция индивидуального эстетического переживания, поэтому в предложенном разделе мы отдельно проанализируем творческий метод нескольких российских муралистов — Александра Демкина, Веры Ширдиной, Марата Морики и Андрея Оленева. Эта выборка объясняется различным отношением авторов к изображению природы в монументальных произведениях — как с формальной, так и со смысловой точек зрения.

Творческий метод — это «способ образного познания действительности и совокупность принципов художественного отбора, обобщения и образного воплощения материала» художником [Каган 1971: 711]. Он предполагает высокую степень авторской рефлексии. Базовая цель анализа творческого метода — исследование концептуальных аспектов творчества художника, реализации им типовых творческих задач, а также установление отношения автора к природе. Несмотря на то, что корни подхода произрастают из марксистско-ленинской эстетики, сегодня творческий метод лишен идеологической подоплеки, стал регулярным и типовым исследовательским инструментом [Омельяненко 2018]. Поскольку в рамках статьи центральное место отводится изображению челове-

ческой фигуры в современном мурализме, при рассмотрении отдельных авторов мы будем опираться на анализ творческого метода как способа отражения натуры.

Для рязанского художника Александра Демкина изображение человека становится краеугольным камнем творчества. Автор работает в эстетике реализма, поэтому мы отчетливо видим изображенных героев. Через антропоморфные образы художник в первую очередь стремится передать эмоцию, сделав ее осязаемой и понятной прохожему. Индивидуальные черты персонажей размыты — таким образом автор демонстрирует универсальность своих героев, нередко применяя эффект глитч-искажений. Этот прогрессивный прием позволяет художнику не описать физическое состояние объектов, а уловить тонкие волны эмоциональных состояний персонажей. В том числе поэтому герои его муралов практически никогда не смотрят на зрителя, их внимание направлено на внутреннюю рефлексиию. Таким образом, творческий метод Демкина выстраивается вокруг образа человека, насыщенного психологизмом, но лишённого пафоса и демонстративной силы. Его герои — не социальные символы, а скорее субъекты эмоционального переживания. Автор добивается реалистичного образа и одновременно намеренно использует приемы его деформации.

Одновременно для художника свойственно внимание к историческому и культурному контексту места. Например, в масштабном мурале «Без контакта» в Альметьевске (см. *Рис. 5*) каждая из трех сцен фрески — это отсылка к локальному быту города, который в XIX веке славился своей ежегодной ярмаркой. Художник умело связывает прошлое города, воплощенное в татарском растительном орнаменте, отражающем древнюю земледельческую традицию места, национальном костюме молодого человека, создавая который автор опирался на этнографические очерки Каюма Насыри, с настоящим — современными глитч-эффектами, орнаментальными QR-кодами и героями, прототипами которых стали современные альметьевцы. В Рязани в мурале «Сувенир» (см. *Рис. 6*) Александр Демкин дает современную интерпретацию местного народного художественного промысла — скопинской керамики. Герой его изображения словно сделан из керамики, рядом с ним расположена рыба-квасник, классический объект скопинского промысла. Так старинное ремесло получает актуальное звучание в соединении с цифровыми артефактами современности. Автор стремится пристально взаимодействовать с архитектурой. Панорамные окна на здании, где расположился мурал, перекликаются с плавными линиями и мягкими цветами росписи, не создавая диссонанса, а напротив, дополняя образ. Таким образом изображение становится органичной частью здания, создавая единое эстетическое впечатление.



Рис. 5. Александр Демкин. Мурал «Без контакта», 2022 год, г. Альметьевск.
Фото Антона Селезнёва

Fig. 5. Alexander Demkin. Mural "Without Contact", 2022, Almetьевsk.
Photo by Anton Seleznev



Рис. 6. Александр Демкин. Мурал «Сувенир», 2024 год, г. Рязань. Фото Антона Селезнёва
Fig. 6. Alexander Demkin. Mural "Souvenir", 2024, Ryazan. Photo by Anton Seleznev

Художница Вера Ширдина окончила отделение станковой живописи в Санкт-Петербургском художественном училище имени Н. К. Рериха. Несмотря на масштаб, работы Веры камерны и живописны, а образ человека приобретает символическую окраску. Художница тесно взаимодействует с поверхностью и материалом здания, на котором работает. Как правило, она выбирает фактурные стены в неидеальном состоянии, и поверхность не маскируется, а включается в композицию. Эта «неидеальность» позволяет Вере имплицитно поднимать тему темпоральности, созидания и разрушения. Ее муралы напоминают фрески, она намеренно добивается эффекта состаривания изображения за счет размытого подмалевка-фона, небольших подтеков, наложения цветowych пятен и самой фактуры поверхности. Художница отмечает, что создает иконописные руинированные образы.

Фигуры всех героев Веры, — как правило, это женские образы, — погружены в схожий колорит и окружены повторяющимися объектами и символическими деталями. Базовым цветовым решением художницы становится ультрамарин, обладающий обширной культурной историей: он часто использовался в религиозной живописи XV века и считался самым дорогим живописным материалом после золота и серебра. В церковном искусстве ультрамарин стал символом небесной сферы и высшей созерцательной энергии, символом самой Матери Божией. Поэтому женские фигуры в муралах художницы обладают очевидной созидательной, первородной силой. Их лица не имеют четких черт: либо персонажи обращены в профиль по отношению к зрителю, либо половина лица намеренно размывается. Таким образом, фигура человека в работах Веры Ширдиной часто лишена конкретики и завершенности. Ее герои скорее выражают метафизическое состояние, нежели социальное послание.

Часто в муралах художницы фигурирует белая драпировка — символ духовной отрешенности, света и чистоты, фигуры двух животных — лошади и птицы, тоже, как правило, белого цвета, а также небесные светила. Смысловая составляющая работ зачастую рождается из взаимодействия с поверхностью и окружающим контекстом — нередко Вера не создает предварительного эскиза, позволяя сообщению возникать через спонтанное взаимодействие с местом. Художница избегает прямого сюжетного высказывания, переводя зрительский опыт в экзистенциальное русло.

Художник Марат Морик прошел длинный путь от увлечения Модильяни, погружения в хип-хоп-культуру и граффити до создания монументальных полотен в коллажной стилистике во многих городах России и Европы. В своем творчестве Марат смешивает абстрактные и фигуративные элементы, документальное и вооб-

ражаемое, создавая яркий и выразительный «театр образов»⁴⁵. Коллажный подход художника реализуется на разных этапах создания произведения. Цветовые решения работ напоминают лоскутное одеяло из пастельных и ярких, локальных и тональных цветов, усиливающих экспрессию работы. Художник соединяет внутри одного изображения разные приемы и техники — реалистичные фигуры персонажей соседствуют с типографскими шрифтами, сюрреалистическими объектами и абстрактными элементами. В его работах есть ощущение скорости, подвижной линии, импульсивности, что дает впечатление живого рисунка. Марат отмечает: «Я постоянно балансирую между монохромом и цветом, фигуративностью и абстракцией, жесткими темами и наивной романтикой. У меня есть тяга к контрастам — в музыке, творчестве и жизни»⁴⁶. Все это влияет на конечное восприятие мурала: гетерогенная визуальная структура, состоящая из набора образов, порождает множественные интерпретации произведения. Каждый отдельный зритель, исходя из личного культурного опыта, способен увидеть в работе разные сюжеты.

Фигура человека занимает центральное место в творчестве Марата Морики: «С раннего детства я рисовал людей: героев сериалов, родителей, каких-то вымышленных персонажей. Мне нравился сам процесс»⁴⁷. Цвет тела или лиц героев редко подчинен реалистической логике, автор использует неожиданные сочетания, что позволяет сравнивать его подход в том числе с творчеством фовистов. Фигуры персонажей намеренно деформируются, руки и ноги не пропорциональны телу и голове. Таким образом создается эффект наивного рисунка при очевидном профессионализме автора. Подобная экспрессивная деформация фигуры служит способом эмоционального усиления изображения.

Создавая муралы в разных локациях, художник уделяет должное внимание культурному контексту места. Например, прежде чем создать работу «Забота» в Альметьевске (см. Рис. 7), автор познакомился с местностью, попал в яблоневый сад проповедника Йосыфа Хазрата. В уголье он увидел воплощение старинного мусульманского сада, где у каждого дерева есть свое символическое значение. Именно эти впечатления легли в основу идеи произведения. Сады для мусульман — пространство формирования личности и рефлексии, а значит, место для развития души и ума [Bustanov 2022]. Кроме того, массовые посадки яблонь — один из символов трансформации Альметьевска из села в город. Поэтому в центре композиции мурала Марат расположил яблоню, которую бережно выса-

⁴⁵ <https://ruarts.gallery/gallery/artists/42#author-biography>.

⁴⁶ <https://www.pravilamag.ru/entertainment/737425-za-stenami-10-rossiiskih-hudojnikov-ulichnoi-volny-kotoryh-stoit-znat/>.

⁴⁷ <https://makersofsiberia.com/lyudi/morik.html>.

живают герои. Выбранные автором цвета органично сочетаются с окружающей архитектурой.



Рис. 7. Марат Морик. Мурал «Забота», 2022 год, г. Альметьевск.

Фото Антона Селезнёва

Fig. 7. Marat Morik. Mural "Care", 2022, Almet'yevsk. Photo by Anton Seleznev

Видный представитель нижегородского уличного искусства Андрей Оленев в монументальных росписях сочетает принципы классической живописи с современными технологиями и взаимодействием с местным историко-культурным контекстом. Автор фотографирует различные локации городов, а затем при помощи инструментов и собственного художественного чутья дополняет сюжеты новыми сюрреалистическими объектами, персонажами, соединяя все воедино в живописной технике. Так, оставаясь в рамках канона, Андрей Оленев тем не менее выходит на тропу эксперимента. Собрать воедино разнородный визуальный материал художнику помогает колорит: как правило, Андрей использует ограниченную цветовую палитру, чтобы выровнять изображение по цвету, свету и фактуре. Изначально поверхностью для большинства уличных работ автора служила исчезающая деревянная архитектура Нижнего Новгорода, репрезентирующая уникальную ткань города. Стены домов Андрей Оленев украшал работами, выполненными в стиле мистического реализма: вдохновленный мотивами древних сказок и художниками Северного Возрождения,

автор создал свой уникальный мир, который тем не менее непосредственно связан с миром реальным.

Доминирующим мотивом в мурализме Оленева остается мотив места и его уникальная история, рассказанная через призму авторского видения. В каждом изображении присутствует фигура человека. Андрей нередко использует приемы фреймирования, кадрирования и анонимизации персонажей. Эти приемы позволяют усилить аспект универсальности человеческого образа и сместить оптику: изображаемый герой акцентирует тему природы и города, становится связующим звеном и субъектом проживания этой связи. Таких героев Андрей часто называет хранителями города: «Хранитель — это некий персонаж, который заботится о городе, облагораживает его своими мистическими действиями: фонариком освещает улицы, из шланга поливает деревья, кисточкой красит крыши, зажигает звезды над городом»⁴⁸. Его лица никогда не видно, потому что художнику важнее не столько личность, сколько действия, которые персонаж совершает по отношению к городу, поскольку этот герой — олицетворение заботливого жителя. Благодаря такому авторскому подходу город на муралах воспринимается как нечто живое, чувствительное и изменчивое.

Авторские муралы воплощают высокий уровень разнообразия художественной автономии в сравнении с нормативными росписями: фигура человека перестает быть носителем официального или социального сообщения, она превращается в предмет рефлексии и становится элементом творческого метода художника. На примере творчества описанных авторов видно, что антропоморфный образ может служить разным художественным задачам — от трансляции эмоционального и метафизического состояния до метафорического очеловечения города. Кроме того, в отличие от военно-политических и социальных муралов, где основным становится нормативное послание, авторские муралы более чувствительны к локальному контексту, материалу и архитектуре, а также допускают множественность интерпретаций, что расширяет коммуникативный потенциал мурализма и выводит его за пределы стандартизированных сюжетов и визуальных канонов.

Образ человека в современном российском мурализме выступает универсальным и наиболее востребованным визуальным инструментом публичной коммуникации, однако его функции и смысловое наполнение существенно варьируются в зависимости от контекста производства муралов и степени автономии художественного видения.

Военно-патриотические и социальные муралы показывают высокую степень нормативности изображения: фигура человека в

⁴⁸ <https://www.nnov.kp.ru/daily/27662/5050988/>.

них подчинена задаче трансляции устойчивых ценностных установок, воспроизводству официальных или социально одобряемых нормативов и формированию легко считываемого визуального кано́на. В этих категориях мурал функционирует прежде всего как инструмент символической регуляции города, а образ человека — как знак, включенный в систему заранее заданных смыслов. Воспроизводство сюжетов, композиционных схем, иконографических формул обеспечивает предсказуемость восприятия, но одновременно ведет к стагнации визуального языка и снижению чувствительности к месту и изображению.

На этом фоне авторские муралы представляют другой полюс современного мурализма. В них трансформируется роль фигуры человека как носителя нормативного социального сообщения. Антропоморфный образ становится элементом творческого метода автора, способом познания и интерпретации действительности. Анализ творческого метода Александра Демкина, Веры Ширдиной, Марата Морика и Андрея Оленева показывает, что в условиях институционального заказа художники способны сохранять автономию высказывания, смещая акцент с социального компонента и нормативной функции на психологическое, экзистенциальное, символическое или пространственное измерение человеческого образа. В авторских муралах человеческая фигура нередко универсализируется, она лишена конкретных социальных маркеров, обращена к внутренним переживаниям и проживанию места. Взаимодействие художника с контекстом и архитектурой пространства позволяет муралу стать формой осмысления города как живого и изменчивого пространства, что позволяет инициировать более сложный диалог со зрителем.

Образ человека в российском мурализме следует рассматривать как гетерогенный визуальный феномен, где кроется поле напряжения между нормативом и авторской свободой, функцией и индивидуальной художественной рефлексией. И именно в авторских практиках наиболее отчетливо проявляется истинный потенциал современного мурала как самостоятельного высказывания, способного не только декорировать или стабилизировать, но и переосмыслить городскую среду в ее человеческом измерении.

Заключение

Исследование персонажа как объекта изображения — от керека в граффити до фигур героя, социального типа и субъекта авторской рефлексии в мурализме — позволяет проследить процесс институционализации уличного искусства на принципиально ином уровне, не как линейную эволюцию формы или последовательную смену течений, а как трансформацию режима городской визуаль-

ности. В нелегальных практиках керек функционирует как пограничный элемент: он одновременно связан с субкультурой логикой *name-writing*, но в то же время выходит за ее пределы, становясь доступным для восприятия широкой аудиторией. Персонаж в нелегальных практиках в том числе становится маркером допущения или ограничения проявления субъектности в городе.

Несмотря на то, что нелегальные практики уличного искусства остаются количественно доминирующими, их присутствие оказывается смещенным на периферию за счет усиления ориентации городской политики на гомогенные, предсказуемые образы, задающие новые правила их видимости, что особенно заметно в центральных регионах России.

Анализ отечественного мурализма показывает, что настенная живопись может быть стилистически самобытной и профессиональной: признанные авторы создают выразительные образы и находят способы сохранения творческой индивидуальности в условиях повсеместного патернализма нормативных художественных образов. Однако в большинстве своем в институциональном мурализме степень автономии художника ограничена — его окружают предзаданные темы, композиционные формулы, допустимые смыслы. В результате антропоморфный герой в муралах чаще не выступает как носитель проблематизации субъектности, а становится поводом для производства допустимой фигуративности. Исключения возможны, но их формирует лишь небольшая группа авторов, для которых мурал становится продолжением индивидуальной художественной логики, а не исполнением заданного социального сценария.

Таким образом, путь от керека к герою фиксирует не исчезновение нелегальных уличных практик, а изменение их статуса и условий присутствия: оставаясь массовыми, они оказываются в режиме сниженной видимости, в то время как институциональный мурализм закрепляет за собой право на демонстрацию образа. Эта ситуация акцентирует проблематику перераспределения визуального права на город и проливает свет на главный вопрос: существует ли сегодня баланс между управляемой репрезентацией и возможностью непредписанного, рискованного, автономного городского высказывания.

Литература

- Ассман, Я. (2004). *Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*. М.: Языки славянской культуры.
- Габович, М. (Ред.). (2020). *Памятник и праздник: этнография Дня Победы*. СПб.: Нестор-История.

- Гришин, В. А. (2015). Мексиканский мурализм. Открытия и драмы Х. К. Орско. *Вестник славянских культур*, 38(4), 56–68.
- Каган, М. С. (1971). *Лекции по марксистско-ленинской эстетике*. Л.: Ленинградский государственный университет.
- Карцева, Е. А. (2021). Эволюция искусства в общественных пространствах: смена институциональных моделей. *Артикульт*, 44(4), 86–93. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-4-86-93>.
- Омельяненко, М. В. (2018). Актуализация понятия «творческий метод» в научной подготовке историков искусства. *Вестник СПбГИК*, 36(3), 110–114. <https://doi.org/10.30725/2619-0303-2018-3-110-114>.
- Поляков, Ф. Д. (2024). Граффити как инструмент освоения городской среды: исследование пространственных практик. *Журнал социологии и социальной антропологии*, 27(4), 238–272. <https://doi.org/10.31119/jssa.2024.27.4.9> <https://elibrary.ru/LHNVPO>.
- Самутина, Н., Запорожец, О. (2024). Чем больше закрашивают, тем сильнее вдохновляют: небольшие уличные надписи и борьба за коммуникацию в публичном пространстве Москвы. В Б. Степанов, К. Левинсон, О. Запорожец (Ред.). *HistoriCity: городские исследования и история современности*, 424–447. М.: Новое литературное обозрение.
- Трубина, В. (2013). Город: стратегии и тактики. *Художественный журнал*, (89). Режим доступа: <https://moscowartmagazine.com/issue/8/article/86>.
- Abram, S. (2024). Graffiti, street art and murals against the neoliberal city: wall-written dissensus. *Street Art and Urban Creativity*, 10(1), 54–71. <https://doi.org/10.25765/sauc.v10i1.919>.
- Bustanov, A. K. (2022). A space for the subject: Tracing garden culture in Muslim Russia. *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 65(1–2), 74–125. <https://doi.org/10.1163/15685209-12341563>.
- Castleman, C. (1982). *Getting Up: Subway graffiti in New York*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Cole, L. C. (2024). Street arts festival Mostar: Curatorial agency, spatial transformation and artepace formation. In B. Vogel, S. Kappler, O. P. Richmond (Eds.). *The art of peace formation: Arts-based social movements, opportunities and blockages*, 93–115. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cooper, M., Chalfant, H. (1984). *Subway art*. London: Thames & Hudson.
- Glazer, N. (1979). On subway graffiti in New York. *The Public Interest*, (54), 3–11.
- Krzywik, A. (2021). Murals as Memory Carriers. Analysis of the Meanings Given to Them and the Attitudes of Their Creators. *On the Waterfront*, 63(11), 49–72.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford; Cambridge: Blackwell.
- Lennon, J. (2021). *Conflict graffiti: From revolution to gentrification*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Lerner, A. M. (2021). The Co-optation of dissent in hybrid states: Post-Soviet graffiti in Moscow. *Journal of Urban Cultural Studies*, 10(54), 1757–1785.
- Magid, V. (2007). *CAP – Crew Against People*. Prague: Bigg Boss, 2007.
- Novak, D. (2010). Historical Dissemination of Graffiti Art. *SAUC – Street Art and Urban Creativity (repository)*, 3(1), 29–42. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.61>.
- Rahn, J. (2022). *Painting without permission: Hip-hop graffiti subculture*. Westport: Greenwood Press.
- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown, Connecticut: Wesleyan UP.
- Sloan-Howitt, M., L. Kelling, G. (1990). Subway graffiti in New York City: 'Getting Up' vs. 'Meanin It and Cleanin It'. *Security Journal*, 1(3), 131–136.

- Tiburi, M. (2015). Visual right to the City: The aesthetics of “Pixação” and the case of São Paulo. In J. Petri (Ed.). *Performing cultures*, 81–95. Kraków: Wydawnictwo LIBRON.
- Upalevski, I. (2017). Murals make (Our) history: Paintings on the wall as media of cultural memory. Interpreting the current state of Warsaw’s commemorative murals. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 13(4), 114–135. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.13.4.07>.
- Villoriente, D., Todd, J. (2001). *Mascots & mugs: The characters and cartoons of subway graffiti*. Paris: Onestar Press.
- Wacławek, A. (2008). *From graffiti to the street art movement: negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970–2008* (Doctoral dissertation, Concordia University).
- Wacławek, A. (2011). *Graffiti and street art*. London: Thames and Hudson.

References

- Abram, S. (2024). Graffiti, street art and murals against the neoliberal city: wall-written dissensus. *Street Art and Urban Creativity*, 10(1), 54–71. <https://doi.org/10.25765/sauc.v10i1.919>.
- Assmann, J. (2004). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Moscow: Languages of Slavic Culture. (In Russian).
- Bustanov, A. K. (2022). A space for the subject: Tracing garden culture in Muslim Russia. *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 65(1–2), 74–125. <https://doi.org/10.1163/15685209-12341563>.
- Castleman, C. (1982). *Getting Up: Subway graffiti in New York*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Cole, L. C. (2024). Street arts festival Mostar: Curatorial agency, spatial transformation and artpeace formation. In B. Vogel, S. Kappler, O. P. Richmond (Eds.). *The art of peace formation: Arts-based social movements, opportunities and blockages*, 93–115. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cooper, M., Chalfant, H. (1984). *Subway art*. London: Thames & Hudson.
- Gabovich, M. (Ed.). (2020). *Monument and celebration: The ethnography of Victory Day*. St. Petersburg: Nestor-Istoriya. (In Russian).
- Glazer, N. (1979). On subway graffiti in New York. *The Public Interest*, (54), 3–11.
- Grishin, V. A. (2015). Mexican muralism: Discoveries and dramas of J. C. Orozco. *Bulletin of Slavic Cultures*, 38(4), 56–68. (In Russian).
- Kagan, M. S. (1971). *Lectures on Marxist-Leninist aesthetics*. Leningrad: Leningrad State University. (In Russian).
- Kartseva, E. A. (2021). The evolution of art in public spaces: Transformation of institutional models. *Articult*, 44(4), 86–93. (In Russian). <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2021-4-86-93>.
- Krzywik, A. (2021). Murals as memory carriers. Analysis of the meanings given to them and the attitudes of their creators. *On the Waterfront*, 63(11), 49–72.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford; Cambridge: Blackwell.
- Lennon, J. (2021). *Conflict graffiti: From revolution to gentrification*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Lerner, A. M. (2021). The Co-optation of dissent in hybrid states: Post-Soviet graffiti in Moscow. *Journal of Urban Cultural Studies*, 10(54), 1757–1785.
- Magid, V. (2007). *CAP – Crew Against People*. Prague: Bigg Boss, 2007.
- Novak, D. (2010). Historical dissemination of graffiti art. *SAUC – Street Art and Urban Creativity (repository)*, 3(1), 29–42. <https://doi.org/10.25765/sauc.v3i1.61>.

- Omelyanenko, M. V. (2018). Actualization of the concept of “creative method” in the academic training of art historians. *Bulletin of St. Petersburg State Institute of Culture*, 36(3), 110–114. (In Russian). <https://doi.org/10.30725/2619-0303-2018-3-110-114>.
- Polyakov, F. D. (2024). Graffiti as a tool for the appropriation of urban space: A study of spatial practices. *Journal of Sociology and Social Anthropology*, 27(4), 238–272. (In Russian). <https://doi.org/10.31119/jssa.2024.27.4.9> <https://elibrary.ru/LHMOVPO>.
- Rahn, J. (2022). *Painting without permission: Hip-hop graffiti subculture*. Westport: Greenwood Press.
- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown, Connecticut: Wesleyan UP.
- Samutina, N., Zaporozhets, O. (2024). The more they paint over, the stronger the inspiration: Small street inscriptions and the struggle for communication in Moscow’s public space. In B. Stepanov, K. Levinson, O. Zaporozhets (Eds.). *HistoriCity: Urban studies and the history of the present*, pp. 424–447. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Sloan-Howitt, M., L. Kelling, G. (1990). Subway graffiti in New York City: ‘Getting Up’ vs. ‘Meanin It and Cleanin It’. *Security Journal*, 1(3), 131–136.
- Tiburi, M. (2015). Visual right to the City: The aesthetics of “Pixação” and the case of São Paulo. In J. Petri (Ed.). *Performing cultures*, 81–95. Kraków: Wydawnictwo LIBRON.
- Trubina, V. (2013). City: Strategies and tactics. *Moscow Art Magazine*, (89). Retrieved from <https://moscowartmagazine.com/issue/8/article/86> (In Russian).
- Upalevski, I. (2017). Murals make (Our) history: Paintings on the wall as media of cultural memory. Interpreting the current state of Warsaw’s commemorative murals. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 13(4), 114–135. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.13.4.07>.
- Villorrente, D., Todd, J. (2001). *Mascots & mugs: The characters and cartoons of subway graffiti*. Paris: Onestar Press.
- Wacławek, A. (2008). *From graffiti to the street art movement: negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970–2008* (Doctoral dissertation, Concordia University).
- Wacławek, A. (2011). *Graffiti and street art*. London: Thames and Hudson.