

6. При тому що в теоретичному плані поняття жанру-дискурсу в Україні є майже не проробленим, практики сцени, візуального мистецтва, музичні діячі постійно послуговуються визначеннями своїх творів та способів їхньої презентації через жанр-дискурс.

7. Прикликаний колись до унормування творчої стихії теоретичний винахід — поняття жанр — у сучасній мистецькій практиці та мистецтвознавстві трансформується на таку ж гнучку й пластичну форму, яким є сучасний мистецький твір. Він постає як відповідник глибинної авторської інтелектуально-мистецької інтенції, як те, що може виявляти відповідності й невідповідності задуму та його реалізації, він те, що заважає і допомагає при сприйнятті мистецького твору, тобто він як і раніше є точкою відліку для творення мистецтва та судження про нього.

1. *Бахтин М.* Эпос и роман // *Бахтин М.* Литературно-критические статьи. — М., 1986. — С. 415.

Гліб ВИШЕСЛАВСЬКИЙ

науковий співробітник ІПСМ НАМ України

ПРОСТОРОВІ КОМПОЗИЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ Приклад типологізації

Зацікавленість українських митців у роботі з простором виникла ще у 1980-х. Мається на увазі творча робота по залученню до твору простору виставкового залу або природного доквілля в якості основного елемента композиції. Це свідчило про усвідомлення митцями середовища доквілля як одного з художніх матеріалів та зумовило роботу по виявленню специфічних виразних засобів. Слід зауважити, що маються на увазі просторові композиції, вільні від утилітарного використання, тобто не дизайн і не сценографія. Енвайронмент слід відрізнити і від різноманітних форм акціонізму, бо для останнього безпосередня дія важливіша за роботу з трансформації простору. Подібний вид творчості у світовій практиці дістав назву енвайронментів (мистецтво доквілля, від англ. environment — доквілля). Різновидом енвайронменту, що реалізується у природному середовищі, є ленд-арт. Компонентами енвайронменту найчастіше виступають інсталяції, об'єкти, реді-мейди, композиції ленд-арту, відео, звук, запах, освітлення.

Всі вони слугують засобами побудови полісемантичного енвайронментального простору, що відповідно творчого задуму містить у собі певний концептуальний, емоційний або образно-пластичний вислів. Особливості впливу енвайронментального простору на глядача полягають у континуально-просторово-мультимедійному його сприйнятті. Важливою особливістю естетики енвайронменту є взаємодія з глядачем, який найчастіше сам стає частиною енвайронментального простору (в цьому можна вбачати риси інтерактивності енвайронменту), та існування твору не тільки в просторі, а й у часі.

У якості самостійного виду творчості енвайронмент виник на початку ХХ ст. та був відроджений наприкінці 1950-х завдяки Алану Капроу, Едварду Кейнгольцу, Роберту Раушенбергу, Джозефу Бойсу, Янісу Кунелісу. У 1970-х ним займалися Тоні Оуслер, Ребекка Горн, Брачо Дімітрієвіч та багато інших.

Перші енвайронменти в Україні з'явилися як допоміжний елемент під час певних акцій. Наприклад, як елемент акцій, що проводилися Миколою Недзельським та членами «Клубу молодих вечних» у приміщенні «Театрального клубу» (1971–1972 рр., Київ), або під час акцій членів руху АПТАРТ (Одеса, початок 1980-х).

У якості самостійного виду творчості енвайронмент існував у другій половині 1980-х — на початку 1990-х у середовищі митців української діаспори в Москві. Саме там вперше була представлена енвайронментальна естетика без домішок акціонізму, дизайну чи сценографії. Наприклад, у сквотах «Банний провулок», «Чисті пруди», «Трьохпрудний провулок», «Заповідник мистецтва на Петровському бульварі», а також на виставках «Арт-Міф», «Місцевий час», «Перша виставка авангардистів Клава» та ін.

Безпосередньо на території України енвайронмент отримав розвиток завдяки виставці «Театр речей, або екологія предметів» (1988, Львів, куратор Юрій Соколов). Експозиція починалася з об'єктів перед готелем «Дністер». Інтер'єр виставки було насичено об'єктами та інсталяціями, а їх постмодерністське поєднання й взаємодія через близьке сусідство створювало єдиний енвайронментальний простір. Серед авторів були Борис Черних, Володимир Фольварочний, Юрій Соколов, Мирослав Яремак, Борис Бергер, Ігор Шульєв, Платон Сильвестров, Олександр Замковський, Володимир Сурмач, Володимир Стецула, Юрій Афонін, Володимир Мельников, Віктор Резник, Ігор Набитович, Мирослав Яремак, Віталій Кисельов, Віталій Садовський, Павло Гранкін, Михайло Зелен, Олександр Дітчук, Тетяна Бергер.

У 1990 р. у Львові відбулася виставка «Дефлорація». Куратором був Георгій Косаван разом з митцями — Ігорем Шульєвим, Платоном Сильвестровим, Олександром Замковським та Андрієм Сагайдаковським. Приміщення, у якому проводилася експозиція, було концептуально обігране: у щойно розформованому «Музеї Леніна» виставлялися твори, які були б заборонені у радянські часи. Цілісний енвайронментальний простір на образно-емоційній основі створив Ігор Шульєв. Енвайронменти Платона Сильвестрова і Олександра Замковського базувалися радше на основі концептуальної єдності композиції. Ті самі митці разом із Мирославом Ягодою створили цілісний енвайронмент з окремих авторських творів — «Виставка до конгресу лікарів-українців» (1990, Львів).

Наступні експозиції презентували підсилення однієї з найважливіших властивостей енвайронменту — концептуальну й образну інтеграцію до складу твору того простору, де відбувається виставка. Наприклад, презентація Володимира Кауфмана «Восьма печать, або листи до землян» (1993, Львів) проводилася в соборі з урахуванням його архітектурних особливостей. На ній глядачі перетворювалися у співавторів дії зі значними можливостями впливу на розвиток подій. У 1993 р. в ужгородському бомбосховищі, на тлі плакатів з цивільної оборони, від яких одгонило «радянщиною», відбулася виставка картин під назвою «Сховище». В ній брали участь: Сергій Біба, Павло Ковач, Петро Пензель, Роберт Саллер, Тарас Табака. Серед київських експозицій слід згадати «Виставку у Києво-Могилянській академії» (1993), на якій кожний митець серед зруйнованих залів створив окремий авторський простір із залученням світлових та кінетичних ефектів. Її учасники: Віктор Касьянов, Микола Маценко, Сузанна Нідерер, Анатоль Степаненко, Олег Тістол та Олександр Харченко. На початку 1994 р. в київському планетарії відбулася виставка «3/3», на якій Глібом Вишеславським, Ганною Сидоренко і Сергієм Якуніним було створено багатоповерхovu спільну просторово-континуально-аудіовізуальну композицію з використанням особливостей архітектури будинку. За такими самими принципами було побудовано наступну виставку цих митців «Порохова вежа» (1994, Львів), а пізніше — «Італійське подвір'я» (1995, Львів) Сергія Якуніна.

Ретельно враховуючи особливості приміщення галереї «Децима» (Львів), були створені й енвайронменти «Мітоформи», «Мільйон квітів...», «Транзит», «Мітоформи» (1994) Стаса Горського був енвайронмент, до складу якого входили інсталяції з чавунних уламків

форм (що використовувались для скульптурного лиття монументу Шевченка у Львові), величезні абстрактні панно та локально спрямоване освітлення. Останнє об'єднувало простір в єдину композицію з присмаком загадкової історії, археології та ритуальності. Центральною темою цього енвайронменту було «творення національного міту» та ентропійна ситуація навколо цієї діяльності. Виставка «Мільйон квітів...» (1994) належала Юрію Соколову і являла собою мінімалістичну концептуальну репліку — рефлексію на композиції колег попередніх років, зокрема Тер-Оганяна в Трьохпрудному провулку (Москва), а також діяльність галереї «Кітчен» в Нью-Йорку та ін. Засоби були підкреслено мінімалістичними: бузина по всій підлозі та декілька надрукованих на машинці текстів — на стінах. Енвайронмент Юрія Соломка «Транзит» (1994) складався з побутових речей: меблів, фотошпалер, ковдр з кітчевими малюнками. Автор відтворив інтер'єр житлової кімнати 1950-х у просторі галереї.

У другій половині 1990-х у практиці українських митців з'явився новий тип енвайронменту. В ньому значно більшу роль, ніж у «класичному», відігравала фабула, зміст якої концентрується поза твором і навіть поза візуальним мистецтвом. Ба більше, без знання першоджерела (епізоду медійного, політичного, соціального життя) твір залишався закритим для сприйняття. Тобто значення контексту було набагато важливішим, ніж сам «текст» виразних засобів твору. Найчастіше цей «контекстуальний енвайронмент» виглядав як павільйон для зйомки чергового епізоду до вже відомого фільму, чи то як абсурдне поєднання речей, нонспектакулярне й незрозуміле за логікою звичної естетики. Наприклад, в Одесі у другій половині 1990-х рр. енвайронмент став ніби коментарем до певних поза мистецьких явищ. Естетично він був мало презентабельним, розташованими на перетині мінімалізму та концептуалізму. Найбільш виразно ця тенденція унаочнилася експозицією «Supermarket» (1997, Одеса). В ній брали участь Дмитро Дульфан, Гліб Катчук, Едуард Колодій, Мирослав Кульчицький, Вадим Чекорський, Пилип Перловський, Олександр Ройтбурд, Олександр Шевчук. Куратори Мирослав Кульчицький та Вадим Чекорський розробили концепцію, згідно якої увага митців була зосереджена на проблемах «трансформації матеріалу, змісту, а також єдності аудиторії», іншими словами, замість простору мистецького глядачам пропонувалася симуляція простору супермаркету, а замість «краму» — навпаки, мистецькі міні-об'єкти, поєднані тематикою краму та анонімності промислового виробництва. Трансформації змістів сприймалися переконливо

лише після засвоєння тексту-супроводу. Тим не менш, експозиція мала вплив на подальший розвиток енвайронменту та відео-арту.

Серед наступних прикладів залучення до енвайронменту «позамистецьких структур» слід згадати окремі твори і декілька виставок. Як правило, їх влаштовували у середовищах, альтернативних до звичних галерей чи залів. Зокрема це була експозиція «Чиста кімната» (2000, Київ, територія розважального центру «Промзона»), де занедбані приміщення покинутого заводу слугували експозиційним тлом, що впливав на сприйняття творів; виставка «Гараж. Трансмсія» (2002, Київ, приміщення гаражів Кіностудії науково-документальних фільмів) та ін. З-поміж окремих творів наведемо декілька прикладів цього напрямку: «Паралельний світ. Експеримент перший. Підгортання» (2000) Василя Цаголова (під час презентації серед задалегідь підготовлених декорацій десяток статистів розіграв сцену, що нагадувала фрагмент з фантастичного фільму) та його ж «Сон програміста» (2000 р.: посеред виставкового залу було побудовано бюро, де за комп'ютером заснув програміст (манекен), а екран транслював його сні). Слід згадати й виставки у галереї «Червоні рури» (1995–2002 рр., Львів), що проводилися у незвичному як для виставкового простору приміщенні підвальної комори розміром 2 × 3 м. Серед презентованих у ній енвайронментів Юрія Соколова, що вдало спирались на діалог з дискурсом середовища, були: «Без назви» (1996), «Без назви-2» (1997), «Едвард Уетсон та академіки» (1998), «Де мистецтво?» (1998), «Школа малювання в розумі» (2001–2005), «Одинак» (2002), та інші.

До контекстуального енвайронменту з елементами інтерактивної діалогічності належав ще один різновид творів, що дозволяв глядачам дієво впливати на розвиток сприйняття композиції за встановленими автором правилами. Цей різновид належить до гібриду енвайронменту та акціонізму. Ось декілька прикладів контекстуального енвайронменту та акціонізму. В 1995 р. у день парламентських перегонів «Група швидкого реагування» у складі Сергія Браткова і Сергія Солонського провела в галереї «Up/Down» (Харків) акцію-енвайронмент «Вибори». Вона проводилася цілковито згідно справжньої процедури перегонів, а глядачі своїм голосуванням частково впливали на розвиток подій. У 1996 р. Анатолій Федірко здійснив акцію «Таємна вечера українських художників з політиками» (галерея «Київ»). Цей контекстуальний енвайронмент супроводжувався активним залученням глядачів як живих елементів композиції (на тлі портретів-коміксів політиків відбувся грандіозний бенкет).

На початку 2000-х зміцнилася тенденція гібридного залучення до енвайронменту елементів контекстуальності, інтерактивності й акціонізму. Разом з тим значно посилилася роль образності, запозиченої безпосередньо з медійного простору. Зросла схильність до розважальності, гротеску, театральної буфонади, тілесності, еротичності.

1. *Вишеславський Г.* Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. Книга друга. — К., 2006. — С. 433–436, 449–454.

2. *Bateson G.* Vers une écologie de l'esprit [1972], 2 vol. — Paris, 1980.

3. *Dennett D. C.* Théorie évolutionnisme de la liberté [2003]. — Paris, 2004.

4. *Hillaire N.* L'Expérience esthétique des lieux. — Paris, 2008.

5. *Amev C.* Mémoire archaïque de l'art contemporain. — Paris, 2003. — P. 167–177.

6. *Горський С.* Мітоформи // Буклет виставки. — Львів, 1994.

7. *Кульчицький М.* Supermarket // Портфоліо: Искусство Одессы 1990-х. Сб. текстов. — Одесса, 1999. — С. 127.

8. *Филоненко А.* Ольвия. Реконструкція пространства // Владимир Батов. Ольвия. Реконструкція пространства. Каталог произведений. — Ольвия, 2000. — С. 41.

9. *Вишеславський Г.* Деякі складові Нет-арту у практиці енвайронменту. Акції київської мистецької групи «Фіктивна галерея. Експедиція» // Сучасне мистецтво: Наук. зб. — К., 2004. — Вип. I.

Любов ДРОФАНЬ

*старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України,
кандидат філологічних наук*

«КНИГА ХУДОЖНИКА» У ПРОСТОРІ МИНУЛЕ/МАЙБУТНЄ

«У вигляді друкованого слова думка стала довговічною, як ніколи: вона крилата, невловима, незнищенна», — так сказав про книжку Віктор Гюго. А ще книжка — це витвір мистецтва, над яким спільно працюють багато фахівців: видавців, авторів тексту, художників, дизайнерів, редакторів. Тобто книжка є спільним продуктом праці багатьох людей.

«Книга художника» як синтетичний вид мистецтва стала своєрідною ланкою, що поєднала в єдине ціле літературу і образотвор-