

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БАБІЙ Надія Петрівна

УДК 745.52:316.344.7:316.7(477.8)''XX/XXI''

**АКТУАЛЬНІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ ТА ПРОЦЕСИ
ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ:
КУЛЬТУРНІ ДОМІНАНТИ, ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ**

Спеціальність 26.00.01 «Теорія та історія культури»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства
(доктора наук)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Н. П. Бабій

Науковий консультант: **Черепанин Мирон Васильович**,
Доктор мистецтвознавства, професор

Івано-Франківськ – 2024

АНОТАЦІЯ

Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця XX – початку XXI століть: культурні домінанти, форми репрезентації, перспективи. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури» – Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, 2024.

Досліджується основна тема: каталітичний вплив актуальних культурно-мистецьких практик Західної України кінця XX – початку XXI століття на складні прогресивні процеси культури, пов'язані зі структуруванням нових концепцій української ідентичності.

Уперше в мистецтвознавчому науковому дискурсі тематизовано поняття «актуальні культурно-мистецькі практики та процеси». У сформульованій авторській концепції під актуальними практиками розуміється громадянсько значуща, гостро експериментальна естетична діяльність людини/людей, пов'язана з продукуванням мистецтва, його освоєнням у громадських просторах, збереженням, перманентним застосуванням чи демонстрацією. Актуальні процеси – це якісна зміна станів або явищ мистецьких форм, систем, об'єктів, взаємодій між митцями, суспільством та інституціями, що відбуваються у ході розвитку загальної чи конкретної культури суспільства, вважаються сучасними на момент їх виникнення та породжують гострий соціальний резонанс. Актуальні культурно-мистецькі процеси характеризуються унікальністю, а їх варіантність визначається поєднанням умов та обставин протікання. У цьому сенсі вони є динамічними формами, а культурно-мистецькі практики можуть розглядатись як артефакти цих форм.

Доведено, що цінність мистецьких практик обумовлена репрезентацією, яка впливає на процеси розвитку культури міст з позиції визначення та перформування просторів, творення змістів територій чи їх реактуалізації, творення спільноти.

Методологія дослідження базується на взаємодоповненні: Cultural Studies – Participative management – Performance studies, які в комплексі визначають культуру як спосіб життя, систему комунікації, що спричинює до рефлексії; розглядають творчість через людський чинник. Авторський підхід концептуалізований 12-ма графічними схемами, в яких візуалізовано зміну взаємозалежностей суб'єкт-об'єктних стосунків та формальну трансформацію практик. Аналіз інтермедіальних стратегій став основою власної класифікації синтетичних жанрових та видових новоутворень, що відображують якісні зміни у діалозі між митцем та суспільством. Застосований метод історизації культурних просторів дозволив розглянути ідентичності не як сталі феномени, а як перформативні, схильні до самотворення нових суб'єктивностей.

У цьому контексті актуальні мистецькі практики розглянуто як процеси та зв'язки, що моделюють діалог між локальними наративами, позначають специфічні особливості культурного періоду в універсальному художньому дискурсі. Альтернативні простори визначені місцями репрезентації та конструювання естетичних змістів.

Увиразнено низку мистецьких категорій: «перформативна література», «перформативний театр», «вуличне мистецтво», «вернакулярна культура» тощо через періодизацію, міжсуб'єктну комунікацію учасників усередині групи та поза її межами, відмінність технік та ідеологій, інтермедіальних зв'язків, інструментальність практик, ставлення до інституцій.

У роботі доведено, що актуальне мистецтво немає цінності поза культурою. Воно долучене до політичного дискурсу через стратегії виконавства: інтуїцію, уяву та передчуття. В той же час, політичний потенціал актуальних практик застосовується у ідеологічному програмуванні публічних просторів.

Трансформації практик публічного мистецтва в Західній Україні за останні десятиріччя простежені через заміщення основних культурних домінант, переосмислення меж візуальної репрезентації, процесів творення міської

ідентичності. Вказані зміни сформульовані у основній триступеневій парадигмі:

- а) мистецькі *практики* як форма присутності;
- б) *присутність* як фактор виробництва культурного простору;
- в) *виробництво* як методика формування ідентичності.

Ця визначена закономірність у нашій роботі демонструє процеси, спричинені кардинальними змінами у сприйнятті актуальних культурно-мистецьких практик Західної України за останні десятиліття:

- зміщення акценту з естетичного на соціальний;
- перехід від осмислення мистецтва як статичного об'єкту до виробництва процесів та подій;
- зміну інституційної доктрини на інтервенції та мережеві практики;
- трансформацію місії митця з акту виробництва як кінцевого результату до створення джерела пошуку рецепції як місця вільної інтерпретації;
- заміщення індивідуальних форм творчості партисипативним залученням;
- рух від ексклюзивного мистецтва до інклюзивного.

На цих підставах зазначено, що феномен присутності та його виробництва/невиробництва відображує суспільні стосунки. Комунікація у спільнотах визначається динамічним простором, в якому присутність проблематизується, а не демонструється як стабільна структура. Проблема присутності визначена залежною від ауратичності та розглядається як соціальна гра у «справжнє» та «несправжнє» буття. Митець визначений найвиразнішим втіленням «фланерного» типу культурного героя, що розглядається нами як дзеркало суспільства.

В структурі роботи виокремлено й охарактеризовано основні культурні домінанти, для формулювання яких синтезовано аспекти світовідчуття періоду через актуальні просторові формації, естетичні наративи та інноваційні форми представлення образу. Доведено, що актуальні культурні та мистецькі явища хоча й формуються у соціальному просторі через соціальне замовлення, найперше потребують мистецької автономії, як сфери, здатної до розгадування

запиту, сформованого мистецьким чи пережитим досвідом. На основі систематизації виокремлено та визначено:

1. Період другої половини XX століття – до кінця 1980-х років. Характеризується накладанням площин громадської сфери та громадського простору. Громадянське суспільство у цей час відсутнє як цілісність. Ексклюзивність західноукраїнської ситуації відзначена збереженою прикордонною ідентичністю, що реалізовувалась в особливих способах проживання: пошуку компромісів заради збереження культурної ідентичності, в тому числі мовної та просторової: культури салонів, кав'ярень, майстерень. Аналізуючи поведінкові моделі, визначаємо, що прикметною рисою культурного процесу було його тяжіння до цілісності, спроби гуртуватись в універсальних товариствах, неформальних групах представників різних творчих та технічних напрямів: художників, музикантів, літераторів, архітекторів, фотографів, мистецтвознавців, інженерів, кібернетиків; поява альтернативних видань – самвидаву, що сприяла як процесам міського мітотворення, так і розвитку дискурсу. Серед форм альтернативного естетичного сприйняття вирізняємо застосування естетичних ідей у науковій та технічній практиці, що створювали «антикультуру» як важливу маргінальну структуру із залученням глядачів.

2. Ситуація 1980 – початку 1990-х визначена плацдармом боротьби мистецтва із фіксованими та функціонально розподіленими місцями, що відзначає перехід західноукраїнської спільноти до постмодерного розвитку. Акціонізм та артивізм митців перетворив публічний простір на тотальну сцену для репрезентації несподіваних подій та зіткнень. Мистецтво набуло значення нової ідеології, характеризується як контекстуальне, ефемерне та діалогічне, невід'ємне від дискурсу. Дії митців у публічних просторах уперше набувають суспільної значимости, важливішої за результат праці. Доведено, що розгерметизація західноукраїнського мистецького процесу 1980 – початку 1990-х має усі ознаки автономности. Маргінальні кола тривалий час утримували лідируючі позиції в загальнонаціональному мистецькому просторі.

3. Період 1990-их – початку 2000-них пов'язаний з гіпермодерною стратегією нового бізнесу й політики: штучний дизайн громадського простору спрямовувався на «приборкання» мистецького та громадянського потенціалу. Арт-практики застосовують у якості стратегій, направлених на перетворення «урухомленого» простору в місце чи товар. Репрезентація актуального мистецтва демонструється через релятивізм чи інституціоналізацію. Перший етап (початок 1990-х) – практики використовуються як новий інструментарій мистецького висловлення та форма критичного мислення у інституційному середовищі. Період характеризується розробкою комунікаційної естетики, залученням до процесу значної кількості митців-виконавців, відсутністю та слабкою рецепцією з боку традиційних мистецьких інституцій та інституційної публіки. Другий етап (середина 1990-х) – поява мобілізаційних кураторських проєктів. Перехід від творення речей, ситуацій до творення просторів-лабораторій, здатних самостійно продукувати художні ідеї, етичні й політичні ситуації діалогічного характеру. Третій етап (початок 2000-них) – актуальне мистецтво зливається з дискурсом, сферою загальних ідей та змістів, розглядає глобальні практики: масову комунікацію, соціальну міграцію, інтернет-комунікацію, ПАР-індустрії, туристичний бізнес як тотожні та застосовує їх у власних тактиках й репрезентації. Відзначаємо виродження комунікаційної поетики як мети, її швидку інтеграцію у поле масової культури, індустрії розваг, перехід мистецтва до мейнстрімної та кітчевої стадії виробництва фестивального продукту чи естетизації політики.

4. Період 2010 – 2022 років характеризуємо через дуальне визначення актуальності. Прагматична лінія декларує буття через гіпермодерні види виробництва, надані правлячими колами. Ліберальна констатує «антропологічний» метамодерний поворот мистецтва, у якому визнання спільнотою естетичного значення мінімалістичного перформативного акту та перехід до етичного перформативного процесу є рецепцією на якість буденності як усвідомлену мистецьку практику, що формує критичну суб'єктивну позицію злиття політичного з естетичним, партисипаційного з

політичним, спільного з суб'єктивним. Від 2014-го перформатизація міст Західної України є доконаним фактом. Авторські мистецькі проєкти характеризуються вербальним діалогом з суспільством через технологічний інструментарій: відео, мультимедіаінсталяцію, концептуальне мистецтво, документацію, лабораторні дослідження, що резонують із простором, часовою організацією, соціальними ідеями. Мистецькі простори є самоорганізованими динамічними утвореннями, часто не прив'язані до конкретного місця чи віртуальні. Територія їх впливу у соціальній площині актуалізує зміни способу життя у гомогенних групах. Прогресивність інтервентського репрезентаційного формату підтверджена практиками, спрямованими на мобілізацію суспільства у період пандемії Covid-2019 та прямого воєнного вторгнення 2022. Широка громада у цих форматах залучення демонструє перехід до прогресивної роботи як форми піклування про щось. Її рефлексія на політичне відбувається через призму буденних практик нової культури, в якій множинність ідентичностей консолідується у часі революційних перетворень.

Особистим внеском автора стала сформульована теорія закономірності набуття і втрати актуальності культурно-мистецькими практиками та процесами, що в підсумку дозволить підвищити ефективність управлінських рішень при розробці культурної політики полісів, в галузях сучасної художньої культури і культурних індустрій науковими, освітніми інституціями, органами місцевої і державної влади на підсилення інтелектуального сегменту культури в процесах національної самоідентифікації.

Підсумки дисертаційної праці закладають методологічні основи нових досліджень інших явищ сучасного мистецтва й культури, а також можуть застосовуватись для аналізу сучасної художньої творчості в інших регіонах. Отримані наукові результати можуть бути використані як теоретична основа подальшого вивчення перформативних процесів в культурологічній, мистецтвознавчій, соціокультурній гносеології, регіоналістиці та глобалістиці.

Ключові слова: Західна Україна, актуальні культурно-мистецькі практики, актуальні культурно-мистецькі процеси, урбанізація, перформатизація, ідентичність.

ABSTRACT

Babii, N. Actual cultural and art practices and processes of Western Ukraine in the late twentieth and early twenty-first centuries: cultural dominants, forms of representation, prospects. Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Arts in the specialty 26.00.01 "Theory and History of Culture." – Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, 2024.

The main topic of the research is the catalytic influence of current cultural and art practices of Western Ukraine in the late twentieth and early twenty-first centuries on the complex progressive processes of culture related to the structuring of new concepts of Ukrainian identity.

For the first time in the art historical scientific discourse, the concept of "current cultural and art practices and processes" is thematized. In the author's concept, actual practices are understood as civically significant, highly experimental aesthetic activities of a person/people related to the production of art, its development in public spaces, preservation, permanent use, or demonstration. Actual processes are qualitative changes in the states or phenomena of art forms, systems, objects, interactions between artists, society, and institutions that occur in the course of the development of a general or specific culture of a society, are considered contemporary at the time of their occurrence, and generate a sharp social resonance. Contemporary cultural and art processes are characterized by their uniqueness, and their variability is determined by a combination of conditions and circumstances. In this sense, they are dynamic forms, and cultural and art practices can be considered as artifacts of these forms.

It is proved that the value of art practices is due to representation, which affects the processes of urban cultural development from the point of view of defining and

re-forming spaces, creating the meanings of territories or their reactivation, and creating a community.

The research methodology is based on complementarity: Cultural Studies – Participative management – Performance studies, which together define culture as a way of life, a system of communication that leads to reflection; consider creativity through the human factor. The author's approach is conceptualized by 11 graphic diagrams that visualize the change in the interdependencies of subject-object relations and the formal transformation of practices. The analysis of intermedial strategies became the basis for the author's own classification of synthetic genre and species formations that reflect qualitative changes in the dialogue between the artist and society. The applied method of historicizing cultural spaces allowed us to consider identities not as stable phenomena, but as performative ones, prone to the self-creation of new subjectivities.

In this context, current art practices are considered as processes and connections that model a dialogue between local narratives, and mark the specific features of a cultural period in the universal art discourse. Alternative spaces are defined as places of representation and construction of aesthetic meanings.

A number of art categories are expressed: "performative literature", "performative theater", "street art", "vernacular culture", etc. through periodization, intersubjective communication of participants within and outside the group, differences in techniques and ideologies, intermedial connections, instrumentality of practices, and attitudes towards institutions.

The paper proves that contemporary art has no value outside of culture. It is involved in political discourse through performance strategies: intuition, imagination, and premonition. At the same time, the political potential of contemporary practices is used in the ideological programming of public spaces.

Transformations of public art practices in Western Ukraine over the past decades can be traced back to the replacement of the main cultural dominants, rethinking the boundaries of visual representation, and the processes of creating urban identity. These changes are formulated in the main three-stage paradigm:

- a) art practices as a form of presence;
- b) presence as a factor in the production of cultural space;
- c) production as a method of identity formation.

This identified pattern in our work demonstrates the processes caused by dramatic changes in the perception of contemporary cultural and art practices in Western Ukraine in recent decades:

- a shift in emphasis from the aesthetic to the social;
- the transition from understanding art as a static object to the production of processes and events;
- change of institutional doctrine to interventions and network practices;
- transformation of the artist's mission from an act of production as an end result to the creation of a source of search for reception as a place of free interpretation;
- replacement of individual forms of creativity with participatory engagement;
- movement from exclusive to inclusive art.

On these grounds, it is noted that the phenomenon of presence and its production/non-production reflects social relations. Communication in communities is determined by a dynamic space in which presence is problematized rather than demonstrated as a stable structure. The problem of presence is defined as dependent on auraticity and is seen as a social game of "real" and "false" being. The artist is defined as the most expressive embodiment of the "flannery" type of cultural hero, which we consider as a mirror of society.

The structure of the work identifies and characterizes the main cultural dominants, for the formulation of which the aspects of the worldview of the period are synthesized through actual spatial formations, aesthetic narratives and innovative forms of image representation. It is proved that current cultural and art phenomena, although formed in the social space through social order, primarily require art autonomy as a sphere capable of unraveling the request formed by art or lived experience. Based on the systematization, we have identified and defined:

1. The period of the second half of the twentieth century – until the end of the 1980s. It is characterized by the overlap of the public sphere and public space. Civil society at this time is absent as a whole.

The exclusivity of the western Ukrainian situation is marked by the preserved borderland identity, which was realized in special ways of living: the search for compromises to preserve cultural identity, including linguistic and spatial: the culture of salons, coffee shops, and workshops. Analyzing behavioral patterns, we determine that a distinctive feature of the cultural process was its tendency to integrity, attempts to unite in universal societies, informal groups of representatives of various creative and technical fields: artists, musicians, writers, architects, photographers, art historians, engineers, and cybernetics; the emergence of alternative publications - self-publishing, which contributed to both the processes of urban city formation and the development of discourse. Among the forms of alternative aesthetic perception, we distinguish the use of aesthetic ideas in scientific and technical practice, which created "anti-culture" as an important marginal structure involving the audience.

2. The situation of the 1980s and early 1990s is defined as a springboard for art's struggle against fixed and functionally distributed places, which marks the transition of the Western Ukrainian community to postmodern development. The actionism and artistry of artists turned public space into a total stage for the representation of unexpected events and clashes. Art has acquired the meaning of a new ideology, characterized as contextual, ephemeral and dialogic, inseparable from discourse. For the first time, the actions of artists in public spaces are gaining social significance, more important than the result of their work. It is proved that the depressurization of the Western Ukrainian art process of the 1980s and early 1990s has all the signs of autonomy. Marginal circles have long held leading positions in the national art space.

3. The period of the 1990s and early 2000s is associated with the hypermodern strategy of new business and politics: the artificial design of public space was aimed at "taming" artistic and civic potential. Art practices are used as strategies aimed at transforming the "tamed" space into a place or a commodity. The representation of contemporary art is demonstrated through relativism or institutionalization. The first

stage (early 1990s) – practices are used as a new tool for artistic expression and a form of critical thinking in the institutional environment. The period is characterized by the development of communication aesthetics, the involvement of a large number of performing artists in the process, and the absence and weak reception of traditional art institutions and the institutional public. The second stage (mid-1990s) saw the emergence of mobilization curatorial projects. The transition from the creation of things and situations to the creation of spaces-laboratories capable of independently producing artistic ideas, ethical and political situations of a dialogical nature. The third stage (early 2000s) – contemporary art merges with discourse, the sphere of general ideas and meanings, and considers global practices: mass communication, social migration, Internet communication, and the PR industry, tourism business as identical and uses them in its own tactics and representation. We note the degeneration of communication poetics as a goal, its rapid integration into the field of mass culture and the entertainment industry, and the transition of art to the mainstream and kitschy stage of festival production or aestheticization of politics.

4. The period of 2010–2022 is characterized by a dual definition of relevance. The pragmatic line declares existence through hypermodern types of production provided by the ruling circles. The liberal line states the "anthropological" metamodern turn of art, in which the community's recognition of the aesthetic significance of the minimalist performative act and the transition to an ethical performative process is a response to the quality of everyday life as a conscious art practice that forms a critical subjective position of merging the political with the aesthetic, the participatory with the political, and the common with the subjective. Since 2014, the performatization of the cities of Western Ukraine has been a fait accompli. The author's art projects are characterized by a verbal dialogue with society through technological tools: video, multimedia installation, conceptual art, documentation, laboratory research that resonate with space, temporal organization, and social ideas. Art spaces are self-organized dynamic formations, often not tied to a specific location or virtual. The territory of their influence in the social plane actualizes lifestyle changes in homogeneous groups. The progressiveness of the

interventionist representational format is confirmed by practices aimed at mobilizing society during the Covid-2019 pandemic and the direct military invasion of 2022. The broader community in these formats of engagement demonstrates a transition to progressive work as a form of caring for something. Its reflection on the political takes place through the prism of the everyday practices of a new culture in which the multiplicity of identities is consolidated in times of revolutionary transformation.

The author's personal contribution is the formulated theory of the regularity of gaining and losing relevance of cultural and art practices and processes, which will ultimately increase the effectiveness of management decisions in the development of cultural policy by politicians, in the fields of contemporary art culture and cultural industries by scientific, educational institutions, local and state authorities to strengthen the intellectual segment of culture in the processes of national self-identification.

The results of the dissertation lay the methodological foundations for new studies of other phenomena of contemporary art and culture, and can also be used to analyze contemporary artistic creativity in other regions. The obtained scientific results can be used as a theoretical basis for further study of performative processes in cultural studies, art history, socio-cultural epistemology, regional studies and global studies.

Key words: Western Ukraine, contemporary cultural and art practices, contemporary cultural and art processes, urbanization, performatization, identity.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Монографія

1. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця XX – початку XXI століть: культурні домінанти, форми репрезентації, перспективи: монографія; Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ: Фоліант. 2022. 400 с.: іл.

Рецензія: Яців Р. М. Соціокультурна комунікація в новому інструментарії осмислення. Рецензія на монографію Бабій Н. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця XX – початку XXI століть: культурні домінанти, форми репрезентації, перспективи : монографія. Івано-Франківськ, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2022. 400 с.: іл. *Народознавчі зошити.* № 2 (170), 2023. С. 506–507.

Монографії у співавторстві:

2. Подаруй ми писаночку: альбом [редактор, автор та упорядник текстів Н. Бабій]. Івано-Франківськ: Каменярь – Гердан Графіка, 2001. 96с.: іл., фото.

Статті в зарубіжних наукових фахових виданнях, індексовані (Web of Science)

3. Babii N., Hubal B., Dundiak I., Chuyko O., Chmelyk I. & Maksymliuk I. Performance: transformation of the socio-cultural landscape. *AD ALTA: Journal of interdisciplinary research*. Hradec Králové. 2021. Issue 1. P. 129–133. URL: http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110117/papers/A_27.pdf
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000640541900025>
(Особистий внесок: сформульовано концепцію переходу перформанса з мистецької до соціокультурної площини, проаналізовано приклади перших перформансів у Івано-Франківську)

4. Babii N., Chmelyk I., Semchuk L., Tyrchuk V., & Voloshchuk Y. Art practices in museums of Western Ukraine - from subject to method. *AD ALTA*. Hradec Králové. 2022. Vol. 12, Issue 1, Special Issue XXVII. Pp. 91–99. URL:

http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120127/papers/A_17.pdf

<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000819377800016>

(Особистий внесок: сформульовано домінуючі стратегії та конкретні практики музейної репрезентації актуального мистецтва в музеологічному полі)

5. Kozik V., Sofilkanych M., Bilozub L., Korsunskyi V., & Babii N. Problems and prospects of the development of creative design thinking of higher education students in the conditions of digitalization. *Revista Eduweb*. Valencia, Edo. Carabobo. Venezuela. 2022. 16(2), 134–145. URL: <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2022.16.02.9>

<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000852832400009>

(Особистий внесок: здійснено джерелознавчий аналіз, візуалізовано методологічну концепцію)

Статті в наукових фахових виданнях України (категорія Б)

6. Бабій Н. Взаємини традиційного і постмодерного у культурно-мистецькому просторі Івано-Франківська 80–90-х років ХХ ст. *Народознавчі зошити*. Львів. 2019, № 6 (150). С. 1708–1720. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1708>

7. Бабій Н. Альтернативний музей міста в умовах інформаційного суспільства. Івано-Франківський досвід. *Питання культурології*. Київ. 2019, № 35. С. 108–122. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2019-6/36.pdf> DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1708>

8. Бабій Н. «Імпреза» як каталізатор культурно-мистецьких процесів в Україні 90-х років ХХ сторіччя. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне. 2019, Випуск 31. С. 187–193. https://www.researchgate.net/publication/343602461_IMPENZA_AK_KATALIZATOR_KULTURNO-MISTECKIH_PROCESIV_V_UKRAINI_90-h_ROKIV_NH_STORICCA

9. Бабій Н., Чучук С. Системи візуальних комунікацій як інструмент трансформацій міського простору (на матеріалах м. Івано-Франківськ). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*. Тернопіль. 2019, № 2 (вип. 41). С. 183–195. DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.25>. *(Особистий внесок: здійснено джерелознавчий аналіз, сформульовано методологічну концепцію)*

10. Бабій Н. Культурно-мистецькі часописи Західної України: від видання «underground» до альтернативної преси. *Культурологічна думка/The Culturology Ideas*. Київ. 2020. №18 №2, С. 120–131. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.120-131>

11. Babii N. Aesthetics of modernity at the turn of the century: Modern – Postmodern – Hypermodern – Metamodern. *Culture and arts in the modern world*. Kyiv. 2020, Issue 21. Pp.. 23–33. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.21.2020.207866>

12. Бабій Н. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. Київ. 2020, №36. С. 69–78. DOI: [10.31866/2410-1311.36.2020.221047](https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047)

13. Бабій Н. Мистецтво у публічному просторі Західноукраїнських міст: очікування та реалії. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. Київ. 2020, Том 3. С. 43–48. DOI: <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2020.3.43-48>
<http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/19045>

14. Бабій Н. Феномен «Колумба». Успіх стратегій провінційного фотоклубу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне. 2020, №35. С.245–251. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.392>

15. Бабій Н. Акціонізм у театральних практиках Західної України кінця ХХ сторіччя. *Культура і сучасність: альманах*. Рівне. 2020. № 2. С. 10–16. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2020.222203>

16. Бабій Н. Рок-культура Івано-Франківська в друкованих джерелах 1980-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Київ. №34, 2020. С. 70–75. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.319>
17. Бабій Н. Альтернативні простори кав'ярень західноукраїнських міст кінця XX сторіччя в контексті цивілізаційної приналежності. *Культурологічна думка*. Київ. 2021. Том19, №1. С. 102–116, DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-19-2021-1.102-116>
18. Бабій Н. Performance studies. Пошуки методики перетворення соціокультурного ландшафту. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ. 2021, Вип. 17. Ч. 1. С. 159–164. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(1\).2021.235248](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(1).2021.235248)
19. Babii N. Popular culture as a source of ideas in the urban spaces of Western Ukraine during the pandemic. *Culture and Arts in the Modern World*. Kyiv. 2021, Issue 22. Pp. 129–144. DOI: [10.31866/2410-1915.22.2021.235900](https://doi.org/10.31866/2410-1915.22.2021.235900)
20. Бабій Н. Взаємодія мистецтв та актуальних практик у поетичних експериментах 90-х років XX століття. *Питання культурології*. Київ. 2021, (38), С. 248–263. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.247167>.
21. Бабій Н. Модифікація теми міста у візуальному мистецтві Західної України другої половини XX століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне. 2021, Випуск 38. С. 45–51. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.466>
22. Бабій Н. Відтворювання та комунікація тексту в актуальних практиках міських просторів XXI сторіччя. *Культурологічна думка*. Київ. 2022, Том. 21. №1. С.78–92. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.78-92>
23. Бабій Н. Маркування вернакулярних просторів західноукраїнських міст в контексті культурних перетворень початку XXI ст. *Народознавчі зошити*. Львів. 2022, No 1 (163). С. 3–15. DOI: <https://doi.org/10.15407/>
24. Бабій Н. Реляційна діяльність Мирослава Яремака: особливості рецепції авторського перформансу. *Питання культурології*. Київ. 2022, №40. С. 91–107 DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.40.2022.269360>

25. Бабій Н. Трансформація західноукраїнського вуличного мистецтва в контексті комунікаційної стратегії виробництва. *Культурологічна думка*. 2023. Том 23 № 1 (2023). С. 143–156. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.143-156>

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях

26. Gubal B., Babij N. Drzwi i bramy Stanisławowa z XIX i początku XX wieku. Stan zachowania i proces restaurowania zabytków na początku XXI wieku. *Rocznik Kresow, Warszawa*. 2018. № 4. S. 7–45. URL: https://poo2n8.webwave.dev/lib/poo2n8/8_PDFsam_Rocznik-nr-4-NET-kldjgq0m.pdf ISSN: 2391-6435 (*Особистий внесок: виконана теоретична частина дослідження*).

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

27. Бабій Н. Станіславів – місто-музей і місто музеїв. Нові підходи в пошукові актуальних експозицій. *Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: мат. Всеукр. наук.-практ. конф., 8–9 вересня 2015*. Івано-Франківськ: Сімик, 2015. С. 158–162.

28. Бабій Н. Експозиційна діяльність Богдана Губаля. *Бережанська гімназія: сторінки історії : мат. III міжнар. наук. конф., 17 вересня 2015*. Бережани, 2015. С. 91–95.

29. Бабій Н. Дизайн поліграфії кінця 90-х рр. XX ст. Регіональні фактори розвитку. «*Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)*». Івано-Франківськ, 2017. Книга Друга. С. 3–9.

30. Бабій Н. Громадський простір. Визначення та способи реалізації в реаліях сучасного міста. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*. К. : КНУТД, 2018. С. 120–125.

31. Бабій Н. Кураторська діяльність Богдана Губаля у період 1990–2006 рр. *Гуцульщина XXI ст: проблеми та перспективи збереження гірської природи та*

етнічної культури в гуцульському регіоні українських Карпат в умовах глобалізації. Яремче, 2018. С. 16–18

32. Бабій Н. Руйнація власних гуманістичних ідеалів прикарпатських «академіків» між тоталітарними режимами та повернення із забуття наприкінці ХХ ст. *Станиславів та Станиславівщина в 1918 – 1923 рр. Т. II Адміністрація – Культура*. Варшава – Івано-Франківськ. 2019. С. 241–260.

33. Бабій Н. Політика та культура Івано-Франківська часів розпаду тоталітаризму та утвердження національної держави. Багатозначність зв'язків. *В ім'я свободи. Станиславів та Станиславівщина як простір міжнародної співпраці. В 100-річчя союзу Пiлсудський-Петлюра*. Варшава-Івано-Франківськ. 2020, Том II. С. 253–273.

34. Бабій Н. Міфічний персонаж у час екранної культури. *Ідеологія національної аристократії: збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю 25–26 лютого 2021 року / науковий редактор Тетяна Єщенко*. Львів: Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2021. 620 с. С. 228–232.

35. Бабій Н. Секуляризація актуальних мистецьких практик Західної України ХХІ ст. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: Тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції (Львів, 20 листопада, 2020)*. Львів, 2020. С. 22–24.

36. Бабій Н. Актуальні проекти скульптора Олександра Желізняка. *Персоналістика українознавства як світоглядний феномен: Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (20–22.05.2021)*. Івано-Франківськ: Вид-во ІФНМУ, 2021. С. 54–63

37. Бабій Н. Он-лайн навчання: від нескінченних можливостей до втрати присутності. Філософсько-психологічні аспекти духовності в освіті та науці *Збірник тез VI Міжнародної науково-практичної конференції 23 квітня 2021 року*. Львів. 2021. С. 24–27.

38. Бабій Н. Science art: мистецтво у науці чи наука у мистецтві. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : доп. та повідомл. IX Міжнар. наук. конф. (Львів, 19 листоп. 2021 р.) / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ; ред.-упоряд.: Л. Купчинська, О. Осадця; відп. ред. Л. Снісарчук. Львів, 2021. С. 268–275.

39. Бабій Н. Естетичний феномен міста в контексті присутності та виробництва простору. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф.* (Київ, 26–27 березня 2022 р.) Київ : КНУКіМ, 2022. С. 14–18.

40. Бабій Н. Культурно-мистецькі практики у контексті розгортання воєнного дискурсу. Західноукраїнські хроніки першого місяця війни 2022. *Збірник тез VII Міжнародної науково-практичної конференції "Філософсько-психологічні аспекти духовності сталого розвитку людства"*, 20 квітня 2022 р. / за ред. Л. В. Рижак ; відповід. за вип. Н. І. Жигайло, Ю. В. Максимець. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2022. С. 19–21.

41. Бабій Н. Музей і арт-практика – від предмету до методу. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : доп. та повідомл. IX Міжнар. наук. конф. (Львів, листоп. 2022 р.) / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Львів. С. 231–235.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

42. Бабій Н. Івано-Франківськ: Прихід і проща Тетяни Павлик. *Образотворче мистецтво*, Київ. 2001. № 4.2. С. 83—84: 3 іл.

43. Бабій Н. Івано-Франківськ: Силою таланту та інтуїції: [Про маляра Петра Савчина з Калуша на Івано-Франківщині]. *Образотворче мистецтво*, Київ. 2002. №4.2. С. 52: 5 іл., фото.

44. Бабій Н. Івано-Франківськ: Атмосфера маминої заплоті: Штрихи до портрета художника Василя Красьохи. *Образотворче мистецтво*, Київ. 2002. Київ. №4.3. С. 83—84: 3 іл.

45. Бабій Н. В музеї на Низовій, 2 [Про виставку «Храми Івано-Франківщини»]. *Західний кур'єр*. Івано-Франківськ. №40(373). 30.09.1994.

46. Бабій Н. Риба, що забагла літати. [Про персональну виставку творів художника з Коломиї Сергія Зінця]. *Західний кур'єр*. Івано-Франківськ. №45(378). 4.11.1994.

47. Бабій Н. Його ім'я Олександр Чулков. [Про персональну виставку творів художника]. *Тижневик Галичини*. Івано-Франківськ. 06.1995.

48. Бабій, Н. Гармонія і свобода волі.[Про персональну виставку творів художника-фотографа А. Лукашова]. Вперед. Івано-Франківськ. №69–70. 23.09.1995.

49. Бабій Н. Цей крихкий і непевний світ [Про творчість Івано-Франківської малярки Тетяни Павлик]. *Тижневик Галичини*. Івано-Франківськ. 30.07.1998.

50. Кластер народних художніх промислів «Сузір'я» : альбом / [вступна стаття Н. П. Бабій]. Івано-Франківськ, 2008. С. 19–22.

51. Бабій Н. Митець, дизайнер, викладач. *Богдан Іванович Губаль : бібліографічний покажчик (до 60-річчя від дня народження та 35-річчя творчої діяльності)*. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2012. С. 6–10.

52. Губаль Б., Бабій Н. Двері і брами Станиставова ХІХ – поч. ХХ ст. Вивчення, збереження та відновлення на поч. ХХІ ст. *Ковальська майстерня*. Київ. 2018, № 1 (47). С. 32–38. (Особистий внесок: здійснено джерелознавчий аналіз)

53. Губаль Б., Бабій Н. Двері і брами Станиставова ХІХ – поч. ХХ ст. Вивчення, збереження та відновлення на поч. ХХІ ст (продовження). *Ковальська майстерня*. Київ. 2018, № 2 (48). С. 40–48

54. Губаль Б., Бабій Н. Двері і брами Станиставова ХІХ – поч. ХХ ст. Вивчення, збереження та відновлення на поч. ХХІ ст (продовження). *Ковальська майстерня*. Київ. 2019, № 1 (49). С. 23–29. (Особистий внесок: виконана теоретична частина дослідження)

55. Губаль Б., Бабій Н. Двері і брами Станиставова ХІХ – поч. ХХ ст. Вивчення, збереження та відновлення на поч. ХХІ ст (продовження). *Ковальська майстерня*. Київ. 2019, № 2 (50). С. 40–48. (Особистий внесок: виконана теоретична частина дослідження)

56. Бабій Н. Розуміння абстрактного [Вступна стаття]. Каталог: *Міжнародна виставка абстрактного мистецтва*. Івано-Франківськ, 2018. С. 3-5.

57. Бабій Н. Контексти Василя Красьохи. *Образотворче мистецтво*. Київ. 2020, №3–4. С. 102–105.

58. Бабій Н. Вічний рух Богдана Губаля. Київ. *Образотворче мистецтво*. 2022, №1–2. С. 90–93.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	28
Розділ 1. ЗАХІДНА УКРАЇНА В КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙНОЇ ПАРАДИГМИ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЧЯ...	50
1.1. Естетика сучасності на зламі тисячоліть: модерн – постмодерн – гіпермодерн – метамодерн: історія.....	50
1.2. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу: теорія і термінологія.....	67
1.3. Осмислення ситуації «millenium»: методологія та джерела.....	82
Розділ 2. СОЦІАЛІЗАЦІЯ МОНУМЕНТАЛЬНИХ МІСТ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ.....	104
2.1. Рецепція інтелектуальної мистецької творчості в індивідуальних практиках другої половини ХХ століття.....	106
2.1.1. Модифікація теми міста у візуальному мистецтві та літературі Західної України другої половини ХХ століття.....	108
2.1.2. Самоцінність монументального мистецтва.....	126
2.2. Діалектика стосунків у просторових формаціях західноукраїнських полісів.....	134
2.2.1. Альтернативні простори західноукраїнських міст кінця ХХ сторіччя в контексті цивілізаційної приналежності.....	135
2.2.2. Культурно-мистецькі часописи Західної України: Від видання «Underground» до альтернативної преси.....	151
2.3. Конвергентні процеси в просторі міської культури другої половини ХХ сторіччя.....	160
2.3.1. Особливості культурно-мистецьких фотоекспериментів.....	166
2.3.2. Клубний контекст музичного виконавства 1960 – 1980-х років	178
Розділ 3. МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ПРОЦЕСІВ ПОСТМОДЕРНОЇ МІТОТВОРЧОСТІ.....	190
3.1. Політика і культура Західної України часів розпаду тоталітаризму та	

утвердження національної держави. Багатозначність зв'язків.....	193
3.1.1. Політизація мистецтва в містах Західної України наприкінці 1980 – 1990-х роках.....	196
3.1.2. Діяльність мистецьких товариств у руслі творення нової національної мітології.....	207
3.1.3. Модель політичного театру-студії.....	220
3.2. «Космополітичне» мистецтво фестивальної доби.....	235
3.2.1. Діяльність «Нової генерації» західноукраїнської рок-культури....	234
3.2.2. Взаємодія мистецтв та актуальних практик у поетичних експериментах.....	245
3.2.3. Розгерметизація мистецького процесу.....	255
3.2.4. Сценічний простір експериментальних театрів Західної України	263
Розділ 4. АКТУАЛЬНІ ПРАКТИКИ В ПРОЦЕСАХ ТВОРЕННЯ КРЕАТИВНОГО КАПІТАЛУ.....	276
4.1. Естетичний феномен міста в контексті присутності та виробництва простору.....	278
4.1.1. Реляційна діяльність західноукраїнських художників.....	284
4.1.2. Скульптура в громадському просторі.....	298
4.2. Процеси інституціалізації альтернативних форм художньої творчості	315
4.2.1. Галерейні практики кінця XX початку XXI сторіччя.....	317
4.2.2. Арт-практики в музеях – від предмету до методу.....	329
4.2.3. Репрезентація актуального мистецтва через книговиробництво...	353
Розділ 5. ПЕРФОРМАТИЗАЦІЯ СПІЛЬНОГО ПРОСТОРУ.....	364
5.1. Performance studies. Перспективи пошуків методики перетворення соціокультурного ландшафту.....	366
5.1.1. Відтворювання та комунікація тексту в актуальних практиках міських просторів.....	373
5.1.2. Перформативна естетика сценічного мистецтва другої декади XXI століття.....	385

5.1.3. Трансформація західноукраїнського вуличного мистецтва в контексті комунікаційної стратегії	396
5.2. Актуальні культурно-мистецькі практики в процесах виробництва міської ідентичності.....	408
5.2.1. Низовий інституційний контекст Західної України другої декади ХХІ століття.....	410
5.2.2. Маркувальні практики у вернакулярних просторах міст Західної України.....	421
5.2.3. Популярна культура як джерело ідей в урбаністичних просторах Західної України під час пандемії Covid-19.....	435
5.2.4. Культурно-мистецькі практики в контексті розгортання воєнного дискурсу 2022.....	445
ВИСНОВКИ	457
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	468
ДОДАТКИ	526
Додаток А. Список публікацій за темою дисертації	526
Додаток Б. Термінологічний глосарій	535
Додаток В. Анотований список ілюстрацій	559
Додаток Г. Альбом ілюстрацій	578
Додаток Д. Документи з приватних архівів	624
Додаток Е. Окремі інтерв'ю	663
Додаток Є. Впровадження результатів дисертаційного дослідження	672

СПИСОК ПРИЙНЯТИХ СКОРОЧЕНЬ

акр. – акрил

БК – Будинок культури

ВЛКСМ – Всесоюзний Ленінський Комуністичний Союз Молоді, так званий комуністичний молодіжний рух СРСР, комсомол

ВР – Верховна Рада України

ВІА – вокально-інструментальний ансамбль

ЗМІ – засоби масової інформації, масмедіа

ІФХМ – Івано-Франківський державний художній музей (згодом ММП)

ІФООНСХУ – Івано-Франківська обласна організація національної спілки художників України

ІФНАДТ – Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка

карт. – картон

КДБ – Комітет державної безпеки

ЛНГМ – Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького

ЛІМ – Львівський історичний музей

ЛММ – музей модернізму Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького

ЛТБ – Львівське обласне державне телебачення

ММП – Музей мистецтв Прикарпаття (раніше ІФХМ)

ММЦ – міський молодіжний Центр. Створений у Івано-Франківську при комсомольській організації 1987 року для вирішення питань дозвілля молоді

ММФМ – меморіальний музей Федора Манайла, м. Ужгород

НГ – нова генерація. Третя хвиля популярності рок-музики в Україні, пов'язана з часами перебудови

НМЛ – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

НСХУ – національна спілка художників України

НХМУ – Національний художній музей України

ол. – олівець

Обкл. – обкладинка

обл. – область

ОМ – Образотворче мистецтво, журнал НСХУ

ОМА – об'єднання музичних ансамблів

ПКЦ – Прикарпатський культурний центр

п. о. – полотно, олія

пом. – помер(ла)

с. – село

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік

ТУМ – Товариство української мови імені Тараса Шевченка

темп. – темпера

УКФ – Український культурний фонд

УРСР – Українська радянська соціалістична республіка
Ф – формат флом. –
фломастер

ХММ – художньо-меморіальний музей

ХФУ – художній фонд УРСР

ЦСМ – центр сучасного мистецтва

МоМА – Museum of Modern Art (Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк, США)

.

ВСТУП

Загальна характеристика роботи

Популярність культурно-мистецьких практик (арт-практик, art-практик) в Україні неочікувано зросла у другій декаді ХХІ сторіччя. Також в сьогоденні відбувається миттєва переоцінка цінностей і процес реактуалізації маргінального мистецтва, внаслідок чого відкриваються нові імена, що, зрештою, складають основу автентичної картини новітнього мистецтва держави.

За роки незалежного існування українського культурного простору відбулись кардинальні трансформації соціальної, політичної, економічної, релігійної сфер. Культурний простір наповнився багатовекторною рефлексією цих процесів. Виходячи з поняття «*актуальний*» [3] як той, що є відображенням сучасності цілковито, відображає час і тим самим впливає на дійсність, визначаємо за актуальними формами репрезентації, рівнем сприйняття мистецьких практик фактори інтеграції креативного мислення у соціум, оновлення культурної парадигми, ціннісної системи, пріоритетів дійсності.

Важливість теми може визначатись на різних рівнях, найперше, – мультивекторності та динамічності процесів у житті держави загалом та конкретно західноукраїнського регіону, що потребує своєчасного визначення проблематики нових явищ та феноменів. Однак генеральний вектор розвитку акцентує не лише на офіційних складових, прийнятних та усталених константах «фронтального» зрізу мистецтва, а й об'ємності соціокультурного простору. Метафора соціокультурного ландшафту в роботі обрана як орієнтуюча, заснована на просторових осях, де горизонтальна вісь розуміється як фіксатор нерівномірного розподілу знань та досвіду, а вертикальна визначає нелінійну динаміку розвитку культурно-мистецьких процесів. Соціокультурний ландшафт антропогенний та вирізняється здатністю до колаборації між мистецькою та соціальною площинами.

Тож дослідження найперше фокусується на периферійних складових простору української культури, як у загальному, так і в локальному значеннях

поняття, що формують, окрім центричних тенденцій, відцентрові варіації творення змістів. У цьому розумінні дослідження маргінальних процесів у межах сучасної регіональної україністики змістовне та виправдане для аналізу актуальних соціокультурних реалій кінця XX – початку XXI століття відмінних від домінуючих, ангажованих проявів, трансльованих через ЗМІ, тим паче що політичні реалії 2004-го, 2014-го та 2022-го років сприяли культурній міграції, колабораціям та зміщенням периферій.

Еволюція способів самовираження в актуальному мистецтві XX–XXI століть характеризується дифузністю поза визначеннями стилів та жанрів. Предмет дослідження потребує оновлення понятійного інструментарію. Тож актуальність теми пов'язана з пошуком об'єднуючих змістовних та формально-типологічних ідей, без яких неможливе осмислення теорії культури сучасності.

Актуальність роботи визначається необхідністю осмислення сенсовості арт-практик, що в сьогоденні помітно розширили вплив на соціум. Їхня формально-змістова структура є предметом осмислення природи мистецтва та культури, її меж, сутності буття, можливостей до самовизначення. Проблематика актуального мистецтва розглядається з точки зору партисипаційної взаємодії: зміна тенденцій пов'язана зі зміною видів репрезентації чи умовних способів демонстрації художнього образу.

Пропонується розглянути модель західноукраїнської культурної периферії, маргінальних просторів від кінця 80-х рр. XX ст. до сучасності як позбавлених вторинності, меншовартості, самодостатніх, здатних до інтеграції та продукування різнорідних і особливих форм творчості та комунікації, не залежних від центру [126, с. 197–198]. Альтернативні простори визначаються як місця конструювання естетичних змістів. Альтернативні форми творчості – мистецькі практики – розглядаються як один з рушіїв розвитку культури міст з позиції визначення та перформування просторів, творення змістів територій чи їх реактуалізації, а також сприйняття міста.

Попри спільність мистецького досвіду між домінантними та маргінальними художніми процесами, маргінальні змісти реалізуються поза

межами домінантних структур у так званому гіпотетичному мистецькому просторі, що є сферою очікуваних, пророкованих значень. Актуалізація цього культурного простору можлива лише силами маргінальних утворень, що найбільш відкриті до технологічних процесів сучасності – універсалізації та інтеграції [126, с. 198]. Соціокультурна позиція маргінальних утворень визначається методом зв'язків із основоположними культурними чинниками, зафіксованими у тріяді: офіційне мистецтво (інституції) – неофіційне мистецтво (протидія, мистецький рух, нонконформізм) – опозиція (соціально-політичні та культурні рухи, мислення, як правило, толерантне до неофіційного мистецтва).

Саме опозиція породжує «другу культуру» – неформальне утворення, не обтяжене ідеологічним протистоянням, що позиціонує себе через пошуки та експерименти, введення нових компонентів, зміни власної конфігурації. У такому процесі опозиційність як соціокультурне явище ферментується, зосереджуючись на розбурхуванні культурно-мистецького процесу та матеріалізує своє існування в нескінченному розмаїтті виражень.

Ферментація опозиційності дозволяє вийти за межі норм, прийнятих у культурі, діяти всередині тріяди, користаючи із кожного зі складу та застосовуючи необхідні якості кожного для створення власного артистичного тіла. Нове явище характеризується прагненням до синтезу: з одного боку, зіштовхуючи протилежне, з іншого, – шукаючи точки дотику для можливостей культурних перетворень. Таким чином, маргінальний організм, не маючи власної мети, виступає каталізатором складних процесів неофіційної культури, а методи його впливу, демонстровані через мистецькі практики, зрештою, у спрощеній версії активно використовуються політикумом, буденністю, освітніми закладами в якості «стилізацій», характерних для андеграунду, епатажних заяв, інноваційних ідей.

Незважаючи на різноплановість трактування арт-практик мистецтвознавцями та культурологами, соціологами, політиками, масовою культурою, незмінною залишається сутність їх комунікативних функцій. Щоразу сприйняття акції кожним із спостерігачів є виключно індивідуальне, як

індивідуальною є і реалізація практики автором. Процес долучення, занурення у практику дозволяє розвивати уяву, краще орієнтуватись у соціальному просторі, оперуючи не лише видимими формами, але і прихованими трактуваннями. Ці навички надзвичайно важливі для суспільства ХХІ сторіччя, що перебуває у пришвидшеній реальності.

Дослідження актуальне для різних освітніх, суспільних та культурних програм: performance studies розглядається як антропологічна дисципліна багатьма науковцями європейських та американських університетів та коледжів; performance art та інші форми акціонізму є предметом дослідження освітніх програм окремих, філософських та культурологічних факультетів українських університетів, кафедр академій мистецтв у Києві та Львові, психології в Івано-Франківську, культурних центрів та галерей, створених за принципом мистецьких лабораторій.

Інституціалізація практик відбувається через їхню музеєфікацію, спостерігаємо поетизацію жанрів у сучасних вербальних практиках. Елементи практик використовуються у політичному акціонізмі, популярні в масовій культурі, через що термінологія набуває нових характеристик та використовується у незвичних контекстах. Активуючись у громадському просторі, комунікуючи з простором через глядача, арт-практика з мистецького середовища природно інтегрувалась у поле культури, що актуалізує тему та зумовлює необхідність додаткового залучення культурологічних методик до їхнього вивчення.

Ступінь опрацювання теми

Першочергову роль у виборі теми відіграла географічна наближеність, мережа знайомств, фактичний та ймовірний доступ до першоджерел.

Проблематика існування межового мистецтва, мистецтва поза мистецтвом, має доволі високий рівень опрацювання у вітчизняному та зарубіжному етичному, культурологічному, мистецтвознавчому дискурсах. Дослідники постнекласичного мистецтва розглядають питання змінності меж художнього та нехудожнього, актуалізують розробку нового інструментарію для

осмислення сутності трансформацій. Соціокультурну ситуацію другої половини ХХ століття описують як період тотальної трансформації культурних парадигм, аналізуючи її за принципом броунівського руху від класичних до некласичних, радикальних, новітніх форм художнього мислення й естетичної свідомості. Вчені називають цей час епохою становлення глобального універсалізму, ціннісного рівноправ'я, індивідуалістичних принципів поза ієрархічністю.

Значним чином на наше дослідження вплинули історіософські праці, присвячені систематизації постмодерністських тенденцій у західній духовній культурі, найперше – Ш. Бодлера [55; 591], В. Вельша [76], П. Вірілію [83; 84], М. Вебера [75]. Ми опирались на фундаментальні твори літературних критиків, філософів та соціологів: Р. Барта [48; 49], Вальтера Беньяміна [52], П. Бурдьє [65]. Праці Т. Бінклі [585] зосереджені на проблематиці трансгресивних меж сучасного мистецтва, осмисленні його онтологічної природи. Р. Ешельман пропонує оновлення теорії культури після постмодернізму. Автор декларує нову моністичну епоху, в якій естетично нав'язана віра замінює нескінченну іронію як домінуючу силу в культурі [608]. Крах модерністичних теорій висуває на перший план поняття структур без центру, структури як гри складових. Принципи, вперше застосовні до гуманітарних наук, демонструють ситуацію розмаїття вибору, де немає необхідності дотримуватися канону чи наслідувати маніфест. На перший план висувається поняття ризому Ж. Делеза – грибниці, що є метафорою такого стану, коли і філософія, і мистецтво можуть вплітати в себе абсолютно різні концепти, ідеї, створюючи антиномічну єдність: рухому та змінну одночасно.

В українській історіософії визначною є монографія С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» [340], що заторкає найперше глибинні процеси модернізації суспільства; О. Лосик [271; 272], присвячена постмодерніській інтерпретації терміну свобода. Новою узагальнюючою працею є критична антологія «Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe» видання МоМА, що, однак, оминає дослідження України [574]. Феномен "західної" цивілізації як моделі громадянського суспільства всебічно

висвітлений збірником праць європейських та американських політологів й соціологів «Громадянське суспільство як здійснення свободи: центрально-східноєвропейський досвід» [284]. Вітчизняні світоглядні та мистецькі лакуни другої половини ХХ – початку ХХІ ст. доповнені вагомими монографіями та науковими публікаціями О. Гнатюк «Прощання з Імперією. Українські дискусії про ідентичність» [126], О. Голубця «Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття» [130] Важливими стали дослідження: В. Сидоренка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань» [445], О. Сидора-Гібелінди «Українці на Венеційській бієнале: сто років присутності» [444], Л. Герман та О. Балашової «Мистецтво українських шістдесятників» [119], Г. Вишеславського «Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму» [93], Б. Парахонського й Г. Яворської «Онтологія війни і миру: безпека, стратегія, смисл» [346], Л. Смирною «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» [460].

Урбаністичні студії та міська антропологія представлені революційними книгами теоретиків літератури, культурологів та філософів. Серед них: М. Оже «Немісця. Вступ до антропології суперсучасності» [575], Р. Флорида «Криза урбанізму» й «Номо creativus. Як новий клас завойовує світ» [496; 497]; Д. Гарві «Бунтівні міста» [116], П'єр Г. де Монту «Арт-фірма. Естетичне управління та метафізичний маркетинг» [121], П. Гілен «Перформування спільного міста. На перетині мистецтва, політики й громадського життя» [121], П. Гіллен спільно з Т. Ляйстером «Культура в підмурках громадянського суспільства» [123], Ж. Лернер «Акупунктура міста» [263]. М. де Мунк спільно з П. Гілленом [315] аналізують зв'язки між трансформацією міського простору, спричиненою світовою пандемією 2019-го року, його переживанням і соціальними відносинами усередині просторів. Сприйняття міського простору, питання ауратичності актуалізується працями В. Беньяміна [52], залучені філософські та антропологічні есеї А. Лефевра [630]. Фестивалі як місця для перформансу та критики офіційного стилю життя розглядаються працею Д. Тейлора, Е. Беннета,

Я. Вудворда [584]. Автори досліджують ідентичності та культурну політику як засоби для мобілізації й зміцнення локальних і глобальних спільнот та як просторово-часові події, які надихають і визначають сенс життя людей. Читач-фланер виступає суб'єктом досліджень Г.У.Гумбрехта. Метою його «Продуктування присутності» є прагнення усвідомити важливість "культури значення" і спровокувати творення "культури присутності" [149].

Мистецтво сучасності демонструє пластичні, стильові, смислові трансформації, створює прецеденти форм, що задіюють навколишній світ через нові синтетичні практики. Осмислення процесів відображаються у естетичних теоріях Б.Тейлора [667], що є одним з апологетів сучасного поліморфного мистецтва. Дж. Кошут [623], розглядаючи трансформації мистецтва після філософії, визначає за арт-об'єктом найперше концептуальну складову, а не художню форму. Дистанціонуванням художнього та естетичного займалися Дж. Дікі [605] і Т. Бінклі [585]. Значний внесок у розвиток некласичної естетичної теорії зроблені працями Р. Джонсона та Р. Вільямсона [619; 679; 678]. Проблеми стилістики мистецтва є ключовими у працях С. Зонтаг [206; 670]. Критична теорія сучасного мистецтва висвітлена працями П.Осборна [337]. Інституційна теорія, а саме – битва мистецтва з інституціями за владу розвинута у працях Д. Біча [583], Дж. Ф. Макліна [284]. В українській історіографії цінними є дослідження, що увійшли до збірника *«(Не)Задоволення публічними просторами. Урбаністичні Студії»* [236]. Взаємозв'язки політики та мистецтва в Україні переламу тисячоліть проаналізовані А.Ложкіною у монографії *«Перманентна революція»* [270], науковими розвідками: У. Ваньковичем [70], В. Черепаниним [513; 514], О. Гусейновою [151]. Серед популярних публікацій, в яких відображені локальні особливості регіональних центрів мистецтва цінні документальні нариси Ю. Бойка про межовий час та його виклики для львівської арт-сцени [60], збірник статей *«Імпреза міжнародне бієнале»* [212]. Інституції та неформальні товариства Львова досліджує Х. Домашук [165], Г. Гаврилів [111], Г. Вишеславський [92], Ужгорода – К. Тихоненко й А. Олексій, А. [478]. Музей як надскладна

структура та вагома комунікаційна інституція є предметом дослідження І. Яковець [555; 556].

Мистецькі практики як форма присутності у публічному просторі а також понятійна база, пов'язана із трансформацією мистецького процесу розглянуті численими монографічними працями, навчальними посібниками, науковими статтями, що в тій чи іншій мірі заторкають проблематику стосунків не лише в соціокультурній, але й політичній площині: Я. Пруденко досліджує практики, що виникли через синтез науки та мистецтва [486], С. Васильєв докладно розглядає трансформацію театрального мистецтва [72; 73]. Монографії Г. Вишеславського [93], М. Протас [414], публікації К. Станіславської [461–464], О. Чепелик [516–519] пов'язані з дослідженням різних аспектів буття й репрезентації мистецтва. Філософ Т. Лютий вивчає демаркаційні розмежування понять масова та популярна культура [275], феномен контркультури – О. Шафраньош [530]. У монографіях А. Тепшич [476], М. Андрейчика [572] та публікаціях І. Лучука [274], Н. Пасенчук [339] досліджуються різновиди літературних практик та мовленнєвих актів. Public Art висвітлюють праці Н. Мусієнко [323]. Проблематика культурних трансформацій у виконавських жанрах прослідкована працями: І. Чернової [527], Лігус, В., Лігус, О. [267], К. Нікітенко [324]. Питання глобальних інспірацій та локальних особливостей мистецьких і культурних практик в Українському просторі глибинно розглянуті науковими та науково-популярними збірниками: «Перформативність vs театральність», «Курбасівські читання» за 2018-й рік [78], «Український театр ХХ століття» [478], «Івано-Франківський художній музей: експлікація буття» [208], «Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії» [269], «Історія Івано-Франківського обласного історико-просвітницького товариства «Меморіал» ім. В. Стуса» [219], «Перший відмін ок. Незалежне мистецтво Івано-Франківська. Дев'яності-нульові» [352], «Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії» та «Мала хронологія мистецьких подій і пам'ятних дат ХХ століття» Р. Яціва [564; 565], «Львівське неофіційне мистецтво» авторства Б. Мисюги [304].

Буденність західноукраїнських міст є предметом розгляду монографій зарубіжних та вітчизняних дослідників: Вільям Ріш (Risch, W.- J.) «The Ukrainian West: Culture and the Fate of Empire in Soviet Lviv» [653], Галина Боднар «Львів. Щоденне життя міста очима переселенців із сіл (50-80-ті роки ХХ ст.)» [59], Георгій Касьянов «Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-1980-х років» [226], наукових публікаціях О. Лапчука [260], популярних виданнях серії «Ліхії дев'яності» [251]. Персоналістика розглянута рядом дисертаційних, наукових та науково-популярних досліджень: Г. Дьєрке [172], М. Аронця [16], В. Барана [47], І. Калинця [223], Я. Кравченко [249], В. Манайло-Приходько [282], Б. Мисюги [303–305], І. Небесника [323], М. Сирохмана [447–450], Г. Склярєнко [452; 453], І. Скрипника [454] тощо.

Кількісне зростання діалогів спричинило до появи нових наукових та монографічних концепцій та критики в теорії мистецтва, в яких перспективи аналізу твору зміщені з оцінки художності, форми та змісту артефакту на форму дії та соціокультурний ефект. У «Art Today» Б. Тейлор демонструє, як популярність практик останнього тридцятиліття узалежнена від нових технологічних медіа, моделей музейних інституцій, активності критиків та міжнародних кураторів [667]. Н. Бурріо [590] говорить про мистецтво взаємовідносин – реляційну естетику (Relational Aesthetics), що задіює соціальний простір як додаток до ліберально-демократичного урбаністичного співжиття. Натомість К. Бішоп [586] зауважує на утопічності «реляційної естетики» через її націленість на позитивний результат, що однозначно може призвести до політичних маніпуляцій і вводить термін «партисипаційної естетики». Зміст партисипаційного мистецтва полягає у його нейтральності, терапевтичності, розглядається майданчиком для отримання нового досвіду. Питання мистецьких інтервенцій розглядаються у працях Р. Голдбер [612], М. Квона [626]. Нове «публічне мистецтво» аналізується К. Краваньєю [625], «collaborative art, dialogic art» – колабораційне та діалогічне мистецтво Г. Кестером. Б.Барбер акцентує на «littoral art» – межовому мистецтві чи мистецтві пограниччя [581], Г. Шолет досліджує інтервенції – «interventionist

art» [658]. М.Квон, розглядаючи проблематику public art в контексті міського простору, наголошує на зміні акцентів з естетичних на соціальні й етичні. Автор застосовує три основні парадигми public art, що залучені до нашої методології [626]. Проблематику сучасного публічного мистецтва опрацьовує О. Чепелик у монографії «Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій або мультимедійна утопія» [517] та низці окремих статей [518–519], де висвітлює типологічні, архітектурно-просторові та сутнісні якості арт-практик у середовищах міст. Ч. Тейлор актуалізує тему нового секулярного суспільства, у якому політичне залучення не пов'язане із релігійним [668]. Аналіз його дослідження важливий через особливості впливу релігійної ситуації в досліджуваному регіоні на динаміку культурно-мистецьких процесів і їхню змістовність.

Колабораційні проекти стали не лише фактором залучення до дії найрізноманітніших колективів та соціальних груп, інституцій, а й самі стали альтернативними моделями колективності, акцентуючи об'єктивні соціальні зв'язки та форми соціокультурної комунікації. П. Гілен звертає увагу на теперішню ситуацію агентської активності, що спрямована на колективно-мережевне репродукування та циркулювання у невизначеному топосі [122]. Тему медіапрактик, що продукують продовження дії через публічні реакції, поширення в часі та просторі розглядає Р. Шехнер [655–656]. Автор зазначає, що такі практики нівелюють авторство та поняття артефакту, не відділяючись від буденності. Колективні практики (в конкретному випадку – перформанси) не обмежені мистецькими константами, естетичне й художнє взаємодіють з соціальним та етичним, політичним, освітнім, науковими компонентами. Розгляд перформативних практик в якості парадигмальних явищ, Performance studies, важливих для розвитку суспільства, актуалізується публікаціями Ф. Ауслендера [576], П. Г. де Монтю [121], Р. Шехнером [656] як соціокультурний прояв постмодерну чи форма глобальної культури суспільства. Казуси сприйняття сучасного мистецтва висвітлені І. Бондаревською [62], В. Одрехівським [327; 328]. Термінологічна база та

періодизація неформального мистецтва в Україні кінця XX – початку XXI століття висвітлюються новими працями О. Голубця, Р. Яціва, В. Єшкілева, Н. Мочернюк, Г. Скляренко, Л. Смирної, А. Ложкіної, В. Сидоренка, П. Герчанівської, О. Чепелик, Я. Шумської, Т. Грідяєвої, І. Дундяк, Б. Мисюги.

У серії філософсько-критичних есеїв для опису гіпермодерної сучасності В. Єшкілев використовує парадигму мережевого суспільства, ризому, суспільства колективної профанації модерних істин, «незрілого» суспільства, умовно позиціонованого на «справедливість», що має відбутися без довгих послідовних зусиль, а лише через якесь диво, або ж за сценарієм гепенінгу [174–185]. П. Сноу вважає актуальні практики – перформанс – універсальною формою культурогенезу суспільства, що переживає парадигмальне зміщення від індивідуального та креативного до колективного та мережевого [661]. Соціальність та подієвість практик, а також способи їхньої інституціалізації належать до зацікавлень Томаша Тимка [669]. Мистецькі практики є предметом дослідження культурної, соціальної та історичної антропології: Кр. Вульф, та ін. [681]. Як ритуали домодерного суспільства визнаються соціологом Е. Дюркгаймом [171]. М. Вебер [75] застосовує термін перформативний для метафоричного означення театру, теорії символічної інтеракції, комунікативних та драматургійних виступів.

У вітчизняному дискурсі цінними є інтерв'ю та аналітика Б. Шумиловича [545–549], У. Кільтер, Р. Яціва [564–565], О. Голубця [129–132], О. Чепелик [516–519], А. Звіжинського [198–200] та ін. Джерелами, що демонструють появу дискурсу актуального мистецтва на пострадянському просторі є журнали, що постали у час «відлиги»: «Ді», «Творчество» 1980-х – 1990-х років, автори «Художнього журналу» (ХЖ), «Образотворчого мистецтва» змінюють риторiku з мистецтвознавчої у культурну та соціокультурну площини, критично аналізуючи трансформації широкого поля репрезентації та сприйняття сучасного мистецтва, специфіки існування інституцій, а також соціокультурних зрушень в пострадянських суспільствах з різними умовами демократії чи тоталітаризму.

Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси кінця XX – початку XXI століття, способи презентації мистецтва у постмодерному культурному просторі чи дотичні теми є предметом дисертаційного дослідження з вітчизняної та зарубіжної гуманітаристики: філософії, мистецтвознавства, культурології, політології [88; 131; 136; 146; 172; 186; 207; 238; 335; 527; 533; 536; 542; 544].

Оголошена тема потребує аналізу фактологічного матеріалу, в якому автори ідентифікують себе як митці, що позбуваються інституційних меж та демонструють діалог у спільному публічному просторі з іншими дискурсами та буденними формами. Одночасно огляд наукової літератури з проблематики дослідження засвідчує, що більшу увагу вітчизняних дослідників привертають вузькі питання мистецьких процесів та практик, класифіковані звичними мистецтвознавчими методами відповідно до домінуючого виду мистецтва (література, візуальне мистецтво, музика) на статичні, динамічні та синтетичні види. Роль критиків та координаторів культурних процесів кінця XX – перших років XXI століття часто переймали: учасники практик, письменники, філософи, журналісти (Юрій Андрухович, Юрій Винничук, Ярослав Довган, Володимир Єшкілев, Юрій Іздрик, Василь Махно), частково мистецтвознавці (Віктор Мельник, Анатолій Звіжинський, Богдан Шумилович), часто самі митці (Влодко Кауфман, Юрій Покальчук, Мирослав Яремак, Анатолій Федірко, Петро Старух, Ігор Зілінко, Володимир Мулик, Ярослав Яновський, Ростислав Котерлін, Броніслав Тутельман, Юрко Кох, інші). Окремі особистості, проекти, що передували чи існували паралельно з інституціалізованими, висвітлені лише фрагментарно чи довідково у місцевій пресі серед розділів хронологічних подій. Із розвитком інтернетспільноти велика частина джерельної бази виявлена у блогах, сторінках соціальних мереж, спеціально створених сайтах, цифрових архівах часописів.

Тож, підсумовуючи над питанням опрацювання проблематики, стверджуємо, що релевантне дослідження актуальних культурно-мистецьких практик та процесів Західної України може бути достатнім лише за умови

залучення нових культурологічних антропологічних, культурсоціологічних теорій, праць з філософії культури а також доповнення джерелами, що всебічно представляють актуальну регіоналістику новітніми розробками гуманітарних наук, направлених на з'ясування стану перформативності суспільства.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Тематика дисертації узгоджується із планами робіт кафедр Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника: дизайну і теорії мистецтва, музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, відповідає тематиці науково-дослідних робіт «Західноукраїнський дизайн: від ар-деко до деконструктивізму» (код тематичної рубрики: 18.31.51), «Актуальні питання культурології: теорія та історія культури» (державний реєстраційний номер 0117U004571).

Формулювання наукової проблеми, нове розв'язання якої буде отримано в дисертації. У дисертації досліджується важлива для подальшого розвитку галузі мистецтвознавства наукова проблема, що вперше в українському науковому дискурсі охоплює питання маргінальних утворень як каталізаторів складних прогресивних процесів культури. Актуальні практики є методами демонстрації цього впливу. На основі систематизації даних наукової літератури, зібраних інтерв'ю, фотоматеріалу, інших джерел щодо порушеної проблеми пропонується розглянути її крізь призму: «людина – місце – подія», що дозволить виявити та теоретизувати практики культурно-мистецького концептуалізму, що існували у містах Західної України на межі тисячоліть та їхню трансформацію в сучасному соціокультурному просторі.

Мета дослідження – на основі аналізу дефініцій «нове – сучасне – актуальне» розкрити особливості трансформаційних процесів, що демонструють перехід західноукраїнських маргінальних мистецьких висловлювань індивідуального формату кінця XX століття у національний перформативний культурно-мистецький полілог початку XXI століття; поглибити розуміння культурної спадщини з регіональної перспективи та запровадити інноваційні парадигми до соціокультурного простору України.

Досягнення мети передбачає вирішення низки дослідницьких **завдань**:

- окреслити термінологію, визначити поле дослідницьких проблем, провести аналіз джерельної бази, сформулювати наукову методологію для вивчення актуальних культурно-мистецьких практик і процесів Західної України кінця XX – початку XXI сторіччя;
- на основі сформульованого авторського визначення окреслити парадигми, що пов'язують культурно-мистецькі практики із процесами творення міської ідентичності;
- продемонструвати актуальні процеси, спричинені змінами у репрезентації та сприйнятті практик за останні десятиліття;
- визначити головні змістовні й образні доміанти культури в кожному з відтинків історичного періоду, виходячи із розуміння багатозначності взаємозв'язків між політикою та культурою у містах Західної України останнього трицятиліття;
- дослідити маргінальні культурні середовища й індивідуальні мистецькі практики в Західній Україні наприкінці XX ст., сформулювати їх каталізуючу роль у створенні нових способів суб'єктивізації мистецтва, формуванні громадянського суспільства та розвитку регіональної культури загалом;
- з'ясувати вектори репрезентації актуального мистецтва на початкові 1990-х років;
- простежити формалізацію західноукраїнського експериментального мистецтва через самоорганізовані інституції 1990-х років; окреслити взаємостосунки між мистецькими практиками та інституціями на початку 2000-них та у сьогоденні;
- розглянути динаміку способів репрезентації культурно-мистецьких практик міст Західної України у XXI ст.; відзначити варіативні зміни суб'єкт-об'єктного взаємозаміщення та вплив репрезентації на медіальне поєднання видів мистецтва;
- вивчити питання формування мистецтвом всезагальних культурних (етичних, естетичних та пізнавальних) цінностей у другій декаді XXI ст.,

охарактеризувати потенціал креативних трансформацій, які актуальне мистецтво запроваджує в просторах західноукраїнських міст.

Об'єктом дослідження виступають актуальні культурно-мистецькі практики Західної України кінця XX – початку XXI століття; **предметом** – варіативність та диференціація актуальних практик у процесах формування нової культурно-мистецької парадигми та активації соціокультурних рухів.

Матеріал дослідження складають документальні джерела, культурні артефакти, що зберігаються в архівах, музеях, бібліотеках, театрах та інших закладах культури і мистецтва України, приватних архівах та колекціях, опубліковані в медійних джерелах. **Джерельною базою** є мемуари учасників та свідків культурних процесів, документи державних та місцевих органів влади щодо культурної політики та документи управлінської діяльності громадських організацій, фотоальбоми, каталоги і буклети виставок, афіші, програмки вистав, колекції музеїв, окремі твори, власний архів аудіо- та відеоінтерв'ю, фотодокументів і рукописів. Вибір джерел визначався за концептуальним принципом. Найбільша увага зверталась на маргінальні артефакти: маловидовищні чи візуально неактивні. Серед медіумів обрано: фотографію, авторські тексти, в т. ч., синтетичні чи пов'язані з маніфестами, документуванням акцій; станкову графіку, живопис, скульптуру, скетчі, відео, цифрові медії.

Хронологічні межі дослідження (кінець XX – початок XXI століть) зумовлені низкою політичних, економічних та культурологічних чинників, причому нижню хронологічну межу пов'язуємо із часом вибуху на Чорнобильській АС, що стало передвісником геополітичних змін у Європі, верхню визначаємо кризою, спричиненою коронавірусом Covid-2019, яку вважають межевою точкою відліку новітнього культурного періоду. Необхідність звернення до інших часових періодів зумовлена окремими подіями професійної діяльності митців, гуртків, творчих об'єднань, інституцій до 1989-го року та подіями відкритого військового вторгнення Росії в Україну 24 лютого 2022-го року.

Територіальні межі визначені адміністративними кордонами сучасних Львівської, Івано-Франківської, Тернопільської, Волинської, Рівненської, Чернівецької і Закарпатської областей України [78].

Методологія дослідження. У роботі використано комплекс методів універсального, загальнонаукового та специфічного характеру, взаємодоповнюваність яких забезпечила об'єктивність і наукову достовірність результатів дослідження. Науковий підхід має комплексний характер і базується на поєднанні засад культурологічного, мистецтвознавчого й естетичного досліджень, що вивчають перформативний поворот у суспільних відносинах та різнобічно оцінюють питання змін культурної парадигми.

Застосовано низку загальнонаукових методів, характерних для культурологічних та мистецтвознавчих дисциплін: структурний, порівняльно-історичний, соціологічний, семіотичний та формальний. Дослідження проводилося, спираючись на праці, присвячені проблемі зв'язку між минулим і сьогоденням, традицією і інновацією; а також праці з розвитку окремих аспектів сучасної культури, інституціоналізації художньої творчості (Р. Барт, В. Беньямін, Б. Гройс, Ж. Ліотар, Б. Малиновський, Е. Тоффлер, Т. Шехтер, У. Еко). Для комплексного дослідження застосовано сукупність новітніх методів: Cultural studies, Participative management, Performance studies, що дозволили проаналізувати процес формування і розвитку сучасної неакадемічної художньої творчості, як складової самосвідомості і розвитку культури в цілому. На їх поєднанні сформульована чітка гіпотеза, візуалізована комплексом власних графічних схем, опублікованих у тексті праці.

Прагматичний метод в естетиці, відомий з праць теоретика «прагматизму», американця Джона Дьюї [603] дає можливість урівнювання культурних проявів між представниками професійних спілок, аматорами, самодіяльною активністю та розцінювати практики як форми набуття конкретного досвіду та естетичного задоволення. Культурний аналіз як теоретична дисципліна та напрям, що використовує методологію й апарат культурної антропології, філософії культури, соціології, дозволив нам дистанціюватись від змістовної сторони

практик, акцентуючись на прагматизмі – зверенні до самого акту висловлювання.

Мистецтвознавчі дисципліни наразі лише формують методологічний підхід до феноменів колективних культурно-мистецьких практик та саморепрезентацій, тож застосовуємо термінологію зі сфери культурної соціології: культурний код, культурний перформанс (cultural performance) [571], соціальний перформанс (social performance), «суспільний перформанс» (performing society) [661] та літературознавства: інтермедіальність, мультимедіальність, тощо [311].

Базою для аналізу неакадемічних форм сучасної художньої творчости послужив фактографічний матеріал, що дозволив залучити результати соціологічних досліджень, статті з періодичних видань, тексти офіційних виступів діячів мистецтва, керівників художніх організацій, політиків, адміністраторів тощо.

Емпіричну основу роботи складають документально зафіксовані у вигляді текстів, відеозаписів, каталогів виставок, музеєфіковані чи самоархівовані артефакти, фото актуальних культурно-мистецьких практик кінця XX – початку XXI століття, створені в містах Західної України, та практики, реалізовані на міжнародних фестивалях, симпозіумах учасниками маргінальних середовищ з теренів краю. У зв'язку з обставинами воєнного вторгнення Росії 2022 до роботи долучені практики, створені тут митцями-переселенцями та культурними резидентами з-поза меж України.

Новизна дослідження полягає в тому, що у вітчизняній історіографії вперше:

–систематизовано наукові, публіцистичні та практичні дослідження щодо теоретизування над питаннями «актуальних культурно-мистецьких практик та процесів» у світовому та українському дискурсах; виявлено світоглядні прогалини, пов'язані з відсутністю україномовних перекладів важливих праць, координації між різними сферами гуманітарних досліджень; візуалізовано проблемні вектори теоретичного висвітлення предмету дослідження загалом та

його окремих аспектів;

–поставлена і досягнута мета представити загальну картину розвитку маргінальної культури Західної України кінця XX – початку XXI століття виходячи, з одного боку, з філософської проблематики та головних світоглядних питань, ідеології, з другого – через відмінності в репрезентації образу, що формують естетичний смак аудиторії чи всього суспільства;

–у підході до виокремлення культурних домінант синтезовано аспекти світовідчуття періоду через актуальні просторові формації, естетичні наративи та інноваційні форми представлення образу;

–застосовано аналіз паралельних історій, множинності ідентичностей на противагу популярній дихотомії протилежних сутностей – традиційної та модерної – що призводить до спрощеної класифікації та підвищеної керованості суспільством;

–розглянута проблема акцентує увагу на актуальних практиках не як окремих мистецтвознавчих, політичних, соціальних, ін. феноменах, а у діалектиці соціокультурних причинно-наслідкових зв'язків, стосунків між ́кторами мистецтва, просторами творення та буденністю;

–зв'язок практик із процесами творення міської ідентичности Західної України сформульований у формі триступінної парадигми; сформовано концепцію «актуальних культурно-мистецьких практик» як соціокультурного системного явища сучасності;

–через систему форматів залучення продемонстровано перехід від індивідуального вираження західноукраїнських митців до прогресивної роботи у спільнотах; рефлексія на політичне обґрунтована комплексом буденних практик, що демонструють конфронтацію між керованістю та самоорганізацією культурних процесів, обумовлюючи життєвість та прогресивність функціонування системи в художній культурі країни й світу;

–запропоновано й уведено до наукового обігу авторські визначення основних концептуальних понять: «актуальні культурно-мистецькі практики», «актуальні культурно-мистецькі процеси», «етичний перформативний процес»,

«віртуально-літературна інтермедіальність», «вернакулярні простори»;

—визначено та вербалізовано етапи формування й інституціалізації актуальних культурно-мистецьких практик Західної України кінця XX – початку XXI століття:

1) початок 1990-х – використання практик як нового інструментарію мистецького висловлення та форми критичного мислення у інституційному середовищі;

2) середина 1990-х – робота в мобілізаційних кураторських проєктах;

3) початок 2000-них – злиття актуального мистецтва з дискурсом;

4) 2010–2022 роки – дуальність актуальності через репрезентацію у прагматичній та ліберальній площинах;

—вибудована чітка послідовність інноваційних форм представлення образу: індивідуальних наративів нонконформістів, «тихих» модерністів, переважання фотографічних форм серед андеграундних митців 1970-х, перформансів, інсталяцій та відеоінсталяцій в 1980–2000-х роках, синкретичних мистецьких форм у 2010-х та мережевих практик 2020-х;

—монографічно досліджуються трансформації мистецьких практик у культурній площині, творча та суспільна діяльність найбільш значних для регіону митців та активістів, детально розглядаються структуроутворюючі виставки актуального мистецтва та мистецькі фестивалі.

Запропоновано новаторську методику дослідження, що базується на взаємодоповненні: Cultural Studies – Participative management – Performance studies, які в комплексі визначають культуру як спосіб життя, систему комунікації. Авторська гіпотеза візуалізована у 12 схемах, 10 з яких є власними розробками, 2 – суттєво доповнені;

Увиразнено низку мистецьких категорій: «конвергентний процес», «перформативна література», «перформативний театр», «вуличне мистецтво», «вернакулярна культура», «вернакулярний простір міста» тощо через періодизацію, міжсуб’єктну комунікацію учасників усередині групи та поза її межами, відмінність технік та ідеологій, інтермедіальних зв’язків,

інструментальність практик, ставлення до інституцій.

Поточено і верифіковано:

–легітимність застосування термінів: «актуальне мистецтво», «сучасне мистецтво», «постмодерн, постмодернізм», «гіпермодерн, гіпермодернізм», «контемпораріарт, контемпорарі-арт, contemporary art», «перформанс», «перформативний процес», «перформатизм»;

–авторство, кількість учасників, хронологію, актуальність визначення місця, мотивацію й суспільну рефлексію низки культурно-мистецьких, культурно-соціальних й мистецьких акцій;

–існування, діяльність, програми, особу куратора самостворених західноукраїнських галерей кінця 1990-х – початку 2000-них;

–практики у конвергентних групах другої половини ХХ ст., що сприяли поєднанню технологій з мистецькими ідеями;

–способи поєднання медій у мультимедіальних практиках;

–урбаністичні, мистецькі, освітньо-культурні громадські ініціативи в контексті низового інституційного процесу другої декади ХХІ ст.

Поставлено під сумнів прийнятні стереотипи:

а) про відсутність тематизації міста у візуальному мистецтві та літературі до 1990-х рр.;

б) про відсутність концептуальної фотографії, фотограф, занурених у андеграундне середовище західноукраїнських міст;

в) стосовно бінарності соціокультурних рухів, заснованих на протидії офіційне – неофіційне у прогресивній історії західноукраїнського регіону;

в) про вторинність західноукраїнського регіону по відношенню до матримоніального центру;

д) стосовно відсутності продуктивної стратегії в аполітичній спільноті.

До наукового обігу введено нові документи, в т. ч. фотодокументи, меморандуми, маніфести, документацію переформансів з приватних архівів, музеїв, публіцистичних джерел, соціальних мереж, приватних сайтів тощо.

Створено вагомий власний аудіо-, відео- та фотоархіви.

Теоретичне значення отриманих результатів полягає в тому, що уперше у вітчизняній гуманітаристиці сформульовані закономірності набуття чи втрати актуальності культурно-мистецькими практиками та процесами. Трансформаційні процеси в актуальних культурно-мистецьких практиках Західної України кінця XX – початку XXI століть досліджені з позиції зміни культурних парадигм, способу репрезентації та рівнів рефлексії. Доведена дієвість маргіналів у індивідуальних практиках та маргінальних (неформальних, низових) групових утворень, як найбільш схильних до експериментальної діяльності в нескінченному розмаїтті виражень.

Підсумки дисертаційної праці закладають методологічні основи нових досліджень інших явищ сучасної культури, а також можуть застосовуватись для аналізу сучасної художньої творчості в інших регіонах. Отримані наукові результати можуть бути використані як теоретична основа подальшого вивчення перформативних процесів в культурологічній, мистецтвознавчій, соціокультурній гносології, регіоналістиці та глобалістиці.

Практична значущість. Комплексний аналіз сучасних форм неакадемічних культурно-мистецьких процесів Західної України, породжених зламом епох, дозволяє виявити актуальні напрями сучасної культури, вивчення яких може стати основою лекційних та семінарських занять з теорії та історії української культури, філософії культури, соціології культури; доповнити прогалини світової історіографії з приводу пошуку альтернативних середовищ, що відіграли важливу роль у знищенні системи та формуванні нового суспільства. Основні висновки і положення дослідження можуть бути використані при розробці культурної політики полісів, в галузях сучасної художньої культури і культурних індустрій, науковими, освітніми інституціями, органами місцевої і державної влади на підсилення інтелектуального сегменту культури в процесах національної самоідентифікації.

Особистий внесок здобувача. Представлена дисертація є самостійною роботою, здійсненою в галузі культурології, мистецтвознавства, кураторської

діяльності. Висновки й положення наукової новизни здобуті автором самостійно.

Апробація результатів дисертації здійснювалася у формі наукових доповідей на 8 міжнародних, 10 всеукраїнських наукових конференціях

Публікації. Основні положення дисертації викладені у 58 наукових працях, зокрема: 1 одноосібній монографії та 1 монографії у співавторстві; 56 статей, серед яких 3 проіндексовано міжнародною наукометричною базою Web of Science, 20 – у наукових фахових виданнях України (категорія Б), 17 – в інших виданнях України та 1 – в науковому періодичному виданні іншої держави; 15 тез доповідей на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях.

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій, списку публікацій, вступу, п'яти розділів (12 підрозділів), висновків, списку використаних джерел (683 позицій, з них 115 – іноземними мовами). Загальний обсяг дисертації становить 682 сторінки, основний – 467 сторінки. Серед додатків: А – список публікацій за темою дисертації; Б – термінологічний глосарій, В – анотований список ілюстрацій; Г – альбом ілюстрацій, укладений у таблицях та 1 схемі; Д – документи з приватних архівів; Е – окремі інтерв'ю; Є – впровадження результатів дисертаційного дослідження.

Розділ 1.

ЗАХІДНА УКРАЇНА В КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙНОЇ ПАРАДИГМИ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОРІЧЧЯ

Культура сучасної України попри позитивні інтегральні процеси, об'єктивно включає в себе різноманітні, іноді взаємозаперечливі ідеологічні конструкції. Тож психоемоційні характеристики одного і того ж факту у спільному культурному просторі можуть бути відмінними. Від початку XXI століття спостерігаємо поступовий перехід від несприйняття до домінування тенденцій, що вважались не мистецькими чи малозначущими (культурна діяльність змістовної периферії, андеграунд, субкультури, тощо). Актуальні процеси культури, що демонструють зміни самоусвідомлення суспільства, необхідно розглядати через якісні зсуви, а відношення до культурних форм та їхнього змісту – через призму цілісної структури. Тож своєчасне вивчення культурних явищ, позначених маргінальністю, дозволяє позначити актуальні культурні вектори культурологічного дослідництва.

1.1. Естетика сучасности на зламі тисячоліть: модерн – постмодерн – гіпермодерн – метамодерн: історія

Проблематика інтерпретації «сучасности» через призму естетичного важлива для розуміння різних аспектів людського буття, в т. ч., визначення актуальности культурно-мистецьких процесів, практик. Значна кількість іноземних та вітчизняних теоретичних праць, що порушують проблеми сучасности в період зламу тисячоліть, особливо постмодерности, характеризуються розмаїттям методологічних підходів, пов'язаних з національними школами (центр чи периферія), культурними традиціями (Західна, Східна Європа, США), сферами проявів у сферах мистецтва, точних наук чи гуманітаристики. Важливим є науковий дискурс, пов'язаний з інтерпретацією та трансформацією естетичного через призму розуміння сучасности (кінець XX – перша чверть XXI ст.) [577, с. 23–33].

Досліджуючи суспільні зміни, культуру, відповідні інституції намагаються концептуалізувати сучасність, перетворивши її в історію, що дозволить конкретизувати термінологічну базу, пов'язану з часовим чи то культурним періодом. Ці прагнення пов'язані з природнім бажанням до впорядкування, раціоналізації, пошуку основ власного існування. У філософській та культурологічній науці «сучасність» інтерпретується як якісно новий етап, відмінний від попереднього. У цьому відмежуванні від «минулого» розуміння естетики «сучасности» дещо умовне, позаяк мистецтво, творчість в широкому розумінні, завжди спирається на попередній досвід, традицію.

Важливо розуміти, що в умовах різних країн межі поколінь, як і періодизація стилістичних напрямів, суттєво зміщені. Приймаючи за достовірну атрибуцію покоління дигітальної сучасности, названого Z, визначаємо ці реалії неоднорідними для різних держав, також в різних регіонах України і визначаємо народжених у цьому поколінні від 2000-го року до сьогодні. Відповідно, якщо американське суспільство визначає «міленіалами», чи поколінням Y народжених у період з 1981-го по 1996-й роки, для України цей час зсовується орієнтовно з 1986 по 2000-й роки. Час «міленіалів» пов'язаний з аналоговими технологіями відтворення та запису. За класифікацією Марка Пренські користувачі поділяються на групи: «Digital Natives» – «Цифрових аборигенів, та «Digital immigrants» – «Цифрових імігрантів» [650].

Історичний аспект класифікації застосовується новітніми аукціонними будинками. Так, Раймонд Мулен [642, с. 26–27] підкреслює загальноприйнятну триступінчасту класифікацію періодів, що використовується експертами в галузі мистецтва: «старі майстри» («older paintings» до імпресіонізму); Modern paintings (від імпресіоністів до майстрів XX століття); і contemporary painting (твори ще живих художників або тих, хто народився після 1900-го року)». Кожен з періодів характеризується точнішою стильовою класифікацією, що у різних країнах можуть не співпадати у часі. Основні аукціонні будинки: Christie's і Sotheby's неодноразово змінювали дати, які вони використовували для розрізнення модерного та контемпорарного мистецтва.

Звіти найбільших корпорацій мистецтва визначають стилістичну періодизацію «по замовчуванню», опираючись на власний авторитет та вибір. Так всесвітня корпорація Artnet, що займається аукціонним та галерейним бізнесом, проаналізувавши результати 449 аукційних будинків у всьому світі за період з 1 січня по 10 липня 2020 року та порівнявши їх зі світовими аукціонними продажами протягом першого півріччя (1 січня – 30 червня) з 2013 по 2019 рік, опублікувала поточнені дані до визначень мистецьких категорій для творів візуального мистецтва (живопис, графіка, скульптура, фотографія) та декоративного мистецтва (антикваріат, старожитності, предмети колекціонування). Періодизація включає п'ять категорій:

«European Old Masters» (Європейські старі майстри) – охоплюють європейських художників, народжених з 1250 по 1820 рік незалежно від країни народження; «Impressionist and Modern» (Імпресіонізм і Модерн) відноситься до митців, народжених у будь-якій країні, окрім Китаю, між 1821 і 1910 роками.

Період «Postwar» (Післявоєнний) відноситься до творів митців, народжених у будь-якій країні, окрім Китаю, між 1911 і 1944 роками.

Період «Contemporary» охоплює художників, народжених у будь-якій країні з 1945 по 1974 рік.

«Ultra-contemporary» охоплює митців, народжених після 1974 року [637].

Відмітимо, що якщо перші три відтинки зацентовані написанням з великої літери, то позначення найновішої сучасності позбавлене наразі цих ознак, що може свідчити про невизначеність естетичних характеристик. Найбільше це стосується європейських країн. В інших місцях, в інших мистецтвах та в інших аспектах культури та мислення перехід від модерності до контемпораности відбувається в інший час, причому різними способами. Їх відстеження є основним завданням істориків та теоретиків у всіх відповідних дисциплінах.

Німецький історіософ Рейнгардт Козелек визначає кожен історію, що була, є та буде історією сучасності [235, с. 259]. До ключових чинників, що вирізняє «новітнє», вчений відносить європейські цінності прогресу: емансипацію,

прискорення, демократію. Нове, на його думку, не обов'язково є новим по суті, а лише за формою [235, с.251] і, попри спокусливість думки про кінець нової доби, що пов'язана із межею прискорення, свідчить про незнищенність історії всупереч «усім постдефініціям» [235, с. 253].

Володимир Єшкілев, визначаючи категорію «нового в літературі» стверджує, що в європейській філософії питання «нового» вперше досліджувалась ще П. Гессенді (XVII ст.), в теорії якого усі об'єкти однаково нові, позаяк «новизна тотожна наявності якості як атрибуту речі». Дж. Г. Льюїс у праці *Problems of Life and Mind* першим визначив ступінчастість «нового», пов'язаний з рівнем результатів (елементи нового прослідковуються вже у старому) та рівнем емерджентів (від англ. *toemerge* – раптово виникати), коли «складові "нового" не присутні у "старому" у достатній повноті своїх ознак» [182].

Термін на позначення *сучасности* – *modernité* вживається Теодором Готьє. У статті «*Exposition universelle de 1855: Peinture, Sculpture*» для *Moniteur universel*, він називає *сучасним* характер англійського малярства [443, с. 103–105]. Розуміння естетики сучасности чи не вперше порушується представником французького модернізму Шарлем Бодлером. Саме Бодлер під *modernité* означає не історичний час (епоху) а розуміння природи Краси. Думка поета розвинута у низці його критичних статей, присвячених оглядові виставок: «Салон 1845», «Салон 1846», «Салон 1859» та літературному есе «Художник сучасного життя». Бодлер виводить поняття *modernité* від двох складових: мода (*mode*) та вічність (*éternité*), розуміючи сучасність у змінюваному світосприйнятті [55; с. 27].

На думку ряду західноєвропейських філософів: Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Делез, М. Фуко, праці Бодлера основоположні для розуміння змінності художньої естетики, що пов'язано із змінністю сучасности. За Бодлером, помиляється той, хто «заглиблюючись у минуле, втрачає пам'ять теперішнього, зрікається цінностей і привілеїв, які дає актуальна мить; оскільки чи не ціла наша оригінальність походить від сліду, який час витискає на наших враженнях»

[271, с.29]. Однак, наголошуючи на осяянні моменту, одномоментного часу, актуальності, Бодлер також наголошує на приматі вічності як виразної спрямованості актуального. Описуючи мистецький твір як портрет, наголошує, що за кожним вічним є одномоментне (в описі: костюм, зачіска), маючи на увазі моду, захоплення, мораль, епоху: «Сучасність – це минула, швидкоплинна, випадкова половина мистецтва, а інша його половина вічна та непорушна» [271, с. 29].

Інтерпретуючи слова М. Фуко, О. Лосик додає, що бодлерівська сучасність поєднує одномоментність часової актуальності з обов'язковим зверненням до традиції, захованої одночасно в дифузії минулого, теперішнього та майбутнього. Сучасність – «це правда, у якій надмірна увага до реального протистоїть практиці свободи, що водночас і поважає цю дійсність, і зазіхає на неї» [271, с. 29].

Анна Сидор (2014), шукаючи вітчизняну інтерпретацію бодлерівського розуміння сучасності, порівнює словникове тлумачення французького *modernité* з синонімом «модернізм», що використовується українською та англійською мовами [443, с. 103]; однак зауважує, що українське та французьке розуміння «модернізм» вужче, використовується для позначення конкретного стильового напрямку кінця XIX – початку XX століття, тоді як «*modernité*» означає радше сучасну епоху, дійсність, сучасне життя. Цей термін походить із пізньолатинського *modernus*, у значенні "актуальний", що, зі свого боку, виник від латинського слова *modo* ("тільки що, нещодавно")».

Зауважимо, що відповідником до фр. *modernité* є також *contemporanéité* – іменник, який означає якість, стан, характер того, що вважається сучасним [597]. Той же словник до переліку синонімів «сучасного» зараховує слова *simultanéité*, *synchronie*, що означають – «одночасний», «синхронний», *présent* – теперішній. Етимологія фр. прикметника *contemporain* походить від латинського *contemporaneus*, *cumtempus*, англословне *contemporary* – означає сучасний, однак має кілька трактувань: 1) належний до того самого часу; 2) з теперішнього часу, актуальний [597].

Повертаючись до *сучасного* в якості *модерне* стикаємось із великою кількістю тлумачень. Словник «Larousse» подає такі визначення: 1) те, що належить до теперішнього часу або до відносно недавньої епохи (Сучасна наука. Сучасні живописці); 2) прогресивне (Надсучасне обладнання); 3) виготовлене за сучасними техніками, правилами та смаком, на відміну від старого (Сучасна квартира); 4) адаптоване до нововведень свого часу, на основі сучасних ідей; 5) таке, що у гуманітаристиці протистоїть класичному (давні мови), відноситься до стану мови в її нинішньому вживанні, на відміну від вікових, старих, класичних; 6) про мистецтво в його найбільш новаторських в кожную епоху формах, особливо в XX столітті. (кубізм, абстракція, функціональна архітектура тощо), іноді про західне мистецтво від доби Відродження; 7) про доповнення, ремонт, реконструкцію, як правило, у старовинному предметі мистецтва [640].

Гра термінів на позначення сучасності має міждисциплінарні відмінності у євроамериканському дискурсі. Вживаючи «contemporary» в значенні «сучасна історія», історична наука має на меті виявити потенціал недавнього минулого, що формує "present age" – "сучасну епоху", використовуючи прагматичну, завжди прогресивну, лінію часу, засновану на живій пам'яті (80 років) або одному поколінні (25–30 років). Поділ на сучасність як контемпорарний та модерний погляд у філософії відбувся після Другої світової війни та характеризується розколом між аналітичним та континентальним підходами, які панують і сьогодні.

У своєму есеї Джорджіо Агамбер зауважує, що колізія між термінологією теперішності виникла протягом 1970-х та 1980-х років для позначення різновидів «постмодернізму». Однак, контемпорарність випередила модерність як фундаментальну умову цього «часу, віку чи періоду». Модерність тепер наше минуле, як залишковий постмодерн. Філософ визначає Modernity як напрям у межах сучасності (within contemporaneity), а не навпаки [569, с. 54].

В українській мові існує багато варіантів написання термінів, що ми їх тут розглядаємо: модерн, модерність, модернізм, постмодерн, постмодернізм; з

великої літери; відокремлено – пост модернізм, через дефіс – пост-модернізм. Аналізуючи випадки використання у текстах, складно запримітити різницю у визначенні. Часто постмодерн та постмодернізм, гіпермодерн, гіпермодернізм вживаються одночасно в одному тексті, як синоніми [577, р. 28–29], хоча прийнято вживати означення, що пишуться з великої букви із «модерн» такими, що позначають історичний період, тоді як з малої – стиль у мистецтві, із суфіксом «-ізм» – культурний та інтелектуальний напрями [152]. У конкретному дослідженні використовуємо оригінальне авторське написання термінів у цитатах. У власних визначеннях уникаємо великої літери, яка закріплює за сучасністю розуміння хронологічно пройденого та інституціоналізованого – історичної доби.

Польські словники подають кілька варіантів слів для окреслення сучасності (*nowoczesność, współczesność, ponowoczesność, post-ponowoczesność*), однак серед усіх синонімів найпоширенішим є *nowoczesność*, що означає «ідейно-духовну настанову, скеровану на оновлення зниклого, традиційного самоусвідомлення» [271, с. 19]. Александр Збжезний заперечує *nowoczesność* уякості історичної епохи, натомість трактує як особливу форму, а точніше спосіб функціонування культури та суспільства [683, р. 238]. Аналізуючи праці Іммануїла Канта та Вальтера Беньяміна автор доводить, що постулати естетики сучасності сформульовані наприкінці XVIII–XIX ст., в основі визначення стояли: Бодлер, Гете, Маркс. «Незалежно від детальних діагнозів, сучасність настала, і її основна характеристика – за Беньяміном та Берманом – змінність. Змінність стає принципом сучасного світу, але це спонукає досліджувати її в більш широкій, історичній перспективі» [683, р. 238].

Володимир Єшкілев визначає *нове* за трьома ієрархічними рівнями: 1) просто нове (результати); 2) якісно нове (емердженти); 3) принципово нове. І скептично зауважує, що «в сучасному мистецтві (мова йде про 90-ті рр. – Н. Б.) принципово нове виникнути не може. Виникнення принципово нового можливе лише за обставин, які самі є якісно новими у позамистецьких сферах буття

(зміна "еону" згідно з К. Г. Юнгом, апокаліптичні трансформації суцього тощо)» [182].

Естетичне розуміння *сучасності* як *постмодерності* пов'язане з багатьма, іноді кардинально відмінними ознаками. Перше знаходимо ще у ХІХ ст. – 1870-го року Джон Воткінс Чепмен говорить, що він та його товариші бажають сприяти «постмодерному живопису» [76, с. 25], де під «постмодерном» розуміється «модерніший (себто прогресивно новіший – Н. Б.) за французький імпресіонізм». У наступному сторіччі прикметник «постмодерний» з'являється у «Кризі європейської культури» Рудольфа Павніца (1917). Його «постмодерна людина» є парафразом «надлюдини» Ніцше, пов'язаної з декадансом, нігілізмом, програмою подолання модерну. Фактично, постмодерн розуміється як нова прогресія після занепаду модерну, однак у іспанського літературознавця Федеріко Оніса (1934) постмодерн означає не наступну прогресію, а попередній короткий період в іспанській літературі між «модернізмом» та «ультрамодернізмом» [76, с. 27]. У «Дослідженні історії» А. Тойнбі (1947) знаходимо більш-менш впорядковане визначення посмодерну, що пов'язане із ознакою переходу політики «від національно-державного мислення до глобальної взаємодії».

Вказані випадки хоча й важливі з огляду на першість використання терміну, однак не мають спільного визначника якісної характеристики, стосуються окремого вживання чи то до окремих мистецтв, чи до питань естетики, політики; не характеризуються стійкою прив'язкою до загальної хронології, тож не можуть бути визначними у виявленні загального розуміння про актуальну сучасність та її естетичні прояви.

Початок датування «постмодерніського» дискурсу пов'язаний із призмою ідей, поширених у колах північноамериканської літературної критики 1950 – 1960-х років, звідки у 1970-х роках «постмодерністські елементи зі сфери теоретичного літературознавства перейшли на мистецтвознавчу критику, охопивши рівночасно й прикладний бік творчості, тобто самі види мистецтва» [271, с. 58]. І лише у наступному десятиріччі ці ідеї оформились у світоглядних

науках – філософії, естетиці, соціології, політології, антропології, історії, теології тощо. У східноєвропейських державах посткомуністичного табору (Україна, Польща, Угорщина, Чехія, Словаччина) дискусія про легітимізацію постмодерну як культурного феномену, з об'єктивних причин розпочалась наприкінці 90-х років та активно триває до сьогодні. Кількість прихильників постмодерної сучасності, як і її антагоністів величезна, засвідчена багатотисячною бібліографією, а також повсюдним вживанням терміну у буденній практиці. До постмодерного намагаються залучити творчість нонконформістів, андеграунд. Так Гліб Вишеславський для перехідного періоду, пов'язаного із розпадом Радянського Союзу, на позначення сучасності вводить термін: «змішаний», «модерно-постмодерністський» [91, с. 93]. Ірвінг Хоу започатковує дискусію навколо постмодерну (1959), визначаючи його як «сумне падіння хвилі після величного гребеня модерну» [76, с. 28], однак невдовзі постмодерн асоціюється із демократизацією та плюралізмом, що скасовує розрив між високим мистецтвом та масовою культурою, між критиками та публікою, професіоналізмом та аматорством. Постмодерн вже не є ознакою занепаду, а декларує нові можливості, нове у зростанні різноманітності. Для розуміння трансформаційних процесів естетичного уявлення про *нове* зауважимо, що «...постмодерністський дискурс не базується на утвердженні емерджентної оригінальності своїх модифікацій і погоджується з "ситуацією цитування", тобто роблення просто "нового"» [182].

Постмодерна художня практика реалізовується двояко: герметичний концептуалізм декларує деконструкцію, філософію порожнечі, констатує хворобливість світу; масова культура та поп-арт натомість пропагують комфортне перебування у соціумі, що зміщує елітарне та масове, забезпечує кожному рівний доступ до мистецтва, інших благ. Постмодерністська іронія супроводжує рівночасно обидва напрями, сміховинна культура використовується для подолання страху, а самоіронія – як намагання реабілітувати власну культуру та її досягнення.

Італійський мистецтвознавець Ачіле Боніто Оліва, визначаючи *нове* у мистецтві, у 1980-му році пропонує вживання терміну *транс-авангард*. Означення суголосне постмодернові, адже означає позицію після авангарду, який був естетичним виявом модерну [76, с. 28], однак у працях культурологів іноді вживається як паралельне означення [91, с. 138]. Транс-авангард, як і постмодерн відмовляється від ролі митця як естетичного поплічника держави, пропагандиста соціуму. За словами Боніто Оліва: «Мистецтво не може бути практикою примирення, оскільки воно завжди продукує відмінності... Мистецтво... є асоціальною практикою, яка виникає у відокремлених і таємничих місцях, там воно розвивається і не звітує публічно щодо умов свого розвитку, оскільки не потребує жодних інших стимулів, окрім внутрішніх рушійних сил, що ним керують» [76, с. 40]. Фактично, означення естетики постмодернізму супроводжує пошук критичних тем, нових способів, методів і засобів, що засвідчили б експериментальність уяви та декларували новітню сучасність по відношенню до всього, що може бути вираженням. Узаконюючись, воно шукає способів інституційного закріплення у сучасності, зосереджуючись на самовідтворенні, а не пошуку нового [491].

На завершення другої декади ХХІ сторіччя вживання терміну «постмодернізм» неприйнятне в контексті визначення естетичних основ сучасності, бо набув означення конкретної хронологічності. Юрій Андрухович визначає легітимність вживання постмодерн (як стилю, а не доби – Н. Б.) за 90-тими роками: «Вчорашню літературу називали «постмодерном», а для сьогоднішньої критики ще не мають точного визначення. Наші літературознавці трішки «загальмували», тому й досі послуговуються терміном «постмодернізм» [150]. Олег Сидор-Гібелінда під постмодерном розуміє експериментально-пошукове мистецтво наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. [444, с. 291]. Володимир Єшкілев у своїх публіцистичних дописах про суспільні реалії послуговується терміном «Гіпермодерн» з великої букви [177], а «Гіпермодерна культура» визначається «певним "залишковим матеріалом", "прибутком" (residual gain) із широкого подієвого потоку багатолікої "гри в

ідеальне". Тієї віковичної гри, що стає можливою, щойно в людей з'являється вільний від боротьби за виживання час» [181].

Хронологічно нове розуміння сучасности, що формує нові уявлення про естетичне, пов'язують з 11 вересня 2001 року – падінням веж-близнюків у Нью-Йорку: «Постмодерн підвів ризику – з провокативного та новітнього став буденним та реакційним. Вже не можна робити те, що робилось раніше акціоністами, наприклад, автодеструктивні перформанси. Після теракту... вони втратили зміст» [577, с. 26–28]. За іншою версією, постмодерн завершився разом із появою смартфона, що позначило загибель аналогових технологій та позначило еру тотальної присутности. Також кризу постмодерну пов'язують із відсутністю організаційної, економічної та інформаційної бази, через що він «мімікрує під більш успішний з комерційного погляду модернізм і різноманітні форми фігуративного мистецтва, й навіть під мистецтво салонно-комерційне» [91, с. 138].

Описуючи епоху тотальної дигітальності, найчастіше вживають нові темпоральні категорії, що позначають альтернативу постмодерну – найперше узагальнений термін *пост-постмодерн*. Термін уперше використаний канадійкою Ліндою Хатчеон [615, р. 181]. До контекстів періоду розпаду залучають фрагментарні визначення: *перформатизм* (2000), *автомодерн* (Роберт Семюелс, 2008), *дигітимодерн* (Алан Кірбі, 2009), *альтермодерн* (Ніколя Бурріо, 2009), *реновалізм* (2009) та глобальніші: *гіпермодерн* (Жіль Ліповецьки, 2004), *трансмодерн* (Э. Дуссель), *метамодерн* [683]. Така велика кількість пост-посттеорій свідчить про жваву дискусію у професійному просторі, пошук нових виражень розуміння сучасности, намагання створити адекватний алгоритм прогнозування майбутнього. Різноманітні джерела, як і обрані часто протилежні критерії визначення категорій запевняють у відсутності узагальненого розуміння змісту сучасности. Однак інституалізація відбувається лише при зміні парадигми, тож нинішні теорії можуть бути відформатовані лише за умов появи ще іншого світовідчуття.

Концепцію західноевропейського суспільства як гіпермодерного запропонував французький соціальний філософ Жіль Ліповецький (2004), однак, як і у випадку із постмодерном, вживання терміну, варіації розуміння з'явилися задовго до цього часу.

Терміни: гіперреалізм, гіперестетика, імплізія уперше запозичені Артуром Крокером та Девідом Куком з філософії Бодрійяра. Порівнюючи ультрамодерн із постмодерном, автори стверджували, що нова свідомість у «...надвечір'ї ультрамодернізму (технологій) та гіперпримітивізму (суспільних настроїв) розкриває ...розпад та розкладання на тлі радіації пародії, кічу, вигорання...» [627, р. 8]. У їхньому розумінні постмодерн – це не початок чогось нового чи кінець чогось старого. Це катастрофа, що стане можливою через звеселення, імплізію сучасної культури. Їхня категорія паніки супроводжується деградацією в усіх галузях культури та політики. В ультрамодерні світ знаходиться у руїнах. «Нині ми живемо у гіперсучасному світі, де панічний шум (електронний саундтрек з телевізора, рок-музика в епоху розвинутого капіталізму, білий звук у всіх "футурошопах") представляють свого роду афективну голограму, що забезпечує видимість відповідності для реальності культури, що вибухає всередині себе» [627, р. 247].

Описуючи сучасність, Крокер та Кук багато уваги приділяють людському тілу, прогнозуючи його трансформації в бік повної відмови від тіла [627, р. 20–34]. Іван Варга (2005) одночасно дискутує про спорідненість усіх «-ізмів». За його міркуванням, подібно, як сучасність не поривала з досучасністю, постмодерн мав багато спільного із модерном – гіпермодерн органічно поєднаний із постмодерном, навіть підсилює ознаки останнього. У публічних презентаціях тіла відбувається повернення домодерних практик: використання прикрас у вигляді татуажу, пірсингу, ін. Однак ці практики не несуть ознак соціальності, навпаки вирізняють індивіда з загального соціуму, є ознакою його нестабільності [672, с. 211–212]. У розумінні Варга гіпермодерне суспільство з допомогою технологій оперує можливостями, що раніше не були доступними: лікування рідкісних хвороб та косметичні операції з використанням

стовбурових клітин, можливість зачаття дитини поза тілом матері, віртуальна реальність, що продукує задоволення багатьох питомих людських інстинктів. Тож віртуальність відкидає тілесність, тіло стає симулякром.

Досліджуючи медіа, Джон Армітадж звертається до праць французького філософа Поля Віріліо [573, р. 16], який, описуючи культуру сучасності, роль у ній політики Сполучених Штатів, зауважив, що останньою війною є швидкість, прискорення. Прискорення комунікацій призводить до ущільнення реального часу. Фактор простору змінюється часом, а матеріальне витісняється нематеріальним. Актуальне для сучасності «Віднині не існує "тут", однак існує "тепер"» [84, с. 92–93]. Армітадж пророкує екологічну катастрофу, що зможе породити нову культуру, а у працях Віріліо префікс «гіпер-» тотожний «понад», тож суспільство все ще знаходиться у *сучасності* [573, р. 26]. Гіпермодерн асоціюється уже не лише з тілом, а й з визначенням культури.

У працях Ліповецького знаходимо суперечні думки. Автор, використовуючи один і той же означник сучасності, змінює його характеристики. Найперше визнає за постмодерністю перехідність між класичним модерном та новим модерном, тож гіпермодерн також не знищує сучасність, а є її граничним станом, модернізацією самого модерну. За «абсолютною сучасністю» може приховуватись порожнеча минулого та майбутнього. «Абсолютна сучасність не структурує гіпермодерн, вона...структурує парадоксальну сучасність – сучасність, що без перестану ексгумує та "перевіdkриває" минуле» [633, р. 149]. Пізніше Ліповецький розуміє гіпермодерн як другий модерн, чи модерн навпаки – по суті, інфантилізацію суспільства, повернення до дитинства. Гіпермодерн ставить поза політикою, визначає його як радикалізацію у сфері технологій, медіа, економіки, міського планування, споживання та індивідуальних патологій [633, р. 144]. Роздуми про гіпермодерн формуються навколо міркувань про феномен гіперспоживання, однак Ліповецький бачить позитив у тому, що необмежене споживацтво зрештою призводить до потреби культуротворення.

Описуючи проблему спротиву технологіям Гіпермодерну, Володимир Єшкілев зазначає, що «...історія є, радше, сценою для проєкцій процесу боротьби особистостей з контролем. Водночас – і місцем перманентного створення та перманентного знищення суспільних цінностей...., позаяк ...демократія часто стає на бік більшості в тих питаннях, де більшість ніколи не мала, не має і не буде мати рації (наприклад, у сфері культурних смаків або творчих експериментів)» [177]. Марина Протас визначає за сучасним мистецтвом миттєвість, адже воно неминуче стає минулим [413, с. 304]. У загальному науковому дискурсі про статус сучасності чи не найбільш обговорюваним в останні роки є концепт *метамодерну*, що зі специфічного естетичного визначення, зародженого у *трансмодернізмі*, сформулювався у повноцінну соціокультурну парадигму. Його вирізняє увага до духовного, індивідуального, почуттів, людських взаємовідносин, що найважливіше у нинішньому суспільстві та є основою для формулювання теорії сучасного мистецтва. Для опису сучасності усе частіше використовують методики етики та естетики, як розділів філософських знань.

Досі *метамодерн* не має чіткого визначення та методики, однак велика кількість послідовників, переважно у культурно-мистецьких сферах сповідують його принципи на інтуїтивному рівні. Найчастіше використовуваний метамодерний термін *осциляція* використовується як форма позначення нинішнього хиткого стану сучасності, коливання між ентузіазмом та іронією. Стаття «Нотатки про метамодернізм» Тімоті Вермюлена та Робіна ван ден Аккера (2010) опублікована як своєрідний амбіційний маніфест, у якому автори намагались заперечити постмодерн та описати нову сучасність. Вермюлен та Аккер критикують усі попередні спроби формулювання –ізмів як такі, що не охоплюють загальних категорій сучасності, а лише «...радикалізують постмодерн, замість реструктуризації...» [673, р. 3]. У передмові маніфесту автори стверджують, що сучасна естетика має неоромантичне спрямування, а дух часу найкраще відображений у словах американського президента Барака Обами (2009–2017): «Yes We Can». Тож нова сучасність характеризується

чуттєвістю, а важливими її характеристиками можуть бути визначені наївність, щирість та серйозність. Саме «Структуру відчуттів» вони формулюють як *метамодерн*. Аналізуючи недоліки попередніх теорій (Чарльз Дженкс, Жан-Франсуа Ліотар, Фредрік Джеймисон, Іхаб Гассан), метамодерністи визначають їхню спільність: опозицію до модерну, утопізму, прогресу, раціональності, тоді як метамодернізм існує поміж «постмодерніським глузуванням» та «модерніським ентузіазмом» [669, р. 5]. Автори зазначають, що не всі постмодерні тенденції скінчені. Більшість набуває «Іншої форми, і що важливіше, нового змісту, нового значення та спрямування» [669, р. 4]. Префікс «мета-» в перекладі з давньогрецької одночасно відображує розуміння «разом», «поміж» та «поза»: епістемологічно метамодернізм знаходиться «разом із» (пост)модернізмом, онтологічно «поміж» (пост)модернізмом та історично «поза» (пост)модернізмом. Чуттєвість контролюється самими суб'єктами, що свідомо погоджуються на самообман [669, р. 6].

Термін «Структура відчуттів» введений у науковий дискурс Реймондом Вільямсом. З його допомогою автор описує «зміни сучасности» (changesofpresents). «Структура відчуттів» відображає особливості живої культури (livedculture), які не описуються узагальненими поняттями, як то ідеологія, світогляд, тощо, оскільки останні класифікують епоху чи подію по завершенні відповідно до інституалізованих та формалізованих контекстів, тоді як в актуальному часі вже формується інша структура відчуття. Це стан, де немає протиріччя між відчуттям та думкою: «думка відчута у цій протяжності, а відчуття осмислюється...Структура відчуттів стає ознакою соціального досвіду, яка формує загальне уявлення про покоління чи період – історичний відрізок, що вимірюється як правило десятиліттям» [673, р. 10].

Чуттєве начало нового послідовно прочитується у «Маніфесті метамодерніста» опублікованому 2011 року британським художником Люком Тернером. Автор іронічно поєднує метамодернізм із модерністичними тенденціями мистецтва початку XX сторіччя [283].

Голівудський актор та художник Шайя Лабаф 2014 року відкрито продемонстрував перформанс на червоній доріжці Берлінського кінофестивалю. Смокінг актора був доповнений крафтовим пакетом на голові із вирізами для очей. Пакет позиціонувався написом: «I Am Not Famous Anymore». Ця актуальна практика, однозначно зарахована культурологами та ЗМІ до метамодерних, мала багатотисячну аудиторію послідовників. Невдовзі метамодерн, як нова культурна домінанта інституціалізувався у форматі вебсайту, на шпальтах якого розглядаються тенденції всіх сфер соціокультурного життя [666].

Зі сфери мистецтва та культури теорія метамодерну поступово просочується і до сфери наукових досліджень. Ханзі Фрайнахтом опубліковане есе «Метамодерніський погляд на науку» (2017), де він розмірковує над абсурдністю традиційних методів пізнання, адже сучасності властиво очікувати неочікуваного, «питання завжди більш контр-інтуїтивні, ніж ми могли б подумати. Ми починаємо менше фокусуватися на прийнятих істинах та реаліях і більше – на відкритих процесах» [502].

Теорія метамодерну активно обговорюється не лише у Європі та Америці, а й серед східноєвропейських діячів культури, філософів та культурологів в т. ч. в Україні, де 2016-го року було представлено україномовний переклад «Маніфесту», створено багато електронного контенту [283].

Найслабше місце концепції метамодернізму – відсутність чи неприйнятність відомих культурологічних та філософських методів для його осмислення. Усі наміри теоретизувати метамодерн перетворюються у теорію теорії, що переходить у критику, тож прихильники пропонують формулювання теоретичних постулатів *метамодерної сучасності* на стику мистецтва та науки, не лише в розумінні точних наук art&science, а й гуманітарних досліджень art&studies [283]. Розглядаються не стільки вплив технологій та сучасних концепцій на мистецтво, скільки бажання перетворити мистецтво на метод пізнання: «Художники можуть вирушити на пошуки істини так само, як наука прагне до поетичної елегантності. Вся інформація є основою знання,

емпіричного чи афористичного, незалежно від її справжньої цінності. Ми повинні розкрити обійми науково-поетичному синтезу і просвітницькій наївності магічного реалізму. Помилка породжує сенс» [283]. Конкретизуючи: дослідник має стати одночасно митцем, науковою працею якого буде особистісний творчий досвід у кожний з моментів часу, а основним завданням – конструювання атмосфер, як створення умов для проживання певного чуттєвого досвіду наперекір мовним конструкціям, що на сучасному етапі недосконалі у питаннях осмислення сучасності.

Під *атмосферою* Гернот Бьоме розуміє якості, якими сповнюється простір при зустрічі двох суб'єктів чи суб'єкта з об'єктом, тобто інтерсуб'єктивне. «Атмосфера – це переживання до осмислення, що є спільною реальністю для суб'єкта та об'єкта сприйняття. Не форми самі по собі впливають на споглядача, а атмосфера, створена через їх поєднання» [588]. За словами філософа, сучасне мистецтво стає тією галуззю, що створює атмосфери заради набування сучасного досвіду перебування у них, а не задля продажу чи реклами з їх допомогою товарів. «Індивідуальну атмосферу має не лише твір мистецтва, а й будь-який інший об'єкт сприйняття» [52, с. 193]. За словами Ханзі Фрайнахта «...наука...завжди створюється в соціальних, економічних, культурних та філософських умовах» [502].

Наявні словникові визначення «сучасності» керуються раціональністю, що не пов'язана з екзистенційною моделлю. Оксфордський словник пояснює "contemporaneity" в загальному як «сучасний стан або стан», що може виникнути в будь-якому місці і в будь-який час, у будь-якому масштабі, за допомогою окремих осіб, груп і цілих суспільних утворень. Розглядаючи багатокomпонентність дефініції та адаптуючи її до відчуття епохи, означення широкої світової ситуації, Дж. Агамбер найбільш остаточною характеристикою виділяє досвід – загальний, одночасно суб'єктивний та об'єктивний, індивідуальний та спільний, «...незважаючи на те, що він може бути повністю зануреним у світ, відзначений безпрецедентною різноманітністю та глибиною відмінностей, співіснуванням непомірних точок зору та відсутністю

всеохоплюючого наративу (у тому числі модерности та постмодерности), яка передбачає участь усіх» [569, р. 52]. Схильність до діалогу, партисипаційності та полілогу характеризує сучасність як «...найяскравіший атрибут поточної картини світу, що охоплює її найвизначніші якості – від взаємодії між людьми та геосферою, через багатоманітність культур та ідеосферу глобальної політики до внутрішності окремого буття».

Тож сенс бути сучасним полягає у формулюванні сучасности, як екзистенційної моделі. Цей стан першими переживають філософи, поети, вчені та художники, які найбільш здатні вловити її багатозначний характер.

1.2. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу: теорія і термінологія

Розвиток культурологічного дискурсу досі характеризується інтерпретацією та аналізом напрямів і прикладних векторів у дослідженні культури, тож тематизуючи «актуальні культурно-мистецькі процеси та практики», стикаємось із проблематикою термінологічних означень окремих понять та їх комбінаційного поєднання.

Аналізуючи постіндустріальну сучасність другої декади ХХІ ст., де виробничі відносини вже не мають основоположної ролі, переконуємось, що саме культура є надпотужним чинником соціального розвитку, ресурсом, що визначає векторність містечок, міст, регіонів. Поняття «культурні практики та процеси», «мистецькі практики», «арт-практик», «арт-процеси», тощо, хоча й не є надновими термінами, проте саме тепер масово використовуються як у наукових дослідженнях, так і у публіцистиці, масовому вжитку. Окремого поточнення досі потребують споріднені, однак не тотожні поняття: «Культурологія», «CulturalStudies», «Culturology», а також визначення місця мистецьких практик у культурологічному дискурсі, поточнення «актуального» в системі дослідження сучасного мистецтва.

Зазначимо, що українські дослідники, врегульовуючи термінологічну базу, структуру культурологічного вчення, переважно звертаються до праць

британських та американських дослідників міждисциплінарних студій (Ричард Гогарт, Едвард Томпсон, Реймонд Вільямс, Стюарт Гол, Ричард Джонсон).

Так, тематизацію культурних практик актуалізує Ольга Копієвська (2018) [238, с. 52]. Дослідниця докладно та всебічно аналізує відмінності українського, британського та американського трактування «культурних досліджень», розуміння «практик» та подає власне визначення «культурна практика», під яким визначає «предметно-практичну діяльність людини/людей, пов'язану зі створенням, поширенням або споживанням культурних продуктів». Питання неспоріднених поглядів на культурологію як науку, «сміслові аспекти культури і Cultural Studies як конкретної методології вивчення феноменів популярної культури» декларує Сергій Русаков (2016) [435]. Термінологічні тонкощі різниці перекладу окремих естетичних визначень періоду та мистецьких практик також легітимності їх стилістичної приналежності на теренах Львова аналізує Орест Голубець (2001) [132].

Представники Франкфуртської філософської школи Теодор Адорно, Макс Горкгаймер уперше використовують термін «культурна індустрія» у праці «Dialektik der Aufklaerung Philosophische Fragmente» (1969). Критикуючи індустріалізацію та комодифікацію в культурно-мистецькій сфері, згадуючи наперед радіо та телебачення як масові індустріальні види, автори наголошують на непорушності «елітарності», як форми сприйняття мистецтва та культури в суспільстві [616].

У британському науковому дискурсі Ричард Джонсон у своїй статті «Що таке культурні практики?» (1986-1987) активно підтримує модерні погляди Карла Маркса, відповідно до яких культура є «областю соціального розмаїття та боротьби». За Джонсоном, вплив марксизму на його теорію визначають три характеристики: 1) культурні процеси тісно пов'язані з соціальними відносинами, особливо з класовими, а також із класовими формаціями, гендером, расовими, віковими аспектами взаємозалежностей; 2) культура напряду пов'язана із владою та сприяє асиметричній здатності індивідів визначати та задовольняти свої потреби; 3) є природнім наслідком двох

попередніх зауважень: культура ні автономна, ні зовні детермінована галузь – вона ділянка соціальних розмежувань та боротьби [627, р. 40]. Автор розвиває проблематику принципів критичного мислення, а саме: яким чином академічна наука може бути корисною для отримання корисних знань [619, р. 42]. На його думку «теорія» має статус «абстракції» та протиставляється «конкретним дослідженням». Культурні дослідження він визначає як інтелектуальну та політичну традицію у відношенні до академічних дисциплін, з точки зору теоретичних парадигм чи на основі відповідних об'єктів дослідження [619, р. 44], однак у полеміці культурних досліджень визнає першість модерністичного та, особливо, постмодерністичного дискурсу, оскільки «сучасний формальний аналіз передбачає докладний та систематичний опис суб'єктивних форм, їх тенденцій та впливів» [619, р. 71].

В нашій роботі основою для визначення культури в широкому сенсі, послужила концепція британського та американського напрямів Cultural Studies, новизна якого полягає в розширенні поняття культури, яке раніше обмежувалося здебільшого мистецтвом у вигляді найкращих зразків та досягнень людства, представлених у музеях та галереях [19, с. 71]. Для Cultural Studies культура – одна з форм соціальної практики, повсякденність, спосіб життя. Культура – це те, чим просякнуті всі соціальні практики в суспільстві, вона є їхнім комунікативним ядром. Cultural Studies зосереджуються довкола питання динаміки сучасної культури, її історичним корінням та розбіжностями. Ольга Копієвська визначає Cultural Studies як «сукупність методологічно й дисциплінарно гетерогенних, але тематично пов'язаних концептуальних дискурсів», де культура виступає фрагментарною, мозаїчною, гібридною [238, с. 57]. Однак, у цьому контексті закономірним постає питання: чи розвиток виробничих відносин, інформаційна революція, демократизація усіх процесів, глобалізація залишають місце для мистецтва, яке за сучасними мірками, з одного боку, належить до академічних постулатів, з іншого – є продуманою маркетинговою стратегією, пов'язаною із загальною лібералізацією

суспільства. Чим є мистецькі практики у структурі Cultural Studies на початку ХХІ сторіччя.

Повертаючись до досліджень Р. Джонсона, можемо з упевненістю стверджувати на дієвості алгоритму Cultural Studies – Art, оскільки форми, закономірності та конвенції класичних видів мистецтва (література, живопис, театр, тощо) мають значущий соціальний вплив [619, р. 68]. Культурний продукт сприймається соціумом як певний текст, тож важливо донести до загалу коди, з допомогою яких цей текст прочитується, залежно від рівня споживача. Очевидно, що культурні зміни пов'язані зі змінами активностей, смаків, ідей, бажань. Людина масової культури на початку ХХІ ст. набуває рис активного споживача, де активність розглядається як культурна практика, здатність прочитувати коди та перетворювати пропоноване індустрією. Джонсон наводить ще один важливий аргумент: необхідність розподілу функцій між тими, хто пише тексти (творцями), та тими, хто навчає загал їх читати, коментує культуру (критики) [619, р. 69].

В есе «Культура проста» Реймонд Вільямс визначає культуру як спосіб життя. Цитуючи принципи Маркса: «Культура зрештою має розумітися з огляду на систему виробництва», доповнює: «Культура – це спосіб життя, а мистецтво є частиною соціальної організації, на яку безпосередньо впливають економічні зміни» [579, р. 17–18].

Наголошуючи на технологічності епохи, Маршал Маклюєн визначив сучасну культуру як систему комунікацій, де масове набуло інституціалізації у власних термінах, що запозичені з актуальних для авангарду практик мозаїчності та колажу [636]. У вступі до своєї книги автор наголошує на новому рівневі творення актуального міського фольклору, що стає продуктом професійної діяльності маркетологів та митців. Нові образи спрямовані на творення відчуття нестачі матеріальних та нематеріальних благ [521].

Доповнення типологічного поділу культури на традиційну та народну у 1990-х роках на пострадянському просторі терміном *масова* мало негативне означення низького смаку, відмінного від маклюєнівської комунікативності,

ширпотребу, спричиненого стрімким розвитком капіталізму та переселенням громадян з сіл до міста. Натомість англо-американська школа доповнює риторику означенням *популярна*, виокремлюючи автентичне, просторічливе, субкультурне від комерційного. Тарас Лютий аналізує історичні та соціокультурні відмінності між масовою і популярною культурою через альтернативні форми (2019) [275, с. 85–87].

Гіпермодерн остаточно зруйнував межі між високою та низькою культурою, впливаючи засобами глобалізації та взаємопроникнення фінансової та інтелектуальної діяльності. Останнім часом на позначення окремих буденних практик урбанізованого суспільства використовується термін, запозичений з лінгвістики: *вернакуляр*.

Вернакуляр – ідіома, що використовується на позначення буденних контактів всередині групи носіїв мови (культурних практик), що розуміються як автохтонні, неофіційні, неформальні. Термін початково прижився у лінгвістиці, про що свідчать словники. Так, популярний Кембріджський словник (Cambridge Dictionary) визначає термін *vernacular* як іменник, що позначає: «форму мови, якою природно користується певна група носіїв, особливо в неформальних ситуаціях» [674].

Популярний транслейтер dictionary.com дає більш розгорнуте трактування цього слова. Серед них, у якості прикметника, означає висловлене мовою рідної місцевості (на відміну від літературної): народна поема чи народний оратор. В якості іменника на позначення:

- рідна мова чи мова місця;
- мова або словниковий запас, властивий класу чи професії;
- просторічне слово або вираз;
- розмаїття мови у повсякденному вживанні звичайними людьми;
- загальна назва тварини або рослини на відміну від її латинської наукової назви;
- звичаєва архітектура, що ілюструє найпоширеніші прийоми, декоративні особливості та матеріали певного історичного періоду, регіону чи групи людей.

– будь-який засіб чи спосіб вираження, що відображає популярний смак чи місцеві стилі [675].

Культурологічний дискурс запроваджений американською антропологинею Маргарет Лантіс (Margaret Lantis) у статті «Vernacular Culture» для *American Anthropologist* 1960-го року [628]. Стаття, по суті, опиралась на збірник соціологічних есеїв американського журналіста, за походженням єврея з Білоруси (Мінськ), Макса Лернера: *America as a Civilization: Life and Thought in the United States Today* (1957), в якому порушувались питання новітнього урбанізованого соціуму. Лантіс вказує на важливість оцінки психологічного клімату у суспільстві, комплексної аналітики стосовно культурної поведінки та взаємодії. Концепція вернакулярної культури робить акцент на ситуативній структурованій поведінці урбанізованих мешканців та привертає увагу до житійної, буденної культури груп, яку вони відображують, відповідно до чітко визначених місць та ситуацій. Авторка переконує, що за будь-якого буденного сценарію, як то відвідування автовокзалу чи футбольного матчу, групі індивідів властива певна поведінка, що виражається через практики. У статті демонструється комплекс компонентів, властивих вернакулярним групам: цінності та цілі, відповідний час чи місце, загальні знання, системи ставлення та стосунків і, нарешті, спілкування. Тож вернакулярна культура є повноцінним функціоналом, сегментом загальної культури. Лантіс наголошує на очевидній відмінності означення *вернакулярний* від *народного* і *субкультурного*, пропонує доповнити цим терміном вивчення компонентів складних культур, особливо в таких дисциплінах, як архітектура. Наводить нові приклади з побуту сучасної їй міської цивілізації, де існують функції сприяння спілкуванню, пристосуванню і досягненню консенсусу між незнайомцями, які мають вирішальне значення для урбанізованого соціуму з розвиненою культурою.

Процитуюмо: «Ми маємо справу з "банальним"; тим не менше, "мораль", "традиції", "звичай" – всі ці визначення дещо невідповідні, по-перше, тому, що вони не припускають будь-якого організуючого принципу; по-друге, тому що їх значення – це в основному традиція, минуле, з відсутністю адаптації до

сьогодення; по-третє>...<"звичай" – це концепція здорового глузду, яка послужила матрицею для розвитку концепції культури і залишається більше конативною, суб'єктивною, навантаженою афектами. Отже, нам потрібен новий термін» [628, р. 202].

Зміна цивілізаційної, культурної, філософської парадигм у XX столітті призвела до втрати актуальності та інструментальної адекватності класичною естетичною теорією через вичерпання духовно-культурних цінностей та зміни ціннісних категорій. Настав час «кардинальної трансформації основних універсальї традиційної культури або послідовного відмови від них» [661]. Трансформації естетичних цінностей відбулись на основі чуттєвого сприйняття твору мистецтва. Чуттєва перцепція переживань традиційного мистецтва зосереджувалась на упізнаванні. Це означало, що «мистецтво має естетичні якості, в яких зосереджується сутність твору. Акцентуючи на використанні елементів, чи цілих об'єктів з реальної дійсності в їх незмінному і натуральному вигляді, включення повсякденності поза її специфічним перетворенням відсуноло естетичні та художні завдання по створенню красивого вигляду творів мистецтва в артефактах, арт-практиках, артпроектах на задній план. Чуттєве переживання мистецтва у новій інтерпретації почало потребувати інформації про зміст ідеї.

Теорія інституційного визначення мистецтва сформувалася в англо-американському філософському середовищі 1960-х років. Артур Данто у часописі «The Journal of Philosophy» теоретизував навколо неможливості застосування естетичної теорії до поняття «світ мистецтва», що втратило інтерес до мімезису (mimesis) та застосовувало у практиках предмети з навколишнього світу (ready-made). Автор зосередився на визнанні мистецькості через інституції [600]. Структурування мистецьких артефактів в еволюційній системі відводилось музеям, галереям, мистецтвознавцям, аукціонам, професійній критиці. Філософ Джордж Дікі розвинув інституційну ідею 1974 року у праці ««What Is Art? An Institutional Analysis» [605], зазначаючи, що

сучасне мистецтво – це «1) артефакт, 2) якому будь-яке суспільство або соціальна група присвоїли статус кандидата для оцінки».

Об'єкт набуває статусу твору мистецтва на підставі контексту, в якому він розміщується у музеї чи галереї, театральній сцені. Тож інституція визначає статус кандидата, незалежно від його естетичних якостей і способу створення форми, може отримати статус кандидата для оцінки тільки всередині інституції.

Тімоті Бінклі в есеї «Проти естетики», описуючи сучасні йому об'єкти мистецтва, демонструє розрив художнього та естетичного [585]. Дослідник зауважує, що оскільки естетичний досвід стосується не лише мистецтва, а й інших форм культури та природи, то «належність до предмету естетики не є ні необхідною, ні достатньою умовою для того, щоб бути мистецтвом», тож мистецтво може не оперувати естетичними параметрами, але при цьому залишатися твором мистецтва. Першим аргументом Бінклі проти естетики є визначення, що мистецтво, починаючи з Дюшана не зосереджене у видимості об'єкта. Тож естетика, як наука про видиме, не може впливати на сутність художнього твору «критичним аналізом його видимих якостей». Другий аргумент – комунікативне становлення естетичних якостей твору мистецтва. У його теорії визначення об'єкта мистецтва як красивого або приємного «полягає не в його красі або якійсь естетичній якості, а в тому факті, що ця краса є результатом людської творчості, артикульованої за допомогою комунікації». Тобто твір мистецтва стає таким через процедуру індексації в художньому світі. Важливо не створити предмет оригінальної художньої форми з набором естетичних якостей, а помістити його в сферу мистецтва: «Щоб бути твором мистецтва, річ має бути названою (індексованою) художником». Тож автор передбачає появу інституцій (галереї, музеї, інститут кураторів та критиків), що дозволять зараховувати чи не зараховувати твори до мистецтва.

Окремо той же Бінклі зазначає, що естетичні якості є «побічними рисами твору», що означає не відсутності естетичних, чуттєвих якостей творів сучасного мистецтва, а розуміння того, що естетичне переживання арт-об'єкту стає ще складнішою системою, де глядач крім відчуттів, повинен бути

інтелектуально залучений і спрямований на виявлення концептуальності мистецтва. Схема естетичного мислення стає в певному сенсі інверсивною. Не лише чуттєве переживання, але і вбудовування арт-практик до заявленого контексту є фактором переживання мистецтва. Розуміючи залучений контекст, глядач долучається до інтелектуального, умоглядного задоволення від зрозумілості меседжу.

Рух, що метафорично позначається як «дейф», демонструє можливості експериментального підходу до дослідження сучасного простору мистецтва, його реценції в поле загальної культури, а велика кількість різноманітних мистецьких практик дає плідний ґрунт для формування нових розумових практик.

«Актуальне» у культурологічному дискурсі

Взаємодія між традиційним (масовим, популярним) та тим, що ми розуміємо під актуальним насправді значно глибша, аніж видається на перший погляд і полягає не лише у розмежуванні часових чи естетичних означень, поділі на консерваторів та маргіналів, а у визначенні ціннісних орієнтирів.

Трактування «актуальности» часто поверхове, належить в т. ч. до інтелектуальних казусів 1990-х, пов'язаних із труднощами інтерпретації англomовного терміну «contemporary art». Під актуальним у 1990-х бачились експериментальні прийоми, радикальність, епатаж, використання нових медіа, що були характерні для авангарду.

Так, Брендон Тейлор у «Art Today» демонструючи часові межі сучасного мистецтва під характерною специфікою актуальности розуміє концептуальність та репрезентацію: «Тепер мистецтво швидше апелює до інтелектуального напруження, аніж до естетичної насолоди і демонструє те, як "убозтво новоявлених артефактів по особливому проявляється на фоні визначних виставкових площ, споруджених останнім часом саме для їхньої демонстрації"» [667, р. 11]. Автором описані практики інсталяцій, перформансу як трансформаційні зміни в мистецтві та зміни у ставленні до мистецтва й інших сфер культурного поля, що дозволяють фокусуватись на сутнісних

характеристиках мистецтва, як актуального [667, р.13]. Олег Сидор-Гібелінда також визначає відповідником «актуального» мистецтва «contemporary art», чим вказує на чітку часову характеристику. За його визначенням це – «...експериментально-пошукове мистецтво наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст...ситуативний синонім ПОСТМОДЕРНУ. Ні в якому разі не означає мистецтва сучасного лише внаслідок своєї хронології появи на світ» [444; с. 291].

Однак, аналізуючи актуальність в контексті дійсної сучасності, розуміємо, що цінність того чи іншого твору визначає не мова мистецтва, а «стан», тож актуальне мистецтво характеризується не як феномен, що існує автономно від повсякденного життя, а як такий, що зливається з життям. Традиційне свого часу було сучасним, а сучасне в основі має традиційне. Мистецтвознавчий аналіз полягає у прийнятній фіксації ретроспективних поглядів. Відповідно цей метод розглядає під актуальним виокремлення художніх форм сучасного мистецтва як альтернативи модерністичному та контемпарарному, тоді як змісти, затребувані суспільством «тут і зараз» не відомі наперед та набувають конкретики лише у процесі конкурентної репрезентації ідей сучасних митців. Художники, досліджуючи повсякденність, переміщують її до художнього контексту, загострюють свою увагу на певних деталях, завдяки чому і відбувається трансформація повсякденних ритуалів у твори мистецтва.

Чи не першим серед вітчизняних дослідників «актуальне» в літературі окреслив наприкінці 90-х років ХХ сторіччя Володимир Єшкілев [182] як проблему спроможності твору перебувати в часі й метачасі та утримувати сенс творення відносно цих вимірів. «...Цінності як вимоги до волі та мети, покладені на часові координати, породжують категоріальний вимір "актуального", тобто "ціннісного насьогодні"...корпус актуального знаходиться в метачасі, на перехресті зажаданих кон'юнктурою ідей та незалежної від кон'юнктури позалюдської волі...Актуальність можна ще визначити як буттєве погодження вимог з процесом (модою) художнього суцього та з вимогами "утримання вищого творчого сенсу"». Тож, як бачимо, автор, акцентуючи на

сенсовості, «позалюдській волі», наголошує на відмінності мистецтва (в конкретному випадку – літератури) від творчості.

Актуальності властива топографічна приналежність, через перехід буденності до культурного контексту змінюється диспозиція між старим та новим: справді актуальне, сучасне мистецтво має здійснюватися безпосередньо в житті – воно має надавати форми життєвому світу, почуттям, сприйняттю, соціальній реальності свого часу. Катерина Бусол, під сучасним («contemporary») розуміє не мистецтво, що твориться безпосередньо сьогодні: у 90-х, 2000-х, нині, а суперечливі культурні феномени різних епох, що вважались сучасними на момент їх виникнення та породжували гострий соціальний резонанс. Одночасно як традиційні, розглядаються культурні процеси і твори, що стали прийнятними для суспільства [68].

Тамара Злобіна визначаючи «актуальність», наголошує на темпоральності як основного критерія: «...сучасне мистецтво – це мистецтво доби тотального панування часу над простором, що привілеює часову синхронність, рівнобіжність темпорального виміру, належність до єдиного хронологічного контексту. Не відповідати цим вимогам означає не належати до сфери «сучасного мистецтва», яке не може бути "актуальним" на місцевому рівні й "неактуальним" назовні». Вона ж зауважує, що усі спроби «осучаснити» пострадянське мистецтво насправді зводились до намагання поставити його на контрольований виробничий потік: «Мистецтво проголошувалося такою ж інституцією ліберального суспільства, як, скажімо, прозорі вибори, а митці мали стати кимось на кшталт членів виборчих комісій, які можуть не лише спостерігати за дотриманням демократичних процедур, але й спрямовувати свої скарги у відповідні інстанції» «...Із привілейованого громадського спостерігача митець знову перетворився на дизайнера дозвілля, цього разу капіталістичного...» [203].

Цікаві визначення актуального мистецтва наводять у своїх інтерв'ю активісти західноукраїнських мистецьких процесів останньої декади ХХ століття, що взяли на себе роль перших критиків та галеристів. Творячи

актуальне мистецтво, вони мислять про перетворення традиційного соціокультурного ландшафту. Анатолій Федірко (Чернівці) вважає, що «...основна концепція актуального мистецтва – це його уніфікація. Створення індустріального продукту.<...> Це...спроба відтворити концептуальні речі, про які говорив Малевич – супремус. Відтворити у промисловості, у дизайні, у побуті. Мистецтво – це свідомість індивідуума, який часто протистоїть колективній свідомості» [164].

Мирослав Яремак (Івано-Франківськ) зауважує: «Основна різниця між традиційним мистецтвом і актуальним в тому, що в першому вся увага приділяється естетичному, а в другому – етичному [14]. Важливо не що ти робиш, а як». Таким чином митець визнає право суспільства на інституціоналізацію мистецтва через появу дискурсів та продуктивну діяльність.

На нашу думку, актуальність не є стабільною, пов'язаною з хронологічністю, вона започаткована митцем та постійно продукується через нашу залученість.

Культурно-мистецькі практики та культурно-мистецькі процеси

Глобальна трансформація культури, поява радикальних і новаторських змін в художньо-естетичній сфері, потребують змін у естетичному дискурсі, що намагається виробити нові концептуальні моделі осмислення естетичного і художнього буття-свідомості. Естетика, переосмислюючи класичні ціннісні категорії, задається питанням про сутність сучасних арт-практик. Очевидно, що специфічність сучасного художнього процесу і кардинальна відмінність артефактів актуальних художніх практик від об'єктів класичного мистецтва вже не дозволяє оперувати зручними і застосовними до класичного мистецтва інструментами теоретичного осмислення.

Формулювання терміну «мистецькі практики» пов'язується переважно із авангардними напрямками мистецтва, репрезентаціями творів на вулицях та в інших просторах. Важлива дієвість мистецтва у цей період, його соціальні функції – мистецтво повинно вразити, викликати активну реакцію стороннього.

Авангардне мистецтво позбулось традиційних академічних інституцій: театральних та концертних залів, музеїв, галерей, завойовуючи невластиві нові простори (як стаціонарні, так і пересувні). Попри те, що світоглядно-естетичні витoki сучасних мистецьких практик знаходяться у полі авангарду, їх буття пов'язане з репрезентацією посткласики, де під посткласикою розуміється алогічне, позасмислове завершення, кінець усіх кінців, що відкидає протиставлення високого та низького, елітарного і масового, де достатньою умовою актуальності є перформативність як якість «зробленості» на публіку, репрезентативності, зміщення акценту з результату практики на процес.

У сказаному контексті, до мистецьких практик залучають динамічні: інсталяція, флешмоб, гепенінг, перформанс; та статичні: стріт-арт, паблік-арт. У класичних формах декларувався постулат: мистецтво не повинно пахнути потом. Перформативність же, як риса дієвості, навпаки заохочує до демонстрації усіх рівнів підготовчих та виконавських процесів. У минулому виставкові (непроцесійні) види мистецтва: живопис, графіка, одночасно література нині набувають процесійних рис, стають важливими як «інші» види активної комунікації. Додамо, що неспоріднені раніше види: візуальні, вербальні, пластичні, сьогодні змішуються, утворюючи нові підвиди, жанри. Мистецькі практики, що демонструються поза звичними спеціалізованими просторами, захоплюють у число своїх творців і цілком випадкову аудиторію, чим збагачують як сам текст, так щоразу і доповнюють його смисли.

Арт-практики відмінні від форм вираження попереднього мистецтва: як класичного так і модерного. Так, інсталяція – це не скульптура, перформанс та акція – не театр, а паблік-арт, стріт-арт, мистецтво в міському просторі не належить до мистецьких видів в контексті класичної естетики. В більшості вітчизняних джерел поняття public art, як і інша актуальна термінологія, використовується без аналізу перекладу внаслідок того, що буквальний переклад терміна призводить до втрати хронологічного й культурологічного змістів і стає синонімом «монументального мистецтва» [318, с. 136].

Необхідність оновлення способів описування сучасного може бути аргументоване тим, що узагальнюючим префіксом арт- перед позаестетичними термінами практика, діяльність, проєкт і іншими, позначається продукт сучасного арт-виробництва, чим підкреслюється його принципова відмінність від категорій «твір мистецтва», «витвір класичної естетики» [19, с. 75–76]. Зміна естетичної теорії відбувається на підставі магістральних тенденцій розвитку естетичного буття-свідомості.

Новим етапом розвитку мистецьких практик перелому тисячоліть (1997), на думку Ніколя Бурріо, є «соціальний поворот». Мистецька практика стає незалежною від виставкового простору та пропонує нове розуміння художника й мистецького твору одночасно як дію та ситуацію, однак не як об'єкт [590, р. 54]. Таким чином, практика переходить до поля культури, набуває професійності, а її тривалість, як показує дигітальний досвід другої декади ХХІ ст., не визначається моментом, а може бути розтягнута для досягнення стійкого результату від комунікації.

Натомість К. Бішоп зауважує на утопічності «реляційної естетики» Бурріо, адже вона наперед передбачає позитивний розгляд події з «активною участю» суб'єктів, що унеможливорює сенсовість залучення критичного потенціалу цієї практики. Коріння проблеми дослідниця вбачає у «переважанні етичного над естетичним, де митець розчиняється в колективному та культивує жертвовність мистецтва як такого до його повного розчинення, за необхідності, в соціальній практиці» [586, р. 58–59].

Така ситуація, як переконаємось у подальших розділах, робить партисипативне мистецтво вигідним для державних установ та приватних фондів, що, розуміючи у мистецтві потенційну користь для суспільства та силу впливу публічних практик, починають використовувати його у політичному руслі. За окремих умов, практика перетворюється на плацдарм для спекуляцій та маніпуляцій суспільною думкою. Тоді як призначення сучасного мистецтва – стати нейтральною територією, проговорити болісні проблеми, стати терапевтичною силою для людей, «згуртувати їх перед нагальними

проблемами. Або навпаки – вирвати з буденности й подарувати новий досвід, що буде сприяти покращенню й зростанню» [586, р. 59].

Арт-практики втрачають сенс за відсутності публіки. Саме цим вони підтверджують свій статус структурної одиниці Cultural Studies. Публічністю вони споріднені з політикою – виконавське мистецтво близьке до політичного дискурсу [19] і, як політика, хоча і доступні усім, втім орієнтовані на певного глядача. Традиційне, масове – звично має ширшу аудиторію, пов'язану з трансляванням загальних культурних практик. Арт-практики ХХІ ст., в сенсі їх належності до мистецтва, не сприймаються однозначно або сприймаються із нерозумінням невідповідним глядачем.

В Україні явища, що синтезували елементи перформансу й гепенінгу, постмодерністську іронію, бурлеск, гру та гострополітичну сатиру стали помітними наприкінці 1980-х — на початку 1990-х. Аліса Ложкіна зазначає важливу деталь: «Такими речами займалися переважно політично активні студенти нехудожніх вишів – історики, філософи. У консервативній живописноцентричній українській системі координат подібні практики довгий час випадали з контексту сучасного мистецтва» [270, с. 325].

Однак, спостерігаючи за культурно-мистецькими процесами, відзначимо певний прогрес: від майже повної ізоляції та несприйняття у 80-х – 90-х роках ХХ ст. до зацікавленості, співучасності, обговорюваності серед нинішньої молоді аудиторії, чий вподобання, як не дивно, в більшій мірі пов'язані з масовою культурою, аніж представників класичних шкіл чи старшого покоління. Складно назвати ці зміни позитивними, адже, потрапляючи до простору масової культури, арт-практики демократизуються. Позаяк публіка не вимагає визнання за ними якості «творіння», багато митців комерціалізуються, чи деградують, наслідуючи самих себе. «Актуальне», через невмотивоване використання втрачає первісну гостроту, набуває статусу модного визначення, активно використовується у споживацтві. Тож, втрачаючи громадянську значущість, гостроту експериментальності, актуальне стає неактуальним «і перетворюється на індустрію з виробництва статусних художніх товарів» [206].

Визначаючи культурні процеси як зміни у часі станів культурних систем та об'єктів, а також типові моделі взаємодії між людьми та соціальними групами [120, с. 343], у нашій роботі під *культурно-мистецькими процесами розуміємо якісну зміну станів або явищ мистецьких форм, систем, об'єктів через взаємодію між митцями, суспільством та інституціями, що відбуваються у ході розвитку загальної чи конкретної культури суспільства*. Процеси, про які йтиметься у роботі, визнаються актуальними через їхню близькість до перформативної дії, вбудування у актуальність через новостворені, творчі та постановочні процедури.

1.3. Осмислення ситуації «millenium»: методологія і джерела

Провокація, одночасне існування міметичного та неміметичного, художнього і нехудожнього, ціннісне розманіття, технологічні зміни, суспільні та політичні трансформації в державі та світі за період кінця XX – початку XXI століття, світоглядна, етична та естетична свобода вибору вказують на те, що осмислення ситуації актуальних культурно-мистецьких практик та процесів вимагає нових концептуальних схем, адекватних сьогоденній ситуації. Тож у роботі використано комплекс методів універсального, загальнонаукового та специфічного характеру, взаємодоповнюваність яких забезпечила об'єктивність і наукову достовірність результатів дослідження. Методологія праці має комплексний характер і базується на поєднанні засад культурологічного, мистецтвознавчого та естетичного досліджень, що сприймають перформативний поворот в суспільних відносинах та різнобічно оцінюють питання змін культурної парадигми.

Актуальні культурно-мистецькі практики Західної України кінця XX – початку XXI століття – складний та багатогранний об'єкт дослідження, що розглядається в контексті низки причинно-наслідкових чинників: маргінальності, варіативності, диференціації, інтеграції та реінтеграції, мережовості. Він виступає одночасно методом демонстрації впливу маргінальних утворень та виконує роль абстрактного конструкту суспільних

когнітивних процесів. Таким чином, спектр підходів до вивчення цього явища є надзвичайно широким та передбачає використання цілого ряду методологічних стратегій. Відповідно до поставлених завдань, сформовано поетапну методику дослідження, що передбачає виконання послідовних дій на теоретичному та емпіричному рівнях:

Етап 1: Формування наукових гіпотез, розробка попередньої програми, мети, завдань та обґрунтування методів дослідження.

Етап 2: Комплексний аналіз літератури та джерел, визначення ступеня дослідженості теми, формування теоретичної бази, дослідження історичного розвитку інформаційних систем, робота з архівними джерелами.

Етап 3: Здійснення польових досліджень в середовищах міст Західної України, проведення зустрічей та інтерв'ю, формування бази фото- та відеоматеріалів.

Етап 4: Аналіз, систематизація та інтерпретація даних, отриманих в результаті польових досліджень, узагальнення закономірностей, визначення проблем та механізмів їх вирішення.

Етап 5: Узагальнення одержаних результатів та формулювання висновків дослідження.

Теоретичні етапи дослідження базувались на конструюванні гіпотез як спробі тематизувати поняття актуальних культурно-мистецьких практик та процесів. Логічною основою попередніх умовиводів був об'єктивний порівняльний аналіз візуальних спостережень певних закономірностей існування та трансформації культурно-мистецьких практик у просторах західноукраїнських міст за понад 30-літній період. Спостереження базувались на власному досвіді автора як учасниці та свідкові західноукраїнських культурно-мистецьких процесів від 1989-го року, діяльності у статусі провідної науковиці Івано-Франківського державного художнього музею, керівниці потужної регіональної туристичної компанії, дослідниці історії мистецтва. Для об'єктивності спостереження залучені інтерв'ю та умовиводи активних учасників і дослідників проблематики.

Запропонована гіпотеза сформульована на основі поєднання прогресивних методів Cultural Studies – Participative management – Performance studies.

Методології Cultural Studies (Р. Джонсон) постулює культуру як «область соціального розмаїття і боротьби» [619]. Відповідно, культурні дослідження означаються як інтелектуальна та політична традиції до академічних дисциплін, з точки зору теоретичних парадигм чи на основі відповідних об'єктів дослідження, однак у полеміці культурних досліджень визнає першість модерністичного та, особливо, постмодерністичного дискурсу, оскільки «сучасний формальний аналіз передбачає докладний та систематичний опис суб'єктивних форм, їх тенденцій та впливів» [619, р. 73]. Автор пропонує у новій методиці перегляд критичної теорії, що розуміється не як поєднання існуючих принципів окремих дисциплін, а перетворення елементів різних підходів у їх взаємостосунках [619, р. 74]. Методологія визначає за культурою одну з форм соціальної практики, зав'язаної на повсякденні та способі життя. Її принцип використовують в оцінках культурних ситуацій Жерме Лернер [263], Девід Гарві [116]. Cultural Studies зосереджується довкола питання динаміки сучасної культури, її історичного коріння та розбіжностей. Ольга Копієвська наголошує серед переваг застосування «сукупність методологічно й дисциплінарно гетерогенних, але тематично пов'язаних концептуальних дискурсів», де культура виступає як фрагментарна, мозаїчна, гібридна [238].

Participative management обумовлює низку стратегій, спрямованих на взаємодію з суб'єктом чи між групами суб'єктів для спільного творення об'єкта чи дії. Використовується у практиках низової демократії та у мистецьких проєктах від 1950-х років. В основі методики зосереджена теорія масової комунікації, сформульована Маршалом Маклюеном [281]. Новації Маклюєна полягали у пропозиції вивчення масової культури через неї саму, а не виходячи з традиційних уявлень. Культура розглядається без аналізу інтелектуального та ціннісного і якісного змісту, а лише як система комунікацій.

Вважаючи, що культура живе у поведінці, Маргарет Лантіс заперечує використання у дослідженнях джерел, що не належать до «ситуативної

культури», адже ситуативна поведінка людей, спровокована медійною інформацією (у випадку Лантіс, маються на увазі газети), завжди пов'язана із контекстом місцевої культури [628, р. 212].

Як бачимо зі схеми (Схема. 1), культурологічне дослідження вернакулярних проявів ґрунтується на артефактах, чи спостереженнях практик, інших процесів особами, що не є безпосередніми учасниками комунікативного процесу.

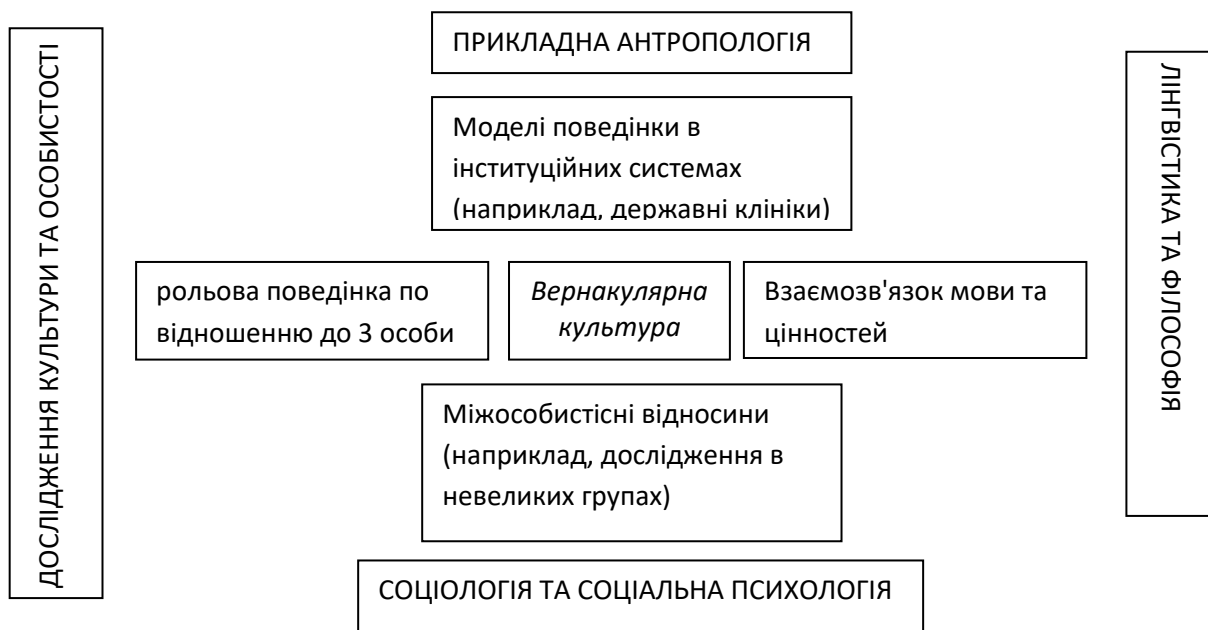


Схема 1. Приклади досліджень різних аспектів вернакулярної культури (адаптовано за Маргарет Лантіс [628])

Метод партисипаційного залучення актуалізує Ніколя Бурріо та його головна опонентка Клер Бішоп. Реляційні мистецькі практики відомі від 1969-го року (художник Нільсон Полле, проєкт *Model for a Qualitative Society*). практики залучення спільнот свого часу використовували художники: Йозеф Бойс, Томас Хіршхорн, Рікріт Тіравані, Франсіс Аліс та інші [522]. В реаліях західноукраїнських міст ця стратегія набуває виключної популярності у першій декаді XXI століття як у мистецькому, так і у спільному культурному полі, що буде розглянуто у подальших розділах.

Метод Performance studies активно застосовується сьогодні у коледжах та університетах США. Американський раціоналізм використовує перформативний принцип навчання через гру у ліберальній традиції громадянської освіти. Практикування задіює мистецтво до споглядання природи свідомості [121, с. 347].

Сучасні дослідження в галузі performance studies розкривають можливості творчих лабораторій з вивчення поведінки, соціальних взаємовідносин, інших напрямів антропологічних досліджень. За словами Філіпа Ауслендера, performance studies є дисципліною, що керується парадигмою, що «...може функціонувати як лінза, за допомогою якої можна розглядати практично все <...> шляхом аналізу незліченної кількості контекстів, у яких вона з'являється і до яких її можна застосувати» [576, р. 2]. Ричард Шехнер зазначає, що performance studies починається там, де закінчується більшість дисциплін з обмеженим доменом, закликаючи сприймати будь-які твори мистецтва не як артефакти, а як процеси, зв'язки, діалог між просторами та культурами [656, р. 3–4].

Структурні схеми, розроблені нами для візуалізації методологічних засад Cultural Studies, ґрунтуються на принципах картування зв'язків між мистецтвом, містом та історією.

Осягнення загальної картини очевидне за наявності конкретних кроків:

– перший демонструє ступінь взаємообумовленості публічних сфер ангажованості мистецтва та політики (відповідно культурні дослідження визначаються як взаємовідносини естетичної та політичної традиції із академічними дисциплінами, з огляду на теоретичну парадигму чи до об'єкту дослідження)



Схема 2. Спільність сфер мистецтва та політики

- у подальшому, розглядаємо буденну діяльність, що належить до сфери впливу громадського простору.



Схема 3. Поділ міських просторів за принципом доступності.

- та способи реалізації права на громадський простір



Схема 4. Диференціація громадських просторів відповідно до політичного активізму

- конструкція неоднорідного простору міста-«гетеротопії», що може виявляти місця із протилежною цивілізаційною приналежністю.

СУЧАСНЕ МІСТО		
Місця	Немісця	Потоки
Буденність, майстерня, соціальні мережі	Кав'ярня, галереї, музей, театр, публічний простір, платформи	Місто, медіа, інформація
Формування смислів	Легітимізація смислів	Ширення, запозичення
Художні твори	Репрезентація	Комунікація
Концепції	Простори проєктів	Ідея післямайстерні

Схема 5. Візуалізація методу погляду на простори мистецтва і культури в діалектиці "місць" і "немісць" за принципом медіальності сучасного топосу. Укладена Богданом Шумиловичем (<https://lia.lvivcenter.org/uk/themes/city-of-artists/>), доповнена Надією Бабій.

- наступний крок демонструє трансформаційні процеси переходу практик з мистецького поля до соціокультурного

управління ← глядач ← ПЕРФОРМАНС ← перформер ← медіа

Схема 6. Взаємозалежність актуальності практик від рівня делегування змістів

Таким чином, опираючись на факти та акцентуючи увагу на наявних парадоксах попередніх теорій, виведено постановку наукової проблеми та обґрунтовано актуальність її дослідження. На основі синтетичних мисленнєвих експериментів, що полягали, здебільшого, в уявній маніпуляції візуальними інформаційними об'єктами та абстрактному спостереженні гіпотетичних трансформацій, яких зазнавало міське середовище та роль митця у місті, методом наукового прогнозування дедуковано перспективні результати детального вивчення заданої тематики. Отже, основою подальшої роботи став гіпотетико-дедуктивний метод, що дозволив, на основі попередньо

сформульованих схем очікуваних результатів, обрати необхідні механізми емпіричних досліджень.

Визначення ступеня дослідженості теми супроводжувалось узагальненням та систематизацією наукових ідей філософів, культурологів, антропологів, соціологів, мистецтвознавців, митців різних галузей, урбаністів, що значно вплинуло також на формування категоріального апарату.

Серед світоглядних праць, що значним чином вплинули на наше дослідження виокремимо історіософські, присвячені систематизації постмодерністських тенденцій у західній духовній культурі, найперше – есеї Шарля Бодлера [582]; монографії: Вольфганга Вельша «Наш постмодерний модерн» [76], Поля Віріліо «Машина часу», «Інформаційна бомба» [83; 84], Макса Вебера «Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика» [75]. Ми опирались на фундаментальні статті літературних критиків, філософів та соціологів: Ролянда Барта [48; 49], Вальтера Бенґяміна [52], П'єра Бурдьє [66]. В українській історіософії визначною є монографія Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» [340], що окрім літературної проблематики заторкає найперше глибинні процеси модернізації суспільства. Виявленню постмодерністської інтерпретації терміну свобода, в т. ч. в контексті мистецьких та ідеологічних перетворень присвячена монографія Орести Лосик [271]. Новою узагальнюючою працею є критична антологія «Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe» видання МоМА, що, однак, оминає дослідження України [574]. Феномен "західної" цивілізації як моделі громадянського суспільства всебічно висвітлений збірником праць європейських та американських політологів й соціологів «Громадянське суспільство як здійснення свободи: центрально-східноєвропейський досвід» [284]. Вітчизняні світоглядні та мистецькі лакуни другої половини ХХ – початку ХХІ ст. доповнені вагомими монографіями та науковими публікаціями Олі Гнатюк «Прощання з Імперією. Українські дискусії про ідентичність» [126], Ореста Голубця «Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття» [130; 132] Важливими стали монографічні

дослідження: Віктора Сидоренка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань» [445], Олега Сидора-Гібелінди «Українці на Венеційській бієнале: сто років присутності» [444], Лізавети Герман та Ольги Балашової «Мистецтво українських шістдесятників» [119], Гліба Вишеславського «Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму» [93], Бориса Парахонського й Галини Яворської «Онтологія війни і миру: безпека, стратегія, смисл» [346], Лесі Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» [460].

Фахові наукові статті належать: У. Ваньковичу [70], В. Черепанину [513; 514], О. Гусейновій [151], Х. Домащук [165], Г. Гаврилів [111], Г. Вишеславському [92], І. Яковець [555; 556], С. Васильєву [72; 73], К. Станіславській [466–469], О. Чепелик [516–519], Т. Лютому [275], О. Шафраньошу [530], І. Лучуку [274], Н. Пасенчук [339], Н. Мусієнко [318], І. Черновій, В. та О. Лігусам [271], К. Нікітенко [329].

Питання глобальних інспірацій та локальних особливостей мистецьких і культурних практик в Українському просторі глибинно розглянуті дисертаціями Г. Вишеславського [88], Т. Грідяєвої [136], А. Єфімової [186], Н. Івановської [207], О. Копієвської [238], Я. Шумської [544], С. Чучук [528], Ю. Шеменьової [533], Т. Шепеть [536]; науковими та науково-популярними збірниками: «Перфомативність vs театральність» [78], «Курбасівські читання» за 2018-й рік [78], «Український театр ХХ століття» [478], «Івано-Франківський художній музей: експлікація буття» [208], «Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії» [269], «Історія Івано-Франківського обласного історико-просвітницького товариства «Меморіал» ім. В. Стуса» [219], «Перший відмінок. Незалежне мистецтво Івано-Франківська. Дев'яності-нульові» [352], «Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії» та «Мала хронологія мистецьких подій і пам'ятних дат ХХ століття» Р. Яціва [564; 565], «Львівське неофіційне мистецтво» авторства Б. Мисюги [304].

Під час опрацювання наукових текстів, відбору необхідного матеріалу та безпосередніх цитат використовувався метод деконструкції. Оскільки явище

актуального мистецтва, культурно-мистецьких практик не є детально та комплексно дослідженим, за допомогою методу аспектного аналізу проводилась інтерпретація матеріалу з дотичних наукових сфер, враховуючи конкретні особливості галузі. Критичний аналіз допоміг виявити сильні та слабкі сторони наукових текстів та розглянути всі можливі грані досліджуваного предмету, а за допомогою порівняльного аналізу було співставлено теорії різних дослідників та дисциплін. Розуміння культури не як строгої категорії, а як певного роду підсумку історії дозволяє сприймати маргінальні процеси та "не-культуру мас" як важливі чинники політичної (соціокультурної) продуктивності: «Найперше нам необхідно боротись із розривом, що відбувається, коли культурні дослідження використовуються лише з академічною метою чи коли інтерес, до прикладу, до форм популярної культури відокремлюється від аналізу влади та соціальних можливостей» [591, р. 87].

Оскільки мистецькі практики свого сучасного вигляду досягнули в результаті поступової логічної трансформації, в рамках зміни історичних обставин та політичних режимів загалом, змін технологій зокрема, доречним визнано аналіз об'єктивного процесу їх еволюції від кінця ХХ ст і до сьогодення. При цьому, визначальними стали історичний та логічний методи пізнання, що, доповнюючи один одного, дозволили умовно перейти від історії та мотивації появи мистецьких практик до умов їх комунікативного призначення, трансформації та законів функціонування в мережевому суспільстві.

Одним з найважливіших на цьому етапі став метод інтермедіального аналізу. Інтермедіальні студії висвітлюються сторінками часописів, в т. ч., американського Comparative Literature and Culture університету Пердью. Найбільш цитована публікація зі спецвипуску «New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice» (2011) Єнса Шретера [657].

Інтермедіальна типологія міжмистецьких зв'язків Оге Ханзен Льове, між іншим, визначає явище як проекцію концептуальних моделей, що експліцитно

сформульовані у вигляді теоретичного дискурсу або імпліцитно реконструйовані з наративних чи імагінативних текстів, на художні, музичні чи кіно-тексти, які завдяки цьому зберігають характер апелятивних чи демонстративних артефактів [23, с. 80; 311, с. 209].

Термін «інтермедіальність» пов'язаний з альтернативним смисловим наповненням поняття «медіа», що розглядається не в якості інформаційних технологій, технічних засобів комунікації, а як культуросеміотичний фактор, де медіа означає довільну знакову систему, що несе інформацію [680, р. 3]. Тож у сучасності відбувається заміна понять мистецтво (art) на медіа (media), мистецька взаємодія (interart) на інтермедіальність (intermedia). Єдиний комунікативний (медіа-) простір актуального мистецтва передбачає не лише залучення мас-медійних образів до мистецького контексту, але й «трансгресію», перехід, зміщення меж текстів високого мистецтва. Шретер виділяє чотири моделі дискурсу та наголошує на розумінні, що трансформаційна інтермедіальність не локалізована в посередництві, а в процесах репрезентації, і, отже, трансформаційна інтермедіальність є зворотною стороною онтологічної: яка зазначає на повсюдності інтермедіальности. Саме інтермедіальне поле (включаючи інтермедіальні дослідження про інтермедіальність) продукує дефініції медіа [657, р. 2].

Важливою для обговорення сучасних вітчизняних урбаністів є концепція соціального простору, сформульована французьким філософом Анрі Лефевром ще 1974-го року [630]. Лефевр виводить відповідність змін простору змінам суспільства і навпаки – простір завжди змінний та залежить від виробництва. Громадський простір є інтегральним явищем, цілісність якого не досягається окремими спорудами чи локальним додаванням творів мистецтва на фасадах та у скверах. Це середовище існує лише в контексті людських взаємовідносин та характеризується демонстративністю [41, с. 4]. Архітектура та природній рельєф, якщо говорити про практики ленд-арту чи магістральні галереї мають магічну здатність узвичаювати в собі найрізноманітніші культурно-мистецькі форми через постійність презентаційної площі.

Мартін Гайдегер розвиває думку про місце життя та місце буття, спільність між об'єктом (світом речей) і суб'єктом (здатним мислити) у своїх есе: «Будувати, проживати, мислити», «Буття в околі речей», що вийшли друком в Україні у перекладі Тараса Возняка (1998) [112] та були надзвичайно популярними в місцевих творчих середовищах наприкінці ХХ – початкові ХХІ ст. Подібні твердження зустрічаємо і у Володимира Окаринського, який називає метод пізнання через есеїстку та мемуаристику історичною антропологією [329, с. 325]. Володимир Єшкілев у форматі редакторської колонки розмірковує про відмінності цивілізаційних моделей, породжених побутовими звичками [179].

Аналітика культового пострадянського часопису «Декоративне мистецтво СРСР» вперше на пострадянському просторі у 1980-х роках визначила «графіку міста» як окреме явище, що поєднувало навігацію із комерційною та соціальною знаковими системами – як офіційними, так і самочинними. Феномен набув характеристики неуніверсального, стихійного маркувального засобу, що не може розглядатись окремо від маргінального простору та часового періоду [31]. Обговорювана методика дрейфу доводила, що надлишок інформації блокується людською психікою, утримуючи увагу лише на основних деталях, тож «спонтанна» графіка міста до цього часу практично не входила до складу зацікавлень спеціалізованої професійної діяльності та мистецтвознавчих досліджень і розглядалась не як самоцінний, а лише як супутній елемент середовища. Критики мистецтва зазначали, що «...у сучасній художній культурі (маються на увазі 1980-ті рр. – Н. Б.), та і у масовій свідомості загалом, відбувається ...зміщення ціннісних напрямів. Інтерес до міста, що фокусувався на «пам'ятниках» та «творах» – розповсюдився на дещо загальніше, узагальнене, розмите, на увесь контекст>...<Речі виявились цікавими не лише самі по собі, а і у своїх взаємозв'язках, у своїй інтеграції до життєдіяльності людини...» [31, с. 2]. У цей же час в науковому дискурсі з'являється метафора непрофесійного мистецтва як «естетичного сміття», обговорюється роль ЗМІ, масмедіа, що є продуцентами середовища масового

споживання та створюють специфічний постійний естетичний фон, відмінний від сталих категорій мистецтва [31, с. 7].

Окремим питанням Симпозіуму Асоціації мистецьких критиків АІКА ЮНЕСКО «Народне мистецтво в середовищі сучасного міста» 1982-го [31] було дослідження трансформації традиційних, консервативних форм селянського та ремісничого мистецтва, його глобалізації й перетворення автентики на дешеву сувенірну продукцію; контраверсійне залучення до контексту народного мистецтва культури мейл-арту, передвиборчих гасел, плакатів, практик графіті, наївної скульптури, тощо. Термінологічна база симпозіуму доповнилась синонімічними визначеннями «спонтанного» «дикого» та «громадянського» мистецтва, що позначають композиції, намальовані містянами-непрофесіоналами на стінах та парканах, дитсадках, обгороджувальних щитах, нижніх ярусах будинків. Підіймалось питання долучення такого мистецтва до загального контексту культури, виходячи з його художньої функції: як сприймаються та як «використовуються» такі форми іншими містянами. Важливим підсумком стало визначення, що «...(с)понтанна участь городян у формуванні обличчя вулиць, дворів та майданів – особлива форма побуту народної традиції у житті міст. У капіталістичних країнах ця форма участі непрофесіоналів нерідко набуває політичного забарвлення, як це було у нью-йоркському та лісабонському метро» [31, с. 11].

Думка про політичне залучення «вернакулярної культури» притаманна і сучасним культурним діячам. Так, Девід Бірн підтримує тезу про важливість медіа для утворення вернакулярних угруповань, згадуючи практики мейл- та боді-арту як об'єднавчі для націоналістичних спільнот в артистичному середовищі постсоціалістичної Югославії [593]. Автор пропонує розглядати вернакулярну культуру з позиції семіотики, де об'єднуючим чинником спільноти окрім вернакулярної мови (мається на увазі діалект, сленг, просторіччя) можуть виступати естетичні уподобання: в одязі, кулінарних смаках, музиці, тощо. Марк Оже зазначає, що наративи найменше стосуються

автохтонності місць (належності людей до місця); натомість зосереджуються на подіях, що переживаються мігруючою групою [575, р. 22].

Опираючись на досвід Львівського медіацентру, проєкту «Інтерактивний Львів», зроблені паралельні кроки з метою дослідження актуальних просторів менших міст. Відповідність лінійної схеми «простір – спосіб мислення – наратив» дає можливість оцінити особливості західноукраїнських неофіційних культурних просторів кінця XX сторіччя з погляду на об'єктивні реалії та мітотворчість сучасного контексту. Підбір та оцінка фактологічного матеріалу дозволили виділити характерні риси та особливості актуальних практик й процесів їхньої взаємодії із соціумом на різних етапах визначених хронологічних рамок. Таким чином, було проведено умовну періодизацію актуальності мистецтва та комунікації з окресленням характеристик в конкретний історичний момент. Робота з накопичення наукових фактів в контексті ретроспективного аналізу об'єкту дослідження передбачала вивчення опублікованих матеріалів, ознайомлення з архівами, каталогами, самвидавом, збір, аналіз та інтерпретацію великої кількості різнопланових візуальних матеріалів.

Етапи емпіричних досліджень дозволили зібрати необхідну інформацію в маргінальних міських середовищах для підтвердження попередньо сформованих наукових гіпотез конкретними фактами. Для повноти та всесторонності отриманих результатів, механізми роботи опирались на методологію різних наукових дисциплін. Через відсутність цілісного архіву задокументованих фактів існування альтернативних середовищ та поширення актуального мистецтва радянського періоду, перших років Незалежності, міграцію митців, долучено низку цінних джерел, серед яких виділено довідкові, оповідні, візуальні, науково-популярні тощо. Особливої уваги в процесі польових досліджень надавалось збору документації: фото та відео, хронік, документів з приватних і музейних архівів, у яких безпосередньо чи випадково зафіксовані альтернативні виставки, аукціони, перформанси, ярмарки, фестивалі, театральні вистави, мітинги, події у громадському просторі, акції з відкриття пам'ятників,

конкурси на встановлення публічної скульптури чи демонтаж меморіалів. Ці матеріали опубліковані у томі «Додатки» із указанням доступу до відкритого джерела, його приналежності до музейного чи приватного архіву. Спостереження за статичними культурно-мистецькими практиками та їх фіксація за допомогою фотокамери результували створенням повноцінної бази даних, опираючись на яку в подальшому робились висновки про комунікативні процеси та активність культурного середовища в різних містах та ситуаціях. *Довідкові видання* представлені Великим тлумачним словником української мови, Cambridge Dictionary, лінгвістичним ресурсом CNRTL, Міжнародним біографічним словником дисидентів країн Центральної та Східної Європи й колишнього СРСР, «Культурологія: термінологічний словник» П. Герчанівської [120], Словником термінів, уміщеним у монографії О. Сидора-Гібелінди «Українці на Венеційській бієнале: сто років присутності» [444] статтями з «Малої української енциклопедії актуальної літератури» [182] за редакції В. Єшкілева, «Української енциклопедії джазу» [446] В. Симоненка, «Енциклопедії рок самвидаву» А. Кушніра [256], «Енциклопедії нашого українознавства» авторства О. Кривенко та В. Павліва [18], «Енциклопедії Сучасної України» [78] Я. Верменича, Виданням В. Овсієнко та О. Гірник «Міжнародний біографічний словник дисидентів країн Центральної та Східної Європи й колишнього СРСР» [325], статтями з «Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.» [48; 49], «Мала хронологія мистецьких подій і пам'ятних дат ХХ століття» Р. Яціва [565]. Серед *оповідних джерел* оприлюднено наративи учасників культурних процесів. Проведено ряд інтерв'ю з учасниками процесів чи їх спадкоємцями, дотичними особами. Організовано тематичні бесіди з художниками-монументалістами та членами Національної спілки художників України, фотографами, журналістами, поетами й письменниками, театрознавцями, режисерами, помічниками режисерів, акторами, виконавцями музичних творів, що вели або висвітлювали альтернативну діяльність в середовищах міст і малих містечок Західної України у визначений період: Всеволодом Бажалуком, Богданом Губалем, Мирославом

Королем, Любов'ю Литвинчук, Галиною Ремезовою, Володимиром та Ольгою Шлемкками, Софією Павліською (пом. 2022), Вітою Захарією, Оленою Рубановською (пом. 2023), Ростиславом Кондратом, Ігорем Панчишином, Володимиром Муликом, Мирославом Яремаком, Миколою Яковиною, Михайлом Вітушинським, Олександром Чулковим, Юрієм Андруховичем, Утою Кільтер, Оленою Потоцькою, Олександром Желізняком, Андрієм Гуменюком, Тетяною Каспрук, Тарасом Прохасько, Зеновієм та Софією Соколовськими, Віктором Чикирисом, Романом Малецьким, Стеллою Бачинською, Володимиром Смірновим, Святославом Вірстою, Лікою Андрійчук, Миколою Бендюком, Василем Іваночко та ін.; використано спогади: Івана Лучука, Галини Чубай, Зої Навроцької, Наталки Кумановської, Інги Кейван, Юрка Прохасько, Наталки Мочернюк, Василя Андрушка, Михайла Сирохмана, Володимира Федішинця, Василя Махна, Івана Скрипника, Михайла Косіва, Дмитра Стуса, Яреми Проціва, Сергія Проскурні, Петра Старуха, Олега Гнатіва, Ігоря Хоми, Юрка Іздрика, Олександра Ірванця, Євгена Цебрія, Маркіяна Іващишина, Юрка Бойка, Юрія Соколова, Богдана Шумиловича, Тетяни Яблонської, Ігоря Калинця, Віктора Морозова, Юрка Волощука, Миколи Рябчука, Володимира Ясковця, Олександри Мечевої, Сергія Ковальчука, Олега Заставного, Михайла Зарічного, Марії Микицей тощо; приватні фотоальбоми: Броніслава Тутельмана, Віктора Чикириса, Любові Литвинчук, Володимира Шлемка, Ігоря Панчишина, – які опрацьовано, систематизовано та використано для побудови якісних висновків про локальні особливості, спільні та відмінні риси творення андеграундного мистецтва.

Цінним джерелом наративу є інформація від учасників культурних процесів, сформатована у вигляді літературних творів. Це поеми: Грицько Чубай «Вертеп», «Гіпноз» [523; 524]; автобіографічні романи: Адальберт Ерделі «Béla. Dimon» [323], Юрій Андрухович «Таємниця. Замість роману» [8], Юрій Винничук «Діви ночі» [82], Василь Махно «Котилася торба» [288], Микола Петренко «Лицарі пера і чарки» [355], Ілько Лемко «Львів понад усе» [262]; есеї: Олега Лишеги, Василя Махна, Юрія Андруховича, Тараса

Прохаська, Юрка Прохаська, Володимира Єшкілева, Романа Яціва; комікси Володимира Мулика; поезія: Ігоря-Богдана Антонича, Галини Турелик, Юрія Андруховича, Олександра Ірванця, Грицька Чубая, Олега Лишеги, Костя Москальця, Станіслава Щербатих, Андрія Панчишина, Василя Андрушка, Мар'яни Савки. У цих творах надзвичайно точно відображена топографія західноукраїнських міст кінця ХХ – другої декади ХХІ століття, твориться парадигма місць на основі конкретних міських топосів. В якості вторинних джерел залучені науково-популярні статті, журналістські дописи, відгуки на інтерв'ю чи публікації. Цінними стали публіцистика та відеоматеріали: А. Звіжинський, М. Яремак, Р. Котерлін.

Джерелом передачі особистісних станів, екзистенції обрано *візуальне мистецтво* (живопис: Й. Васьків, Д. Іванцев, Р. Сельський, М. Сельська, К. Звіринський, О. Кравченко, В. Патик, П. Маркович, Ф. Манайло, Г. Левицька, О. Заливаха, Б. Тутельман, П. Грицик, Б. Сойка, П. Боєчко, Ю. Кох, З. Флінта, В. Кабаченко, В. Мулик, І. Шумський, О. Мінько; графіка: Л. Левицький, О. Сорохтей, М. Яців, Р. Жук, О. Аксінін, Г. Левицька, М. Кумановський, П. Бедзір, Є. Кремницька, К. Звіринський, О. Цегельська-Крип'якевич, Н. Пономаренко, Е. Буряковська, Р. Петрук, П. Гуменюк, І. Боднар, О. Криворучко, Б. Сорока; колаж: О. Заборський, П. Старух, Ю. Кох, Ю. Іздрік, О. Рубановська; скульптура, художня фотографія: В. Фургало, фотографічні групи «Вежа», «Keturi», Б. Тутельман, Р. Кондрат, П. Дроб'як, Я. Проців, І. Постоловський; відеоарт, медіаінсталяція: Д. Фрідман, І. Скальський, Ф. Пейчі, Д. Овчар, С. Пилявець, Р. Котерлін, Я. Яновський, С. Петлюк; перформанс: М. Яремак, Ю. Федірко, В. Кауфман ін.); аудіо та відеоінтерв'ю, переписка у месенджерах: Р. Кондрат, Т. Каспрук, П. Гуменюк, М. Вітушинський, О. Чулков;

Науково-популярні джерела представлені примірниками *самвидаву*: «Український вісник», «Кафедра», «Євшан-зілля», «Гучномовець», «Гей-Гоп», «Контр Культ УР'а», «Четвер», «Кремнюк», «Поп-транс» а також самвидавними каталогами, буклетами виставок, афішами й програмками

виставок товариств: «Шлях», «Хоругва», театру-студії Л. Курбаса, бієнале «Імпреза» тощо. Використані публікації *журналів*: Ї, Український журнал, Кінець Кінцем, Плерома, Терра інкогніта, Ранок. Київ, Сучасність, День, КіноТеатр, Foto. Ua, Образотворче мистецтво, Авжеж, ФіП, Сіті Лайф, Теле- та радіожурналістика, Літературна Україна, UNN, Слово і час, Вильнюс, сезони 60–70-х годов, Місто, Vogue, Бульвар Гордона, *таблоїдів: газет та таблоїдів*: New York Times, Прикарпатська правда, Zbruč, Тернопільщина, Форум Рідного Міста, Львівська газета, Варіанти, Слово просвіти, Слово і час, Репортер, Варіанти, Еспreso, Вежа, Шпальта, Комсомольський прапор, Версії, Волинь Post, Галицький кореспондент, Пам'ять нації, Львівські вісті, Курс, Західний кур'єр, Фотографії старого Львова, Агро, Читай, Skyscraper, Фото Львів, In Poland, Українська правда, Закарпатпост, КУРС, Правда Волинь, Історична правда, Локальна історія, Бліц. Info, Заборона, Екзиль, Поступ, Postup. Врама, Галичина, Дзеркало Медіа, Львів. Місто натхнення, Cut in sight, Історична правда, 20 хвилин, Кореспондент.net, Громадське, Галас, Альманах ШТАБА, Історична правда, Радянська Україна, Kulturaenter. Використані ресурси соціальних мереж та артивіських платформ: Art Ukraine, Rock Ua, Мітец, Open Group, Армія Inform, Куфер, Art-vertep, 5 канал, Matrix, Zn. Ua, CheLine, Спільне, Читомо, Персональний сайт Валентина Стецюка, Prostory, Zaxid.Net, Центр міської історії Центрально-східної Європи, Uzhgorod. net. Ua, Львівський метрополітен, ТСН, Постімпреза, LB. Ua, @MonumentalTranscarpathia, Teatre, БукІнфо, Українська література очима Степана Процюка, Karabas. Live, Амнезія, СтусЦентр, Радіо Свобода, Українські пісні, Ukraïner, Велика ідея, Золотий фонд української естради, МГО «Українське реріхівське товариство», Мистецький арсенал, Поетичні майстерні, Платформа розвитку міст, Коридор, Платформа інтермедіальних досліджень. та ін.

Інформація черпалась із власних колекцій художників, мистецтвознавців та з оприлюднених музейних і галерейних фондів: ЛНГМ – Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького, ЛІМ – Львівського історичного музею, ЛММ – музею модернізму Львівської національної галереї

мистецтв імені Бориса Возницького, ММП – Музей мистецтв Прикарпаття (раніше ІФХМ), НМЛ – Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, ХММ Леопольда Левицького, НХМУ – Національного художнього музею України, Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею, Чернівецького обласного художнього музею, Тернопільського обласного художнього музею, Краєзнавчого музею м. Делятин, Музею Леопольда Левицького у Львові, Івано-Франківського обласного музею визвольної боротьби імені С. Бандери, музею сучасного українського мистецтва Корсаків, фундації Гриньових (GrynyovArtCollection), PinchukArtCentre, Brovdi Art, Zenko Gallery, ГО «Ініціатива ЦСМ». Афіші, буклети, каталоги виставок, оголошення про публічні лекторії, відозви громадських організацій, культурних товариств стали джерелами, через які факти існування неофіційних просторів та альтернативних спільнот набули культурної інтерпретації.

У практичній частині застосована методика «дрейфу», що пропонує переосмислення загального уявлення про місто, виходячи з поняття «атмосфер» як тимчасових, плинних складових, які породжуються взаємодією всіх елементів міського середовища із відчуттями мешканців. Дрейф – практика віднайдення цих атмосфер з метою конструювання ситуацій [601]. Картина міського життя, тематизація актуального простору міста складається з зовнішніх, поверхових деталей, «палімпсестна структура є набором репрезентацій, образів міста, які співіснують у свідомості безлічі фланерів зі сфери культури, мистецтва, політики, економіки й літератури. Таким чином, місто як палімпсест ставиться в залежність від фігури фланера і, так би мовити, фланерного способу бачення й інтерпретації явищ» [151]. На наступних етапах дослідження використовувались синтетичні наукові методи, що поєднали в собі можливості одночасного вивчення урбаністичних інтервенцій теоретичними та емпіричними методами. Послугуючись сформованим Паскалем принципом «коммонізму» – спільного міського простору, що базується на бінарних опозиціях стратегія-тактика та місце-простір розглянуто культурно-мистецькі стратегії західноукраїнських міст. Схрещення двох осей дає можливість

прослідкувати взаємозв'язки між мистецьким, суспільним та політичним [122, с. 31]. Запропонований автором есею поділ на типи: монументальне місто (район в межах міста), ситуативне місто, креативне місто, спільне місто, вплинув значним чином на остаточне визначення структури дослідження та виокремлення культурних домінант.

В процесі роботи в межах визначених парадигм застосовувались прийоми аналізу, завдяки якому мистецький акціонізм структурувався відповідно до кінцевої мети – естетико-соціальної чи естетико-політичної; синтезу, що передбачав, протилежний аналізу процес об'єднання попередньо досліджених практик в контексті персоналістики та часового періоду, технічних, композиційних, сюжетно-образних чи стилістичних зв'язків між окремими компонентами; абстрагування, що дозволило умовно виокремити одні характеристики перед іншими для конкретизації аспектів; індукції, яка використовувалась для формулювання комплексних теорій та побудови висновків на основі попередньо опрацьованих фактів та спостережень; аналогії, що слугувала для виявлення дієвих механізмів функціонування одних мистецьких чи культурних практик через ретельне вивчення подібних ознак та характеристик в інших. Для дослідження використовувались також метод спостереження, що став фундаментальним для формування знань про функціонування культурно-мистецьких практик, їх актуальність чи причини втрати актуальності у складному комплексі неоднорідної сучасності.

Висновки до розділу 1

Узагальнюючи, переконуємось, що нові постулати естетичних цінностей формуються у культурно-мистецькому середовищі, і лише згодом осмислюються, інституалізуються рештою соціуму. Основна характеристика «сучасності» перелому тисячоліть – її прискорена змінність. Трансформація естетичних цінностей відбувається поміж творенням оригінальних модифікацій, соціальним призначенням мистецтва (модерн), цитуванням, загальним плюралізмом, асоціальністю, хаотичністю чи перехідністю

(постмодерн), втратою тілесності, тотальним прискоренням, споживацькою культурою (гіпермодерн), поверненням до звичаєвих практик в нових умовах гіперприскореного часу. Метамодерн уявляємо найсміливішою спробою осмислити сучасність, використовуючи концепцію «структури відчуттів» як стану перебування тут і зараз до його осмислення. Відзначимо зростання кількості нетрадиційних підходів до системи пізнання, що практикують використання теорії хаосу.

Доведено, що розуміння мистецького напрямку передусь визначенню часового періоду, вживається у якості колоритного означення сучасності, що ще не стала історичною добою. У кожен з періодів розуміння новизни не має тотальної характеристики, а відзначається дифузністю, інвазійністю, поєднуючи одночасно риси старого та новітнього, однак щоразу у новішій якості. Перед тим як узаконитись у наукових теоріях, кожен з варіантів «-модерну» структуризувався найперше у мистецьких практиках і дійшовши до порозуміння із загальною суспільною думкою, втрачав актуальність у сенсі естетичного нового. Щоразу використовуючи новий префікс, ми тим самим погоджуємось на твердження, що суспільство, а разом із ним і уявлення про сучасність змінилось. Переконаємось, що на сьогоднішньому етапі прикладного культурологічного дискурсу важливо опрацьовувати проблематику культурно-мистецьких досліджень з огляду на їхню гостру соціальну значущість. CulturalStudies обрана нами як міждисциплінарна галузь, що досліджує взаємозв'язок політичних, суспільних відносин та впливу на них культурних у загальному змісті процесів.

Нами запропоноване авторське визначення *актуальних культурно-мистецьких практик і процесів*: Під актуальними практиками ми розуміємо громадянсько значущу, гостро експериментальну естетичну діяльність людини/людей, пов'язану з продукуванням мистецтва, його освоєнням у громадських просторах, збереженням, перманентним застосуванням чи демонстрацією.

Актуальні процеси – це якісна зміна станів або явищ мистецьких форм, систем, об'єктів, взаємодій між митцями, суспільством та інституціями, що відбуваються у ході розвитку загальної чи конкретної культури суспільства, вважаються сучасними на момент їх виникнення та породжують гострий соціальний резонанс.

Актуальні культурно-мистецькі процеси характеризуються унікальністю, а їх варіантність визначається поєднанням умов та обставин протікання. У цьому сенсі вони є динамічними формами, а культурно-мистецькі практики можуть розглядатись як артефакти цих форм.

Як переконуємось, актуальні змісти та контекст сучасності в кожную історичну добу потребують щораз складніших та більш комбінованих означень, що поєднують іноді цілком протилежні чинники. Відмінності трактування пов'язані з географічними, політичними, культурологічними особливостями окремих наукових шкіл. Невизначеності в написанні та вживанні термінології дають нам право стверджувати про плинність культурних періодів та їхню неоднорідність, введення спеціальних термінів до буденних практик. Інституційний процес важливий з огляду на закріплення актуального мистецтва у символічному полі та загальному культурному контексті. Одночасно інституціалізація завжди породжує протиріччя та може бути успішно реалізована лише за умови, що її мистецька та політична складові протидіють ізоляції процесів, у які занурений соціум. У роботі застосовані передові вітчизняні та світові методики, що відображають простір як межу зіткнення реальних практик агентів та уявних очікувань контрагентів простору, що базуються на їхньому досвіді, рефлексивному сприйнятті. Способи розглядування маркерів, практик чи співучасть у них спричиняють розуміння міста через дії у його просторі, наслідком чого є творення модифікованого міста, що знову сприймається та розуміється як арена дій запропонованої гри.

Розділ 2.

СОЦІАЛІЗАЦІЯ МОНУМЕНТАЛЬНИХ МІСТ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Руйнування радянської ідеології у другій половині XX століття стало поштовхом до початку глобалізації вітчизняної культури, змінило розуміння митців, громади, державних інституцій творчого переосмислення реальності. У цій ситуації надважливо забезпечити процес «трансмисії культурної пам'яті», повернути «живий» зв'язок з епохою «нашого найвищого творчого підйому – коли ми ще, за всіма показниками, могли вважати себе культурною нацією» [189, с. 152].

Досліджуючи формування середовищ західноукраїнських міст через активізм, беремо до уваги хронологічні та адміністративні неспівпадиння у часі приєднання топосів до різних імперій протягом XIX–XX сторіччя, що вплинуло на урбаністичні характеристики, міграційні процеси, переважання політичних ідей, демократизацію суспільства, мовні уподобання, культуру в цілому, статус території як «одвічно(ого) прикордоння, (що) в радянських декораціях виглядало напрочуд екзотичним» [104; 105]. Богдан Шумилович порівнює офіційний громадський простір Львова другої половини XX сторіччя із радяєнізованими путівниковими наративами [536, с. 603], що не було виключним, і може бути використаним стосовно решти міст регіону. У монументальних містах культурне життя було можливе лише у зв'язку (і за підтримки) з інститутами влади (що виявлялося в державних дотаціях, замовленнях для друкарень, наявністю театру, бібліотеки та університету тощо). У провінційних містах ці взірці дублювались у спрощеному вигляді: будинок культури, газета, аматорський театр, оформительські майстерні. Виключне значення серед міст загалу Радянського Союзу другої половини XX ст., належиться Львову, де були зосереджені значні культурно-мистецькі ресурси: наукові та навчальні заклади, в т. ч., мистецькі, театри, опера, музеї з історичними колекціями, потужні бібліотеки, тощо [131]. Тож не випадково, що культурні простори усієї пострадянської імперії кінця XX століття мали в собі

частку львівського культурного середовища. Джей Ріш, досліджуючи альтернативні соціальні простори Львова вважає, що розвалу Радянського Союзу багато в чому сприяла його прикордонна ідентичність [653], потенціал міських просторів й космополітичні спільноти.

Більші міста: Івано-Франківськ (до 1962 – Станиславів), Ужгород окремо вирізнялись добре збереженим історичним ядром, етнічними інтелігентськими колами, що вижили в умовах тотальної «совєтизації» та були основними носіями старих наративів і практик (культури кав'ярні, квартирної, музичної, артистичної), навколо яких в той чи інший спосіб формувалось середовище. Чернівці, що були переважно німецькомовними як в австро-угорський, так і румунський період, за колоритним описом С. Воронцова в добу радянських декорацій «бул(и) схож(і) на пам'ятник невідомим душам, що залишилися тут, а тіла відлетіли (саме так, а не навпаки, більшість населення покинуло місто з приходом радянських військ). Ця атмосфера кинутого міста була відчутною і незвичайною для радянських реалій» [104]. Луцьк, Тернопіль, поруйновані у час II Світової війни, окрім поодиноких збережених історичних будинків, забудовані у 60–80-х рр. переважаючими новими індустріальними кварталами.

Радянський період характеризувався співіснуванням двох культур: «Совіти вважали, що вони привезли культуру і прогрес цим місцевим бабам і вуйкам, і щиро в це вірили. А натомість старі тутешні галичани, що апелювали до часів «за Австрії» та «за Польщі», насміхалися з побутового дикунства та обмеженості совітів» [257]. Так само спільною характеристикою для топосів регіону була наявність збереженої культури старих салонів та динамічна форма утворення нових неофіційних просторів, на яку впливало чимало факторів: мультикультурність, (у випадку із Закарпаттям – побутова багатомовність), вищі навчальні заклади, медійність через налаштування радіоприймачів, пізніше ТБ на іноземні хвилі та родинні зв'язки, пов'язані із близькістю до кордонів (Польща, Чехія, Угорщина, Румунія), студентські Інтерклуби і т. д. У мережах книгарень «Дружба» продавались часописи з усіх країн Східної Європи, більшість родин мали близьких на територіях найближчих країн [453,

с. 63–64; 447]. На відміну від Росії та багатьох інших регіонів колишнього СРСР, в Західній Україні роль спільної системоутворюючої структури відігравала зовнішня конфронтаційність між офіційною культурою, нонконформістами (а не богемою) та андеграундом: протиставлення офіційній ідеології конструювало нонконформізм, заперечення дилетантизму – офіційну культуру, опір офіційній культурі конституював андеграунд. Протистояння зовнішньому маркувало неофіційність, альтернативу, що так само часто була пов'язана із політичними рухами. Тож розуміємо, що значимість у процесі мала не так зовнішня експансія, як внутрішня артикульованість.

2.1. Рецепція інтелектуальної мистецької творчості в індивідуальних практиках другої половини ХХ століття

Зміна мультикультурних векторів старих топосів була тісно пов'язана з політичними реаліями. У першій половині ХХ ст. географічна близькість до культурних центрів Заходу, «можливість здобувати в них освіту, значно більша (ніж при більшовиках на Сході) економічна, політична, соціальна та культурна незалежність, ентузіазм та фінансові можливості окремих сподвижників та меценатів були запорукою спокійного та стабільного розвитку мистецтва. 20-ті, 30-ті роки стали "золотим часом" мистецтва Галичини ХХ ст.» [60]. Серед основних очевидних причин деформації культурного середовища у середині століття, руйнації особистісних цінностей, прищеплення безликовості та колективності, визначальною є радянська окупація 1939 та 1943 років та її закономірні наслідки: знищення національних еліт, що творили та підтримували культуру; нищення осередків народного мистецтва, що призвело до розриву закономірних каналів передачі культурних традицій; встановлення власних інституцій як апарату контролю за мистецьким життям [60]. У 1950-х роках «активна робота комуністичних ідеологів і силових структур проводилася не лише в напрямку залякування і депортації місцевого населення<...> архіважливим її компонентом було "заповнення" утворених "пустот"» [132, с. 35].

Однак, попри очевидні втрати, складні політико-економічні колізії ХХ сторіччя відобразились у багатогранності культурних феноменів епохи, а мистецька творчість «уцілілих» модерністів – випускників європейських академій, а також учасників маргінальних інтелігентських гуртків 1960-х – 1980-х рр [425; 426] рефлексувала індивідуальними досвідами митців в різних частинах країни, відмінними ідеологіями, щодо яких вони позиціонували себе («тихий» модернізм, соціалістичний модернізм, соцреалізм), різними темпами сприйняття руйнації офіційної ідеології, ставленням чи можливостями для участі в культурних подіях. Мистецтво стверджувалось не лише як стратегія «виживання» особистості в умовах репресивної тоталітарної держави, а й відігравало значну роль у створенні нових способів суб'єктивізації.

Як наслідок, альтернативні форми творчості, започатковані поколіннями митців, набули нових естетичних якостей наприкінці ХХ століття, що спричинило протиріччя у трактуванні мистецького спадку пострадянської доби істориками й критиками сучасного візуального мистецтва, базованих на бінарній концепції буденності. Визнання поділу пострадянської культури виключно на офіційну та неофіційну, «конформіську» чи «нонконформіську», офіційну і андеграунд спричинює дисонанс у визнанні цінності митців чи мистецьких форм що належали до обидвох середовищ або реалізовувались у номенклатурному руслі.

Визнання паралельних течій – офіційної та неофіційної – для країни, в якій домінувало ідеологічне мистецтво, є свідченням прийняття актуальної історії. Розуміючи паралелізм [574, р. 143] через категорії: «паралельний» як неофіційний, що ніколи не перетинається з офіційним та «паралельний» як підпорядкований – окремі лінії, що синхронно утворюють мережі системи, ризому, в якій вони безперервно виникають і зникають, перериваючи і трансформуючи одна одну, мистецькі та культурні практики, підпорядковані домінуючій культурі, актуальна історія культури може розглядатись як система перерваних історій, що достовірно існували у різних місцях міст Західної України.

Як і у багатьох республіках колишнього СРСР, важливим аспектом формування західноукраїнської культури (як у позитивному, так і в негативному плані) був націоналізм. Пов'язана з ним концептуальна ідеологія ґрунтувалась не лише на проблемі прийняття чи неприйняття комунізму, але й у визначенні прийняття чи заперечення "іншої", чужорідної російсько-радянської культури, в т. ч. мовної. Таким чином протистояння режиму відбувалось через своєрідний «націоналістичний комунізм-кар'єризм», спрямований на витіснення російськомовної номенклатури. Позиція демонструвала власну ретроспективну мітологію маргіналів про внутрішньодуховну свободу та/як протистояння режиму.

Спадок мистецтва середини та другої ХХ століття ще не до кінця належно оцінений у загальноукраїнському культурному контексті, тож не варто применшувати його значення у актуальному мистецтві, зводячи до містечковості та маргіналізації. Фраза митця Осипа Сорохтея з 1940-х і сьогодні не втрачає змісту: «Хто ми є, як виглядає наше мистецтво, що дають нам наші меценати? Чи наше громадянство доросло до того, щоби мати своє мистецтво, чи піддержує мистців? У нас нема ні зрозуміння, ні культурних критиків...» [134].

Важливим підсумком на цьому етапі є визнання доцільності дослідження індивідуальних практик другої половини ХХ ст. творчий потенціал яких сприяв творенню нових способів суб'єктивізації.

2.1.1. Модифікація теми міста у візуальному мистецтві та літературі Західної України другої половини ХХ століття

Урбаністична естетика, як новий вектор української культурної свідомости постала у першій третині ХХ століття. Визначаючи місто як «метафору свідомості», визначаємо його мистецьку рефлексію як образ, що формується відповідно до способу мислення та діяльності людини. Саме така сутність західноукраїнського міста, а не місто як топос, пейзаж, чи тема, запропонована

нами для визначення його місця у актуальному мистецтві Західної України другої половини ХХ ст.

Цінність літературно-мистецького образу міста, як і факти його відсутності, ігнорації чи прихована зацікавленість тематизацією в певний період полягає у тому, що комплекс означених станів, насамперед, є свідченням відображення неідеальних суб'єктивних процесів об'єктивної реальності, що відображають не лише ідеологічну програму реального міста, але й його емпіричного творення в якості урбаністичних теорій. Тож література та візуальні мистецтва продукують взаємодію естетичної свідомості та урбанізму, демонструючи образ міста як самодостатню естетичну цінність.

Західноукраїнські міста, приєднані до Радянської України перед Другою світовою війною, зазнали нищівних репресій серед інтелігентських кіл в часі обидвох окупацій та «визволення». Вцілілі українці-діячі культури масово емігрували на Захід, польські та єврейські осередки практично зникли, культурні «лакуни» заповнювались новоприбулими носіями соціалістичних ідеалів. Однак, «нерадянський» вигляд історичних міст, тривалий час служив гальмівним фактором поширення типової блокової архітектури та значних монументальних комплексів сталінського зразка. Ці ж особливості вплинули на тематизацію міста в камерній актуальній мистецькій творчості.

За визначенням більшості істориків мистецтва, західноукраїнська образотворчість, як і література другої половини ХХ століття характеризується сільською тематикою: «на виставках серед пейзажів переважали Карпати – Дземброня, Криворівня – екзотика бокорашів, киптарів і трембітарів. Полюбляли і Гурзуф» [411]; «...пейзажі Карпат, позначені яскравим декоративним кольорописом, ста(ли) у радянський час ознакою закарпатської школи» [453; 581, р. 119]. Криза жанру була пов'язана з втечею від ідеологічного тиску, а не відсутністю естетичних рефлексій, за висловом О. Забужко – «забрало героя – того правдивого романного героя, сутнісною ознакою якого, за М. Бахтіним, є хронотопічність, тобто право на свободу вибору топосів власної судьби в історичному часі» [189, с. 293].

«Світоглядні протиріччя...у середині 1950-х років стосувалися цінностей<...>прихований бунт у львівському мистецтві виражався у саркастичному образі натовпу та негативному образі індустріального міста. Іншою формою – було формальне заперечення мімезису та творчість у площині авангардних художніх практик» [303, с. 32]. Джерела інспірацій мали доволі різне походження: спадок західноєвропейської освіти міжвоєнного періоду у представників старшого покоління, самоосвіта 60-ників на творчості представників «розстріляного відродження», звернення молодших арт-активістів до концептуальних напрямів поп- і соц-арту.

З точки зору міського обивателя митець розглядався як нероба, що вештається містом. Саме цю рису Бодлер інтерпретує як образ модерного митця, «фланера, людину світу, людину натовпів, дитину, філософа, обсерватора життя<, що одночасно є дзеркалом та калейдоскопом> суспільства, обдарованого свідомістю» [55, с. 13].

Формальні експерименти з «хаосом», нав'язані урбанізацією та швидкою технологізацією помічаємо у міжвоєнних роботах випускників європейських академій. Візуалізації «чужого» міста суголосні широковідомим в часі літературним творам Івана Франка, Бориса Грінченка, Панаса Мирного, Івана Нечуя-Левицького. Тематизація на цьому етапі є продовженням ключової знаковості міста від давньої української культури до класичного реалізму. У першій тенденції місто асоціюється із мудрістю, як бароковим символом. Це осередок культури, віри та політичних процесів, пізніше – туга, втрачені надії, поруйнований сакрум. Друга тенденція висвітлює місто як ворожий організм, здатний проковтнути традиційну людину. У романі «Місто» Валер'яна Підмогильного місто виступає середовищем самоідентифікації, самотності та незахищеності сільського емігранта.

Тема міста у поезії Ігоря-Богдана Антонича зі збірок «Книга Лева», «Ротації», «Три перстені» «цікавим чином злучена із звуковим образом, який контамінувався в уяві поета на основі (по)чутих звуків міського простору Львова» [211, с. 248], які у спостереженнях Данила Ільницького окреслюються

як «внутрішнє джазування». Колажна поезія Антонича 1930-х років просякнута технологічним урбанізмом: «Скляні очі кам'яниць, Над ними чола балконів, Рійний, стрійний танець Світла красок, тонів./ О місто, місто, місто – Гігантний заліза та бетону тин. О місто, місто, місто – Задимлене в неба блакить алмазними зіницями вітрин./Очі скляні кам'яниць, Над ними шильди, фасади, Мінливий реклам танець Пестить трійлом принади» [15]. Місто постає як мітологічний, символічний та багаторівневий простір [211, с. 250]. Місце людини у цьому світі означається поетом метафорою розіп'ятого плакату: «Рядами, рядами, рядами, Довгими смугами, над кам'яними бруками Висимо, Лежимо, Сидимо Ми на мурах розіп'яті, Ми плакати, плакати, плакати» [15].

Денис Іванцев 1937-го року створює серію дуальних пар боротьби стихій. Образ «Людина-машина» (фанера, олія) [16, с. 90] синтезує в собі іконографію Розп'яття із динамічною абстракцією як спробу заперечити механістичне єднання гуманізму й урбанізації. Тема міста, як сутності, що розчавлює просту людину, домінує у серії краківських гротесків Леопольда Левицького: «У черзі (Біржа праці)», 1932, «Їдці», «У лабораторії», 1933, «Вокзал. Ждальня III класу», «Похорон III класу» 1932–35¹.

Самотність серед натовпу, світоглядні протиріччя – ключова тема рисунків Осипа Сорохтея. Міський пейзаж зображується відстороненим спогляданням з вікна. Лише дахи; око митця не торкається поземної осі. Поодинокі персонажі – це ті, що латають діри: «Ремонтують дах», 1931, «Міські дахи», 1940. У пасійних циклах 1930–31-х рр. митець зображує «напівлітургійну вуличну драму», де в якості супроводжуючих Христа не костюмовані персонажі правіку, «а типи і типчики із свого часу – селяни, інтелігенти, робітники, солдати, крамарі, жебраки, злодії» [417].

Показовою є «втеча» від соціуму дялятинського художника Йосипа Васьківа (1895–1972 рр.), колоритно описана у есеєві Тараса Прохаська. За спогадами, митець, протестуючи проти окупації та поділу Польщі, 1939–1940-го року оселився на мандрівному возі серед горганських лісів дялятинського

¹ Роботи є власністю та оприлюднені ХММ Леопольда Левицького [341].

присілку Любіжня. У каталозі Першої обласної виставки образотворчого мистецтва Станіславщини (травень-червень 1941-го), організованої Денисом Іванцевим та Ярославом Лукавецьким [39] серед 128 представлених авторів, що було нечуваним на той час дійством, йдеться про вісім картин Васьківа, за назвами яких можна припустити, що це роботи, «...намальован(і) власне під час тієї виправи на возі із позначкою навпроти прізвища автора – Любіжня<...>Урбанний пейзаж Станіслава цього періоду дещо неточний щодо розміщення конкретних будинків. На пейзажі є рукописна помітка автора – шкода, що мусив малювати з пам'яті, а не з натури, бо, якби сів малювати у місті, то міг би бути затриманий і арештований як шпигун» [416]. Серед робіт Й. Васьківа – сотні «пейзажів похилених будинків на вулицях Варшави, Катовіц, Станіслава і ще якоїсь уявної Італії, планів перетворення Делятина на ідеальне місто» [416], міста-ілюзії, марення, острови, урбаністична утопія, породжена естетикою авангардизму.

Актуальний естетичний образ міста 1960–1980-х років сповнений не менших протиріч: з одного боку – позначає та виділяє естетичну цінність міста, ідеалізуючи її, з другого – ця цінність набуває якостей архетипу, до якого свідомість та підсвідомість повертаються у кризові моменти, через що архетип набуває значення ідеалу [33, с. 45–51]. Розмірковуючи про світовідображення у час ідеологічного примусу, митці зберігають власну суб'єктивність як фундаментальну опору творчої діяльності. Експериментальні пошуки рідкісно досліджують внутрішні стани, зливаючись з оточуючим світом. Уникаючи урбаністичної пейзажності, буденне висвітлюється в усіх дрібних та непривабливих деталях «відкритого мистецтва» чи контркультурними методами. Метою було саме звільнення мистецтва від офіційного тотального використання з політичною метою. Тому підкорення політичній опозиції теж заперечувалося. Звісно, відвоювання вільного простору в умовах тоталітаризму було і політичною стратегією [513, с. 89].

У маргінальній творчості посилюються розбіжності між реальним містом та суб'єктивним його відображенням, що характеризується фрагментарністю,

колажевістю, часто хаотичністю. Значна кількість робіт зосереджена на демонстрації перехідних просторів: транспортних колізій, хаосу людського співіснування чи, навпаки, естетики мостів, вокзалів тощо. Такими є графічні листи: Романа Жука «У трамваї», 1974, Мирона Яціва «Хто куди», «Поїзд рушив», «На пероні», – усі 1987; естетські композиції «Трамвайний парк», 1976, живописна й графічна варіація композиції «Міст», 1975 Олександра Аксініна та «Львівський дверець», 1968, Володимира Патики.

Абсурдний карнавал життя маркується введенням «маски» чи «лабіринту». Уникаючи описовості урбаністичних ландшафтів, митці вводять нові колоритні образи дозвілля, у яких лучиські чи конструктивіські типажі міщанства, використання засобів абстрактної композиції, неопримітиву, поп-арту яскраво свідчать про зміни у часі та просторі. У 1950-ті роки Карло Звіринський створює стилізоване зображення струнного ансамблю «Музиканти», в якому чітко прослідковується метода живописної мови а не оповідальності. Зазначаючи на позиції свого мистецтва, як того, що «можна замкнути в межах Львова», митець теоретизує «абстрактне мистецтво (як таке, що) найбільше наближається до музики, бо користувалося тільки кольоровою гармонією, тональними відношеннями, плямами і лініями, організованими в цілість» [201].

Серед робіт Володимира Патики – «Весела естрада», 1968, що в манері неопримітиву зображує відомий львівський музичний джазовий гурт «Медікус» Львівського державного медичного інституту. Поп-артівська композиція «Танці», 1970–71, Ореста Заборського є свідченням молодіжних вечорів у івано-франківському Будинку офіцерів – багатофігурний хаотичний портрет друзів та приятелів митця. Як зауважує А. Звіжинський: «Додаткової експресії досягнуто за допомогою неприродної вивернутості тіл, голів, жестів рук і поворотів ніг...Художник та співучасник дійства захоплюється молодістю, енергією, що вихлюпується з юних танцюристів, бажаннями, що переповнюють наївні, романтичні душі». [200]. Сам художник у інтерв'ю додає, що малювати чи фотографувати у ті часи в залі заборонялось: «Можна було дістати по

мармизі за таке. Малював по пам'яті, групами фігур. Цікавився тоді творчістю Р.Гуттузо та слухав рок-н-ролл» [200].

Червоно-чорна композиція «Вечірній Львів» (1979) Юрка Коха є актом підглядання за неформальною нічною тусівкою. Вікно, квартира, як виразна метафора переходу «за межі реального, так і ...світу того, хто за склом» [304, с. 192] характерні для формальних площинних композицій Ігоря Шумського у середині 1980-х.

Ідеологія як концепція, естетичне як соціальне, митець як доля, протиставлення «я» і «вони», притаманне роботам Опанаса Заливахи. «Вигляд на вулицю з вікон КДБ», 1975, – демонструє погляд на місто як на демонічну об'яву. Висока вузька перспектива темного лінійного провулку з щільно облягаючими дахами, нагадує розкрити пащу Левіафана з образів «Страшного суду». В контексті вказаної композиції ще одна – «Вид з майстерні», 1970. Композиція протиставляє тепло мікрокосмосу митця, зафіксоване центральною перспективою відкритого вікна із розгорнутою книгою на підвіконні та холодний урбанізований світ поза кімнатою – заакцентований електричною опорою на тлі місяця в повні. Тема «закритого» міста підтримана в колажному творі «У місті», 1975. Композиція утворена динамічними кривими спотворених вуличних перспектив, за якими визирають фрагменти ликів-облич. Семіотичний сенс доступний через введення зображення знаку «В'їзд заборонено» у центральній позиції. Ще одна колажева композиція «Слідчий КГБ» побудована за принципом щільної шахівниці з розставленими фігурами «гравця» на верхньому полі та «філософа» із піднятим пальцем догори унизу картини.

Село, як хранитель українства протиставляється «русифікованому» місту через виражальні засоби. Тенденції чітко прослідковуються у серії дрібної графіки митця. Лінійні новорічні листівки 1970–1980-х років² відтворюють

² Оприлюднені Іриною Дундяк 05.04.2021 на пленарному засіданні звітної наукової конференції працівників ПНУ. Доповідь: «Авторські різдвяні листівки Опанаса Заливахи: смисли, контексти, візуальні образи». Відтворено з: <https://www.facebook.com/kdtm.pnu/posts/1418600285159425> (дата звернення: 09.11.2021)

сцени коляд, вертепів, наповнені органічними сільськими пейзажами з введенням кольору, та підкреслено пуристичні, схематичні у відтворенні кліток багатоповерхівок у міському сюжеті. У листівці «З Новим роком. Веселих свят» 1989-го року буденний сюжет: жінка із дитиною на руках на тлі урбаністичного пейзажу набуває якостей архетипу «Богородиця Знамення». Обабіч центрального сюжету – симетрично розміщені замки – праворуч прочинений, як візіонерський символ руйнації системи.

Уникання міста як вільного ландшафту характерне й для творчості Петра Гуменюка 1980-х років. Село постає як метафора райського місця, через що ба-біст Віктор Неборак називав Гуменюка «неоселянином», що мешкає в місті [471].

У картині «Серед поля» Федора Манайла, 1974, використаний прийом своєрідної «хуманізації», мітологічного новотвору, урбаністичного фольклору: трансформаторна будка комічно постає в іпостасі нового бога³. Герой – художник – сакралізує технічний об'єкт, майстерно підводячи під сюжет тему придорожного розп'яття. Трансформатор вифарбований у жовто-гарячий колір, постамент зображений як мурований з каменю – праворуч знак «не лізь – уб'є» натякає на голгофський череп. Квіти коло підніжжя доповнюють загальну феєрію абсурду.

Митець, що кохався у музиці, був консультантом з костюмів у театрі філармонії, сценографом, консультантом кількох фільмів, в т. ч. «Тіні забутих предків» С. Параджанова [282], поза офіційними каталогами мав серію виразних робіт урбаністичного спрямування. У них Манайло свідомо уникає патетизації новобудов, вдаючись до формальних прийомів синтезу мистецтв: цехи та лабораторії заводів набувають якостей мажорних формальних структур, позбавлених людської присутності. Просторовість досягається глибокими центральними перспективами, відкритими барвами без світлотіней, що уподоблює сюжет структурам музичних коливань, безпредметним

³Ілюстрації з: <https://zakarpat.brovdi.art/khudozhnyky/klasyky-zakarpatskoi-shkoly/manajlo-fedir#parentHorizontalTab2>. Роботи є власністю ММФМ

композиціям. Музичну тему підкреслюють і назви творів: «Симфонія заводу», 1975, «Симфонія фабрики». 1970, «Нові ритми», 1976.

Героями картин бойчукіста Охріма Кравченка стали буденні персонажі Стрийського парку у Львові: «Гра в козла», 1964, «Марушка з цигаркою», 1960, «Мадонна з песиком», 1978, «Подруги», 1980 [249, с. 314]. Застосування принципів монументальної композиції та технології темперного живопису перетворювало ці колоритні гротески на події архетипи.

Картина Петра Боєчка «Бурштинська ДРЕС»⁴⁴, 1975, могла б розглядатись у руслі конформного прославлення соціалістичного будівництва. Однак, при уважному розгляді впадає в око близькість до прототипів – «Возії каміння» Рубенса та «Місячна ніч над Роною» ван Гога. Домінуючий індустріальний пейзаж композиційно протиставляється дрібному тягачеві, навантаженому трубами. Сцена розгорнута на тлі місячної ночі, де серп місяця поєднується з вогнями новобудови та їх відображенням у плесі водойми. Дружина митця згадувала на посмертній виставці цінні деталі: виставком кількаразово завертав картину, наголошуючи на відсутності зображення червоного прапора. Опираючись тискові, автор, зрештою, домалював прапор, запихнувши його, як габаритний прапорець, позаду труб.

Тема маленького міста, що втрачає свою автентичність відображена і в символічних композиціях Ореста Заборського «Місто» (1969), Богдана Готя «Місто», «Міський пейзаж» (1970-ті), де «рафіновані урбаністичні композиції...нерідко підкреслені контурною лінією, набувають декоративного вигляду і стають для митця ареною для творчих експериментів із формою, кольором і світлотінню» [335, с. 108].

Провінційний урбанізм в реаліях радянського міста постає також у живопису Броніслава Тутельмана з 1970-х. Його творчість етично перегукується із методом Марка Шагала, що відкрився світу через мікрокосмос Вітебська. Так само, уперше оцінений в середовищі московських концептуалістів 1980-х років, Тутельман відкрився через Чернівці. Автор

⁴⁴ Власність ММП

експериментує у жанрі живописно-фольклорних узагальнень, звертаючись до манер та прийомів, окрім Шагала, Хуана Міро, Пауля Клеє, на думку В. Мейланда – ОСТівців: А. Тишлера та А. Лабаса.

Міста Тутельмана не прив'язані до документального краєзнавства, а є розгорнуто) у просторі живописно) метафоро), складено) з повторюваних у кожній картині рядів різних предметів і символів. Водостічні труби і трамваї, тісно з'єднані чудернацькі будівлі і нависаючих місячних та сонячних дисків. Це можуть бути труби і хмари з подібними на риб'ячі плавники крильцями, а також перехрещені нитки чорних дротів на тлі чистої небесної лазурі. І повсякчас на цих полотнах присутня якась радісна та вмиа чи темна і тривожна матерія. Роботи позбавлені тримірності, часто нагадують ярмаркову чи театральну сценографію. Міста на картинах Тутельмана – це міста-закутки, міста-паркани. Автор колоритно називає себе «художником обісцяних під'їздів» [398].

Середовище, створене митцем – естетично повноцінні ілюзії, часто трансльовані у концептуальних циклах, як то «Пейзаж з чотирьох картин», експонований на персональній виставці у Москві (1982) та повторений для персональної у Чернівцях (1989). У візуальній формі відображена обмеженість чуттєвої рефлексії обивателя, що відповідає глухому чорному тлу з вузькою діркою-просвітом третьої та повній чорноті четвертої частини циклу із графіті: «в водосточной трубе 22.9.82». Авторський сюрреалістичний погляд на місто, літаючий трамвай, водостічні труби, безкорисні дроти відобразились у поетичній урбаністиці концептуальних московських поетів В. Ражнікова, І. Гривніної [483, с. 7].

Опанас Заливаха у своєму відгуку на виставку Броніслава Тутельмана у Чернівцях, 14.11.1989 року зазначає: «Глибина психологічної напруги, символізм кольорових сполучень надзвичайно глибокі. Мистецтво високоінтелектуальне, асоціативне. Митець запрошує глядача у світ духовний, зболений, розпечений часами т. званого застійного періоду. Митець чесний, мудрий, ніжний...» [404].

Окремий цикл робіт представляють концептуальні «грюси» – картини, прототипами до яких стали поштівки австро-угорського періоду, титуловані гаслом «Gruss aus...». Картини виконані в експресивній манері, пастозні, контрасні за колоритом, де глибоким чорним тіням протиставляються спектральні світла. Російськомовні тексти – часом як гасло, «Привет из Черновцов», часом як навігаційний чи рекламний знак: «Заправка сифонов», «Ремонт взуття с 8 утра» виконують роль особливих поетичних метафор, вказуючи на химерність людської історії.

Метафізичні міста створені послідовниками «таємної академії» Карла Звіринського. Спостерігаємо драматизм та напругу у симультанному розчиненні кольорових плям в просторі картин «Вогні нічного міста» Богдана Сойки (1960-ті), «Стадіон» Зеновія Флінти (1970), моделях цивілізаційних архетипів «Знаки часу» того ж автора (1968); «Диво серед нас» (1968), «Вітри несли у даль їх звуки» (1968) Івана Марчука. Мистецтво стало пристанищем вільної людини, що не залежало від офіційних інституцій.

Особливість графічних творів цього періоду – у їх прикладному змісті. Попереднє призначення естампів як ілюстрацій до книги чи листівки вводило ці форми у світ дизайну, що якийсь час був ліберальним до формальних експериментів й самовираження художників. Дрібні форми дозволяли обходити офіційні виставки та обмінюватись роботами в межах закордонних експозицій.

Як і в живопис, графіка тяжіє до інтермедіальності літературного принципу концепції. Митці контрмистецтва – видатні слухачі та читачі своєї доби, організатори чи учасники альтернативних інтелектуальних гуртків. У їхній творчості чітко прослідковується діалог з актуальною прозою та поезією, філософськими творами. На основі текстів автори створювали візуальні образи та візуальні концепти, часто – авторські гетеропростори.

Для Леопольда Левицького тема міста доволі органічна, позбавлена містечковості, орієнтована на загальноєвропейський урбанізм. Графічні роботи більше композиційні, формальні, хоча окремі виконані у реалістичній манері.

Зустрічаємо теми більярду та доміно, міщанок у експозиції етнографічного музею (1958), як актуалізацію теми трансформації культурних цінностей у нових місцях. Міські джунглі та структури належать до абстрактно-геометричних композицій 1960–1970-х років. Вони відображують не місце, а простір як такий. Багаторівневі композиції насичені дрібними сюжетами, нашаруваннями різних буденних ситуацій, що можуть прочитуватись, як об'ємні поеми.⁵

Цикл ліноритів «Місто» (1970–80-ті) Петра Гуменюка так само пов'язаний зі Львовом. У сюжетах та композиціях прослідковується зв'язок з іконописним стафажем, а саме – низовою іконографією, сконцентрованою на подієвості. Митець, що тривалий час працював під керівництвом Віри Свенціцької лаборантом в реставраційних майстернях Національного музею, згодом реставратором ікон, далі – художником по світлу у театрі Леся Курбаса, створив власний яскравий виражальний метод. Місто у його графіці відображене як театральний антураж, на тлі якого відбувається буденна містерія.

Серед закарпатських митців покоління 60-ників окремо виділимо графічні роботи Павла Бедзіра та Єлизавети Кремницької, позбавлені традиційної для регіону фольклористики та пейзажності.

Роботи Бедзіра циклічні, стилістика близька до європейських напрямів початку та середини ХХ ст., однак характеризується власною інтерпретацією й варіативністю, схильністю до медитативних практик [453, с. 64]. Зображення міста відсутні, однак серед експресивних монотипій знаходимо натяки на індустріальні об'єкти: мости, потужні електричні опори, димарі фабрик. Сюжет не має конкретного значення. У роботах присутня форма та знання композиції, експериментальний пошук, що, на думку митця необхідні як для самовираження, так і пізнання епохи, проекції власного у майбутнє [454, с. 65].

Єлизавета Кремницька писала міські краєвиди вже на початку свого творчого шляху [453, с. 66]. Вплив Бедзіра на її творчість позначився у

⁵ Власність ХММ Леопольда Левицького

графічних вправляннях. Швидкі начерки кульковою ручкою, кольоровими фломастерами хоча й мають реальні прототиби, характеризуються експресивними композиціями, здрібненням деталей, площинним вирішенням, модульністю, використанням контуру та лінійного опрацювання. «Серед робіт 1970-х років – акварелі, гуаші, темпері в дусі дитячого малюнка, де трансформація реальних форм, наївна безпосередність зображення поєднуються з властивим художниці вишуканим відчуттям кольору» [453, с. 69]. Композиції тушшю та широким пензлем постулюють до кубістів та монументальних робіт Ле Корбюзьє. Монотипія «У кав'ярні» (1964)⁶ через зображення умовних оголених персонажів вводить глядача у світ інтимності та відвертої розмови.

У колажеві Ореста Заборського до поезії І. -Б. Антонича «Дума про плакати» (1967) метафорою містянина виступає подертий глянець, уривки з газет, заголовки буклетів, «хаос, що творить революційну поетику» [200], поп-арт, що стає концепцією.

Іронічна урбаністика, стосунки нових реальних героїв Львова були темою живописних робіт львівського містифікатора Юрка Коха («Ркацители», «Весілля», «Поцілунок», «Прогулянка»). На початку 1980-х автор творить метаЛьвів, покладаючись на брейгелівські схеми світосприйняття. У картині «Площа», за іншою версією «Пляц Франка» (1980–1990) митець зображує себе в якості Деміурга, що відсторонено іронічно спостерігає за театралізованою метушнею «монументальних» персонажів. Час, що проминає, стає зримим завдяки виразним маркерам: кафе «Вірменка», пив-бар «Мюнхен», старий трамвайчик №4 [248]. У наступні роки робота кількаразово модифікується. Спочатку серед персонажів з'являються кілька «муніципалів», супроводжуючих нетверезого громадянина. Далі автор «"поселив" там кількох членів "Шляху" і закріпив у вікні голову Юрка Бойка – Голову МТШ. А ще у 1991-му замінив бузю дівчини з минулого на личко дівчини з майбутнього».

⁶ Опубл.: [353, с. 3].

Окремо зазначимо на метасвітах львівського графіка Олександра Аксініна та обмежених просторах у творчості художника з м. Луцьк Миколи Кумановського. Графічні роботи обох митців схильні до інтермедіальності, оскільки, попри свою літературну природу не є ілюстраціями, а візуальними концептами, відповідним до задумів і смислів літератури або візуальними ілюстраціями до власних філософських роздумів та індивідуальних естетичних принципів.

Так, ряд офортів Аксініна висвітлюють проблему неоднозначності зорового сприйняття та множинності бачення, метафізичного перетворення візуального на текстуальне і навпаки. Графіка включає багато образів з реального світу: вішаки для одягу, діарами, театральні куліси, відкриті коробки, фонтани, клітки для птахів, книги, тощо, однак усе це емблематичні метафори, а не картинний антураж. На офорті «EXL Віктора Вольдемарова – “LUBIN”» (1976) введений формальний міський пейзаж із будинками, вежами та соборами, з яких спадає каміння, наче листопад, перетворюючись на літери та слова «Великої книги», на яку спирається місто як у давніх зображеннях землі, що спочиває на спині кита. Споруди наче виростають із літер та слів цієї книги.

Офорт, присвячений семіотикові Юрію Степанову, (1979), має в основі пірамідальну структуру, в каркасі якої трикутник Фреге. Усередині структури – лапа істоти з п'ятьма і трьома кігтями, що опирається на закладний камінь з текстовим написом: «Вавілонська вежа буде збудована», що відображує ідеальну місію митця.

Серія акварельних робіт художника з м. Луцьк Миколи Кумановського 1970-х років – складний замкнений світ із зачиненими брамами, обгороджувальними стрічками та високими глухими парканами правильної геометричності. Усередині цих просторів – мікросвіт митця, що складається із предметів, що, на перший погляд здаються випадковими: млинок, рукавичка, підняті до гори руки, стара праска – антураж, властивий театральній майстерні. Одночасно багато символічного: потир, число два, стрілки, занавіси, з'язані вузлами в особливий спосіб, «тиша», що підтримується загальним образом. Як і

у Аксініна, в композицію включені текстові фрагменти – своєрідні письменсько-послання, посвяченим, що передбачають осмислення чужого, вдивляння у себе, оточення, мікросвіт. З іншого боку, інтелектуальна графіка є ретельно сконструйованим авторським художнім простіром (гетеротопією), розуміння якої приходить лише за комплексного розгляду мистецького твору у контексті зовнішніх обставин та найближчого кола митця.

Володимир Цибулько зазначає, що покоління шістдесятників породило менше літературних, але більше літературно-народознавчо-політичних феноменів, натомість вісімдесятники осібно вирізняються цементуючим феноменом: «жити як писати, писати як жити», що, на відміну від покоління шістдесятників призвів до аполітичності та відкидання політики як ще однієї форми самореалізації [215, с. 68]. Актуальний літературний процес був цілковито блокованим, із неможливістю друкуватись та видаватись.

Тож в контексті урбаністичної культури однозначно показовими є теми мовчання, маскараду чи вертепу, ляльководів, метафоричного заглиблення у мікросвіт, пов'язані з поколінням «іншої» дійсності, що в окремих поетів виражалась через «іншість». У Грицька Чубая: «І знов нестерпно тихо настає / якась чужа зухвала веремія, / де тінь моя мене не впізнає, / де голос мій – і той мені чужіє...» чи трансцендентного відмежування: «Ви не бачите цієї тюрми / Ви не чуєте цієї мови / Ви бачите лише цю дорогу/ Ви чуєте лише мій голос / – / – / А тепер розслабте своє тіло / Ви засинаєте / Вам сняться чудові сновидіння / Про гастроном і про єдину дорогу / І ви спите / Спите.../ Спите.../ Спите...» [524].

У цьому ж контексті, у Галини Турелик знаходимо цикл, пов'язаний із культурою міських кав'ярень: «...Гірко-гірко – чого так гірчить? / Може справа і справді у каві / Не мовчить же усі, не мовчить/ Застигають слова, наче лава <...> Хто там гнеться, надламана віть / Молодий, а уже срібночолоий / І мовчить, і мовчить, і мовчить / Досить тих, що шумлять навколо...» [484, с.62–63].

Виключним інтермедіальним феноменом в художній літературі постає актуальна музична культура. Музика міста – джазова, рок – пізнається у

літературі через мережу асоціацій та інтерпретацій. Через називання імен виконавців, композицій, альбомів, музика у літературі виконує роль субтексту [289, с. 11–12]. У цьому контексті можна розглядати «джазові імпрровізації» Олега Лишеги, на яких акцентує увагу Дарина Куц [255]. «Джазові імпрровізації, блюз у письмовій формі», на думку Костя Москальця, характеризують меланхолійні есеї Лишеги. Юрій Андрухович звертає увагу на використання Лишегою у «Пісні 212» іконічних образів нічних радіостанцій Тома Джонса і Елли Фіцджеральд. У «Пісні 7» автор описує «лице байдужості, хиже і юне, / Як в оперної співачки...». У «Пісні 551» використана фраза «О прекрасний неозорий засніжений світ...», – що є перекладом «What a Wonderful World» – американської композиції у виконанні Луї Армстронга 1967.

Джазові імпрровізації Елли Фіцджеральд фігурують у спогадах про багатьох митців, в т. ч. – Івано-Франківського фотографа Павла Дроб'яка. Митець ніжно називав джазову співачку «Рефрежиратор» [379].

Тема «русифікованих міст», хоча й не провідна, метафорично звучить у культовій поезії Костя Москальця «Вона». Текст відтворює риси напівбогемної аури соціально-культурного простору кінця 1980-х: товариство одностудію, дешеве вино, квартирне блюзове музикування та спів, розмови про прекрасне; самотність, що відчуває ліричний герой попри кохання до дівчини, очікування майбутнього «завтра».

Урбанізаційні процеси, що самі по собі не є ні поганими, ні добрими, а лише змінюють риторику діалогічності між громадянином та топосом, в літературних інтерпретаціях не завжди камерні, а постають світом та способом буття героїв творів. У творчості Грицька Чубая маємо потужний код інтелектуального прозріння. Поет, що попри декларовану аполітичність, був втягнений до системи та зламаний нею, понад особистісний трагізм асоціював себе ментально зі Львовом. У поемі дольвівського періоду «Вертеп», автор іронічно описує сучасну цивілізаційну систему, оперуючи як дрібною міською топографією, так і загальним розумінням космічної моделі театру життя. Добираючи відповідної лексики, згадуючи карти, танці, картини модерністів та

класиків, Чубай демонструє спотворену офіційну ідеологію, «хуманізуючи» її як окремих персонаж: «Наша потужна цивілізація, яка сьогодні безмежно ошасливлена автоматом для продавання гудзиків... Ах, ця безмежно щаслива цивілізація! Яка попри все не забуває про те, що вона є найвищим виявом всесвітнього прогресу, і рухається». Ритмічні курсиви верлібру у наступних рядках демонструє цю фрагментарність руху: «Пішки. В авто. В катафалку. В трамваї», помноженому на побутову сірість родинних скандалів, відвідань пивбарів, тощо. Ліричний герой твору кружляє у світі, «Мовчить, як треба крику», відшукуючи власного місця. Поема є апофеозом споживацького суспільства. У п'ятій частині, пов'язаній з текстами Блаженства, автор створює об'єктивну картину суспільства: «Планету цю зовуть отут Земля. І населя її силенна сила ходячих шлунків п'ючих і жуючих. Які лише жують, лише ковтають. Лише ковтають і жують, і більш нічого. Ковтають пудинги, котлети, ноти, вірші, ковтають істини, ковтають цілі нації, і одні одного їдять, й самі себе...». У фіналі «цивілізація», як мітологічний левіафан, зневажає критику героя, поїдаючи його текст, і як обиватель, запиває його пивом, погикаючи [523].

Завдання актуальної урбаністичної прози – «очищення» теми міста від історичних, національних чи соціальних характеристик, творення моделі світу в цілому. Місто стає поліфонією змістів, текстів, рівнів цивілізаційних моделей, верхів та прошарків. Місто асоціюється із структурою, причому не завжди географічною, де центр (нове місто) символізує заможність та комфорт, а периферія (часто старі та спальні райони) – життя маргіналів.

Серед популярних жанрів стикаємось із літературною мемуаристикою, що цінна з огляду на рефлексивність особи автора. Нетиповий образ «богемного» Львова радянської доби відтворений спогадами Миколи Петренка «Лицарі пера і чарки», фокус андеграундної культури 1970–1980-х, а заразом і деурбанізаційні процеси охопив Ілько Лемко (Ілля Семенов), називаючи їх

«рустикалізацією» у книзі «Львів – понад усе!»⁷. Неофіційний Львів, окрім правдивості сюжетів, подивовує дотепними жартами, вітальністю у стилі Бокаччо, іронічними історіями, що відображують, як творився палімпсест дійсності, спотворювалась інформація. Описані типово богемні ритуали «водіння кози», колоритно описані заклади громадського харчування, колеги по перу: Ростислав Братунь, Володимир Лучук, Петро Козланюк, Ірина Вільде, Василь Колодій, Роман Іваничук, Григорій Тютюнник, Григор Тютюнник; творчі кола акторів: Олександр Гринько, Федір Стригун, скульптори Теодозія Бриж та Емануїл Мисько.

Ілько Лемко колажує спогади – свої та чужі, намагаючись пов'язати до купи Львівські світи, розірвані між імперіями. Уявним опонентом виступає письменник-фантаст Станіслав Лем. Лемко шукає утрачені зв'язки між «школою Лема» та радянською версією восьмої школи, символами, значеннями «Високого Замку» та андеграундним «Святим садом», творячи новий міт на руїнах старих історій.

Львівські нетрі, чорна сторона суспільного устрою, наскрізь корумпованого та грішного, життя як звичка, буденність, часто просякнута бездумністю, позбавлена будь якої мети – образ міста, створений у повісті. Юрія Винничука «Діви ночі». Автобіографічний детектив демонструє читачеві погляд на Львів часів розквіту брежнєвського застою кінця 1970-х років. Тіньова сторона міста поетизовано огидна, однак ця огида романтизується через молодого головного героя, знайомого з богемою, небезталанного молодого художника.

Тож, відштовхуючись від фланерної моделі рефлексії, митці різних поколінь декларували відчуття міста як творення моделі світу в цілому. Тема міста одночасно постає у форматах «відкритого мистецтва» та контркультури, доводячи залежність тексту міста від соціального контексту та авторської

⁷ Львів почав "оселянюватись", остаточно втрачаючи свою урбаністичну культуру..." [262, с. 139].

інтерпретації. Актуальна візія, відповідно, делегує соціальний меседж до матеріальної урбаністичної структури.

2.1.2. Самоцінність монументального мистецтва

Сучасний громадський простір виконує не лише утилітарні функції транзитного переходу між домом та роботою, місця для зібрань, відпочинку, комунікації, а й естетичну – простору, здатного мотивувати [41, с. 1–11]. Твори монументального мистецтва другої половини ХХ ст., як і сучасні арт-об'єкти не лише естетизують його, а й досі мають значний вплив на масову свідомість, через що активно використовуються у культурних та соціальних практиках.

Самоцінність та синтез – якості мистецтва, що, з одного боку, заперечують одна одну. Монофункціональні види (станкове мистецтво, музика, поезія) у попередні десятиліття переважно вважались самоцінними, оскільки призначались лише для визначеної естетичної мети. Однак, у наприкінці 1980-х, початкові 1990-х відбулось повернення до авангардних мистецьких практик, направлених на інтегрування консервативних видів в нетрадиційні для них простори.

Самоцінність монументального мистецтва визначається як характеристика, що закріплює за твором право бути самостійним об'єктом естетичного сприйняття (в т. ч., під час репродукування, музеєфікації), на противагу до такого, що призначений до прикрашання архітектури. Розголос останніх років, що відбувається навколо безпрецедентних масштабів нищення цього пласту культури, розділив громадськість, знову повернувши питання самоцінності монументального мистецтва у дискурсивне русло.

Мистецтвознавці 1980-х зазначали на чинниках «заміщення ціннісних напрямів» у масовій свідомості. Інтерес до міста, що фокусувався досі на пам'ятниках та творах, у цей час розповсюдився на дещо загальніше, узагальнене, розмите – на увесь контекст, в якому існують твори та пам'ятники. Публічний простір визнається репрезентативним. Цілісність громадського простору почала сприйматись як інтегральне явище, досягнути якої можливо не

через будівництво окремих споруд чи локальне додавання творів мистецтва на фасадах, у скверах, а лише через контекст людських взаємовідносин.

Однак, на практиці ця теорія досі зазнає непереборних протиріч між загальним масовим розумінням проблеми та фаховим підходом до вибору інструментів, практик, що формують сучасний міський простір.

Середовище західноукраїнських міст достатньо компактне, міксоване через різночасові руйнування та перебудови. Трансформація його у період «совєтизації» пов'язана з новими завданнями архітектури та мистецтва демонструвати здобутки нового устрою, занепадом окремих історичних споруд, заповненням вільних ділянок будівлями, що мають більшу поверховість, зміною напрямків доріг, проведенням магістралей, будівництвом значніших адміністративних та промислових об'єктів. У 70–80-х роках активно розбудувались індустріальні передмістя. Малі містечка та села збагачувались типовими будинками культури, школами, іншими видовими конструкціями на зразок придорожніх крамниць та автобусних зупинок. Період Незалежності, попри усі позитивні чинники демократизації, саморозвитку, спроб інтеграції вітчизняного мистецтва у світовий контекст, згодом позначився загальною матеріальною та культурною кризою, де комерційна складова, миттєвий зиск заступили розуміння адекватної естетизації міського середовища.

Вказані тенденції особливо помітні у малих містечках, де планове будівництво поступилось хаотичним процесам, а приватизація майна спричинила самовільне нищення пам'яток, перебудову на власний розсуд частин споруд, потворне «утеплення» та «пластиковізацію» фасадів. У обласних центрах твори монументального мистецтва 70–80-х років від 2015-го року підпали під програму декомунізації, і хоча й не руйнуються цілеспрямовано, подібно монументам та пам'ятникам, сприймаються загальною як неважливий спадок радянської доби. Не перебуваючи на обліку як культурна спадщина, ці твори поступаються місцем ілюстративним «муралам», або самовільному декору низькоефективними нетривкими матеріалами. Євгенія Моляр, кураторка проекту «Soviet mosaics in Ukraine» виділяє окремі типи декомунізації:

«декомунізація ідеологічна» (ініційована політичними особами), «лагідна народна декомунізація» (здійснюється громадськістю) та «побутова декомунізація» (яка безжально руйнує твори мистецтва через будівельні роботи) [41; 308].

Визначаючи самоцінність творів монументального мистецтва Західної України 1970–1980-х рр. зазначимо ряд парадоксальних характеристик явища. Дослідниця О. Шаталова підкреслює зв'язок періоду із авангардним мистецтвом, що шукало альтернативних просторів для репрезентації: «Смальта, традиційний церковний матеріал, що впродовж сторіч зберігав реноме рідкісного та елітного, розповсюдився по всьому СРСР, включаючи малі міста та далекі села. Анонімні колгоспниці, шахтарі та вчені зображувались у тій же техніці, якою раніше...втілювались Богородиця, Спаситель, візантійські імператори...» [529]. Мистецтво вийшло з музеїв, хоча народ, для якого воно створювалось, не помітив процесу.

Також, незважаючи на декларацію «синтезу» мистецтв, новостворені пострадянські міста та мікрорайони представляли собою доволі одноманітні призматичні об'єми, у яких монументальна образотворчість могла розглядатись швидше масштабною експозицією, аніж «олюдненням» середовища. У історичних центрах міст Західної України новітні панно розміщувались на видових точках і контрастували з сецесійною архітектурою (напр.: Івано-Франківськ, вул. Січових Стрільців).

Важливе значення у розвитку монументального мистецтва відігравала централізована державна програма, спрямована на естетизацію міського середовища. За словами Б. Губалю, що у 80-х обіймав посаду головного художника Івано-Франківського художньо-виробничого комбінату художнього фонду України, у капітальному будівництві враховувались цільові кошти в розмірі до 10% від загальної суми, що спрямовувались на художнє оформлення. Ці кошти розподілялись через структуру художньо-виробничих комбінатів ХФУ, та ними контролювались, забезпечуючи через художні ради якості виконання робіт та виступаючи гарантом мистецької цінності творів. Будучи

вартісними, ці твори, однак, не були обліковані як художні чи матеріальні цінності, досі не внесені до об'єктів культурної спадщини [390].

Хоча матеріальні фактори були одними з головних у виборі фаху художника-монументаліста, однак не визначальними. Галина Скляренко зазначає: «В монументальному мистецтві в той час працювали... художник(и), станкова творчість яких належала до шару «неофіційного мистецтва». Монументалістика ставала тим видом образотворчості, що чи не найбільш активно і різноманітно розвивалася в цей період» [452]. Тож, митці-формалісти, будучи обмежені у звичній виставковій діяльності, мали змогу таким чином демонструвати широкій публіці свої новаційні пластичні твори, різноманітні за технологічним виконанням й стилістично. Типовість архітектури не вплинула на одноманітність монументалістики, що варіювалась від візантизму до футуризму та неопримітивізму.

Формалізм та модернізм, що жорстко критикувались у станкових видах, завдяки архітектурі, з одного боку, були легалізовані. З іншого – вітальність та оптимізм монументального мистецтва 1960–1980-х рр., що дивним чином суміщувались із живописними прийомами модернізму, демонстрували брак контркультурної рефлексивності й у такий спосіб підтримували пануючу ідеологію. Проміжковий простір став демонстраційною ареною для «позаманіфестного модернізму» як реалій межового тоталітарного дискурсу.

Одночасно синтез з архітектурою часто виправдовував й існування творів монументального мистецтва, що поза середовищем не мали жодного естетичної якості, однак і це не позбавляє їх у сьогоденні статусу мистецького та культурного феномену. У мистецтвознавчій дискусії 80-х років фігурує метафора непрофесійного мистецтва як «естетичного сміття» [41]. Натомість ЗМІ, медіа, продукують середовище, котре споживається масами, через що створюється специфічний постійний естетичний фон, відмінний від сталих категорій мистецтва. Архітектура здатна узвичаювати в собі найпотворніші мистецькі форми через постійність репрезентаційної площі.

Такими, до прикладу, є мозаїчні автобусні павільйони, характерні для цього періоду. Відвертий формалізм залізобетонного МАФу контрастував з дороговизною та якістю оздоблення. Хоча ці твори мають авторів, часто відомих митців, втім лише зрідка внесені до авторських каталогів. Специфіка належності майна до Державтодору дозволяла оминати затвердження ескізів через структуру СХ, тож у цій практиці, попри самодостатні мистецькі панно, що надавали кожному окремому регіону своєї живої ідентичності [527, с. 82], спостерігається достатньо банальних оформительських композицій, які характеризують моральний стан мистецтва та культури як «пострадянський кітч».

Нищення творів радянської монументалістики розпочалась у нульові, через перепрофілювання споруд та реорганізацію систем власності: спочатку в інтер'єрах, переважно кав'ярень та крамниць, згодом на фасадах. Масштабність творів не вплинула на їхню збереженість – локалізація на архітектурній площині, як не дивно, в очах містян часто «робила» їх невидимими. Нові власники намагались домовитись із художниками, компенсуючи їм «замовчування»: у Івано-Франківську знищені мозаїки Петра Босчка на залізничному вокзалі; Петра Прокопів на фасадах торгових центрів. Автобусні павільйони перейшли до сфери впливу місцевих громад або залишилися у проміжковому просторі – їх нищення та забуття в очах загалу цілковито прийнятне.

Опір розпочався у професійній сфері, ініційований Головами обласних відділень СХ, мистецтвознавцями, художниками-монументалістами. Так, Богдан Губаль у кінці 90-х років ініціював звернення до Управління культури ІФ Обласної ради щодо створення фахової комісії з обліку творів монументального мистецтва та прирівняння їх до пам'яток мистецтва і архітектури. Питання неодноразово піднімалось на Правлінні ІФ ОО НСХУ, в офісі головного художника міста Миколи Сарапіна. Завдяки такій участі вдалось врятувати декілька творів Опанаса Заливахи у Івано-Франківську: панно магазину «Едельвейс» досі законсервоване за гіпсокартонною

перегородкою, фрагменти керамічного панно кафе «Медівня» зберігаються у приватній колекції, збережене панно кав'ярні «Білий камінь» до тепер є окрасою однієї з крамниць вул. Незалежності [389].

Інтерес громадськості до радянської монументалістики, як до культурної спадщини, унікального середовищного мистецтва стрімко зростає в останні роки, підтримуваний дигітальною молоддю, народженою вже у часи Незалежності, незаангажованою питаннями політики та ідеології. Значний розголос спричинили медійні технології – фоторепортаж канадійця Крістофера Хервіга, згодом опублікований в альбомі «Радянські автобусні зупинки» (2014), де позначені й автопавільйони України; альбом українського фотографа Євгена Нікіфорова «Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics» та однойменний профіль у соціальних мережах. Цікавою є практика використання орнаментів та фрагментів радянських мозаїк у татуюваннях: автор Коля Кольщик створює ескізи і татуювання з мозаїками України на основі фотографій з цього архіву. Широко обговорюваний міжнародний проєкт дизайнерки Яни Червінської та художника Олександра Бурлаки, в якому в основу концепції стенду світової дизайн-виставки International Fashion Showcase 2017 року поставлений образ радянської мозаїчної автозупинки. Концепція українців природньо вписувалась у девіз виставки: взаємозв'язок глобального та локального. «Починаючи з 1960-х років...мережа доріг стала величезною галереєю формалістського мистецтва, а для людей, які ними користуються, ця формальна мова є звичною і зрозумілою» [552].

Непересічним фактом привернення уваги до автобусного павільйону в сенсі громадського простору стало відтворення фрески «Дівчина з голубом» з львівського періоду творчості бойчукіста Охріма Кравченка (1903–1985) [249, с. 125]. У такий спосіб ініціатива краєзнавця Андрія Мороза та художника-монументаліста Василя Легкого перетворили у 2019-му році зупинку с. Кищенці (Київщина) на меморіальний та презентаційний об'єкт.

Розголос у соцмережах збирає багатотисячні аудиторії. Тут відбувається обговорення, популяризація, організовуються флеш-моби. Окремі платформи

мають визначену локалізацію та прив'язку до регіону, інші об'єднані загальними гаслами та мультикультурністю. Найактивніші процеси відбуваються у Львові та Івано-Франківську. Луцьк публікує інформацію про авторство арт-об'єктів на порталі «Хроніки Любарта», фейсбук-сторінці «Луцький модернізм» краєзнавця О. Котиса. Популярності набувають приватні ініціативи серед прогресивної молоді, що залучають автопавільйони до веломаршрутів [441]. Рівненщина популяризована дописами Миколи Бендюка про уцілілі автопавільйони. Тернопіль має загалом невелику кількість збережених пам'яток, активність громади обмежується поодинокими журналістськими дописами або співпрацею у загальних групах. Ужгородська сторінка про монументалістику демонструє окремішність регіону у використанні сграфіто, привертає увагу до знищення мукачівських монументальних розписів Петра Фелдеші як самоцінного культурного пласту. Висвітлюються питання архівації ескізів Павла Бедзіра та Єлизавети Кремницької для автобусних павільйонів Закарпаття [309]. Створення веб-архівів підтримується проектами УКФ, як то «Монументальні пам'ятки пізнього модернізму Житомира й Житомирської області». Буковинські студії частково популяризуються журналісткою Іриною Пустинніковою [420]. Авторка висвітлює діяльність митця Івана Кляпетури.

Завдяки молодим громадським активістам до питання збереження пам'яток соціалістичного модернізму залучені журналісти, науковці різних рівнів, зрештою, обговорення вилилось у площину дискусій державних комісій. Так у Львові 2019 р. знищення мозаїки «Океан» авторства Володимира Патики та іншої на заводі «Кінескоп» призвели до масштабного протестного руху та позитивних зрушень: власник торгового центру визнав провину та відновив мозаїку. Згодом відбулась нарада Управління охорони історичного середовища, де було оголошено про початок обліку пострадянської монументалістики.

Ініціативна організація «Франківськ який треба берегти» у 2018–19-му рр. висвітлювала питання нищення мозаїк регіональних автопавільйонів, активісти долучились до розчистки кількох зупинок, їх часткової реставрації. Культурні

практики групи були направлені на відновлення мозаїчного ремесла: у центрі міста встановлена мозаїчне анотаційне панно із зображенням Ольги Кобилянської; зібрані інтерв'ю у майстрів-монументалістів 80-х років.

Видатна громадська дискусія розгорнулась у Івано-Франківську після оприлюднення інформації у вересні-жовтні 2019 про пошкодження сграфіто Петра Боєчка та Петра Прокопіва у дитячому садку «Казка» під час утеплювальних робіт. Обговорення в соцмережах, медіа, громадських слуханнях виявило непереборні протиріччя між групами містян – привернення до цінності, дороговартісності, унікальності технологій, пошук ефективних рішень, збереження пам'ятки, влаштування дружнього середовища з одного боку та повне ігнорування цінністю об'єкта, бажання до моментного покращення матеріальної бази, несприйняття об'єктів як творів мистецтва та культурне невігластво з іншого. Ще один позитивний приклад залучення громадської активності спостерігаємо у іноваційному центрі «Промприлад», сформованому на старому заводі [322].

Отже, монументалістика періоду 70–80-х років сьогодні існує у непевній очікуваності. Мозаїки та сграфіто загальною аудиторією та державними інституціями або зовсім не розпізнаються як мистецтво, або розцінюються як не ціннісні. Зміна політичного та економічного устрою, культурного періоду, в якому будь-який твір мистецтва розглядається як товар, не вносить досі позитивних роз'яснень. Єдність з архітектурою найбільше зумовлює занепад цього мистецтва. Монументалістика, хоча й має авторство, історичну цінність, матеріальну вартість, однак не може бути продана [41].

Питання про самоцінність монументалістики радянського періоду активно дискутується у суспільстві, переважно у форматі обговорень у соцмережах. В нових культурних умовах вона розглядається як у синтезі з архітектурою, так і як самоцінний твір. Нові практики призводять до попиту, вивчення, каталогізації, описів в науковій літературі. Відзначені активності зі збереження та реставрації творів. Наплив часу сьогодні сприяє визнанню самоцінності артефактів, що не мали цінності, окрім естетичної.

2.2. Діалектика стосунків у просторових формаціях західноукраїнських полісів

Система зв'язків між світом речей та суб'єктом породжує проблематику вибору цивілізаційної моделі, де вибір способу мислення – розрахункового чи роздумів [112], – обумовлює просторову локацію [22, с. 102-116]. Культурні середовища Західної України поколінь 1980-х років формувались у просторах, що балансували між протилежних світоглядів: тотального контролю та свободи вираження.

Так, в інтерв'ю Василя Махна читаємо: «Навчаючись на філологічному факультеті, я спробував потрапити до «Золотого вересня» (*літературне об'єднання Тернополя*), запитавши професора Гром'яка, як же туди записатися. Натомість почув делікатну пораду утриматися — наче за віком я радше пасую для «Сонячних кларнетів». Багато років опісля я запитав професора, чому він тоді так мені відповів, і почув, що усі творчі об'єднання тоді були під КГБ, усе контролювалося, і про читання та дискусії тій конторі було відомо» [526].

З огляду на інтерпретацію вказаних форм у сучасності постає потреба проаналізувати вплив неофіційних просторів: кав'ярень, майстерень, квартир, вернісажів на формування культурно-мистецьких спільнот, культових лідерських угруповань, тусівок. Відповідність лінійної схеми «простір – спосіб мислення – наратив» дає можливість оцінити особливості соціалізації західноукраїнських міст другої половини ХХ сторіччя з погляду на об'єктивні реалії та мітотворчість сучасного контексту та відслідкувати процеси відмови від традиційних мистецьких локацій, пов'язаних із системою.

Визначена тріада Анрі Лефевра: сприйняття – осмислення – переживання простору немислима без суб'єкта, чия активність, здатність до засвоєння знаків та символів, дає можливість надавати просторам нових змістів [630, р. 47]. Така характеристика дозволяє розглядати простори не як замкнену сутність з визначеними ознаками, а як змінну модель з якостями презентації різноманітних практик, що впливають на розвиток соціокультурних процесів.

2.2.1. Альтернативні простори західноукраїнських міст кінця XX сторіччя в контексті цивілізаційної приналежності.

На відміну від міст східної чи південної України в західноукраїнських топосах практики квартирних виставок вкрай поодинокі. На переконання Б. Шумиловича, тут «радше формувалися альтернативні простори, де відбувалося переміщення людей з різними вподобаннями – зустрічі у приватних квартирах чи майстернях, виходи у громадські простори – кафе, парки, танцмайданчики» [545, с. 605].

Культура салонів та квартирників

У старих містах та містечках з мультикультурним історико-культурним контекстом до 1970–1980-х років ще збереглась романтизована аура салонів, що, по суті, були квартирниками вцілілих довоєнних модерністів. Так, за спогадами К. Звіринського, після закінчення відділу малярства Львівського училища прикладного і декоративного мистецтва (тепер ЛКДПДМ ім. І. Труша) 1946-го року, він «увійшов у замкнуте, елітарне, художнє середовище подружжя Маргіти та Романа Сельських, де щосуботи збиралися Роман Турин, Вітольд Монастирський, Ада Труш, Віра Дурняк, сестри Максимовичі і велися розмови про мистецтво» [201]. Вплив салону Сельських не обмежувався вузьким колом; Б. Шумилович визначає їх як медіаторів, що були «транзитним сполучником між західною мистецькою традицією і молодією місцевою публікою» [546], в тому числі для художника-вісімдесятника Андрія Сагайдаковського.

Дім-майстерня Левицьких у Львові були одночасно школою та творчим клубом для друзів й студентів митця: Євгена Безніско, Теодозії Бриж, Володимира Овсійчука, Еммануїла Миська, Ярослави Мотики, Олега Введенського.

У Івано-Франківську відомим центром зустрічей інтелігенції, салоном для великого кола діячів культури, медиків, педагогів з усього пострадянського простору було помешкання родини Фіголів. Тут знаходилась знаменита збірка мистецьких творів, етнографічних раритетів, бібліотека. Знамените

«фіголівське» вино часто фігурує у спогадах про неформальні зібрання [367; 380]. Родинна садиба на Підгородді біля с. Крилос впродовж багатьох десятиліть була своєрідним творчим та науковим клубом, часто помешканням археологів, мистецтвознавців: Александра Саса Чоловського (1865–1944), Йосипа Пеленського (1879–1957), Лева Чачковського (1867–1933), Ярослава Хмілевського (1895–1965), Ярослава Пастернака (1892–1969), Павла Раппопорта (1913–1988), Олега Іоаннісяна (1951–2023), члена-кореспондента НАН України Володимира Барана (1927–2019), дослідників Вітольда Ауліха (1928–1994), Юрія Лукомського, Богдана Томенчука, архітекторів та містобудівничих Івана Могитича, Володимира Вуйчика, мистецтвознавиці Віри Свенціцької.

Адальберт Ерделі в питаннях мистецтва був апологетом Оскара Уайльда. Іван Небесник, досліджуючи автобіографічний роман митця «Béla. Dimon», створений у Мюнхені, 1922-го року, цитує: «Справжній художник носить у собі ознаки всіх видів мистецтв». Виходячи з свідчень, митець сповідував мультикультуралізм, вважаючи, що оволодіння навичками з одного виду мистецтва свідчать про ремісничий рівень підготовки, «Справжній художник, на його думку, повинен однаково розумітися в літературі, в музиці, у всіх видах образотворчого мистецтва... Художник може по-різному виражати свої почуття – криком, плачем, радісними зойками. "Наскільки маленьке бажання може заставити звучати велику струну почуття в людині – настільки є великим митець"» [323, с. 7].

Юрко Прохасько згадує про домашні семінари львівського германіста Богдана Задорожного – колишнього аспіранта лінгвіста-структураліста Юрія Куриловича, що у свою чергу був студентом феноменолога Романа Інгардена. Задорожний був випускником празької консерваторії і львівського філософського факультету, «колишній скрипаль струнного квартету Вищого музичного інституту ім. Лисенка, концертмейстер оперного оркестру і головний редактор «Іноземної філології», завідувач кафедри германської філології» [418]. За спогадами, на семінарах Задорожний грав на скрипці,

слухачі долучались до музики класиків та розмірковувань про «...спільність літературного і музичного творів та людського мовлення, яка полягає, власне, в тому, що будь-який сенс цієї продукції розгортається, а отже й постає і конститується в діяхронії» [418, с. 340].

Взаємозв'язок учні-вчитель був характерний для альтернативної «підпільної академії» Карла Звіринського, що протиставляла константам будівника комунізму власний метод виховання інтелігента та доброго громадянина [303, с. 44]. Заняття зводились до практик прослуховування музики та навколомистецьких дискусій. Адепти «академії» готували імпровізовану доповідь про знакові події світового мистецтва, демонстрували власні формальні рефлексії. Квартирні виставки з робіт учнів влаштовувались у квартирі Лінинських [303, с. 49].

Галина Чубай згадує, що коли Грицько «...привіз її на знайомство до своїх батьків, то вона була здивована, що "була в цій хатині багата бібліотека, а ще фонотека платівок: Моцарт, Бах, Вівальді, Бетговен, Барток, Стравинський, Дебюссі... Українська музика: Скорик, Грабовський, духовна – Бортнякський, Березовський, Ведель"» [454].

Мультинаціональна інтелігенція Коломиї також гуртувалась навколо своїх еліт. Серед уцілілих родин відомі Ставничі, Коссаки, Рубінгери, Николишині та ін. Відомо, що у сім'ях були музичні інструменти, часто роялі. У товаристві організовувались поетичні читання та музично-театральні вечори. Письменник, перекладач, дослідник проблем культури та розвитку української мови Борис Антоненко-Давидович часто гостював у домі коломиянина Кузика. Останні роки життя у Коломиї провів поет-дисидент Тарас Мельничук, спілкуванню з яким завдячує сплеском своєї поетичної творчости художник Василь Андрушко.

Інтерв'ютери з покоління 70–80-х зазначають, що публічно виражати себе у Західній Україні було небезпечно, тож відверті розмови базувались у квартирах, іноді майстернях художників. Значно більше свободи було у творчих середовищах Москви чи Казані – анекдоти про вождів партії можна

було почути просто на вулиці. У Казані українці (львівська школа) тусувались окремо, також окремо група Жені Голубця – строганівні (випускники ленінградської школи), окремо мухінці, окремо Ленінградська академія – еліта на чолі з Рашидом Якуповим» [389].

Андеграундні молодіжні товариства Львова, Ужгорода, Луцька 1970-х – 1980-х рр. формувались у містах навколо літературних та музичних вподобань, захоплень метафізикою, дзен-буддизмом, іншими філософськими практиками.

Львівське товариство поета Грицька Чубая гуртувалось у підвалі його квартири. За свідченнями сучасників, поет «якимось чином, був у курсі всього, йшов у ногу з європейськими віяннями, знав про нові з'яви» [454, с. 77]. У спогадах сучасників знаходимо інформацію про теми, що їх обговорювали: «...можна було дізнатись про досі незнайомих поетів, або, як дуже пощастить, молодих поеток. Якщо, скажімо, Ікаса (Волдмур Ікаса – літературне псевдо Володимира Яворського – авт.) відстоював мудру, легку і прозору поезію, то Чубай, самозрозуміло, – мудру, важку і непрозору, в котрій би всього було (Юрко Кох – художник) <...> Чубай назавжди прищепив йому (Віктору Морозову) імунітет до провінційности, банальности, у поезії, музиці, взагалі у розумінні та сприйнятті мистецтва» [454, с. 75–82].

Серед львівських «автономних зон», заснованих у форматах «колективного відчуження» відомі компанія Романа Жука та Володимира Богуславського [304, с. 128], богемне товариство гуртувалось у квартирах художника О. Аксініна та лікаря-психіатра О. Корольова, квартирники влаштовувались у помешканні художника О. Левадного на прізвисько «Шиз» [258].

На початку 1980-х творчий клуб сформувався на квартирі у Юрка Бойка. Довкола майбутнього куратора та знавця мистецтва і філософії, власника рідкісної бібліотеки з видань міжвоєнного періоду об'єдналися сімдесятники: Петро та Андрій Гуменюки, Володимир Лобода, згодом пристали молоді Юрко Кох та Влодко Кауфман. У квартирі Юрка збиралися задля обговорення важливих питань мистецтва.

Альтернативні середовища різної характеристики формувались і у локальних центрах серед богеми чи людей, що не примикали до «системи», єднались за інтересами, залежали від випуску із закладів навчання. До прикладу, «у Тернополі в 80–90-х роках артистичне товариство було дуже розділене навіть у межах СХ і загалом художньо-виробничого комбінату. Виділялась група Стецька (пізніше, «Хоругва»), інші, що закінчили навчання в Інституті декоративно-прикладного мистецтва називали групу тодішнього голови СХ, Богдана Ткачика, (випускників художніх училищ) петеушниками» [390].

За словами Василя Махна «У художників (Тернополя – Н. Б.) були майстерні, і там нам ніхто не заважав бути вільними» [526]. Ще однією перевагою професії художника було те, що навіть перебуваючи в опозиції до «системи», можна було влаштуватись на роботу та мати творчу майстерню.

Згадуючи події львівського розгону самвидаву «Скриня», Юрій Винничук писав: «Пора влаштуватися де-небудь художником-оформлювачем і продукувати транспаранти, стенди, стінні газети та іншу байдю, як це робив Грицько Чубай» [82]. Транспарантами, оформленням торгових вітрин, монументальними роботами заробляли й інші. Художник-дисидент Опанас Заливаха, повернувшись із мордовського заслання, у 80-х роках мав майстерню, працюючи у комбінаті торггреклами. Через гіркий досвід псевдodemократії, почерпнутий у часи «відлиги», він приймав обране товариство лише удома, у виключних випадках у майстерні, про що свідчать чисельні спогади. Так, у Ю. Андруховича: «...Ми підходили до умовленого місця лише після настання темряви і сторожко роззиралися в передчутті хвостів. Двоє з нас наближалися з боку вулиці, але її протилежною стороною, в останню мить різко перебігаючи до потрібної хвіртки. Ще двоє рухалися через сусіднє подвір'я, шкільне, і крізь діру в металевій сітці пробіралися на заборонену дисидентську територію. Ми скрадалися стрибками – з однієї купи осіннього листя на іншу» [8].

Майстерні художників були своєрідними клубами, центрами зустрічей, що у 1980-х було під прискіпливою увагою контролюючих органів. Так,

тернополянин Станіслав Ковальчук зазначає, що, хоча художники не робили таємниці зі своїх зустрічей, долучення до товариства мистецтвознавця Ігоря Герети було підставою викликів у КДБ. Так само «під постійним наглядом» у Івано-Франківську була майстерня Олега Заставного. У автобіографічному романі Ю. Андруховича ця локація посідає окремішне місце: «...ми були друзями і багато разом пиячили, переважно в майстерні Олега Заставного, в глибині одного з таких типово франківських подвір'їв, де тебе абсолютно накриває всією колишньою містечковістю. Гаслом тих часів, отже, мені видається "Ми пили в Олеговій майстерні". Ми пили попри антиалкогольний указ і повсюдно порозставляли на таких, як ми, пастки медвитверезників. Ми пили і зачаровувалися навзаєм» [8]. У товаристві зустрічались поети: Неоніла Стефурак, Тарас Мельничук, співак і композитор Віктор Морозов, художник Олесь Царук. Розміщення цього місця недалеко вокзалу сприяло залученню львівського андеграунду.

Робітня скрипкового майстра-самоука Степана Мельника у Івано-Франківську від кінця 1970-х відома як цінне артистичне середовище, до якого входили музичні педагоги та виконавці: Ігор Пілатюк, Олег Герета, Любов Дейчаківська (Литвинчук). Вони ж були і першими поціновувачами нових інструментів а також замовниками. Степан Онуфрійович відомий як «український Страдіварі». Його творчий спадок складають 51 інструмент, найтитулованіші: «Едельвейс» (1984 – перше місце у конкурсі скрипкових майстрів імені М. Лисенка, Харків), «Фортуна» (1987 – перше місце на Всесоюзному огляді-конкурсі в Москві). Вартість інструменту часто виплачувалась частинами протягом років, що стимулювало формування сталого культурного простору, у якому майстер формував «голоси» виконавців, а вони – його майстерність та світогляд. Дружні стосунки та бесіди на філософські теми поєднували С. Мельника із О. Заливахою [369].

Культура кав'ярень

Культура кав'ярень у вказаному регіоні є однією з найусталеніших. У кав'ярнях перетинались усі покоління та стани, це середовище можна вважати

найдемократичнішим з усіх неофіційних. Найбільшого поширення на досліджуваних теренах ці заклади громадського харчування отримали в часи Австро-Угорської імперії наприкінці XIX ст., що пов'язано з багатьма факторами: появою потужного заможного класу, розвитком різностанового громадянського суспільства, зміною моди на частування, клубною культурою, Кав'ярні забезпечували потреби міжособистісної комунікації, були місцем реалізації багатьох публічних культурних практик. Цитата з «Чернівецьких нарисів» 1910 року Франца Порубського унікальним чином відповідає духові часу, що зберіг свою актуальність і наприкінці XX ст.: «Кав'ярники – особлива каста людського суспільства, які перетворили у частину своєї професії ритуал щоденного кількогадинного чи лише кількахвилинного відвідування кав'ярні, незмінного місця міського рандеву. Це люди, для яких кав'ярня – їх другий дім – стала місцем політичного, суспільного, літературного і приватного обміну. Кав'ярники представляли особливу спільноту і ждали, щоб їх такими й визнавали [336].

Середовище «Шкотської каварні» 1930-х років у Львові сьогодні широко постулюється математиками та філософами як культурний феномен: «те, що зробило кафе "Монмарт" у Парижі для мистецтва, можна порівняти із внеском "Шкотської каварні" у Львові для подальшого поступу світової математики...». Середовище, що сформувалось навколо кав'ярні причетне до появи збірника математичних проблем, названого «Шкотська книга» [437, с. 99]. Завсідниками львівської каварні «Пегаз» (від 2 червня 1942) була українська творча спільнота на чолі з Павлом Ковжуном, очолювала управління закладом дружина митця – Тамара Ковжун. Часопис «Львівські вісті» зазначає, що каварня, поміж іншим «...сприяє виміні творчих думок, в яких і родяться творчі замисли» [173, с. 3].

Відвідувачі лекцій професорки Нони Копистянської у Львівському державному університеті імені Івана Франка наголошують на її подачі знань з літератури в «контексті естетики доби<...>Вона говорила про чеську літературу в контексті празьких кав'ярень» [237, с. 57].

Філософ Володимир Єшкілев влучно надає цій культурі цивілізаційної характеристики, в якій існує чітка прив'язка до політикуму, а разом з тим відмінний поділ на «своїх» та «чужих». Філософія харчування обумовлює світоглядні цінності: «Люди "Цивілізації кав'ярень"...не запрошували до свого дому будь-кого й воліли зустрічатися з діловими та лівими десь на нейтральній території<...>люди кав'ярень не лише здійснюють ритуал взаємного пізнання. Вони тим визнають свободу іншого як свободу вибору не лише страв і напоїв, але й вибору своїх шляхів та цінностей...Цивілізація кухні принципово не пропонує вибору...Тому що обшинне життя не передбачає "іншого" та "окремого"» [179].

Цивілізаційну, символічну модель відводить гастрономічним закладам і Юрій Андрухович, описуючи частково вимислені об'єкти у своїх романах, що відсилають нас до знайомих прототипів. Важливо, що в історичних реаліях конкретних топосів ці моделі озвучувались у самоназвах закладів громадського харчування. Так корчма з «Рекреацій» асоціюється із вільним сміховинним простором, однак одночасно це полікультурний, поліглотний простір, де велике значення надається риториці. Корчма є символічною моделлю демократичної держави. Пивбар на Фонвізіна, описаний в «Московіаді» виступає моделлю Москви та імперського простору, що, будучи неспроможна управляти, нав'язує решті світу свої вимоги. Їдальня-«закусочна» як ще один особливий мікросвіт є притулком жебрати та підозрілими людьми з усіх кінців радянського простору. Цей простір схильний до різного роду провокацій та терористичних актів [439, с. 73–74].

За словами архітектора Зеновія Соколовського, традиція збиратись на каві була характерна виключно для західноукраїнських областей, та зустрічалась ще на просторах Литви – особливо в Каунасі, частково Вільнюсі [392]. Богдан Губаль зазначає на відсутності кав'ярної традиції у Казані (Татарстан): «...у них інша, відмінна традиція – чаювання. От вони, до речі, тусувались, у майстернях – але тільки татари. Мене запрошували зрідка. Там збирались і поети, письменники, актори» [389].

Радянський "Общепіт" дещо упростив інтер'єри знатних колись кав'ярень, гастрономічні заклади втратили камерність та пишність; у 70–80-ті вони були обладнані довгими столами, за якими складно було усамітнитись чи вести приватні розмови. Приватне життя належало загалу, люди з різних компаній часто тулились за одним столиком на вільних місцях. Однак навіть такі аскетичні простори обростали міськими легендами завдяки богемі – митцям, що використовували ці площадки як сцену, на якій «...кожен ... грав свою роль, позував і позиціонував себе перед іншими такими ж кав'ярниками» [336].

Так, до прикладу, в Ужгороді у кінці 70 – до початку 90-х важливим місцем для пізніх посиденьок була зала культової ресторації «Верховина» («Корона»). До особливих закладів відносять кафе «Золотий ключик». Сучасники згадують, що кав'ярня не мала жодної привабливості, окрім угорських каво-машин, які готували неймовірно еспreso та локації на перетині центральних вулиць міста. Кафе мало лише високі столики, за якими могли пристати кілька чоловік – ритуал кавування тривав коло 20 хвилин. Комунікація відбувалась ще у довгій черзі надворі, де завжди знаходився хтось знайомий та починались дискусії. «...Це був своєрідний клуб, куди у вільну від роботи хвилинку приходила відпочити ужгородська інтелігенція: викладачі університету, лікарі, вчителі, чиновники, художники...часто приходив туди Павло Бедзір, за яким повсюди слідували купи творчої молоді. Він пив каву і голосно філософствував, а всі відвідувачі кафе мимоволі слухали ті бесіди» [268]. Серед слухачів були мистецтвознавець Михайло Сирохман, поет, лауреат Шевченківської премії, Дмитро Кремінь, письменник Володимир Федішинець. Імпровізаційні лекції, за спогадами сучасників, були вільними медитаціями Павла Бедзіра майстерно поєднували імена та теорії: Лао-Дзи, Чжуан-Дзи, Конфуцій, Заратустра, Бл. Августин, Тома Аквінський, Володимир Соловйов, Микола Бердяєв, Микола Реріх, Дмитро Андрєєв, тексти Веданти, інше. Однак М. Сирохман зауважує на невпорядкованості філософської системи митця: «Система без особливої системи, в якій поетична і часом навіть дещо патетична закличність легко перемежовувалася з доброзичливою іронією, гротесковими

висловлюваннями, навмисне комічним пониженням пафосного пасажу» [450, с. 80].

Колоритні описи Тернополя 80–90-х років зустрічаємо у есеях Василя Махна. У збірці «Врубай свою музику гучніше, якщо можеш» автор описує кав'ярню «Муза» як місце зустрічей місцевої богеми, місце формування поетичного гурту «Західний Вітер», що існував до 1992 року: «Приблизно з 1989 року...найчастіше збиралися...у веселих компаніях місцевих художників, яким читали наші нові твори...» [526]. «...Ця кнайпа – чи не єдина, де дозволяли приносити щось на розлив, працювала майже до опівночі, а буфетниці знали їх лише в обличчя. І цього було достатньо>...<жодному добропорядному холопові не спаде на думку, що отак можна просидіти годинами, теревенячи про поезію, п'яно про неї базікаючи, аж поки тебе, майже у спину, не виштовхають геть офіціанти, котрі також хочуть додому. Така марниця – додому, коли вирішується доля поезії...» [288, с. 70–71].

Топографія Луцька неможлива без згадки про кафе «Лакомка»: «Просто кава і рюмка коньяку до кави – тоді було модно. То була така точка, яка збирала людей. Кульок (училище культури) ішов з одного боку, художня школа – з другого, театр – з третього» [264]. Прозаїчне кафе з круглими столами-стілками, що розміщувалось у центрі міста, однак завсідниками у ньому були «кав'ярники» з різних кінців міста. Було дуже відчутно, що Луцьк – це провінція, що коли сюди приїжджає чи художник чи якась така мисляча людина, їй тут дуже важко бути. Офіційні радянські дешеві гасла вже на той час були здевальвовані, у них ніхто не вірив. І життя було достатньо сіре. Що робити молодій людині, яка все ж таки хоче жити цікаво і хоче бачити перед собою якийсь простір? Звичайно, найперше – спілкуватися з такими, як сам. Ніхто не каже про якусь особливу політику, але на той час це і було політикою» [264].

Через товариство «Лакомки» пройшли особистості, чиї імена ми сьогодні пов'язуємо із новочасним осмисленням національної культури: найперше художник Микола Кумановський, поет Кость Шишко, «рухівці» Михайло

Тиський, Олександр Гудима, Геннадій Кожевніков, Олександр Юрченко, архітектор Юрій Лінниченко, скульптор Сергій Наумов, актор Мирослав Юзефович. Завсідники згадують колоритних персонажів, говорячи мовою сьогодення – міських «фріків», що також учащали та приєднувались до розмов. Бу-ба-біст Олександр Ірванець у поезії «Ода Луцьку» згадує свого товариша Петра Коробчука, рівночасно Казика – легендарного пса Миколи Кумановського і луцьку каву впереміш із футбольними клубами: «Агов красуне чорнява гіркава мов добра кава / підстав своє луцьке торпедо під ровенський авангард!» [218, с. 10].

Микола Кумановський що-Нового року дарував сюди нову роботу із зображенням астрологічних знаків у стилі метафоричного реалізму; особливістю кафе були експромтні літературні обговорення: Айріс Мердок, Гемінгвей, передавались газети, товариство організувало самвидавний журнал «Світські новини», де головним редактором була Наталка Кумановська. Мрія про надзвичайну розвагу у провінційному місті, почерпнута з радянського фільму 1979 «Безіменна зірка» (реж. Михайло Казаков, у головних ролях Ігор Костолевський, Анастасія Вертинська) стала метафорою «Лакомки», яку серед своїх називали «Дизелем» [264].

Львівський кав'ярний променад охоплював цілу низку закладів громадського харчування, на місцевому діалекті – «кнайп». Ритуал описаний багатьма письменниками, залишився у спогадах товариства 70–80-х років. У Юрія Винничука: «По п'ятницях, суботах та неділях я з кимсь із кумплів водив козу по кнайпах, підриваючи дівчат» [82]. Цей же ритуал описує у своїй книзі спогадів Микола Петренко [355].

Вислів «водити козу» означав збиратись товариством і почергово відвідувати одну кнайпу за іншою, переходячи до чиєїсь квартири чи майстерні. Маршрут охоплював кафе: Жорж, Нектар, Псяча буда (Сайгон) – розміщувалась на Скельній, тут збирались переважно художники-концептуалісти. До кола входила культова Вірменка – у якій збиралось переважно російськомовне "просунуте" середовище, також Шоколадка,

Кентавр, Булка, Молочний бар. В окремих випадках залучались інші кнайпи: «Тут могли зустрічатися Сергій Кузьмінський (майбутній творець гурту "Брати Гадюкіни"), Андрій Манілов (популяризатор рок-н-ролу), Юрій Башмет (музикант-альтист), Василь Бажай, Юрій Чаришніков, Андрій Сагайдаковський (художники-нонконформісти), Роман Віктюк (театральний режисер), Юрій Винничук (письменник-поет), Олег Олісевич (хіппі) чи Борис Бергер (культуртрегер), Григорій Островський (мистецтвознавець), Володимир Івасюк (композитор), Святослав Вакарчук (засновник гурту "Океан Ельзи"), Григорій Явлінський (російський політик), Богдан Ступка (актор театру) чи навіть В'ячеслав Чорновіл (дисидент)» [545, с. 609].

Кав'ярня «Нектар» і «Вірменка», філософські семінари Едіка Іліневського, кіноклуб на Хасанській належали до улюблених місць російськомовного андеграунду – кола О. Аксініна. Кав'ярня широко відома через саркастичну пісню Андрія Панчишина⁸, виконану на «Червоній руті» (1989) про приїзд Горбачова до Львова, в якій оспівуються абсурдні садіння ялинок у асфальт, профорієнтаційна робота на заводах та в колгоспі і поміж тим: «Але як би там не було, проїздив попри «Нектар»/на шикарній лімузині Генеральний секретар» [344].

Наприкінці 80-х члени львівського «Студентського братства», пластуни та художники-неформали зустрічались у кафе Червона калина «ЧК» (вул. Чайковського). Маркіян Іващишин зазначав, що за відсутності комунікації телефонічної, цю роль виконували кав'ярні. Традиція обумовлювала щоденні зібрання орієнтовно від 12 до 14–00 у ЧК. Тут відбувався обмін інформацією, листами, книгами, касетами. Якщо не встиг зустрітись із товаришами, писалось записки, іноді просто на стінах [512]. Художник Влодко Кауфман означає період «львівсько-монмартрівським», наголошуючи на особливо творчій атмосфері 1980-х: «Це була демонстрація, епатаж у великій мірі. Нам здавалося,

⁸ До 1989 року пісня не була записана, виконувалась у репертуарі театру «Не журись», зайняла 5-те місце у рейтингові кращих українських пісень, що був опублікований у газеті «Комсомольское знамя».

що ми підкорюємо світ... Це був міксований процес, і малювання, і п'янки»[471].

Подібну щоденну практику застосовували у цей час і в Івано-Франківську. Причетні були переважно художники, працівники Художнього фонду та архітектори з НДІ «Діпромiсто», архітектурно-реставраційних майстерень, лабухи. Івано-Франківські митці рухались по *«золотому кільцю»* – щоденний ритуал послідовного відвідування низки кав'ярень у напрямку від худфонду: «Кубік» (Медівня) – «Кривий» (кафе Облспоживспілки) – Білий Камінь – Кристал – Юність – Прикарпатський коровай. До товариства художників приставали архітектори: Зеновій Соколовський, Софія Соколовська, Ігор Духович, Ігор Чолій, Микола Капак, художники Михайло Фіголь та Мирослав Гресько. Іноді підсїдали письменники, у їхньому трактуванні зберігалась львівська самоназва «водити козу»: Микола Яновський, Роман Юзва, Ярослав Довган, Ярослав Ярош, Степан Пушик, причетні до редакції газети «Комсомольського прапора»: Галина Турелик, Василь Ганущак, Неоніла Стефурак. Кав'ярні згадуються у поезіях Галини Турелик як місця, де можна було переговорити: «Квапишся? Ну що ж, чудове право, / Квапитися. Знаєш хоч, куди?/ Стрінемося в Юності на каві / Як бувало в юності завжди / Серцю не шкідлива то омана / Мов за дальнім столиком вино / біле плаття – пране-перепране, що із моди вижило давно./ Гору чашок позбирали мити / Хтось без черги, як і ми колись / Як тобі живеться серед світу, у якого викривлена вісь...» [484, с. 63].

У підвалі «Кристалу» 1991-го відбулась відома вечірка-фуршет на честь відкриття другої «Імпрези». Серед найцікавіших закладів був ресторан «Карпати», що став відомим єдиним на той час в Україні театром-вар'єте, який окрім музичних номерів включав багато балету, акробатики, маскарадних постановок. Також варто згадати, що нетривалий час до початку 90-х в Івано-Франківську альтернативним театральним простором було новозбудоване кафе «Пегас» (1985). Будинок, в якому розміщувався заклад, будувався як своєрідна

комуна для творчої інтелігенції. Із перепродажем квартир творчі вечори у «Пегасі» припинились.

У 90-х роках культура кав'ярень набула нових трендів – столики почали виносити на вулицю, посеред публічного простору міста. Ця тенденція свідчила про ідеї відкритості, демократизації влади та культури в цілому. Культовими ці кав'ярні стали для нового покоління 30-літніх, вчорашніх студентів, учасників Революції на граніті, Студентського братства, пластунів, митців що схилялись до постмодерних практик.

Надважливу роль такі заклади відіграли у Івано-Франківську, який наприкінці 80-х перебрав на себе роль культурної столиці. Кілька реалізованих культурно-мистецьких проєктів згодом були оформлені під гаслами «Імпреза», «Станіславський феномен». Важливими були й інші форми інституціалізації культурних практик, а саме, злиття їх у цей період з політикумом. Конфронтацію у полярних культурних середовищах зауважує Богдан Шумилович, підкреслюючи, що «...естетика "нових незалежних" комбінувала практики хіппі, панку, театральний бурлеск, національну риторику та практики сучасного мистецтва» [545, с. 612].

Організатори Міжнародного бієнале «Імпреза» (1989) Михайло Вітушинський, Микола Яковина, Ігор Панчишин зауважують на важливості для їх ініціативи особливої кав'ярні, що поміж своїми називалась «Шафа». «Тісний інтер'єр кав'ярні – це кав'ярня яку ми називали «шафа». Це був такий заклад без вікон, що складалось враження, що ти заходиш у шафу. Там було досить мало місця – десь два чи три столики і там добре було проговорювати такі якісь тонкі речі» [377].

Інша відкрита площа міста пов'язана з феноменом нової альтернативної преси, а саме, «Четвергом». Кафе «Під горіхами» мало вигідну локацію в центральній частині міста – початок вулиці Галицька. Тут знаходиться пам'ятка архітектури Пасаж Гартенбергів, у якому 1991-го проводилась друга бієнале «Імпреза», знаходились «імпрезівські» фонди, відбулись події «заімпрезних додатків». Неподалік – фонди та кабінети науковців ІФХМ, при якому і

формувалась Імпреза, був створений відділ сучасного мистецтва. Тож не випадково, що товариство перетиналось саме у цій вуличній кав'ярні, тут обговорювався макет видання першого «Четверга», зустрічались молоді художники та мистецтвознавці, поети, нові молоді політики, читались тексти публікацій, обговорювались плани виставок.

Аналізуючи нову культуру кав'ярень цього покоління, зазначимо, що 90-ті стали ерою зміни гастрономічних констант. Звичну каву з горілкою чи коньяком миттєво змінили культура розливного пива та кока-коли. Хоча й львівські інтерв'ютери відзначають важливість у цей період особистісної харизми бармена, унікальністю культових закладів Івано-Франківська було те, що барменами в умовах над швидкої капіталізації змушені були працювати відомі вже на той час письменники-філософи, художники. Так, у 1993–95 роках ходилося на Прохаська. Інтерес до цієї професії теперішній Лауреат премії імені Тараса Шевченка, Тарас Прохасько здобув на підробітках у Празі [251, с. 86], працював у кількох закладах, відомих своєю культурною (перший арт-хол «S-об'єкт»), чи специфічною напівкримінальною аудиторією: дерев'яна корчма-ресторан «У вуйка Івана» на території міського парку, «Лис Микита», тощо. Разом з барменом до нового закладу переміщувались завсідники, в конкретному випадку – інтелектуальне та творче середовище Івано-Франківська [251, с. 91]. Історія про зв'язок «авторитетного» середовища із поезією та візуальним мистецтвом у середині 90-х так само висвітлена у багатьох літературних джерелах, в т. ч. у згадках про задум російськомовного числа «Четверга» [251, с. 174].

Останнім культовим кафе 90-х у Івано-Франківську був «Під Лиликом». Кав'ярнею насамперед був сам старий сад, за словами письменниці Галини Петросаняк, це був такий Монмартр для Станіслава⁹. Логотип «Лилика» на його фасаді намалював художник-концептуаліст Ярослав Яновський, що якийсь час працював тут барменом. Кажан зображений з висолопленим язиком – іронічна алюзія на дух молодого товариства. Тарас Прохасько зазначав, що

⁹ Назва Івано-Франківська до 1962-го року.

«Лирик» був надзвичайно важливим: як локація, місце, символ візуально-літературного «Станіславського феномену». Він визначає його третім після журналу «Четвер» та бієнале «Імпреза» [389].

Існування цієї кав'ярної моделі було чи не останнім прикладом романтизованого інтелектуального альтернативного, чи навіть утопічного культурного середовища. Економіко-політичні реалії часу між тисячоліттями дотепно описані у піснях барда Станіслава Щербатих: «Він був актор, тепер купи-продай,/ А той поет – міняло та мішечник./ І повний шлунок – єдиний його рай,/ Тепер за нього думає кишечник» [481]. В цих умовах неофіційна культура, сформована у 70–90-х роках ХХ сторіччя занепала, залишившись лише у формі наративів.

Переконані, що культура салонів, майстерень та кав'ярень відігравала важливу роль альтернативних просторів для поколінь 70–90-х років ХХ сторіччя. Вона сполучала найдемократичніші простори, де перетинались покоління, культури, ідеї.

Кав'ярні були комунікаторами, замінюючи новочасні медіа. Відзначаємо поступове переміщення вказаних локацій з центрів міст чи місць перетину шляхів творчої інтелігенції у 80-х до віддалених чи навіть периферійних районів міст у 90-х, що було пов'язано зі зміною інфраструктури, комерціалізацією, новими смаковими та естетичними вподобаннями.

Навколо культури кав'ярень створено багато наративів, що пояснюють гайдегерівський зміст «проживання» через зв'язок людини з місцем і через місця із просторами. Міста, міські кав'ярні рефлексували місцями, де розгортаються різночасові життєві події героїв літературних та автобіографічних романів, поетичних творів, бардівських пісень. Культура західноукраїнських кав'ярень кінця ХХ сторіччя відображує цивілізаційні моделі, позначаючи характерні типи свідомости та прагень. Покоління 80-х об'єднувались навколо проблем загальної естетики, також пізніше саме у цих колах визріли націоналістичні рухи. Покоління неформалів свідомо відсторонювались від політики, використовували заклади громадського

харчування як майданчики для формування альтернативної естетики, вважали новітні мистецькі практики революційним важелем, здатним на перетворення місць на міста.

2.2.2. Культурно-мистецькі часописи Західної України: від видання «Underground» до альтернативної преси.

Самвидавна преса була породженням доби аналогових технологій. Термін походить із дисидентського «тамвидав» 1960-х років. Відповідно, тамвидав – видане за кордоном, автоматично долучало авторів та читачів до кола іноземних шпигунів.

Матеріали, що публікувались у часописах, як і самі технологічні прийоми, використані у виданнях, по суті, були рефлексією на естетичні вподобання неофіційних спільнот часу розпаду СРСР та становлення ринкової економіки в Україні поч. XXI ст. Важливими є і питання мітотворчості, неофіційності, альтернативності як характеристики культури періоду [30]. Російський андеграунд та альтернативна преса достатньо вивчені, музеєфіковані. Український самвидав, переважно 1960–1970-х років вивчається з огляду на літературознавчу чи історико-політичну цінність, натомість культурно-мистецька складова відображена лише в поодиноких джерелах. Натомість в осмисленні культурно-мистецьких процесів кінця XX сторіччя важлива роль належиться альтернативній пресі, навколо якої формувались культурні спільноти.

Синонімічний ряд: андеграунд, неофіційні товариства, альтернативні середовища, маргінали, контркультура, позначає культурно-мистецькі спільноти, що об'єднуються за принципами пошуків нового ціннісного у культурі. Андеграунд також розуміють як соціум, що незалежний від влади. Традиційно розглядаємо такі товариства у контексті декларованих соціальних практик. За визначенням Г. Вишеславського: «Маргінальна культура – сукупність локальних субкультур, основні засади яких оцінюються з точки зору домінуючого канону як чужі або ворожі» [93, с. 171]. У 1990-х рр.

альтернативні товариства розглядаємо як незалежні від офіційних спілок, державних структур, хоча «незалежність» часто була умовною та корегувалась відносно способів взаємодії.

Розглядаючи культові культурно-мистецькі часописи Західної України, створені як неофіційні на переломі тисячоліть, стикаємось із питаннями культурної мітології ще не завершеної сучасности, де «...постмодерні аргументи наповнені модерніським пафосом та культурно-антропологічним агностицизмом...» [30]. Мітотворення в сучасному світі може бути альтернативним способом переживання реальності у якій спільнота не усвідомлює мітичної природи свого буття. Бо міт і є буттям. Тож культурно-мистецькі часописи можуть розглядатись в якості комунікаторів конкретної спільноти, через які відбувається інституціалізація об'єднання, або як тло на якому відбувається демонстрація тусівки, показник іміджу, і т. п. Сучасний розвиток цифрових комунікацій прискорює ці процеси та розширює ареал поетизованої мітотворчості, через що увага до об'єкту посилюється в актуальному часі.

У вказаний період офіційна неформатна література була достатньо обмеженою. Мистецькі альбоми, філософські твори, актуальна поезія купувались через книгарні іноземної літератури «Дружба». Мистецька інформація поширювалась і через офіційні вітчизняні та зарубіжні часописи, що маневрували на межі між офіційним та маргінальним мистецтвом: Декоративне мистецтво СРСР, Arta, Művészet, Bildende Kunst, Maksla, Изкуство, Умение ж румесла, Farbe und Raum, Stuca, Proect, Промышленая эстетика, Декоративно изкуств, Neue Werbung, Interpresgrafica, що офіційно передплачувались, або були доступні у відділеннях зарубіжної літератури обласних бібліотек. Ці журнали вирізнялись актуальною критикою, відмінною типографікою, цікавим форматом та поліграфією, на які здебільшого орієнтувались засновники альтернативних часописів.

Дискутуючи з приводу культурно-мистецької альтернативної преси Західної України кінця ХХ ст., неодмінно стикаємось із поняттям самвидаву,

що став помітним явищем на пострадянських теренах з першої половини 1960-х рр., а у 1980-х відігравав найчастіше роль політичної агітки. Політика та культура (в конкретному випадку, мистецькі кола) у цей період були надзвичайно тісно поєднані, адже боротьба за незалежність нації символізувала і свободу у творчих висловлюваннях.

Багато політичних ініціатив формувались у офіційних творчих організаціях чи в творчих майстернях членів Національних спілок. Вахтанг Кіпіані згадує, що «...машинописні часописи й вісники були доволі поширеним явищем у студентських аудиторіях та інтелігентських колах ще під час «відлиги»... в спогадах (сучасників – Н. Б.) згадки про те, що в гуртожитках буяло незалежне друкування» [231, с. 29].

У 1970 році студентська тусівка Львівської політехніки «Сибарити» стала відомою у службах КДБ через самвидавний зошит, у якому дописували вірші, оповідання, фотомонтажі і карикатури, що висміювали буденність. Серед компрометуючих групу матеріалів був фотомонтаж під назвою «Розум, честь і совість нашої епохи». Монтаж було визнано антирадянським, оскільки назва, офіційне гасло, яке вихваляло радянську молодь, стосувалося фотографії молодих чоловіків перед купою сміття [653, с. 217].

Описуючи молодіжне середовище, що самоорганізувалось навколо Грицька Чубая у Львові, дослідники, відзначаючи його талант та упевненість у власному непересічному таланті зазначають, «...що він розумів й друге: в умовах радянської системи йому не залишається нічого іншого, як обходитись самвидавом та просто творчим обміном інформацією в локальному розумінні [454, с. 78]. Тож, чи не єдиним культовим культурно-мистецьким альманахом, реалізованим у Львові восени 1971-го р., був номер самвидавної «Скрині». Часопис створювався усередині достатньо герметичного, «богемного», за словами Миколи Рябчука середовища. Всі учасники альтернативного товариства були молоді, вважали себе космополітами та прагнули реалізувати через часопис виключно мистецькі амбіції, що пов'язувались із модерною поезією європейського чи американського штибу. Тож у номері були

надруковані вірші, есе, переклади учасників групи, огляд скульптурних творів Ореста Яворського, естетичний правильник «Квестіонар» Романа Кіся.

Відверта модерність часопису, «нерадянська» естетика, втаємничення групи, – всі ці риси були характерні й для аналогічних практик поза «Скринею»: у Львові російські чи єврейські об'єднання; нонконформіські (переважно серед художників) в Ужгороді, Луцьку, Києві. Однак, саме «Скриня», як зазначає Рябчук, одразу обросла різними чутками. «Це стало певною легендою». Після вилучення часопису КДБ, обшуків у помешканнях назва стала метафорою і почала вживатись по відношенню до середовища, яке навіть не мало формальної програми чи маніфесту: група «Скриня», «Чубай і "Скриня"» [618].

Технічно «Скриня» друкувалась на друкарці: 31 сторінка Ф А4, одна серія на друкарському папері (одночасно до 5 одиниць) та одна серія на цигарковому папері (орієнтовно 10–12 примірників). Примірники зшивалися грубими скобами та по верху обклеювались графічною обкладинкою. Микола Рябчук зазначає на важливості для усього творчого товариства мистецького оформлення часопису. Володимир Онищенко створив кілька варіантів графічних обкладинок для альманаху на основі метричного орнаменту – «...алюзія до видань 20-х років десь так, грубо кажучи, тої нарбутівської школи>...<...кадебістські рецензенти...це помітили» [618].

Ситуація частково змінилась у часи горбачовської "Перебудови". Запити громадськості на новий формат літератури та публіцистики різко зріс. Офіційні видання не могли заповнити потреб у інформаційному дефіциті. Одночасно маємо свідчення про те, що автократичні методи впливу з боку держави були послаблені, служби КДБ, хоча й були задіяні в громадських неформальних угрупованнях, однак ці «агенти» були добре відомими товариству та не відігравали такої репресивної ролі, як це було ще на початку 1980-х рр. Усі ці чинники спричинили до прориву неофіційної преси в Україні в т. ч. західній: у Львові (понад 100 видань), також у Луцьку, малих містечках, як Великі Бірки на Тернопільщині [231, с. 29]. Макети перевозили до країн Балтії і там уже

віддруковували. У кінці 1980-х використовували й самвидав, актуальний для покоління «Скрині». До прикладу, львівське культурно-мистецьке молодіжне товариство «Шлях» організувало в Музеї етнографії та художнього промислу АН УРСР у грудні 1988-го року виставку робіт художника Опанаса Заливахи. Віддрукований каталог: червоно-чорна ліноритна обкладинка (225x345 мм) характерного модерного зразка та текстовий блок із двох листків Ф А4, зшитих по середині скобами. Текст віддрукований на друкарці, вступна стаття культового критика Юрія Бойка. Подібний каталог був виданий для виставки цього ж автора в Івано-Франківську 1989-го року. Обкладинка-лінорит Опанаса Заливахи подовжена, із одним клапаном спереду, віддрукована на тонкому глянцево-папері. Каталог має вклеєні чорно-білі гляцеві фото автора та двох його живописних робіт: «Благання», «Поет» (1970-ті рр.), має номерний знак та автограф О. Заливахи, поставлений кульковою синьою ручкою. Упорядник каталогу – мистецтвознавець ІФХМ Ігор Мальцев.

Творчість Юрія Андруховича чи не найбільш мітотворча з покоління 80-90-х за суттю; у своїх творах автор описує конкретних осіб, події, пов'язані з культурним середовищем Львова та Івано-Франківська, що з огляду на сьогодення сприймаються як видатна розвага, шоу, карнавал. У автобіографічному романі «Таємниця» відзначено «жахливо політизований відтинок» – з 89-го по 91-й, у якому не можна було просто пересидіти: «...вся ця курва політика тепер для мене курва поезія, найвища курва поезія<...>Це була справжня лавина нелегального, всі ці машинописи, а також усіляким дивом свого часу видані, випхані, продавлені і вихитрувані томи й томики, журнальні зошити. Видані – і переважно невдовзі поліційно вилучені.» [8]. Згодом автор ділиться власним досвідом друкування самвидавної газети у Івано-Франківську: «...Я відшпарював всі ті тексти на своїй машинці, на звичайному форматі А4, передавав їх Миколі Я. (Микола Яковина – художник, письменник, активний член «Народного Руху», пізніше – голова Івано-Франківської облради, голова облвиконкому, в. о. міністра культури в уряді Л. Кучми – Н. Б.), той відтинав від них ножицями береги, робив з цього

щось типу газетних колонок і наклеював на великі формати ватману. Тоді це почастинно, тобто пошпальтно знімалося на якомусь не знаному мені ксероксі з відповідним зменшенням. Здається, це робилося вже не в нас і навіть не у Львові, а десь чи то в Литві, чи в Латвії...».

Показовою є історія заснування львівського культурологічного часопису «Ї» 1987 р. Тарасом Возняком при посередництві того ж Миколи Яковини. Перші номери стильного журналу квадратного формату виготовлялись фотографічним способом, видруковувались у Литві – з допомогою націонал-демократичного руху *Sąjūdis* (Саюдіс – лит. «Рух»), а брошурувався та поширювався журнал у Львові. Ключова проблематика часопису – мультикультурність, формування громадянського суспільства, транскордонна культура.

У подібний спосіб реалізовувались і чисто мистецькі ініціативи, пов'язані з проведенням Першої міжнародної бієнале «Імпреза» (1989) у Івано-Франківську. У спогадах Михайла Вітушинського знаходимо унікальні згадки про перші спроби адаптації радянської кирилиці до латиниці в умовах Івано-Франківська та макетування афіші і запрошень бієнале на лінотипі, спогади Ігоря Панчишина про «пуристичний» дизайн та складнощі друку з цинкового кліше на офортному станку, ручну поклейку «гутенбергівським способом» імпрезівських крафтових конвертів, виготовлення колажевого логотипу тощо [25, с. 4–6]. Для цього періоду все ще унікальними були технології розмноження тексту на ксероксі, не існувало комп'ютерів та мережі інтернет, однак з'явилися діаспорна література, фільми з сюрреалістичним підтекстом (Т. Абуладзе «Покаяння»), офіційні часописи нового формату: «Кур'єр Кривбасу», «Кальміус», «Сучасність», у яких публікувались як письменники-модерністи так і нові поетичні утворення з гучними назвами: «БУ-БА-БУ», «Нова дегенерація», «Пропала грамота», «Західний вітер», «ЛуГоСад», «Червона фіра».

Видатним здобутком членів львівського товариства «Шлях» стала рекламno-видавнича діяльність, в тому числі, виготовлення афіш і буклетів для

культурних подій: власних виставок, бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» 1989 та 1991, фестиваль «Ретро», Фестиваль української авторської пісні та співаної поезії «Оберіг – 89» (Луцьк, 1989), «Вивих» (Львів, 1990), «Українська Молодь Христові» (Львів, стадіон «Україна», 1990), подій фестивалів «Вивих» (Львів 1990, 1992); оформлення самвидавних часописів «Кекс», «Євшан-зілля», «Наше життя» (США); дрібну поліграфію для літературних вечорів.

Засновник культового часопису «Четвер» Юрій Іздрик (Івано-Франківськ, 1989) від початку орієнтувався на стилістику андеграундних фанзінів, а стосовно текстів – «на невідому, найновішу українську літературу» [506]. Основну концепцію підтримувала і зовнішня виразність: свідоме захоплення самвидавом, колажевість, ручні технології, обмеження ксероксного тиражування. Ю. Андрухович назвав журнал «ксерофренією», «найгучнішою з легенд станіславського андеграунду». Початково був обраний витягнутий квадрат (300x240 мм) формату польського «Sztuka»: «...я за допомогою друкарської машинки, ножиць і клею ПВА зробив пафосний макет, який у цей (ксероксний) апарат не поміщався...». Видання насичене різножанровими ілюстраціями, дописами та домальовками ручкою, пером, сторінки не членуються на колонки, однак серед виділень є відбивки, лінійки, виразні колонтитули. Блок першого та другого номерів зшитий скобами по лівому краю, виданий у обмеженій кількості. Часопис став знаковим найперше у мистецькому середовищі самого Івано-Франківська у якому після проведення першого міжнародного бієнале «Імпреза» формувались альтернативні ініціативи, що свідомо критикували салонну культуру бієнале та зрештою вилились у акції «Заімпреза», «Провінційний додаток», «Рубероїд». Постмодерні вподобання тусівки реалізовані у другому числі альманаху у формі публікації «Маніфесту постмодернізму». 3-ій номер був створений відносно поліграфічним способом, у програмі Word for DOS – це був «Перевал» із суперобкладинкою «Четверга» зі знаменитою мухою. Співредактором журналу став Ю. Андрухович. Дизайнерка Олена Рубановська зазначає, що графіка далі макетувалась колажем: картини ксерились у різному форматі,

потім клеїлись до текстів, щось традиційно дописувалось вручну. Для мисткині це був перший досвід знайомства із комп'ютерною версткою. За відгуками учасників процесів – «Четвер» і був серцем «Станіславського феномену» 1990-х, навколо якого формувалось молодіжне арт-середовище. «Четвер» став культовим часописом, що подолав межі містечковості та на тривалий час став визначником «якості» нового в літературі. За словами Іздрика, «...кого не візьми з публічних літературних осіб – усі дебютували в Четверзі: Прохасько, Жадан, Єшкілев, Савка, Кіяновська, Сняданко, Карпа, Поваляєва, Малярчук, Дереш, Пиркало, Фрідлянд, Кожелянко, Солодько, Федорак... усіх і не згадаю. А, ну і я так само» [506]. Еклектичні рефлексії демонструються Іздриком у ще одному раритетному виданні – буклеті квартирної виставки «P. S. До Колекції», що відбулась у Івано-Франківську 27 січня 1993-го року й музеєфікувалась завдяки невеличкому буклетові, розмноженому в кількості 10 примірників. Зауважмо, що сам автор, він же провокатор цієї події, виступає в численних іпостасях: креатора, візуалізатора, митця, сценографа тощо. Буклет, як і квартирна виставка, за свідченнями описаних тут «дійових осіб», являє собою складені в єдину візуальну конструкцію уривки чи радше уламки текстів і зображень, що належать до різних стилів і жанрів: критики, публіцистики, есе, драми, відксерені й домальовані картинки тощо – одним словом, колаж, чи навіть калейдоскоп, що віддзеркалює один з аспектів формування творчого середовища у постмодерному просторі міста.

Виготовлення самвидавних «зінів» характерне і для самореалізації ужгородської мистецької групи «Поп-транс»: нерегулярні самвидави «Я-1» (1989–1998), «Я-1 Продукт» (1996–1998), «Бортовий щоденник» (1998–2000) та «36 частин тіла» (1999) колективно формувались колажним способом як літературна та візуальна імпровізація з пізнішим комп'ютерним оцифруванням. За свідченнями, самвидав був кишеньковим для неформального закарпатського студентства. Від 2004-го року ідея ужгородських «зінів» інституціолізувалась учасником групи Марселем Онисько у повноколірному арт-часопису «Panic Button» [478, с. 19].

Після успіху «Четверга» постала потреба продовжити культурологічний дискурс через тематичні часописи. Унікальним на загальному українському тлі того часу був випуск у Івано-Франківську журналів «Плерома» – «"містифікаційний", "метафізичний" та "провокаційний", що намагався збурити зазвичай напівсонні українські інтелекти» [31, с. 128], редактор Володимир Єшкілев, та «Кінець Кінцем», редактор Ростислав Котерлін. Перший опирався на візуальні теорії, створив унікальний для того часу глоссарійний том. Останній мав 6 нерегулярних видань, публікував нетипові для того часу критичні рецензії, інтерв'ю з учасниками актуальних візуальних презентацій, вдавався до аналізу нових жанрів: перформансу, інсталяції, гепенінгу, реляційного мистецтва та культури. Обкладинка та постер чи календар, вшиті до часопису, були важливими елементами декларації ідеологічної програми номеру. Часописи викликали шквал коментарів та критики (переважно в літературних колах), однак беззаперечним є факт породження ними культурологічного дискурсу, де практики, актуальні процеси, рефлексії на культурні події дістали можливе теоретичне обґрунтування.

Захоплення актуальним мистецтвом та професійна освіта журналіста Ростислава Котерліна, а разом і відсутність арт-критики та аналітики нових візуальних процесів (1980-х–2000-х рр.) в Україні спровокували створення часопису «Кінець кінцем» у Івано-Франківську (1999, видавництво Лілея–НВ). Одразу наголосимо на суб'єктивізмі, як основному принципові відбору матеріалу. Перші номери зосереджувались переважно на самій тусівці, заповнюючи інформативний простір описами власних проєктів. До спілки обраних зрідка потрапляли учасники ззовні. Часопис заповнював візуальну частину «Станіславського феномену», наголошуючи, власне, на першості цієї обставини місцевого міту. За посередництва галереї «Дзига» 2009-го року вийшов розширений номер, названий Тамарою Злобіною «Голосом покоління-87». Філософія аналізує учасників дискурсу, відзначаючи односторонність залучених, для яких постмодерні поривання часто не підтверджені проробленням концепції, а є спонтанними діями, одночасно живописна

майстерність, хоча й критикується з огляду на консервативну «Спілку», є перевагою для комерційної реалізації [204, с. 26–29].

Отже, західноукраїнські культурно-мистецькі часописи кінця ХХ сторіччя відігравали важливу роль для контркультурних спільнот, що формувались поза офіційними творчими спілками, а також стали частиною загального культурного міту з тією самою назвою. Вони можуть розглядатись не лише як комунікатори конкретної спільноти, а й тло для демонстрації тусівки, показник іміджу, через які відбувається інституціоналізація об'єднання тощо. Сучасний розвиток цифрових комунікацій прискорює ці процеси та розширює ареал поетизованої мітотворчості, через що увага до об'єкта посилюється в актуальному часі.

2.3. Конвергентні процеси у просторі міської культури другої половини ХХ сторіччя

Наукові рефлексії у мистецтві чи спрямування точних наук до абстракціонізму доволі характерне явище в інтелектуальних колах в т. ч. теренів Західної України 1960–1980-х років. Мистецька популяризація науки, естетика наукової творчості, технічна естетика і т. п., демонстрували собою «стик» протилежностей у форматі переважно наукової рефлексії мистецтва або художнього осмислення науки. Втім, важливим аспектом конвергенції технологій та різних видів мистецтва було емоційне занурення глядача у новий експозиційний простір. Цінність "антикультури" пов'язана з маргінальністю. Її витіснення до еволюційного резерву системи, зрештою, стала ключем до забезпечення нових динамічних процесів [46, с. 269].

Поява альтернативного естетичного сприйняття, швидке застосування естетичних ідей у науковій та технічній практиці були тісно пов'язані з середовищами політехнічних вишів та розвитком інженерної спеціальності. Ця сфера мала власний понятійний апарат, дослідницьку методологію, запозичену з математичних та кібернетичних методів, видову систему [46]. Нова теорія займалась доказовою частиною проблематики естетичної свідомості, що на

інтуїтивному рівні завжди було відомо академічному мистецтву. Видатна заслуга полягала у створенні потужної наукової бази та практичному застосуванні технологій у театральному мистецтві, естрадно-виконавській культурі [46]. Світломузичні експерименти сприяли появі кольорового телебачення та проєктуванні світлового середовища у нічному міському просторі. Масове захоплення фотографією призвело до низки експериментів, у яких фотооб'єкти використовувалися в якості нового художнього медіума.

У львівському мистецькому середовищі багато митців у часі хрущовської відлиги працювали із науковою тематикою. Науковість пов'язувала образність та візуалізацію художників із розумінням простору та часу не за законами ньютонівської механіки, а на основі теорії відносності Ейнштейна. Захоплення етико-естетичними філософськими теоріями першої половини XX століття, а саме – професора львівського університету Романа Інгардена (1893–1970), характерне для багатьох інтелектуальних гуртків, в т. ч., слухачів школи Карла Звіринського [303]. У своїх працях Р. Інгарден постулював прекрасне не лише як характеристику творів мистецтва, але й природи; переконував, що твори художньої активності людини викликають не тільки естетичні переживання, але можуть бути наділені й позаестетичними інтенціями [532, с. 46].

Програма з «Композиції» у Львівському училищі прикладного мистецтва імені Івана Труша, Львівському державному інституті декоративного і прикладного мистецтва у 1970-х спиралась на модерніські практики, привнесені Р. Сельським, К. Звіринським. У 1967–1971 роках художник та викладач Тарас Драган під час занять з композиції вмикав студентам музику на грамплатівках, пропонуючи створювати асоціативні (абстрактні) колірні композиції. Музика була найрізноманітніша – від класики до джазу [389].

Окремо зазначимо, що технологічні процеси, пов'язані з виготовленням художньої кераміки, емалей, скла, потребували від митців глибоких знань в галузі хімії, термодинаміки, математики. Яскравим прикладом космогонічних поглядів є творчі здобутки Тараса Левківа, Т. Драгана. В цей час у Київському відділенні Львівського поліграфічного інституту викладали теоретики

вітчизняної світлодинаміки Флоріан Юр'єв, Валерій Ламах. Під їхнім впливом багато студентів заглиблювались у вивчення теорії кольору: так, Стефан-Арпад Мадяр з м. Чоп, закінчивши навчання у Юр'єва, в 1990-х роках продовжив дослідження на кафедрі кольородинаміки Будапештського політехнічного університету під керівництвом професора Антала Немчича. Головний напрям досліджень та творчої реалізації спрямовувався на кольоропреференцію людини та створення колірною адаптаційного середовища для гармонізації психоемоційного стану людини у екстремальних умовах буденності [46].

Митець Богдан Губаль у цей період був захоплений макромолекулярними дослідженнями. Альбоми фотографій найпростіших організмів спричинили появу серії графічних робіт. Опанас Заливаха слідкував за успіхами академіка Вернадського, що результувало серією картин «Пам'яті Вернадського», «Силует», 1970-х рр. Біонічні типології характерні для львівських художників-вісімдесятників (Олександр Аксінін, Євген Лисик). Б. Мисюга зазначає, що у 1980-х художник О. Аксінін «...впритул наблизився до світового «науково-технічного мейнстріму» тих років, з його заглибленням у дослідження генетики, структури людської пам'яті» [304, с. 172]. Наприкінці 1970-х років у музеях міст пострадянського простору, в т. ч. – Львові та Києві експонувалась знаменна пересувна виставка творів Миколи та Святослава Реріхів з особистих зібрань С. Реріха та музеїв Індії [369; 515].

Синестезія, безпредметне мистецтво, будучи під заборонаю в офіційних мистецьких академіях, сповідувалось на базі технічних вишів: найперше авіаційного Казані («Прометеевські читання» Булата Галєєва), політехнічних інститутів Києва, Львова, решти радянського простору. Окремі ініціативні групи працювали в галузі експериментального прогнозування, створювали несподівані футуристичні мистецькі форми а також інструментарій для їхнього втілення. Поєднання пластичного та візуального мистецтва, музики, архітектури, спецефектів вимагало залучення різногалузевих фахівців та активної співучасті глядачів. За словами дослідниці вітчизняної світломузики Яніни Пруденко, «...допоки це називали експериментами з дизайном –

світломузика нікого не цікавила. Але коли це почали називати мистецтвом, тих, хто нею займалися, почали переслідувати, а діяльність забороняти» [440]. Однак, якщо у 1920-х роках ідеї синестезії реалізовувались у форматі «синтезу мистецтв» (напр., проєкт вітрового музичного пам'ятника на могилі Дениса Січинського авторства Михайла Зорія [39, с. 253]), то світломузичні експерименти 1960-х мають характеристики «синкретизму», для якого характерне не лише формальне поєднання науки і мистецтва, а й злиття духовних поглядів, технологій та практик [486, с. 14]. Ранні експерименти казанського «Прометея» часто порівнюють з відеопрактиками Нам Джун Пайка. Світлоколірні розкладки, створені на основі однойменної колірної партитури Олександра Скрябіна (1910), партії «Luce» ґрунтувались не на довільному колірному супроводі музики, а на кольорі – як самостійній музичній константі, «музичних особливостях кольору, що музично розгортаються у часі» [588, с. 156]. Масове обговорення теорії світлокольору та появи жанрів кольоротонії, кінокольоротонії, світлопоеми велось через формат публічних лекторіїв, клубні практики, переписки та дискусії на сторінках часописів «Наука і життя», «Літературна Україна» [537; 538; 389]. На практиці це результувало низкою видатних проєктів громадських комплексів: 1982-го під впливом світломузичної теорії Галєєва Б. Губаль спроектував кінотеатр «Космос» для м. Леніногорськ (Татарстан), де застосував світлоінсталяційні прийоми, кінетичні конструкції футуристичних скляних світильників а для розпису – фарби на основі фосфоровмісних пігментів [367].

Один із найбільш успішних світлових театрів, з власною афішею, репертуаром і концертами працював в Ужгороді з 1982 по 1992 рік під керівництвом Данієля Фрідмана [486, с. 14]. Створенню спеціалізованої інституції передувало кафе-клуб творчої молоді «Форум», у якому Фрідман демонстрував власну «слайд-музично-літературну програму», присвячену мистецтву Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса. Додатково були створені презентації за творчістю Реріхів, досвід світлового оформлення та впровадження живого коментарію до молодіжних вечорів відпочинку. Усі

електронні пристрої для світлодинамічних маніпуляцій розроблялись самостійно радіотехніками-фізиками: Ігорем Скальським, Федором Пейчі. Від 1987-го року ужгородський театр світломузики став професійним «Lux Aeterna» та приєднався до обласного музичного драматичного театру, головним режисером якого на цей час був Станіслав Мойсєєв. У співпраці з Мойсєєвим створена перша в Україні рок-опера із застосуванням лазерного шоу.

Окрім розважальної та естетичної спрямованості, заслугою Фрідмана є організація 1984-го року в Ужгороді всесоюзної наукової зустрічі-практикуму «Практика світлового мистецтва», що поєднувалась із фестивальною програмою. Серед учасників були: команда прометеївців на чолі з Булатом Галєєвим та Рустемом Сейфулліним, естонський художник Ільмар Ояло, професор, винахідник біоголографії Грегуш Пал (Будапешт). Під час конференції Фрідман отримав запрошення співпраці від композитора Альфреда Шнітке для постановки «Жовтого звуку» Кандінського¹⁰. Новий проєкт не був реалізований через арешт Фрідмана та еміграцію Шнітке [486, с. 156].

Новацією ужгородської творчої групи стала відмова від «автоматичних пристроїв», в яких алгоритм перекладу не відповідав змістові музики. Тож, вичерпавши сталий інструментарій галєєвських світлофільтрів, група переглянула своє уявлення про колір та світло і вдалась до творчих експериментів із формотворенням на базі театральних приставок «Полум'я» та «Дош»: «Ми були більше таким оркестром, у нас дуже багато було ручної роботи. Була партія безформного кольору. Була партія рухомих фонів: цятки летять у якомусь напрямі. Цих приставок було кілька штук, що їх можна було напрямки міняти, вмикаючи одну, другу, третю». Ігор Скальський зауважував на особистій розробці світломузичних партитур, у яких ставив акценти, визначав переходи тем [486, с. 157]. Окрім рухомих абстрактних фонів у виставах широко застосовувались проєктовані оптичні ілюзії.

¹⁰ У СРСР перше виконання «Жовтого звуку» із музикою Шнітке відбулося у концертному залі ім. П.І. Чайковського 6 січня 1984 р.

Перехід до лазерного проєктування відбувся орієнтовно 1981 року. Перший лазер був позичений на кафедрі фізики, «формотворення (очевидно, текстура – Н. Б.) виконувалось на основі рифленого скла» [486, с.159]. Лазери: червоний гелій-неоновий та синій гелій-кадмієвий львівського заводу «Полярон», що були газовими і не потребували води, дозволяли творити світлові інсталяції у відкритих просторах. Так, один з перших світлових перформансів відбувся у Москві на фестивалі молоді і студентів 1985 року. Група Фрідмана у нічний час проєктувала на хмарі символіку фестивалю з допомогою фігур Ліссажа. Після цього, І. Скальський, разом із московським режисером Юрієм Спіциним демонстрували лазерне шоу на стадіоні табору «Артек» [486, с. 160].

У 1980-х використання світломузичного супроводу для виступів відомих вокально-інструментальних ансамблів, в тому числі, чернівецької «Смерічки» (від 1979 року) стало повсякденною нормою. Захоплюючись методами прометеївців, Лев Дутківський самостійно розробляв світлорежисуру, використовував червоний, синій та зелений лазери й особисто керував світлопультom. Для посилення видовищності виступи колективу супроводжувались демонстрацією слайдів та фрагментів кінофільмів, а вікно сцени доповнювалось антуражем у вигляді стилізованого з понад 3000 оптронівських лампочок буковинського рушника. Ідея такого оформлення сцени для виступу у Палаці «Україна», як і колекція костюмів «Олімпійські» (1980) належали художниці-модельєрці Аллі Дутківській. Особливість полягала у доповненні костюмів мікроскопічними оптронівськими лампочками, що створювали ефекти рухливих вогників серед затемненої зали [486, с.173–174]. Світломузичні експерименти швидко знайшли застосування й у масовій культурі, ставши ефектним декоративним доповненням розважальної сфери та естетизації побуту.

Тож, як бачимо, передумови інтерактивного мистецтва тривалий час сповідувались академічними спільнотами, найбільше пов'язані з конвергентними процесами у технічній та технологічній сферах, що

обумовлювали тісну взаємодію електронних технологій та класичних мистецтв, руйнували межі між мистецтвом та буденністю. Синкретичність породила розвиток нових перформативних мистецьких форм, що обумовлювали залучення глядачів. Важливою константою новацій залишалось розуміння дотримання комунікативних функцій між усіма складовими синкретичних видів з домінуванням виражальної функції. Експерименти з музикою, кольором та світлом у просторових та часових формаціях були складовими процесу, що активно впливав на формування нових стосунків між аудиторією та творами мистецтва.

2.3.1. Особливості культурно-мистецьких фотоекспериментів.

Аналізуючи бурхливий розвиток фотографії та кінематографу наприкінці ХХ сторіччя, відзначаємо їхню всезагальність, що дозволила проникненню цих медіа до усіх ділянок людського буття. На негативну роль екранних мистецтв, що схильні догоджати публіці, звертав увагу Шарль Бодлер (1859), зазначаючи: «Новоявленими сонцевірами оволоділо форменне безумство та нечуваний фанатизм» [55]. Масова культура, побутові практики у фотографії та кінозйомках пов'язані насамперед із розвитком технологій, а не освітніми процесами, появою миттєвих знімків, доступністю кіно-, згодом відеокамер, фотокамер-«мільниць». Доступність пододала емоційну складову, стала причиною тотального захоплення світу, за словами Сьюзен Зонтаг «хронічним вуайєризмом», через що усі події, урівнюючись, набувають однакових змістів [206, с. 3].

Розглядаючи фотографію в контексті мистецьких феноменів кінця ХХ ст., співвідносимо її з колективними практиками просування культурного продукту. Творення актуальних змістів була суголосна світовим тенденціям, що пізнавались через виставкові проєкти. Елітарність стала поштовхом до появи на її основі нового жанру концептуального мистецтва, що оперував осмисленою діяльністю, акцентуючи моменти, що транслюються культурою. Висвітлюючи події, фотографія сама ставала текстом, перетворюючи об'єктивну реальність

на комікс, а глядач, не роздумуючи над тим, сприймав дійсність через побачене, пережите уже кимось. Як і інші тексти, художня фотографія наділена контекстуальністю. Передача сенсовості випадку розгортається у її просторі, а текстовий супровід є описом проєкту, що вводить світлини до площини концептуального мистецтва. Нова образність фотографії пов'язувалась з широким спектром естетичних складових: задум, композиція, експресія, виразність, а разом і акцент на авторстві.

У 1970-х–1980-х роках фототехнології існували в аналоговому полі. Фотографічні експерименти наближувались до мистецтва графіки, пізніше колажної фотографії. Цінність відбитків полягала у обмеженості тиражу, унікальності кожного примірника, непередбачуваності негативу, тощо. Визначаючи за пострадянським фотомистецтвом елітарність, професійність, ми тим самим визначаємо за ним деформаційний засіб, що перетворював буденність на поле художньої творчості. Немаловажливу роль відігравала імерсивність фотопроектів, що дозволяла залучити глядача до активних дій, перформативності. Відповідно активність, суспільна оцінка може бути свідченням контексту акції та виявляти роль фотографа у суспільстві.

Дані про актуальні процеси у вітчизняному фотомистецтві кінця ХХ сторіччя доволі суперечливі. Аналізуючи мистецьке та масове у фотографії Західної України 1980-х, фотомитець Ярема Проців наводить метафору «снайпера» і «кулеметника» [479], адже фотографія належить до моноканальних мистецт і її вплив обмежений візуалом, хоча як медіум, вона не демонструє ситуаційного контакту, а «перетворює ситуацію у об'єкт» [71].

Репрезентація нового мистецького медіума відбувалась через формування низки позаінституційних груп та клубів, сформованих з маргіналів-індивідуалістів. У багатьох випадках учасники груп не мали спільних естетичних та світоглядних вподобань, однак саме прагнення до індивідуального вираження було ключем до відмежовування від стандартизованих поглядів, що плекались у радянських фотоклубах.

Учасники чернівецької «Групи чотирьох» (1970-ті): В'ячеслав Тарновецький, Сергій Лопатюк, Борис Савельєв, Олександр Слюсарєв походили з інженерно-технічного середовища. Попри те, що були родом з Чернівців і періодично там проживали, занайомились у Москві та були тісно пов'язані із московськими фотографічними колами (Михайло Леонтєв з журналу «Советское фото», фотоклуб «Новатор»), до яких у цей час примикали учасники з фотоклубів Дніпропетровська, Запоріжжя і Харкова.

У Москві товариство збиралось на квартирі Олександра Слюсарєва чи Михайла Леонтєва, що стали своєрідними міні-клубами, де влаштовувались фотовиставки, обговорювались власні фото, зав'язувались контакти з художниками-концептуалістами. Тут переглядали й обговорювали «відбраковані» через ідеологічний підхід фото, що надсилались до журналу з теренів цілої держави, але не були допущені до друку.

Чернівчани були адептами "прямої фотографії", що не була аналогом ні репортажного фото, ані сучасного напряму Street Photography, вирізняючись прагненням зачепити не момент, а візуальний ефект. Такий "західний" стиль був почерпнутий з експериментів американців Уокера Еванса, раннього Ежена Атже. Спільна виставка 1978 року в музеї фотографії м. Шауляй під титулом «Чотири – Keturi» обумовила самоназву колективу, однак залишилась єдиною у складі групи.

Наприкінці 1980-х "іншу" фотографію, не пов'язану з офіційною комуністичною доктриною відображення дійсності почали висвітлювати європейські куратори. Так, 1986-го року редакторка Review Photography Даніела Мракова спільно з лондонським видавництвом Thames&Hudson видали альбом «Another Russia», до якого увійшли 14 фотомитців, в тому числі, харківської групи «Время» та групи «Чотирьох». Однак, здобутки групи до сьогодні маркуються, переважно, як «російська» фотографія.

Робота над "іншою" фотографією для чернівчан була не самоціллю, а екзистенцією. Усі праці позбавлені театральності, фотофіксації ремінісценцій. Простором існування фотографів, навіть за відсутності Чернівців, завжди були

Чернівці – буденність втраченого міста і його уречевлена сутність. Основна теза – фотографія без літератури, наративу, лише текст.

Так, Борис Савельєв зазначав, що ніколи не ставив перед собою певних завдань. Знімав під враженням, емоцією. Надалі інтерпретував кадр через баланс, композицію площин, насиченість друку. Шукав унікальності в буденності [427]. У роботах Лопатюка зафіксований світ дивних радянських Чернівців, заповнений міськими персонажами: городянами, двірниками, вуличними дітьми, карликами і старцями на табуретках біля дворів та у дворах [102]. Покинутий світ містечкових філософів з обставин, додатково оспіваний у живопису Броніславом Тутельманом.

Роботам В'ячеслава Тарновецького був властивий формальний підхід: незвична композиція звичних просторів, особлива краса заломлених тіней, градація фактур. Тематичні серії постали з механічного наповнення умовних папок: «Світлоносна тінь», «Швидкоплинності (мимолетности – рос.)», «Групування (группировки)», «Соцарт», «Растрювання», «Вікна», «Міські натюрморти», «Імперія», «Стовбове дворянство», «Двоє» [103].

Олександр Слюсарєв на початку 1990-х років декларував «метафізичну фотографію». Мистецтвознавча аналітика вказує на абстракціонізм, як основний метод його робіт, оскільки багато світлин наслідують супрематичні композиції Кандінського та Малевича [427]. Одночасно світ Слюсарєва не походить від штучно спроектованого, а віднайдений у реальному середовищі. Особливості гри з камерою дозволяли митцеві творити з оточуючого світу нові метафізичні світи й форми. У його фотографії формально-абстракціоністські композиції виступають скелетом зображення в цілому, але не є самостійною цінністю знімка: іконічні впізнавані образи створені за допомогою реалістичної передачі фактури самих предметів в буденному середовищі. Метафізична фотографія не була предметною зйомкою, позаяк над її іконічним принципом переважала індексальна знаковість, зміщення акценту з предметів фотографії на стан простору. Гуманізація технічного знімку відбувалась за рахунок уречевленості моменту буття.

Львівські осередки актуальної фотографії формувались навколо двох видатних міських клубів – «Семафор» у БК залізничників «Рокс» та фотоклубу Львівського обкому профспілок при БК «Будівельник». З найтитулованіших «Семафорівців» відомі: Борис Криштума, Володимир Дубас, Олексій Іутін, Василь Пилип'юк, Ілля Левін.

Керівник клубу – Володимир Щербович 1972 року став ініціатором першого всеукраїнського комунікаційного проєкту «Українське кільце», що було системною обмінною експозицією між клубами. Практика мала власне положення та регламентувалась правилами участі авторів та клубів, якості робіт, умов обміну, експонування, оцінки, популяризації та збереження робіт [409]. Посилки з фотографіями фотоклубів формату 30х40 см, з авторським факсиміле на звороті обмежувались 30 творами, містили додатково статті, вирізки з газет і т. п. інформацію про авторів. Оціночні листи з архіву тисменицького «Колумбу» дають уявлення про кількість учасників «Кільця» 1993–1994 років: «Ватра», Івано-Франківськ – 21 учасник; «Заліщики, м. Заліщики – 8; «Горизонт», Суми – 8; «Імпульс», Чернівці – 8; «Сучасник», Кіровоград – 21; «Ікар», Київ – 10; «Київ», Київ – 11; «Миргород», Миргород – 15; «Обрій», Вінниця – 12; «Промінь», Луцьк – 11; «Іква», Дубно – 7. Тож, як бачимо, фотомистецтво розвивалось доволі інтенсивно і у малих містечках.

Львів вирізнявся багатством можливостей мультикультурної столиці. Курс фотографії викладався в Поліграфічному інституті – викладачами були знані фоторепортери: Володимир Дубас, Олексій Іутін, серед лаборантів: Олег Вербицький, Володимир Монець. Фотографи контактували з андеграундними колами О. Аксініна, О. Замковського, О. Корольова, що рефlekтувало як фактажем документування процесів (у роботах Віллі Фургала, Михайла Французова), так і використанням фотографії в якості додаткового медіума в полімедіальних практиках: поєднуючись з живописом, графікою, літературою, театром. Серії робіт й колажі «контрольок» сьогодні можуть бути розцінені як прототипи буденних коміксів, своєрідні маніпуляції з глядачем, які отримують трансляцію через власне відчуття.

У роботах "позасистемного" львівського фотографа Грега (Григорія Порицького) «відображена хроніка візуальної культури львівських хіпі, що пройшла еволюцію від документалістики, жанрових групових портретів, фотоколажів, ню (цикл «Покоління квітів»), дадаїстичних натюрмортів – і аж до концептуальних постановок» [305]. Фотоархів Вілі Фургала є фіксацією паралельної історії, буденних практик звичайних громадян, суміші незалежних соціальних груп, тусівок, демонструє відмінності між усталеним соціалістичним наративом та соціалізмом «львівського типу» з огляду на відмінний досвід індивідів у групах, щодо яких вони себе позиціонували. Одночасно цикли художніх фотоколажів балансують між апокаліптичністю та іронією, композиційними експресіями, демонструють жорсткі маніпуляції (прошкрябування лезом) на слайдовій плівці.

Учасники львівської групи «Вежа» самоорганізувались від «семафорівців» наприкінці 1979-го року [501]. За словами Михайла Французова, на якомусь етапі молодим авторам захотілось чогось більшого – слави й відомості у зарубіжних країнах. Формат фотографії на початках асоціювався із інституційними формаціями і означав спільномислення. Учасниками, окрім Французова, стали Володимир Монець, Олег Вербицький, Володимир Лернер, Фелікс Сельцер, Ігор Мильничук, Ігор Юхимович. Легалізація об'єднання, насамперед, давала привілеї на отримання майстерень з нежитлового фонду а також було кроком до отримання офіційних державних замовлень – «працювати на екран», визнання професіоналізму. Так, у Литві вперше було створене фахове товариство фотомитців, що було прирівняне до СХ і мало подібні пільги та привілеї. Окрім литовців, професіонали-фотографи були лише у Москві та Ленінграді, решта традиційно визнавались аматорами.

Більшість «вежівців» мали архітектурну освіту, тож приєднались до молодіжної секції Спілки архітекторів. Конференц-зала в локації «Порохова вежа» відобразилась у самоназві групи. Основні критерії Положення про групу визначали проведення звітної фотовиставки кожні пів-року. За словами учасників, вони не переймалися філософією, тяжіючи в роботах до чистого

формалізму, «можливості фіксувати не момент (як Анрі Бретон), а стан моменту (Ян Саудек)» [501]. Аполітичність убезпечувала митців від ідеологічного тиску і дозволяла бути вільним у виставковій діяльності.

На початку 1980-х, за спогадами учасників, група зосереджувалась на принципах наслідування, вивчаючи манеру зарубіжних митців через перегляд конкурсної тематики каталогів виставок. Особливе враження справляла іспанська фотографія, що у 1980-х нехтувала глянцевістю дрібнозернистості та використовувала фотографічні прийоми крупного зерна. Те, що вважалося недоліком радянської фотографії, давало змогу відірватись від прийому відображення реальності. Якщо харківська фотографічна школа усвідомлювалась концептуальною, то литовська у колах професіоналів розцінювалась як дисидентська через акцентування політичних моментів. Учасники «Вежі», попри декларовану аполітичність іноді також вдавались до соціальних прийомів, близьких до соцарту: кадри формувались на тлі портретів партійних керівників, ідеологічних гасел, зображення генсека і т. п. Хоча перевага належала аполітичному виставковому підходу та виставковим вимогам, серед робіт М. Французова, підготовлених до зарубіжного конкурсу, цензурою було вилучене фото із оголеним поясом портретом тестя митця, що грав на дитячій балалайці на тлі горбистого ландшафту. Можливість контекстного трактування фотографії пояснювалась персоналізацією героя – голови обласного відділення СХ [501].

Інший учасник групи – Олег Вербицький – експериментував з постановочним фото, захоплюючись мінімалізмом натюрмортів та персонажів. Володимир Монець був майстром «ню». Особливістю його підходу було фотографування оголених тіл через рулон кальки з боковою підсвіткою, що створювало ефект напівтіней, туманності, фрагментарності зображення. Ігор Юхимович шукав динаміки емоцій у рухомих кадрах в стилістиці джазу; Володимир Лернер, Фелікс Сельцер, Ігор Мельничук знімали натурні композиції, прагнучи композиційної виразності. Михайло Французов уславився «віражами» – технікою, у якій чорно-білі відбитки набувають незвичного

кольору, через фізико-хімічний процес. Митець випробував усі моноколірні версії відбитків, згодом суміщуючи їх між собою. Відома фотовиставка Французова «Синє відображення», 1984, була розцінена інституційною критикою як формалістка [501].

Народний фотоклуб «Колумб» заснований 1984 року у м. Тисмениця, Івано-Франківської області при районному відділі культури. Учасниками стали аматори-фотографи, що прийшли в цю технічну галузь, маючи лиш початкові навички обробки фотоплівки [43, с. 245–251]. Окрім голови клубу Ростислава Кондрата, інженера за фахом, з місцевого середовища долучились Богдан Мохняк, Іван Постоловський, Юрій Медвіль, Любомир Стасів, Юрко Кукудяк, Володимир Струк. Серед найтитулованіших, що перейшли до тисменицького фотоклубу з регіональних, назвемо самоука Павла Дроб'яка, фахового віолончеліста Ярему Проціва, доктора фізико-математичних наук Дмитра Петрину. Попри усю маргінальність локації, ця творча організація завдяки чіткій саморганізації, спільній меті, що полягає у колективному просуванні, інституалізації фототворчості через каталогізацію, виставкову, суспільну діяльність, сьогодні посідає одне з провідних місць серед подібних у всеукраїнському масштабі, має широкі контакти з фотоклубами світу. Учасники спільноти належать до числа провідних фотохудожників, розвивають найрізноманітніші жанри та техніки, суголосні часові. Говорячи про діяльність тисменицького фотоклубу, акцентуємо увагу на визначних позиціях, найперше найменш досліджених репортажній діяльності, що зафіксувала суспільно-політичні та, особливо, культурні феномени перелому тисячоліть і сьогодні є джерелом дослідження цих процесів. Фотографії П. Дроб'яка, Р. Кондрата опубліковані як анонімні у виданнях, що висвітлюють культуру регіону 90-х років, обробка негативів все ще потребує окремих досліджень. Іншими важливими віхами діяльності є фототворчість учасників клубу, що тісно вплетена у мистецьке середовище Івано-Франківська та його феноменів, однак не стала частиною «Станіславського феномену». Окремо зазначимо про участь у творенні нових клубних проєктів, що самі стали феноменами нового

тисячоліття. Пояснюючи особність «Колумбу» у 90-х роках, Я. Проців зауважує: «Це був ніби «провал» для Франківська ... Кондрат усі найкращі сили фотографії перетягнув у Тисменицю ... Фактично, в Україні як фотографічний центр знають саме Тисменицю ... все варилося, кухня була в Тисмениці...» [479].

Унікаючи технічних правок, що засвідчує чистоту стилю, роботи П. Дроб'яка характеризуються увагою до монохромних контекстів. Найперше це «фактурна» фотографія, базована на вичлененні незвичних ракурсів з архітектурного чи побутового середовища, де співавтором образу є світло. Ця практика пов'язує Дроб'яка з творчістю фотографів-абстракціоністів 20-х років: Олександром Родченко, Ман Реєм, Ласло Моголі-Надем, суголосна працям чернівецьких митців. За словами Ернеста Гааса: «Фотографа-безпредметника об'єкт зйомки зовсім не цікавить: змістом знімка є сам фотограф – його почуття, реакція на видимий світ...у барвах і формах» [357, с. 57].

Успіх дроб'якових «фактур» засвідчений багатьма виставками: спільною з художником І. Панчишиним та архітектором З. Соколовським у Каунасі (1986), виставкою «Шести» (І. Панчишин, М. Вітушинський, М. Яковина, З.Атлантова, М. Базак, П. Дроб'як) у Івано-Франківську (1988), персональною (1989) в рамках Першої міжнародної бієнале «Імпреза».

Етнографічні цикли П. Дроб'яка співзвучні «сильному мистецтву», захопленню у гру Сергія Параджанова. Збурення західноукраїнської артсцени відбулось найперше під впливом грандіозного успіху персональної виставки Федора Манайла у Києві (1962), про що прямо зазначає у своїх спогадах Тетяна Яблонська: «На мене дуже вплинуло їхнє мистецтво, особливо коли я ясно відчула необхідність вибиратися з безвиході» [550]. За спогадами Георгія Якутовича, першопричиною картинного методу «Тіней» стало відвідування режисером виставки Манайла: «(Параджанов) був також вражений виставкою, збитий майже з ніг...І виникло в нього бажання щось подібне зробити у кіно, і йому підказали "Тіні забутих предків"... Ми приїхали в Ужгород, занурилися в цей світ Манайла, в його дім, його родину, дві ночі сиділи, передивлялися

роботи, розмовляли... це дало поштовх того напрямку, того стилю, в якому створювався фільм» [282, с. 37–47]. Зйомки «Тіней забутих предків» (1963) за словами Івана Дзюби, «не мали нічого спільного зі звичними "утриманськими" екранізаціями та являли собою самоцінний мистецький витвір» [161, с. 16]. В тій чи іншій мірі фільм зібрав навколо себе київських та московських артистів, львівських, івано-франківських, закарпатських митців, що були об'єднані ідеями культурного відродження у мистецтві загалом та поетичному кіно, зокрема, могутньої декоративності, «...що веде до поетичної філософії про тілесну наповненість буття і до монументальності кінофрески» [161, с. 16; 550, с. 122–127].

Інтерес до народної архаїки, фольклору у наступні десятиріччя значно зріс, із чим пов'язаний видатний проект Павла Дроб'яка «Memoria'94» спільно з Івано-Франківським державним художнім музеєм [500]. Виставка уперше відкрито демонструвала фото меморіальної пластики як поетичних образів, уникаючи музеєфікації. Через фотографію досліджувались контексти пам'яті, у яких ідея смерті демонструється данністю, а цвинтарні фігури були її суб'єктами. Тема взаємодії зі смертю характерна і для творчості львівського фотографа Іллі Левіна, який опрацював тематизацію цвинтарів Львова, Жовківщини, Санкт-Петербургу.

Окремо зазначимо на тематиці суб'єктивного «паломницького» фотопортрету, завдяки якому 1996 року П. Дроб'як отримав відзнаку AFIAP (Художник міжнародної категорії фотомистецтва). Паломництво стало культурною практикою автора, його співпереживанням у пошуку істинних образів. Прозаїчні назви робіт: «Змова», «Розмова-1», «Під дощем», «Погляд» зроблені задовго до появи стріт-фото, як жанру. Митця, як і у «Меморії», заворожувала простота облич – переважно немолодих горянських типажів. Наголосимо на значенні серійності вказаної колекції, що є свідченням ретрансляції відвертої присутності. Найпростішими засобами, уникаючи афектації, автор досягав надзвичайної виразності, а статичність композиції стала визначальним принципом авторського методу: головний персонаж

переважно розміщується прямо по центру, демонструючи відмову фотографа від подвійної гри, акцентуючись лише на фіксації миті. Саме ця відвертість майстра відображена у поезії Ю. Андруховича «Фотопавло»: «І хто нарешті винен, що з нас такі моделі, / що клацає в порожнє щелепа-апарат? / Таким, як наші, пискам – не місце у музеї, / бо ми – не те що камінь чи дикий виноград» [13].

Додамо, що робітня митця на вул. Гординського була у 90-х місцем зібрання інтелектуального товариства. Серед його близьких друзів та шанувальників письменники, філософи, художники, архітектори, мистецтвознавці, театralи. Саме середовище, як і інші альтернативні тусівки Івано-Франківська, було ключем до розвитку таланту П. Дроб'яка, однак «Колумб» виявився стабільним об'єднавчим чинником, що допоміг реалізувати, зафіксувати цей зріз мистецтва.

Інший погляд фотографа на модель, як пасивного провідника, демонструє перформанс Олени Рубановської та Тараса Яковина «Світ тварин Анни» (1997), втілений у поліграфічному альбомі та окремо експонований як концептуальна виставка [434]. Задум проєкту полягав у пошуку діалогу між власним «Я-моделі» та «Я-персонажів», відтворених в анімалістичній ілюстрації О. Рубановської. Щоб поєднати два різні тексти, необхідно було створити спільний код. Ключем до нього і стала фотографія, що перетворила тіло перформерки на пластичний символ, співзвучний до мальованих образів.

Серед експериментів кінця ХХ сторіччя відзначимо еротичну фотографію. Попри особливий попит на жанр у цей період, у роботах відсутня відверта сексуальність¹¹. Актуальна деконструкція тіла, що стає чистим об'єктом, позбавленим тілесності. Оголеність натури сприймається як об'єктивна естетична реальність, що може бути перенесена на будь-який предмет. Тут

¹¹ Ростислав Кондрат: *З приводу еротики, то колективних виставок такої тематики не було, і ніде таких виставок не було, ми не надсилали. Ніхто на цьому особливого акценту не робив, однак були окремі виставки з окремими роботами. Жанр на той час мав таке табу над собою, дівчата відмовлялись зніматись оголеними, але було своє товариство, де такі експерименти розвивались як мистецтво* [379].

знову, як у абстракції, важлива емоція митця, а не моделі. У роботах Яреми Проціва цього періоду обігруються уречевлені метафори: скрипка, віолончель, м'яч, дзеркало. Жіноче тіло при цьому використовується фрагментарно, або ж включене до складної фігуративної композиції. Чорно-біла інтерпретація дозволяє зосередитись на змістах, уникаючи фізіологічних розглядувань.

Педант та віолончеліст, Ярема Проців у час аналогових технологій захоплювався складними методиками фотографіки: ізогелія, ФДП; пізніше одним з перших оволодів графічними редакторами та експериментував із концептуальними колажами. Серед найвідоміших серій: «Німфи небесні» (2004) [352, с. 52], «Пікассо» (2010) [352, с. 26] – де залучені практики поп-, боді-арту.

Іншим аспектом концептуалізації реальності фотографією є руйнування меж, що визначають прекрасне. Аналізуючи визнані міжнародною спільнотою фото Р. Кондрата: «Випадок на виставці», «8½», виконані у стилістиці «низького», «побутового», зауважуємо на прагненні автора звільнити оголеність від загальновизнаних критеріїв краси. Використовуючи жарт, іронію, митець акцентує увагу на відмінностях, недосконалості, перетворюючи їх на предмет захоплення. Фото «Випадок на виставці» є своєрідним трансформером, оскільки створене в експозиції першої у Івано-Франківську еротичної фотовиставки, як постановочне. Сімейне фото, що представляє групу оголених: Р. Кондрата, його вагітну дружину, дитину, було наслідком візуального сприйняття, рефлексії на гротескну творчість Яна Саудека [379].

Тож, як переконуємось, поширення фотоклубів, академічні курси фотографії, експерименти та виставкова діяльність західноукраїнських фотографів на початку 1970-х, у 1980-х роках сприяли появі фотографічного дискурсу, що істотно впливало на зміни у культурі, привносячи тенденції технічної відтворюваності, розширюючи доступність мистецтва загалом та меж уявного. Формування фотодискурсу змінило ідентифікаційні, психологічні, структурні аспекти сприйняття особистості. Здатність фотографії до передачі інформації деформувала текст до стану коміксу, наділивши фотографа якостями деміурга, здатного концептуалізувати подію.

Оцінюючи прямі фотоексперименти західноукраїнських митців відзначаємо прагнення у роботах вийти за межі видимого, уникнути типологізації та впорядкування світу навколо фрагментарного сприйняття. Фотографія стає персоналізованим мистецтвом, відображенням екзистенції. Акт фотографування набуває значимости соціокультурної практики, в якій зображуване не відіграє для митця жодної ролі, пертворюючись на елемент гри.

2.3.2. Клубний контекст музичного виконавства 1960–1980-х років

Серед передумов «вільної» культури західноукраїнських міст чільне місце належить клубній, де яскравим виразником визначається «дихання життя», виконавська майстерність «тут і тепер», а «творчим досягненням епохи» визнається музика джазу. Тривалий час цей напрям оцінювався за принципом поверхових вражень, феноменологічність описувалась на основі слухових відчуттів і лише наприкінці 1980-х років запропонована імовірна модель мови, що покладалась на праці про музичне мислення Болеслава Яворського, вчення про інтонацію Бориса Асаф'єва, семіотику Юрія Лотмана, системний аналіз Георгія Щедровицького. Олексій Баташев зазначав на естетичній змістовності процесійності у феномені джазу, де саме творення демонструється як система художніх знаків [267, с. 663; 446]. Дослідники наголошували на втраті понятійності жанру, що визначається наприкінці 1980-х, в т. ч., середовищним фактором (філармонія, мюзік-хол, ресторан, клуб, дансінг). Не менш важливим був естезизм, що конкурував з професійністю, був неформальним способом творення суспільної свідомости, визначав нерозривний зв'язок між виконавцями, часто непрофесійними, і публікою. Дослідники, опираючись на відгуки американських та європейських джазменів наголошують на національному характері джазових творів цього періоду, зв'язку із симфонічною чи камерною музикою, інтелектуальному наповненні [446, с. 37].

Альтернативною формою оновлення суспільства 1960–1970-х стала музика року як частина широкої контркультури. Перевага року полягала у можливості залучення публіки до співпереживання, чого не було у інтелектуальному джазі.

Світове поширення та визнання рок-культури, що відбулось у другій половині ХХ сторіччя, пов'язане з багатьма політичними, світоглядними, комунікативними та економічними змінами. Культура «глобального села», що за Г. М. Мак-Люеном замінила «глобальну бібліотеку», надала рівний доступ до інформації через цифрові й електронні технології трансляції і відтворення спільноті незалежно від соціальної приналежності та географічної віддаленості від джерела. Процеси одночасно породили активні зміни у поведінці через суперечливе сприйняття інформації [281], наслідком чого були і контркультурні рухи в молодіжному середовищі. В конкретному випадку розуміємо контркультуру, як сукупність ідей, цінностей, світогляду що протистоять базовій культурі суспільства. За висловом О. Шафраньоша «контркультурний рух не є конкретно єдиним цілісним напрямком, а скоріше потоком, який постійно перебуває у розвитку, дифузії з іншими суспільними, культурними течіями» [530, с. 58].

У спогадах лікаря й трубача Володимира Кота львівська джазова історія розпочалась із освоєння оркестровок, привезених фронтовиками в післявоєнний період. Серед фахових музикантів у 1950-х імпровізували з румбою чи фокстротом у джазовому стилі на танцмайданчиках та клубах, яких у Львові було коло 20, Зеленому театрі, тощо: Микола Мужецький, Олександр Житницький, Григорій Середа, Сергій Мелькунов [269, с. 333]. На початку 1960-х у Львові гастролював американський симфонічний оркестр. Професорка кафедри фортепіано Львівської консерваторії Марія Крих, композитор Мирослав Скорик згадують про вплив екранних мистецтв, а саме фільму «Серенада сонячної долини» (1941, *Sun Valley Serenade*, комп. Гарі Ворен у виконанні оркестру Гленна Міллера) на становлення львівського джазу. Фільм був «з прекрасними джазовими мелодіями і студенти консерваторії намагалися імпровізувати на подібні теми» [291].

Засновник легендарного «Медікуса» Ігор Хома, розпочав реалізацію джаз-оркестру після відвідання всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Москві (1957). Сімейний дует переріс у перший український джаз-оркестр «Ритм»

(1958–1960), від 1965 – «Медікус» у Львові, що вже 1960 року презентував український джаз в Тарту (Естонія) на IV-му фестивалі джазової музики [291]. Своєрідності надавало використання українського матеріалу. За словами І. Хоми: «...Вже тоді, на самому початку, ми взяли за застосування для джазової інтерпретації деяких українських народних пісень і танців. Наприклад, вже у 1959 році ми виконували чисто інструментальну п'єсу "Взяв би я бандуру" на два саксофони і секцію ритмічну. Так що відразу цей ансамбль зазвучав цілком незвично» [507]. Незмінним конферансьє на площадці у «Пороховій вежі» був Богдан Ступка, колектив Хоми, окрім джазових варіацій вдавався до рок-н-рольних композицій. У складі ансамблю окрім ритм-секції (фортепіано, контрабас, ударні інструменти), були труба і саксофон. Попри непрофесійний склад, ансамбль І. Хоми досягнув значного успіху та був єдиним з числа українських на міжнародних фестивалях у Талліні (1965, 1966, 1967). Творчі стосунки колектив підтримував з відомими джаз-композиторами та виконавцями пострадянського простору: Георгієм Гараняном, Костянтином Бахолдіним, Раймондом Паулсом, Збігнєвом Намисловським, Чарльзом Ллойдом, О. Ільїним, Олексієм Зубовим, відомим джазовим саксафоністом Олексієм Козловим, теоретиком джазу Олексієм Баташевим.

Після заснування джазового клубу у Києві 1962 року Володимиром Симоненком, такі організації з'явилися у інших містах України. У Чернівцях джазовий клуб створений 1985-го року; колектив «Формула-5» (1980-ті, кер. Ігор Присняк). Особливістю групи було розширення виконавських можливостей через залучення до традиційного інструментарію (саксофон-альт, фортепіано, бас, ударні інструменти) скрипки, сопілки та електроклавішного інструменту. Чи не найвідомішою групою виконавців, утвореною з чернівчан був «Джаз-оркестр "Волга"» (кер. Міша Кока, у складі: два саксофони, труба, тромбон, валторна, ритм-група), що гастролював теренами колишнього СРСР та зарубіжжя. Партію ритм-групи виконував відомий акордеоніст Ян Табачник.

Серед малих джазових західноукраїнських ансамблів поширені у 1960–1980-х рр. квартет-групи, що базувались на функціональному підґрунті ансамблів диксилендового типу. У квартеті Львівського будинку вчених (1960-ті рр.) трубач Войтек Петрович і піаніст Володимир Таперечкін солювали й імпровізували на фоні граунд-біту, забезпечуваного басом Романа Скрипки, ударною установкою Анатолія Шацького. Камерний джаз-рок ансамбль «Інцидент» у Івано-Франківську створений 1986 року з музикантів оркестру музично-драматичного театру: Анатолій Ремезов (фортеп'яно), Юрій Федюк – ударні, Леонід Ендельштейн – бас-гітара, Василь Пендерецький – флейта. Особливістю композицій, авторства Ремезова, була їх лірико-філософська спрямованість, ілюстративна ремінісцентність до спектаклю «Конотопська відьма» [516].

На Закарпатті джазові ритми відомі ще з 1930-х років через ромських виконавців, а саме – професійного скрипаля, випускника празької консерваторії Гуди Бонди. Ансамбль та обласний народний хор «Угорські мелодії», створений 1945–1948 рр. у своїй діяльності широко застосовували варіації ромського фольклору у джазовій манері, «циганську гамму» (угорський мінор), що нагадувала всесвітньовідомий ромський джаз бас-гітариста Джанго Рейнхардта «Мануш». Першим професійним саксофоністом був Аладар Пап-старший, що став засновником музичної династії Папів [314].

На початку 1960, як зазначають дослідники, у Львові почали грати рок, проникнення якого відбувалось через систему іноземних радіостанцій, що були доступні за мінімальних засобів вловлювання: «Radio Luxemburg», «Голос Америки», «у гуцульському Косові регулярно слухали з мюнхенської радіостанції "Еуропа Лібера" на румунській мові, а з офіційних радянських видань інколи повідомляв журнал "Ровесник"» [330, с. 253]. Тоді ж з'явилися перші записи з радіостанцій на бобіни та спроби запису тексту на слух.

Відомим львівським поп-колективом, що сформувався на основі джазу і похідних стилів став ансамбль Мирослава Скорика «Веселі скрипки» (1963), джазменом-мультиінструменталістом був засновник і керівник ВІА «Ватра»

Михайло Мануляк [330, с. 252]. Професійні біг-бітники з'явилися у Львові близько 1965 року: група Юрія Шафірова грала на танцях у клубі заводу «Львівприлад» (потім «Енерго») [262, с. 123].

Музика «диско» на теренах колишнього СРСР спочатку потрапила під заборону, однак згодом почала відігравати особливу роль у своєрідному ідеологічному вихованні молоді – комсомольські активісти у 1950-х роках задіювали практики тематичних лекторіїв перед танцями. За свідченням Георгія Пантеля, наприкінці 1970-х, львівські шанувальники рок-музики застосовували цю практику, розпочинаючи затверджену в обкомі ВЛКСМ танцювальну частину дискотек з доповідей про «боротьбу за мир та проти соціальної несправедливості» під «пісні протесту» світових рок-виконавців [324, с. 105].

Особливістю року 1970–1980-х була його україномовність, що розцінювалась офіційними службами як «націоналізм». Одні з перших гуртів 70-х, що грали хард-рок, відомі у Львові – «Вуйки» (1975) та Косові – «Гуцули» (1970). Якщо «Вуйки» належали до значного, сформованого контркультурного середовища «Республіки Святого саду» [349, с. 8], то творчість «Гуцулів» була надто експериментальною як на провінційне містечко, втім легко сприйнята традиційними верствами: «дивно було почути на весіллі в горах музику, яку тоді тільки з радіо чи з заборонених пластинок можна було почути». Відзначимо, що вказані гурти були першими, що пропагували україномовний продукт, однак у випадку з «Гуцулами» тексти пісень були сумішшю гуцульсько-галицького сленгу і рокових ритмів, що, як не дивно, поєднувались доволі гармонійно. Відверта національна орієнтація групи¹² викликала контраверсійні рішення влади: 1974-го року, коли гурт вивісив жовто-блакитні стяги у Косові, став предметом зацікавлення спецслужб та цькування у пресі. За словами Любомира Гавриша: «Колишній начальник Косівського КДБ Валентин Келибай кликав Гебу в їхній загашник у кафе на турбазі, наливав сто грам і просив заграти «Думи», лиш не казати, для кого. А на «Червону руту» (1998)

¹² Група обережно заперечує націоналістичну орієнтацію: Ми музиканти, а не політики: Гуцульський рок з Косова [153].

нас відправив райком компартії, бо заввідділу культури не хотіла, їх змусили» [153]. Гурт виконував світові хіти «Deer Purple» і «Lead Zeppelin».

Подібні ідеологічні колізії змушували учасників «Вуйків» до іронічних розіграшів та містифікацій, як то залучення до складу учасника з Буенос-Айреса – Хуана Карлоса, що позиціонував себе жертвою політичних репресій, борцем з режимом Піночета. Час до часу «Вуйки» перейменовувались у інтернаціональний ансамбль революціонерів «Но пассаран!» [349, с. 22–23], комсомольський гурт «Ритми Карпат», виходили на сцену в ділових чорних костюмах [324, с. 40].

Один з найпопулярніших вокально-інструментальних ансамблів України 70-х років – львівська «Арніка» – орієнтувався на поп-рокові, джаз-рокові обробки народних пісень, твори композиторів-сучасників та власні твори. Ансамбль створений восени 1971 року Володимиром Васильєвим при Львівському аптекоуправлінні з музичних колективів ВІА «Еврика» (Юрій Варум) і джаз-ансамблю «Медікус» (Володимир Кіт), до яких також приєднався композитор, співак і гітарист Віктор Морозов з «Quo Vadis». Перша назва ансамблю «Аптека 6». Всесоюзну популярність колектив здобув за пісню «Чорна рілля ізорана» (1972, аранжування В. Морозова). До другої платівки «Срібні кораблі» (1973) увійшли обробки народних пісень, поп-шлягери і арт-джаз-рокова сюїта «Весна». 1973 тут розпочинала діяльність рок-зірка 1980-х Вікторія Врадій.

Група «Ватра» (1971) Михайла Мануляка формувала репертуар на авторських україномовних піснях та джаз-рокових обробках фольклору. До програми входили пісні Володимира Івасюка, Богдана Янівського, Ростислава Братуня, Анатолія Кос Анатольського, Грицька Чубая, Ігоря Калинця [330, с. 259]. Невдовзі хвиля політичних репресій в Західній Україні 1972–1973 років змусила рок-гурти професіоналізуватись та перейти під протекцію офіційних інституцій. Така ситуація породила номенклатурне означення ВІА та обмежила свободу творчости колективів. За спогадами Ю. Шаріфова репертуар «мав на

80% складатися з творів членів спілки композиторів, які мали дуже віддалене відношення до рок-н-ролу» [55].

До початку 1980-х років рокові композиції серед львівських колективів виконували: «Електрон» (за участі Юрія Шаріфова), «Прометей» (керівник Ярослав Виджак), «Львів'яни» (за участі майбутньої рок-співачки Наталки Самсонової), «Вікторія», «Бліки», «Фрегат», «ВІА Ровесник», «Водограй» [330].

Поява числених популярних самодіяльних естрадних та фольк-рок колективів Івано-Франківська 1970-х років стала можливою завдяки потужній культурній діяльності ректора педагогічного інституту Олександра Устенка. Окрім самодіяльних вокальних, інструментальних колективів тут діяли танцювальні, театральні групи. Івано-Франківськ тривалий час був одним із центрів проведення Всесоюзних конкурсів бальних танців, що наприкінці 1970-х результувало появою у "закритому" місті театру-вар'єте та шоу-театру.

Студентська самодіяльна група «Опришки» (1970) під керівництвом Романа Іщука: Роман Кузьменко, Валерій Ліщук, Ернест Сайлер, Микола Соя, згодом – Борис Данилишин, Валерій Чикирис, Олег Осадчий, Олександр Яценко, Люція Паньків, – стала єдиною на пострадянському просторі, що набула загальної популярності через колоритні бігбітові аранжування народних пісень. Серед шлягерів: «Бодай-ся когут знудив», «Дай-ня мамко», «Сиджу я край віконечка», «Сумна я була». Візитівкою групи стала авторська пісня Р. Іщука «Канни». Серед іншого, колектив був відомий регулярними виступами у ресторані «Беркут» на Яблунецькому перевалі. Саме успіх на одному з таких концертів у колах партійної верхівки спричинив кар'єрне зростання. Колектив був запрошений до участі в концерті для делегатів XXIV з'їзду компартії у складі Київського мюзик-холу на сцені Палацу культури «Україна». Згодом розпочались активні гастролі. Звукозаписи трьох форматів платівок на київській фірмі «Мелодія», диску-гіганту «Kanny – flowers of love» на студії у Торонто «BDS» згодом у Нью – Йорку, Аргентині й Австралії (1972 – 1979 роки) сприяли мільйонним тиражам на Ризькому, Апелєвському,

Талліннському, Тбіліському, Ташкентському заводах грамплатівок. Група популяризувалась на ТБ: у програмі «Камертон доброго настрою» Чернівецького телебачення (1971, режисер Василь Стріхович) разом із ВІА «Смерічка» Лев Дутківського та «Карпати» Валерія Громцева; у програмах Львівської, Київської та ЦТ (Останкіно) телевізійних студіях [334].

Важливо відзначити, що масовий розвиток виконавського мистецтва сприяв також появі просторів нового типу, призначених для високоякісних буденних розваг. Одночасно це був момент зрілості виконавської майстерності, що вже не потребувала захисту чи апології, натомість демонструвала професійність, варіативність, схильність до синтезу мистецьких форм, жанрів, видів, схиялась до інституційного утвердження через критику та осмислення історичного моменту й естетичної сутності. Відсутність врегульованих правил дотримання авторських прав сприяли поширенню «фірми», адаптації музики та текстів до майстерності місцевих виконавців, запозиченню мелодій, тощо.

Заснування Івано-Франківського вар'єте (1977–1978) у ресторані «Карпати» було ініційоване партійною адміністрацією з метою створення європейського обличчя «закритого» міста. Ініціатива влади додатково забезпечувала колектив від ідеологічних обмежень у виборі програми. Керівниками, натхненниками, постановниками і балетмейстерами шоу стали дует танцівників-міжнародників Наталії Кононової (Осадчої) та Володимира Смірнова, однак саме творче середовище Івано-Франківська, насичене високопрофесійними музикантами-виконавцями, поетами, танцівниками, театральними художниками та акторами, сприятливою публікою відіграло вирішальну роль як у створенні вказаної формації, так і наступних виконавських колаборацій.

Засновники шоу орієнтувались на унікальні програми вар'єте «Фрідріхштадт палас» з НДР, «Віру» у Талліні, «Ялта» в готелі «Інтурист» міста Ялти [396]. Особливістю івано-франківської програми було поєднання естрадних танців, кордебалету із хореографічними народними постановками в супроводі професійного комбіоркестру за участі Валерія Чикириса, Тараса

Собка, Романа Малецького¹³. Залежно від сезону до годинної програми (з 21.00 по 22.00) додавали оригінальні видовищні естрадні номери: танець «Циганочка», шоу каратистів, циркові акробатичні постановки, пантоміму у виконанні актора Богдана Хомина [394]. В якості музичного оформлення виконувались біт-композиції, музика «кантрі», «фолк-рок», джазові імпровізації. Солістами-вокалістами вар'єте були співаки Юрій Саньков, Любов Соник. Так звану «фірму» – англомовні чи італійські шлягери виконував син І секретаря обкому, Валерій Безрук.

За спогадами Валерія Чикириса [393], ідеї номерів належали В. Смірнову та Н. Осадчій, що мали величезний досвід міжнародних виступів на танцювальних шоу, слідували за постановками естрадних програм у пострадянському просторі та ближньому зарубіжжі. Вони ж обирали записи «фірми» на касетах, аранжуванням яких займався Ю. Саньков. Тексти з англійської перекладала викладач педінституту Людмила Книш, а поет Роман Юзва, вдавався до літературних стилізацій. Ефектні костюми для кордебалету та танцювальних номерів розробляв художник драматичного театру Віктор Амелін.

Вар'єте в Ужгороді створене 1980-го у дзеркальній залі ресторану «Верховина» – керівник, Тиберій Горват, хореограф Микола Мовнар. Відкриття закладу спеціально приурочене місцевою владою до відкриття Олімпіади-80.

З 1984-го вар'єте базувалось в угорській залі ресторану «Закарпаття». Годинна програма розпочиналась о 19.00, охоплювала 32 виконавців різних жанрів. Серед танцювальних номерів виконувались кан-кан, ліричні танці, постановки «фірми під Майкла Джексона», народна хореографія [395].

ВІА «Беркут» Івано-Франківської обласної філармонії, створений у 1972 році піаністом і композитором Остапом Савком, випускником Львівської

¹³ Склад комбіоркестру змінювався. У першому складі грали: Богдан Абрата, Роман Малецький (труба), Володимир Чикирис, Ярослав Шимкович, Ярослав Геців (саксофон), Михайло Сабов, Віктор Степанюк (тромбон), Станіслав Сіваченко (бас-гітара), Сергій Тафтай (гітара), Мирон Черепанин (клавішні), Олег Вольський (ударні). У другому складі – Тарас Собко (бас-гітара), Віктор Щетинін (гітара), Юрій Саньков (клавіші). [393]

консерваторії. Колектив орієнтувався на гуцульську мелодику, стабілізуючи її в напрямі «фолк-року». Серед керівників філармонійного ансамблю були Микола Мозговий (1974–1977), Руслан Іщук (1975). 1978-го шоу-група івано-франківського вар'єте об'єдналась із ВІА «Беркут» у перший на теренах СРСР шоу-театр «Плай».

Тож, розуміємо, що західноукраїнське виконавське мистецтво 1960-х – 1980-х рр. стало естетичною демонстрацією духу епохи, позначаючи фазу еволюції від інтернаціонального до колоритного національного виконавства джазу, біг-біту, року, заснованих на традиціях місцевої етніки. Відзначаємо гібридність жанроутворення, тенденції до культурного синтезу практик у розважальних програмах. Одночасно, виконавство породжувало зворотню реакцію залучення публіки, впливало на творення культурного середовища, формування новітніх просторів для реалізації багатокомпонентних творчих завдань видовищного мистецтва.

Висновки до 2 розділу

Розмаїття мистецьких практик 1960–1980-х років в містах Західної України доводить просторову умову формування і функціонування мистецтва кінця ХХ століття та його прив'язку до інституційних просторів. Одночасно контркультурні спільноти, окрім суб'єкт-об'єктних відносин з інституціями декларують культурні перетворення в альтернативних просторах: реальних та уявних, що засвідчені численими наративами мистецтва і про мистецтво.

Література, візуальне мистецтво, в тому числі, монументальне, синтетичні технологічні види та екранні мистецтва Західної України другої половини ХХ ст., попри упереджену «селянськість», звертаються до тематизації актуальної урбаністики, візуальних образів, створених на основі матеріальних знаків. Тема міста одночасно постає у форматах «відкритого мистецтва» та контркультури, доводячи залежність тексту міста від соціального контексту та авторської інтерпретації. Фланерна модель рефлексії митця декларувала відчуття міста як творення моделі світу в цілому. Естетичний образ міста відображає страх перед

соціум, самотність митця, структурування «свого» та «чужого», ідеалізує місто, позначаючи його естетичну цінність, чи надає цій цінності якостей архетипу. Творення метафізичних просторів є свідченням еволюції від ремісника до творця – від Homo Faber до Homo Ludens.

Монументалістика періоду 70–80-х років сьогодні існує у непевній очікуваності. Зміна політичного та економічного устрою, культурного періоду, в якому будь-який твір мистецтва розглядається як товар, не вносить досі позитивних роз'яснень. Єдність з архітектурою найбільше зумовлює занепад цього мистецтва. Питання про самоцінність монументалістики радянського періоду активно дискутується у суспільстві, переважно у форматі обговорень у соцмережах. В нових культурних умовах вона розглядається як у синтезі з архітектурою, так і як самоціннісний твір. Нові практики призводять до попиту, вивчення, каталогізації, описів в науковій літературі. Відзначені активності зі збереження та реставрації творів. Наплив часу сьогодні сприяє визнанню самоцінності артефактів, що не мали цінності, окрім естетичної, а трансляційне розміщення творів уздовж магістралей перетворює цей вид мистецтва на видовищну вуличну галерею.

Культура західноукраїнських кав'ярень кінця XX сторіччя відображує цивілізаційні моделі, позначаючи характерні типи свідомості та прагнень. Покоління 80-х об'єднувались навколо проблем загальної естетики, також пізніше саме у цих колах визріли націоналістичні рухи. Покоління неформалів 90-х свідомо відсторонювались від політики, використовували заклади громадського харчування як площадки для формування альтернативної естетики, вважали новітні мистецькі практики революційним важелем, здатним на перетворення місць на міста. Розвиток клубної культури еволюціонував появою музичних та естрадних колективів нової формації.

Західноукраїнські культурно-мистецькі часописи кінця XX сторіччя відігравали важливу роль для контркультурних спільнот, що формувались поза офіційними творчими спілками а також стали частиною загального культурного міту із тією ж назвою. Спільнота «Скрині», як і літературно-мистецькі

об'єднання 1980-х рр., естетика яких формувалась навколо неомодернізму хоча і свідомо відсторонювались від політизації в творчості, однак саме їх близькість до естетики авангарду була розцінена як опозиція політичному режиму. «Четвер» ознаменував нову еру вітчизняної журналістики на початку 1990-х рр, на довгий період визначив естетичні критерії альтернативної молодіжної літератури. Часопис став символом не лише вузького кола тусівки, а й важливою частиною міту «Станіславський феномен», в якому в єдиній цілісності перебували усі візуальні та вербальні мистецтва, розмиваючи внутрішні межі.

Виконавські мистецтва набувають значення частини національної культури, соціального мистецтва, демонструючи прискорені темпи еволюції, провокуючи на створення нових культурних середовищ.

Розділ 3.

МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ПРОЦЕСІВ ПОСТМОДЕРНОЇ МИТОТВОРЧОСТИ

Актуальність 1980–1990-х років сьогодні активно підтримується дискурсом, в якому мистецтво періоду розцінюється в якості маргінальних течій, субкультури із характерними ознаками, кумирами, практиками. На початку 1980-х проблема периферії формулювалась навколо завоювання центру, тоді як у 1990-х розпочався пошук специфічних національних особливостей універсального художнього дискурсу в контексті бінарного підходу: формулювання національного наративу з відокремлених, часто суперечливих фрагментів та синхронізації процесу з тенденціями й концепціями глобальної сцени. Віддаємо належне митцям, що першими оголосили про колаборацію з широкою аудиторією в той час як академічне мистецтво продовжувало відтворюватись для вузького прошарку поціновувачів. Альтернативне світосприйняття дев'ядесятників визначило художню мову покоління, трансльовану через культурно-мистецькі практики.

Соціокультурною особливістю цих років в Україні та решті пострадянського простору була відсутність сучасних інформаційних технологій. Інформація про культурні простори всередині величезної країни були фрагментарними. Усі процеси: комунікативні, технічні, технологічні відбувались за аналоговим принципом, завдяки особистісним контактам, паперовому листуванню, самвидавові, тощо. Постання новітніх творчих ініціатив співпало з кризовим періодом як у світовій, так і вітчизняній політиці та економіці: початок війни в Афганістані, бойкотування Олімпіади-80, згодом Чорнобильська трагедія 1986, падіння Берлінської стіни 1990, «перебудова» в СРСР 1985–1991, розпад Радянського Союзу 1991 тощо. В цей час спостерігаємо загальну лібералізацію мистецьких процесів на теренах усієї держави, спричинену Гельсінським процесом 1975, що відобразилось на ряді культурних подій: відкритті художніх музеїв (в т. ч., в Івано-Франківську у

1980-му, Чернівцях – 1988-му, Тернополі – лише в 1991-му), інших культурних інституцій. Низка центральних мистецьких часописів, що постали в результаті ієрархічного зсуву періоду відлиги: «ДІ», «Творчество», «Техніческая естетика», започатковують рубрики, присвячені критиці найновіших явищ та практик «буржуазного» візуального мистецтва. Згодом в Україні відроджується репресована греко-католицька церква, заснуються національні партії та товариства української мови. 1989-го року у Івано-Франківську в урочищі Дем'янів лаз були знайдені сліди масових розстрілів в'язнів тюрм НКВД, що зримо демонстрували злочини комуністичної влади. Усі ці події збурювали національну самосвідомість, невмолимо призводили до змін в устрої та соціокультурній діяльності, «з погляду постмодерного розвитку...символізували кінець доби тоталітаризму та ізоляції» [212, с. 80].

Аналізуючи актуальні культурно-мистецькі практики західноукраїнських міст кінця XX ст., що відігравали роль ефектних та ефективних засобів підсилення впливу нових політичних рухів, відзначаємо набуття ними нової інституційної публічності. Під «політичним» визначаємо вимір антагонізму, притаманний людській спільноті, «політику» розуміємо як сукупність практик та інститутів, за допомогою яких створюється порядок, організовується людське співіснування в контексті конфліктності, спричиненої політичністю [643, р. 9].

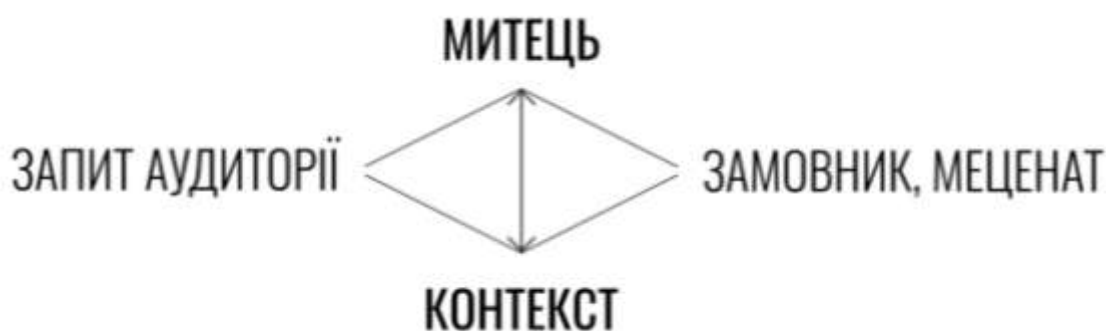


Схема.7. Взаємозалежність між суб'єктами культурно-мистецьких практик

Питання колаборації чи, точніше, інвазій мистецтва (культури в широкому розумінні) та політики не є породженням сьогодення. Дискурс започаткований ще 1939 року працею Вальтера Беньяміна «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» [52]. Автор зазначає на «унікальній цінності “справжнього” мистецького твору < що > вросла підмурівками в ритуал, для потреб якого цей твір мав свою оригінальну та первинну цінність. Однак, тієї миті, коли чинник справжності мистецької продукції перестає діяти, настає зміна всієї соціальної функції мистецтва. Замість ритуалу мистецтво починає ґрунтуватися на іншій практиці, а саме – на політиці» [52, с. 61]. Осмислення важливості праці Беньяміна для розуміння втрати мистецтвом ауратичності через зміну приналежності до ритуалів у вітчизняному дискурсі відбулось на початку 2000-х років у працях, переважно, політологів. Так у статті У. Ванькович (2009) наголошується, що перетворення політики на театральне дійство не виражає усіх тактик «естетизації політики», тож зміни ритуалів є потенційностями, закладеними в історичній зміні чуттєвого сприйняття людини, зумовленій технологічним прогресом [70, с. 9]. За певних політико-економічних ситуацій мистецтво набуває цінності товару чи нової ідеології, що спирається на власну підсвідомість нації [36].

Володимир Єшкілев, аналізуючи актуальний час та місце, описує сучасний електорат як «суспільство спектаклю» та нагадує про форми емоційно агресивного, мозаїчного впливу політикуму на свідомість [183]. На прикладі актуальних культурно-мистецьких практик можна відстежити рівні рефлексії між мистецькими колами та політичними процесами. Важливо, на нашу думку, засвідчити певну автономію мистецьких форм у хронології політичних подій кінця XX – початку XXI сторіччя, наголосити на актуальності реалізованих мистецьких практик незалежно від географічного простору, де вони були реалізовані чи обмежень провінційної артсцени.

3.1. Політика і культура Західної України часів розпаду тоталітаризму та утвердження національної держави. Багатозначність зв'язків.

Форми поєднання політики і культури надзвичайно різні, змінні в конкретних умовах приналежності до місця та часу. Обидві інституції: як політика (церковна, світська) так і культура потребують у своїй діяльності важливого посередника – публіку [36]. Вплив на маси відбувається через складну систему долучення до спільних ритуалів та їх відтворення, аналогічні динамічним практикам перформансу та гепенінгу, флеш-мобів із залученням статичних: інсталяції, ленд-арту – як способу організації міського чи магістрального середовища ландшафтними методами. У цій діяльності масові практики є найбільш ефективними, на що вказують видовищність релігійних процесій, краєвих здвигів та ідеологічних парадів, приурочених різним датам.

П'єр Бурдьє аналізує західну (марксистську) точку зору на політизацію мистецтва з позиції художнього виробництва. Так, цитуючи Маркса, комуністичне суспільство не має художників. Є люди, що займаються живописом як одним із видів діяльності. Вдосконалення виробничих стосунків дозволяє вивільнити час для загальних суспільних справ. Тож у підсумкові: немає політиків (як і немає митців), однак збільшується кількість людей, що, між іншим, займаються і політикою [591, р. 104]. Очевидно, автор схильний залучати до організації практик дилетантів чи авантюристів, що спекулюватимуть на масах та ритуалах, в основі яких – соціально-економічні змісти.

Жак Рансьє, звертаючись до історії, визначає режим нового часу як естетичний, де естетика вже не окрема дисципліна, а своєрідний критерій, через який мистецтво самовизначається в історичному та соціальному контекстах [652, р. 23]. Цитуючи: «The aesthetic state is a pure instance of suspension, a moment when form is experienced for itself. Moreover, it is the moment of the formation and education of a specific type of humanity» (Естетичний стан – бездоганний приклад тимчасової зупинки, момент, коли форма відчувається

сама. Більше того, це момент формування та виховання конкретного типу людства – Н. Б.).

Тож, як бачимо, мистецтво рецептивне, завжди пов'язане із загальним культурним пластом, впливає на реципієнта та очікує зворотної реакції. Важливість митця у його індивідуальній самобутності. Мистецький акціонізм порушує усталені норми, робить їх зримими настільки, що все, що «раніше вважалось «нормальним», раптом таким уже не здається» [122, с.28–29].

Кінець 80-х років на теренах радянізованого простору був позначений зростаючою кризою усіх галузей господарювання. Політична та економічна ситуації, що загострились через низку зовнішніх та власних чинників, поєднались із соціальною кризою в країні, де на тлі проголошених «гласності та перестройки» ситуація замкненості та непрозорості країни лише посилювалась. Незважаючи на статус західноукраїнського регіону як периферійного та, переважно, фольклорно-етнографічного, спостерігаємо однак неабиякий інтерес митців до розвитку світового концептуального мистецтва, актуальних практик, що в цей період відзначались соціальною спрямованістю та тісно переплітались із політичним акціонізмом.

Маніпуляції поняттями мистецтво-політика спостерігаємо у регіональній пресі наприкінці 1980-х років, створеній на основі фотохроніки ТАРС. Так, часопис «Прикарпатська правда» за 30 січня 1988 року у рубриці «Лице "вільного світу"» інтерпретує вуличних музик Бремена як засвідчений факт тяжкого «становища в галузі зайнятості молоді <...> тягар економічної кризи...(що), у першу чергу негативно відображається на молодому поколінні, позбавляє його впевненості у завтрашньому дні». 17 лютого цього ж року, рубрика інформує громадськість про гірку долю бездомних американців. У якості безпрецедентного доказу наводиться фото молодого акціоніста посеред велелюдної вулиці, судячи з коментаря, французького міста. Юнак демонструє перформанс, під час якого він лежить горілиць, тримаючи на животі щось

подібне до миски. Коментар до фото зазначає, що таким чином «*доведений до відчаю француз змушений просити милостиню*»¹⁴.

Опанас Заливаха пов'язував свій перший творчий «успіх» у Івано-Франківську із провладним демонтажем оформленої ним вітрини художнього салону СХ у 1970-х: «Перед цією вітриною вічно скупчувались люди, зачудовано розглядаючи її...» [143, с. 57]. Засновник Мистецького об'єднання «Остання барикада» та учасник студентського голодування і революції «На граніті» (1990) Олесь Доній зазначав у своєму інтерв'ю, що «на початку 1990-х років важко було розрізнити мистецькі акції від політичних. Перформанси мали політичну складову оскільки сам вихід у громадський простір сприймався політично. Записи на відеокамери цих подій теж сприймався не лише як запис для документування події – це була своєрідна дія в громадському полі, близька за суттю мистецькому акціонізмові» [547].

Попри відсутність комунікації в сучасному розумінні, зустрічаємо багато свідчень про альтернативні об'єднання митців, інтелігентських кіл, неформалів у 80-х роках ХХ ст., де обговорювались питання альтернативної культури (як загальносвітові практики так і проблеми національної приналежності) [30]. Важлива інформація поступала також через участь художників (переважно графіків та фотографів, зрідка «прикладників») у міжнародних виставках, звідки отримували каталоги, які потім обговорювали у товаристві, визначали пріоритети, напрями сучасного мистецтва, актуальні теми, тощо. Актуальна інформація надходила через закордонні поїздки (найчастіше ближні країни соцтабору: Польща, Угорщина, Югославія, Чехія), внутрішні контакти: Москва, Ленінград, Казань, країни Балтії, митців-емігрантів, зі спеціалізованих закордонних журналів, книг, прямий чи непрямий контакт зацікавлених журналістів, художників з важливими подіями за межами країни [27, с. 188].

Аналізуючи взаємозалежність між суб'єктами актуальних культурно-мистецьких практик, реалізованих у Західній Україні наприкінці ХХ –

¹⁴ Архів часопису «Прикарпатська правда» з Івано-Франківської Обласної універсальної наукової бібліотеки імені Івана Франка.

початкові ХХІ сторіччя виділяємо окремі рівні рефлексії, що реалізували себе у такій послідовності [36, с. 256–257]:

1. Митець є рефлексором запиту громади, актуальні практики залучені до відображення соціальних змістів. Практики підтримуються як засіб до руйнації старої картини світу. Одночасно митці зацікавлені в отриманні через нову владу особистісних переваг у мистецькій чи іншій професійній сфері.
2. Митець набуває ролі самотійного політика, що комунікує з громадою через естетику актуальних практик. Проєкт набуває характеру псевдополітичної чи псевдокомерційної інституції.
3. Політикум використовує практики, розуміючи їх вплив на громаду, внаслідок чого практики втрачають актуальність. Влада, інституціоналізуючись, звертається до традиційного мистецтва, що асоціюється із стабільністю.

3.1.1. Політизація мистецтва в містах Західної України наприкінці 1980-х років

Досліджуючи культурно-мистецький акціонізм, зазначимо, що засоби, якими послуговувались неформальні об'єднання кінця 1980-х близькі до авангарду 20-х рр. ХХ ст., де в часі «...мистецтво та культура відчували одночасно мотиваційну потребу у політичній владі, щоб перетворити світ на нових естетичних основах: з естетичного проєкту виник проєкт політичний. Одночасно політика виразила вимоги докорінного перетворення реальності загалом: з політичного проєкту виник проєкт естетичний» [36, с. 258]. Жагу до політичних перетворень у естетичних формах вбачали й нонконформісти: «Культурництво... по-перше, було початковим етапом ідейного визрівання шістдесятників, по-друге, воно вимагало організації» [226, с. 18].

Великого значення учасники культурно-політичного процесу надавали послідовному творенню нової мітології полісу – найперше галицьких міст – як

протидії руйнуванню української нації. Роль організуючого принципу виконував «принцип достатності інформації», як абсолютної готовності громади однозначно сприймати інформацію, довіряти новим героям [191, с. 450]. Основою нової мітології були традиції, інспіровані з сільської культури, «архетипи та емоції, які породжують віру – феномен інформаційного впливу, що протистоїть будь-яким, навіть найбільш раціональним аргументам» [191, с. 458]. Реалізація відбувалась методами імпровізаційно-колективістських форм мистецтва, близьких до гепенінгу.

Альтернативною формою організації громадського активізму у Львові в середині 1960-х став клуб творчої молоді «Пролісок», створений за зразком київського Клубу творчої молоді 1964-го року. Очолив клуб аспірант кафедри історії української літератури Львівського університету Михайло Косів, до числа активістів входили: фаховий психолог Михайло Горинь, мистецтвознавець Богдан Горинь, студент історичного факультету Іван Гель, викладач університету, журналіст Михайло Осадчий. До «Проліска» приєдналися поети Ігор Калинець, Ірина Стасів, Грицько Чубай, художниця Стефа Шабатура та ін. Клуб став осередком національної культури, де влаштовували неформальні літературні читання та художні виставки, вечори пам'яті репресованих митців, ставили спектаклі за п'єсами репресованих драматургів» [558]. Попри формальну відсутність політичних гасел, Клуб займався діяльністю з виразними ознаками ідеологічної опозиції, що виходила за межі культурництва, набираючи громадської значущості, відвертого протистояння режиму. В таких обставинах, прискіплива увага інституцій надавалась усім ініціативам, ззовні позбавленим політичної мети. Показовими, до прикладу, є виступи 1962-го київських поетів: Івана Драча, Миколи Вінграновського, Дмитра Павличко, критика Івана Дзюби перед Львівською спілкою письменників та студентами університету, де прозвучав вірш І. Драча «Куди йдемо» [197]; вислання з міста та заборона вистави «Отак загинув Гуска», за Миколою Кулішем, у постановці режисера Леся Танюка і художниці Алли Горської, для театру ім. Марії Заньковецької [226, с. 21].

Серед творчих вечорів львів'янами проведені: вшанування пам'яті Василя Стуса, Лесі Українки, Ігоря-Богдана Антонича. За словами Ігоря Калинця, «...важко тепер повірити, що свята св. Миколая, Матері, Злуки, Героїв Крут та ще багато чого іншого започатковано у Львові і не абстрактно десь у місті, конкретно в'яжуться з ім'ям передовсім Ірини Калинець» [220, с. 135–136]. Клуб припинив свою діяльність через серпневі арешти 1965-го [472]. У Тернополі, істориком та археологом Ігорем Геретою 1978-го року при картинній галереї засновано мистецький клуб з політичною назвою «Золотий вересень».

У Луцькому педінституті з ініціативи Дмитра Іващенко ще 1962 р. відбулася зустріч із репресованим письменником Кузьмою Грибом, організований поетичний виступ актриси Тетяни Цимбал із віршами Івана Франка та Лесі Українки. Згодом створений Клуб поетичного слова, інтереси якого спрямовувались на популяризацію творчості Василя Симоненка, Івана Драча, Миколи Вінграновського, Ліни Костенко, Бориса Мозолецького (1963–1965). У Ковелі в травні 1963-го відбулися урочистості на честь Лесі Українки, де з промовами виступали культурні діячі – Анатолій Кос-Анатольський, Максим Рильський, Юрій Косач, Олександр Дейч [347, с. 256]. Активними учасниками Клубу були студентки історико-філологічного факультету, поетеси-початківці Анатолія Панас, Олеся Ковальчук, Марія Мельничук та Мирослава Герасимович, також Кость Шишко, Валентин Мороз. Протягом літа-осені 1964 р. луцький осередок переживав трансформацію від шістдесятницького культурницького клубу до дисидентського гуртка [347, с. 257].

У вересні 1964 р. В. Мороз переїхав до Івано-Франківська і викладав історію в педагогічному інституті, де за короткий час створив культурницький гурток викладачів: П. Арсенич, І. Костенюк, А. Загоруйко, М. Мельничук, М. Фіголь, І. Козовик та ін. Одночасно з популяризацією поетів-шістдесятників, гуртківці обмінювались літературою міжвоєнного періоду чи закордонними

виданнями, провадили роботу у віддалених містах та менших містечках і селах України.

Наприкінці 1970-х у Луцьку засновано неформальний Клуб творчої молоді, головою якого став художник Микола Кумановський. У майстерні митця обговорювались плани творчої діяльності клубу, його статут. Тут проводились лекції, концерти, літературні читання, клуб ініціював проведення альтернативних виставок. 1979-го року, у просторі В'їзної вежі замку Любарта проведена тематична акція – вечір пам'яті Лесі Українки, що поєднувала виставку творів молодих художників з імпровізаціями акторів, музикантів. Зоя Навроцька стверджує, що «все, включаючи оформлення залів, було означене виразними національними рисами, емануючи на глядачів небайдужістю організаторів до вітчизняної культури та історії. Саме ця подія, за проведення якої відповідав Микола Кумановський, ускладнила його і так непрості стосунки із владою» [319].

У кінці 1980-х рр. знову відзначаємо масову самоорганізацію альтернативних товариств (релігійних – а саме греко-католицьких, культурно-просвітницьких), що переслідували різну проміжкову мету, втім прагнули в кінцевому результаті до автономії та відродження державного устрою. «Політика аполітичності» (politics of nonpoliticality), характерна як для «мовчаного покоління» 1960–1970-х років, так і для неформалів 1980-х, кардинально змінюється. У мистецьких колах аполітичність творчого жесту розцінюють як мовчазне схвалення існуючих порядків, вважаючи ідеологічно ангажованими не лише інституційних управлінців, а й тих, хто існує в умовах «не порушення кордонів». Позаяк, підкорення нормам – згода з ідеологією [513, с. 89].

Вир подій засвідчений багатьма текстами: публіцистичними, щоденниками, фотодокументалістикою, літературними, в т. ч. автобіографічним романом Юрія Андруховича. Автор колоритно описує неможливість опиратись часові, в якому потреба до публічного вираження митця якнайкраще співпала з потребою мас до його активного сприйняття [8].

Першим створене неформальне молодіжне Товариство Лева (Львів, 1987). Серед прикарпатських: Культурно-наукове т-во «Рух» (Івано-Франківськ, травень 1988 р.), об'єднання Товариство української мови ім. Т. Шевченка (Івано-Франківськ, квітень 1989), культурно-просвітницьке товариство «Поступ» (Коломия, липень 1988), Товариство української мови ім. Т. Шевченка «Відродження»-Рух (Калуш, березень 1989), громадсько-культурне товариство «Дзвін» у Рогатині, «Розточівське братство» (Нестерів (нині Жовква), березень 1988), товариство ім. В. Кубільника (Самбір, липень 1988), «Паростки» (Стрий). У серпні 1988 р., у Бурштині з'явився перший на Прикарпатті осередок Української гелсінської спілки (УГС), активним членом якого був Опанас Заливаха, у цей же час правозахисна організація почала діяти і в Тернополі. З культурно просвітницьких, створені тернопільські клуби: «Ноосфера» (екологічного спрямування, кер., Ігор Пушкар), «Громада Поділля» (збереження етнографічної спадщини), клуб творчої інтелігенції «Тернове поле» (співзасновник, Ігор Герета), етнографічне студентське молодіжне товариство «Вертеп», утворене, товариство української мови, історико-просвітницька організація «Меморіал», Спілка незалежної української молоді (СНУМ), Народний Рух України за перебудову, яку очолив поет, перекладач і художник Михайло Левицький [331].

Сучасники зазначають: «Умовою входження до спільноти було самоусвідомлення в координатах приналежності до України, ... утвердження як незалежної держави на засадах справедливого суспільного ладу було для нас, 16–18-літніх, не просто переконанням, доктриною чи ідеологією, а втаємниченням, спорідненням із самопосвятою» [220]. Перелічені організації бачили свою місію найперше у просвітницькій діяльності через відродження національних звичаїв, традицій, відновлення втрачених сторінок національної культури. Великого значення надавалось історичним та археологічним пошукам, екологічним ініціативам: «...мета завжди спотворюється в процесі її історичного розвитку<...>краще обмежити себе в засобах, але не в меті<...> (серед арсеналу засобів до вирішення мети – Н. Б.)» організація громадськості

для вирішення творчих завдань (відновлення пам'ятників, екологічних акцій, підтримання порядку й законності, контролю над розподілом товарів підвищеного попиту чи й таких, як розкопки та перепоховання у Дем'яновому лазі). І...культурна просвіта народу, пропаганда тверезого способу життя, поширення знань про рідну історію та етнографію, відродження духовності й моралі» [557].

Тож спостерігаємо декларування мистецьких форм, що звертаються до символів «соборності», вітальності культури, експериментують із ірраціонально-підсвідомим началом, тематикою скіфської чи трипільської архаїки. Подібно футуристам, черпається енергія з міської культури, нових слововиразів у поезії, нової риторики у драматургії та сценічних постановках. Мистецтво, і найперше – слово, як виголошене, так і друковане, визнається найпотужнішим засобом впливу на масову аудиторію. Значення публічних місць, особливо маркованих пам'ятниками, прирівнюється до авансцени, де «держава та мистецтво впливали одне на одного, змагалися і поступалися в ідеологічних баталіях» [79, с. 13–22].

Безпрецедентним виявом політичного акціонізму стали акти самоспалення у громадських просторах. Найперше – Василя Макуха на Хрещатику 5 листопада 1968 року; Олекси Гірника на Чернечій горі біля пам'ятника Шевченкові 21 січня 1978 року, – як єдино можливий вияв свободи у поліцейській державі, порятунок «героя», у бахтінському сенсі, рішенням – вийти з гри. Як у випадку з Григором Тютюнником, це був «крайній, розпачливий жест вільного вибору, підстановка себе – тілом – на місце нереалізованого героя. Самогубство як текст» [189, с. 295]. Макух вчинив самоспалення на залюдненій площі у переддень святкування «жовтневої революції». Акціонізм Гірника, за відсутності свідків, був посилений практикою мейл-арту. Перед самоспаленням він пустив за вітром понад 1000 саморобних листівок із текстами Т. Шевченка. Коло підніжжя пам'ятника залишив духівницю: «Протест проти русифікації українського народу! Хай живе Самостійна Соборна Українська держава! (Радянська, та не російська).

Україна для українців! З приводу 60-річчя проголошення самостійної України Центральною Радою 22 січня 1918р.<...>на знак протесту спалився Гірник Олекса з Калуша. Тільки в цей спосіб можна протестувати в Радянському Союзі?!» [325, с. 140].

Розуміння суспільного та політичного сенсу публічних практик відображено і у інших прикладах цього періоду. Показовою є відмова у вступі до ВИШу Грицькові Чубаєві. У спогадах дружини, їдучи до Києва «з собою...мав грамоту переможця республіканської олімпіади юних філологів й тому розраховував без проблем вступити до вищого навчального закладу. Але до іспитів його не допустили, обґрунтувавши це виступом перед пам'ятником Шевченка» [454, с. 76–78].

Пам'ятник Шевченкові фігурує і у спогадах про соціальний активізм тернополянина, письменника Василя Махна. Автор зазначає, що близько 1989-го року кілька друзів: В. Махно, Б. Щавурський, студенти В. Гайда й Г. Безкоровайний об'єднались у літгрупу «Західний вітер». Презентували читання біля пам'ятника Шевченкові, організували вечір у Спілці письменників, одночасно презентували книжку «Західний вітер» [288, с. 70–71].

Лише в 1987, до 50-ї річниці поета Богдана-Ігоря Антонича діячі культури провели у Львові Громадську панахиду на Янівському цвинтарі. У жовтні того ж року з нагоди Дня народження Антонича відбулися читання на площі Домбровського (сучасна площа Маланюка) біля пам'ятника Тудору¹⁵. За спогадами, поезію Антонича читали Тетяна Каспрук, Володимир Кучинський. Ігор Калинець, Петро Мідянка та Володимир Олейко, декламували власну поезію. Місце біля пам'ятника Тудору (Степанові Олексюку), стало постійним для неформальних зібрань.

¹⁵ За І. Калинцем: «Тудор був єдиним комуністичним письменником, який десь одним реченням схвально відізвався про Антонича. Я ухопився за цю нитку. Ми весь час апелювали до того, що Тудор схвалював Антонича. З'явилися на той час нові барди, молодий театр, невдовзі названий театром Леся Курбаса. Ми розповідали про Антонича, читали вірші, співали пісні» [559]

Цей же час (1987) відзначає Ю. Андрухович, як такий, коли будь-яка альтернативна ініціатива: культурно-мистецька, наукова, політична – намагалась самоорганізуватись для виходу у громадський простір. Автор зазначає, що парадоксальним чином нові ініціативи «...стають наслідком дивного симбіозу позасистемних неформалів із функціонерами комсомолу» [12]. Реакцією на анонсовану «гласність» стало зародження та перші спроби маніфестації середовищ, осередків, тусівок, що за короткий час стали лідерами «фестивальної епохи» [12].

Відповідно, з найвиразніших акцій у публічних просторах, що були маркерами соціальних запитів (відкриті майдани, закриті клуби, провінційні будинки культури, кав'ярні) назвемо: добродійні концерти у Львові та Івано-Франківську; збір коштів на відродження промислу гаварецької кераміки (листопад 1987); переказ коштів від концерту авторської пісні на спорудження пам'ятника І. Франку (Івано-Франківськ, червень, 1988) [230, с. 4], опитування громадської думки у Львові про місце для спорудження пам'ятника Т. Шевченку у Львові (грудень 1987); постановка різдвяних вертепів; вшанування пам'яті Василя Симоненка (грудень-січень 1988)¹⁶; налагодження контактів з українською діаспорою (травень 1988); етнофольклорна експедиція «Дністер-88»; збір підписів із вимогою надання статусу державної українській мові (червень–серпень 1988), переказ коштів від рок-концерту груп «Мертвий півень» та «Мумій троль» на заміну радянської символіки будинку Верховної Ради України державною (Львів, 2000) [1]. У Тернополі, «коляда» за перший публічний вертеп у сумі 1190 крб., відповідно до протоколу молодіжного товариства була розподілена на дві частини: 690 карбованців у Тернопільський фонд культури на спорудження пам'ятника Соломії Крушельницькій, решта, 500 – на створення молодіжного клубу з відродження народних традицій при товаристві української мови, пізніше віддані на спорудження львівського пам'ятника Іванові Франку [509].

¹⁶ Оpubліковано поезії: Комсом. прапор. Івано-Франківськ, 1988. 17 груд. С. 4. Зміст: Баба Онися; Мій родовід; «Ображайся на мене, як хочеш...»; «О земле з переораним чолом...».

Ініціатива спорудження пам'ятника Тарасові Шевченку у Львові на тодішній вулиці Леніна, озвучена поетом Богданом Стельмахом, перетворила символічний камінь на місце комеморативних практик, пов'язаних з національним та релігійним маркуванням, своєрідний «світський вівтар» [430, с. 92].

У квітні 1988 активісти Івано-Франківського КПТ «Рух» провели перший літературний вечір пам'яті Тараса Шевченка у клубі села Микитинці, згодом в селі Воскресінці, а 27 серпня того ж року – уперше акція у відкритому просторі – святковий концерт та публічна лекція біля пам'ятника Іванові Франку. Попри патетику «Вічного революціонера», виступи письменників та краєзнавців: Степана Пушика, Петра Арсенича, Михайла Головатого, О. Турянської, зібралась величезна громада присутніх. Прозвучали авторські пісні у виконанні художника-барда Левка Боднара, вірші місцевих літераторів. Чоловіча хорова капела «Каменярі» виконала музичний твір М. Лисенка «Вічний революціонер». Було виготовлено та розповсюджено пам'ятні листівки [133]. З подібних: свято «Коломийки», відзначення пам'яті Олександра Олеся [219, с. 5], літературний вечір В. Стуса (1990), до якого на замовлення літературної студії «Дзвін» видано самвидавом коло 1000 примірників книги поезій Стуса із ілюстраціями О. Заливахи [470]. Протягом 1989-го року в Івано-Франківську проведено 34 масові публічні акції [154].

Підтвердження активізму знаходимо у автобіографічному романі Ю. Андруховича [8]. Описуючи парадокс багатотисячних зібрань наприкінці 1980-х, автор зазначає: «...Це не вкладалося в моє розуміння і швидше нагадувало сон або белетристику, але факт залишався фактом – це ми їх організовували. Мені тяжко оцінювати це достеменно, але думаю, що на одному з тих перших мене...й усіх інших – слухало десь до 40 тисяч людей...».

Автор поточною приналежність митців до процесу творення нової мітології та підтверджує тезу про актуальність часу: «...Існує якийсь підвал, якась художня майстерня на Валах, у ній час до часу збирається кілька мало кому відомих типів, щиро кажучи, не надто респектабельних, а радше

аутсайдерів і фантазерів, один з них поет-бубабіст (Ю. Андрухович), інший перекладає Шульца (М. Яковина), ще хтось борсається в якійсь аспірантурі (М. Чучук), такий собі клуб за інтересами, і вони про щось начебто домовляються, розподіляють якісь ролі, завдання, формулюють самопальні відозви, тоді в сутінках по одному розходяться, наче в якійсь підлітковій грі про змовників – а 40 тисяч дорослих громадян унаслідок того організовано збирається, скажімо, в міському парку й...скандує...підіймає заборонені владою прапори» [8].

Масовими були низові практики видряпування тризуба на лавках, перилах, дерев'яних столах у комунальних дворах західноукраїнських міст та містечок. Магія графіті-знаку у свідомості дітей та підлітків підсилювалась ореолом забороненого, що за свідченням художника В. Воротньогова (м. Червоноград), асоціювалась із логотипом хеві-метал групи [106, с. 8].

У Львові, поруч із Товариством Лева, діяла низка неформальних об'єднань і товариств, що, окрім загальних дискусій, переслідували політичну мету. Зокрема, такий клуб діяв у будинку культури «Будівельник». До політичного акціонізму вдавалась група Чорновола, що проводила відкриті дискусії як у БК «Будівельник», так і на заходах Товариства Лева у кафе Лісотехнічного інституту «Пролісок».

Окремі акції належали до культурно-соціальних: ініціатива створення Заповідника на Личаківському цвинтарі у Львові, відродження димленої гаварецької кераміки Товариством Лева [220]¹⁷; реконструкція муру Фортечного бастіону в Івано-Франківську, створення проєкту на організацію міні-парку, збір пожертв на організацію україномовної початкової школи-інтернату ім. Т. Шевченка в Польській Народній Республіці Івано-Франківським Товариством «Рух» [558, с. 2]. Ініціатива відновлення

¹⁷ «Ентузіасти Товариства знайшли майстрів і переконали їх передати своє вміння новому поколінню. І виявилося, що це не так вже і складно. Задиміли старі печі і скоро перші партії виробів можна було продемонструвати львівській публіці. Оригінальні вироби одразу зацікавили людей, коли Товариство Лева організувало виставку-продаж на Бернардинському подвір'ї» [220].

гаварецького промислу результувала влаштуванням масових ярмарків, залученням мас-медіа та «...до тих часів небаченими акціями, які міняли масову свідомість і стереотип поведінки настрашених людей»: Мирослав Тихан і Тарас Дідула, рекламуючи кераміку і Товариство Лева, пропонували на імprovізованій сцені заспівав пісню [220]. Залучались засоби масової інформації.

Відзначаємо зростаючий інтерес до раніше заборонених тем, найперше – духовних підвалин, в т. ч., західноукраїнського іконопису. Тернопільський художник, Ігор Зілінко зауважує: «У ті часи бракувало інформації...про потужне галицьке бароко та новітнє неовізантійське сакральне мистецтво 20–30 років. Совкова ідеологія не дала можливості прочитання нашого спадку. Мало було відомо про такий місток від українського іконопису до європейського живопису, яким було галицьке бароко» [205]. Пошукові експедиції у зруйнованих храмах, інвентаризація музейних фондів спричинили появу низки експозицій сакрального мистецтва у музеях Львова (1979–1980, Музей народної архітектури й побуту, Музей історії і релігії, Музей етнографії та промислу львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН України) за посередництва провідних науковців на чолі з Вірою Свенціцькою, Павлом Жолтовським, Григорієм Возницьким [163, с. 97–105]; сакрального мистецтва Галичини у Івано-Франківському державному художньому музеї (1993); Музею волинської ікони у Луцьку (1993), збірка іконопису Чернівецького художнього музею.

Визначним феноменом цього часу є тематизація стрілецької поезії (стрілецьких пісень), як складової українських історичних пісень (за Ф. Колесою, 1938), з характерними рисами одночасного творення поезії, музики та виконавства [254]. Стрілецькі пісні Марка Боєслава публікувались у самвидавному альманаху «Чорний ліс», однією з перших авторок, що «відписала з голосу», впорядкувала та видала збірку «Пісні УПА з голосу Михайла Зеленчука», була скрипалька Любов Дейчаківська (Литвинчук, Івано-Франківськ) [156]. Популяризатором жанру був вокально-інструментальний

ансамбль «Ровта Рій», створений в Івано-Франківську у травні 1990 (кер., Л. Дейчаківська)

Підсумовуючи, зазначимо, що мистецтво завжди відповідає на виклики доби, політичні або соціальні події. Описані події підтверджують тезу про естетичний потенціал мистецтва, що лежить в основі його політичного залучення. Вказаний період відзначається зацікавленням історичною минувиною та героїкою, творенням нової урбаністичної культурно-політичної мітології, появою альтернативних організацій, діяльність яких спрямована на вихід у громадський простір.

3.1.2. Діяльність мистецьких товариств у руслі творення нової національної мітології

Не менш динамічними були й процеси, що, на перший погляд, не мали політичних підтекстів. Анонсовані «гласність та перестройка» були сприйняті за «свіжий вітер з політичних пагорбів московської влади» [212, с. 26], що для багатьох змін застиглу «картину світу».

Однак на Західній Україні старі мистецько-культурні інституції тримались консервативної позиції. Молодіжні кола у 1980–90-тих роках утворили низку альтернативних груп митців-індивідуалістів. Створюючи власні позаінституційні спільноти, співучасники часто розглядають соціальну та міжособистісну взаємодію як актуальну форму художньої діяльності. Новий культурний етап розпочався із спротиву ідеології соцреалізму засобами власної ідеології, що, хоча й зосереджувалась на естетичних цінностях мистецтва, часто межувала з політичним конформізмом, названим Р. Яцівим «втечею з комсомолу» [564, с. 123–126]. Головною тезою було вирізнення із загалу, позбування колективної однотипності та шаблонності [93, с. 58]. Одностайність митців полягала у пропагуванні індивідуального методу, небажанні створювати формальні гурти чи напрями, їх індивідуалізм ґрунтувався на «щирості висловлення», а визначальною рисою творчості був «метафоризм» [2, с. 15].

Персоналізм цього періоду був відмінним від нонконформіського індивідуалізму та егоїзму; за визначенням Г. Вишеславського – близьким до концепції Емануеля Муньє про митця як проповідника та провідника власного шляху, а мистецькі твори розглядались як зрима модель особистісної істини [93, с. 60]. Спільноти митців жодним чином не прагнула до розриву із соціумом, а лише з «готовими формами» мистецтва, що насаджувались ідеологічними догмами. Хоча справедливо відзначимо, що усі моделі самовираження у цей час були у стадії зародження, тож переплітались між собою у найхімерніший спосіб, змінюючи та змішуючи естетичні, екзистенційні, формотворчі основи із власними уявленнями про актуальне мистецтво.

Дослідники наголошують [212, с. 114] на зацікавленнях вивчення мистецтва дисидентів та художників андеграунду. Серед важливих подій: виставка одеських монументалістів (1988), «Львівська мистецька сцена 60–80-х років» (Львів, 1992), «Шістдесят з шістдесятих» (Київ, 1993), Звітна виставка західноукраїнських художників (Львів–Київ–Москва, 1979–1980).

Проукраїнські художники Львова, Тернополя та Івано-Франківська у пошуку нових моральних авторитетів наприкінці 1980-х, тяжіли до колективних дій, заснованих на неформальному лідерстві очільників груп. Так, львів'яни групувались навколо архітектора Юрія Бойка, тернополяни – історика Ігоря Герети. Говорячи про Івано-Франківськ «часів перебудови», Михайло Вітушинський згадує: «...у 80-х роках ми хотіли трошки інакше жити. Богу дякувати, тоді ще залишалося в Івано-Франківську старше покоління, яке ще пам'ятало Станиславів довоєнний, до Другої Світової війни, які вчилися в Європі, які їздили по Європі, які були тими носіями європейської культури: Денис Іванців, Ярослав Лукавецький, Михайло Зорій і багато інших. З цими людьми ми зустрічалися на каві, у творчих майстернях, спілкувались. Але, я так розумію, що вони, по-перше, ще не могли наважитись бути до кінця відвертими, а, по-друге, десь, можливо, затрималися в тому довоєнному часі. Лукавецький був ув'язнений, Зорій був ув'язнений, Іванців сховався у селі, щоб

його не ув'язнили...Можливості розвиватись після війни у них не було. Тож ми відчували тотальний брак сучасної європейської культури...» [561].

Відкрито декларуючи право на свободу творчості, митці-вісімдесятники у своїй діяльності постають одночасно як особистості та частина нації, активісти, патріоти. Тематика насичується образами з фольклору, втраченої історії, розвивається проблематика мітотворчості, залучаються авангардні практики просування творів у міських просторах, засоби та формальні принципи великих вітчизняних стилів: ренесансу, бароко, та стилістика перерваних у часі й через це невідомих глибинно модерністичних напрямів: сюрреалізму, експресіонізму, тощо. Творчий запал був актуальним надзвичайно короткий час – 1987–1989-роки, поступившись комерційно успішнішій та агресивнішій постмодерній іронії [93, с. 96].

Перерваний рух національного мистецтва спричинив до швидкісного, і часто поверхневого вивчення європейського модернізму, творячи фактурні "псевдо-палімсести", хоча, в умовах інформаційної ізоляції та популяризації "єдино вірного" напрямку, обрання цитатного методу творчості було свідченням індивідуалізму [127, с. 122–124]. Нефігуративне письмо, часто невпорядкований «кольоропис»¹⁸ 1970 – 1990-х, були спонтанною реакцією на застійно-бюрократичну систему. Іншою крайністю стала награна "українізація", що перетворилась на новий конформізм. Необґрунтованої популярності набули релігійні сюжети, теми героїчної минувшини. Цинічно експлуатувалась чорнобильська тематика [60], поширені портрети національних героїв та пророків [444, с. 97].

Поява хаотичного ринку стала часовою реалією, що одночасно вивела на передній план творче заробітчанство та тусівкові рухи. Можливість продати роботи на ринках Москви, Польщі, Чехії, Угорщини, Америки, Канади спричинило бум долучення до малярства та оформительських робіт

¹⁸ Термін застосовує художник Тиберій Сильваші в тематизації власних нефігуративних пошуків.

непрофесіоналів – колишніх військових, інженерів, істориків, фізиків¹⁹. Використовуються альтернативні матеріали, відмінні від олійного живопису, що було насамперед пов'язано з обмеженістю не членів СХ до централізованого забезпечення салонами худфонду. Недоступність фахових друкарських технологій (офортні станки були лише у львівських майстернях і доступ до них був під наглядом служб КДБ), спричинила появу альтернативних графічних технік. Визнання набувають граттаж, монотипія, оригінальна графіка (туш, перо), комбіновані техніки на основі акварелі, типографської фарби, коллажі, лінорити, гравюра на картоні. Постулюється експериментальний живопис на склі, тонованому картоні, використання технічних розчинників, що надавали несподіваних ефектів класичним фарбам. До оформлення творів використовувались готові речі, знайдені серед побутового сміття – віконні рами, різьблені чи інкрустовані рамці хатніх ікон, частини побутових приборів, тощо, а правила нового ринку, успішності серед публіки, спонукали до власної мітологізації та самоусвідомлення значимости.

Відзначаємо тісну співпрацю художників із поетами, журналістами, музикантами, акторами, режисерами. Львівська виставка «Запрошення до дискусії» (1987) відзначилась плюралізмом видів та жанрів, розкартиненням та демонстрацією перших перформансів. Для популяризації групової творчости митці неодноразово використовують тілесні практики. Епатуючи публіку, вміло залучають архетипи. Так, описуючи тернопільський гурт «Хоругва», Василь Махно зауважує: «У 80-х роках із підземелля вийшли малярі, з'явилися великою групою, наче вирослі за ніч дерева, тримаючи в руках хоругви, а їхні вуса та чуби нагадували козацько-шевченківські прототипи» [288, с. 108].

Неформальне мистецтво Львова кінця 1980-х було утворене з конкуруючих «тусівок» проукраїнського та космополітичного (переважно російськомовне середовище) напрямів. Створення Клубу українських митців (КУМ) завдячуємо ініціативі 1988–89-го років Петра Сипняка, Бориса Буряка, Василя Ярича, Володимира Ропецького. Уже 1989 діяльність Клубу набула

¹⁹ Вказані факти долучені з особистого досвіду.

всеукраїнських масштабів, результувавши виставками та доброчинними акціями в Україні та серед української діаспори за кордоном. «КУМівці» причинились до появи нової вітчизняної критики, ініціювавши часопис «Мистецькі студії» (1991), розвитку виставкового процесу – відкрито щорічний всеукраїнський, а згодом міжнародний, Осінній салон «Високий замок» [445, с. 100].

Перше неформальне молодіжне мистецьке об'єднання, що позиціонувало себе продовжувачем відомої в 1920–1930-их роках Асоціації незалежних українських митців (АНУМ) – Шлях – зареєстроване 5 жовтня 1989 р. під егідою львівського відділення Фонду культури України [539]. Ініціатором новоствореного товариства, що декларувало свою діяльність як нон-конформіську, став інженер за фахом, завідувач відділу сучасного мистецтва Львівського музею українського мистецтва (ЛМУМ), Юрій Бойко. Членами товариства стали Микола Андрущук, Андріян Гелитович, Андрій та Петро Гуменюки, Ганна Друль, Влодко Кауфман, Юрій Кох, Михайло Красник, Микола Крицький, Галина Новоженець, Богдан Турецький, Ярослав та Наталка Шимін, Влодко Костирко. Маніфестуючи, товариство апелювало до чеснот АНУМівців, постулюючи боротьбу з провінційністю, плагіатом, дилетантством, кар'єризмом в мистецтві. У тексті йшлося про громадську ініціативу, що має протидіяти офіціозу та оздоровленню культурного середовища [539].

Факт офіційної реєстрації товариства був неординарним і позначив новий етап легалізації неофіційного мистецтва. Статут об'єднання затверджений рішенням загальних зборів молодіжного мистецького об'єднання «Шлях» (протокол №1 від 15.09.1988р.), погоджений Головою правління Львівського обласного відділення Українського фонду культури Емануїлом Миськом та Жданом-Ярославом Новаківським – директором Львівського музею українського мистецтва 5 жовтня 1988 р. [111, с. 297–304]. Відповідно до документу, діяльність «Шляхівців» була багатоаспектною, та передбачала, окрім популяризації власної діяльності, комерційну діяльність у формі

виставок-продажів, аукціонів, кошти від яких мали бути спрямовані на доброчинність чи до Фонду культури, видання рекламно-поліграфічної продукції тощо.

Шляхівці переслідували мету відродження контактів художників та меценатів, організували виставки шістдесятників Опанаса Заливахи, Людмили і Володимира Лободів, стали співорганізаторами виставки «Архітектор Іван Левинський (1851–1919)» до Міжнародного дня охорони пам'яток історії та культури (Львівський музей українського мистецтва, 1989), популяризували гончарне мистецтво.

Заслугою Ю. Бойка була активізація співпраці товариства з зарубіжними інституціями: Українським вільним університетом (УВУ) у Мюнхені, Українським музеєм в Нью-Йорку (США), Музеєм Андрія Варгола в Меджилабірцях (Чехословаччина), Канадсько-українською мистецькою фундацією в Торонто (Канада), Ягеллонським університетом у Кракові (Польща) та провадження менеджерського супроводу групи: доповідь «Сучасне мистецтво Західної України» (1990), семінарі в університеті Альбертина (Канада), презентація творчості членів «Шляху» у Пластовому домі в Торонто (Канада), виступ на конференції «Імпреза міжсезоння», Івано-Франківськ, 1995. Символічною подією стала спільна виставка товариства із київським «Поглядом» (січень-лютий 1991), що концептуально втілював ідею національного ланцюга єдності між центральною та західною Україною [111, с. 299].

Члени товариства були пов'язані особистісно з поетами об'єднання «Бу-Ба-Бу», «ЛуГоСад», музикантами гуртів «Плач Єремії», «Мертвий Півень» активістами Студентського братства та журналістами таблоїду «Пост-Поступ», учасниками естрадного театру «Не журись». Брати Гуменюки товаришували з Володимиром Кучинським – режисером театру-студії Леся Курбаса. За словами Андрія Гуменюка, «"Шлях" створювався з групи друзів, які давно вже приятелювали, разом виставлялися. Театрали, поети, музиканти, художники – це все була одна ТУСІВКА, яка крутилася біля театру (там був простір і сцена),

ми разом створювали новорічні фесрії з читанням поезії, співами, музикою, картинами..., хохмами, пиятикою. Ми з братом (Петро Гуменюк) були з театром з дня створення. Тому пізніше, коли створили "Шлях", то ми, як працівники театру і члени "Шляху", звісно, працювали на театр, робили сценографію, афіші, буклети, до цього також долучались "Шляховики" Влодко Кауфман і Юрко Кох, долучався як скульптор Микола Андросчук» [387].

Об'єднане товариство періодично доповнювалось новими учасниками. До виставок, чи інших акцій долучались: Олексій Коваленко-Сабалдир, Володимир Костирко, Олександр Кумановський, Богдан Мандяк, Єва Маркевич-Царук, Олесь Царук, Наталка Шимін, Степан Юзефів [111, с. 297]. Група розпалась 1990-го року, хоча самоназва групи мітологізувалась, замінивши собою індивідуалізм окремих митців.

Процеси творення неформального мистецтва Тернополя датуються 1970-ми роками. Навесні 1971-го року під заборону з ідеологічних міркувань потрапила спланована молодими художниками альтернативна виставка образотворчого мистецтва у залах обласної філармонії [87]. Подальші дії митці узгоджували у форматі квартирних виставок малюнка чи по майстернях, щомісяця 23 числа.

У вісімдесятих найперше створена «Група трьох»: Ігор Зілінко, Михайло Николайчук, Борис Рудий. Наприкінці 1989-го при Тернопільському обласному відділенні СХ УРСР створена творча мистецька група: Гурт «Хоругва» [118, с. 14–15], куди ввійшли семеро митців – живописці: Ігор Зілінко, Дмитро Стецько, Михайло Лисак, Петро Мороз, Михайло Николайчук, Ярослав Новак, Станіслав Ковальчук, скульптор Борис Рудий, фотограф Андрій Зюбровський. Товариство сформулювало власну програму у формі статуту, затвердило айдентику, автором якої був Петро Мороз. Самовизначення гурту декларувало свободу творчості з акцентом на незалежних від віку та освіти принципах відмежування від мистецької кон'юнктури, поглиблення та розвиток українських національних традицій, промоції через власні твори національної культури. Група керувалась демократичними принципами вибору голови та

скарбника, засадами групових обговорень планів діяльності, що проводились щомісяця по чергово у майстернях гуртківців. Хоругвівці мислили про себе як про альтернативну недержавну організацію, що поєднує функції творчої організації, школи та фонду. Значення фонду окремо прописане у статуті: відрахування до скарбниці відбувались із членських внесків, 10% з продажу робіт, спільної творчої діяльності, продажу каталогів. Метою фонду, окрім матеріальної допомоги членові групи, пропонувалось преміювання молодих перспективних художників.

Основною формою діяльності були виставки – двічі на рік. Перші з них були масштабними велелюдними акціями, що супроводжувались театралізованою ходою у козацьких костюмах (виставку доповнила вистава «Гайдамаки» Копичинецького аматорського театру), мітингами, літературними читаннями, що поєднались із фестивалем українського пісні та слова «Наша дума, наша пісня, не вмре, не загине». Відзначимо, що статутом передбачались образні асоціації імпрез – голуба у травні, жовта у жовтні. Член гурту, що без поважної причини пропускав виставку позбавлявся членства [410].

Особливістю творчих зібрань гурту було спільне обговорення ескізів майбутніх робіт, хоча, за спогадами Ігоря Зілінка, митці втікали від співпраці, обговорювали швидше глибші теми, що уособлювали їхнє розуміння ідентичності українського малярства. Всі учасники «Хоругви» керувались власними досвідами, системою пластичних ходів і формальними знахідками, що були пов'язані, за словами А. Золотнюк, з «традиціями автентичного українського мистецтва» [205], однак на практиці пошуки провадились у напрямках колаборації власної тематики чи тексту, заснованих на національній історії, символіці та мітології зі стилістичними досягненнями європейського модернізму.

Неформальне мистецтво Чернівців результувало 1989-го персональною виставкою Броніслава Тутельмана. Одна з перших групових неформальних виставок з числовим означенням «виставка Чотирьох»: Володимир Тарновецький (пряма фотографія), Броніслав Тутельман (інсталяція, абстракція,

колаж), Борис Савельєв (пряма фотографія), Ігор Лисанюк (колаж) відбулась лише 1995 [474]. На хвилі появи нових мистецьких об'єднань, в Західній Україні також створені «Дзига» (Львів, 1993), «Плоский рів» (Хмельницький, 1995) [130, с. 114].

В Ужгороді серед перших неформальних виставок, що мала «непрямий зв'язок із московським концептуалізмом» через комунікацію із одеськими та московськими художниками була виставка «Трьох», 1986, клуб «УРО Продтовари»: Петро Пензель, Іштван Молнар, Роберт Саллер. Згодом молоді художники об'єднались у групу «Ліве око»: Вадим Харабарук, Іштван Молнар, Роман Ваці, Сергій Біба (пізніше Роберт Саллер, Андрій Стегура та Петро Пензель), задекларувавши спільну діяльність виставкою 1988 в непристосованому приміщенні Ужгородському архітектурному бюро. Виставка складалась з експериментальних робіт без соціально-політичного підтексту, однак сприймалась як своєрідна протидія усталеним поняттям «закарпатська школа» та соціалістичний реалізм [478, с. 10]. Як і в інших локальних осередках, творчість «Лівого ока», найперше була спрямована на оволодіння напрямів західноєвропейського мистецтва ХХ століття та активну виставкову діяльність. Протягом кількох років відбулись виставка «Дві краплі з лівого ока» (1989), виставка до Дня друку (1990), виставка у Центрі гунгарології (1990), BalSzem (1991), інші, на яких широко були представлені експресіоністичний живопис, формальний підхід техніки дрипінгу, інсталяція, колаж, звернення до іронії соцарту, трансавангардні пошуки, тощо [478, с. 13].

Артивізм був важливим і для самоорганізованих молодіжних об'єднань Івано-Франківська кінця 1980-х. при молодіжній секції СХ. Учасники: Михайло Вітушинський, Микола Яковина, пізніше Ігор Панчишин не прагнули самоназви, визначались за числом учасників спільної виставки: група Трьох, пізніше – група Шести. Належність до офіційної СХ не обмежувала митців у їхній неформальній діяльності. Так перша безцензурна виставка 1987-го року відбулась у залі обласного краєзнавчого музею, 1988 – група розширилась до 6 учасників: Зоряна Онищенко (розпис по тканині, живопис), Марта Базак

(живопис, гобелен), Микола Яковина (живопис, графіка), Ігор Панчишин (живопис), Михайло Вітушинський (графіка, монотипії), Павло Дроб'як (фотографія). Виставка була неоднорідною, колоритною за способами демонстрації робіт та різносторонністю тематики, технік, технологічних прийомів. Роботи мали аполітичний характер, не порушували жодних соціальних проблем, однак сам факт епатажу митців поза офіційними інституціями мав політичний зміст: «Найбільше надихнуло те, що нас не пускали до зали СХ із виставкою – так ми влізли через вікно до зали масового глядача» [212, с. 27]. Активізм групи призвів до створення першого в СРСР бієнале сучасного мистецтва: «Тоді всім хотілося сучасного мистецтва, узаконення синьо-жовтого прапора і державної незалежності, саме в такій послідовності – сьогодні мистецтво, завтра прапор, післязавтра незалежність. І все це поєдналося в "Імпрезі"» [8].

Появі творчої організації засновників «Імпрезі» передували об'єктивні причини, перераховані нами вище. Ініціатор «Імпрезі», художник-графік Михайло Вітушинський був учасником багатьох закордонних міжнародних виставок. Родинні зв'язки (дружина полька) дозволяли виїжджати за кордон, де митець познайомився із комісаром міжнародного бієнале малих форм графіки, професором університету у Лодзі, мистецтвознавцем Гржегожем Матушиком. Розмова спровокувала ідею до організації бієнале в Івано-Франківську, згодом була підтримана в середовищі молодих художників, найперше – Миколи Яковини (активного члена «Народного Руху», пізніше – голови Івано-Франківської обласної ради, голови облвиконкому, в. о. міністра культури в уряді Леоніда Кучми), архітектора Ігоря Панчишина. Четвертим співучасником процесу засновники називають колектив Івано-Франківського державного художнього музею, під чиїм патронатом відбувались усі бієнале до 1997-го року [380].

Перша міжнародна бієнале сучасного мистецтва «Імпреза», що відзначена першим міжнародним журі, організована у Івано-Франківську (1989). Її легалізація стала можливою за іронічної прив'язки до політичного

контексту, а саме – пакту Молотова-Рібентропа 1939 року²⁰. «Імпреза-89» відбулась з 31 жовтня по 30 грудня у виставкових залах Івано-Франківського державного художнього музею, обласної організації Національної спілки художників України, обласного краєзнавчого музею. У спогадах М. Вітушинського усі організаційні заходи з виготовлення запрошень на мистецьку акцію зазначаються виключно як нелегальні²¹.

Сплетення особистої свободи творчості із політичною свободою відзначаємо у словах Миколи Яковини: «Рік був фантастично насичений подіями, хоча і попередній також, та не можу не пригадати такого ланцюжка, принаймні від зими (1989). З Миколою Сарапіним, художником, летіли до Риги. Замовити вітражне скло. В літаку зі Львова знімають одного пасажера. КГБ-істи. Знімають Василя Січка. Я вперше його тоді побачив через багато років, бо виявилося, що ми вчилися в одній художній школі в Долині. А тут він кричить у літаку до нас пасажирів: "Я, Василь Січко, я летів на з'їзд УНДЛ. Це одне з перших партійних утворень за незалежність Латвії, і мені перешкоджають". Люди в цивільному зайшли в літак і винесли пасажера. Я з Миколою, долетівши до Латвії, найперше знайшов будинок з величезним прапором незалежної Латвії, це будинок Народного фронту, зайшов до Сандри Каунієнте. Я її тоді вже знав – вона була секретар Спілки художників, а як створився їх Народний фронт, стала секретарем партії. Я їй розказав про подію. Вона мене

²⁰ Зі слів М. Вітушинського: «Ну але головне, пішли у СХ. Вони категорично заперечили, ви авантюристи, ідіть звідси геть. Пішли у музей до Якібчука покійного – не. Пішли до Миколи Токаренка в управління культури обкому партії – він вислухав нас: Добре, але яка підстава на то є, чому ви вирішили то зробити. А ми вже перед тим придумали таку легенду, що це до події 17 вересня 1939 р., річниці возз'єднання західноукраїнських земель у Радянський Союз. А він каже: О, гарна ідея, будемо то робити. Я тоді в обкомі партії це погоджу» [380].

²¹ Михайло Вітушинський. ...Ну ми думаємо: а як ми будемо то слати за кордон. «Возз'єднання» – це ж пакт Рібентропа-Молотова, це ж взагалі профанація, хто на це погодиться. Ну а вже як переклали, то це також було цікаво – шрифти вирізали з закордонних каталогів і Микола (Яковина) голочкою виклеїв ту всю програмку

Юрій Андрухович: Микола сам назвав цю техніку «Негрський лінотин»

Михайло Вітушинський: Ну і вже нелегально пішли в типографію. Там на цинкографії працював такий Вітенко, бо апаратів таких і технологій не було, не було шрифтів, латинки... Він зробив це кліше, змінивши його, ну і ми принесли до Токаренка [380].

звела з Александром Григор'євсом. І такий ланцюжок подій. Будучи на другий чи третій раз тої зими я їх вже запросив на з'їзд "Меморіалу", узгодивши це з Романом Корогоцьким. От так от всі знайомства якось переплітались.

Юрій (Андрухович) добре пам'ятає як ми вночі з Романом Корогоцьким після відвідин Опанаса Заливахи по телефону спілкувалися із редакційно-видавничим відділом "Облполіграфвидаву" – бо ж текст треба було набрати, розпирали емоції.

Тоді йшов за чергою подій установчий з'їзд товариства української мови, потім «Меморіал», потім ініціативна група "Народного Руху", потім "Імпреза", тут же середовище діячів, які збиралися у Чернівцях провести "Червону руту", тут же витягалися видання заборонених наших авторів – тобто ми всі були втягнуті в єдиний цей потік, кожен в міру своїх сил щось зробив, тож думаю, Ігор (Панчишин) не помилився, коли назвав Імпрезу політичним явищем. Але для мене це мало особистісний вияв, бо мені, як художнику, залежало на свободі власної творчості і свободі волевиявлення. Імпреза була одним із таких актів не просто естетичного виявлення, актом естетичного спротиву в тій затхлій атмосфері, але це було актом відкривання себе світові, не просто ковтка, а доброго вітру свободи. Нам це вдалося» [376].

У спогадах Ігоря Панчишина: «Під час відкриття другої Імпрези (1991) до мене підійшла старенька жіночка і запитала – ачи добре це для України, на що я їй відповів, що все що зараз відбувається, робиться для України!» [379].

У глобальному розумінні містечкова ініціатива переросла у масштаб держави. Відвідуваність експозиції різними соціальними верствами була надзвичайною, відкриття відбулась під жовто-блакитними прапорами.

Відзначимо і зворотній зв'язок, очевидний поза межами Прикарпаття. У цей час саме з Західної України починається народна хвиля декомунізації, так званий «ленінопад». Одеситка, мистецтвознавиця Тетяна Басанець зазначає: «Коли я удруге приїхала до Франківська (1991) і не побачила з вікна готелю задниці Леніна, я зрозуміла масштаб змін...радянська влада скінчилася. І коли я вперше у такій кількості побачила на стінах музею живопис, графіку, не в

журналах, не в репродукціях – це було естетичним шоком. Київ тоді був провінцією» [212, с.116].

Того ж 1991-го року на другій «Імпрезі» представлене полотно одесита Володимира Кабаченка «Дем'янів лаз», створене після відвідання розкопок жертв сталінських репресій в однойменному урочищі. Сюжет картини є візуалізацією фантасмагоричного панорамного карнавалу чи складних театральних мізансцен. Спостерігач дійства (митець) знаходиться над картинною площиною і бачить карнавал у яскравому світлі; членування картини за рахунок масивного гілля стилізованих дерев та їх тіней. У лакунах, утворених цим зонуванням, розігруються окремі сценки. У центрі зображений довгий вузький стіл, заставлений черепами. Персонажі зведені до символічності архетипів: низькі баби у хустках, що характерно жестикулюють; чоловіки коло столу з черепами; дядьки у кашкетах; міліціонери із жезлами у руках; роззява, що обертається від головної події; той, що ловить метеликів червоним сачком; веселі демонстранти, що вигулюють слона із червоним транспарантом та рупором – попереду них музика із гітарою в руках танцює навприсядки. Кожну з груп супроводжують маски – Щука та Ворон. У центрі зображена тринога із триколірним прапором: червоний-синій-жовтий. Праворуч унизу – алюзія до чорнобильських подій: знак «радіаційне забруднення» та хаотично розкидані атрибути «Мамая»: шабля, пістоль, порохівниця, пляшка, бандура.

Підсумовуючи, зазначимо, що мистецька активність найбільше реалізувалась у момент суспільної запитуваності (1987–1990), відігравала роль авангардної сили. Наслідками цих культурно-політичних процесів стало стрімке зростання україноорієнтованих мистецьких формацій та груп, у межах офіційних інституцій, а саме – СХ. Період «гласності» парадоксально поєднав партійний функціонал із про європейськими мистецькими тенденціями. Нові групи вирізнялись індивідуалізмом, експериментальною діяльністю, часто еkleктичним повторенням європейських чи вітчизняних стилів та манер. Активізується популяризація мистецтва дисидентів та неформалів; виставкова

діяльність рефлексує хвилею народного активізму, що позначились візуалізацією національних символів – герба та прапора, масовим поширенням вишиванок та інших атрибутів. Однак, вихід у простір одночасно рефлексував появою нової конформності, популізму, спекулюванні тематикою національної історії та відродження.

3.1.3. Модель політичного театру-студії.

Термін «aktionismus», запропонований Теодором Адорно (адаптивний переклад інтерв'ю для журналу «Der Spiegel» 1969), в сучасних реаліях зазнав багато трансформацій та розуміється як складніший феномен, що виходить за межі мистецького дискурсу [21, с. 10–11]. Мистецький акціонізм можемо розглядати і як узагальнене культурно-соціальне явище для позначення спрямованої дії з мистецького середовища, що набуває форм маніфестації відкритих творів у соціум (часто не обмежений конкретною інституцією) та інтерпретується ним залежно від колективного досвіду. Відзначаючи в контексті акціонізму найперше соціальну та соціально-політичну спрямованість театральних постановок, виокремлюємо короткий період кінця 1980-х, початку 1990-х коли західноукраїнське суспільство ще не мало ознак тотальної споживацької культури, натомість радикальні театральні експерименти часом набували характеристики «театрократії як закону, імперативно нормуючого перетворювальну діяльність людини» [461, с. 134]. Сукупність виявлених спільних рис, мотивацій та способів реалізації виявляє актуальні зміни в делегуванні політичного протесту через театр та театралізовані культурні практики [21, с. 11–12].

Театр як організм та дія персоналізується, визнається за автора, стає суб'єктом. Актуальна естетика сприймає глядача як співучасника, що залучений у контекст театральної постановки, хоча в окремих моментах загравання з естетикою зводиться лише до абсурду естетики. На думку Васильєва «...театр...зафіксував стадії цих змін і – іноді гарячковою скоромовкою, іноді боязким шепотом, іноді з епатуючою самовпевненістю –

спробував сформулювати концепцію нового героя в нових історичних координатах» [72, с. 27].

Дослідники-театрознавці вказують на визначні факти яскравого, однак нетривалого відродження українського театру в часі розпаду Радянського Союзу та становлення національної державності, появу в найкризовіші з економічної точки зору часи альтернативних театральних студій та практик. Хоча визначення «альтернативності» розглядається як дискурсивне: з одного боку, діяльність таких груп створила прецедент вибору, мозаїчності, різносторонності як у репертуарі, так і формальних підходах, з іншого – критикується утопічність ідеї самої альтернативності, що потребує і значної вибіркової глядача, власної аудиторії. Найчастіше альтернативні театри-студії, за визначенням Сергія Васильєва формувались за принципом феноменологічності, де «спосіб буття виконавців проєктувався в їхніх виставах, зміст дійства ідеально відповідав його формі» [72, с. 37]. Альтернативні театри як і інші форми альтернативних культурно-мистецьких практик ідеально вписуються у концепцію мітотворчості Ролана Барта, де форми видовищної культури є своєрідними жертвовниками, проходячи через які звичні персонажі набувають ознак героїчності.

Театральний акціонізм в Західній Україні виявив себе через низку гротескних практик, що в той чи інший спосіб впливали на активізм соціальний. Реалізація відбувалась через альтернативні форми організації театрів-студій, що потребувало нових форм матеріального залучення, зміну формального підходу до набору акторів, орієнтацію на мовну ідентичність, новизну репертуару, вихід у актуальні простори, інтерпретацію та концептуальний підхід до матеріалу.

Перервана тяглість модернізму породила рухи національного відродження, що мали виразне соціальне або політичне спрямування. Декларуючи свою окремішність від старих театрів, театри-студії пропонували співучасть у буденності, «готу(ючи) одяг і розробля(ючи) мову, тобто винаходи(ли) форму для соціальної ідеї» [73, с. 24]. Паралельно розвивались пошуки нової

художньої форми, чи, точніше, повернення до забутих авангардних практик, декларованих Лесем Курбасом та театром Березіль. Відповідно й сповідування принципів театру впливу, відмінних від класичного [233, с. 28]. Тонкий зв'язок між театром та резонацією чи пасивністю соціуму на одну і ту ж атракцію залежно від попереднього досвіду публіки відображений хроніками перших фестивальних рухів: «...Театр належить до, можливо, найбільш могутніх мистецтв саме через свою органічну пов'язаність із матерією життя, яке вирує навколо, – фактично, він з нього постає...Є речі, які не можна пояснити риторично, які потребують занурення в матерію цієї дійсності...» [76, с. 7]. Практики постмодерної деконструкції та мозаїчності схилились до зведення твору на рівень епатажу, нерозбірливого жесту. Однак протилежні тенденції декларували однорідні завдання мистецтва – запустити механізм мислення, що діятиме поза межами експозиції.

Уже у 60-х роках ХХ сторіччя дослідники відзначають популярність воркшопів не лише у Західній Європі, Америці, а й на пострадянському просторі: у Чехії, Словаччині (Пряшев), де надавалась перевага колективним практикам творення [421, с. 28], а не підпорядкування особистісного колективному; Польщі (Ополе) – театр Єжи Гротовського «13 рядів» [332]. Відмінністю українських практикувань цього часу було зміщення акценту з лідера на колектив, що розмивало сутність феноменологічності, було однією з причин інфантильності театру [72, с. 29].

Аналізуючи різноманітні театральні практики, виділимо кілька окремих засад, за яких визначались методи режисерського творення. Ключовим гаслом альтернативних студій була втеча від типового колективізму а з ним і типового мислення, визнання ролі унікальної особистості, звернення вглиб себе, до поганьбленої ідентичності. Різниця полягала у виборі між загубленим власним (Галицький молодий театр-студія у Івано-Франківську, «Історичний театр» у Львові) та загальнолюдським (театр-студія Леся Курбаса, театр «Воскресіння» у Львові, Берегівський угорський національний театр, тощо). Протилежним обом антропоцентричним засадам став нігілізм жанрового безумства та

карнавалізації культури, запропонований фестивалями «Вивих» у Львові (1990, 1991), про що йтиметься у наступних підрозділах. Однак усі практики, перефразовуючи, були спробою пошуку «...естетик(и) як спос(обу) виживання. Чи навпаки...(це була) спроба бути максимально вільними у загальному невиліній ситуації» [5, с. 6].

Помічник режисера Івано-Франківського драматичного театру Софія Павліська зазначає, що у 80-х роках місцевий театр з середини був русифікований. Багато акторів прибули до театру зі східних областей України. У побуті розмовляли російською, і хоча російськомовні вистави демонструвались лише на малій сцені, мова великої сцени була штучною – не маючи ідентичності, актори не могли рефлексувати на роль [377], а «нормативними та схваленими владою національними спектаклями стали вважатися помпезне етнографічне видовище, примітивна малоросійська комедія та жагуча мелодрама "з сільського життя XIX сторіччя"» [73].

Чи не найцікавішою соціально-культурною практикою була діяльність Галицького Молодого театру-студії (режисер Володимир Шлемко), що функціонував як госпрозрахунковий при Товаристві української мови у Івано-Франківську в 1989–1992х роках. Зазначаємо, що це була перша в Україні практика інституціалізації театру при громадській організації.

Театр виконав дві постановки: «Розрита могила» та «Стрільці січовії», про історію ЗУНР. Започаткований молодими акторами Володимиром та Ольгою Шлемками як драмгурток при педагогічному інституті, згодом через творчу діяльність, а саме, нетрадиційне, як для існуючої ідеології прочитання творів Тараса Шевченка, змушені були шукати альтернативну трупку та приміщення для репетицій.

Діяльність Галицького молодого театру-студії в Івано-Франківську від початку декларувалась як політична, що у 1988-му році було не лише некомерційним, а й відверто небезпечним: «з неймовірною люттю переслідувалися будь-які, навіть евфемістичні, завуальовані прояви національної ідеї» [72, с. 29]. Театр Володимира Шлемка – репертуарного

актора театру імені Івана Франка – задумувався за принципом спорідненості з агіткою (за Л. Курбасом), методику якого засновник пізнав у Харківському театральному інституті від березолівця Романа Черкашина, де «...прикмета мистецтва — переробити світ, а не пізнавати його...» [233, с. 19]. Назва власного театру містила означення «Молодий», як і театр Курбаса.

Режисер прагнув гострої розмови безпосередньо з людьми, взивав через драматургію до їхнього сорому, національної пам'яті. За словами опитаних, «він наче творив державу»²². В силу виключних патріотичних переконань засновника набрати студійців виявилось неможливим як з числа професіоналів, так і драматичної студії Івано-Франківського педагогічного інституту. Його сценарій вистави «Розрита могила» за творами Тараса Шевченка складно вписувався у норми традиційного кон'юнктурного розуміння поета як оспівувача гіркої долі кріпаків: «...бо нашим патріотам було доволі кількох крилатих фраз із Шевченка, про які вони нагадували собі в часі всяких святкових імпрез і якими рекламували свою культурну вартість і свій патріотизм, що в тих часах втішався високою квотацією на громадянській біржі...» [5, с. 7].

Новими акторами стали аматори: лікарі, педагоги, науковці, студенти, школярі [82], втім керівники театру переслідували мету професійності, а не аматорства, тож актори тривало займались сценічною мовою, акторською майстерністю, хореографією. Пошиття костюмів відбувалося з дотриманням достовірних деталей костюму, використовувався професійний грим. За відсутності постійного приміщення, трупа репетирувала у приміщенні

²² Із розмови Надії Бабій із Софією Павліською [377]. 21.10.2020: «Шевченко це держава, у ньому все. Держава не в межах театру, а назовні: хто ми через Шевченка, для мене це як Бог говорить».

Із розмови з Вітою Захарією [378]. 21.10.2020: «звернення Шлемка щодо пошуку акторів до нас на культурно-просвітницькому товаристві "Рух" було підтримане однозначно, сюди ж долучились есперантисти: "Хлопці, всі ідемо у театр Шлемка!". Наскільки він проробив того Шевченка, поєднав тексти, що традиційного поета неможливо було впізнати. Шевченко-борець. Ті, хто розуміли, що це є – боялися...Тож у театрі з професійних акторів був тільки він та його дружина Ольга».

Товариства української мови (приміщення на вул. Дзержинського (тепер Мазепи), 9), іноді під відкритим небом у міському парку. Кошти, зібрані від вистав, віддавались на потреби Товариства української мови. Театр збирав неймовірні аншлаги, давав іноді по 2–3 вистави на день на найрізноманітніших майданчиках містечок та сіл області. Всього відпрацьовано понад 40 виступів, що доповнювались мітингами, агітаційною роботою, пізніше – стали супровідними у передвиборчій агітації за делегування Володимира Шлемка до Верховної Ради.

Творення театру-студії ментально співпало з ідеями культурно-просвітницького товариства «Рух» та міського клубу есперансистів, члени яких відгукнулись на заклик і стали студійцями. Нефаховість акторів не була відчутною у виставі. Члени комісії сперечались про особу студійки-лікарки Віти Захарії, будучи переконані, що вона «заньківчанка». Театр зареєстрований 13 грудня 1988-го року як госпрозрахунковий при Товаристві української мови [216, с. 2]. Виключною ознакою студійців була «єдинокровність» [375] із лідером, їх рішучість перед політичними переслідуваннями, альтруїзм, самопожертва – за словами В. Шлемка: «Після представлення вистави для комісії головний режисер театру Ігор Борис сказав мені: ви підібрали людей однієї групи крові». Софія Павліська зазначає, що Борис порівнював театр Шлемка із моделлю «Театру на Таганці», а вона сама «...відвідуючи репетиції мала відчуття істинного первісного театру, де актори самі шийють собі костюми, роблять декорацію, діти поруч з батьками живуть у тому середовищі».

Керівники театру зазначають на новаторському контексті прочитання творів Шевченка – через жорстке усвідомлення національного сорому, проговорення тем національного забуття, занехаяння держави. Кульмінація на словах з «Єретика»: «...Прозріте, люди, день настав! / Розправте руки, змийте луду./ Свою Україну любіть!...» призводила аудиторію до стану катарсису. Люди вставали з крісел, падали на коліна, плакали [376].

Виступи театральної трупи були чистим акціонізмом не лише за змістом, близьким політичній агітації, а й за принципом використання художніх

прийомів, що межували з ритуальністю, однак не релігійною, а національною. Так, у виставі «Розрита могила» в якості музичного оформлення чи не уперше в УРСР прозвучала музика гімну «Ще не вмерла України» (інструментальна обробка Анатолія Ремезова, представлення вистави на художній раді – 14 травня 1989, прем'єра у переповненій залі – 15 травня)²³. Серед мінімалістичного антуражу використаний цікавий об'єкт – труна, що мав подвійну образність: як труна, та як корито. Час, що не є сталим та семантизованим у виставі, відтворений через впізнавані маркери буденних речей.

Вистава «Гей ви стрільці січовії» (прем'єра 1 листопада 1989) побудована на символіці чоловічого начала – серед акторів задіяна лише одна акторка – Ольга Шлемко, музичним супроводом – спів чоловічої хорової капели «Червона калина», що уперше публічно виконувались стрілецькі пісні²⁴: хор співав «Ой у лузі червона калина» та реквієм «Коли ми вмирили». Також у музичному оформленні використовувались професійні музичні засоби: вокал-голосіння за сценою (під час монологу Володимира Шлемка «Народе мій» з «Мойсея» І. Франка), скрипкові твори-соло композитора Юрія Іщенка у виконанні Любові Литвинчук.

В обох виставах створений художній образ, відмінний від оповідального. Свідомо не використовується театральний антураж. Режисер відштовхувався від факту генетичної пам'яті, співпричасності до історії, які зачіпив у глядачеві. Костюми для акторів уперше відшиті як унікальна реконструкція січової уніформи. Серед оформлення: жовто-блакитний стяг, штандарти із зображенням тризуба та герба УСС. Делеговані образи пропонували не самі

²³ Львівський естрадний театр-студія «Не журись!» публічно виконав пісню «Ще не вмерла України» 5 жовтня 1989-го року під час вистави «Повіяв вітер степовий», а на фестивалі «Червона рута -89» вона прозвучала у вересні 1989 року (у виконанні Василя Жданкіна) [220].

²⁴ Музика «Ще не вмерла України» для музичного оформлення «розритої могили» записані скрипалькою Галиною Ремезовою від її діда, в минулому вояка СС з села Дзвиняч, музика синтезована Анатолієм Ремезовим: *«Дідо награв музику, однак слова гімну так і не промовив. Казав: не скажу, а то і я пропаду, і вас заберуть»*. Музичне оформлення до «Стрільці січовії» виконала Любов Литвинчук, пісні стрілецтва, за відсутності партитури та текстів відписала від ветерана УПА Остапа Стахів (Львів) [376].

ідеї, тим паче – абстрактні, а були конкретним зверненням до колективної пам'яті, пов'язаної з часами творення національної держави та репресій режиму. Власне із цим пов'язана «причина» затвердження вистави відповідальною комісією – функціонери не упізнали творів, що були символами нації.

Професійні практики переросли у політичний акціонізм: актори, а разом і письменники, поети, художники виступали як агітатори та стали кандидатами у депутати виборчої кампанії до рад різних рівнів [588, с. 23–30], з їхньої ініціативи організований перший масштабний політичний гепенінг – живий ланцюг від Івано-Франківська до Києва «Українська хвиля» (за прикладом «Балтійського шляху», 23 серпня 1989 – на відзначення протесту наслідків «Пакту Молотова-Рібентропа»). Так, у щоденниках актора Галицького молодого театру-студії Романа Минди зазначено: «21.01.1990 р. (неділя) – В костюмах УСС взяли участь у живому ланцюгу «Українська хвиля», а потім пройшлися вулицями міста (від Шевченка, 1 по вул. Енгельса – площі Перемоги – вул. Галицькій до радіозаводу) [21, с. 13–14]. Театр уславився участю у відзначенні 500-ліття Запорізького козацтва (1990); з числа студійців вийшли професійні: політик Володимир Шлемко, актор Мирон Завійський, режисер Мирослав Гринишин.

Подібні методи використовувались у постановках театральних публіцистичних проєктів «Історичного театру» у Львові режисером Сергієм Архипчуком на запрошення товариства Лева. Серед наймасштабніших: вечір пам'яті Володимира Івасюка (1988), вистава, присвячена пам'яті Тараса Шевченка (1989) та Василя Симоненка. Семе ці дві вистави, як «інтелектуально цікаві і добре зроблені широко використовувались театром та Товариством Лева для ведення агітаційної роботи на виборах Ростислава Братуня, Івана Драча до ВР ССРСР, то в кампанії зі створення осередків НРУ, то в інших антисоветських цілях» [18]. Остання набула політичного резонансу через те, що тут чи не вперше після звільнення з ув'язнення виступили дисиденти Михайло Горинь та В'ячеслав Чорновіл.

За спогадами журналіста, засновника самвидаву «Поступ», Андрія Квятковського, «Історичний театр», організований філологом Олександром Кривенком, що мав досвід учасника аматорського театру та істориком Марковим, став першим серйозним проєктом Товариства Лева. У виставі «Шевченко очима поколінь» «...не було ні соцреалізму, ні хуторянства. Була вдала спроба співзвучно з часом розповісти, чим у різні епохи був для українців Кобзар. Про раніше приховану частину Шевченкіани чимало львів'ян вперше дізналися саме з тієї вистави» [220]. До участі у виставі долучились аматорський театр «Мета», актори Молодого театру Леся Курбаса, хор Товариства Лева.

У 1989-му до сценарію шевченківської вистави долучили заборонену поему «Великий льох». Вистава, по суті, була циклічним перформансом, оскільки щоразу інтерпретувались, релятивіські відгукуючись на останні політичні акції бурхливої політичної атмосфери Львова, насичуючись гротескними та іронічними репризами. Діалоги наводили порівняльну статистику українських організацій та культурних товариств Галичини 1914-го року та 1989. Оповідуючи про «розстріляне відродження», актори раптово розгортали на увесь зал червоний кумач із написом «Дайош українізацію!». Оповідь про царські обмеження вшановування пам'яті Шевченка 1914-го року Марковим доповнювалась цитатами з творів Леніна, що супроводжувалось реготом публіки: «Заборона Шевченківського ювілею є найкращий спосіб агітації проти уряду». Репліка Кривенка: «Як добре, що Ленін це сказав!» – продовжувала дискусію про групу львівських студентів, яких вигнали з університету через поширення листівок із цим текстом. Театр вміло використовував у мізансценах тематику національного прапора, як обмінного, після повернення з вільнюських гастролей, оперував символікою текстів стрілецьких пісень, кепкував над владою. Так, 12 березня 1989-го року актори стали свідками «жорстокого розгону львівською міліцією несанкціонованого передвиборчого мітингу 12 березня. Історичний театр відреагував на події адекватно. Раніше був епізод із "кооперативом гайка" (данина моді на

кооперативи з натяком на можливе "закручування гайок"). Тепер Кривенко додав до нього репліку: "Пропоную кооператив "Гайка" перейменувати на кооператив імені 12 березня"» [220].

Відзначимо звернення театрів до текстів авторів, що раніше не використовувались у вітчизняній драматургії. Популярності набули Володимир Винниченко, сучасники Валерій Шевчук та Ліна Костенко. 1992-го року у Луцьку провели фестиваль, афішу якого склали твори Лесі Українки. Саме наприкінці 1980-х відроджуються практики карнавальних гепенінгів, пов'язані з фольклорними театралізованими діями «Маланки», «Вертепу», колядницькою процесією. За короткий час вертепне дійство реконструюється офіційними театрами, варіації різдвяної містерії відтворюють ляльковими постановками, а сценографи, запозичивши вигляд вертепної мандрівної скриньки, рефлектують двоярусними конструкціями драматичної сцени [73, с. 29].

Перше оприлюднення розвідки про історію і значення Маланки, як народного театру, відбулось на шпальтах «Літературної України» авторства Ростислава Братуня за підтримки Г. Нудьги, О. Богачука, Р. Федоріва, Р. Кудлика, Р. Іваничука та І. Сварника [423, с. 5].

Деурбанізація міських просторів у другій половині ХХ століття спричинила до масового переселення сільського населення до міст, де в міжвоєнний період об'єктом національних змістів була висока, а не народна культура [126, с. 119–120]. Новотвори у західноукраїнських колядках етнографи датують періодом закінчення Другої світової війни. Саме до цього часу належить рімейк колядки «Нова радість стала» – «Сумний святий вечір в 47-ім році», відомий за записами Михайла «Боеслава» Дяченка [138]. Найвідоміший приклад культурного акціонізму в історії Львова – коляда 1972 року, зініційована Оленою Антонів для збору коштів на допомогу ув'язненим друзям, дисидентам, арештованим в 1965–1967 роках.

Дисидентський вертеп відрізнявся часом проведення у новорічну ніч, змішуванням елементів Різдвяного вертепу із Маланкою та Щедрим вечором.

Незважаючи на перслідування і провокації служб, колядники відвідали з вітаннями багатьох письменників та художників, в т. ч.: Романа Іваничука, Ростислава Братуня, Миколи Петренка, Володимира Лучука, Євгена Лазаренка, Володимира Чайку, Григорія Нудьгу. Учасниками дійства стали: подружжя Калинців, Стефанія Шабатура, Михайло та Ольга Горині, Володимир Іванишин, Марія Антонів, Марія Ковальська, Ярослав Мацелюх, Любомира Попадюк, Богдан та Люба Сороки, Роман та Леся Лещухи, Марія Гель, Мар'ян Гатала, Ярослав Лемик, Степан Бедрило, Любомир Криса, Раїса Мороз, Микола Білоус та ін. У процесії взяло участь 45 осіб, з поміж інших доєднався поет Василь Стус, що у цей час, перебуваючи на лікуванні в Моршині, приїхав на Різдво до подружжя Калинців. Дійство засвідчене фото Ярослава Лемика.

Традиція вертепного дійства у Львові кінця 1980-х ініційована Товариством Лева [220]. За спогадами вертепників, які першими наважились на відкрити ходу вулицями Львова, усе ще були переслідування, тож хода була безголоса. Озвучували її мелодія сопілки, а колядувалося лише по хатах. Допуск активістів Товариства Лева до відкритих каналів місцевого телебачення, завдяки старанням Ореста Яремчука – першого секретаря міському комсомолу – став моментом врегулювання стосунків.

За прикладом Львова, у Тернополі учасниками вертепу стали студенти-активісти та викладачі педінституту, об'єднані у Товаристві української мови. Опір влади вдалось нейтралізувати через надіслану телеграму до фонду культури СРСР, персонально Бориса Олійника (ідея належала Ігорю Гереті). Перший виступ відбувся на концерті до 125-річчя Бориса Грінченка, 2 січня 1989, публічна хода – від 5 по 10 січня 1989. За спогадами Василя Когута: «Батьки вирішили нас супроводжувати дорогою до центральної ялинки, бо переживали за нас. Одягнувшись у вертепівські строї, з Віфлеємською зіркою попереду, ми вийшли на проспект Степана Бандери (на той час вул. Леніна), пройшли біля будівлі КДБ, далі через залізничний вокзал, вийшли на вулицю Чорновола (тоді Залізнична), попрямували до Театрального майдану. Перехожі

були здивовані, хтось з людей став на коліна і перехрестився, старенька бабуса заплакала. Емоцій було багато. Біля Театрального майдану, люди нас оточили, і ми на сходах драмтеатру показали вертепне дійство. Гучна музика «Миллион алых роз» практично все заглушувала, але глядачі уважно нас слухали. Тут з'явилися провокатори, але люди не дозволили їм нічого зробити. Після виступу ми вирішили йти в місто колядувати до своїх знайомих, родичів та викладачів. Від Театрального майдану рушили до зупинки біля кооперативного технікуму, а весь натовп пішов за нами, організувавши несанкціонований похід по місту» [509]. Згодом учасники дійства об'єдналися у товариство з офіційною назвою «Вертеп», що займалось відродженням календарно-обрядових дійств, народних ремесел.

Серед акцій Клубу творчої інтелігенції Прикарпаття (Івано-Франківськ, 1988) назвемо «незвичні» творчі вечорниці у кафе «Молочне». Сценічна вистава-переберія «Маланка» (художній керівник Ярослав Ярош), продемонстрована у ніч з 13 на 14 січня 1989 р. в міському будинку культури на вул.. Шевченка, 1, згодом проведена у міській лікарні. ЗМІ відзначають актуальність дійства, масовість його відвідування, утиски адміністрації у формі вилучення афіші дійства [287, с. 4]. За спогадами художника Богдана Губалю, що виконував на переберії роль чумака, під час вистави, один з виконавців грав роль «чиновника» (художник Валерій Дувірак). За сценарієм, він знаходився у залі серед глядачів та мав уважно прицінюватись до вистави. У потрібний момент «чиновник» вискакував на сцену і вимагав «заборонити» дійство відповідно до норм радянської конституції. Глядачі, натомість, увірувавши в істинність моменту та персону партократа, кидались на актора, витягували його з залу, намагались побити [389].

Самочинний вертеп із ходою в громадському просторі Івано-Франківська організували члени гуртка «Брама», заснованого при Організації «Західпроектреставрація» з архітекторів, музикантів, музейних працівників. Усі атрибути дійства: шопка (виконана мистецтвознавцем Віктором Мельником), зізда, земська куля, коза, були виготовлені за кресленнями та експонатами

Музею етнографії та художніх промислів України у Львові, народний стрій, переважно покутський запозичений із фондів Івано-Франківського державного художнього музею. Після міських акцій, колядники відвідували села. За словами архітектори Софії Соколовської: «ми були як агітатори: декламували, співали за патріотів до міської ради».

У наступні роки активність мас набирала усе більших обертів, неформальність стала новим конформізмом, до якої активно пристали сервілісти, створивши нову кон'юнктуру, що, за рідкісними винятками, не сприяло модернізації театральних інституцій.

Тож, як доведено, яскраві прояви акціонізму в театральних практиках Західної України кінця ХХ сторіччя були сміливою спробою конструювання нового суспільства та свідомости засобами культури. Період експериментів співпав у часі не лише з національними рухами, але і з часом руйнування ієрархій: ідеологічної, економічної, ціннісної, через що у кожному конкретному випадку режисери орієнтувались на власне розуміння діалогу з суспільством, направлено не лише на вираження думки, а й на її формування. Метафоричність мистецтва в усіх акціях змішувалась із політичним чи соціальним підтекстом. Театральні акції не були відкритими формами протистояння, а складними делегованими діалогами, що виявляли механізми маніпуляцій, пригнічення, демітологізації. Галицький молодий театр, «Історичний театр» Львова стали системою смислів, особистісними прикладами жертвовності, спрямованої дії, що трансформувала масову свідомість радянізованих західноукраїнських містечок та сіл. Творення театралізованих містерій та гепенінгів коляди, вертепу та маланки було ознакою творення нової урбаністичної мітології. Акціонізм як важлива частина мистецького діалогу був не тільки способом вираження думки, але й її формування. Громадський резонанс, активні обговорення в медіа, реакція правоохоронних органів визначали цілісність і завершеність проєктів.

3.2. «Космополітичне» мистецтво фестивальної доби

Зміни, що їх зазнало вітчизняне постколоніальне суспільство у 1990-х роках ХХ сторіччя, рефлексували не лише політичними та економічними перетвореннями, а найперше соціальними. Трансформація естетичних цінностей відбувалась між творенням оригінальних модифікацій, соціальним плюралізмом, хаотичністю чи перехідністю, прагненням до тілесності в умовах розширення простору. Театром дій став урбанізований простір. Публіка, набувши навичок активної самоорганізації в політичних мітингах, архетипно сприймала і мистецькі експерименти. Так, за словами І. Панчишина: «Під час відкриття другої Імпрези (1991) до мене підійшла старенька жіночка і запитала – ачи добре це для України, на що я їй відповів, що все що зараз відбувається, робиться для України!» [399].

Митці в цих умовах одночасно постали в ролях провідників і політиків, акторів та режисерів, змінювали поезію на малярство, займались художньою критикою, виконавством, залучаючи практики неоавангарду. Розуміння новизни виглядало тотальним, хоч і поєднувало одночасно риси старого та новітнього у новішій якості.

Фестивальна «п'ятирічка» (1988–1992) відзначена в політичному житті держави роками від зміни політичних еліт до часу контролю першими олігархічними кланами, що знаменували завершення доби «анархії» і «тотальної свободи» фактами кардинального здорожчання культурних ініціатив. За слушним зауваженням О. Лапчук: «Умираюча радянська система не шкодувала коштів на те, щоб відволікти своїх «трудящих», здебільшого молодь, від насущних проблем буття, і вкладала в ці масові дійства немалі кошти. Настільки немалі, що дуже швидко фестивалі стали прибутковою справою для їхніх організаторів і спричинили справжні «гладіаторські бої» за їх проведення» [260, с. 89]. З наймасштабніших подій назовемо: музичні фестивалі «Червона рута», «Оберіг», згодом «Берегиня», міжнародний фестиваль лялькових театрів «Різдвяна містерія», фестиваль-огляд театрів-студій «Золотий лев», низку рок-фестивалів, міжнародне бієнале «Імпреза», що з

масштабної виставкової платформи набув якостей фестивальної площадки та культурної ініціативи загалом. Піком фестивальних дійств стали два «Вивихи», а західноукраїнські міста: Чернівці, Івано-Франківськ, Львів, Тернопіль, Луцьк набули статусів культурних столиць.

Значення цього періоду для громадських просторів «монументальних» міст неоціненне, позаяк перетворювало часто анархічне художнє втручання у ритуальне. Перефразовуючи Бахтіна, художник у час карнавалу порушує звичний суспільний порядок з метою його утвердження. Однак, якщо у стабільні періоди «символічна інверсія...залишалася визначеною у часі та просторі», мистецькі практики слугували сублімацією для запобіганням спалахам насилля [122, с. 34], то у кризові часи фестиваль провокує перехід до нової епохи, з іншим форматом співзалежності міського простору та моделі поведінки, формуючи якісно інше місто, залучаючи до процесу творення навіть випадкових перехожих.

3.2.1. Діяльність «нової генерації» західноукраїнської рок-культури

Культура року посідала чільне місце у формуванні альтернативної міської культури другої половини 1980-х років як частина широкої соціально спрямованої контркультури. Третя хвиля популярності рок-музики в Україні датується приходом *нової генерації* (Н.Г.) часів перебудови [349, с. 7]. Для періоду характерно масове утворення рок-клубів у містах та містечках, що було пов'язане із потребою не так об'єднання тусівки, як провадження концертної діяльності та стало прикладом унікального досвіду осібного у світовому контексті самоменеджменту [324, с. 27].

Активна комунікація між клубами, контакти налагоджувались через поїздки на всесоюзні рок-фестивалі. Телефонні номери та адреси передавались із рук у руки. Цитуючи організатора рок-концертів у Івано-Франківську Олега Гнатіва: «Для НГ характерна відсутність спадкоємности по відношенню до попереднього покоління. Позначилася часова пауза, а головне – інші витoki. Каталізатором бурхливого спалаху в розвитку українського року стали дві

обставини – різноманітність інформації про західну рок-культуру (більшість новобранців були завсідниками платівкових тусівок) і наростаюча популярність вітчизняних (перш за все ленінградських) рок-груп. Український фольклор (і це також відрізняє НГ від попередників) на першому етапі великої ролі не відігравав, хоча пізніше, з появою україномовних груп, ситуація змінилася. Крім того, нове покоління активно заявило про себе як явище соціальне – ця якість у НГ з однолітками з інших регіонів...» [125, с. 4].

Цю ж думку підтримує Юрій Перетятко, зазначаючи, що популярність російськомовного року у Львові пов'язана з двома причинами: вибухом бунтарської музики антитоталітарного спрямування у Москві та Ленінграді та одночасним популізмом, масовим «засиллям смерічок» у регіональних медіа. Згодом україномовний рок набуває актуальності завдяки текстам групи «Кооп» та лідерові «999», гітаристові Ігорю Толосі. «Повнометражна» україномовна програма реалізована львівською групою «Аптека» [349, с. 33]. Якщо Ленінград був втіленням «авангардного року», Свердловськ – батьківщиною російського духу, то Львів відзначався високим рівнем виконавців²⁵.

Одним з перших в Україні (9 вересня 1986) створений львівський рок-клуб. Послаблення цензури та лібералізація періоду «гласності» сприяла офіційному визнанню незалежності організації від ВЛКСМ. Установчі документи сформовані на основі документів ленінградського клубу. Президентом рок-клубу став Юрій Перетятко – студент Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва засновник і музикант культових гуртів «Рокіровка» (1984), «Кооп» (1985). Показово, що перший закритий клубний концерт клубу відбувся у «червоному кутку» одного з ЖЕКів, де «під велетенською гіпсовою головою "дедушки Леніна" анархічні рок-музиканти видавали натуральний жорсткий РОК, відверто викриваючи у текстах соціальні

²⁵Боднарчук, В. «Якби рок-музику зараз заборонити, то почався б справжній її розквіт» (2003). Львівська газета. 12 листопада. [349, с. 109]

болячки» в присутності півтисячі слухачів [349, с. 31]. Серед перших до клубу вступили гурти «Повторний карантин», «Собача радість», «Гризайль».

Перший відкритий рок-гала-концерт, що об'єднав активістів-комсомольців із представниками найрізноманітніших субкультур, відбувся 3 січня 1987-го року в приміщенні клубу заводу «Електрон» («Сарай»). За словами Ю. Перетятка, «у солідарному протистоянні Системі злились...панки з різнокольоровими "ірокезами", обмотані кулеметними стрічками в проклепаній шкірі металісти, обцяцьковані "фенєчками" волохаті і обдерті хіпарі і навіть кілька випадкових гопів» [349, с. 32].

Рок-музика була джерелом і наукового дослідження. Так, у Львівському національному університеті імені Івана Франка англійською захищена дипломна робота Георгієм Пантелєм (1980-ті). Автор дослідження був пропагандистом та організатором перших «Рокотек», автором популярних лекцій про творчість «Led Zeppelin», «Deer Purple», «Pink Floyd» [349, с. 34].

Творчий злет «Братів Гадюкіних» розпочався 1989-го року – фірмовий стиль скомпонований на основі суржику лідера гурту – Сергія Кузьмінського, доповнений майстерністю Михайла Лундіна, Олександра Гамбурга, Андрія Партики, Ігоря Мельничука. Кузя належав до російськомовного інтелектуального середовища квартирників Олександра Корольова, відвідував львівську нелегальну музичну біржу, одночасно грав по галицьких селах на весіллях, де набував мовного діалекту, який зрештою успішно використав у власних композиціях. Це єдина львівська рок-група, що, перемігши на «Червоній руті-89», здобула широку популярність у країні та за її межами. Гастрольна діяльність підтримувалась фірмою «Кобза», а феномен групи пояснюють наслідком львівського альтернативного простору.

Рок-клуб Тернополя заснований лише 1991, до складу входили гурти: «Анастезія», «Кракс», «Апріорі», «Епітафія» та «Chery apple-tank» [74]. В Ужгороді, Закарпатський обласний рок-клуб не відзначався активністю та зареєстрований 1998-го року.

Рок-гурти Волині, організовані у ВІА на початку 1980-х виконували музику, компілюючи «Pink Floyd», «Uriah Heep», «Led Zeppelin», «Nazareth», «Rolling Stones». Серед найвідоміших музикантів були Анатолій «Кіндрат» Кондратюк, Богдан Гембік, Валентин Кузьмич, Сергій Шишкін, а першими групами: «Лель», «Always», «Вібротон», «Гусяри» [140].

Рок-клуби активізувались не лише в обласних центрах, а й створені у провінційних Ковелі, Нововолинську, Володимирі, а селище міського типу Маневичі, у середині 90-х стало столицею довговолосих «важких» команд та активним центром визначних рок-концертів [139]. Збережені фото наглядно демонструють естетичні уподобання молоді, що орієнтувалась на «луки» місцевих гуртів «Historical Factor», «Black Rose», «Sarcasm», «Pulverize»: чорні футболки, косухи, худі з набитими принтами та готичними логотипами, касети шведського гурту «Nurocrisy». Перший західноукраїнський фестиваль «Рок-культура-88» проведено в Луцьку. Преса іменувала дійство «початком живого фестивального руху в Україні» [260, с. 90].

Унікальними для луцького міського середовища стали концерти 1994-го року пам'яті Кліффа Бьортон (басиста легендарного гурту «Metallica») та Олега «Нікіша» Нікітіна (гітариста місцевої death thrash metal банди «Mordor»). Збереглися мальовані графічні афіші цих концертів, орієнтовані на стилістичні прийоми декадансу, символізму, частково сюрреалізму. Афіші наповнені зображеннями невротичних героїв, демонструють ефемерний світ уяви та особистісного зречення, блідих напівтонів, некрофільної символіки, меланхолійних образів. У афіші до концерту пам'яті Олега Нікітіна використаний мотив «Христос Св. Іоана» Сальвадора Далі. 1994-го року з ініціативи Федорова у Луцьку організований перший масштабний рок-фестиваль «Ворота в Содом».

Окрім концертної та фестивальної практики, музиканти були ініціаторами соціальних проєктів: створення у Луцьку на початку 1990-х «Асоціації творчої молоді Волині», проєкту «Рок проти наркотиків». Окремо зазначимо, що рок-культура стала джерелом для розвитку урбаністичних практик, найперше –

субкультурних графіті. Так, багато респондентів зазначають, що назви популярних груп, напр.. волинської «Infernal Hate», у середині 90-х можна було побачити у найрізноманітніших місцях: «написану на стінах будівель, видряпану на шкільних партах, намальовану вручну на футболках, вишиту на шапках...» [141].

Рок-тусівка Івано-Франківська була засвідчена, окрім клубу, важливими друкованими джерелами. Один з дописувачів електронної газети «ПроРок» іронічно зауважує: «Івано-Франківськ – фантастичне місто! Року у ньому і близько немає, однак журнал – навіть дуже є» [38, с. 71–72]. Натомість редактор самвидавного культового київського «Гучномовця» Тетяна Єжова в одному із чисел журналу проводить знайомство з франківським рок-клубом: «У цьому затишному українському містечкові є рок і є власне рок-н-рольне видання «Гей-Гоп». І є в Івано-Франківську товариш М. (Олег Гнатів), від якого весь місцевий рок-н-рол і розпочався...товариш М. доклав немало зусиль для розвитку і київського рок-н-ролу» [488]. Авторка згадує товариша М. як активного дописувача до чисел «Гучномовця», організатора рок-концертів поза межами Івано-Франківська [38].

Івано-Франківський рок-клуб заснований 1988 року як неформальне інформаційно-творче об'єднання, базувався у приміщенні обласної бібліотеки для юнацтва (вул. Радянська, 12, тепер Незалежності), президент рок-клубу – Юліан Пікар. Відзначимо ентузіазм клубу, що за умов відсутності фінансування проявив себе багатьма соціальними, культурно-просвітницькими ініціативами, шукав можливості забезпечення розвитку молодіжних рухів «навколо різноманітних видів мистецтва, виховання в дусі об'єктивного сприйняття всього прекрасного» (СА №16, жовтень 1988).

Журнал «Гей-Гоп», широко відомий у пострадянському рок-середовищі, увійшов до переліку самвидавних рок-журналів авторитетного видання «Контр Культ УР'а» [256], мав чотири числа, об'єм блоків щоразу збільшувався (бл. 130 сторінок тексту, набраного на друкарці). Видавався протягом 1988–89-го років, редактор, набирач текстів, копіювальник, палітурник Юрій Косик,

художник-ілюстратор – Володимир Мулик. Перше число – липень 1988 (київський «Гучномовець» уперше вийшов 15 березня 1988). Автор славнозвісного «Четверга» (1989), Юрко Іздрик, в одному з інтерв'ю згадує важливість рок-фанзінів для свого часопису: «Ідея...виникла під час зустрічі в Івано-Франківську з Олегом "Мохнатим" Гнатівим<...>Саме він показав мені закордонний самвидав. З найцікавішого у його колекції були російські "Урлайт", "КонтКультУр'а". Це були якісні і стильні видання, присвячені передусім музиці, рок-культурі – як західній, так і російській» [506].

Обкладинки франківського «Гей-Гоп» складені у спосіб фотоколажування, з домальованими шрифтами. Від другого числа рубрики наповнені графічними деталями у вигляді мальованих колонтитулів та колонцифр, майстерними шаржами на рок-виконавців та учасників клубу. Одночасно В. Мулик співпрацював із «Гучномовцем», малюючи комікси додатку «Рок-Артель». Іронічні випуски своєрідних рок-коміксів присвячені групам «ВВ», «Работа ХО», «Коллежский Ассессор». Робота, за словами автора, виконувалась віддалено, за фотографіями та сценарієм, надісланими з редакції [385].

Видання «Гей-Гоп» вело жваву різножанрову полеміку, що включала культурологічні дискурси, мотиваційні тексти, сленгові обговорення у тусівці, інтерв'ю з актуальних концертів та фестивалів, літературні сторінки (поезія, проза). Журнал видавався російською мовою, у 3 та 4 номерах англomовні тексти доколажовані до загального блоку; трапляються окремі фрази українською.

Активісти рок-клубу започаткували україномовну щодвотижневу рубрику «Суботній акорд» (СА) (1988–1990) у місцевій газеті «Комсомольський прапор» (КП), де обговорювалась внутрішня діяльність: музикознавчі дискурси, культурна політика клубу, полеміка з ідеологічною кон'юнктурою, листування з аудиторією, різного роду оголошення та клубні знайомства, переписка із читачами. Цікава деталь – українолітерованими друкувались і назви зарубіжних груп та композицій: «Джипсі'з Кісс», «Лейзі», «Пефікт Стренджерз», «Спейс Тракін'», «Вумен фром Токіо», «Блек Найт». За інформацією СА №37 (1989)

відомо про відкладені плани випуску перших трьох номерів нового альтернативного видання «С. Н. А.» через відсутність фінансування.

Якщо журнал мав обмежений тираж, розповсюджувався лише серед тусівки – відповідно написаний з використанням властивих жаргонізмів, іронії, то газетна рубрика мала широкий огляд читачів, відігравала роль важливого комунікатора з прикарпатською громадою, інтегрувала ідеї рок-культури у соціум. Інформація до кожного числа була ретельно відібрана, відображала історію культурного напрямку, українські реалії рок-музики, особливості політичної приналежності рок-гуртів, відмінності між віковими хвилями. У публікації «Номерний знак – МС5» (27.08.1988) спільнота інформується (чи не вперше в Україні) про близькість понять культура та політика. Олег Гнатів розмірковує про утопізм ідеї змінити світ через контркультуру. Прочитуємо: «політика та шоу-бізнес (ці дві речі дуже легко поєднуються бажанням випомпувати якнайбільше грошей з ближнього<...>ідеологія молодіжного бунту 60-х набагато сильніша за найрадикальніші течії двох наступних десятиліть, що й дало можливість досвідченим ділкам музичного бізнесу досить впевнено підкоряти собі бунти панків та вибрики металістів, розцінюючи їх як чергову можливість непогано заробити». «Гей-Гоп» №4, що вийшов у 1990-му публікує рецензію на книгу В. Цибульник «Молодь і суспільство. Соціологічні нариси» (1990), видавництво політичної літератури України, в якій неформальна культура, в т. ч. рок-музика, включаючи й зовнішню атрибуцію (касети, зарубіжне радіо, джинси) розглядається як пряма загроза радянському суспільству [108]. Подібні питання часто обговорюються у рубриках СА: виносяться на загальне повідомлення про кляузи на виставкову діяльність клубу, обговорюються офіційні публікації медиків, як то «Психіатричні аспекти рок-музики» у журналі «Ровесник», лист від підлітка з м. Калуш про погрозу міліції поставити його на облік за носіння кільчика у вусі (27 серпня, №103–104). 10 вересня 1988 обговорюються питання масової культури, поділ рок-виконавців на профі та любителів. На прикладі кінофільму «Асса» С. Соловйова ставиться актуальне питання загальної культури, сприйняття тілесності. Співрозмовник

автора, М. Михайлов, обговорюючи питання про актуальність мистецтва наводить простий приклад ленінградської мистецької тусівки, що провадить свою щоденну діяльність у центральній частині Невського проспекту, перетворивши вулицю на нескінченний вернісаж.

У публікації СА (грудень 1988) «Як норма життя» спростовується загальноприйняте ідеологічне твердження, що рок – несправжня, неповноцінна форма культури, яка «усяку естетику руйнує». Цитуємо: «Якщо рок, народившись майже 40 років тому, залишається для молоді і надалі привабливим, формуючи її світогляд, смаки, почуття естетики та критерії, оцінки якості у мистецтві, то все ж треба задуматись, яким чином можна якнайповніше використати усе це для загального розвитку культури, сприяти насиченню окремих елементів масової культури виховними факторами, які довгі роки підмінялися нездалими спробами псевдопедагогічного грубого тиску».

У публікаціях ідеться про організаційні ініціативи клубу й створення альтернативних організацій. У «СА» за 24 вересня 1988 року знаходимо інформацію, що Олег Гнатів призначений керівником Міського молодіжного Центру (ММЦ), створеного при комсомольській організації 1987 року для вирішення питань дозвілля. ММЦ був альтернативою Філармонії та працював із самодіяльними колективами²⁶. Однак, як виглядає, ММЦ не мав централізованого фінансування та власних технічних засобів звукопідсилення. Смаки масової публіки розходились зі смаками організації; у дописі деться про комерційний успіх концертів «Веселі хлоп'ята» та неформат Ленінградського рок-клубу.

Рок-клуб був ініціатором створення в області ОМА (об'єднання музичних ансамблів), Прикарпатського культурного центру (публікація від 26.12.1988. Співорганізатори ПКЦ: відділ культури Івано-Франківського міськвиконкому, СКТБ «Надра» інституту нафти і газу, обласна бібліотека для юнацтва, БММТ

²⁶ з тексту виглядає що це рок-групи, що не були прикріплені до офіційних музичних установ – клубів, філармоній.

«Супутник»). ПКЦ, як зазначено, «не кооператив, та немає аналогів серед подібних організацій краю. Діяльність частково базується на кооперативних формах, що тісно пов'язані із госпрозрахунковими». Серед планів – створення постійно діючого вернісажу художніх виробів «переважно самодіяльних митців»²⁷, реклама цих митців, організація ділового клубу-кафе, дискусійного клубу. ПКЦ мав офіційну адресу – базувався у маленькому приміщенні на вул. Радянська, 25. Як згадують сучасники, це був доволі андеграундний клуб, що відкрито продавав самвидав, в т. ч. «Четвер», організовував виставки-продаж робіт художників, мав власний ксерокс, організовував виступи клубних колективів на фестивалях різних рівнів. КП №95–96 від 5 серпня 1989 у публікації «Тепер чекаємо призив» Леоніда Гаха повідомляє про рішення відбіркової комісії щодо виступів на «Червоній руті-89». На заключний етап фестивалю «поїдуть косівські "Гуцули", івано-франківський "Захід", калуський "Акцент", коломийські "Дзвони" та "Заграва"». СА №36 за 4 жовтня 1989 року публікує розгорнуті інтерв'ю з «Червоної рути», де окрім опису матеріальної бази, охоронної системи фестивалю, багато тексту присвячено рок-колективам, аналізу мовності текстів, визначенню поняття «український рок».

СА № 21 від 1 січня 1989 р відзначає особливу «братську» атмосферу клубу, реалізовані альтернативні напрями роботи: виставки, вернісажі, ділові зустрічі, лекції, суботники з розчистки фортечного провулку. Цікава нова форма комунікації – Телефон Відвертої розмови (ТВР), однак зазначається: «Відвертість та довір'я в нас заховані дуже глибоко, бо занадто часто хтось робить спробу їх використати». У іншій публікації КП за 24 вересня 1988 р. «Мур проти муру» [316] ідеться про ініціативу культурно-наукового товариства «Рух» з організації громадської зони в районі фортечної стіни провулку Фортечний. Описана бюрократична тяганина із ЖЕО та іншими державними установами та підтримка з боку молодіжних організацій, в т. ч. рок-клубу, працівників Обкому комсомолу. У публікації наголошується на туристичному

²⁷ очевидно таких, що не входили до членства СХ. 30 жовтня 1988 року на базі клубу уперше розгорнута виставка художниці-акварелістки Лії Крикун.

та суспільному значенні території, пропонується використання підвальних приміщень прилеглого до муру кварталу під потреби громадських установ (того ж рок-клубу), що приведе до загального упорядкування занедбаного кварталу та його розвитку. Тут же у дописі Юліана Пікара повідомляється про знищення адміністрацією бібліотеки фотовиставки з суботників у провулку, що презентувались на вікнах обласної бібліотеки для юнацтва.

З публікацій відомо, що у складі рок-клубу було 7 гуртів, чисельність та активність змінювалась через відсутність репетиційних приміщень, дороговизну апаратури, призов учасників гуртів до армії. Відомі групи описуються із зазначенням стилів виконання: «СМЕРШ», «Шестое чувство» (група є сумішшю хард-року з макаревичською «Машиною часу», однак тексти дещо юнацькі, стилістично наповнені українізмами), «Рандеву», «Каприз», «Рок-салон», «Акцент» (м. Калуш).

Найвідомішою була група «Захід». Інтерв'ю з фронтменом ансамблю модної пісні (АМП), Віктором Моргуновим опубліковане у «Гей-Гоп» №4 свідчить про гостроту мовного питання у тусівці, експерименти з колажуванням харду, української естради, коломийок.

Ансамбль організувався на початку 1989, у складі: Віктор Моргунов (гітара, спів), Володимир Хрущ (гітара, спів), Ромко Калина (бас, спів), Сашко Кубінець (бубни і тарільці). Учасники «Червоної рути» (1989) та «Вивиху» (1990), запис альбому «Гвалт» (квітень 1990). Перші виступи були з російськими текстами. Пісні «Захід» 1989-го визначаються як рефлексія на оточуючий світ з погляду сучасника, що виріс серед двох культур: традиційної гуцульської та урбанізованої. Цитуємо мовою оригіналу: «мы не эстеты, но и не панк. Я на этом языке говорю с удовольствием (українською), хоть и русский! Да у деда с гор, который говорит на гуцульском диалекте жизненной мудрости в десять раз больше, чем у всех этих псевдоинтеллектуалов с тусівки<...>у ВВ нет ни грамма национальной окраски, а мы идем одновременно по двум направлениям – рок-н-ролл и фольк!» [222].

Цікавим фактом рок-діяльності НГ було створення учасниками рівненського «Жайвору» (1980–1988, Ростислав Штинь, Володимир Прасолєнко, Юрій Саєнко) 1985-го року першої української рок-опери «Стіна» за твором «Стіна (поема міста)» литовського драматурга Юстїнаса Марценкявічуса 1965-го року²⁸, в якій сюжет відтворює історію старої та нової Литви. Доля литовців асоціюється із розвитком прогресивного людства. У жайвірській музичній версії рок поєднано з фрагментами класичної та експериментальної музики. Запис відбувся на київській студії за участі радянських співаків Лариси Доліної та Альберта Асадуліна; відеOVERсія – Тетяни Магар.

Учасники НГ зазначають, що окрім старої системи, на початку 1990-х руйнацію НГ провокували економічні та соціально-культурні зміни в країні – розпочався великий кримінальний переділ майна КППС, формувались нові закономірності майбутнього шоу-бізнесу, у якому не було місця для «живого» звуку некомерційного хард-року.

Таким чином, хвиля НГ пов'язана з розвитком інформаційних систем, поширенням масової культури. НГ не мала спадкоємності у попередніх поколіннях українського року, активно заявляла про себе як соціальне явище. Комунікація рок-гуртів відбувалась через фестивальний рух та самвидав, переважно російський. Рок-клуби відігравали у кінці 1980-х років важливу роль саморепрезентації та альтернативного менеджменту, комунікатора рок-середовища із міським соціумом, іншими суспільними, культурними рухами. Контркультурна діяльність не була протестною, а включала співпрацю з офіційними структурами – комсомолом та іншими неформальними громадськими організаціями. Рок-культура стала джерелом творення урбаністичних практик, коміксової культури. Через івано-франківські видання: самвидавний «Гей-Гоп» та офіційний двотижневий додаток «Суботній акорд»

²⁸ Юстїнас Марценкявічус (1930–2011). Член КППС від 1957-го, секретар правління Литовської Спілки письменників, у 1988-му належав до керівництва Саюдісу – громадсько-політичної організації Литви, яка 1988–1990-х років очолила процес боротьби за незалежність Литви.

велась популярна предметна дискусія. Питання мовності українського року актуальне з 1990-го року.

3.2.2. Взаємодія мистецтв та актуальних практик у поетичних експериментах

Аналіз постмодерності у мистецтві Заходу розпочинається традиційно з візуального мистецтва, далі переходить до решти видів, на які він розповсюдився. Натомість, через тісну колаборацію артистичного середовища, прагнення до змішання жанрів, видів мистецтва, пострадянський простір відзначений найперше активним літературоцентризмом [304, с. 295]. Адепти найчастіше об'єднувались навколо літературних журналів та альманахів постмодерної орієнтації. Із західноукраїнських часописів, ключовими для усього вітчизняного простору стали: «Четвер», «Плерома», пізніше культурологічні «Кінець-кінцем», «Ї». Постмодерний дискурс, за зауваженням В. Єшкілева «не виник в Україні органічним знаково-спадковим шляхом (завдяки винищенню майже всіх представників модерного дискурсу в Україні у 30-х рр.), а скорше є віддзеркаленням світового ПМ-дискурсу» [182].

Якісна оцінка естетичного періоду потребує вивчення динаміки синтетичних практик кінця ХХ ст., в тому числі, пов'язаних з літературною діяльністю, орієнтованою на активну комунікацію із соціумом та видовищність, виконавство в громадських просторах, де щире загравання з масами ще не набуло якостей збудника низьких інстинктів, а свідчило про відкритість та пошук нових формальних прийомів. І хоча епатажність, «відкидання звичних канонів» було властиве ще демонстраціям поетів-панфутуристів, нова доба «перестройки» в Україні вразила надсміливими виступами молодих літутгрупвань: «Нова дегенерація», «Пропала грамота», «Західний вітер», «Лу-Го-Сад», «Червона фіра», серед яких найбільш цитованим є Бу-Ба-Бу [24, с. 248–263].

Патетично посилаючись на М. Бахтіна, В. Єшкілев називає бу-ба-бістів «втіленням в українському культурному ґешталті карнавального

необарокового дискурсу, притаманного метаісторичній карнавальній культурі людства» [182]. Марко Андрейчик зазначає перформативність ключовим елементом творчої філософії групи, важливим чинником встановлення його визначної ролі в українській культурі 1990-х років та зауважує на ролі Львова, як важливого центру формування нової інтелектуальної еліти [4, с. 11]. Іван Лучук зазначає на артистизмі Назара Гончара (ЛуГоСад), як одного з перших усвідомлених поетів-перформерів [274, с. 84]. Юлія Починок, описуючи літературні експерименти, акцентує на «літературоцентричності, текстуальності та формотворчості стилістичної формації постмодернізму» [365, с. 29]. Додамо з особистого досвіду, що актуальний літпроцес був тісно пов'язаний та підтримуваний візуальними практиками Львова, Тернополя та Івано-Франківська. Нові форми поетичного впливу вийшли із співпраці поетів з художниками (найперше Влодко Кауфман та Юрій Кох), театральними режисерами (Лесь Танюк, Сергій Проскурня), співаною поезією (Віктор Морозов), рок-музикою; гучно декларовані новітнім фестивальним рухом: «Червона Рута» (Чернівці, 1989), «Оберіг» (Луцьк), Перше міжнародне бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» (Івано-Франківськ, 1989–1997), «Вивих» (Львів, 1990, 1992). Критики визначають «станіславський», «львівський» та інші «неформальні» феномени як своєрідні явища літературного «сквотизму», у яких захоплення реальних просторів підмінене на «програмні інтенції тих чи інших спільнот щодо містифікованої реорганізації культурного ландшафту» [52]. Публічну діяльність Бу-Ба-Бу традиційно починають із вечора в київському Молодіжному театрі 23 грудня 1987. Колаборація із культовим режисером Лесем Танюком означила активність гурту на тлі «розмерзання публічного літературного життя, в якому «несанкціоновані» читання поезії вже доволі методично пробивали собі право на існування» [12].

Згадуючи першу практику колективного «звучарного» читання 29 травня 1989-го року у будинку Спілки художників в Києві, Іван Лучук відзначає атракційність та оригінальність, здатність до провокування пауз у текстах поета Назара Гончара, що сприймалися публікою як перформативні риси. Автор

також не проминає згадки про акторський період видатного лугосадівця у театрі-студії Леся Курбаса [274, с. 84]. Андрухович відзначає театральність та синтетичність вказаної події: «це було спектакулярно», додаючи, що спецефектами вечора були передача голосу від автора до автора, «маніпуляції» зі слайдами Кауфмана та Коха, магнітофонний запис В. Морозова: «...виступив Танюк і сказав, що все це дуже нагадує йому золоті 20-ті з усіма тими груповими забавами: футуристи, неокласики, МАРС, ВАПЛІТЕ>...< кожен із нас почав по-своєму допасовувати писані ним вірші до такого стану, в якому їх дуже хотілося б слухати. Вони мали звучати. Це мала бути слухана поезія» [8].

Марко Андрейчик звертає нашу увагу на те, що поети бубуабісти декларували естетичні трансформації через змісти творів: Ірванець у вірші «До французького шансоньє» встановлює зв'язок між поезією, музикою та виконавством, Неборак у поетичній збірці «Літаюча голова» включає кілька віршів із субтитрами, що є певною режисурою поетичного перформансу. Роман Ю. Андруховича «Рекреації» – своєрідна літературна пародія на вітчизняне культурне пробудження кінця 1980-х – початку 1990-х з колоритним описом щирого захоплення публіки поетичним дійством. Важливо, що створені автором персонажі-поети персоніфікуються у новому амплуа: Хомський описаний як мандрівник, рок-зірка, поет і музикант, чий поетичний потенціал, схильність до епатажних виступів доповнений відповідним одягом та аксесуарами [572, с. 255].

Володимир Єшкілев аналізує мовну вправність «отців Постмодерну», що розділили «тексти на фронтальні (відстійні) та іронічно відсторонені (продвинуті). Першим призначено було обслуговувати Царство Розваг (для простаків), а другим – Царство Інтелектуалів (ну майже платонівських володарів-філософів), котрі мали з іронічним відстороненням коментувати і пояснювати цей світ пацаватим мешканцям Царства Розваг» [180]. Аналізуючи львівсько-Станиславівський дискурс 1990-х, спостерігаємо визначні експериментування групи поетів-інтелектуалів, що схилились до ігор з урівнювання в правах «сонет(ів) Шекспіра і напис(ів) на стіні вбиральні [180].

У 1990-2000-х роках набули популярності інтелектуальні ігри поетів, пов'язані з візією та акустикою, що виявлялись «у феномені мовної гри, відображаючи зв'язок мови, людського досвіду, пізнання та світу» [476, с. 26]. Юрій Андрухович згадує популярність у навколومیстецькому товаристві Івано-Франківська та Львова бавлянки, що полягала у чергуванні «О з І в усіх можливих випадках, а головню в іноземних словах. Не *торг*, мовляв, а *тірг* має бути. Не *чорт*, а *чірт*. Не *Чоп*, а *Чіп*. Не *слон*, а *слін*. Не *торт*, а *тірт*. Не *бетон*, а *бетін*. Не майстер *спорту*, а майстер *спірту*. Не летовище – *аеропірт*» [11]. Подібну гру пригадують, як своєрідний спосіб ідентифікації, митці з кола «Станіславського феномену»: Ярослав Довган, Ігор Панчишин. Юлія Починок відзначає інші «забавки» в усній та писемній практиці, в тому числі, переклад з латини текстів Вергілія Тарасом Лучуком: «Як гувурю я, кажу я, то можу пуплутати букви:/ О з У чи Е з И, тільки не П (и) з Д (и)», зазначаючи, що автор, «вдаючись до просторічних, девіантних форм, разом з тим переступає межу дозволеного у сфері змісту, створюючи двозначності» [365, с. 30].

Візуальна поезія

У нових індивідуальних практиках з вербального на іконічне змінюється поліграфічне вираження, де модерні константи «текстів-задовольень» перетворюються на постмодерні «тексти-насолоди», здатні спричинити розгубленість та дискомфорт читача через руйнування усталених уявлень про мову [476, с. 89]. Найяскравішим прикладом таких експериментів стали твори авторів з переліку «Станіславського феномену», найперше – візуального, що балансували на межі зорового сприйняття та розуміння змісту текстового повідомлення. Конкретні артефакти, апелюють до симультанності, де літери розглядаються як абстрактні знаки, включені у складну просторову композицію одна з одною, сторінкою видання, розворотом, створюють семантичну структуру загалом. Віртуозом означеної гри переконливо назовемо Юрія Іздрика – інженера-механіка за фахом, художника-концептуаліста, легендарного засновника часопису «Четвер», музиканта, літератора.

Наполягаючи на віднесенні своєї творчості до концептуалізму, Іздрик тим самим зміщує акцент нашого сприйняття його текстових творів з об'єкту на процес, іноді дослідження, використовуючи найрізноманітніші знаки (літери кирилиці впереміш з латинкою, цифри, пунктуаційні знаки, символи, ідеограми, графіті). Одна з перших акцій задокументована посттеатральним самвидавним буклетом квартирної виставки «Р. S. До Колекції», що відбулась у Івано-Франківську 27 січня 1993 року в помешканні поетки Марії Микицей [30, с. 127].

Візуалізація декларується і першим випуском часопису тексту та візії «Плерома» (1996). У «Станіслав: туга за несправжнім» Іздрик концептуалізує поняття «мова» та «текст», перфразовуючи структуралістів, де «... текст належить візії, ... а... мова – звучанню<..> Звучання є праобразом ріки, в котру не ступиш двічі. А текст – лише зображення ріки. Його вода мертва. В таку воду можна вступати скільки завгодно, принаймні вдруге – напевно...» [209, с. 21]. Надалі автор на догоду динаміці лінійного, діахронного тексту створює ритмічні візуальні структури, у яких короткі фрази оправлені у видиму конструкцію, за визначенням самого Іздрика «графографічну», на зразок шахової дошки, видимого скелету, тощо. У мозаїчній повісті «Острів КРК» (1998) через серію авторських малюнків та синонімічних рядів до слова «кохати» втілюються ідеї кохання як цілісності, Божої ласки, сексуальності, тваринних інстинктів, гріховності, тощо. Подальші експерименти синтезують літературний роман із технічною інструкцією: «АМTM» (2004), де одна з новел «High technology» спроектована у вигляді серії малюнків для користування уявним Threedeecross transformer. У збірці «ТАКЕ» (2009) епіграфи імітують шкільні забавки в клітинках зошитів, автор вводить до текстів позначки товарних знаків на зразок «ДСТУ» іронізуючи з академічних мистецтв, «натякаю(чи) на те, що література – це такий самий продукт масового споживання, як коробка цукерок чи пляшка пива» [476, с. 99].

Поява творів «поезографіки» та «поезомалярства» у творчості учасника Станіславівських мистецьких процесів 90-х років, архітектора Мирослава

Короля пов'язані з більш ранніми серйозним захопленням концептуальною графікою та технологіями. Ненадрукований текст в типографіці розглядається як контрформа, хоч може зберігатись і у якості кліше, функцію якого виконує не лише набірний шрифт, а й будь-які високі форми. У проєкті «Театр речей» (1992) вторинні зображення виникали як друковані колажні композиції. У цей же період автор експериментував із друком з грамплатівок. Вінілові тексти прочитуються лише з допомогою технологічних пристроїв, поза програванням мають вигляд тонкої спіралі, що при друці демонструє унікальну тональну розрядку. Первинний текст вінілової форми згодом ускладнювався продряпуванням емблематичних зображень, графем.

На відміну від лінгвістичного індивідуалізму Іздрика, де інтелектуальні візії є творенням особистісного мовного вираження та презентуються через звичні поліграфічні артефакти (книги, альманахи), Король у віршах-об'єктах опрацьовує усю повноту композиційних засобів, властивих графіці та типографіці. Його перевага полягала у виведенні поезографіки на всеукраїнські та міжнародні виставкові площадки, що дозволяло залучати до спілкування значну непоетичну аудиторію.

Стріт-арт

Монументальним візіопоетичним проєктом «Вивиху-92» став розпис старого будинку кінотеатру у Львові (Вивихнутий будинок), з метою «увіковіч(нення) цитат найновішої генерації українських поетів» [490] (Фестиваль "Вивих"). Одночасно у Львові (1991), пізніше Івано-Франківську на стінах будинків з'явилися трафарети, що, попри загальний цинізм та іронію, мали ознаки літературної ерудованості. Художник-концептуаліст Володимир Костирко відзначає, що трафарети наносились анонімними авторами у місцях, де зустрічались навколомистецькі групи: кав'ярні ЧеКа, «ЖеПе», «Псяча Буда» [247]. Найпоширенішими були трафарети «ПЕРСПЕКТИВА» – перспективне зображення труни із нанесеним відповідно підписом. «ГРИЗІМ ЗАЛІЗО БО МИ НЕ ЛЮДИ» – зображення людських черепів, що вгризаються у метал коси. Метафора запозичена з вірша Павла

Филиповича «Гризи залізо» (1922). Однією з інтерпретацій «Перспективи» був трафарет з автоепітафією Івана Лучука – варіація на Григорія Сковороду: «Світ мене ловив і нарешті відпустив».

«Еротоманські» трафарети апелювали як до жіночої, так і чоловічої аудиторії. У часописі «Terra incognita» наводиться приклад трафарету, скомпонованого на основі циркульного силуету жіночих ніг на високих підборах із підписом «На світанню. П. Т.». Автор допису, покладаючись на думку літературознавців зазначає на прототипові до трафарету вірша П. Тичини «На світанню» [277, с. 33]. Також поширеними були трафарети із зображенням чоловічих статевих органів «Наш кандидат», «Треба бути твердим...».

Іронія по відношенню до національного гімну позначилась у низці трафаретів із зображенням черепів, у яких вуса та чуби заповнені літерами: «Ще не вмерла Україна», інша варіація із цим же текстом експонувала череп із пухкими губами та у квітчастому вінку. Зазначимо, що візіопоетичні твори із зображенням черепів у цей час поширювались творчістю М. Короля «Голодомор».

Важливо, що у названому часописі, окрім констатації, подається перша в Україні етична та естетична оцінка вказаним проявам вуличного мистецтва (1998): «З позицій етичних ...цей вид творчості вартий осуду, проте<...>Це – образотворчість, як акція, актуальність тематична, доступність безкоштовна широкому загалові, оптимальність – у сенсі зведення до мінімуму творчої рутини в контексті рутини життєвої» [273, с. 33].

Поетичний перформанс

Демонстрація буття поета у стані проєкту, як мистецьке висловлювання в 1990-х зафіксоване читаннями Ярослава Довгана (Івано-Франківськ) на стільці зі спущеними штанами. Відтворення акції щоразу в новій інтерпретації, зрештою призвело до поступового звикання, адаптації та порозуміння глядачів з автором, процесом, розгадуванням творчої загадки. За словами Я. Довгана –

саме так читав свої вірші Володимир Маяковський: «Поезія – це відкритість, беззахисність». Як зазначив Ю. Андрухович: «...правда найкраща, коли гола<...>Скидання штанів – це жест любові, примирення, капітуляції<...>Треба мати відвагу читати вголос поезію, оголосити її, оголитися» [6].

Іван Лучук описує поетичні перформанси ЛуГоСаду у приміщенні культової «Дзиги» (Львів): автори, одягнені у червоні рясни, пошиті Володимиром Костирком, відспівували та відчитували тексти та уривки на балкончику галереї, уподібнюючи акцію до церковних хорів. «У філармонії, у день річниці Чорнобиля, це був 90-й рік, ми виступали з Назаром (Гончаром), крім нас були ще й інші поети. Кожен мав по 15 хвилин виступу, спочатку я вийшов на сцену. Був повен зал людей. Я відчитав свої вірші і зійшов. Виходить Назар...вклонився і 15 хвилин мовчав. Хтось крикнув боді-поезія, поезія тіла. Я в поезієзнавчих роботах як приклад цю історію використовую, може бути поезія без жодного слова, але це мусить бути мовчання поета. Після виступу Назара від половини залу був шквал овацій, а половина – вийшла. Це один з перших Назарових перформансів» [94]. Артистичні нахили Н. Гончара відображали «складно побудовані сенси» поезії на різних рівнях: від графіки до міміки, від мовчанки до співу, від затаєних значень до вуличних гепенінгів [274, с. 85].

Марко Андрейчик вважає перформанс наріжним каменем філософії бубуабістів, що продемонстровано як через твори, в яких представлено персонажів-перформерів так і через авторські перформанси, декламацію на числених фестивалях, колаборацію їх поезії з рок-культурою [572, с. 258]. Із автобіографічного роману Ю. Андруховича: «перші речі з «Екзотичних птахів і рослин», я цілком свідомо робив так, щоб їх справді хотілося читати вголос. Я й раніше був поведений на фонетиці, можливо, це мої пригнічені музичні нахили й таке інше, але от приблизно від літа 87-го...це стало для мене абсолютном. Я випробовував на звук і кожен рядок, і кожні піврядка, і навіть кожні півслова – губами, язиком, піднебінням» [8].

Поезопера.

Кульмінацією діяльності поетів 1990-х стали, зрежисовані Сергієм Проскурнею, поезоопери «Прокидання поезії» на «Вивих-90» та «Крайслер-Імперіал» на «Вивих-92», в яких імпровізація та абсурдність декламації авторів поезії доповнювались парадоксальною сценографією Сергія Лисика (1990) та Петра Старуха (1992), рекламною графікою членів товариства «Шлях»: Влодка Кауфмана, Юрка Коха, Володимира Костирка, грою оркестру, балетом, дитячим хором, тощо [490]. Говорячи про комунікацію зауважимо, що попри шквал критики у бік фестивалю загалом та поезоопер, квитки на ранкову (о 8–00, прокидання поезії) та три нічні презентації (крайслер Імперіал) у львівській опері були розкуплені, а натиск бажаючих продемонстрували вибиті у туалетах шибки, через які публіка намагалась протиснутись у зал. По суті, обидві події були масштабними гепенінгами, як зауважує Т. Грідяєва, близькими за манерою виконання та структурою акціям 1950–1960-х у США [136, с. 99].

З опису Ю. Андруховича: «Місце дії – львівська Опера, час дії – травень 90-го, неділя, ранок. Дійові особи – поети Лучук, Гончар, Садловський (разом ЛуГоСад), Позаяк, Недоступ, Либонь (разом Пропала Грамота), Андрухович, Неборак, Ірванець (разом Бу-Ба-Бу) і позагруповий поет Цибуля. Його день народження ми і святкували фактично до ранку. Після чого всі вдесятьох поснули на сцені львівської Опери. Про різного типу ліжка – ампірні, тапчанні, з балдахином, розкладні – заздалегідь подбав режисер Проскурня>...<– і повна зала. Усі бачать, як сон поетів породив чудовиськ.» [8].

Рок-поезія

Прикметною рисою періоду стало домінування зовнішнього, показного, візуального, що змінило вимоги до виконавців – найперше поетів, що на початку 1990-х перебрали на себе ролі рок-зірок. Для їх виступів властива виразна пластика, мімічна артистичність, що «сприймаються публікою не лише як супутній елемент його "духовної інтенції", а як невід'ємна складова творчості. Театральність як ознака того чи іншого виконання засвідчує спрямованість до мистецького синтезу звукових і зорових художніх вражень» [520, с. 111]. Фестивальний рух та численні концерти, мітинги, культурні акції

у відкритих міських просторах 1990-х сприяли співпраці поетів та музикантів. Декламуючи власну поезію або виконуючи її разом із популярними гуртами, поети своєрідним способом розмили лінію, що відмежовувала літературоцентричний жанр від масової культури.

Рок-поезія Бу-Ба-Бу з'явилась з колаборації поетів із львівськими рок-гуртами «Плач Єремії» та «Мертвий півень». Обидві групи були серед учасників поезопери «Крайслер Імперіал». Пісні на основі поезії Неборака, Ірванця та Андруховича за короткий час стали радіохітами – альбоми продавались за межами України, виступи рок-гуртів популяризували поезію серед нелітературної аудиторії.

Новим етапом поетичних експериментів стала безпосередня участь бубабістів у якості рок-зірок, як рок-гурт Neborak Віктора та Олександра Небораків концептуалізований аудіокасетою 1995-го року «Страхітливі уродини». Студійний альбом мав п'ятнадцять експериментальних поетично-рокових композицій, де ключовим моментом виступає ритмічна поезія. Авторське прочитання зманіпульоване у технічний спосіб для підтримки містичної теми жахів.

Юрій Андрухович став солістом «Мертвого півня» 1994 року. Марко Андрейчик вказує на альбом «Підземний зоопарк» як концептуальний у цій співпраці. Обрані поезії Андруховича досліджують циркоподібне існування підпільного суспільства. До альбому входить вірш «Індія» на інструментальний джазовий трек Джорджа Рассела, який вводить елементи альбому в біт [572, с. 268–269]. Виступи неодноразово відбувались на вітчизняних та закордонних площадках: Львівський цирк, фестиваль Bardentreffen у Нюрнберзі (Баварія).

Отже, у підрозділі доведено зміну ціннісних орієнтирів мистецької сфери наприкінці ХХ сторіччя з автономної на деконструктивну та експериментальну. Відзначаємо активізацію арт-практик: перформансу, гепенінгу, стріт-арту та інших синтетичних форм, що залучали до дискурсу альтернативні простори та широку аудиторію, об'єднували в якості виконавців поетів, художників, театралів, рок-музикантів. Сфера впливу названих культурно-мистецьких діячів

була важливою складовою пострадянської української культури, пов'язаної з ерою фестивалів.

Популярности набули мовні ігри, реалізовані, в тому числі, через візійність. У поетичних перформансах, поезоперах відзначаємо артистизм авторів, домінування дії над текстом, інтерпретацію тексту відповідно до аудиторії, залучення інших медіа, активну комунікацію із глядачем, карнавальність культури. Маргінальні форми літературного стріт-арту стали соціальним явищем, особистісним бунтарством, протестним актом та антидискурсом, що захоплювали найширші верстви учасників. Колаборація поезії з рок-музикою поєднувала зірковість авторів із мистецьким та політичним бунтом, декларуючи серед найширшої аудиторії свято емоційної та фізичної свободи.

3.2.3. Розгерметизація мистецького процесу.

Мистецтво на теренах СРСР чітко регламентувалося офіційними інституціями «монументального міста» [122, с. 33], існуючи у відведених напівгромадських просторах. Однак, об'єктивні причини вказаного періоду спричинили зміни у втручанні держави, лібералізуючи соціальну сферу, що спричинило розгерметизацію мистецького процесу. Особливістю західноукраїнської ситуації була її автономність від національних центрів – Києва, Харкова, прямий зв'язок із мистецькими колами Москви, Ленінграду, Казані, Вільнюса, Талліна.

Попри декларацію митцями, що проголосили себе постмодерністами імперсоналізму у форматі теорій, близьких до просвітлення буддизму [93, с. 100], спостерігаємо схильність до неоавангардних практик, прагнення до врегулювання міжсуб'єктних відносин в публічних просторах, де митець набуває ролі самотійного політика, що комунікує з громадою чи провокує її через естетику актуальних практик. Політичний характер практик пов'язаний із наступністю вітчизняної версії постмодернізму після соцреалізму, оминаючи модернізм. Тож проєкти нової генерації митців кінця 1980–2000-х років

набували характеру частіше псевдополітичних аніж псевдокомерційних інституцій, творячи суміш з елементів модернізму та постмодернізму.

Іншою рисою вітчизняного дискурсу між модернізмом та постмодернізмом було прагнення митців до декларації власної значимості, творенні кар'єрної ієрархії, героїзації та мітологізації власної творчості та дій, «намаганні створити «шедевр», бути "генієм", якнайкраще презентувати свої твори, бути першим серед колег та очолити гурт послідовників» [93, с. 74]. Активний процес заперечення культурних текстів постулював розуміння персоналії митця як єдиної стійкої медитативної точки. Важливості набули не результати праці, а дії, вчинені митцями. Художник (митець) поставав перед публікою не на рівні тексту, а на рівні маніпулятивно-операційних дій. Антропологічний за своєю значимістю мистецький проєкт 1990-х реалізовувався на рівнях тілесності та часу.

Сучасна людина та соціум не мають досвіду трансцендентного. Час «тут і тепер» не дозволяє заглиблюватись у майбутнє, а творення нового найчастіше виражається у фракталізації теперішнього та минулого, способі членування, серійного копіювання чи пародії. Прагнення до відтворення (симулякри та симуляція) стали ознакою сучасності зламу тисячоліть.

Відкриття Арбату у Москві, а разом і визначна «Молодіжна виставка» в московському Будинку Художника (1987), молодіжні симпозіуми у Седневі та Жденієво (1987–1988) легалізують альтернативне мистецтво, в т. ч. – західноукраїнське. Активність музеїв активізувала мистецький рух – поїздки на виставки до Москви чи Риги стали регулярною практикою у колах художників, музикантів. Одночасно ферментується гібридна модель мистецької спільноти, «які відходили від певної соціальної моделі, в яку вони не вірили, але увійти в іншу, як правило, не могли» [276]. Митці, що тісно були пов'язані з московськими концептуалістами, ігнорували компромісні виставки, надаючи перевагу альтернативі, обирали свідому еміграцію. Так, на першому московському аукціоні «Sotheby's», 1988, роботи львівських художників Ігоря

та Світлани Копистянських придбали Елтон Джон та Девід Боуї²⁹, що спричинило великий розголос і дало можливість Копистянським вирватися з «Совка» [276]. Після московської виставки на Кузнецькому мосту у Москві 1986 з'явився термін «художники київського вокзалу» [460]. Еміграцію до Нью-Йорка за найближчих обставин обрали чернівецькі митці Шимон Окштейн та Ілля Реєнтович, що разом із Броніславом Тутельманом були лідерами альтернативного мистецтва Чернівців [398].

Кардинальні зміни відбулись й у мистецтвознавстві та критиці СРСР. Нові літературні й художні часописи розпочали обговорення проблем простору та місця у них практик перформансу, громадянського мистецтва, торкалися питання самоцінності монументального мистецтва, стріт-арту, розуміння масової та популярної культури. У Львові на початку 1980-х мистецтвознавця О. А. Потапова читала публічні лекції про модерністичне мистецтво у лекторії будинку прокуратури (наприкінці 1970-х – лише про зарубіжне мистецтво до XIX ст) [397; 391]. Серед студентської молоді та різношерстих тусівок популярними були зустрічі в артистичному клубі для перегляду "не форматних" фільмів у кінотеатрі на Хасанівській. Однак, виставковий процес у містах Західної України тривалий час залишався контрольованим.

Одна з перших компромісних виставок у Львові відкрилась на початку січня 1983. Через неформатність представлених робіт (переважно абстрактні роботи), вона була закрыта наступного дня [397]. Альтернативна комунікація із простором та соціумом позиціонувалась через вернісажі. Андріївський узвіз у Києві став відомим мистецьким осередком у 1987, тоді як у Івано-Франківську перший неформальний вернісаж був організований до Дня міста у червні 1986 року з ініціативи художників Олександра Чулкова та Анатолія Звіжинського на вулиці Незалежності (раніше – Радянська, (Стометрівка)). У Львові подібний простір офіційно легалізований художниками лише у вересні 1988 – у дворіку монастиря Бернардинів, хоча практика, що називалась серед митців «вийти на

²⁹ Елтон Джон придбав два лоти: «Відновлену картину: ном.5» Ігоря Копистянського за £44 000 та «Пейзаж» Світлани Копистянської за таку ж суму. Боуї придбав «Відновлену картину: ном. 7» Ігоря Копистянського за £24 200. [460].

панель» мала тривалу історію. Із слів Мирослава Яремака, художники-спілчанці виставляли роботи у Салонах. Самочинні простори займались неформалами. Таких просторів у Львові було декілька: в районі офіційного Салону, коло костьолу Домініканців чи на території дитячого майданчика на розі Вірменської та Краківської. Ці самоорганізовані експозиції були одночасно першими хаотичними школами спілкування із загалом, що передували створенню приватних галерей.

Мистецькі практики, спрямовані на взаємодію художнього об'єкта й середовища, громадського простору (енвайромент) уперше оголошені у Львові наприкінці 1980-х. Так, 1987 року у костелі Кларисок (виставкова галерея СХ, площа Радянська) відбулись безцензурні виставки під егідою молодіжної секції СХ «Осінні зустрічі», «Весняний салон». Картини та скульптури молодих художників: Кох, Кауфман, Яремак, Жук, Романишин та ін. були прийняті та представлені для огляду громадськості. Андрій Сагайдаковський виставив об'єкт, що став своєрідним символом метаморфози нового мистецтва: гіпсові лангети, якими до того було зафіксоване травмоване тіло художника представлені у якості виставкових творів [562]. Ці об'єкти, що були порожнинами, дублювали людське тіло, отримали мистецький контекст – скидання старих обладунків з мистецтва, життя в широкому розумінні. М. Яремак на квітневому салоні представив алюзії до сюрреалізму, позначені пошуком кольору: «Пам'яті бюрократії», «Натюрморт?», «Алегорія самовпевнености» (усі 1987). Остання (зберігається у колекції Гриньових) слала приводом для професійної дискусії про правомірність визначення за відправну точку вітчизняного актуального мистецтва трансавангардного полотна Сенченка-Савадова «Печаль Клеопатри» під час виставки «Червона книга: радянське мистецтво Львова 80–90-х років» (2018, Pinchukartcentre).

Наступною визначною й масштабною була виставка у Музеї фотографії – костелі Марії Сніжної «Запрошення до дискусії», організована Ю. Соколовим. Простір костелу було заповнено артефактами, часто провокаційними, серед яких важко було щось виділити. 111 авторів, більшість з яких були невідомими

у мистецьких колах, взяли участь у цій акції; окрім картин, фотографій були інсталяції з живими курми, елементи геленінгу та перформансу. Простір перед косяолом окупували тинейджери, вправляючись щовечора у брейк-дансі. Ця виставка стала початком утвердження нових мистецьких видів та жанрів [544, с. 121].

Акцією, побудованою цілковито на комунікативних практиках, став «Театр речей, або екологія предметів» (квітень, 1988) у готелі Дністер за кураторства Ю. Соколова. Також 1990-го року відбулась знакова провокаційна виставка «Дефлорація»: "...Були в нас тоді амбіції – підірвати життя. Жора (Юрій Соколов – Н. Б.) збирав навколо себе художників в нетрадиційному сенсі слова – не національних, не спілчанських – інших..." [436]. Учасниками стали: Ігор Шульєв, Платон Сільвестров, Олександр Замковський та Андрій Сагайдаковський. Експозиція у щойно розформованому музеї Леніна демонструвала цілісний енвайронментальний простір, обіграний образно та емоційно. Назва метафорично підкреслювала залучення терміну «на позбавлення цноти» в якості назви акції з руйнування усталених пострадянських традицій репрезентації творів мистецтва. Ажіотаж відвідування сформований не так окремою експозицією, як комплексом послідовних подій: акцією Соколова на тенісних кортах стадіону «Спартак», «+90», відкриттям «Дефлорації», початком Міжнародної виставки графіки «Інтердрук'90» за кураторства Ігоря Подольчака.

«Імпреза-89» відбулась з 31 жовтня по 30 грудня у виставкових залах Івано-Франківського державного художнього музею, обласної організації Національної спілки художників України, обласного краєзнавчого музею. Ейфорія дійства була викликана представництвом іноземних учасників та залученням художників-іноземців до журі (Андрій Ментух, Антоні Міро, Фріц Розеве). Із надісланих понад 3000 робіт: живопис, графіка, скульптура, асамбляж від 400 митців з 19 країн світу, відібрані 700 творів 260 авторів з 17 країн світу та 8 радянських республік: Білоруси, Вірменії, Грузії, Латвії, Литви, Молдови, Росії, України. Фактично, це був уперше на теренах СРСР

представлений ряд світового сучасного мистецтва із включенням до нього українського. Одночасно, це була перша виставка, що демонструвала повноту українського – школи, контексти, неформальні групи.

Локацією другої «Імпрези-91» стала пам'ятка модерної архітектури у центрі міста – масштабний зал Пасажу Гартенбергів [212, с. 17]. Виставка стала наймасштабнішою за всі роки: близько 600 учасників із 48 країн світу. Журі очолив Андрій Ментух (Польща); членами комісії стали митці та критики: Володимир Цюпко (Одеса), Олександр Буценко (Київ), Антоні Міро (Іспанія), Віктор Маринюк (Одеса), Петро Гулин (Ужгород), Фріц Розеве (Німеччина), Ігор Герета (Тернопіль), Ігор Панчишин як координатор проєкту. Основний формат робіт, що обрані для експонування, зосереджувався навколо нефігуративних композицій та різноманітних варіацій модерністичних композицій, творів андеграунду.

«Імпреза-91» перетнула межі стаціонарної експозиції та поєднала різні форми культурної активності, властиві фестивалям. Так, до програми долучились музичні та театралізовані заходи: лауреати фестивалю «Червона рута», рок-команди «Плач Єремії», «Мертвий півень», «Чорні черешні», «Бункер Йо», камерний оркестр обласної філармонії, вистава київського театру-студії «Будьмо» під керівництвом Сергія Проскурні. Відбулись важливі в контексті актуальності часові літературні читання: поезія «Пропалої грамоти», «Бу-Ба-Бу», виступ Володимира Цибулько, тощо. Поза програмою «Імпрези» відбулось декілька альтернативних проєктів, що започаткували постмодерний напрям у мистецтві Івано-Франківська, названий згодом Сергієм Савченком початком contemporary art в Україні [212, с. 100].

Проміжки між цю дворічними акціями заповнювали культурні події так званого «Міжсезоння», програма якого виникала іноді спонтанно, але виконувала місію комунікатора між різними частинами країни, Європи, світу. В Івано-Франківську 1992-го року відбулись виставки графіки: Антоні Міро (Іспанія) та Емми Андієвської (Німеччина); кілька проєктів Мирослава Яремака (Україна), живопис Павла-Тараса Голоцвана (Аргентина). У залах київського

Українського Дому представлена «Імпреза-колекція». Тусівка постмодерних митців представила у Івано-Франківську проєкт-гепенінг «Рубероїд №1», де вперше був озвучений термін «Станіславський феномен»³⁰. Із новацій «Імпреди-93» – окрема експозиція актуальних фототворів. Географія події залишилась масштабною: 440 авторів із 45 країн світу. Головував Андрій Ментух, бієнале супроводжувалось літературними читаннями, музичними презентаціями. Одночасно відбулись альтернативні до стаціонарної експозиції виставки.

Важливо відзначити, що програма бієнале не обмежилась лише візуальними актами, а й серйозно працювала над вдосконаленням програми, пошуком фінансування проєкту, науковим обґрунтуванням концепції, формуванням теорії мистецтва сучасності. Підтвердженням цьому є матеріали наукової конференції з проблем сучасного мистецтва «Імпреза-міжсезоння» (29 березня – 1 квітня 1995, вілла Маргошеса).

Учасниками конференції стали відомі мистецтвознавці: Ольга Петрова, Гліб Вишеславський, Євстахія Шимчук, Олена Годенко-Наконечна; фалеристи Олексій Титаренко та Юрій Бойко, художники Олександр Ройтбурд, Володимир Цюпко, Андрій Ментух. Окрема доповідь виголошена Володимиром Єшкілевим. Зберігся самвидавний Збірник виступів та рефератів конференції, до якого ввійшли також дописи, репліки з обговорення Клавдії Дзундзи, Петра Бевзи, Жозепа Су, Юрія Андруховича, Тараса Прохаська. Зустрічаємо підтвердження фактів копіювання програм франківського бієнале (О. Годенко-Наконечна), жорстку критику відсутності концептуальної програми: «Хотілося б бачити її (Імпреду), не лише стихійною виставкою-констатацією, а моделлю-гіпотезою...» (О. Титаренко) [321, с. 14], «Досвід

³⁰ За І. Панчишиним: «Літературна хвиля «Станіславський феномен» з'явилася, власне, на «Імпреди». На одній з виставок в міжсезоння, яка тривала день, де було виставлено інсталяції, там люди їздили на велосипедах по залу, співали, танцювали, і коли о дванадцятій годині ночі, хтось за спиною сказав: «О, це якийсь «станіславський феномен!». Типу нон-стоп виставки, що хочуть, те роблять і все одночасно – і візуалка, і поезія, і перформанси» [345]. За В. Єшкілевим, Станіславський феномен: «в межах українського літературного постмодерного-дискурсу тільки Станіславський феномен набув якості Салону як продуцента естетичної літературної ієрархії» [182]

"Імпрези" вже такий, що годі його накопичувати, а час шукати йому дійсно альтернативу» (О. Ройтбурд) [321, с. 17]; одночасно несприйняття постмодерних новацій «Імпрези», шкоду підтримки ЦСМу (А. Ментух), різка полеміка всередині «усталених шкіл» – протиріччя між одеським андеграундом (В. Цюпко) та постмодерними пошуками (О. Ройтбурд). Загалом полеміка конференції торкається також питання розрізненості угруповань художників всередині окремих міст, снобізму столичного мистецтва, неможливості створення програми та визначення напрямку мистецтва сучасності в Україні загалом; визначення нової ролі галерей, що представляють окремих митців; заперечення інституту мистецтвознавства, як істориків мистецтва, запровадження авторитету критиків та культурологів. Відверто прозвучало про комерційну сторону «Імпрези», нагальну потребу створення інформаційної мережі, рекламної газети, продажу частини колекції з метою реклами бієнале у світі та продовження його фінансування; ініціативу законодавчої бази для просування арт-ринку (О. Буценко) [321, с. 20].

В подальші періоди – 1995 та 1997 роки – «Імпреза» змінила формат, представляючи окремі колекції та проєкти, персоналії, кураторів. Остання подія бієнале 1997-го року відзначилась відвертим радикалізмом, поділом кураторських проєктів, декларацією постмодерних форм, залученням до дискусії виключно обраних, зміну «тусівок».

Отже, розгерметизація художнього процесу була пов'язана з об'єктивними подіями лібералізації політичного та економічного життя. Перші неформатні виставки в тій чи іншій мірі були пов'язані зі старими інституціями, в тому числі СХ, навчальними закладами, музеями мистецтва. Легалізація неформального художнього середовища, зрештою, призвела до змішування понять «офіційне-неофіційне» мистецтво, виходу мистецтва у громадський простір, визнання за практиками актуальності мистецтва.

Період позначився появою виставкових платформ новітнього формату. Їх поява була циклічною, демонструвала поступовий перехід від індивідуальних

експериментів до групових та масових дійств і зворотній поділ на вузькі тусівкові утворення.

Велика кількість митців з усієї України та Західної Європи, що стали учасниками та спостерігачами чи промоутерами бієнале «Імпреза», спричинила загальний резонанс культурної ініціативи. Це Перша і єдина українська бієнале, що витримала п'ять сезонів. Бієнале стала платформою порівняння актуальних світових мистецьких напрямів та технологій, національних ідей, об'єднання розрізнених українських шкіл, гуртків, тусівок, означило вихід з маргінального середовища, продемонструвала реальний якісний зріз образотворчості кінця ХХ сторіччя. Відзначено новації бієнале: окрім класичних виставок запропоновані кураторські проєкти, пов'язані з конкретною ідеологією, уперше проведено аукціон. В наступному, офіційно в рамках міжнародного бієнале представлені некомерційні мистецькі форми: інсталяції, перформанси, гепенінги. В її діяльності використані рекламні представлення, критичні та наукові розбори.

3.2.4. Сценічний простір експериментальних театрів Західної України

За визначенням театрознавців, експериментальний театр є переживанням світу, що існує в реаліях невизначеності, переоцінки цінностей, зникнення сталої системи координат, ситуації фатальної антиномічності свідомості, що зіштовхує взаємність та сутність бути чи здаватись [162, с. 78]. Освячене боротьбою за оволодіння мовою, мистецтво театру перетворює її із засобу на нецілеспрямовану мету.

Попри беззаперечний факт існування у визначеному часі експериментального театру, розмаїтими залишаються місце та час, спроектовані ціннісними орієнтирами театральних колективів, що розрізняються за ступенями критеріїв новизни та ідентичності, якщо ідентичність виявляє належність практики до конкретної культурної системи. Новизна практики відповідає за часовий рух і трансформує масштаб дійства, накладаючи спектакль поверх самого тексту. Таким чином, якісна інформація

не може бути витлумачена адресатом за час, відведений для вистави, і продовжує функціонувати у буденності, спричинюючи наступні рефлексії.

Театральні експерименти стали свідченням взаємовпливу актуальних театральних концепцій та мистецьких стратегій, де ключовою фабулою було не руйнування змістів, а інша форма їхньої організації. Свобода творчості потребувала апробації нестандартних рішень у творчому процесі, що в багатьох випадках реалізовувалось легалізацією оголеності та тілесності введенням до тексту обсцентної лексики, епатажем публіки. Окремі колективи зосередились на лабораторних експериментах, утворивши «ареал нового українського театру», за словами С. Васильєва – альтернативний чи паралельний [73, с. 28]. Серед найцікавіших західноукраїнських експериментальних студій слід виділити театр-студію «Будьмо!» (Сергій Проскурня, 1988–1995, за сприяння «Союзтеатру України»), театр-студію Леся Курбаса у Львові (керівник, Володимир Кучинський, 1989).

Здобуття незалежності, як і в інших видах мистецтва, стало одночасно перевагою та проблемою процесів мистецького творення. Театри, енергія яких живилась за рахунок опору системі, заперечення тоталітарних мітів, виявились нездатними до конструктивних інтенцій «оволодіння енергією творення». Гасло політичного театру, що прагнув об'єднати глядачів під прапором соборності та єдиної національної ідеї, втратило актуальність для великої частини соціуму, що потребувала персонального, індивідуального звернення до особистості чи групи індивідів, пов'язаних певними тотожностями. З демократичного виду мистецтва, наприкінці 1980-х, початкові 1990-х театр перетворився на елітарний засіб, що вдовольняв смаки конкретних диференційованих еліт чи фокусувався на специфічних завданнях, інтелектуальних чи культурних вподобаннях власного глядача, змінивши лекторську та прокламаційну риторику на інтимний діалог.

Феноменом західноукраїнського альтернативного театру кінця 1980-х – початку 1990-х стало висвітлення екзистенційних проблем людини, що, втративши орієнтири у часі політичних руйнувань старої системи, шукала

власної точки опори серед соціокультурного хаосу. У цьому контексті цікавими є сценічні пошуки нового героя, зосередженого на мікросвіті, універсальному через конкретні миті сценічних персонажів, загальнолюдському понад національне, етичне понад політичним.

Аполітичність альтернативних театрів не є свідченням замовчування злочинів більшовизму, однак головний акцент зміщується із локального на глобальний рівень: «Між двох сил» Володимира Винниченка в Львівському молодіжному театрі, режисер Володимир Кучинський, «Сад Гетсиманський» Мирослава Гринишина, 1994, Івано-Франківський обласний драматичний театр. Режисери шукали новизни у дискурсивних текстах, де на передній план виступала притчевість тексту, а конфлікт головного героя із об'єктивним світом витлумачувався через буденність, позбавлену патетики.

Як і візуальне мистецтво, драматургія експериментальних студій стикається із проблематикою самовизначення між модерністю та постмодерністю: апелює до прямого контакту з глядачем, одночасно уникає відкритого шоу; заперечує політизацію тексту, примат режисерської диктатури, але театр залишається гуманістичним за змістом, позбавлений цинізму; голос ролей розбивається часто на поліфонічні відголоски, дублюється, мімікріє, однак поза маскультивським азартом. Окрім вербальних змін, відзначимо загальну схильність до цитат, компілятивності, різностильових стилізацій, використанні принципу зміни гендерних ролей чи елементів травестії.

Режисер в експериментальному театрі відіграє роль медіатора, надаючи акторові можливість відіграти власне життя. Це уподоблює театр чистій акції, життєвому перформансові, де баланс між відтворюваним, прописаним та справжнім доволі хиткий. Просторові координати вистав завжди змінні, порушують звичні координати між глядачем та акторським складом. У виставах Олега Ліпцина актори провокують глядачів на активні дії, іноді механічно (запрошення глядачів до танцю в «Я єсмь воскресіння і життя» за Федором Достоевським у Львівському молодіжному театрі Володимира Кучинського або до трапези у «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» Сергія Проскурні)» [73]. У виставах

Проскурні одним з поширених делегованих образів виступає образ землі: безплідної, як то у «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» (1992) метафора старого човна, що розташований у центрі бомбосховища і функціонує як ящик для сміття. У нього протягом дійства скидують недоїдки і любовні листи, квіти і посуд, поетичні чернетки і ритуальні маски. У іншій виставі земля постає через метафору величезних кам'яних жорен, творяща та всенароджуюча у «Дума про братів неазовських» за драматичною поемою Ліни Костенко.

Метод навчальної лабораторії театру-студії Леся Курбаса, до якого залучали нетеатральних активістів, здійснювався через співпрацю з Єжи Гротовським, Анатолієм Васильєвим та з польським осередком театральних практик «Гардженіце». Втікаючи від політичних та ультранаціональних змістів, інсценізуючи переважно непопулярні в драматургії твори української літератури, театр відзначився етичною позицією, де «національна самоідентифікація розглядається як проміжна стадія досягнення надродової, трансцендентної сутності» [72, с. 36].

Колаборація акторів театру та актуальних митців, що входили до товариства «Шлях», поетів-лугосадівців тривалі роки була показником революційного перетворення театру із заідеологізованої соціальної інституції на мистецьку.

Зі спогадів Андрія Гуменюка: «На "Шляхових" перформансах використовували нами ж створені (спільно з Петром Гуменюком) декорації Курбасівців. Пам'ятаю, в Кларисках "Дзига" робила екшин, де були твори "Шляховиків". Був мій перформанс, де мої декорації з "Благодатного Еродія" працювали, як ворота, на яких сиділа і співала "Пікардійська терція". Це була співпраця друзів, одні одних підпирали і допомагали. Ми з братом були водночас і Курбасівцями, і Шляховиками. І не дуже це розмежовували» [387].

Експерименти активізували пошук власного стилю, що завдяки високому професіоналізмові художників вплинув на візію театру: сценографію, костюми, образний грим, зовнішню рекламу, які ефектно вирізняли курбасівців. Так, у постановці «Сніг у Флоренції» за Ліною Костенко (травень, 2001), на сполин

про скульптора Миколу Андрущука «в театральному залі Старий (Олександр Гринько) та Флорентієць (Олексій Кравчук) блукали не просто поміж театральних декорацій, а творили ірреальний простір вистави в просторі, впорядкованому завдяки скульптурам Миколи Андрущука, які цього вечора створили “сад нетанучих скульптур”» [457]. Ця ж вистава з декораціями у формі реальної скульптурної експозиції повторно була відіграна в Італійському дворіку та на подвір’ї Вірменського собору [388].

Актори практикували йогу, прагнучи оволодіти думками і почуттями. Дизайнерка та художниця Олена Рубановська, що була студійкою 1993 року, описуючи власний досвід театального залучення зазначає, що практики Кучинського для неї були повною інновацією. Тренаж включав вправи на координацію з елементами акробатики: «Треба було відчувати зміну руху, були експерименти на відчуття простору, з голосом, з відчуттям групи, вловлюванням рухів. Пошук голосу, але не просто співу – твого голосу, доречні звуки: міг зародитись якийсь один звук, хтось інший підхопить, третій зімпровізує акорд з цього – це основи імпровізації. І це все закінчується якоюсь симфонією, вимальовується якийсь малюнок з тіл, рухів, музики. Ці елементи тренажів потім втілювались у вистави» [384]. Важливою частиною інтеракції були експерименти з простором: сцена проєктувалась часто лише у символічний спосіб. Респондентка наводить цікавий приклад імпровізаційного залучення зовнішнього середовища до вистав, наприклад дощу, що у випадковий спосіб, через відкриті вікна і двері доповнював перформативність вистави; одночасного обігрування додаткових приміщень театру з метою створення ефекту віддаленої делегованості: «під час вистави всі актори вийшли в коридор і співали, потім вони піднялись сходами, перейшли на балкон, на вулицю – і ми все це чули у різних просторах». Таким чином, контакт між сценою та залом відбувався не на емоційному рівні, а був заглиблений у сенси одночасного поєднання візуального, інтелектуального, музичного, чуттєвого рівнів. Мисткиня згадує естетику друкованих афіш театру, що наслідували типографіку авангарду. Зазначимо, що автором художнього оформлення театру

у цей період був художник, член львівського культурно-мистецького товариства «Шлях» В. Кауфман.

Театр Кучинського став яскравим прикладом колективної діяльності, де загальна композиція вистави змінна, побудована на психофізіології індивідів, наповнена алегоріями. Вистави часто не мали звичної схеми, а прочитувались як окремі історії, пов'язані між собою загальною темою. Стіна між глядачами та акторами розмивалась, щоразу доповнювалась новими контекстами через нову аудиторію чи акторську імпровізацію. Глядач ставав активним, найперше естетичним учасником, партнером у рухливих практиках, часто ритуального змісту (як то розділення хліба) чи задіяним через делеговані змісти. Тож не дивно, що аудиторія, яку збирав вказаний театр, належала до рафінованого інтелектуального середовища, здатного зрозуміти демонстровані сенси явищ, відображені не через речеві втілення, а театралізовані дії, що виявляли ці змісти. Кращими виставами стали «Апокрифи» (Леся Українка), «Забавах для Фауста» (Достоевський), «Бенкеті» (Платон), «Благодарний Еродій» (Григорій Сковорода).

Оцінка втрати актуальності, зміна векторності культурним процесом «нульових», публіка, що показово відмовляється вступати у діалог з мистецьким акціонізмом, показово відображена у коментарях до культових театральних постановок. Так, оцінюючи «Сніг у Флоренції» (театр Курбаса у Львові, травень, 2001), Катерина Сліпченко зазначає, що вистава дуже змінилася порівняно з тими часами, «коли разом із виставками мистецького товариства "Шлях" для Львова стала в чомусь таки революційною мистецькою подією. Змінився театр імені Курбаса, змінилися художники, змінився Львів, змінилися символи...<...> не було відчуття, що час повертається. Він став невблаганно іншим» [457].

На початку «нульових» львівський митець-самотник Мирослав Ягода разом із режисером Атіллою Віднянським створили прецедент культурного прориву провінційного Народного угорського театру в Береговому та Національному театрі Будапешту. Згодом, головним художником театру став

Сергій Маслобойщиков. Унікальність театру була запрограмованою від початку, оскільки набір створювався зі спеціального курсу театрального інституту ім. Карпенка Карого для національної меншини на Закарпатті. Нетеатральне середовище провінційного містечка, відсутність приміщення, відтік акторів – у трупі залишилось семеро чоловік – не вплинули на режисерські амбіції. Театр уник містечковості, створивши репертуар зі світової спадщини. Акторський ансамбль виконував Шекспіра, Превера, Еліота, Беккета. «Актори цієї трупи мимоволі примушували згадати ще про одну мрію Леся Курбаса – про «інтелектуального арлекіна», філософа-акробата». Навіть незнання угорської мови позитивно впливало на глядачів в часі фестивальних обмінів, оскільки вони сприймали чисту стихію гри [65, с. 9].

Об'єктивний аналіз потребує долучення оцінки вистави «Ніщо» у постановці аматорського театру «Небо» (2002) на сцені театру Марії Заньковецької [459]. П'єса «Ніщо» художника-універсаліста Мирослава Ягоди, доповнена авторською графікою, була опублікована у першому випуску часопису «Королівський ліс» та камерно стала популярною серед львівського андеграунду. Натомість її інституціоналізація через театр зазнала нищівної критики.

Вистава-перформанс стала заручницею власного сценарію, виголошеною тезою: «Мистецтво у цьому міс... цьому Львові просто неможливе», що окреслили реалії нового об'єктивного культурного періоду, де нова снобіська публіка, охоча до блискучих розважальних шоу, не спроможна була *«осягнути повноту шизофренічного світу»*, створеного не у снах автора, а в реальному просторі. За словами М. Ягоди, сценарій вистави писався у час, коли ще «стремління було у нас». За задумом, «художник розмовляє з мольбертом. І жінка – якби примара чи натурщиця, хто його знає. Отакі діалоги, дії. Про пустку, так скажемо» [64]. Музичне оформлення Романа Рося поєднувало комплекс шумів «нутрянної музики»: «...сонного дихання, алкогольного бурмотіння, віщих стукотів, розпачливого харчання, екстатичного тупотіння, самозреченого співу, пронизливого вереску, передсмертного хрипіння...».

Фіксацію парадоксального дійства здійснював художник-шляхівець Андрій Гуменюк. Хеппенінговий формат залучення рефлексував через його сприйняття у картині в кутку авансцени. Версія дійства сфокусована у сюжеті «Розп'яття» відображала ідею жертвовності особи та її покликання. «А умовно "шайнівська" стилістика сценографії ("Одне Ніщо + Бедлам": майстерня-звалисько, щурячі й людські злягання, етюди з екскрементами, пиятики, бійки) перегукується із класично відомим рядком поезії: "О, знали б ви, з якого бруду ростуть вірші..." Їх, як і кожен мистецький акт, художник творить потом, слиною, спермою, кров'ю, слюзами. Усім собою. До останку. До божевілля. Зрікаючись світу в пошуках долі. Зрікаючись долі в пошуках любові. Зрікаючись тіла в пошуках душі. Зрікаючись душі в пошуках Бога. Визволяючись..."» [459].

Театральна ситуація у Івано-Франківську після Революції на граніті була роздробленою. Важливим чинником обміну театральними досвідами, одночасно способом залучення нетеатральної публіки, творення ірраціонального, часто провокативного карнавального простору були різноманітні фестивалі, в тому числі – мистецькі. Так, 1991-го року у Івано-Франківську під час проведення Другої міжнародної бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» відбулись представлення кількох альтернативних театрів. «Курбасівці» демонстрували «Апокрифи», духовний театр «Воскресіння» постановку «На полі крові». У підкупольному просторі сакральної барокової споруди – колегіального костелу, на той час державного художнього музею, вистава «Дума про братів неазовських» за драматичною поемою Ліни Костенко в постановці Сергія Проскурні.

1994-го здійснена презентація генеральної репетиції вистави «Сад Гетсиманський» за Іваном Багряним, режисер – Мирослав Гринишин. Вистава не була включена до репертуару через конфлікт молодого режисера (кер. курсу Л. Танюк, викл. А. Жолдак) із адміністрацією, що відмовлялась закуповувати для вистави натуралістичний антураж – рибину, довжиною до 1,5 метри [142].

Вистава була побудована не на тексті, а на змістовній міміці, жестах. Простір залу умовно розділений на дві реальні, та віртуальну секції: ліворуч від

глядачів – струнний квартет, праворуч – актори, просто – великі вікна-вітрини малої сцени, що творили інший вимір простору. У постановці використані performing-art-івські моменти. Так, на початку вистави вікна малої сцени, що виходили на вулицю Бандери заливались бичою кров'ю з глека: руки героя актора М. Завіського сунуться ззовні вікном, творячи своєрідну каліграфію, у залі чути різкий запах крові, герой стукає у скло, а величезна дерев'яна швабра образно «стирає» його з простору, «примиваючи» до вікна.

Інший момент відображав ритуальну сцену жертвоприношення біля величезної риби: чоловічий квартет виконував духовні концерти Веделя і Березовського. Акторка Н. Болюбаш, перебрана у капника-старця, величезним ножом розпотрошує рибу, що хитається на гакові. Голову риби з глека поливають водою, акторка омиває руки у воді, що стікає з хвоста риби. Спускаючись із жертovníка, співає «Аве Марія» Баха (момент андрогінності), розтираючи вологу по долонях. У той же момент сцена різко змінюється – акторка скидає плащ та грим, залишається у костюмі стрільчині. Присідаючи, закидає ногу на ногу, підфарбовує очі (елементи людського), запалює цигарку.

Для постановки характерна поліфонічна багатошаровість, метафоричність, сцени насичені символічними діями, що відсилають то до людського, то до сакрального. Зміна просторів та часу відтворюється через сцени перед та поза вікном, розпатрошення риби у фіналі голіруч, ритуальне миття скла та засування занавісу, що припиняє дію історії.

Вуличний театр завжди вносить пожвавлення, адже залучає до дійства навіть випадкових перехожих. Фестивалі 1990-х років за рівнем масового охоплення належали до найпотужніших акцій, в яких будь-яка делегована дія знаходила миттєвий відгук серед публіки, незважаючи на вікові характеристики, національність, культурний прошарок. Особливістю історичного часу було те, що «не ми творили щось у цій культурі, а вона творила нас» [5, с. 8]. Тож визнаємо унікальне відчуття публіки режисером масштабних дійств «Червоної рути» та «Вивиху» Сергієм Проскурнею, що прагнув чистоти вистави в якості тотального гепенінгу, адже акціонізм як

важлива частина мистецького діалогу є не тільки способом вираження думки, але й її активного формування. Небезпека акціонізму, як і його позитив у прямому залученні суспільства, причому, в ідеалі – широкого, не завжди посвяченого у тонкощі жанрів та образів.

Концепція фестивалів «Вивих» була суцільною провокацією, близькою до гротесків Брандта та Босха. Організатори, як видно з їх власних інтерв'ю, покладались на самоорганізацію публіки, змісти перекроювались та множились, агресували, відчуття свободи заміщувалось всездозволеністю. Особлива увага надавалась низьким жанрам – вуличним жартам, конкурсу анекдотів, для яких спеціально створювався театралізований антураж: друкувались стильні афіші, програмки та буклети, типографіка яких відсилала до революційних рухів авангарду чи американських коміксів 60-х років; будувались сценічні площадки. Серед іншого на фестивалі (1990) відбулось кілька делегованих акцій, змісти яких відсилались до політичної еліти – оголошений перформанс В. Кауфмана та В. Костирка «Перетворення прапора радянської України на прапор України», під час якої художники перефарбували червону смугу червоно-синього прапора на жовту; символіка радянського режиму (червоні прапори, серпи, молоти, портрети вождів) піддавалась масовому висміюванню як у видовищах, так і рекламній продукції. Багатьом запам'ятався імпровізований перформанс – похорон Біди. Труну пронесли через центр міста, закидаючи її предметами, що підпадали під розуміння власних негараздів. Цікаво, що у виставі «Розрита могила» Володимиром Шлемком також використовується труна в якості сценографії – предмет символізував корито, з якого «хлебтали» їжу.

Попри всю конткультурність театральних постановок: «Прокидання поезії» на «Вивих-90» та «Крайслер-Імперіал» у 1992-му, ці вистави, як і решта акцій фестивалів, відзначились масовим ажіотажем, де головним делегованим змістом була відсутність усякого змісту. «Сатанинській та абсурдній поезоопері вдалось стати кульмінаційним дійством на фестивалі та зібрати повний зал глядачів» [442]. Парадоксальна «гармонія» досягалась протиставленням

грошовитої, цілком непосвяченої публіки акторам, оркестру, балетові, що не розуміли дійства, тож відносились до нього комічно. На думку автора «у виставі їх можна було використати хіба що як меблі» [5]. Синтез жанрів змішував балет, рок-музику, оперний спів, перформанси. Публіка жадала цього абсурду, аплодуючи в оваціях. На думку Неллі Корнієнко «функція Апокаліпсису і брутальності у таких практиках естетизується... Специфіка "українського" апокаліпсису у тому, що він..."не остаточний", не трагедійний. Він легко обертається на... "веселий Апокаліпсис"» [487, с. 343].

Отже, театри-студії стали важливою альтернативою академічним театрам у час зміни екзистенційної моделі світовідчуття, що потребувало зміни риторики від загальної до камерної, індивідуальної. Театральні експерименти поєднали світові актуальні театральні концепції із новітніми мистецькими стратегіями, вдаючись до нестандартних рішень, залучення митців-акціоністів, використання практик перформансу та гепенінгу. Альтернативні театри-студії створили прецедент вибору для глядача, надавши можливість самоідентифікуватись через театр залучення, фестивальні «Вивихи» демонстрували тотальне, анархічне захоплення як уваги, так і простору.

Висновки до розділу 3.

Підсумовуючи, зазначимо, що мистецтво завжди відповідає на виклики доби, актуалізуючи політичні або соціальні події. Естетичний потенціал мистецтва лежить в основі його політичного залучення. Ідеологічність мистецтва як і споживацька культура належать до дуалістичних характеристик культурно-мистецьких практик. Мистецькі практики активізуються у моменти суспільної запитуваності, відіграють роль авангардної сили. Масова культура [473], підміняючи істинність твору симулякром, змінює його соціальну функцію на політичну. Зміна акцентів культурно-мистецьких процесів відбувається у моменти, коли експозиційні можливості – демонстрація практики – стає перспективнішою у конкретному політичному контексті.

Покоління 1980-х відзначилось активізацією діяльності у громадських просторах. Протидія безликому колективізму позначилась масовим

сприйняттям публічного та творенням нової політичної мітології полісу, де мистецькі практики літературного читання, музичного виконавства, демонстрація творів мистецтва, народні містерії, маркувальні практики миттєво сакралізувались та політизувались. Велике значення надавалось слову, виголошеному та написаному, через що усі культурні акції автоматично ставали велелюдними політичними мітингами. Відзначаємо абсолютну готовність громади у галицьких містах однозначно сприймати інформацію, довіряти новим героям, що свідчить про організуючий принцип достатності інформації. Основою нової мітології були традиції, інспіровані з сільської культури, національні архетипи та емоції, як феномен інформаційного впливу, що протистояв найбільш раціональним аргументам. Реалізація відбувалась методами імпровізаційно-колективістських форм мистецтва, близьких до гепенінгу. У діях мистців, як належних до інституцій, так і неформалів чи альтернативних угруповань декларується пошук нових естетичних засад, індивідуального стилю у ситуації тоталітарної держави, що втрачає свої позиції.

Аналізуючи різноманітні театральні практики, виділимо кілька окремих засад, за яких визначались методи режисерського творення. Ключовим гаслом альтернативних студій була втеча від типового колективізму а з ним і типового мислення. Різниця полягала у виборі між загубленим власним (Галицький молодий театр-студія у Івано-Франківську, «Історичний театр» у Львові) та загальнолюдським (театр-студія Леся Курбаса, театр «Воскресіння» у Львові, Берегівський угорський національний театр, тощо). Протилежним обом антропоцентричним засадам став нігілізм та карнавалізація культури, запропоновані фестивалями «Вивих» у Львові (1990, 1991).

У 1990-х роках трансформація естетичних цінностей відбувалась між творенням оригінальних модифікацій, соціальним плюралізмом, хаотичністю чи перехідністю, прагненням до тілесності в умовах розширення простору. Театром дій став урбанізований простір. Публіка, набувши навичок активної самоорганізації в політичних мітингах, архетипно сприймала і мистецькі

експерименти. Митці в цих умовах одночасно постали в ролях провідників і політиків, акторів та режисерів, змінювали поезію на малярство, займались художньою критикою, виконавством, залучаючи практики неоавангарду. Розуміння новизни виглядало тотальним, хоч і поєднувало одночасно риси старого та новітнього у новішій якості.

Взаємодія мистецтв та митців реалізувалась у нових формах репрезентації тексту через актуальні практики кінця XX сторіччя. Відбулась зміна ціннісних орієнтирів мистецької сфери наприкінці XX сторіччя з автономної на деконструктивну та експериментальну. Відзначаємо активізацію арт-практик: перформансу, гепенінгу, стріт-арту та інших синтетичних форм, що залучали до дискурсу альтернативні простори та широку аудиторію; об'єднували в якості виконавців поетів, художників, театралів, рок-музикантів. Сфера впливу названих культурно-мистецьких діячів була важливою складовою пострадянської культури Західної України, пов'язаної з ерою фестивалів. Популярності набули мовні ігри, реалізовані, в тому числі, через візійність. У поетичних перформансах, поезоперах відзначаємо артистизм авторів, домінування дії над текстом, інтерпретацію тексту відповідно до аудиторії, залучення інших медіа, активну комунікацію з глядачем, карнавальність культури. Маргінальні форми літературного стріт-арту стали соціальним явищем, особистісним бунтарством, протестним актом та антидискурсом, що захоплювали найширші верстви учасників. Колаборація поезії з рок-музикою поєднувала зірковість авторів із мистецьким та політичним бунтом, декларуючи серед найширшої аудиторії свято емоційної та фізичної свободи.

Визначено, що покоління 1980–1990-х виконало свою місію, – як художню, так і інституційну, – давши можливість розвитку ліберальним мистецьким колам недержавного сектору, а отже й неофіційному мистецтву в цілому. Наприкінці періоду відзначаємо критичний момент домінування практик в культурній ситуації, що перетворювало мистецтво у форму їх ілюстрування.

Розділ 4.

АКТУАЛЬНІ ПРАКТИКИ У ПРОЦЕСАХ ТВОРЕННЯ КРЕАТИВНОГО КАПІТАЛУ

Швидка капіталізація країни, перерозподіл еліт наприкінці «дев'яностих», початкові «нульових» призвели до втоми та апатії в мистецькому середовищі, що додатково супроводжувалось загальним збіднінням значної частки населення. У західноукраїнському середовищі «цінності виживання» надовго запанували над «цінностями самореалізації» [12].

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. в різних галузях наукових знань практично реалізувалась тенденція взаємопроникнення дисциплін. І якщо до середини ХХ ст. переважали тенденції максимальної спеціалізації практичної діяльності та диференціації знань, то до кінця ХХ ст. ситуація змінилася, в тому числі і в зв'язку з тим, що в рамках однієї наукової дисципліни чи конкретного наукового дискурсу неможливим стало вирішити конкретне пізнавальне чи творче завдання, не залучаючи суміжні галузі знань. Паралельно змінюється вектор орієнтації вітчизняного мистецтва: Москва втрачає роль середовища, що формує політику українських художників, одночасно польська преса 1993-го розглядає терени Східної Європи, найперше Польщі та Чехії, в якості контрольно-пропускної зони для просування українців до "справжньої" Європи.

Урбанізація, що сприймається як об'єктивна реальність, на початку нового тисячоліття потребує відповідного чуттєвого усвідомлення. Освоєння міста вимагає не лише заповнення просторів функціональними об'єктами, а й наповнення новими змістами, суголосними культурній добі. Середовище, що до тепер визнавало за мистецтвом лише станкові форми, почало хаотично адаптовуватись до нових форм: реклама, поп-культура, кіноіндустрія, телебачення, книговидавництво. Поруч з медіаформатами, націленими на ідеологію реалізму через документалізм, велике значення має репрезентація творчості, що вписується у теорію практики та сучасного виробництва. Поле мистецтва закріплює за собою активність через репрезентацію, що

дистанціюється від реальності, надаючи перевагу світовідчуттю через критичне мислення. Критика кінця 1990-х відзначає занепад творчого виробництва. Поява нових імен мінімальна, попередні ідеї багаторазово процитовані, старі ідеї «очікують на запліднення новими технологіями» [469]. Мистецтво розчинилось у буденності. Актуальність бачиться в переосмисленні досвіду та простору мистецтва, створенні ситуацій, що змінюють форми сприйняття і дозволяють експериментувати з самим собою. Мистецтво зосереджується не у вічному, а в щоденному; репрезентація твору поза форматом картини, вистави, концерту викликає у глядача сумніви в його легітимності. Визнання оригінальності та творчості можливе за умов прискіпливого вглядання у незвичне, що викликає відчуття дискомфорту, непевності, «губиться здатність символічного осмислення, зникає розуміння метафор, забувається традиційність культури, впливає варварське ототожнення мистецтва з дійсністю» [50, с. 103].

Експерименти пізніх 1980-х формалізувались через нові інституції та практики [547]. Завдяки новим засобам виразності межі репрезентації творів розширились. Одночасно, включення митців у активну політику замість творчості наприкінці ХХ ст., породило проблему еволюції митця, де прагнення діяти, вирішувати проблеми в реальному світі виявились спокусливішими за творення образів. Відкинувши репрезентацію та метафори заради влади, у «нульових» митці окупували нішу суспільно значимих професійних занять, що обумовлювали сферу мистецької практики: як нові редактори мистецьких часописів, галеристи, дизайнери, книговидавці, продюсери, оператори телебачення та тележурналісти. Метафорична творчість поступилась естетичній стратегії «*оперативного реалізму*», а твори набували якостей корисності, що підтверджує тезу Н. Бурріо про критичну інверсію промислового дизайну: утилітарний об'єкт більше не декорують, натомість естетичний об'єкт демонструється як утилітарний [590]. Естетизуючи продукцію та простір, культура постмодернізму давала імпульси економіці, перешкоджаючи таким чином самоліквідації праці й капіталу. У цьому сенсі мистецтво – вища стадія

капіталу в його естетизованій фазі, тоді як митці – чинники накопичення культурних цінностей у містах.

4.1. Естетичний феномен міста в контексті присутності та виробництва простору

Розглядаючи культурно-мистецькі практики, що розгортаються у міському просторі, як акт виробництва, аналізуємо об'єктивний простір з позицій естетики міського середовища та його сприйняття через переживання міського простору. Така методика дозволяє визначити рівень трансформації міста та його просторів, спричинених практиками [26, с. 14–18].

Формування культурної індустрії у містах, здатної задовольнити естетичні потреби, стало наслідком індустріальної революції та примноження капіталу. Специфіка західноукраїнських міст полягає у їхній компактності, відносно добрій збереженості історичного ядра, сформованого у період належності територій до європейських монархій, орієнтації на туристичний потенціал. Центральна частина полісів має невелику поверховість та, переважно, незначні за розмірами громадські зони (publicspace), що можуть бути придатними для розміщення мистецьких об'єктів чи атракцій. Однак, їхнє значення як визначених місць політичної, соціальної і культурної активності відіграє вирішальну роль при виборі локацій для нових публічних об'єктів та атракцій.

Трансформація середовища відбувається за рахунок активної розбудови останніх двох десятиліть. Як наслідок, висотною забудовою ущільнюються ділянки, що примикають до історичного ядра. Старі промзони опинились у центрах забудов, активно освоюються під заклади креативної індустрії, нові мікрорайони створюють інфраструктуру навколо гіпермаркетів. На формування культурних просторів західноукраїнських міст впливають особливості стратегій, у яких «... "править" капіталізм та націоналізм (... радше тотальні тенденції, ніж політичні партії)...» [545, с. 613], на передній план також

ставляться християнські цінності, тоді як нові субкультури активізуються на полюсах.

Серед найбільш освоєних – урбаністичне середовище Львова, що відповідає його статусності як економічного, адміністративного та культурного центру Галичини. Менші міста значно глибше пов'язані із традиційним сприйняттям мистецтва та культури і хоча public art тут виражається фрагментарно, часто односторонньо, однак через це прояви актуальних практик різючі та набагато очевидніші.

Естетичний простір міста найчастіше розглядається через фізичну об'єктивність, як визначену точку сприйняття (фрейм) громадського життя його постійними мешканцями та залученими спільнотами (туристи, студентство, приміські мешканці, інші категорії). Вигляд міста матеріальний, тож первинний по відношенню до категорії образу, в якому естетичний потенціал розкривається через чуттєве та емоційне сприйняття глядачем, формуючи образ, що пов'язує просторові й формальні співставлення об'єкта із спостерігачем [632, р. 20]. Митець у місті свідомо чи несвідомо, є агентом впливу: як системного, так і анонімного. Саме відмінності визначаються сьогодні формотворчим аспектом ідентичностей. Маніфестація відмінностей творить живий громадський простір, що толерує іншість, «виконує важливу політичну функцію, зокрема перетворення антагонізму на агонізм» [495, с. 17].

Проблематика розуміння ірраціональності комунікації всередині міських просторів, долучення актуальних практик до контексту культури народу, що переселився з периферії до великих міст, маркування просторів, присутня вже у світовому науковому дискурсі 1970-х років, на пострадянському просторі – від 1980-х років.

Концепція соціального простору Анрі Лефевра (1974) [630] виводить відповідність змін простору змінам суспільства і навпаки – простір завжди змінний та залежить від виробництва. Архітектура та природній рельєф, якщо говорити про практики ленд-арту, мають магічну здатність узвичаювати в собі найрізноманітніші культурно-мистецькі форми через постійність

презентаційної площі. Розуміння тексту Р. Бартом уявляється переплетенням величезної кількості кодів, що заповнюють текст несвідомо. Код є наслідком культурного розвитку, тоді як текст – плетиво, пам'ять культури: минуле, теперішнє, майбутнє [48, с. 380]. Ситуаціоніська теорія Гі Дебора (1950-ті) пропонує переосмислення загального уявлення про місто, виходячи з поняття «атмосфер» як тимчасових, плинних складових, що породжуються взаємодією всіх елементів міського середовища із відчуттями мешканців; дрейф – практика віднайдень цих атмосфер з метою конструювання ситуацій. Ці фактори рідко аналізуються у міських стратегіях як можливості до використання. На думку Гі Дебора, «...різноманітне поєднання атмосфер, подібні до поєднання чистих хімічних речовин у нескінченній кількості сполук, здатні викликати такі ж складні та розмаїті відчуття, як і ті, що породжують решту видовищ<...>кількісні чи якісні відмінності між кварталами міста за характером їх сприйняття не можуть бути повністю витлумачені епохою, архітектурним стилем чи, тим паче, умовами життя» [601].

Ближче до закінчення першої декади ХХІ століття формування образу міста перестає бути хаотичним і набуває ознак добре проаналізованих ситуацій місця та простору й сформованих на їх основі тактики і стратегій, характерних для бізнесу. Способи репрезентації «актуального мистецтва», запропоновані митцями 1990-х переросли у стратегії мистецтва «актуальної репрезентації». Обидва підходи об'єднує направленість на комунікацію. Однак, у першому випадку твір та простір розглядаються у своїй цілісності, у другому – створюється відповідна ситуація, в яку потрапляє глядач. Маніпуляція полягає у стимулюванні глядача до розгляду простору та предметів як єдиної сукупності.

Серед механізмів формування способів репрезентації міського простору, як показник розглядаємо протяжність (час і місце, частота) перебування індивіда у ньому, а також залежний від них рівень естетичного сприйняття, що відрізняється за глибиною та характером, які в результаті формують кінцевий образ міста у нашому сприйнятті. Просування присутності запропоноване

Ульріхом Гумбрехтом, де під «присутністю» (presense) розуміється не часове, а просторове відношення до світу та його предметів. Присутнє завжди тактильне, через що може безпосередньо взаємодіяти із людським тілом. «Виробництво» (production) позначає дію «просування» якогось предмету у простір. Тож під «виробництвом присутності» розглядаються події та процеси, що посилюють дію «присутніх» об'єктів на людину.

Присутність апелює до чуттєвості, а не співпереживання, тож не пов'язана з відчуттями поза суб'єктом, що відчуваються кимось [147, с. 10]. Виробництво присутності направлене на створення емоцій та динаміки їх проявлення. Присутність, як частина просторово-тілесного буття людини має свою часову обмеженість, тож її виробництво пов'язане із комунікацією між індивідами, яка немислима без простору. Проте саме у сфері комунікації проблема присутності набуває особливої гостроти. Або, інакше кажучи, саме тут присутність підкреслюється як проблема, що визначає «справжнє» і «несправжнє» буття.

Естетичне споживання середовища завжди визначається орієнтацією на характер сприйняття, контекстом життєвих обставин, тривалістю чи короткочасністю перебування у тому чи іншому просторі або місці. Окреслимо типи сприйняття міського середовища: сприйняття звичних міських просторів, орієнтоване на утилітарно-неутилітарне розуміння міста; емоційно-естетичне (неутилітарне) сприйняття; пасивне, байдуже сприйняття міста.

Перший тип сприйняття міського середовища пов'язаний з тривалістю перебування людини у трикутнику поміж постійним місцем проживання, роботою, іншими утилітарними компонентами міста (заклади харчування, торгівлі, розваг), що обумовлюють звичні маршрути пересування. Формування цього типу уявлення про місто характеризується часовою тривалістю, узагальненням життєво важливої інформації, що формує поведінкові звички та усвідомлення довкілля як буденности. Важливими у сприйнятті є видові точки, доступність та зручність середовища; в естетизації ключову роль відіграють візуальні системи інформаційного простору як комерційного, так і некомерційного характеру, що відіграють роль навігаційних орієнтирів.

В контексті тематизації міст Західної України, що перебувають поза ситуацією мегаполіса, у цьому форматі найчастіше мова йде про сприйняття історичного середовища, як непомітної буденності [438, с. 40]. Культурне надбання використовується фрагментарно, відповідно до його утилітарної функції. Деурбанізоване середовище часто перебуває у проміжковій стадії провінційного розуміння характеристик публічного простору, до якого не залучаються фасади будинків як загального театру речей.

Другий тип сприйняття міського простору відштовхується від емоційно-естетичного осягнення середовища, в якому роль мистецтва розглядається поза утилітарністю. Особливістю сприйняття є його короткочасність, активність та деталізація вражень, ключова увага приділена історико-культурній та соціальній значимості об'єктів. У цьому контексті, демонстративним прикладом виступає особа Бодлера, як міського фланера, колоритно описаного В. Беняміном. Буденність, якій притаманні фактичність та сьогочасність, взаємодіє з просторовими структурами, створюючи визначені текстові палімпсести, що зосереджуються у соціальних моделях поведінки, творенні нових чи трансформації культурних кодів, залежать від людського чинника.

Ще один тип естетичного сприйняття міста пов'язаний з перебуванням у комунікативних потоках до місця призначення. Індивід у такій формації уникає емоційного заглиблення в оточуючому просторі, сприймаючи його короткочасно та пасивно як данність і необхідність. Образ міста, що об'єктивно контрастний, «відфільтровується», залежно від особистісно обраних точок емоційного залучення. Принцип вибіркового сприйняття визначає за естетичним простором яскравість форми, що впливає на активне сприйняття. Однотипний вигляд міста, разом і тривала одноманітність маршруту породжують сприйняття простору як фону, на якому зміна дійових персонажів (об'єктів) призводить до активізації естетичного сприйняття. Такий процес сприйняття сприяє накопиченню тривалого естетичного досвіду, що активізується як через позитивні образи, так і за рахунок об'єктів, що викликають негативну оцінку.

За відсутності на початку 2000-них років розвиненої системи інтернет-комунікації, формування образу міста відбувалось на рівні тактильного відчуття, а розшарування суспільства, спричинене економічною кризою, рефлексувало мозаїчністю міста, що сприймалось як місце відчуження, яке, на думку Гі Дебора, формує «суспільство спектаклю» – уніфікованого псевдосвіту, де взаємовідносини між індивідами опосередковані залученням до світу видовищ. У якості видовищ виступають взаємини між людьми, система товарного виробництва, бажання, що викликають образи товарів. Місто та його громадяни – як творці креативностей, так і споживачі – опиняються в ситуації появи нових посередників, якими є новостворені, чи трансформовані старі інституції. Їх функція зводиться до трактування легітимності тих чи інших практик, фінансування та привласнення креативного капіталу. Поняття «привласнення» у конкретному випадку не має негативного означення, а позначає об'єктивні процеси, пов'язані із маркуванням присутності, втратою авторства, що відобразились як у колективних самовизначеннях, так і у перетворенні актуальних практик на дизайнерські проекти.

Окрім фізичного, на початку XXI століття активно освоюється медійний та віртуальний простір, що, попри очевидні переваги, спричинило імітацію присутності, ставши джерелом маніпуляцій [149, с. 10]. Входження медіа до міського простору зруйнувало культуру взаємодії, заміщуючи її глядацькою активністю – споживання образів перестало залежати від бажання індивіда.

Тож, розглядаючи місто як естетичний феномен, визнаємо його здатність викликати естетичні рефлексії у глядача через виробництво присутності. У цьому сенсі актуальні мистецькі практики важливі компоненти творення міського простору. Їх актуальність полягає у руйнуванні застиглих панорам, посиленні дії «присутніх» об'єктів на людину. Чуттєвість практик спричинює зміну векторів уваги обивателя з повсякденності на подієвість.

Однак, мистецькі практики не лише естетизують буденність, формують образ міста та його громадян, а й мають потенціал до їхнього перетворення. Саме цю політичну складову, агонізм замість антагонізму, активно

використовують як комерційні структури, так і політикум. Запозичення стратегій призводить до втрати актуальності. Інституціоналізуючись, мистецтво зрештою звертається до традиційних чи передбачуваних форм і змістів, що асоціюється зі стабільністю.

4.1.1. Реляційна діяльність західноукраїнських художників

Кваліфікуючи сучасність як постсекулярність, торкаємося не лише взаємовідносин віри та секулярної свідомості (зважаючи на особливу релігійність суспільства Західної України), а й діалогу між різними групами соціуму, що мають альтернативний досвід переживання трансцендентного, адже секулярність розглядається через публічні простори [668, р. 2]. Простір постсекулярної спільноти пов'язаний насамперед із зміною уявлень про мистецтво, що не лише транслює типове, закріплене канонами і нормами, а й експериментує, провокує, шукаючи межі цих норм. Сенсовість мистецтва зосереджена у експозиції, тож розуміючи сучасне мистецтво як виставкову діяльність, можемо передбачити два шляхи демонстрації: через релятивізм та інституціалізацію творів мистецтва.

Нові мистецькі форми полишили звичні простори музеїв і виставкових залів та вийшли у публічний простір, чим пояснюється поширення мистецьких практик: графіті, перформансів, флешмобів, а також закріплення мистецької лексики у масовому вжитку. Практики змінили роль інституцій, породивши новий механізм сприйняття, в якому роль глядача зводиться не до фіксації кінцевої стадії мистецького продукту – умовної картини, – а потребує співучасті особистісного характеру.

Як підтверджує наше дослідження, комунікаційний потенціал нових практик в західноукраїнських містах розвивався нелінійно, активізувався у Львові, Івано-Франківську, частково Ужгороді та Чернівцях; зазнавав упереджень з боку реципієнтів та характеризувався частіше монологічністю замість діалогу чи полілогу з боку митця. Використання практик акціонізму, найчастіше провокаційно-політичного контексту, була декларативною

«інакшістю» для молодих митців покоління 1990–2000, які прагнули відомості та визнання самоцінності своєї творчості як у масового глядача, так і на рівні інституцій; одночасно усвідомленим естетичним методом взаємодії із суспільством. В контексті нашого дослідження важливість набуває мотивація реляційної діяльності митця як комуніканта у мистецькому та культурному просторах, його стратегія творення глядача, здатного прочитувати коди та критично мислити. Політичний акціонізм, що на початок 2000-них набрав ознак конформності, практично зникає з концепцій. Актуальне мистецтво орієнтується на суспільні процеси та соціальну взаємодію, активно залучаючи до своїх практик мас-медіа.

Якщо у мистецькому просторі (музей, галерея, виставковий зал, мистецький часопис) реципієнтом виступає звична виставкова публіка, професійна громада, галеристи, мистецтвознавці, що особистісно рефлексують на твір, то культурний простір є театром соціокультурної дійсності, де індивідуальне розчиняється у загальному, спільному, а масове сприйняття відповідає рівневі адаптації суспільства до прочитання пропонованих текстів та упізнання кодів, декларується через критику, узагальнення, урядову та суспільну реакцію на мову акціонізму, формування шаблонів.

Одночасно реакція реципієнта може полягати у нерозумінні, незацікавленості, підміні понять. До реципієнтів широкої сфери належать суспільство мас, ЗМІ, адміністративні кола, соціальні інституції. Якщо у Європі та США процес залучення глядача до нової спектакулярної форми мистецтва не був критичним, через застосування стратегій залучення [462, с. 47–49] (а глядач розумівся як людина вільного мислення), то для пострадянського обивателя, естетичні смаки якого формувались під впливом соцреалізму, усталеної поведінки радянського громадянина, нові незрозумілі акції виглядали достатньо абсурдними і асоціювались не скільки з мистецькими формами, скільки із стереотипним уявленням про художника, чи розумілись як загроза моральним константам, що були важливіші за особисту свободу [564, с. 138]. Культурний ландшафт Західної України надзвичайно точно описаний у романі

Юрія Андруховича «Рекреації» (1990). Яскравий гепенінг у фіналі роману розуміється як яскраве означення часу: комічного, театрального, нереального та абсурдного [9]. У 1990-х змісти прочитувались швидше як гра, каламбур, шок аніж спрямована дія [136, с. 95]. У середовищі західноукраїнської «тусівки» з'явилося багато нових слів, значення яких було малозрозумілим та трактувалось індивідуально: «Зазвичай ці тексти було важко читати через перенасичення іншомовними словами і термінами» [225, с. 23], митці часто визначають демонстрування практик як спробу «грати у моду» [385; 386]. Попри суб'єктивні судження, об'єктивною перешкодою як для ретрансляції так і саморефлексії 1990-х стало використання нових мистецьких форм у замкнених спільнотах з метою консолідації взаємодії самої спільноти, а єдиною естетичною формою була естетизація самої взаємодії.

Комунікативна природа акціонізму та його перманентна роль «звернення» сприяють до взаємопроникнення мистецького та культурного середовищ. Реалізація акції у громадському просторі спричинює суспільний резонанс, перетворення мистецької практики у культурний феномен, що результує популярністю митця, його рейтинговістю. Одночасно зворотня реакція, відтворена через фаховий коментар, запит до ретрансляції чи, навпаки, повернення до маргінальності, впливають на професійну інституціоналізацію.

Рівень сприйняття практики реципієнтом залежить від налаштованості митця на комунікацію та його дослідження суспільної атмосфери з огляду на культурний вплив, громадський вплив та особистісні фактори. Соціальна рецепція відбувається у полі культури під впливом зовнішніх чинників, якими є національно-культурні, релігійні, політичні чинники. Проміжковий «груповий» рівень рецепції зосереджений у мистецькому середовищі. Virізняється груповим спостереженням не лише за митцем, але і один за одним. Рецепція залежить від оточення, що складається переважно з фахівців. Внутрішній рівень рецепції особистісний, зосереджений у мистецькому полі. Він відбувається при близькому емоційному, фізичному чи інтелектуальному зв'язку реципієнта з митцем. Реципієнт впливає на рівень інтерактивності; за

умов присутності у дії інших членів групи, вона перетворюється на спільну ритуальну практику.

В Західній Україні термін «перформанс» не в якості жанру актуального візуального мистецтва, а як провокація й подія, згодом практика, пов'язана з постмодерністськими впливами, естетичне «щось», уперше офіційно був задекларований програмами фестивалів та бієнале сучасного мистецтва Львова та Івано-Франківська 1990-х років як альтернативна мистецька. На львівському «ВиВиху» 1990-го року продемонстрований оголошений перформанс В. Кауфмана та В. Костирка «Перетворення прапора радянської України на прапор України», під час якого художники перефарбували червону смугу червоно-синього прапора на жовту.

Сплеск зацікавленості практиками у контексті візуального мистецтва пов'язаний із виставками «Дефлорація» та «Виставкою до Міжнародного конгресу лікарів-українців» (1990), що були колективними провокативними акціями. За хрестоматійні визнають вуличні перформанси у Львові в подвір'ї Вірменського собору 1987 р.: акції П. Сільвестрова, В. Богуна, І. Барабаха, П. Гранкіна; перформанс Ю. Соколова «Мистецтво в життя, або порядок – син анархії». Інсталяції та енвайроменти задекларовані груповими виставками «Театр речей» (Львів, 1988), «Плюс-90» (Львів, 1990). Широко описані концептуальні гепенінги «Мистецтво в космосі» групи Фонд Мазоха (Ігор Подольчак, Ігор Дюрич, Роман Віктюк) – колаборація із міжнародною космічною станцією «Мір». П'ятихвилинний відеозапис 1994 став візитівкою України на бієнале сучасного мистецтва в Сан Паулу під назвою «Art in Space» (куратор Марта Кузьма), перформанси Петра Старуха «Спалення страху» (1992), «Цинкова хроніка» (1993) апелюють до екзистенційної проекції власних страхів, породжених «виключними» подіями; «Der winter kaput» і «Manna» (1993 р) через використання у якості матеріалу фізичної характеристики природніх явищ (снігу, сонця, світла) а методики – ритуального виконавства, стали місцем дотику штучного та біологічного [37, с. 93–94].

У Івано-Франківську перше представлення оголошеного перформансу відбулось у червні 1991 року в рамках міжнародного бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» [27, с. 189] та мало виключно мистецький характер. Практикування нових жанрів пов'язане із групою митців із самоназвою «Станіславський візуальний феномен». Описані приклади демонструють соціальний та груповий рівень рецепції, що задіюють маніпулятивні технології, культивовану суб'єктивність.

Дослідники одностайні у виначенні для розвитку вітчизняного акціонізму ключової ролі нових інституцій: саморганізованих та приватних галерей, ЦСМів, фондів та появи особи куратора, що розумілась як митець-акціоніст, арткритик, менеджер, координатор проєктів одночасно [548; 544, с. 121; 93, с. 108]. Згодом демократизація жанру спричинила його перехід зі сфери мистецтва у сферу культури, через що відбувається комерціалізація мистецтва та симбіоз розрізнених культурних просторів ринковими відносинами. У 1990-х активізація практик пов'язана з фінансуванням міжнародними фондами, в т. ч. Фондом «Відродження» (фонд Джорджа Сороса), де естетичний твір матеріалізувався та монетизувався. Обіцяна «актуальність», як ознака некомерційності нових форм мистецтва виявилась «свідомим творенням неправдивого міту, бажанням штучно поставити ці жанри на інший, вищий шабель творення» [60].

Серед чисельних фрагментарних демонстрацій «мистецтва заради мистецтва», творчі біографії художників-концептуалістів: львів'янина Влодка Кауфмана та івано-франківця Мирослава Яремака одночасно демонструють стійкий вектор варіативного існування жанрів комунікативного мистецтва в умовах маргінального простору та спрямовану діяльність митців. Вибір на користь реляційної естетики усвідомлений та декларується обома митцями як спосіб життя.

Влодко Кауфман визнає ідею та ідеологію вищими за форму, він – автор неологізму «видиво», що є зрощенням перформансу, інсталяції, як просторових форматів мистецтва, доповнених звуком. Співорганізатор культурно-

мистецького центру «Дзига», співорганізатор «Тижня актуального мистецтва» у Львові, автор самоопису власних акцій [227]. Перевагу надає гепенінгу, як форматові міні-вистави, що провокує стороннього глядача до взаємодії. До найважливіших іпостасей, які митець прагне зафіксувати, застосовуючи необмежене «поле можливостей»: традиційні та новітні медіа, альянзи, сюрреалістичне викривлення, інакомовлення належить «Час» [101], що є абстрактною філософською категорією та одночасно зримий, емпіричний, уречевлений через накопичення артефактів, та «Свобода», продемонстрована через сталі константи та метафори.

Акціонізм В. Кауфмана започаткований масштабним гепенінгом «Восьма печать або листи до землян» (1993), в основі якої дослідження можливих версій дописання Апокаліпсису. Тракткування акції, попри коментар автора, та чисельні описи індивідуальна. Восьма печать є метафорою соціокультурного світу, в якому проживання пов'язане зі споживанням, тож завдання медіатора – відкрити цю печать. Акція відбулась у просторі коло та усередині львівського костелу Кларисок за великої кількості запрошених глядачів; асистували Кауфманові Тарас Чубай, Петро Старух, Віктор Неборак. Останній був задіяний у «мовленнєвій прелюдії», що асоціювалась із образом Вергілія у подорожі Данте [547]. Шлях у просторі дійства відбувався по підлозі, вистеленій поролоновими матами, просоченими фарбою, а далі викладений з географічних мап, тож усі глядачі, незалежно від бажання, були втягнуті у спільне дійство творення символічної «картини світу», яка на виході з кола докорінно трансформувалась: під зім'ятими мапами виявились репродукції ікон, які доводилось так само маркувати своїми слідами.

Автор апелював до глядачів через комплекс відтворених кодів: балерини, як символу модерністичного мистецтва, скрипаля, часу, риби та риболовлі як дії, що стала особистою метафорою митця. Основна ідея проєкту – відчуття ностальгії, «тужливої» нетривалості буття, спостереження за втратами та взаємодією матеріального і духовного вимірів.

Митець повсякчасно звертається до питань дегуманізації суспільства: особистої та загальної свободи, незайманості, хибного сприйняття побутових констант, монетизації ідей. Великий розголос мали інсталяції «Незбагненна руйнація», направлені на визначення рівня взаємодії створеного автором середовища з автохтонним простором костелу Кларисок (1993). Гепенінг «Дзеркальний короп» (1994) у парку Знесіння був дослідженням нестабільного та дегуманізованого соціуму, провокацією символічної смерті від надлишку. У цей же період риба як центральний знак і символ фігурує у творах літераторів та митців-акціоністів: режисера М. Гринишина в постановці «Сад гетсиманський» (1994), письменника і художника Ю. Іздрика в графічному перформансі «Полювання на велику рибу» (1994), перформансі Я. Яновського та В. Найденової в рамках культурного фестивалю України в Регензбурзі; персонаж роману Андруховича названий Великим Риб-Перфецьким, Чорна Риба фігурує в романі «Адепт» В. Єшкілева й О. Гуцуляка, постає образом збірки О. Сливинського «Жертво-приношення великої риби» [182].

Провокація В. Кауфмана «Це ще не свобода» (2001) проводилась у публічних просторах міста спільно з журналістами. Використані метафори – як текстові, так і візуальні провокували на роздуми про манірне хизування свободою за умов політичних маніпулювань суспільством. Дослідженню тем свободи та можливості вибору присвячені інсталяція «Армія» (2014, площа Ринок, Львів) – у просторі перед ратушею системно розставлені стропаки із сіном, загорнуті у целофанову плівку; перформанс «Дослідження керованої свободи» з проєкту «Вигнанці» (2017), що в метафоричній формі пересаджування та обрізання вазонів уречевлював дискусію про велике політичне переселення, як позбавлення права проживання на батьківщині, та плекати власну культуру.

Іншим інтересом митця є проблема дослідження процесу творення, без усвідомлення сутності цього несвідомого процесу, з акцентом на утилітарності. На думку Кауфмана, сприймаючи творення як «мікробожий» процес, людина через дію задовольняє свій егоїзм, навіть за умови не задіювання

матеріалізованого виміру – на рівні ідеї. Культ речі штучний та вибірковий, створений за посередництва мистецтвознавців. Перетворення вишиванки на ганчір'я – природний процес старіння. Реалізації ідеї присвячені ряд акцій, де митець мив підлогу вишиванкою чи розбивав на друзки живопис на склі. Реакція публіки була очікувано негативною, акції критиковані як блюзнірські.

Окрім перформансів у залах галерей, автор практикує форми взаємодії з глядачем у природніх просторах. Дослідженню рівнів свободи і несвободи, стереотипів сприйняття присвячена акція «Зоо» (1998, Шевченківський гай)³¹. Учасники перформансу привертали увагу глядачів своїм перебуванням у клітці з атрибутами звичного побуту: сервірований стіл, телевізор. За межами клітки у вільному просторі пасуться коні, вівці. В інший момент автор демонстрував ув'язненого, чи обмежував кліткою тварину, що паслась на території, засипаній рекламними плакатами. Головна ідея – гра, буття в ріаліті шоу, як спосіб привернути до себе увагу. Взаємодія з ландшафтом, де глядач передбачується як людина поза урбанізацією, відображена проєктами 2001 року: «Незайманки», «Данилові Галицькому», «Джерело Франца Йосифа», «Лінія Демадергейма», що апелюють до обмеженої свідомості сучасної людини, стереотипної меморіалізації, власних страхів та табу.

Упізнавані об'єкти Кауфмана – варіації з велетенськими гніздами та біотеатри – окрім реперформансів самого автора нині багаторазово запозичені дизайнерами для облаштування територій громадських оздоровчих комплексів та закладів громадського харчування, зосереджені посеред відкритих природніх просторів. Процеси спостереження за життєдіяльністю дерев, докільля, що на початку 2000-них демонструвались виключно через акціонізм, нині сповідуються як частина усвідомленого проживання молодим поколінням містян.

Для розуміння сучасності національної соціокультурної реальності постать Мирослава Яремака унікальна. Попри чисельні згадування автора у дисертаційних та монографічних дослідженнях, його метод послідовного

³¹ Світлина опубл.: [301]

творення описаний фрагментарно та копіює цитати попередніх досліджень, проекти часто ігноровані та лише частково уведені до наукового контексту [37, с. 91–107]. Митець самостійно визначає власний концептуальний підхід як свідомий процес «Буття» художником провінційного міста з перерваною тяглістю мистецтва; метод полягає у «імітуванні» ненароджених художників, поколінь у спосіб послідовного опрацювання головних напрямів західноєвропейського мистецтва: абстракціонізму, кубізму, сюрреалізму, дада, поп-арту, тощо, постмодернізмом, демонструючи таким чином втрачений еволюційний процес як художню парадигму демітологізації мистецтва.

Яремек використовує різноманітні прийоми комунікації з глядачем для поширення власних художньо-філософських поглядів та новаторських ідей. Медіальна природа його творчості зосереджена в активній дії, творчий посыл автора є голосом культурного тексту та одночасно голосом автора у цьому тексті. Будучи в числі перших прибічників альтернативних жанрів, він активно практикує інсталяцію та перформанс як важливі комунікативні методики, демонструє різні види індивідуального та групового перформансу, ініціює ряд виставок, проєктів, альтернативних фестивалів, є автором ряду опублікованих інтерв'ю щодо сприяння актуалізації, динамізації та зростання якості художнього процесу Івано-Франківська вже понад 30 років. Його діяльність змінила розуміння «норми» [122, с. 28–29] в застиглій міській культурі, стала хрестоматійною для покоління молодих дослідників та креаторів.

Протягом усього періоду митець працює із темою взаємопорозуміння між мистецьким та культурними просторами у площинах: художник і мистецтво, художник і глядач, художник і ринок мистецтва; особливостями невербальної комунікації, візуалізує проблематику соціальних, політичних конфліктів, спілкування у сучасному світі. Упізнаванням знаком митця є його «с' С- S- об'єкти» – артефакти та культурні простори, в яких порушується тематика суб'єкт-об'єктної взаємодії, мистецького дискурсу у контексті конкретної ситуації. Жанровість означена самостійно як *art relation*, що передбачає стратегічну діяльність з допомогою інтерактиву. Перші с'об'єкти (1989) визнані

Дипломом і премією міжнародного бієнале сучасного мистецтва «Імпреза-89» в категорії «асамбляж». Дизайнерські антропоморфні стільці порушують питання не лише політичного «стьобу», а й критичної інверсії промислового дизайну в постмодерній версії, де естетичний об'єкт межує з утилітарним.

Гепенінг (М. Яремак, Ю. Іздрик) «Прохід під» відбувся у червні 1991 в закинутому підвальному приміщенні пам'ятки архітектури Пасаж Гартенбергів (Івано-Франківськ). Спонтанні дії авторів, що, то наближались до дезорієнтованих глядачів, то полишали їх у напівтемряві підвалу, були доповнені грою Іздрика на віолончелі та боєм у мідні тарілки Яремаком. Офіційне обговорення акції не відбулось через відсутність глядачів, здатних осягнути зміст події, однак зафіксоване Іздриком у третьому числі часопису «Четвер» – «Яремак П. Синкопована ода».

Акція «Імпреза. Провінційний додаток №2» (1991) у Івано-Франківську стала першим цілісним проєктом групи візуальних креаторів «Станіславського феномену» [213]. Саме їх спрямоване втручання у повсякденність, регулярні соціальні контакти, провокації, несподівані акції в провінційному місті спричинили появу сподівання на громадський простір, що матиме якості політичної ваги.

На відкритті виставки Мирослав Яремак продемонстрував два перформанси: «З приводу цілісності», «Літачки», пояснивши їх присутнім як мистецтво дії. Перший демонстрував жорстку маніпуляцію (розрізання) із підрамниками-об'єктами, що не були прийняті до офіційної виставки СХ і стали декларуванням повноти мистецького процесу у Івано-Франківську. У «Літачках» автор запропонував присутнім спілкування через інтерактивну гру. Великі паперові літачки, розмальовані автором, розкидувались у просторі вестибюлю Прикарпатського університету. Комунікація сприйнята як дивні дії вітчизняним мистецьким товариством, натомість легко та природно міжнародною спільнотою, відзначена журналісткою Вірою Гайдамахою у репортажі про «Імпрезу» на радіо «Свобода», як позитивна ситуація Івано-Франківська, де є повнота мистецтва: радянська Спілка художників, салонне

мистецтво, представлене на бієнале і третя форма, яка ідентична до європейського мистецького контексту [297].

Своїм головним завданням М. Яремак вважає не виготовлення артефактів, а використання їх як інструментарію для досягнення зовнішньої відносно нього мети. Мистецькі території, створені Яремаком: «Вікно», «S'об'єкт», «Химера», проєкт «ЗаІмпреза» стали локальними осередками практикування та актуального дискурсу з чітко окресленими естетичними і прагматичними функціями, у яких автор та запрошені учасники намагалися виносити проблематику мистецтва за межі художнього простору, до взаємодії з глядачем та владою – у політичний простір. Перформанс, як і політика – мистецтво можливостей.

Перформанси 1992-93 років задокументовані на відео та демонстровані у нічних ефірах телепередачі «Місячний удар». У першому (камера: Олег Гнатів) художник ходив містом і вів розмову з людьми щодо їх розуміння мистецтва. Другий з перформансів (камера: Андрій Федотов) полягав у маркувальній практиці: ставив мітки «Станиславів–Івано-Франківськ» білою фарбою на тротуарах в місцях, що географічно розмежовували старе і нове місто. На камеру митець пояснював, що про історичне, як і про сьогодення потрібно говорити виходячи з контексту. У цих роботах автор прагнув створити не твір-артефакт, а ситуацію, суть якої полягала у пошуку спільних точок дотику розуміння мистецтва, культури продуцентом та споживачем. Фіксація стану ситуації і є матеріалом для подальших досліджень. Подібні практики наприкінці 1990-х пропагував німецько-бельгійський митець Карстен Хеллер (The Laboratory of Doubt, 1999.).

Особливу увагу привертає серія практик, де М. Яремак намагається поєднати глядача і трансляцію власних ідей у соціальній площині. Реципієнт уявлявся як суспільство, уявна публіка. Практики, що відбувались від одного дня до кількох тижнів і місяців, проводилась особисто митцем та висвітлювалась у ЗМІ й соціальними мережами.

У Львові (2001) під час проведення Фестивалю сучасного мистецтва на території львівської кераміко-скульптурної фабрики був продемонстрований перформанс «Сіяч». Автор апелював до відомих іконографічних прототипів з мистецтва ХІХ ст., пов'язуючи сюжет із християнським землеробським циклом та вносячи його у новий контекст для пояснення концепції. Для перформансу спеціально пошита та розмальована торбина (сюжет сіяча запозичений з іконографії церкви Св. Юра). Автор босоніж «засіював» територію закинутого об'єкту, ранившись об скло та металеву стружку. Кров ритуалізувала дію. У паралельній дії, на даху фабрики Яремаком створена інсталяція: територія застелена червоним оксамитом і щільно викладена зерном, полита водою. На пресконференції події автор докладно пояснив концепцію та задекларував серпнєве продовження акції у перформансі «Жнець». Медійний розголос фестивалю спрацював неочікувано швидко серед медійних реципієнтів як рефлексія у політичній площині: невдовзі депутати ВР від львівщини провели рекламну кампанію у полях «Женці жнуть», оголосивши її як перформанс.

Презентація і сприйняття довготривалого нематеріального мистецтва була зосереджена в ідеї перформансу «Ходить гарбуз по городу» (травень, 2004). Митець сформулював тему індивідуального способу підготовки до перформативної практики (концепцію), що полягала у альтернативному озелененні комунальних газонів і клумб міста гарбузами, представляючи свої авторські розробки та філософські передумови професійній спільноті. Одночасно, мислячи себе як митець-реформатор, Яремак прагнув вплинути на спільноту міста загалом, інтегруючись одночасно у «сферу мистецтва» та «сферу культури». Тривалість перформансу передбачала спостереження за живим феноменом актуального мистецтва у міському просторі [400]. Зрозуміло, що у червні гарбузи повиполювали як бур'ян, однак втрачені ілюзії на збір помаранчевого урожаю несподівано результували забарвленими революційними подіями, у яких Івано-Франківськ відзначився, окрім іншого, помаранчевими новорічними інсталяціями, масовим продажем помаранчевих ялинок, гірлянд, прикрас, тощо. Говорячи про особливості рецепції, у якій

головним реципієнтом був сам автор, Яремак відзначає, що, згодом, розчарування від недоконаної повноти суспільних змін 2004-го переназване ним як «гарбузова революція».

Ігнорація, втрата зацікавленості актуальним мистецтвом у місті на початку 2000-них породила низку культурно-соціальних проєктів, де художник демонстрував себе не на рівні тексту, а комунікативно-операційними засобами. Мейл-арт «Сім запитань до митця Мирослава Яремака» (2002) переконує у його революційності: митець, виходячи за межі специфіки власної компетентності, набуває публічності, відкрито звертаючись до соціуму (через формат депутатського представництва), визначаючи тим самим власну соціальну відповідальність. Запитання мали б врегулювати запит суспільства до митців та наголосити на його персональній відповідальності [520, с. 55]. Мала активність респондентів (10%) стала документальним свідченням загальної кризи між митцем, культурними інституціями та глядачем [397].

Продовження мейл-артівського жесту відбулось у довгостроковому проєкті митця «Ретроперспект» (Івано-Франківськ, ЦСМ, 2016), що включав перформанс «Контрінвазія», серію акцій вербальних перформансів Діалоги\Інтерв'ю\Блаблабла», персональну виставку-жест, експозиція якої була відвертою демонстрацією через занедбані артефакти-метафори про швидкоплинність часу, мінливість смаків, втрату актуальності, забуття, вибірковість публіки. Листи М. Яремака до посадовців, уповноважених формувати стратегію соціального та мистецького розвитку міста, у цьому комплексному проєкті-дослідженні були знаками публічної згоди, демонстрації заклику, готовності митців до діалогу [135]. Відсутність комунікації, зрештою – переформатування галереї та дострокове закриття проєту результувало демонстрацією епістолярних артефактів у вітринах галереї та гепенінгом «Похорон ЦСМу», зафіксувавши таким чином через чисельні репости у соціальних мережах та дописи ЗМІ гостру проблему сучасності – вибірковість права на вільне висловлювання [317].

Тематика євхаристії стала основною метафорою серії перформансів «In vino veritas» (галерея «Чеч», 2017), метою якого було зацікавити публічність міста до формату перформансу. Ширша мета формулювалась як фіксація слідів у процесі акції та монетизація чи музеєфікація, оприлюднення цих слідів як мистецького артефакту: під час розмови за споживанням вина та хліба на паперовій скатертині залишались сліди, спричинені мимовільними чи контрольованими рухами реципієнтів. Метод дії був орієнтований не лише на реципієнта-виконавця-асистента а також реципієнта-публіку – аудиторію галереї, молодого сучасника, що потребує настанов для рецепції перформансу та інших форм нематеріального темпорального мистецтва.

Отже, початок ХХІ ст. результував докорінними змінами як у репрезентації, так і сприйнятті мистецтва. Актуальності набула тематика людських взаємовідносин та особливостей багатоаспектної рецепції практик. Цілеспрямована діяльність митців-акціоністів спровокувала процес утвердження нового механізму сприйняття, у якому глядач не абстрактний споживач кінцевого продукту матеріального твору, а співучасник, що належить до суб'єкт-об'єктної комунікації та набуває самостійної значимости. Звернення до творчості та рецептивного підходу акціоністів В. Кауфмана та М. Яремака дозволяє проілюструвати феномен художника-реляційника в контексті соціокультурної дійсності, визначаючи особливі характеристики їх авторського підходу, методу, аудиторії.

4.1.2. Скульптура в громадському просторі

Спорудження пам'ятників у громадських просторах належить до важливих в державотворчому контексті процесів закріплення пам'яті та її візуалізації. Попри зміну політик, незмінною залишається форма закріплення пам'яті (минулого чи сучасного) та скерованість дії, направлена на творення чи збереження. Аналізуючи процеси, пов'язані зі створенням та встановленням скульптури у громадських просторах, розрізняємо нерухомі мистецькі об'єкти – монументи та пам'ятники – як результат соціального замовлення та соціально

орієнтоване мистецтво (art in the public interest), що залучає скульптуру в якості комунікативного об'єкту.

Функціонування пам'ятників чи скульптури не обмежене лише актом їхнього створення та встановлення, а супроводжується низкою соціально-культурних чи мистецьких практик, пов'язаних із вербалізацією та мобілізацією як функціями залучення громадян до важливих ритуалів у просторі міста [424]. Якщо різниця між офіційним та альтернативним мистецтвом попередньої доби полягала у рівневі залучення, де в першому випадку глядач уявлявся як узагальнений, абстрактний респондент, у другому – пошуки відбувались у полі індивідів, здатних рефлексувати на основі власного досвіду, то сьогоднішні митці усе більше розглядають діалогічні практики, що можуть бути реалізовані за умов активної комунікації, адже «знайти глядача досить легко в досить знайомому середовищі, а створити можна лише, зробивши дійовою особою своїх творів» [285, с. 41]. Мозаїчність культури та недовіра до автора, характерні для постмодерного суспільства компенсуються нині громадським активізмом, орієнтованим на оповідальність.

Меморіальна скульптура в контексті соціального замовлення

Суспільно-політичні трансформації кінця XX – початку XXI сторіччя актуалізували ряд соціально-культурних проблем в усьому світі, де емоційна травматичність суспільства сприймається як об'єктивна реальність, що потребує відповідного чуттєвого усвідомлення. Відсторонення нових поколінь від питань осмислення попередніх травм не дозволяє раціонально підійти до розв'язання поточних соціальних проблем і консолідувати суспільство. До вирішення питань меморіалізації у XXI сторіччі окрім маркування місця традиційними способами залучають актуальні мистецькі практики, що через комунікативність дозволяють осмислити значення минулого у сьогоденні. Створення меморіалів вимагає не лише заповнення просторів масштабними вартісними об'єктами, а й наповнення їх новими змістами, суголосними культурній добі. Тож вибір митця, чи команди, здатних через візуальні образи,

формотворення, зміст вплинути на технології роботи пам'яті важливі як аспект формування громадянського суспільства.

Попри декларовану плюральність та мультикультурність, західноукраїнські міста демонструють зразки конкуруючих середовищ, що маркують територію виразними образами, закріплюючи пам'ять ритуалами, наближеними до літургії – через обряди поминання та жертвування [430, с. 90]. У постмодерному світі прогрес визнається ілюзією, позначеною відчуттям вичерпності одночасно історії, естетики та мистецтва. Модерні символи порядку зазнають термінової реконструкції, демонстрованої як вивільненням постаментів, так і трансформацією змістів. Технологи гіпермодерну формують суспільний світогляд, покладаючись на проксі-ідеології, де змістова частина залежить від поточної моди [180].

У світовій практиці комунікація актуального мистецтва та громадських просторів відбувається через опіку суспільного замовлення, що одночасно охоплює мистецький об'єкт, як предмет комунікації з громадою, і процедуру реалізації проєкту – від ініціативи створення, реалізації та сприйняття [519, с. 432]. В реаліях досліджуваного періоду оголошення конкурсів на проєктування пам'ятників та пам'ятних знаків у межах міст та містечок, сіл Західної України кількісно безпрецедентне, витратне та марне, оскільки людська пам'ять та встид не мають нічого спільного з державною чи партійною гігантоманією, директивами з приводу: що пам'ятати та як пам'ятати [32].

Тривалий час у вітчизняній культурі відбувається підміна звичної суспільної пам'яті ідеологізованою монументальною пропагандою, а сама ідея увіковічення пам'яті відірвана від соціуму та знецінена як явище суспільного життя. Камертоном втіленої народної пам'яті є насипані кургани та придорожні хрести, каплиці. Беззаперечний емоційний вплив цих простих пам'яток результував на початку ХХІ століття численими неконтрольованими практиками встановлення фігур Богородиці, каплиць чи круцифіксів, символічних меморіалів воякам УСС у публічних просторах

західноукраїнських міст. Згодом вернакулярні простори перетворювались на місця культу та сучасних релігійних практик через масове спорудження храмів.

Українська історія часто визначається історією втрат. Питання створення Меморіалів постійно дискутується, підпадаючи під декларовані стратегії, тоді як нові змістовні та формотворчі практики піддаються критиці. Громадський простір «обростає» пам'ятниками, до яких уже не носять покладати квіти, однак вони так і не стали комунікативними складовими міського середовища, перетворившись на проміжкові простори [32].

На початку ХХІ сторіччя питання меморіалізації пам'яті повинно опрацьовуватись контекстуально, відповідно до етичних констант, а саме – зважаючи на взаємодію мистецьких практик із «технологіями» пам'яті. Важливо розуміти, як нові технологічні, артистичні практики втілюють соціальне життя в об'єктизованих образах, позаяк посткатастрофічна пам'ять залишає по собі не факти, а миттєві емоції, доступні новим поколінням лише через алегорії. Емоційні рефлексії представляються нам у відтворених репрезентаціях, через третю особу – комуніканта, митця. Новий глядач у цьому випадку швидше осмислює, аніж відчуває. Саме тому актуальним є вибір мистецьких форм, практик, здатних запропонувати альтернативний рівень співпереживання, що веде до зцілення.

Однією з процедур реалізації соціального замовлення до 1939-го року на теренах краю була підписка, що ініціювалась владою, науковим товариством чи ініціативною групою. Пам'ятник, чи пам'ятка таким чином набували якостей колективної власності та колективної відповідальності, а згадка про підписку часто передувала імені митця. Саме у такий спосіб було реалізовано низку визначних ініціатив, у тому числі – надгробні пам'ятники на могилах Івана Франка (Львів, Сергій Литвиненко, 1933) та Дениса Січинського (Станиславів, Михайло Зорій, 1943). В останньому ідея синестезії реалізована у форматі «синтезу мистецтв». У ескізному проєкті, виконаному ще у Кракові 1933-го року продемонстрована головна ідея – стилізована кубістична композиція. Втім пропорційне співвідношення випадкове, об'єми затиснуті, виглядають скутими.

Новий проєкт пам'ятника Січинському, реалізований 1943-го року, хоча й зберігає початкову ідею, демонструє нову модерну пластику зрілого митця, посилену емоціями закарбованого у камені символізму [39, с. 252]. Від початкового задуму митець змінив габарити надбудови і змістив центральну вісь на постаменті із центрального у лівостороннє положення – таким чином надав усій споруді обертального руху (у плані вона окреслює сваргу). У кубі сконденсована і зашифрована ідея музики, числове поняття акордів звуків. Дві квадратні грані куба – дует, три – тріо, чотири – квартет, п'ять – квінтет, шість – секстет. Вісім вершин постаменту символізують октет. Три ребра, що сходяться у вершині куба – тризвучний акорд. Зорій мріяв, щоб постамент та куб були виготовлені з червоного граніту, бандура із чорного. За браком коштів використаний бетон та мармурова крихта [47, с. 69]. Зовні планувалась огорожка, складена на зразок нотного стану; планувався спеціальний звуковий люверс у місці, де знаходиться гриф стилізованої бандури – сила віту мала творити мелодію з творів Січинського. Сьогодні сприйняття пам'ятки не втрачає гостроти та визнання таланту автора, що свідчить про актуальність об'єкту для вказаної доби.

Після здобуття Україною незалежності найперше у Тернополі, Львові, Івано-Франківську розпочалась активна декомунізація. Як наслідок, демонтовані пам'ятники Леніну та іншим політичним діячам СРСР. Економічна криза, капіталізація суспільства, зміна поколінь – у 2000-х не дозволили реалізувати ряд цінних проєктів, а часове зміщення конкурсів призводило лише до нівелювання гострої соціальної проблематики та популізму. Так, серед відомих, не був реалізований проєкт пам'ятника борцям за волю України «Стріляючий ліс» волинського художника Миколи Кумановського [319]; львівські митці пригадують просту і виразну ідею Романа Петрука для пам'ятника королю Данилу: «в його моделі втомлений король сидів на перевернутому горщику – як на горі, а біля його ніг тулилося збудоване ним місто» [241]. Так само нереалізованим залишився проєкт Романа Петрука на

спорудження меморіалу жертв єврейського гетто у Львові (1992): серія «Плакальниці».

Відкриті масові поховання українців, розстріляних у добу сталінізму в урочищі Дем'янів лаз біля Івано-Франківська перетворили розкопки товариства «Меморіал» у визначну соціокультурну перформативну практику, важливість впливу котрої з позиції сьогодення можна прирівняти хіба до містерій барокового часу, що проводились в місті у XVIII столітті. На вшанування пам'яті був оголошений конкурс на кращий проєкт пам'ятника-меморіалу жертвам сталінських репресій. Вимоги проєкту були доволі неординарними, оскільки меморіал мав маркувати доволі вагомий простір, на якому уже були висипані могили з перепохованнями. Доводилось враховувати складний горбистий рельєф, містобудівельні умови розростання Івано-Франківська, формування ботанічного саду, проведення дороги. Серед багатьох помпезних фігуративних композицій, що демонструвались у виставковій залі обласного будинку художника кращими визнані пропозиції під гаслами: «Голгофа», символіка якого була обіграна навколо монументального хреста, автор Микола Яковина та «Меморіал» – чотирибічна каплиця з рельєфами на фасадах авторства скульпторів Олександра Желєзняка, Миколи Щерб'яка й архітекторки Марини Ніканорової. Ці проєкти стали несподіванкою для глядачів у своєму мисленнєвому підході, поверненні до знаковості маркування народної пам'яті. Однак, перемога у конкурсі надалі обросла бюрократичними ходами, під час яких О. Желєзняка, як автора, усунуто, а його ідея лише 2009-го реалізована іншою авторською групою – центральним футуристичним об'єктом комплексу стала символічна каплиця-дзвіниця авторства архітектора Олега Козака, що згодом доповнилась інтерактивною експозицією музею авторства Ростислава Котерліна.

Критерії контрмонументу, як альтернативи державній меморіалізації, сформульована Джеймсом Янгом під враженням західнонімецьких монументів 1980-х років [682]. Основною ознакою є відмова від романтизації страждань через використання ілюстративності, християнських конотацій. Завдання

контрмонументів полягає у прямому впливі, викликанні почуття дискомфорту [186, с. 9]. Саме до контрмонументів можемо віднести ряд практик у просторах Івано-Франківська, що мали значний розголос у 1990–2000 роках.

Так, повна відмова від фігуративності і перехід до формальних змістів демонструється у проєкті монументу воїнам-афганцям у Івано-Франківську, що не був реалізований та став знаковим каменем спотикання у взаємодії між питаннями пам'яті та ідеології, митцем та суспільством [20, с. 59–62]. Конкурс на проєкт пам'ятника реалізований 1991 року, у співпраці О. Желєзняка з В. Лендєлом та архітектором М. Ніканоровою. Монумент апелював до знакового символізму, поєднував топографію із новітніми комунікативними практиками – позначав собою центр роздоріжжя, що маркувало простір ландшафтного парку. Основу мали складати біла (скляна) та чорна кам'яна кубічні брили – чорна своєю вагою образно «роздавлювала» нижню. Під монументом планувалось звести світлову шахту як символ джерела «інферно». Червоне світло з шахти мало рефлексувати довкола, підсвічуючи чорний граніт, додаючи монументові додаткової змістовності, де безнадійна війна представлена через протистояння матеріалів, що уречевлюють знаки добра і зла, життя і смерті, влади як насильства над простою людиною [80].

Економічна криза в державі призвела до консервації об'єкту на невизначений час. Повернення до ідеї відбулось у часі навернень смаків до масової культури споживання, недотримання умов попередніх конкурсів, попрання авторського права. Новий конкурс оголошений 2000-го року, реалізований 2008-го. Авторська ідея Желєзняка усунута, знакова концепція заміщена «зрозумілим» фігурним барельєфом воїна-афганця. Знаходимо абсурдний аргумент, що застосовувався і у інших міських, обласних проєктах та мав вагу, хоч і заперечував професійні коментарі, культурний прогрес³². Сам Олександр Желєзняк притримується постулату: *«Монументальне мистецтво –*

³² «членам організації – обласної Спільноти ветеранів Афганістану – пам'ятник, той, який там стояв, не подобався... той проєкт, який запропонував О. Желєзняк, взагалі не є пам'ятником...це всього лише камінь, який піднятий на метр, і "підсвітка" внизу». Цитовано з: [80]

стверджена компіляція», – пояснюючи тим, що усе вже було створено, тож не потребує вторинності, ідолопоклонства; сучасний світ заглиблений у індивідуальне трактування, трансляційність, комунікацію. Твір у громадському просторі, а ще більше – ландшафтний об'єкт, повинен пропонувати щоразу новий сценарій, здатний до особистісного прочитування, нового розвитку [388].

Унікальним за своєю масштабністю є проєкт меморіального комплексу Олексі Довбушу у природніх скелях Карпат, запропонований спільноті тим же автором 1995-го року, пізніше ідея вдосконалена та викристалізована у лендарт-акції «Світла вежа Заходу» [20, с. 59–62]. Пропозиція вражає актуальним ідейним розмахом: монументальними формотворчими засобами створити «об'єкт-дороговказ» соціокультурного руху України до Європи на горі Говерлянка. Його символіка апелювала до таких знакових архетипів української історії та культури як «козацька вежа», «вістова башта», «наріжний камінь». Проєкт передбачав створення пірамідальної споруди з нержавіючої сталі та цінних порід каменю, враховував кліматичні умови високогір'я, противандальне виконання, що убезпечувало від актів розкрадання.

У центральній частині Івано-Франківська 2000-го року був реалізований проєкт реконструкції Ринкової площі. Саме тоді виконане трасування фундаментів будинків, що входили до Передньої жидівської вулиці (архітектурне рішення Івано-Франківська філія інституту Укрзахідпроектреставрація) та були знищені під час окупації 1942. Таким чином через містобудівельну практику, що традиційно використовувалась для ознакування переважно втрачених пам'яток сакральної архітектури, уперше актуалізована трагедія нації, що була частиною мультикультурного простору міста. Осмислення практики отримало розвиток за рахунок включення об'єкту до туристичної карти міста.

У селі Базар, Житомирської обл., 2000-го року відбулось відкриття контрмонументу на місці розстрілу і поховання 359-ти вояків – учасників Другого зимового походу 21 листопада 1921-го року. Архітектонічна ідея

Олександра Бориса візуалізувала форму триступінної арки, увінчаної банею із зрестом. Гранітні стелли доповнені іменами загиблих героїв.

Подібні контрмонументи з використанням технологій віртуального залучення в останнє десятиріччя включені до комунікацій у просторах інших західноукраїнських полісів – найбільше Львова, як міста, де активно формується сучасний мультикультурний простір. Так, інсталяція «Увіковічнення» (2016, архітектор Франц Решке, інсталяція Софі Янке) актуалізує тему Голокосту: утворена з 39 гранітних стел, що нагадують абрисами верхівки засипаних мацев. Камені доповнені своєрідними епітафіями: фото та цитатами із життя втраченої єврейської громади. На сусідній ділянці світлим пісковиком протрасований фундамент Великої міської синагоги.

Меморіал «Жертвам голокосту» в Ужгороді (2016, скульптор Михайло Колодко, архітектор Петро Сарваші) повторює відому композицію «стовпа пам'яті». Вертикальна частина складена з множини нанизаних одна на одну поіржавілих зірок Давида за кількістю жертв у гетто. Меморіал «Жертвам голодомову і політичних репресій» у Чернівцях (2018, Іван Салевич) вирізняється метафоричністю, що апелює до авангардних ілюстрацій Ель Лісіцкого. Кубічні об'єкти набувають символічного звучання бід, що впали на українську землю, 14 чорних 6-метрових стовпів із колосками хрестоподібно маркують майданчик – що перетворюється на емоційний простір, символ колосистого поля та цвинтаря одночасно [465].

Актуальне осмислення українських контекстів пам'яті поодинокі реалізовані у меморіалах та скульптурі художників-нонконформістів: Теодозії Бриж – пам'ятник Юрію Дрогобичу у Дрогобичі (1999), Петра Кулика – пам'ятник Івану Підкові у Каневі (2007). Монумент «Жертвам більшовицьких репресій» у Бродах (Богдан Романець, 1993) представляє собою комплекс горельєфних алегоричних композицій, доповнених гаслами, розміщених на гранітній стелі у формі козацького хреста. Постамент вміщує назви тюрем та місць, де відбували ув'язнення земляків, фігуративний контекст меморіалу доповнений ритуалом символічного перепоховання через закладку землі.

Першим повноцінним концептуальним монументом в Західній Україні справедливо визначають пам'ятник розстріляним під час німецької окупації 1941 року львівським професорам (2011). Вважаємо, що саме міжнародна співучасть (Олександр Сьліва, Краків; Олег Трофименко, Дмитро Сорокевич, Львів) стала вирішальним чинником концептуального мистецького підходу. Композиція демонструє призматичну кам'яну арку з десяти постаментів, доповнену римськими цифрами на постаментах, що символізують Божі заповіді. Деконструкція фрагменту через зміщений п'ятий постамент – заповідь «Не убий» – символізує можливість руйнації усієї системи.

Відзначимо меморіал «Небесній сотні» (Івано-Франківськ, 2016, В. Семків, Ю. Семків), експозиційним полем для якого стала фасадна стіна адміністративного будинку – місця, позначеного оборонними інсталяціями в часі Революції гідності. Композиція вигідно локалізована у прохідній частині, що зумовлює тісну комунікацію. Основне гасло монументу: «Тим, хто віддав життя за гідність, з якою можеш дивитися собі в очі» підтримано технологічно. Основа барельєфу імітує зім'ятий папір; довга смуга почленована антропоморфними контрформами. Фриз є відполірованим дзеркалом. Силуети людських голів, нанесені на нього, щораз рефлектують очима перехожих – співучасть суспільства із монументом творить його сенсовість. На рівні вербалізації монумент співпрацює через матеріалізацію віртуальних текстів – полірована частина доповнена цитатами героїв Майдану із соцмереж. Серед цікавих знахідок авторів – меморіал Героїв у Бурштині (2021).

Час втрачених можливостей у секторі меморіальної комунікації результував циклом «оновлених» монументів, як «Тренд національного пророка...» [178]. Попри включення поета до радянського культурного пантеону, повстання ряду типових бетонних погрудь Т. Шевченка у 1960-х роках навіть у провінційних містах, Львів був єдиним з великих українських міст, де не було пам'ятника Шевченкові, з чим пов'язані сукупні масштабні практики політичного та культурного вшанування поета через пам'ятник у Львові (1992), що не мають стосунку до естетики, а демонструють

соціальні колізії об'єднання дискурсу ресентименту зі сформованою в новітній європейській історії колективною пам'яттю поразок [430, с. 97]. Достатньо показовим є факт оголошення 2008-го року у Івано-Франківську конкурсу на проєкт пам'ятника Кобзареві. Попри прозорість процедури – висвітлення проєктних пропозицій у пресі, широкі громадські обговорення, участь у комісії високопрофесійних фахівців, мотивації з боку влади до пошуків нових виразів, результат став чи не найкращим втіленням гіпермодерного гротеску: попри перемогу у конкурсі пропозиції В. Довбенюка та С. Полуботька, базованої на поєднанні фігуративної скульптури з інсталяційним кованим об'єктом, авторитарним методом вирішено було встановити позаконкурсну скульптуру, подаровану громаді міста, «офіційну "хвигуру", що зображає геніального українського поета у "контркультурний" спосіб» [246, с. 42].

Парадокси адміністративних конкурсних колізій 2000–2020-х, заміщення понять *актуальне на зрозуміле, чи доступне до розуміння*, демонструють зміни акцентів у громаді – звільнені декомунізацією постаменти почали масово заповнюватись новими монументами, у яких народницьке розуміння героя доповнюється упізнаваними алегоріями. Войовничі ходи невдоволених *незрозумілими пам'ятниками* тривають до нині. Показові широко висвітлені у пресі процеси вимог громади, що вплинули на визначення переможців конкурсів: вибір пам'ятника Роксолані у Рогатині, пам'ятники Шевченку, «Руській трійці» та Романові Шухевичу у Івано-Франківську, Костянтинові Шишку у Луцьку, Володимиру Івасюку у Львові, інше. Одночасно лунають агресивні вимоги до заміни актуальних мистецьких меморіалів – пам'ятник «Страченим» В. Довбенюка у Івано-Франківську. Процес «меморіаломанії» активно триває до нині, однак масштабні об'єкти змінили бронзовими скульптурами, вбудованими в міське середовище, поєднавши таким чином величне, героїчне та буденне.

Відзначимо і позитивні якості демократичних процесів, адже обговорення активізує не лише громадськість, а й фахівців, змушуючи вести діалог через альтернативні медіа, об'єднуватись у соцмережах, працювати не лише для

фахових вісників, але й дискутувати у таблоїдах. Політика набуває ігрової інтерактивності через мистецькі форми [146, с. 21]. Поява актуального дискурсу спричинює зрушення у сталих розуміннях колективної пам'яті, через що усе частіше міста наповнюються новими знаковими об'єктами, що наперекір фігуративності звертаються до змістовності, використовують нетрадиційні технології, сучасні матеріали.

Соціальна скульптура

Належить до санкціонованого public art-у, що характеризується постмодерністичною стратегією залучення середовища. Найчастіше реалізується у форматах фестивального чи пленерного залучення аудиторії, виступає складовою політичних чи ігрових перформансів.

Елементи поп-артівського «ready made» та інсталяції уперше були застосовані художником Миколою Мазуром наприкінці 1980-х – початкові 1990-х для публічних середовищ Хмельницького – серія яскравих металевих декоративно-ігрових композицій з металобрухту з елементами кінетизму: «Автодром», «Космічне містечко», «Змій Горинич», «Дерево казок» [130, с. 121]. Практика належить до виключних і рідкісних на пострадянському просторі.

Протиріччя між різним сприйняттям мистецтва фахівцями та публікою, закиди щодо «некрасивості» сучасного мистецтва культурологи пояснюють відсутністю комунікації, різними рівнями сприйняття краси: «У публіки щонайменше має бути задоволення від спостереження мистецьких об'єктів та перебування у мистецьких просторах. Але, щонайбільше, вона має здобути непересічний досвід переживання моменту свого життя» [62, с. 12–21]. Якщо при спогляданні твору реципієнт не бачить власної «істини», «краси», то «спілкування з мистецтвом для нього стає схожим на відвідування виставки потвор, які цілком реальні й незвичайні» [62, с. 20].

Звільнені у 1990-х роках постаменти тривалий час зберігали функції місць символічного вшанування. Так у міському просторі Івано-Франківська поблизу зруйнованого пам'ятника Леніну постав протирічливий об'єкт – величезний

гумовий рожевий слон, що був візуальною рекламою новоствореного торгового центру. Попри очевидну тимчасовість та кітчевість, тим не менше впродовж багатьох років слон був улюбленою локацією для сімейного фото. Коло нового «підніжжя» засвідчували урочистість подій молодята, чисельні делегації, тощо. Рожевий слон, як і славнозвісне «яйце» біля міської ратуші, архітектонічна писанка в Коломії стали уособленням попкультури, що керувалась гаслом: «Просто додай води» [32, с. 46].

Чисельні пам'ятники останнього десятиліття також акцентують на ігровій репрезентативності, ставши фотозонами, доповненням до екскурсійних маршрутів, в яких уже складно розрізнити пам'ятник, винесений на конкурс містобудівельної ради від рекламної скульптури, відлитої на кошти місцевого бізнесу та встановленої біля ресторації чи готелю задля приваблення аудиторії. Кожна з таких пам'яток включена до нової міської мітології, комунікативність засвідчується близькою тактильністю, продемонстрованою через полірування певної частини скульптури, інстаграмні фото. Тож найчастіше спостерігаємо, як «популізм у скульптурі реплікує банальність чужих ангажованих ідей, збиваючи орієнтири та засмічуючи простір національної культури трешевою естетикою» [414, с. 13].

Однак, сьогодні ми є свідками і прогресивних процесів, що змінюють обличчя міст. Скульптура поступово переходить від бронзової та деталізованої до умовної, символічної, виражальної, поєднується з громадським простором, набуваючи додаткових функцій. Усе частіше в проєктах використовуються нетипові матеріали – найперше каменю, чорного металу. Велике значення має залучення соціальних практик, серед яких симпозіуми та фестивалі, експозиції у просторі. Саме вони через свою перформативність, подієвість у міському просторі дозволяють залучити публіку до співучасті, через що відбувається найдієвіша комунікація та взаємопорозуміння.

Поверненню робіт модерніста Михайла Дзиндри зі Сполучених Штатів до Львова передувала ідея створити у с. Брюховичі (Львівська обл.) парк його бетонних скульптур під відкритим небом. На жаль, автор залишився

незрозумілим вітчизняному контингентові, зрощеному на наративному розумінні мистецтва, позаяк синтезував концепції образу людини у просторі абстракції. В роботах автора поетика розвивається за рахунок пластичної стилізації, виразної фактури, тональних рішень. Скульптури виглядають як плоскісні трансформери, об'єднані площини, левітаційні простори, поєднання контрформ. Абстрактність не позначає аполітичності автора, навпроти – скульптури Дзиндри були його власним способом поєднання мітопоетичних сюжетів, образів української культури з естетичною потребою лаконічної форми [354, с. 85]. Роботи від початку задумувались як комунікативні. До відкриття музею пластика кількаразово виставлялась у просторі Львова, в т. ч., на проспекті Шевченка 1999-го до урочистостей на приїзд прем'єр-міністра Канади. Через агресивні напади вандалів знищено кілька скульптур, після чого автор відмовився будь-коли демонструвати свої праці у громадському просторі.

Комунікативні якості скульптури є першоосновою для ландшафтної творчості нонконформіста Романа Петрука. У 1990–2010-х роках реалізовані його проекти для відпочинкового комплексу «Карпати» м. Трускавець: кам'яна хвіртка «Чугайстир і Мавка», сонячний годинник «Див», капличка «Живе джерело». Скульптурні композиції належать до оказіональної скульптури, є атракціями з ландшафтною характеристикою. Однак, контексти композицій часто мають меморіальне навантаження. Композиція «Вертеп», створена як ландшафтний об'єкт для етнокафе «Гражда» у Трускавці, відображує театралізоване етнографічне дійство. Скульптурна група наближена до глядача через усунення постаменту, умовно-реалістична, восьмифігурна, в інтерпретації митця персонажі імперсональні, названі умовно: «Той», «Та», «Цей», «Ангел», «Чоловік». Соціокультурний контекст прочитується через присвяту композиції учасникам сільського вертепу, які були розстріляні НКВДістами в селі поблизу Трускавця 1948-го року. У цей же час реалізовані декілька кубістичних композицій Ярослави Мотики, в т. ч., «Покрова», 2002.

Пам'ятник Богданові-Ігорю Антоничу у Львові (Володимир Одрехівський, 2016) є продовженням модерністичних експериментів автора, що були

неодноразово представлені у виставкових проєктах та визнані як частина громадського простору м. Вілен сен Сюр (Франція). У композиції скульптор свідомо уникає портретного зображення, а демонструє метафору постаті поета, як еквіваленту його вітальної поезії [328, с. 92–93]. Так само метафоричним є пам'ятний знак Іванові Франкові – «Поет і птах» – в Ловрані (Хорватія), 2022, авторства Володимира та Василя Одрехівських. Композиція складається з двох умовних скульптур – поета, що опустив крила під тягарем долі та птаха-мрії, готового злетіти.

Традиція проведення скульптурних симпозіумів в Україні розпочата 1986 року пленером дерев'яної скульптури у м. Тростянець, Сумської області. Згодом ініціатива перейшла у кам'яну пластику. Симпозіум в Олеському замку відбувся 1996, у середмісті Івано-Франківська в 1998-му, Коломиї – 2000-го, Луцьку – 2001-му. Такі події надають престижності малим промисловим і туристичним містам, вирішуючи найрізноманітніші дизайнерські проблеми, пов'язані з естетизацією міського ландшафту. Пленерні акції стають одночасно платформою для спільного навчання, в т. ч. аудиторії, що має нагоду «звільняючись від позитивізму мислення – бачити і чути у звичайних об'єктах живої природи, природному камені в першу чергу, розумне й одухотворене життя Єдиного, частка якого присутня в кожній людині. Явище естетизації необробленого каменю реактивувало еманції "неолітичної релігії", захованої в дальніх куточках нашого підсвідомого» [414, с. 381].

Слід відзначити і факти трансформації форматів мистецьких пленерів. Якщо у 1990–2000-х вони були тематичними, а учасники обирались за конкурсним принципом від професійних Спілок, то нині ситуація змінюється на догоду децентралізації та демократизації суспільства [414, с. 200]. До числа учасників потрапляє усе більше профанів, локація пленерів винесена поза межі міських просторів. Як наслідок, процес творення заміщується короткотривалою презентацією, простір міста з театру дій перетворюється на маломистецьку експозицію, а реалізовані об'єкти часто утилізуються. Аура твору заміщується

аурою престижу [289, с. 41], в якій глядач прагне не сприйняття та усвідомлення, а бути допущеним до презентації.

Своє право на ситуацію «тут і тепер» скульптор з Івано-Франківська Олександр Желєзняк реалізував у Нью-Йорку, де 11 вересня 2001-го року, перебуваючи на автостоянці у Брукліні, став свідком відомого теракту та падіння веж-близнюків [20, с. 59-62]. Рефлексія митця була миттєвою. Уже наступного ранку, разом з Едвардом Саркісяном³³, в центрі Юніон скверу, навпроти монументу Джорджу Вашингтону вони встановили пам'ятний арт-об'єкт – триметрову символічну свічку з написом «Жертвам терористичної атаки». Об'єкт набув значимости через свою універсальність, зрозумілу усім, незалежно від національності та віросповідання, комунікативність. «Перший», як зазначалось у таблоїдах монумент жертвам тероризму виготовлений з тимчасових матеріалів: пластику, сітки, дроту, електричної підсвітки, гіпсової шпаклівки. Фото з місця локації наглядно демонструють нам трансляцію процесу, а не демонстрацію об'єкту: свічка встановлювалась з допомогою громадян Нью-Йорка, тут же О. Желєзняк довершував об'єкт, закриваючи конструкцію шпаклівкою. Протягом двох з половиною тижнів громадяни міста обклеювали його, як і весь навколишній простір записками до загиблих, лозунгами про протидію теторизму, описували графіті різного характеру, обкладали сувенірами, квітами. Свою шану загиблим через покладання квітів до цього об'єкту 19 вересня виразив президент Франції Жак Ширак [333]. Тимчасове стало місцем поклоніння, молитви, співпереживання. Через блискавичне просування у ЗМІ акціоністи одномоментно стали відомими усій Америці, а їх особистісне відчуття – визнанням загальної втрати та символом національного відродження країни. Емігранти щонайкраще змогли відчутти та відобразити скорботність події через алегоричний образ. Фото опубліковані у Washington post, Newsday, ABC News. Українські ЗМІ відреагували на цю подію лише 2002-го року, загал воліє її не помічати [498].

³³ Хімік, урядовець з міста Спітак (Вірменія). Пережив землетрус 1988-го року, у якому загинуло понад 25000 жителів Вірменії

Колекція мініскульптур Михайла Колодка в Ужгороді (від 2010) та Мукачево демонструють приклад мистецької інтервенції в урбаністичний простір. У незвичному форматі автор переслідує ідею популяризації історії місця через пластичні наративи, звертаючись до естетики кемпу, як усвідомленого іронічного прикладу постмодерної культури [662]. Встановлення скульптур несанкціоноване, збір коштів та матеріалу – бронзи, міді – відбувається за громадської співучасті, в тому числі і з рециклінгу монет-мідяків. Позитивна практика ужгородського митця продовжена колекцією мініскульптур у Будапешті (Угорщина) та Чернівцях, де 2015 року встановлений пам'ятник Ференцу Лісту. Нинішня російська агресія проти України 2022-го року миттєво втілена у впізнаваній міні-скульптурі із кораблем на московській набережній у Будапешті [265].

Трансформаційні процеси зачіпають не лише статичну скульптуру – через соціокультурні обставини змінюється меморіальне середовище, що породжує дискусії у громаді. Так цвинтарний комплекс в Івано-Франківську, де розміщений надгробок Денису Січинському зазнав кардинальних трансформацій: зруйнований у 80–90-х роках, 1989-го перетворений на меморіальний сквер. І хоча досі тут відбуваються поховання (героїв «Небесної сотні», учасників АТО), правиться у новозбудованій каплиці, зміна поколінь вплинула на буденне сприйняття надмогильних пам'ятників, прирівнюючи їх до паркової скульптури, придатної для близької комунікації. Подібну зміну спостерігаємо і в інших міських просторах, де підніжжя пам'ятників використовуються юними містянами як майданчики для стріт-трюків, стінописи міста в історичній частині поповнюються щоденно за рахунок вторгнення графітчиків. За словами О. Чепелик, «вислизання, іронія і дистанція, розчинившись у всьому, породжують нудьгу. Вже не цікаво знати, як щось деконструється і розвалюється. Набагато цікавіше, що залишається, коли все розвалилося, як відбувається відродження з хаосу, де істина та відповідальність за реалізацію проєкту під назвою держава Україна як свого власного проєкту» [518, с. 174].

Львівський пам'ятник Шевченку, хоча й досі зберігає зв'язок із практиками вшанування, політичного активізму, поміж іншим, відомий як місце зустрічі субкультурних спільнот, позначене через окислення бронзи місцем «коло жаби». Осмислення ситуації навколо національної пам'яті і пам'ятника розпочалось ще у 1990-х. Акція «Мітоформи» (1994) Стаса Горського у львівській галереї «Децима» репрезентувала інсталяції з фрагментів чавунних форм, що раніше використовувалися для скульптурного лиття монумента Тарасові Шевченкові [547]. Проєкт «Перевтілення» (1998) Ярослава Яновського [348] був демонстрацією прихованої політичної маніпуляції: розфарбовані посмертні маски поета демонстрували «скульптурно-живописний спосіб клонування» героя. 2001-го року львівські пам'ятники Шевченкові та Франку стали об'єктами інсталяцій В. Кауфмана «Це ще не свобода», в яких пам'ятник Шевченкові був «закований» ланцюгами, Франкові – обернений білою тканиною. Інсталяції доповнювались символічними «соціальними одиницями» – гіпсовими головами, конструкціями дерев'яного паркану як символу «парканної демократії» та відкритої дверної коробки з вистеленою червоною доріжкою і покладеними квітами [510]. Старі та нові пам'ятники українських міст щороку «вбираються» у вишиванки, стаючи частиною флешмобів до «Всесвітнього дня вишиванки», запропонованого чернівецькою студенткою (2006).

Трансформація колективної пам'яті, пов'язана зі зміною поколінь, спричинює поступові зміни в суспільній риторичі, де гіпертрофованій комплекс жертви повільно перетворюється на іронічну рефлексію. Пантеон національної пам'яті стає складовою нових культурно-мистецьких практик. Тож очевидно, що на початку ХХІ сторіччя культурно-мистецькі практики стали невід'ємною часткою трансформаційних процесів урбаністичного середовища Західної України та демонструють багатство рефлексій, пов'язаних із суспільними змінами.

Одночасно відзначаємо, що різнополюсне ставлення до мистецьких констант, соціальне замовлення на монументальні твори спричинюють

радикальні протиріччя у різних суспільних групах: актуальне визначається як маломистецьке, незрозуміле, тимчасове, одночасно традиційне – як застаріле, прикладне, консервативне, оповідальне.

4.2. Процеси інституціалізації альтернативних форм художньої творчості

Розуміння культурно-мистецької інституції як нормативної риторики влади, що надає цінності знеціненому, природно обумовлює трансформацію інституцій в кризові моменти, де революції зміщують ієрархії, поступаючись новому. Окрім «культурної політики пізнього капіталізму», що пов'язує змістовність мистецтва із ринком, легалізація актуального мистецтва Західної України в більшій мірі пов'язана з процесами формування «культурного капіталу» наприкінці ХХ століття, обумовленого спільною участю соціального, політичного і бюрократичного капіталів. Формальна легалізація альтернативного мистецтва московським «Sotheby's», політика «Перебудови», Закон СРСР «Про кооперацію» (1988) сприяли бурхливому хаотичному розвитку приватного колекціонування та недержавного галерейного сектору. Перший творчий кооператив «Soviart» (1987) у Києві став легальною юридичною інституцією, що популяризувала українських митців «нової хвилі» за підтримки американських, данських, німецьких та інших посольств у Москві. Дослідниця Леся смирна зауважує, що інші юридичні інституції приєдналися до процесу лише після 1991 року [460]. Ольга Петрова відзначає, що народженню вітчизняного галерейного руху сприяли, з одного боку, академічний професіоналізм митців, з другого – їхнє подвійне діалектичне буття в контексті «андеграундного бунту» [356, с. 37].

Серед видових новацій у другій половині 1990-х як центральні елементи української артистичної сцени закріпились перформанс та інсталяція. Їх легалізація, на думку О. Голубця була настільки очевидною, що призвела до створення секції «експериментального мистецтва» у Львівській організації Спілки художників. Запровадження постмодерних практик у старій інституції

пов'язане з іменами художників Віктора Довгалюка, Василя Бажая, Володимира Кауфмана, Ганни Куц, Альфреда Максименко, Мар'яна Олексяка, Петра Старуха, Сергія Якуніна, Ігоря Яновича та ін. [129]. Івано-Франківська ООНСХУ відзначилась низкою комунікативних кураторських ініціатив Богдана Губалія, Волинська – Володимира Марчука, Закарпатська – проєктами Павла Ковача.

Регіональні центри та інституції самостверджувались на конкретних територіях, нівелюючи координацію між центром та периферією, створюючи власні міграційні шляхи. Кінець 1980-тих пов'язаний з ринковим піднесенням продажів творів мистецтва, що дало можливість сформувати приватні колекції. Саме у цей час укладена й значна частина збірок західноукраїнських художніх музеїв. Галерейна активність та закупівельна діяльність Дирекції виставок при Центральному Будинку Художників (Київ) до 2010-го року стали своєрідним каталізатором у визначенні музейного статусу митця.

В ієрархії старих інституцій: управління культури, музей, виставковий зал, мистецький журнал, що опираються на постідеологічну політику через персоналістику: мистецтвознавець-журналіст-критик-управлінець, як нова інституція постає незалежний куратор, що не представляє жодної з інституцій окрім себе самого. Діалектика стосунків «місця»-«немісця» [575] закріплює за «немісцем» – галерея, ЦСМ, музей – простір «творення діалогу навколо творів мистецтва, легітимації сенсів, створених митцями за зачиненими дверима своїх художніх майстерень» [195]. Передпочаток галерейної практики характеризується «романтичністю», що визначається найперше «полістилістичним демократизмом» та повагою до індивідуальності, позбавленої контролю з боку менеджера [356, с. 38].

Економічний спад 2000-х мінімізує частку приватного колекціонерства, а разом і централізованої поліграфічної активності. Видання каталогів, альбомів, монографій, буклетів відсутнє або переходить у самвидавну стадію чи до зацікавлення нових видавництв. Усі ці чинники впливали на трансформацію старих інституцій. Функції незалежного куратора переймають

директори музеїв, провідні науковці, долучаючись до актуального мистецького процесу через створення музеологічних подій – тематичних, концептуальних виставок, конференцій, симпозіумів, обговорення у ЗМІ та соціальних мережах, створення інформаційних карток, електронних каталогів, завдання яких полягає у активації загальнокультурних питань. Додатковою темою професійного обговорення ставали одночасно відсутність фахової критики та неготовність публіки до сприйняття нових форм мистецтва. Діячі тусівки першими руйнували корпоративні рамки, переймаючи роль культурологів [60], вони ж були галеристами, тоді як галеристи ставали політиками, теоретиками, іміджмейкерами, тощо. Руйнуючи вузькопрофесійні компетенції, колишні учасники мистецьких тусівок набували навичок діячів архітектури, інституційної критики, шоу-бізнесу, дизайну, нових технологій, в тому числі, політичних.

4.2.1. Галерейні практики кінця XX – початку XXI сторіччя.

Гостре відчуття прискорення історичного ритму на переломі тисячоліть призвело до чисельних дискусій з ключових проблем історичного пізнання, включаючи усі аспекти присутності минулого у сьогоденні та їх репрезентації, наслідком чого став хаотичний пошук нової інституційної моделі, здатної досягнути феномен актуальної доби.

Поява альтернативних мистецьких галерей клубного типу починалась із самоорганізації митців. Першим засобом репрезентації стала «тусівка», як оригінальний соціокультурний феномен, що не має історичних аналогів. Тусівка не належить до андеграунду, її самоорганізація пов'язана з ситуацією відсутності репресивного тиску та вичерпаності консолідації за принципами ідеологічної єдності, етики протистояння. Вона характеризується типом зв'язків, направлених на потенційність, віру в швидку інституціалізацію через належність до проєкту та вбудування у ринок. Тусівка є одним із симптомів постідеологічної культури, що не визнає суспільної думки, не продукує художніх напрямів та шкіл, єдиної системи цінностей, авторитетів,

відзначається полістилізмом, не визнає та не підтримує серед себе харизматичних авторитетів, успішних героїв. Тусівковий тип галерей та групових виставок у цей період характерний для усього східноєвропейського простору. Явище демонструє присутність феномену спільної мови та естетики.

Самоорганізовані галереї

Відкидаючи розуміння цінності старих інституцій, як неефективних, учасники різнорідних тусівок пропагували ідеї створення нових, через які намагались інституціоналізувати власне розуміння мистецтва. «Насамперед пропонували актуальні форми взаємодії з глядачем. Відбувалася переорієнтація жанрово-видових канонів на “візуальне мистецтво” з його конгломератом акціонізму, перформансу, геппенінгів, відео-арту, інсталяцій ест» [293].

Перші галереї не мали офіційного статусу та реєстрації. Належність до галерейної діяльності була декларативною, а низькі ціни на комунальні послуги та відсутність орендної плати дозволяли вести доволі ризиковану мистецьку діяльність, пов'язану з репрезентацією актуальних практик у клубному середовищі, більше характерну для формацій типу Центр сучасного мистецтва (ЦСМ). Функція галериста зводилась до надання приміщення, організації групових виставок. Про більшість галерей не було жодної інформації у центральному медіапросторі, що зводило їхню діяльність до маргіналізації, породжувало суперечки у питаннях інституціалізації мистецтва. Показовим є спогад Георгія Косована про виставку пастелей та колажів Лариси Євдокименко у львівській галереї «Три крапки»: «прийшли люди і хотіли купити роботи Євдокименко, але Діма (Шелест) тоді сказав, що продавати їх не можна. Він, як музейник, вважав, що мистецтво належить музеям, не враховуючи того факту, що художнику за щось треба було жити» [244].

Серед перших західноукраїнських галерей тусівкового типу були львівські «Три крапки» (Г. Косован, 1988–1996, з 1990-го Науково-виробниче впроваджуюче підприємство «ГалАрт», МП «ГалАрт»), «Центр Європи»

(Ю. Соколов, від 1987). Остання відома організацією культової виставки «Театр речей, або екологія предметів».

Згодом новими проєктами Ю. Соколова стали галереї «Децима» (1993–1994), «Червоні рури» як публічні некомерційні інституції, засновані «вузьким колом львівської інтелігенції – культурологами, художниками, архітекторами, письменниками» [547]. Серед групових проєктів «Децими» переважали концептуальні: виставка «Пошук примхливих зваб» (13 авторів: Львів, Київ, Берн) – представлено живопис, графіку, інсталяції, дизайн одягу; реінсталяція «Транзит» Ю. Соломка, акція «Мільйон квітів» Ю. Соколова, контroversійна «Мітоформи», описана у попередньому підрозділі. Галерея «Червоні рури» (вул. Єфремова, 24) [165, с. 299] була прикладом квартирної інституції, що поєднувала функції мистецького та вернакулярного просторів. За чотири роки існування простору (від 1995) тут було реалізовано близько 20 мистецьких проєктів.

Галерея «Гердан» (1996, вулиця Руська, 4) арт-директор, куратор Ю. Бойко, директор О. Шейка. Представляла митців, що входили до товариства «Шлях». Діяльність куратора не обмежувалась просторами галереї. Серед перших значних проєктів була виставка «Дух. Тіло. Розум» за участі Л. Медвідь, М. Малишко, Є. Равський, Є. Лещенко, І. Подольчак, В. Костирко у НМЛ (1997) та НХМУ (1998). За свідченнями сучасників, Ю. Бойко поєднував функції арт-критика, тележурналіста (проведено понад 80 телепрограм з циклу «Галерея», ЛТБ), менеджера, експозиціонера (понад 80 виставок художників з України, Польщі, Німеччини) [547].

Об'єднання «Гердан» представляло сучасне мистецтво України в проєктах: «Через межі і кордони» на запрошення Міністерства культури Австрії (Лінц, Гмунден, 1996), сучасне мистецтво України у програмі «Нова Європа зустрічає нову Україну» (Бонн, 1997 рік) [242]; стало ініціатором та співзасновником львівського бієнале українського образотворчого мистецтва «Львів 91 – Відродження», що репрезентувало роботи понад 250 українських митців світу. Юрій Бойко був куратором виставкового блоку «нового покоління художників

Львова» на бієнале «Impreza-95», курував проєктом В. Костирка «P`Ustraciji istoriji «istoriji Mystectva», представленого «Герданом» на львівському фестивалі сучасної культури «Культурні герої» (2002).

Галерея відома підтримкою та співучастю у резонансних культурницьких акціях, як то: Міжнародні симпозиуми з гутного скла, Міжнародний музичний фестиваль «Контрасти», Всеукраїнський студентський спортивний фестиваль «Будьмо» [242].

Мистецьке об'єднання «Дзига» (1993, вул. Підвальна, 4, 1997 – Вірменська, 35) сформувалось завдяки співпраці активістів Львівського студентського братства: М. Івашишин, А. Рожнятовський, Я. Руцишин з театральним режисером С. Проскурнею та художником В. Кауфманом. Почавши із тусівки, «Дзига» об'єднала літераторів, музикантів, художників, перетворивши маргіналію на модний простір, що поєднував кураторські виставкові проєкти з фестивальною діяльністю, спонсорськими ініціативами. Простір набув значення тренду, нарративу, що символізував новації, експериментальне мистецтво, комунікацію не лише із митцями всередині самого простору, а й з містом. 2002-го року на фестивалі «Культурні герої» галерея репрезентувала серію проєктів, що поєднували перформанс, інсталяцію, мультимедіа: «Екологія 3000» В. Бажая, мультимедійний «Вхід-Вихід» А. Сидоренка та С. Якуніна, ужгородські проєкти «Adama Terra» П. Ковача, «Названі сни» Т. Табака, «Пейзаж напам'ять» Г. Булеци. Від 2009-го «Дзига» стала інституцією, з якою пов'язана діяльність неформальної ужгородської групи художників «Кружка Есмарха»: проєкти «Світ тварин» (2009), «Мінімум/Максимум» (2010), «Рецепти лікаря Есмарха» (2013).

Галерея «Яровіт» (1996, приміщення фонду А. Шептицького), засновник – Ю. Ситник, директор О. Нога, провадила меценатську діяльність, організовувала літературні вечори, театральні-музичні дійства.

Перша художня галерея Ужгорода «Дар» (куратор та директор, Б. Васильєв-Сазанов) з'явилась 1993-го року в приміщенні Ужгородського замку. З діяльністю простору пов'язана репрезентація (1996) та підтримка

учасників одного з перших закарпатських неформальних мистецьких об'єднань «Поптранс». Ужгородська мистецька тусівка 1990-х гуртувалась в засквоченому будинку на Шумній 1. Групові виставки-акції демонструвались у непристосованих закинутих приміщеннях, посеред просторів міста [478, с. 8]; зрештою, закарпатський андеграунд відомий більше через галереї Львова, пленери у Чехії та Словаччині, Угорщині. За спогадами учасників тусівки, саме занурення у чеський андеграунд, 1996, розширив їхнє уявлення про сучасне мистецтво [478, с. 12].

Неформальна галерея «Коридор» в Ужгороді офіційно заснована у липні 2002 року (вул. Пархоменка, 7, куратор, П. Ковач). Магістральний простір 2-го поверху художніх майстерень Закарпатської СХ, де знаходилась майстерня Павла Бедзіра та Єлизавети Кремницької ще у 1990-х став альтернативною галереєю для самоорганізованих виставок за ініціативи П. Ковача та М. Сирохмана. Саме тут 2006-го відбулась відома «Перша виставка Оп-Арту», 2007-го – «Фетрова» виставка з картонів та ескізів кишенькового розміру 1960-х – 1970-рр. П. Бедзіра, знайдених по смерті у його квартирі [449]. Від 2011-го року простір персональної майстерні П. Ковача, до якої перевезені речі П. Бедзіра, та коридор Художніх майстерень перетворені на самоорганізовані майстерню-музей П. Бедзіра, громадську бібліотеку, художню резиденцію, проектний простір.

Івано-франківські самоорганізовані тусівки кінця 80-х, початку 90-х: «St. Art» О. Чулкова та А. Звіжинського (у варіативному написанні Ст. арт – Станіслав-арт), «February» М. Панакова (1991), пізніше «Гіперфутуризм» (2000) активізовувались через комерційні з'язки з галереями Москви та Ленінграду. Творчий центр «Паралельне мистецтво 10×10+1» (М. Панаков, 1997) об'єднував у спільних проєктах художників, музикантів, театралів. Проєкт «Інша територія» був однією із перших публічних репрезентацій мистецтва пацієнтів з психічними розладами (2000, виставковий зал ІФООНСХУ).

Творчі виставки та зустрічі тусівок відбувались у форматі квартирників, міських вернісажів з метою входження до мистецького ринку. Одна з відомих

квартирних галерей «Сигма», популярна через виставкову активність, публічні лекторії, диспути (вул. Грушевського, 12), належала художникові-аматору Віктору Майстричу. Галерея була локацією окремих кураторських експозицій бієнале «Імпреза-97», а саме: виставок еротичної графіки «Антична серія» А. Міро (Іспанія) та еротичного фото С. Браткова (Харків).

До числа перших галерей з функцією ЦСМ, що була вільним простором для мистецьких висловлювань, у Івано-Франківську належить «Прикарпатський культурний центр» Юлія Пікара на вул. Радянській (тепер Незалежності) – місцевій стометрівці. Тут розповсюджувались перші числа «Четверга», аудіокасети з записами рок-груп. У 1990-му відбулась перша виставка фотографії у стилі «Ню»: у вікнах галереї публічно представлені постери з дівчатами Playboy; серед учасників фотовиставки відомі Я. Проців, В. Пилип'юк. У просторі цієї виставки Р. Кондрат інстальював ситуацію власного відомого фототвору «Випадок на виставці». Персональна виставка М. Яремака (1990) відзначилась нетрадиційною рекламною кампанією у форматі авторських перформансів: автор заінстальював на прохідній частині перед ПКЦ об'єкт-суб'єктну ситуацію, утворену зі старого стільця та пишної картинної рами. Оживлення ситуації відбувалось не лише через створення перепони посеред вулиці, а й присутності митця, що, імітуючи «живий» автопортрет, демонстрував кривляння, виступав із промовами, викликаючи подивування у випадкових перехожих.

Попри успіхи та розголос перших «Імпрез», івано-франківська тусівка на початку 1990-х перебувала в ситуації інституційного та символічного вакууму, що призвело до втрати учасниками відчуття реальності та переділу всередині групи. Учасники групи «Станіславський феномен» (червень, 1992, колективна виставка «Рубероїд») прагнули до надмірних дій, підкріплених привертанням уваги ЗМІ, гучними гаслами чисельних маніфестів, на зразок: «Ми любимо себе, наскільки ми взагалі здатні любити. Чи можна сказати ніщо краще за нас? Чи можна не сказати нічого (краще за нас) говорячи без угаву? Можна. І в цьому наша перша велика заслуга. Справжнє мистецтво не викликає ні захвату

ні відразі. Справжнє мистецтво не викликає. Справжнього мистецтва не помічають. Нам не вдалося залишитися непоміченими. Нам навіть цього не вдалося. В цьому наша друга велика заслуга. Ми не намагаємося бути блідими. Ми блідіше за бліду тінь. Заслуга не наша. Спасибі матінці природі» [213].

Останнє десятиріччя ХХ століття було відзначене значною кількістю потенційних та реалізованих проєктів групи: паралельних з офіційною програмою «Імпрези», очолених тусівкою та зареєстрованих як «імпрезівські», індивідуальних та групових грантових, за підтримки ЦСМ Сороса [294, с. 64]. Обговорення майбутніх проєктів пов'язувались неодмінно зі спланованими збуреннями традиційного суспільства, фестивальними програмами Києва, Львова, Лінцу, Дахау, Санкт-Петербурга, а спроба вербалізації власного мистецтва у контексті «пограничного часу» результувала серією констатуючих практик та появою культурологічних часописів «Четвер», «Перевал», «Плерома», «Кінець Кінцем». Кураторські амбіції А. Звіжинського в цей час гучно реалізовані представленням національного розділу «Лагідний тероризм» на IV Петербурзькій бієнале: «Східна Європа: Spatia Nova» (1996), за участі: Р. Котерлін, Я. Яновський, М. Яремак. Ініціатива «тероризму» схилилась до кількісних провокацій, тож відтворена згодом у Івано-Франківську в програмах бієнале «Імпреза-97» та всеукраїнського фестивалю «Культурні герої» (2002).

Самостійні галерейні проєкти М. Яремака у Івано-Франківську наприкінці 1990 – початкові 2000-х можна означити як амбітні акції одного художника, спроба перформування міста та створення мистецьких територій клубного типу, з чітко окресленими естетичними, рекламними та прагматичними функціями. За висловом самого митця, це акти власної творчості, аналогічні за природою до класичного живопису, однак реалізовані у соціальній площині; тривалі перформанси, у яких територія галереї та суб'єкти, що є відвідувачами, використовуються як художній матеріал. Подібні лабораторні дослідження у цей же період проводить у Львові В. Кауфман. Об'єктами його досліджень є культові кав'ярні «Вавілон ХХ», «Лялька», а публіка, задіяна до зрежисованої акції, виконує роль стафажу [455, с. 30].

До сьогодні галерейні практики М. Яремака в мистецтвознавчій літературі та ЗМІ згадуються без належної хронологізації та зазначення реалізованих завдань, через що применшується їх значення. Галерея «Вікно» (1991) – простір-кімната у Пасажі Гартенбергів зосереджувалась на комерційних та популяризаторських завданнях. Популярності місцю надавали безпосереднє сусідство з виставковим залом «Імпрези-91», культовою кав'ярнею «Під каштанами» [37, с. 101–103].

Серед завдань культурного простору «S-об'єкт» (червень-грудень 1993, вул. Бандери,1) були: фіксація реального стану мистецтва Івано-Франківська через кількісне наповнення галереї новими мистецькими артефактами та створення комунікативного поля для активації мистецького й культурного процесів у місті, ознайомлення спільноти з новими явищами, налагодження контактів із новою політичною елітою. Простір став яскравою візиткою міста, об'єднав широкі культурні кола, започаткував ряд акцій, як то «мистецька робітня» – щотижневі клубні зібрання, що надалі були перейняті митцями Львова, Києва, інших міст України. Серед відомих акцій «S-об'єкту» назвемо зустріч із О. Заливахою, редколегією журналу «Образотворче мистецтво», публічні філософські виклади В. Єшкілева, Т. Прохаська [194, с. 10], перформанси «Листи французького інженера» у виконанні Т. Прохаська та О. Гнатіва, «Гоління черепа електробритвою Іздрика» у виконанні Ю. Іздрика. Окремий проєкт «ЗаІмпреза», хоча формально був включений до «Імпрези-93», став самостійним кураторським проєктом, що демонстрував альтернативне мистецтво: перформанс, відеоарт. Серед запрошених авторських акцій відзначимо «Річ і ніщо» Ути Кільтер та Віктора Маляренко (Одеса), «Маргінальне кіно» Володимира Гуліча (Запоріжжя), Анатолія Федірко (Чернівці), соло-акція Петра Старуха «Оброшин-Львів» (Львів). Саме тут відбулась франківська частина відомого перформансу Ю. Соколова, О. Замковського та С. Горського «Перехресна трансплантація незалежності» (Львів), перформанс «Кокон» у виконанні М. Яремака, Т. Прохаська в супроводі віолончеліста з Польщі Тадеуша Вілецького.

Простір «С'об'єкту» (1997–2001, вул. Шашкевича, 5) попри першість комерційного призначення, декларував завдання, окреслені у попередніх просторах. Саме тут започаткована культурна практика «рамування», що перетворювала мистецький твір – артефакт – на об'єкт комерційного призначення, товар. Галерея вирізнялась інсталяційною композицією на фасаді, що демонструвала вже відомі «сОБ'ЄКТИ»: «клейноди з прорізного металу – прапор та стілець. Дизайн інтер'єру мав би невимушено перетікати у зовнішній простір вулиці (міста). Акцентоване таким чином місце ("це – тут") одночасно перетворювалося на жест доброї волі, запрошення до наведення зв'язків між соціумом і мистецтвом» [294, с. 66]. Серед ідеологічних завдань, які ставив перед собою митець у цьому просторі: культурний опір столиці, яка відтягувала до себе творчих особистостей, вивчення нових провінційних регіонів, особливо східних, «надання можливостей для самореалізації тим людям, які хочуть засвідчити себе, мають потребу динамізувати провінційну ситуацію чимось радикальним, виявити себе як "інших"» [7]. Галерея відома, поміж іншого, репрезентацією постмодерних експозицій «Імпрези-97»: фото-проекту І. Чічкана «Сплячі принци України» (Київ), інсталяцій Ю. Іздрика «Прощання з рибою» (Калуш) та М. Яремака «Перманентне Різдво» (Івано-Франківськ), тут експонувалось програмне живописне полотно О. Борисова (Харків) «Франко vs Франко».

Ініціативи ЦСМ

Питання інституціоналізації актуального мистецтва порушувались західноукраїнською мистецькою спільнотою від початку 1990-х років. Ідея створення першого Музею сучасного мистецтва в Україні належала ініціативі Фонд «Імпреза».

Уже 1991 року зміни політичного устрою та економічна криза держави виявили неможливість реалізації міжнародного бієнале сучасного мистецтва у Івано-Франківську та «Відродження» у Львові як явища, натомість почалось поступове їх перетворення у процес та дискурс, з метою створення інформаційного середовища. Канал «перетікання» інформації мислився на

основі західноєвропейських моделей: виставки, ярмарки, аукціони, критика, каталоги. У цій ситуації «Імпрези» належало стати новою інституцією, спроможною не лише до ретрансляції, а й теоретичного аналізу, структурування візуальної та вербальної інформації.

Учасники конференції з проблем сучасного мистецтва «Імпрези-міжсезоння» (Івано-Франківськ, 29 березня – 1 квітня 1995) намагались теоретизувати проблему перетворення хаотичної громадської ініціативи на структуровану та фінансовану державну програму, що могла б гарантувати зафіксованість подій та їх включення до культурно-мистецького контексту. Однак відзначено, що пошуки комунікативної моделі неефективні через процес *«перманентних змін кабінетів»* [321, с. 5], а одноразові акції не здатні до творення традиції.

Центр сучасного мистецтва (ЦСМ) розглядався як процес, розтягнута у часі перманентна акція бієнале, що розширювало інформаційні можливості. Питання створення фондової збірки Українського музею сучасного мистецтва декларувались на кожній програмній та проміжковій подіях бієнале, в тому числі, положенням про проведення аукціону «Імпрези» (1990). Цінова політика франківського аукціону була нижчою від московського Сотбісу 1988, однак вплинула на закупівельну політику кількох присутніх на ньому українських художніх музеїв. Локалізація експозиції другої бієнале (1991) у пам'ятці архітектури початку XX століття – колишньому пасажі Гартенбергів спричинила до початкової дискусії про проєкт-пристосування цієї пам'ятки під функції Музею³⁴. Комплекс розглядався з позицій створення умов для виставкової та креативної діяльності, формування колекцій, створення конкурентного ринку мистецтва, розміщення різноманітних культурних інституцій. Згодом приватизація пам'ятки, відсутність коштів, неможливість видання каталогів на «Імпрези-93» спричинили організаційну кризу, що результувала спадом організаційних ініціатив та розумінням того, що лише державна опіка може стати гарантом збереження теми сучасного мистецтва.

³⁴ Фото проєкту надане І. Панчиним.

Часткова інституціалізація бієнале та перший практичний крок до вивчення колекції відбулись через створення у штаті ІФДХМ «постімпрезівського» сектору сучасного мистецтва «з метою натуралізації організаційної структури і накопичення депозиту майбутнього музею сучасного мистецтва в Івано-Франківську» [208], очолюваного І. Панчишиним, що у цей час також був членом наглядової ради ЦСМ Сороса.

Тема репрезентації актуального мистецтва, проведення періодичних акцій в Україні та за кордоном висвітлювалась учасниками наукової конференції з проблем сучасного мистецтва «Імпреза-міжсезоння» (29 березня – 1 квітня 1995, ІФДХМ, вілла Маргошеса, Івано-Франківськ). У доповіді Т. Прохаська запропоновано трансформувати бієнале у формат інформаційної газети: «Насправді ми ж не володіємо ситуацією, ніякою. І це не лише в умовах віддаленості від центру, а й існування самого центру. Ми володіємо лиш дискурсом. Тому, щоб опанувати ситуацією, ми можемо підійти до цієї низки проблем парадоксально з точки зору і опанування процесом...» [321, с. 27]. Думку про спільну періодичну мистецьку газету, що стане оперативним інформаційним каналом, допоможе митцям вживатись у ринкові умови, одночасно висловив секретар по зв'язках із громадськістю німецького культурного центру «Гете Інститут», критик, О. Буценко [321, с.19]. Ідея «Імпрези» як способу подолання периферійності для країни загалом належить Ю. Андруховичу: «Україна тоді перестане бути культурною периферією світу, коли її міста перестануть бути культурною периферією України» [321, с. 23]. У доповіді-маніфесті одесита О. Ройтбурда підкреслено тезу про відсутність у державі інфраструктури сучасного мистецтва [321, с. 15].

У Меморандумі учасників конференції зазначено: «Бієнале "Імпреза" має єдиний в Україні тривалий досвід періодичних міжнародних мистецьких зустрічей, є базою першої на Україні моделі активної колекції творів художників з різних країн і континентів. Ця колекція, що постійно поповнюється, в перспективі є реальною можливістю формування музею сучасного мистецтва» [406].

Діяльність сектору «сучасного мистецтва» припинена 1999. Фонди подарованих робіт для створення планованого Музею сучасного мистецтва (на сьогодні – 746 одиниць збереження у ММП) розділені на категорії тимчасового зберігання (482 одиниці збереження: живопису 88, графіки 347, скульптури 47) та основних фондів (264 одиниці збереження: живопису 44, графіки 209, скульптури 11).

Практичні кроки до створення нової інституції в Івано-Франківську розпочались лише 1998-го внаслідок розробки нової політики стратегічного розвитку міста. Наприкінці 1999-го року зареєстрована Громадська ініціатива «Конвенція Музей Сучасного Мистецтва», ініціаторами якої стали: «Благодійний фонд розвитку "Наш Станиславів"», Пластове видавництво «Лілея–НВ», «Центр Муніципального Розвитку», окремі культурні діячі. Серед можливих шляхів реалізації головної концепції – створення Музею сучасного мистецтва у Івано-Франківську, розглядались централізована державна – створення Музею як ланки Муніципального мистецько-культурного центру та «низова» версії. Остання розумілась як об'єднання зусиль різноманітних інституцій, що підтримують ідею Конвенції для створення громадянського «Музею-центру» [405]. У планах діяльності Конвенції на 2000-й рік значилось: відкриття Музею Сучасного Мистецтва, формування фондів на базі колекцій попередніх бієнале, залучення архітектурного факультету Львівської Політехніки до розробки проєкту-пристосування пам'ятки архітектури, колишнього кінотеатру «Тон» (1929) під функції мистецько-культурного центру³⁵, освоєння приміщення, відкриття та утримання постійної сторінки в муніципальній газеті, відкриття Web-сторінки «Музей» на базі серверу одного з учасників Конвенції, створення власного Інфо-медіа банку, проведення фотопленеру. Інфо-медіа банк розумівся як перспективний елемент віртуального Музею Сучасного Мистецтва [405]. Рішення підтверджене «Програмою підтримки та розвитку української культури м. Івано-Франківськ

³⁵ Проєкт опублікований: [224].

на період 2001–2005 років»³⁶. За час діяльності Мистецько-культурного центру (2001–2004, директор І. Панчишин) реалізовано низку програм синтетичного характеру, серед яких, найперше – медійні, у форматі систематичних дописів в муніципальній пресі. Серед виставкових проєктів найзначимішою стала участь Центру у фестивалі сучасної культури «Культурні герої» (2002), що демонстрував окремішній культурний «профіль» регіону, позначений очікуваною феноменологічністю.

Тож, як бачимо, найбільш насичений період експериментів з формами інституціоналізації практик припадає на останнє десятиліття ХХ століття. Тусівка, як активна формація постідеологічної епохи, потребувала швидкого закріплення у контексті епохи. Часто ігноруючи старі інституції, члени тусівки активізувались у власному інституційному творенні. За цей час закладені основи клубного та галерейного руху, спроби створення інституцій за зразком ЦСМ, що розпочали процес реформування центрів мистецтва та культури, створили умови для висвітлення альтернативної регіональної інтелектуальної та творчої автономності. Ключовими позиціями постають орієнтація на міжнародні зв'язки, лабораторні дослідження, комерційний зиск, зв'язок із суспільством.

4.2.2. Арт-практики у музеях – від предмету до методу

Як і на початку сторіччя, у другій декаді ХХІ ст музейна інституція переживає інтеграційні процеси, що змушують її розширити поле діяльності та набуті нових функцій, характерних для інших суб'єктів актуального культурно-мистецького процесу. Звикла думка про зміст музею, як охоронця пам'яті, сьогодні переживає значні трансформації. Потреби інформаційного соціуму, що знаходить реалізацію зацікавленості у мережевому просторі призводять до щоденних втрат сталої аудиторії. Соціокультурна, а ще більше економічна ситуація спонукає музеї до пошуку своєрідності, творчого обличчя,

³⁶ Рішення Івано-Франківської міської ради (ХІХ сесія) третє демократичне скликання. Від 02 березня 2001 року. [224, с. 263]

новаторства, потреби генерувати нові знання, ідеї, духовні цінності. З інституції, котра фіксує досягнутий рівень суспільної свідомості, музей змушений перетворюватись разом із нею, надаючи усталеному динамічного прискорення [580]. Експозиції відходять від хронологічності. Музеологічні стратегії демонструють моделі, сформульовані К. Бішоп для світових музеїв сучасного мистецтва: репрезентація як брендування, презентиська модель історичного підходу, провокаційне представлення сучасності через призму національних травм [586, р. 27].

Світові тенденції репрезентації сучасного мистецтва, пов'язані з комерціалізацією музеїв, використанням методик, характерних для шоу-бізнесу, створенням відповідної ієрархізації мистецтва та митців, у вітчизняних реаліях представлені лише фрагментарно ближче до кінця першої декади XXI століття: Pinchuk Art Centre від 2008, Фонд Zenko Foundation від 2015, Музей сучасного українського мистецтва Корсаків від 2018. За принципом тимчасових експозицій, притаманних ЦСМ, працює Музей модернізму ЛНГМ, 2021. Експозиції анонсуються як кураторські, поєднують хронологічний, світоглядний та формальний підходи до репрезентації.

Державні художні музеї та галереї й надалі змушені задовольнятися доволі скромними приміщеннями, відданими під інституції у попередній радянський період. Відсутність централізованого фінансування впливає на можливості закупівель, реекспозиції, презентації та архівування творів сучасного мистецтва, що виходять поза формат станкового живопису, графіки чи малогабаритної скульптури.

Хронологічна система побудови музейної експозиції на початку XXI століття – явище суперечне, в якому мистецтво сьогодення характеризується еkleктичністю, повторюваністю, відсутністю здатності до історичного стилеутворення. Тому музейна експозиція не може репрезентувати лінійного перебігу. Одночасно ситуація уподібнення твору актуального мистецтва буденним речам потребує конкретики, інституційного розмежування, в яких музей є константою, зобов'язаною «вирізнити мистецтво з немистецтва»

оскільки >лише в контексті музею індивідуальні стратегії використання технічних засобів відтворення можуть бути виразно сформульовані, співставлені з іншими стратегіями, виявлені та продемонстровані» [587, р. 27].

Сприймаючи експозицію художнього музею, як об'єктивну хронологію, стикаємось із проблемою визначення цієї об'єктивності. Історія, що більше не є цілісністю, демонструє множину історій та наративів. Репрезентація «сучасності» демонструється на основі політизованого методу інтерпретації історичних подій, а не як інструменту для позначення хронологічності. Таким чином, актуальність набуває ознак конкретної локальності [587, р. 27], а колажний метод експозиції, представлення старого мистецтва через нове (і як інтервенцію, і як експозиційний метод) – дозволяє створювати альтернативний світ цінностей, відмінний від ідеологічного [34, с. 231–235; 580, р. 91–99].

Перші пропозиції нової репрезентації мистецьких практик належать до покоління 80-ників, що були пов'язані з так званою «неутилітарною» концепцією. Свідомо уникаючи комерціалізації, митці балансували на межі між public art та дизайном, намагаючись визначитись концептуально та медіально. Однак на відміну від урбанізованого середовища Харкова, що результував у цей же період соціально жорсткими рефлексіями Браткова, Солонського, Макова, «рекреаційна» топографія західноукраїнських міст із збереженим «мітологічним ландшафтом» на думку В. Мельника «провокувала на текстотворення та барокову поведінковість» [293, с. 16]. В результаті, єдиними споживачами неутілітарного contemporary art доби консьюмеризму та недовговічності речей стали окремі музеї та інституції зразка медіаархівів.

Як зазначає Н. Чичасова: «Нові мистецькі стратегії вплинули й на самі інституції. Музей більше не є храмом, що обслуговує ритуал споглядання. Він намагається залучати до діалогу відвідувачів та запрошує до спільного осмислення світу. Митець у цих відносинах виступає посередником, котрий пов'язує ці два світи й робить їх ближчими [522]. Дистанціонуючись від ринку, музей, в ідеалі, виглядає об'єктивним інструментом формування актуальної арт-сцени.

Контекст діалогу актуальних мистецьких практик із музейною експозицією полягає не лише у популяризації, а й творенні паралельної історії (Схема 8). Простір музею виконує як репрезентаційну, так і утилізаційну місію, взаємодіючи з актуальним мистецтвом через кураторську інтерпретацію в окремому музейному залі чи агресивну інтервенцію до старої експозиції, музеєфікацію актуального мистецтва та використання медіаінсталяцій, концептуального мистецтва в якості інноваційних експозиційних методів

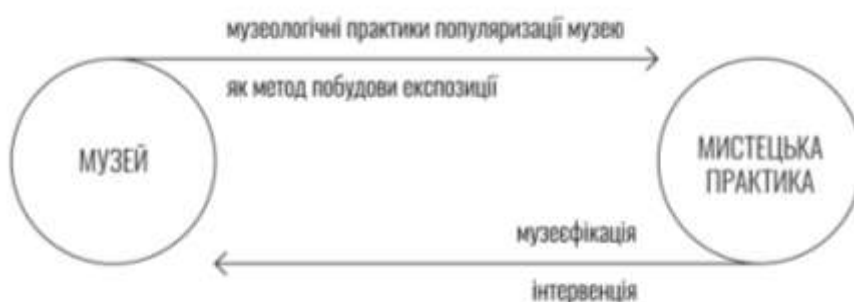


Схема 8. Взаємозалежність між музеєм та мистецькими практиками

Взаємодія старого та сучасного у середовищах класичних музеїв

Мистецькі практикції «site specific» локалізуються переважно в публічних просторах чи галереях, однак відзначаємо і рухи, націлені на їхнє «вбудовування» до контексту історії мистецтва через вторгнення до просторів консервативних інституцій (музеїв) чи активного залучення мас-медіа. Наприкінці 1990-х – початку 2000-них інтервенції ініціювались організаціями тусівочного типу, що перебували у стані постійної експансії, тоді як у середині другої декади ХХІ ст. музейні інституції використовують актуальні практики серед методик популяризації власних експозицій.

Першим прикладами агресивного вторгнення до музейних просторів стали львівські виставки «Запрошення до дискусії» (1987, Музей фотографії-костел Марії Сніжної) та «Дефлорація» (1990, у просторі щойно розформованого музею Леніна, тепер НМЛ). Їх метою було знищення

ідеологічної ієрархії мистецтва, зрівнювання мистецтва із буденністю через публічність використання старої інституції.

Менш радикальними були просторові експерименти львівського мистецького товариства «Шлях» – вбудовування виставки скульптур Миколи Андрущука у текст вистави «Сніг у Флоренції» за Ліною Костенко (2001). У дійстві репрезентаційним простором «Саду нетанучих скульптур» став Італійський дворик (Історичний музей) та подвір'я вірменського собору (філія Львівської картинної галереї).

Простори Львівського історичного музею набули статусу місця для ситуації триденної демонстрації «Лабораторних робіт» художника-індивідуаліста Сергія Якуніна (1995) [259]. По суті, це були медіаінсталяції, що порушували питання атрибуції мистецтва в контексті психофізичної структури, будиської практики трансляції тексту. За словами вченого-геолога Бориса Пилипишина процес демонстрації «Лабораторних робіт» належить до природніх вібрацій, відомих як «білі шуми». Першою експонувалась «Робота №3» в галереї італійського дворика. Використана метафора крижаного маятника, що змінює свій ритм коливання залежно від танення. Краплі та тіні від маятників – єдині сліди-свідчення ситуації. «Робота №7» експонувалась у підвальному приміщенні музею: на встановленому екрані демонструвався процес танення крижаного конуса, світлових вібрацій, утворених падаючими краплями. «Робота №12» набувала варіативності через комунікацію з суб'єктом: глядач торкався каменя, прив'язаного до шнура, що виконував роль маятника. Творячи ритмічні аберації, маятник описував індивідуальні сліди на піску. Усі три ситуації зафільмовані Віктором Маляренко. Проекти знаходяться у приватній колекції Гриньових та демонструються з дозволу власника. 1996-го року у Італійському дворику демонструвався інсталяційний проєкт С. Якуніна «Пересувний сад каменів».

Попри ці окремі прецеденти, повноцінна інституалізація актуального мистецтва в Західній Україні пов'язана з проведенням міжнародного бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» (Івано-Франківськ 1989–1997). З подачі

завідувача відділу Сакрального мистецтва ІФХМ, мистецтвознавця В. Мельника від початку 1990-х музей мислився у контексті діалогу між вузькопрофільною експозицією галицького іконопису і скульптури XV–XX століття, об'ємною фондовою збіркою традиційного живопису й декоративно-ужиткового мистецтва та регіональною версією contemporary art, яке не допускалось тоді до просторів традиційних музеїв.

Одним з перших діалогів став проєкт Р. Котерліна «Медитації на стику» (1995). Акція полягала у запровадженні до штучно музеєфікованого простору костелу-усипальниці середини XVIII століття провокативних інсталяційних об'єктів, дія яких підсилювалась вербальним інструментарієм, відеоінсталяцією. Намагання акцентувати абсурдність сакралізації як ритуалу підсилена анотаціями до події із зібраних цитат, пов'язаних з бароковими пророцтвами та чудесними подіями у храмі. Рефлексія глядачів фіксувалась теле-відео апаратурою. Час дії акції – 45 хвилин. Символічні «скульптури», серед яких – масивний телевізор, розміщувались у центральній наві, були наділені власним голосом та текстом, що звучав тихо й нейтрально, як мантра одночасно від усіх об'єктів, поступово вводячи глядача у транс. Присутність у інсталяціях піску відсилала до метафори швидкоплинного часу. Підкреслена геометрія базових об'єктів: куб («Ніщо повертається у Все»), піраміда («Страх – це потреба нашої минучості»), призма («Стіна») різко контрастувала з антропоморфною фігурою («Вітер дме»), призматичним об'єктом, з нанесеним зображенням по типу «Kouros» («Спогад блукає землею») та чудернацькою кулеподібною посудиною («Вода є жаданням та надмірністю») [97]. Попри свою незвичність, проєкт мав значний успіх серед глядачів, був долучений до програми ведення екскурсій.

Серед кураторських проєктів «Імпрези-97» у музейній експозиції іконопису розмістились виставки абстрактного мистецтва Австрії (Зальцбург) та Івано-Франківська. «Розташовані...серед постійної експозиції ... безпредметні праці ... художників набували переконливої декоративності і позбувалися спекулятивної спірітуалістичності так часто нав'язуваної

абстракціям» [352, с. 38]. Тут же еkleктично нагромаджувались інші перформанси та інсталяції: «2000 рік вже настав», «Вульф живий» [579, р. 132]. Дипломний проєкт О. Воронка та О. Фурдіяка «Вовки» у новій ситуації був переосмислений у форматі гепенінгу «Вульф живий» у Івано-Франківську за асистування київських митців Р. Андріяшка та Г. Бутенка. Алюмінієву фігуро-конструкцію, що нагадувала напіврозкладений труп урочисто носили вулицями міста і зрештою встановили у просторі Художнього музею, що розміщений у колишньому римо-католицькому бароковому костелі. Цю та інші фігури, що мали вигляд вовків, ритуально розмістили у вівтарному просторі, апелюючи до згадок про театралізоване представлення ритуалу «*rompra funebris*», що відбувалось тут 1751 року. Перформери у такому дійстві демонстрували думку про смерть артефакту у музейному просторі.

Акція «Лагідний тероризм» (2002) у тому ж просторі, в рамках всеукраїнського фестивалю «Культурні герої» протривала лише 3 години, скасована під агресивним тиском культурницької номенклатури. Кураторський проєкт Анатолія Звіжинського критикувався як на місцевому рівні [466], так і у спеціалізованих культурологічних виданнях як «застигла прекрасна ізоляція», що втратила актуальність внаслідок оманливої дії власного «феномену» та залишилась на рівні локального контексту [469, с. 15].

Експерименти із «вторгненням» сучасного мистецтва до музейних просторів Львова пов'язані з новою політикою брендування інституцій другої декади XXI століття. Такі акції збільшують інтерес молодій активній аудиторії. Одночасно музей декларує свою готовність до лабораторних форматів розгляду історії.

Першою гучною інтервенцією став проєкт «Integration» (2015 р.) у просторі Львівської картинної галереї. Послугуючись медіаінсталяціями молоді художники – випускники ЛНАМ вибудовували асоціативно-комунікативні пари із колекційними творами. Проєкт став втіленням діалектичної сучасності через музеалогічну ігрову практику [250]. Проєкт В. Кауфмана «NIMB біометрія» (Halo biometrics) в Музеї сакральної барокової

скульптури Пінзеля став наближенням до творів Іоана Пінзеля на рівні тактильного контакту. Проєкт не апелює до формату шоу-показу – це своєрідне перформативне есе, що актуалізує проблеми історичного спадку, філософії бароко, ієрархії мистецтва [243]. Кауфман задіює багато власних цитат, облюбованих метафор, що використовувались ним у попередніх акціях: матеріалізований час, риба, протидія місця і героя, ілюзійність мислення. Інсталяція з дзеркалами та гіпсовими головами є умовною алюзією до залу з бюстами у паризькому Луврі, в якій історичні артефакти розміщені на високому подіумі таким чином, ніби ведуть бесіду один з одним [534], тоді як кауфманові – зосереджені на власному спогляданні.

Експерименти із «вплетенням нового голосу» до експозицій стали характерними та традиційними для модернізованих львівських інституцій. 2020-го року в експозиційних залах Палацу Потоцьких та Музею сакральної скульптури проведені виставки-колаборації Влади Ралко. Колаборація Ралко з постійною експозицією Палацу Потоцьких демонструвала невеличкі цитатні фоторефлексії, виставлені у рамках на високих пюпітрах. Авторка урівнювала фото із колекцією, декларуючи буденність антикварної крамниці чи галерейної розкладки з поштівками, чим вводила глядача до акту переживання, в якому об'єктом спостереження виступає не мистецтво, а пишна музейна споруда. Репрезентація «Київських щоденників» в центральній наві Музею Пінзеля була алюзією до хресної дороги. Інсталяція закінчувалась Розп'яттям Пінзеля. Інші презентації у цьому ж просторі: виставка скульптури Володимира Семківа «Ното», медіаінсталяції «Сховок для світла» Володимира Буднікова, роботи Тіберія Сільваші в контексті проєкту «Ангели».

Клер Бішоп, аналізуючи значення творів мистецтва з огляду на питання темпоральності, називає, посилаючись на Юбермана, твори мистецтва часовими вузлами, сумішшю минулого та сучасного, що мають здатність до обнаження симптомів більш ранніх періодів у сучасній добі. Щоб отримати доступ до цих стратифікованих темпоральностей, необхідний шоківий стан, вторгнення, об'ява часу, названі Прустом і Беньяміном «мимовільною

пам'яттю» [586, р. 20]. У цьому контексті інтервенції до старих експозицій можна розглядати як засоби мобілізації нового розуміння сьогодення через діалог із минулим.

Проблеми музеєфікації та архівації західноукраїнського актуального мистецтва 1990-х.

Традиційні музейні методи збереження та консервації мистецьких творів направлені переважно на фізичні характеристики, натомість репрезентація актуального мистецтва, практик, задіяних у ситуаціях, створених кураторами, обмежені тривалістю проєкту. Можливості їх музеєфікації потребують особливих методик, що гарантують збереження концепції твору, його контексту. В Україні конкретні кроки актуалізуються лише в сьогоденні за посередництва активістів, музейних сподвижників, культурних фондів, окремих науковців.

Попри значну кількість мистецьких групових та індивідуальних проєктів початок 1990-х можемо охарактеризувати як період хаотичної репрезентації мистецьких практик, пов'язаної з появою нових галерей, незалежних кураторів, альтернативної преси, що не належали до старих інституцій, пов'язаних з ідеологічним тиском та, одночасно, були позбавлені нон-конформіської прив'язки. Видавництво каталогів, афіш, опис окремих виставок у літературно-мистецьких часописах: «Всесвіт», «Київ», «Перевал», альтернативних: «Четвер», «Плерома», «Ї», «Кінець Кінцем», «Terra Incognita» призвели до процесів їхнього закріплення як явища у лексиці та культурно-мистецькому просторі. Одночасно відзначимо, що авторами публікацій були переважно журналісти, репортери, письменники, що часто «вдавалися до зайвої апологетики, чи, навпаки, безпідставної критики» [91, с. 206]. Перше число (1–2, 1994) спеціалізованого журналу про сучасне візуальне мистецтво «Terra incognita» не випадково анонсувало проблематику нової музейної інституції, як системи виробництва культурних цінностей і форми функціонування культури в сучасному світі та часопису як форми теоретичного поля, автономної інформаційної системи [427, с. 3]. Наступне число журналу (№3–4, 1995)

містить описи, прес-релізи та фототрансляцію ряду постмодерних практик з львівського мистецького середовища: акціоніський проєкт «Мавзолей для президента» І. Подольчака та І. Дюріча з коментарем Н. Пригодич, серію перформансів В. Кауфмана «8-ма печать або листи до землян», «Незбагненна руйнація», «Дзеркальний короп» та П. Старуха «Der Winter kaput» і «Манна» з рецензією О. Михайловської, наступні числа відзначені дописами В. Мельника про низку практик учасників візуального «Станіславського феномену», К. Стукалової про об'єкт-суб'єктні відносини між митцем та середовищем Львова. Відзначимо демократизм видання, що до 1997-го року був тримовним у послідовності перекладу текстів: українська-англійська-російська, надалі виключно російськомовним. Від 1998-го року «Terra incognita» більше не фокусується на контемпорарних процесах Львова та Івано-Франківська, Харкова, однак фіксує новітні мистецькі акції Ужгорода, що свідчить про початок контекстного опрацювання спадку закарпатської групи «Поптранс» [298, с. 108]. Спеціалізований часопис «Галерея» у №9 та №10 (2002) фіксує аналітику львівської, івано-франківської та ужгородської артсцен «Культурних героїв». Описові актуальних практик присвячені окремі публікації, фотоогляди у львівському часописі Пост-Поступ (1991–1995), дописи Марії Микицей для івано-франківського таблоїду «Світ молоді» (1998–2000). Описи мейл-арт проєкту «2000 рік настав!» Р. Котерліна архівований завдяки публікації в «Тижневику Галичини» від 25 вересня 1997 р.

Музеєфікація та архівування мистецьких практик досі залишається рідкісним, фрагментарним та розрізненим явищем не лише в Україні, а й світовій архівній практиці, роззосереджуючись в окремих публічних чи університетських бібліотеках, дослідницьких інститутах, окремих музеях.

Твір актуального мистецтва, що існує лише в умовах проєкту, залежить від правильної архівації, що зберігає усі особливості його контексту. Архівація є частиною музеєфікації, часто єдиною його формою збереження у музейній колекції; включає документування твору мистецтва: фізичні характеристики, історію творення та контекст, експозиційну історію, опис схеми розміщення,

конструкцію, особисті та зовнішні публікації, обговорення у соціальних мережах, тощо. Відсутність інформаційних мереж, нестача фінансування у 1990-х роках не дозволяла музеям провадити повноцінну каталогізацію, більшість важливих виставок залишилися поза музейною інституціалізацією, чи збереглися у вигляді рідкісних бібліографічних видань, як то машинописні буклети та каталоги ІФХМ, львівського товариства «Шлях», тернопільського мистецького об'єднання «Хоругва», каталог групи «4» (1995, Чернівці), що репрезентує інсталяції Б. Тутельмана.

До завдань музейного фахівця-експозиціонера належали збір та відповідне оформлення документації про проведену акцію: план-опис експозиції, експлікація, написана куратором виставки чи автором проєкту, відгуки у пресі, критика, фотофіксація. Аналізуючи експозиційну документацію ММП відзначаємо активізацію вказаної діяльності інституції у період буття її як ІФХМ з 1994 по 1998 роки. Самвидавні афіші виставок демонструють найчастіше фотоколажний спосіб komponування, використання типових шрифтів, графіті, лєтерінгу. Тексти каталогів переважно апологетично спрямовані, насичені маловживаною спеціалізованою лєксиком для пояснення концепції проєкту, відзначаються складними граматичними конструкціями. Однак, об'єктивно відзначимо, що у них зафіксовані точні дані про час та місце проведення акції, склад учасників, переважно чорно-білі репродукції.

Яскравим прикладом однієї з найбільш ранніх архівацій мистецьких практик є папка проєкту Р. Котерліна «Медитації на стику» (1995). Першим з числа документів – бланк «Внутрішнього опису» Івано-Франківського художнього музею, Спр. №113, Ф. І. За даними опису, до справи включені 5 пунктів: афіша, буклет, експлікація акції, тематико-експозиційний план, фото (11 шт.). Виставковий буклет виконаний поліграфічно, права сторона – фотоколаж із використанням типографічної композиції, внутрішня частина – фотодокументація проєкту із текстами, що описують концепцію Р. Котерліна та В. Мельника. У невеликих статтях до проєкту В. Мельник зазначив на ключовій ролі міжкультурного діалогу в сучасному мистецтві як просторі із роздільним

баченням цілості: «Ситуація (акції – Н. Б.)...спроможна розконсервувати музеєфікований сакральний простір<...>Вердикт виноситься на підставі рефлексій глядача, зафіксованих теле-відео апаратурою» [247]. За формальними ознаками буклет наближений до позацензурного самвидаву. Афіша виставки представляє собою колажну композицію в техніці витинанки. Використані принципи форми та контрформи як обернених цінностей знаку. Експлікація проєкту виконана тушшю рукописним гротеском на форматі А 1. У документі вербалізована основна концепція акції та контексти, які надавав автор кожному з об'єктів акції. Тематико-експозиційний план укладених табличним способом; на 3-х аркушах зафіксовані план експозиції, фото об'єктів із зазначенням матеріалів та габаритів. Усі документи затверджені кутовим штампом інституції із вказанням номеру фонду та опису. Серед фотографій проєкту Р. Котерліна зберігається і фото з експозиції малого залу ІФХМ з фіксацією проєкту Я. Яновського «Перевтілення» (1998).

Дипломний проєкт О. Воронка та О. Фурдіяка «Вовки» (1997) переосмислений у форматі гепенінгу «Вульф живий» в ІФХМ став частиною музейної колекції; алюмінієві конструкції вовків були фрагментарно включені до головної експозиції сакрального мистецтва Галичини.

Для репрезентації актуальних медіа музеї часто використовують галерейний формат, формуючи навколо головної експозиції різноманітні проблемні зони. Одним з найцікавіших державних інституційних просторів наприкінці 1990-х був виставковий зал Низова, 2 ІФХМ (1994–1996). Саме завдяки цьому музейному простору проведено значну кількість виставок, що ознайомила громадськість із мистецтвом об'єкту, інсталяції з побутових предметів, колажу, фотографії. Найчастіше тут курувались експериментальні картинні виставки; їх організація дозволяла поповнювати фонди музейної колекції. Однак простір набув клубного характеру. Обговорення, лекторії, неординарні експозиції перетворили його у модну територію виробництва культури, дискурсивну платформу. Як приклад, наведемо виставку інсталяцій Н. Кардаша, В. Мулика, Р. Котерліна, Я. Яновського «Сьоме вікно» (1995).

Музеєфікація проєкту відбулась завдяки фотофіксації П. Дроб'яка та описові Н. Кардаша [225].

Окремою музеальною практикою ІФХМ стало запровадження 1995-го року «Анкети митця» (ініціатива В. Мельник, розробник та виконавець Н. Бабій). Зібрані матеріали стали основою архіву, що фіксував артистичну сучасність Івано-Франківська. Робота зі створення архіву припинена 2000 року.

У другій декаді ХХІ століття з подачі акціоністів а також під впливом розвитку медіатехнологій місцем розповсюдження, експонування, обговорення та архівування актуальних практик стають соціальні мережі, блоги, альтернативні видання, власні архіви. Соціальні мережі та інші «tactical media» [617] набувають вартості технологічного самвидаву та частково заміщують функції музеїв сучасного мистецтва. Простором репрезентації тут виступає власний акаунт, а особистісні стани: рефлексії, хвороби, депресії, дружні вечірки, тощо набувають публічності і згодом реалізуються у нових мистецьких проєктах. Цей альтернативний простір є одним з найдемократичніших, однак зберігання інформації залежить від політичної цензури (заборона мереж), хакерських атак, зламів акаунтів. Фото перших перформансів та інсталяцій Івано-Франківська зберігаються в архіві фотоклубу «Колумб» та частково опубліковані у соціальних мережах групи «ФотоПАВЛО». Активно розвивається сторінка «ЛДПДМ–ЛНАМ 60–80. Львів», «0Незабутні 90pp. – фото від Віллі Фургало Group», «Хоругва. Перше неформальне мистецьке об'єднання Тернополя», «@Frankivsk.mural», інші. Спостерігаємо за активністю процесів архівації медіаінсталяцій, перформансів, виставкових проєктів західноукраїнських митців 1990-х років на порталах: Мітец, Антиквар, grnyov.artcollection, Art Ukraine, Міський Медіаархів м. Львів, Відкритий архів українського медіа-арту, ГО «Дзигамедіалаб». Музеєфікація конкретної практики, як і мейл-арту Ю. Іздрика «Р. Р. S. До колекції», візіопоезій М. Короля, інших практик учасників «Станіславського феномену» зафіксовані медіаархівом громадської організації «Ініціатива ЦСМ» у Івано-Франківську.

Художник Мирослав Яремак вдався до практики самомузеєфікації. Об'єкти його перформансів «Літачки», «Ходить Гарбуз по городу – 2004», «In vino veritas», набули формальних ознак станкових артефактів та зберігаються у майстерні автора. Документація проєктів «Сіяч-2001», «Женці-2001», «Ходить Гарбуз по городу – 2004» об'єднана у своєрідний комікс самим перформером 2005-го року. Іронічна схема містить короткий опис, мету, очікувані результати проєктів.

Активну позицію щодо музеєфікації актуального мистецтва 1990-х в останні роки займає ЛНГМ. Ретроспективна виставка Мирослава Ягоди (2019) у просторах постійної експозиції палацу Лозинських стала першим прецедентом зміни інституційних акцентів з класичної колекції на сучасне мистецтво. Головні експозиції передували комплекс популяризаційних заходів: виставка у галереї «Дзига» (куратор В. Кауфман), в окремому числі часопису «І» (№89, 2018) висвітлені тексти Ягоди та про Ягоду, опис практик митця, в тому числі, тут було архівовано поезії митця в авторському прочитанні. Також до творів цього автора уперше застосовані екстремні фахові заходи консервації, в т. ч. вакуумне вирівнювання полотен [458]. Завдання усього комплексу дій полягало у створенні «аури» через музеєфікацію.

Музей сучасного українського мистецтва Корсаків вводить твори західноукраїнського актуального мистецтва 1990-х до постійної експозиції. Таким чином, роботи Мирослава Ягоди, Юрія Іздрика, Влодка Кауфмана, Роберта Саллера, Мирослава Короля, Олега Парфьонова (Парфьона) набувають історичної контекстності, а поєднання артефактів із форматом архіву та документації, що долучаються до експозиції, демонструють позицію Музею як натхненного оповідача.

Музеологічні практики

Мистецькі експерименти ХХ сторіччя породили низку проблем в середовищі музейних інституцій, пов'язаних із контекстністю творів та форматом їх презентації. Зміна ідеологічної парадигми держави та музею як місця фіксації пам'яті відобразилась у наповненні фондів колекцій

західноукраїнських художніх музеїв, створенні відділів чи секторів «Сучасного мистецтва», що, по суті, були сформовані з успадкованих колекцій радянського мистецтва та частково доповнені роботами митців 60-ників, і лише фрагментарно – пізніших періодів. Тимчасові виставки та експозиції 1990-х, пов'язані з ідеологічним утвердженням власної спадковості через репрезентацію перерваної тяглості модерністичного мистецтва, дивували новизною імен, натомість експозиційні методи залишались відповідними до існуючої хронології з репрезентацією творів живопису, графіки, частково скульптури, фрагментарним долученням актуальних медіа.

Значна частина художніх музеїв Західної України із початком 2000-х демонструє оновлені колекції, послуговуючись при формуванні експозиції презентиським форматом історичності. І хоча експозиційна модель усе частіше демонструє множинну подачу культури та історії, залучаючи порівняння зі світового контексту, покладаючись на принципи академічної та наукової свободи, західноукраїнські музеї стали першими, що застосували політичну модель репрезентації музею як держави. Ставши однією з домінант професійної музеальної свідомості, презентиська сучасність переосмислює мистецтво через призму особливого ставлення до історії, позначеної конкретними національними травмами. Зосереджуючи увагу на політичній історії, музеї використовують історичні артефакти, колекції у спосіб, де «об'єкти... протиставляються таким чином, щоб робити історичні зв'язки та ситуації видимими для глядачів» [503]. Великого значення набуває співпраця музеїв із художниками, університетами, дослідницькими платформами, громадськими та державними фондами, що об'єднуються навколо створення експозицій та тимчасових виставок.

Загальна класифікація нових і новітніх форм мистецтва Галичини ХХ століття сформульована у Львові 1992-року виставкою «Трансляція» (Національний музей). Чотиричастинний поділ, що використовується до нині, сформований навколо наративу спадковості «вчитель-учні»: доокупаційний період 1900 – 1943 (Ярослава Музика, Петро Обаль, Роман Турин,

Омелян Ліщинський, Роман Сельський, Магріт Сельська, Олекса Шатківський, Охрім Кравченко, Микола Федюк), 1950-ті (Карло Звіринський, Данило Довбошинський, Іван Скобало, Володимир Патик), 1960-ті та молодше покоління митців, близьких до кола товариства «Шлях» (Петро Гуменюк, Юрко Кох, Василь Бажай, Микола Андрощук, Володимир Богуславський).

Виставка «Модерністичні пошуки львівського мистецького середовища 60-х років» (НМЛ, 1993), до 90-літнього ювілею Романа й Маргіт Сельських. Обрані експонати демонстрували формальні та пластичні експерименти художників Львова: колажі та абстракції подружжя Сельських, твори, що демонстрували суміш дада й сюрреалізму Любомира Медвідя, умовно-символічні полотна 1960-х Олега Мінька, абстрактні та умовно-абстрактні монотипії 1960-х – 1970-х Д. Довбошинського, інсталяції з дерева, бляхи та мотузки Карла Звіринського й Петра Марковича, скульптури Романа Петрука.

Обидві виставки, доповнені творами митців з діаспори, наприкінці 1993-го року склали основу нової експозиції сучасного мистецтва НМЛ, що проіснувала близько двох місяців. В останній декаді XX століття у Львові, Івано-Франківську, Хмельницьку, Тернополі проведені масштабні виставки робіт Святослава Гординського, Едварда Козака, Якова Гніздовського, Діонізія Шолдри і Антіна Малюци (США), Миколи Бідняка, Василя Курилика (Канада), о. Дмитра Блажейовського (Італія), Христини Куріци, Володимира Савчака (Австралія), інших художників з української діаспори.

Руйнування радянської ідеології у другій половині XX століття стало поштовхом до вивчення та оцінки доробку західноукраїнських митців з позиції цінності національного мистецтва. Проведені перші великі персональні виставки, написані монографії, захищено ряд дисертаційних досліджень про творчість Михайла Бойчука, Осипа Сорохтея, Дениса Іванцева, Григорія Крука, Михайла Зорія, Леся Курбаса, переосмислені категорії національного Ренесансу, Бароко, модернізму, авангарду тощо.

Нова львівська експозиція «Українське мистецтво XX століття» створена навколо музейної колекції НМЛ у 2014-му році. Вона представляє живопис,

графіку та скульптуру, сформовані за хронологічним принципом. Хмельницький обласний художній музей (від 1992) акцентує свою діяльність на «сучасному українському мистецтві», розуміючи під цим найбільше персоналістику 1980–1990-х років, репрезентовану через традиційні медіа. Цей же підхід 2013-го року застосований при комплектуванні нової експозиції «Образотворче мистецтво середини XX – початку XXI ст.» Чернівецького обласного художнього музею.

Музей сучасного українського мистецтва Корсаків є позитивною альтернативою державним музеям. Інституція, офіційно відкрита 2018-го року, демонструє приватну колекцію через кураторський досвід мобілізації минулого, порушує питання травматичних взаємовідносин суб'єкта спостереження із об'єктами експонування. Відбір робіт і пріоритети кураторів (просторовий куратор Петро Бевза, директор Катерина Ганейчук, мистецтвознавці Роман Яців, Дарина Скринник-Миська) найперше зосереджувались на сукупності зрозумілих завдань, ідеалів, вірі у вітальність та революційність мистецтва модернізму, його трансляційну природу в окремих напрямках сучасного мистецтва. Експозиція позиціонує регіональні історії, в числі яких львівська, доповнена івано-франківською, київська, харківська, одеська та закарпатська. Репрезентація експозиції демонструє одночасно хронологічну послідовність розвитку західноукраїнського модернізму, розширена завдяки демонстрації регіональних особливостей соцреалізму, акцентує на нонконформіському мистецті та феноменах 1990-х років, пов'язаних із постмодерним мистецтвом. Мета та місія музею позиціонується у громадянській цінності вербалізації історії, що може впливати на творення альтернативної сучасності. Музей поєднує різні музеальні практики: демонстраційні, комерційні, популяризаційні, просвітницькі.

Головна експозиція ІФХМ 1993-го року була концептуалізована як ідея феноменологізації своєрідної культури краю XV – XX ст., побудована за принципом класичної періодизації мистецтва (середньовіччя, ренесанс, бароко, класицизм, романтизм) та лінійної хронології, відображеної через буденні

практики: побут та релігійні ритуали (автор експозиції – Віктор Мельник). Музейний простір, штучно вписаний у пам'ятку архітектури XVIII століття – костел-усипальницю родини Потоцьких – обумовлював вибір тимчасових експозицій та акцій, як діалогу з традиційним мистецтвом, в якому виразно виокреслювалась спільність цінностей: регіональних, національних, загальнолюдських. Одним із найяскравіших моментів життя музею стала співучасть в організації міжнародного бієнале «Імпреза», яку можна вважати найважливішою подією мистецького життя за всю історію міста. Завдяки «Імпрезі» музей відкрив відділ сучасного мистецтва, здобув славу всеукраїнського культурного центру, розвинув ряд інших проєктів, що призвело до переосмислення експозиції та початку дискусії про роль музею у питаннях служіння суспільству. Одночасно, «Імпреза-89» у стінах ІФХМ, стала першою локацією для фронтального осмислення українського актуального мистецтва на тлі світового.

Також початки популярного сьогодні визначення музейної мережі бачимо саме у цей період. Не маючи власних значних виставкових площ, ІФХМ у масштабних діях залучав до співпраці партнерів: Івано-Франківський обласний краєзнавчий музей, виставковий зал обласної організації Національної спілки художників, виставковий зал Будинку політосвіти, малі галереї, драматичний театр, філармонію. Ці заходи дозволяли об'єднати розрізнені потуги, залучити максимальну кількість науковців, засобів масової інформації, владу, глядачів.

Новою формою роботи стали різноманітні музеологічні практики. Для реалізації проєктів обираються з числа музейних працівників чи запрошуються незалежні куратори, які вбудовують власну концепцію в експозиційний простір, виходячи з можливостей цього простору. У такій презентації саме музей, використовуючи перформативні засоби, створює креативні історії про сучасне мистецтво в сучасному світі. Нове завдання музею полягає в униканні колекціонування, зосередившись на сучасному моменті: твори, відібрані з

тимчасових виставок, поповнюють фондову колекцію, а момент акції документується через формат внутрішнього опису.

Виставка-проект «Мемогія'94» фотографа Павла Дроб'яка (1994, Івано-Франківський художній музей, зал Низова, 2) була першою в Україні акцією, що інстальовала аналогові фотографії в мультимедійну експозицію. Виходячи з концепції автора, що фокусувався на емоційному сприйнятті меморіальних надгробків в оточуючому їх докiллі [500]. Куратор виставки (Віктор Мельник) посилив емоційне сприйняття фотографій, використавши інтерактивні методи: маленькі зали були вистелені опалим листям, влаштована кольорова нижня підсвітка, прилаштовані фрагменти меморіальної скульптури з фондів музею, в одному із залів звучали класичні твори, в т. ч. «Реквієм» Моцарта у виконанні скрипальки Любові Дейчаківської. Згодом, 2012 року ідея естетичної рефлексії на буденну практику була ретрансльована у книжковому форматі дослідником Андрієм Кісем [232]. Автор асоціює меморіальні комплекси із музеями просто неба, «садами нетанучих скульптур», що є алюзією до згаданих вище львівських мистецьких практик 1990-х.

Катастрофічна ситуація із зменшенням бюджетів музеїв від 1995-го року, як не дивно, не припинила музейних пошуків і породила ряд нетрадиційних для кінця XX ст. практик, що сприяли залученню меценатських коштів. Так, 1997 року в Івано-Франківську В. Мельник спільно із журналісткою В. Заник започаткував серію відкритих публікацій у газеті «Західний кур'єр» «Врятуймо картину», що мали широкий суспільний резонанс [167]. Медійні інформаційні проекти, внесені до актуального контексту, перетворились на своєрідну флеш-моб акцію з набуття музейними експонатами персонального благодійника. «

Ідеї музеальної мережевості відображені низкою гучних західноукраїнських проєктів другої декади XXI ст. Попри первинну культурно-мистецьку функцію, такі акції швидко набувають культурно-політичного та політико-етичного забарвлення, де головна мета – репрезентація історичних предметів та предметів мистецтва в історичному контексті демонструється одночасно як стабілізація власної ідентичності у глобальному світі [503]. Серед

музеологічних практик відзначимо впровадження концептуальних: кураторські екскурсії, текстові описи, каталогізація, фільмографіка, фотодокументалістика, блог, мерч, що доповнюють артефакти, чи заміщують їх.

Українсько-французький проєкт-експозиція 27 скульптур Івана Георгія Пінзеля у Луврі (куратор, головний зберігач відділу скульптури Лувру мистецтвознавець Гілем Шерф), 2012, стала першою потужною культурно-політичною акцією, що уперше реперзентувала східноєвропейське Бароко у найстарішому музеї Європи [534]. Проєкт об'єднав паризький музей, ЛНГМ, ІФХМ, Тернопільський обласний художній музей. Репрезентації передували кількарічні юридичні домовленості, значні реставраційні роботи скульптур, видання каталогів, монографій, іншої поліграфічної продукції. Фінансова співучасть (150 000 EUR лише з української сторони) свідчила про важливість для політико-бізнесових кіл обраної презентиської моделі.

Сценографія виставки базувалась на вівтарній ансамблевості; обігрувалась у просторі каплиці Лувру – як символічному місці. Розгорнуті анотації та мапи ознайомлювали глядачів із локацією західноукраїнських містечок, звідки походили скульптури. Колористика інтер'єру та продумана підсвітка сприяли демонстрації ілюзійних особливостей барокової пластики.

Так само політичного вираження отримала виставка «Справжній Шевченко», Івано-Франківськ, ММП, 2021, де уперше за всю історію оригінальні твори митця були представлені поза межами Національного музею Т. Шевченка. Історичні графічні та живописні артефакти спричинили до активізації не лише глядацького паломництва, а й політичного дискурсу різних рівнів з приводу національних еліт.

Проєкт «Відомий і невідомий Труш» у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького, 2018, об'єднав роботи митця в тематичних частинах «З мандрів» та «Постаті». Окрім значної власної колекції, НМЛ залучив до тимчасової експозиції твори з Національного художнього музею України (Київ), Львівського національного літературно-меморіального музею І. Франка, Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшая (м.

Ужгород), Харківського художнього музею, Історико-меморіального музею М. Грушевського (Київ), Літературно-меморіального музею В. Стефаника в Русові, ММП, ЛНГМ, Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України, приватні збірки [53].

Проект «Ангели» [148] (ЛНГМ, арт-центр Павла Гудімова «Я Галерея», 2019, зосереджувався на ідеї взаємодії культур, висвітленні традиційного, популярного, експериментального образу Ангела у світовому мистецтві, його інтерпретації у культурі сьогодення. Проект, розділений куратором на окремі наративні лінії, поєднав у видовищній експозиції музеєфікові та архівовані артефакти з бібліотек, музеїв, приватних колекцій із текстами, масштабними фотографіями скульптур та монументальних розписів, знаками, предметними та відеоінсталяціями, колажами, кіно, постерами, побутовими предметами. Окрім експозиційного запропонований книжковий формат проекту, як культурологічний погляд на звичні сакральні феномени.

Важливою довготривалою музейною новацією, єдиною свого роду в Україні, став науково-реставраційний проект «Врятуймо скарби разом»; організований реставратором Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею Валерієм Твердохлібом. Історія проекту висвітлена у сотнях постів, посилах у соціальних мережах, величезної кількості заміток у пресі та медіа найрізноманітнішого рівня: від місцевих до міжнародних. На нашу думку, це один із найвдалиших прикладів створення актуальної музейної сфери, впровадження послідовного музейного маркетингу, що тісно пов'язує із музеями навчальні заклади, дослідницькі, аналітичні, інформаційні, консалтингові, координаційні центри, туристичні, громадські організації, фонди, бібліотеки й ін. [475]. Наступним етапом стала популяризація колекції: створення каталогу підсилене роботою медіа, що створюють потужний розголос, сприяють виробленню позитивного іміджу. До проекту залучений Музей Івана Гончара (Київ), центральні телеканали, свою підтримку публічно висловлюють діячі культури. Для підсилення дієвості експозиції, у неї були

включені ще не відреставровані твори а також постери, що у збільшеному масштабі демонстрували наочно усі етапи консерваційних засобів.

Першочергова фотофіксація експонатів спричинилася до появи супутнього самостійного проєкту фотографа Юрія Бакая «Образи Світлих». Митець через свою неупередженість зміг відокремитись від першочергової мети статиста проєкту та створив унікальні мистецькі фотообрази. Шукаючи чуттєвого ракурсу, доповнюючи композицію світловими точками, правильно фрагментуючи фото він досягнув емоційної причетності образів з проєкту до образів із сьогодення [475, с. 49]. Молоді креатори розуміли, що разом із проєктом необхідно працювати над стратегією «...сегментного залучення цільової аудиторії» [475, с. 63], тож паралельно створили серію креативних закладок, листівок, тощо. Аудиторію розширив всеукраїнський молодіжний фестиваль «Вгору серця», 2012 року, що проводив дійство на ринковій площі Івано-Франківська. Цей проєкт, що розпочинався як досить агресивна «балаганна» експансія молодого покоління містян, тим не менше позиціонував себе як середовище сповідування ціннісних орієнтирів моралі та добра, що протиставлялись паразитуючому соціуму, а активна аудиторія благочинців змінилась як у віковому складі, так і у соціальному – якщо на початку це були переважно громадяни, пов'язані із саном або бізнесом, люди старшого покоління, то пізніше серед активних учасників бачимо багато студентської «неформальної» молоді. У експозиційних залах 2017-го року посеред відреставрованого іконопису демонструвались роботи учасників багатотисячної дитячої виставки «Для Бога я створюю найкраще». Паралельно організовані дитячі пленери-конкурси на вказаній експозиції [511]. Спільне дослідження науковців ММП та Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею, університету Короля Данила результувало 2019 та 2022 року видовищною інсталяцією, що об'єднала ікони з іконостасу та хорів церкви Св. Параскеви у Космачі, відомої за культовим фільмом Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», які досі знаходились у розрізнених колекціях. Згодом експозиція

доповнилась обмірними кресленнями та любительським відео самої церкви, що згоріла 1983 року, збереженими архітектором Зеновієм Соколовським.

Проект Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею спільно з НМЛ «Модест Сосенко. Франківськ. Пізнай. Зрозумій. Збережи», 2020, поєднав дослідницькі практики львівських музейників з актуальними формами музейної репрезентації. Тимчасовій експозиції у залах краєзнавчого музею передували інсталяція 10-ти метрових полотен із надрукованими ескізами робіт М. Сосенка у креативному просторі «Палац Потоцьких», згодом полотнища використані у процесі центром міста та інсталюванні в музейну експозицію. Проект доповнений відеоінсталяцією та презентацією монографії «Модест Сосенко» Олесі Семчишин-Гузнер.

Нові форми взаємодії музею і суспільства, пов'язані з дигітальністю та мережевістю, творенням подій, набувають усе більшої популярності. Через інтерактивність та мережеве зацікавлення відбувається важливий контакт із віддаленим відвідувачем, з'являється відчуття причетності та взаємної відповідальності музейників і найширших кіл громади. Таким чином формується позитивний імідж музею, перетворення тексту на сенси.

Головний зберігач фондів ММП, В. Доскалюк 2017 року започаткував серію постів на власній сторінці у мережі Facebook, про наукові та культурологічні розвідки, де доступними словами, уникаючи надскладної термінології повідомляє зацікавлених про поточнення паспортизації фондової збірки. Музеї перетворюються на стильні інстаграмні фотозони, доєднуються до масових челенджів, використовують власні артефакти як інтернет-меми, об'єднуються з немuseumними інституціями для проведення альтернативних майстеркласів, лекторіїв, концертних подій, мультимедійних шоу, театральних вистав, літературних презентацій.

Відзначаємо появу проєктів-симулякрів, як то «Ревізіоністський синдром» групи: письменник Ю. Андрухович, художник Н. Кадан, мистецтвознавець О. Сушинський, театрознавиця Л. Полянськова, Івано-Франківськ, 2021. Репрезентуючи ймовірну історію художника «N.» через

відтворені картини, побачені на Станиславівській виставці авангарду 1931-го року, автори створюють новий міт про можливість впливу на сучасність, долучаючи до власного тексту форми закріплення у часі: чисельні допрем'єрні анонси у ЗМІ, соціальних мережах, демонстрацією 10-хвилинного радіорепортажу неіснуючої радіостанції.

Таким чином переконуємось, що залучення актуальних культурно-мистецьких, економічних, громадських практик є запорукою створення успішних музейних проєктів. Діалогічність взаємозв'язку між сучасним мистецтвом та музейною інституцією актуалізується у площині процесу творення паралельної історії/історій. Репрезентація мистецьких практик відбувається через кураторську інтерпретацію, архівацію та музеєфікацію. У нових музеальних практиках медіаінсталяції, перформанси, гепенінги застосовуються в якості інноваційних експозиційних методів та для популяризації інституції.

Відзначаємо, що на початку XXI століття музейна інституція значно модернізувалась, розширюючи сферу соціокультурних інтересів і впливу. Регіональні класичні музеї в умовах «мережевого» суспільства, недостатнього матеріального забезпечення змінили пріоритетність напрямів своєї роботи. Відзначаємо розробку і здійснення ними як власних, так і спільних інтеграційних соціокультурних проєктів у виставковій діяльності, проведенні масових культурно-мистецьких заходів, національно-культурних програм, освітніх та інтеграційних проєктів з соціальними інститутами культури, освіти, науки, державної влади, громадянського суспільства. Приватні та громадські аналоги гнучкіші до інновацій, провадять значну популяризаторську роботу, задіють найширші верстви мережевого простору.

Мистецько-музейні проєкти, започатковані згаданими ініціативами 1990-х років сьогодні нагадують добре сплановану взаємовигідну корпорацію, подібну до західних моделей існування науково-дослідних інституцій.

4.2.3. Репрезентація актуального мистецтва через книговиробництво

Період 1990-х попри всі складнощі економічного буття став визначним для ситуації культурної «відкритості» західноукраїнського регіону, котра обумовлювала зміну естетичних стандартів і мистецьких координат – відбувся неорганічний стрибкоподібний перехід від соцреалізму до постмодерного дискурсу. Ще раз наголошуємо, що серед важливих каталізаторів цього процесу були альтернативні художні виставки, в т. ч. перше міжнародне бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» [199] у Івано-Франківську (1989).

Про несподіваність цієї акції саме в Івано-Франківську (тривалий час «закритому місті») свідчить і той факт, що на «Імпрезу», окрім художників, прибули посланці з Калінінграду та Львова для перейняття досвіду проведення подібних акцій. Після цього проєкту в Україні відбулись: «4 блок» у Харкові, «Інтердрук» та «Відродження» у Львові, «Пан Україна» в Дніпропетровську. З огляду на сьогодення усвідомлюємо, що той час «буремних» 90-х був унікальним стартом для розвитку не лише мистецтва, а й альтернативних форм репрезентації, в т. ч., дизайнерських пошуків, реклами.

Значну частину надісланих на міжнародні виставки робіт складала графіка – відбитки творів японських, шведських, словацьких митців світового рівня, що не могло не вплинути на культурні процеси, в т. ч. перетворень у поліграфії. Прорив нових мистецьких форм був, хоча й нетривалим, однак очевидним. Ініціативна група бієнале освоїла самотужки нові поліграфічні прийоми. Наприклад, знамениті крафтові конверти, які робили вручну, стали чи не найбільшим брендовим знаком. На нього звертали увагу за кордоном у дизайнерських школах саме через архаїчну новизну.

Друк пострадянської афіші «Імпрези-93» із знаменитим півнем Антоні Міро зазнавав труднощів через технологічну відсталість. Вона монтувалась з підручних поліграфічних матеріалів колажним способом, що надавався до швидкого, дешевого, і простого технологічно друкування. На ходу вирізалась ножицями з клаптів аркушів растрів-тангів велика трійка, домонтовувався з уже відксереного в необхідному масштабі напис про виставку в звичному

шрифті та півник – як впізнаваний знак, з чорного паперу. Все це наклеювалось на половині аркуша паперу і тут же пускалось на фотокопію. Через відсутність якісного паперу повністю було дотримано конструктивістського мінімалізму, притаманного багатьом речам в «Імпрезі» [25].

Хоча унікальними технологіями для цього часу була ксероксна техніка чи розмноження на ризографі, а поліграфічна якість продукції, тим паче її дизайнськова були невисокими, все ж відмітимо появу в Західній Україні унікальних часописів та самвидавних зінів 1990-х років, описаних у попередніх розділах, що знаменували собою доволі яскраву сторінку дизайну періодики України та одночасно інституціонували вербальні та візуальні практики кінця ХХ століття.

Сформувавши особливу модель поведінки, інтелектуали покоління 80-х, за словами В. Цибулько, не створили масового запиту на продукт українського інтелекту. Як результат – українська книжка та актуальне мистецтво в середині 1990-х «майже зникли повсюдно», позаяк не вкладалась до системи інтересів нової політики³⁷.

На початку ХХІ ст. новим репрезентаційним простором актуальної літератури стало книговиробництво – галузь, що реорганізувалась молодим поколінням 1990-х із творчої периферії другої половини ХХ ст. Формалізація галузі та новостворені в межах цього простору міжособистісні контакти конституювали нові об'єкти естетичного оцінювання, стали чинником стабілізації структури, яку визначаємо не як модель старої інституції, а як взаємозв'язок, що опирається на креативність маргіналів.

Майже усі державні видавництва й друкарні були ліквідовані на початку та в середині 1990-х рр. як економічно недоцільні та технічно застарілі. На ринку з'явилися перші приватні підприємства видавничої справи з великою часткою закордонних інвестицій. Продукція часто технічно виконувалась поза межами України (в Польщі та Чехії): співзасновник «Імпрези»

³⁷ Біда в тому, що покоління вісімдесятників поза літературою не реалізувалося повноцінно майже ніде. [215, с. 68]

М. Вітушинський створив видавництво «Сіверсія–МВ» у Івано-Франківську 2000-го року на базі обласної друкарні та власного польського підприємства. Видавництво найбільше відоме виданням «Короткий словник лемківських говірок» Петра Пиртея (2004, спільно з НАН України) а також власним дослідницьким проектом містами й селами франківщини зі збору матеріалів про злочини радянської влади та героїв визвольних змагань краю з 1939 по 1950-й роки [380].

Після першої хвилі інтелектуальних часописів 90-х років, Україну, а разом і західні її області захопила друга хвиля популярних, розважальних «глянцевих» журналів 2000-х. Процес пов'язаний із переходом на цифровий друк, приведенням до єдиного знаменника текстового й ілюстративного матеріалу, що урівнює в правах письменника і художника-дизайнера. Економічна доцільність друку довільними форматами і малими накладками (чого не було в попередній період) створили умови для операційного простору, що синтезував окремі види графічної діяльності у єдиний вид – поліграфічний дизайн. Роль технічного редактора та типографа була реорганізована. Значення набувала особа єдиного «творця», а поліграфія, як прикладна галузь, у цей період піднята до ідейного змісту мистецтва.

Визнання авторитету автора почали пов'язувати не лише з об'єктивними характеристиками тексту, а й з цілісним матеріалом, що розумівся як книга в комплексі. Нова ієрархія, закріплення регіональної феноменологічності пов'язані, в т. ч. з новими західноукраїнськими видавництвами – «Лілея» (м. Тернопіль), «Лілея-НВ» (м. Івано-Франківськ), львівські «Кальварія», «Світло і тінь» та «Гердан-Графіка».

Засновники підприємств належали до різноманітних патріотичних товариств та альтернативних тусівок 1990-х, добре орієнтувались у актуальних культурно-мистецьких процесах свого часу, мали близькі контакти з художниками-акціоністами, письменниками, прогресивними акторами та режисерами, музейниками, підтримували творчі експерименти, часто самі були учасниками перформансів, квартирників, фестивалів альтернативного

мистецтва. Їх господарська діяльність від початку базувалась на видавництві, в окремих випадках – повному поліграфічному процесі, що включав додрукарські розробки та друк, брошурувальні роботи. Починаючи з вивчення та розповсюдження ком'ютерної техніки (Лілея–НВ співпрацювала із *Macintosh, Minolta, Rico*), перших графічних редакторів, засновники цих фірм велику роль приділяли конкурентоспроможності своєї продукції, зважаючи на західний ринок. У наступні роки кількість підприємств зростає, засновані дочірні. Частина видавництв згодом відійшла від основної діяльності, зосередившись на послугах друку. Інші створили власний стиль видавництва, що тепер став загальнонаціональним брендом і легко впізнається на культурних атракціях, літературних фестивалях, книжкових форумах як в Україні, так і за межами краю.

Великий вплив на розвиток національного книговидання мали успіхи київського видавництва дитячої літератури «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», заснованої 1992 р. Іваном Малковичем, уродженцем с. Нижній Березів, Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Засновник зумів об'єднати навколо себе видатних художників-графіків, ілюстраторів, перекладачів, дизайнерів. Прецедент книжки як твору мистецтва був реалізований уже в першому виданні «Абетки» (1992), яку часто визначають як кращу після набутівського взірця. Леся Ганжа називає це видання випадком, «коли творіння поглинає свого творця, перетворюючись на "текст усього життя"» [115]. На початку 2000-них «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» відзначилась своєрідною мейл-артівською акцією: проєкт «МініДиво» репрезентував 1600000 чудово ілюстрованих книг мініформату за 1 гривню. Розповсюдження велось через мережу поштових відділень. Рефлексія споживачів результувала значною кількістю листів, надісланих до редакції.

Львівське видавництво «Гердан-графіка» мало одну з перших потужних технічних баз та творчий колектив графічних дизайнерів, що не мав аналогів на теренах Західної України. Зосередившись на комерційних цілях, видавництво займалось книжковою продукцією лише в окремих випадках, ініційованих

замовниками. Видання «Подаруй ми писаночку», 1998, перевидання – 2000 р., ініціатива – Маргарита Бойко, ТзОВ «Фірма «Надія», редактор, автор та упорядник текстів Надія Бабій, дизайн Богдан Губаль, стало комплексним проєктом, що поєднало артистичні, маркетингові та популяризаційні ініціативи [363]. Поштовхом до створення книги стала виставка дитячих малюнків-писанок, репрезентована як інсталяційна конструкція під стелею торгового залу комерційної структури в Івано-Франківську. Залучення до журі конкурсу відомих художників (Опанас Заливаха, Богдан Губаль), а до видання альбому міністра культури (Богдан Ступка), репрезентації – ряду видатних осіб (в т. ч. Папа Римський Іван Павло II) в поєднанні з інноваційним дизайном перетворило альбом на своєрідний медійний феномен. Виданню уперше передувало застосування інструментарію «партизанського маркетингу», а саме – нестандартна кампанія з надання послуг, одним з елементів якої було розповсюдження в період перед Великодніми святами на касах супермаркету спеціальних рекламних шаблонів у формі яйця та опису умов конкурсу малюнку.

Як і у випадку з музейною інституцією, книговиробництво кінця 1990-х стало простором репрезентації маргінальної спільноти, в т. ч. саморепрезентації митців та місцем інституціалізації їх текстів у контексті культурного періоду. У цьому місці застосовуємо теорію спільноти, структури та єдності, що надає голосу маргіналізованим колам та одночасно підтримує різноманіття [4, с. 147].

Приватне видавництво «Кальварія» (співзасновник – доцент кафедри теоретичної фізики Львівського університету Петро Мацкевич) утворене напередодні референдуму за незалежність України 27 листопада 1991 року. Від 1993-го року як підприємство із власною видавничою програмою [81]. Розпочавши діяльність із енциклопедичного формату (Б.Кухта, А.Романюк, М.Поліщук «Хто є хто в європейській та американській політології. Малий політологічний словник»), 1999-го «Кальварія» започаткувала власний стиль видавництва книжкою Грицька Чубая «Плач Єремії». У наступні роки П. Мацкевич визначає основним стратегічним напрямом підприємства

орієнтацію на сучасну українську літературу та оригінальні переклади. Так, 2000-го року видано книжки: Ю. Покальчук «Одісей, батько Ікара», «Інший бік», В. Медвідь «Льох», О. Ульяненко «Сталінка». Далі: видання Леся Подерв'янського «Герой нашого часу». проілюстроване Михайлом Александровим, перші україномовні книги Марини й Сергія Дяченків – «Оскол», «Відьомська доба» – оформленні театральним художником-постановником, поетом, карикатуристом Михайлом Євшиним, перші проза Марії Матіос «Життя коротке» та роман Василя Шкляра «Елементал».

«Кальварія» представила новий образ «батька української альтернативної історії» Василя Кожелянка книгою «Дефіляда в Москві» (переможець рейтингу «Книжка року 2000»); романи «Конотоп», «Котигорошко» реалізовані 2001-го, «Срібний павук» – 2003-го.

Найбільш знаковою подією стало перше українське видання Жана Бодріяра «Символічний обмін і смерть» (2004), яке розпочало серію перекладної інтелектуальної літератури, що доповнювались роботами актуальних художників. Учасниками перформативного інформаційно-дискусійного проєкту «Кальварійські посиденьки в УНІАНі» (2004) стали культові письменники, художники, музиканти, журналісти а також бізнесмени, політики, урядовці.

Івано-Франківське видавництво сучасної української літератури – «Лілея-НВ» Василя Іваночка засноване 14 жовтня 1995 році при Українській скаутській організації «Пласт»; утворене від тернопільської «Лілеї» Мирослава Павловського. Діяльність видавництва асоціюється із інституціалізацією візуально-вербального «Станиславівського феномену» як одного з «найбільш витривалих культурних угруповань у пострадянській Україні» [4, с. 164]. Процес відбувався «не без впливу, а часом і за безпосередньої участі культових осіб» вказаної спільноти [293, с. 70].

Маргінальне середовище Івано-Франківська в контексті його репрезентації через книговиробництво на початковому етапі може бути розглянуте як інтертекстуальне, витворене письменниками і художниками

(найперше Андруховичем та Іздриком) у власних творах. У романах цих авторів демонструється своєрідна постмодерна гра у присутність – твори інтелектуалів рясніють цитатами з власних текстів чи текстів учасників уявної спільноти [4, с. 156].

Інституціалізація медіакомбінаторного товариства закріплена через матеріалізацію у видавничому форматі «Лілеї-НВ». На етапі актуальної репрезентації на числених анонсах книг активно застосовувались естетичні технології гіпертексту: перформанс, реперформанс, театралізація, елементи карнавальної культури, візіопоезія як способи одночасної нелінійної подачі інформації й маркетингової стратегії.

Саме у «Лілеї-НВ» вперше видані твори Ю. Андруховича: «Реареації», «Перверзія» (1997). Остання отримала нагороду Форуму видавців у Львові 1997 року (інноваційний дизайн та верстка О. Рубановської). Видані «Екзотичні птахи і рослини» з додатком «Індія: Колекція віршів» (1997), згодом: «Дезорієнтація на місцевості» (1999), «Московіада» (2000), «Пісні для мертвого півня» (2004), подарунковий комплект «Весь Андрухович» (2005).

Видавництво опікувалось випуском культових «Четверга», «Плероми», «Кінець Кінцем», започаткувало проєкт бібліотека журналу «Четвер», організовувало презентації видань, їх представлення на книжкових ярмарках. У першому числі «Плероми» за 1996 рік (ред. В. Єшкілев) уперше в Україні опубліковано «Ситуацію постмодерну» Ліотара та «Станіслав: туга за несправжнім» Ю. Іздрика.

Серед культових романів 1997-го видано «Воццек» Ю. Іздрика, «Острів КРК» (1998), «Подвійний Леон» (2000), у яких автор одночасно постав письменником, дизайнером, художником і редактором. Юрко Іздрик розробив дизайн власного роману «Флешка», постерну композицію для «Шлагбаум» Тетяни Ярушевич (2009). Серія його відомих колажів стала основою обкладинки та ілюстрацій до «Екзотичні птахи і рослини» Андруховича.

Видавничий проєкт Я. Яновського «Ландшафт» (1996) поєднує медіа та комунікацію «як прорив до необмежених можливостей художнього впливу і

візуальної свободи» [311, с. 60]. Окремими поліграфічними проєктами вийшли інтелектуальна скетч-поезія А. Середи «Homo Viator» (2006), «Світ тварин Анни» (1997) О. Рубановської, візуальні вірші М. Короля «Час достиглого каміння» (2003), «Закони географії» (1997) Антона Гаврилів з елементами візіопоезії. Проєкт «Інший формат» (2003) представляє задокументований перформанс Т. Прохаська з українськими філософами, теологами, письменниками.

Не можна оминати сміливий експеримент учасниці «Станіславського феномену», художниці та дизайнерки Олени Рубановської – заснування власного мінівидавництва «Кашалот» (1999), що спеціалізувався на «розумних» книжках для найменших читачів. Видавці називали свої творіння «книжками-подушками». В інтернет-магазинах їх анонсували як книги, які можна «кусати, скручувати, навіть спати на них», створені для тих, «хто не вміє читати». Серед українських видавництв «Кашалот» перший і єдиний випускав подібну продукцію. Процес виготовлення полягав у поєднанні більш ніж 700 вузлових операцій в ході роботи над однією книгою. Значні труднощі полягали у пошуку промислового підприємства, що виготовляло «книжкову» тканину, розкроювало та зшивало текстильно-поліграфічну продукцію. В асортименті «Кашалоту» видані: «Ранок у бабусі», «На добраніч», «Йдемо у гості!», «День Ясі», «Різдво у Вифлеємі», «Їде поїзд!», «Я люблю татка!», «Він завжди зі мною!».

Як переконуємось, початки розвитку західноукраїнського книговиробництва залежали не лише від законодавчих, економічних умов – вони насамперед обумовлювались системою культурних чинників, в числі яких – легалізація альтернативних форм мистецтва, пов'язана з активністю мультикультурних маргінальних середовищ, найперше – «Станіславського феномену». Спроби митців долучитись до соціальних чи економічних механізмів результували репрезентацією мистецтва у реальних параметрах, а не ефемерних проєктах. Закріплення регіональних феноменів у контексті доби відбулось, у т. ч., через поліграфічні технології.

Висновки до 4 розділу

Кінець XX століття з огляду на культурно-мистецьку сферу характеризується хаотичним співіснуванням чисельних мистецьких форм, напрямів, середовищ та способів їхньої репрезентації. Монологічність культури змінилась на діалог та полілог, задіюючи до оцінювання не лише обраних експертів, а й широкі маси та нівелюючи на загал різницю між мистецтвом, рекламою та дизайном. Мистецькі експерименти кінця 1980-х каталізували культурно-мистецькі та соціокультурні процеси, найперше – творення інформаційного середовища, що результували децентралізацією вітчизної арт-сцени та активізацією регіональних феноменів, в т. ч., ряду західноукраїнських. Потреба у закріпленні нових мистецьких феноменів в культурному контексті доби результувала двома способами репрезентації актуального мистецтва: через релятивізм та інституціоналізацію, демонструючи "креативне місто" як культурну домінанту.

Кількісна перевага мистецьких практик над класичними формами мистецтва вплинула на поширення спеціальної термінології: постмодерн, перформанс, інсталяція у культурному середовищі, а активність митців змінили механізм сприйняття мистецтва, в якому роль глядача із ознакування артефакту поступово переходить до спостереження за процесом та співучасті. Громадський простір розглядається як основний репрезентаційний, чому активно сприяють чисельні культурні та мистецькі фестивалі, пленери. В умовах капіталістичного виробництва практики «актуального мистецтва» перетворились на стратегії «актуальної репрезентації», що сприяють появі нових просторів. Критична інверсія промислового дизайну демонструє нові естетичні об'єкти як утилітарні. Проблема присутності визнається фактором виробництва культурного простору.

Відзначаємо як кількісну, так і якісну неоднорідність мистецьких середовищ у їх прагненні до перетворення міст на репрезентаційний простір. Лідруючі позиції в середині 1990-х належать Івано-Франківську, Львову, фрагментарно та опосередковано реалізовані митцями Чернівців та Ужгорода

через спільноти Львова, Івано-Франківська та Києва. Малі міста та містечка долучені до реляційного процесу лише через поодинокі резиденції (Славсько, Делятин, Чинадієво); естетична комунікація на провінції зазнавала упереджень з боку реципієнтів, характеризувалась частіше монологічністю та маргінальністю митців.

Основний конфлікт у площині виробництво – сприйняття мистецтва відбувався не скільки між митцями та інституціями, як між митцями й інституціями з одного боку та громадою з другого. Різнопольне ставлення до мистецьких констант спричинюють радикальні протиріччя у різних суспільних групах: актуальне визначається як маломистецьке, незрозуміле, тимчасове, одночасно традиційне – як застаріле, прикладне, консервативне, оповідальне. Проаналізувавши дії у форматі класичного інституційного перформансу художників-релятивістів виокремимо серед базових елементів – «суб'єкт-об'єктну комунікацію», що сполучає реципієнтів із простором, «діалог культур», «розуміння місця і речі». Митці аналізують в індивідуальних та групових практиках теми сприйняття хронологічного та лінійного часу, активізації публіки, затребуваності митця. Зміна контексту перформансів з естетичного на соціальний у 2010-х демонструє перехід від індивідуальної позиції самовираження до суспільних дискусій про агоністичний плюралізм у яких значна роль належить мас-медіа.

На початку другої декади ХХІ ст. відзначаємо громадський активізм, що демонструє спротив авторитарним політичним маніпуляціям зі спорудження нових комеморативних об'єктів. Числені дискусії: громадські слухання в конкурсних комісіях, форуми в західноукраїнському медіапросторі декларують закріплення та візуалізацію пам'яті як комплекс взаємопов'язаних мистецьких і культурних практик, спрямованих на репрезентацію значущого для суспільства історичного наративу, мультикультурності, залучення громади до важливих ритуалів у міському просторі. Серед актуальних проєктів, реалізованих у містах Західної України відзначимо ряд контрмонументів у Івано-Франківську, Львові, Ужгороді. Зміна поколінь поступово спричинює зміни в суспільній риторичі

навколо пантеонів національної пам'яті, що поступово перетворюється на складову нових культурно-мистецьких практик, пов'язаних із суспільними змінами.

Легалізація актуального мистецтва Західної України в більшій мірі пов'язана з процесами формування «культурного» капіталу, що поєднує соціальні, політичні і бюрократичні складові. Митці, перебуваючи безпосередньо у «полі мистецтва», набувають статусу зірок, окремих інституцій, стають частиною маргінальних мітів, переходячи до «поля культури». Формальна легалізація реалізувалась через розвиток приватного колекціонування, появу недержавного галерейного сектору, приватних видавництв, медіаформатів, у яких важливу роль відігравали члени тусівок. Музеєфікація та архівація актуальних мистецьких практик є свідченням закріплення художнього явища у просторі культури.

Розділ 5.

ПЕРФОРМАТИЗАЦІЯ СПІЛЬНОГО ПРОСТОРУ

Початок нового тисячоліття знаменував собою перехід від іронії постмодерну до прагматичності гіпермодерну, що результував конфронтацією між мистецтвом та містом, як статичним простором, спричиненою стрімкою технологізацією психічних та суспільних сфер. Нове покоління окреслилося насамперед «не як культурне чи літературне» [215, с. 68], а як самодостатнє яскраве економічне та політичне явище. Місця, у яких кристалізувалась нова культурна парадигма покоління нульових – комп'ютерні клуби та інтернет-кафе. Найпопулярнішим жанром 2001-го року покоління двадцятилітніх Володимир Цибулько визначає відеокліп, вказуючи на аполітичність, схильність до лабораторності, а не виробництва мистецтва для майданів [215, с. 68]. Надалі глобальні мережі усе більше змінюють взаємодію між індивідами. Комунікація до кінця нульових набуває форми логістичної координації у смартфоні – мережі визначають рівень порозуміння у суспільстві, самосприйняття та сприйняття іншого. Технології вплинули на доступність культури з акцентом на видовищності та атракційності, розмивання кордонів як видових, так і географічних. Однак, значна частка відкритих каналів одночасно сприяє посиленню шумових ефектів, де сприйняття уже не здатне зчитувати інформацію, що стає поверховою. У другій декаді ХХІ ст. мережеве суспільство набуває буденного статусу, дозволяючи формувати свідомість, проєктувати образи, в т. ч. – нове суспільство/спільноти, що усе більше результує сплеском громадянського активізму прямої дії та політичними рухами у містах та містечках Західної України.

Доба Майданів активізувала зв'язки між поколіннями і спільнотами, а також уявлення громадян про колективні можливості. Політичні ситуації, що вимагають від громади та окремих індивідів нових способів проживання, переживання протиріч, вибору між свободою та благополуччям, гідністю чи успішною кар'єрою, задіюють мистецькі практики в якості художнього

інструментарію. Ситуація низового публічного активізму запровадила перформатизм та артистизм до соціальної буденности. Рефлексія митця до соціуму почала чергуватись з імпульсами від соціуму до митця.

Світова популярність теорії «креативного» міста (2002), пов'язана з популістичною теорією «креативного» класу Ричарда Флориди [497], останнім часом зазнає критики самого ж автора через негативні наслідки джентифікації та витіснення [498]. Ідея креативності перетворює ряд міст – як то, Львів – на монополізовані корпорації, що призводять не лише до трансформації міського простору, а й процесів стирання чи зміни пам'яті місць. Монументальність, втілена у традиційній фігуративній естетиці, усе частіше стає предметом критики як адміністрований політико-естетичний альянс. Будівельний бум свідчить про символічну диференціацію, в якій місто розглядається як атракція, що примножує свою культурну цінність. У цих реаліях мистецькі практики легко інтегруються до поля капіталізованих артефактів, перетворюючись на інструментарій культурних та медіаіндустрій. Влада та бізнес усе частіше залучають креативні технології, прагнучи активізувати публічну сферу та нейтралізувати політичні змісти. Модна тема консолідації міських спільнот свідчить про перехід до перформатизації як соціокультурного процесу, в якому міські стратегії визначають простір влади, створений для примноження капіталу, в т. ч., символічного, натомість громада протидіє тактиками буденности.

Глобалізація, кризові політичні чинники, війна, пандемія, як трансформаційні фактори культурних процесів призвели до фактичного занепаду інтелектуальної елітарності. Контекстуалізація форм актуального мистецтва останнього десятиліття узалежнена локалізацією, специфічною термінологією, мотивацією анонімних інтервенцій. Гібридність простору, породжена дигітальністю, що в попередні роки розглядалась як можливість до залучення нової аудиторії, нині часто є єдиною можливістю репрезентації.

Суспільство, фізично та психічно роз'єднане у цифровому просторі, усе частіше демонструє потребу залучення до традиційних форм видовищності,

найперше – театру, поезії, музики, пластичних мистецтв – що надають відчуття присутності, а не імітують її. Мистецьке видовище з об'єкту споглядання перетворюється на середовище, в якому суб'єкт з пасивного спостерігача набуває активності учасника [462, с. 40]. Актуальне розуміється як перманентна ситуація, а не музейний артефакт чи створення ринкового продукту, синкретичний феномен, в якому соціальні процеси концептуалізуються художньо-ігровими засобами та реалізуються у вигляді проєктів за допомогою науково-технічних і технологічних розробок, що виконують естетичну, етичну, проєктну та розважальну функції.

Агоністична модель взаємовідносин суспільства, сформульована Шанталь Муф, позиціонує публічний простір як поле битви, де протистоять різні гегемонічні проєкти, боротьба між якими полягає у спробі створити іншу форму артикуляції серед публічних просторів. Політичний вимір мистецьких практик полягає в естетизмі процесів творення та підтримки конкретного символічного порядку або у протидії йому, названих Лефевром «мізансценою», «мізан-формою» людського співіснування [630].

Продуктивна робота у спільнотах результує впливом громади на перформатизацію просторів, що дозволяє використовувати потенціал популярної культури у впровадженні нових форм та методів. Мистецькі інтервенції чи репрезентація public art часто сприймаються загалом не як естетичний акт, а як дія, наявне «щось», однак у моменти, коли повсякденність перестає бути ординарною, потенціал спільноти зосереджується у протестній мобілізації.

5.1. Performance studies. Перспективи пошуків методики перетворення соціокультурного ландшафту

У ХХІ сторіччі естетика взаємодії, сформульована Н. Бурріо набула якостей інтелектуальної атмосфери, культурно-мистецького клімату та всесвітнього художнього феномену. Час маніфестів та рухів поступився перформативності, що розуміється як технологія комунікативної взаємодії у

соціумі. Функція практик, що з художнього та мистецького рівнів перейшли до рівня території видовищності у культурі [91, с. 94], зводиться до виробництва способів існування чи моделей поведінки у реальному світі. Процес знаменує перехід мистецтва з приватного символічного чи автономного простору до сфери людських взаємостосунків з її соціальним контекстом [45, с. 159–164; 579, р. 91–99].

Оцінюючи соціокультурний ландшафт, значення Львова досі розглядається як матримоніальне. Опускаючи традиційний міт «школи», повертаємося до значення впливів середовища, у якому фіксуються потоки культурних мандрівників та емігрантів.

Популярність перформативних практик в Україні неочікувано зросла у другій декаді ХХІ сторіччя. Незважаючи на узагальнення та спрощення україномовного лінгвістичного перекладу групи *performing arts* – *performance art*, різноплановість трактування терміну «перформанс» мистецтвознавцями та культурологами, соціологами, політиками, масовою культурою [91], незмінним залишається його комунікативне призначення. Перформанс декларує «чисте мистецтво», звільнене від комерційної та інституційної догми, одночасно він закликає глядача до вивільнення із нав'язаних норм поведінки та суспільних правил через доступ до культурного продукту. Дослідження та використання цієї мистецької практики актуальне для різних освітніх, суспільних та культурних програм: *performance studies* розглядається як антропологічна дисципліна багатьма науковцями європейських та американських університетів і коледжів [655; 656; 576, р. 23]; *performance art* та інші форми акціонізму є предметом дослідження навчальних дисциплін окремих філософських та культурологічних факультетів українських університетів³⁸, кафедр академій мистецтв в Києві, Харкові та Львові, культурних центрів та галерей, резиденцій, створених за принципом мистецьких лабораторій [544, с. 138–141]. Зміни у ставленні до перформансу наглядно демонструють позитивну динаміку

³⁸ У 2007-му році перформанс факультативно розглядався як частина проєкту з танцювально-рухової терапії. Психолог, випускниця ПНУ Ліка Андрійчук уперше познайомилась із перформансом в хореографічній студії Уляни Винницької при ПНУ [401].

демократизації суспільства, що розпочалась у 2010-і та призвела до позитивного зростання складових культурно-мистецької системи, у якій перформативність стає галуззю дослідження суспільних психологічних станів, громадської поведінки.

Дослідження в галузі performance studies залучають текст, архітектуру, пластичні мистецтва, окремий продукт мистецтва чи культури не самі по собі, а як частину постійної гри взаємин і стосунків – як перформанса [655, р. 16–17]. Усе розглядається як практика, подія чи поведінка, а не як «об'єкт» чи «річ». В тому числі через принципи «тут і тепер» оцінюються минулі події, збережені архівами чи ЗМІ. Отже, в сучасному контексті «перформери» акцентуються на моделях поведінки, що змінюється з часом. Суб'єкт може бути відносно стабільним, але перформанси, які він створює або в яких бере участь, кардинально змінюються. Перформер досліджує обставини, в яких був створений та репрезентований твір мистецтва, відслідковує зміни, у яких сприйняття твору формується галереєю чи іншим простором.

Західна Україна має власний досвід перформативності в академічних процесах, де спільнота набуває якостей «естетичного мосту, зведеного між царинами соціології та логіки» [121, с. 23]. Окремі індивідуальні проєкти та виступи, методики навчання, що стосуються ЛНАМ, ЛНУ ім. І. Франка, ЧНУ, описані та згадані у попередніх розділах. Зосередимося на менш відомих, однак резонансних акціях сучасності, ініційованих академічними групами.

У театральному гуртку Тернопільського державного медичного університету на початку 2000-них була уперше поставлена «Московіада» Ю. Андруховича. Гуртківці тривалий час були найактивнішими адептами івано-франківського видавництва «Лілея–НВ».

Показовими є біоартівські експерименти, перформанси, інтелектуальні інсталяції студентів, учасників генетичного клубу кафедри генетики та біотехнології ЛНУ. Одне з засідань клубу – «Поезія – це життя, а життя по-грецьки bios» концептуально перепліталась із твором І.-Б. Антонича. Перформанс В. Боднара декларувався як біопоезія: тексти, що писались

бактеріями і дріжджами на поживних середовищах у чашках Петрі, додатково промовлялись у мікроскоп [190]. Відомі й інтерактивні інсталяції з загрозливими середовищами учасників гуртка біля львівських пам'ятників.

Безпредметний живопис художника Святослава Вірсти (Чернівці), для якого характерні прострові математичні метафори, втілений у міжнародному перформативному проєкті «Я формула» (2017). Проєкт є співпрацею з докторами фізико-математичних наук Володимиром Маслюченком (Чернівці) та Ігорем Огірком (Львів). Ідеї митця ґрунтуються на естетичній красі математичних формул, які служать композиційним матеріалом перформативного художнього твору. Естетичний напрям, започаткований митцем, названий польською арт-критикинею Монікою Горбач *ф-rstoizm* підтриманий багатьма науковцями та митцями, в т. ч. архітекторкою з Коста-Рики Sandra Quiros Bonilla, що використовує концепцію Вірсти в своїх керамічних скульптурах [400; 45, с. 269–270].

Мистецькі та академічні спільноти Західної України відомі проведенням числених «Протестних вистав», мета яких – через перформанс та гепенінг привернути увагу урядовців та політикуму до бездіяльності чиновників. Акція, що вплинула на появу міту про банальну скульптурну форму, відбулась у Івано-Франківську 23 вересня 2004-го. Студенти ПНУ, вишикувані на вулиці Шевченка для зустрічі із прем'єр-міністром, кандидатом у президенти, В. Януковичем, вдалися до естетичної гри. Хустинки із брендом політичної партії пов'язали на обличчя, імітуючи анонімних терористів та викрикували, як гасла, цитати з поезії Т. Шевченка [390]. «Ясна атака» студента-економіста Дмитра Романюка результувала появою числених мемів. Окремо, скульптурна композиція у формі розтріснутого яйця, що була встановлена, як тимчасова, на фонтані перед міською ратушею ще 2000-го, від 2004-го отримала статус пам'ятника «Яйце відродження».

2012-го року на тій же вулиці відбулась кількатижнева культурна та екологічна акція проти вирубування старих лип. Деревя, що через масштабну реконструкцію вулиці мали бути утилізовані, в одну мить набули статусу

культурної та історичної пам'ятки. В перформансах студентів ПНУ та громадських активістів використовувались прийоми гуманізації – липи обвішувались табличками із гаслами, що імітували діалог рослин із чиновниками; студенти кафедри дизайну і теорії мистецтва прив'язували себе до стовбурів мотузками чи ланцюгами, апелюючи до тематики несвободи вибору, заручництва політичних ігор та адміністративного популізму. Активність громади результувала переглядом паспорта реконструкції та збереженням дерев.

Громадянський перформанс художника Валентина Данилюка набув всеукраїнського розголосу завдяки ЗМІ: у січні 2012-го 73-річний митець домалював «сталінські» вуса на біл-борді з фото В. Януковича коло траси с. Дубове Ковельського р-ну, Волинської обл. [137].

Театральними спільнотами в артистичний спосіб неодноразово актуалізувались теми узаконеного рабства (2011): актори львівських театрів у гримі та перодягнені в лахміття демонстрували ланцюги, червоні мотузки на шиях [477]; творили «Середньовічний карнавал» (2019), дефілюючи містом у масках та з запаленими факелами, опудалами, постерами: «В театрі – чума!», «Так, колективній угоді!», «Актор – не раб», «Ні порушенню трудових прав» та інші [525].

Перформансом «Похорон ЦСМ» продемонстрували свій протест митці Івано-Франківська проти зміни керівництва ЦСМ (2016) [317], подібний костюмований мистецький акт «Похорон культурної столиці» із пронесенням труни та встановленням надгробку відбувся у Львові як протест проти комерціалізації просторів, пов'язаних із творчим середовищем Львова [553].

Безпрецедентною подією став «Конгрес рисувальників», оголошений у програмі першої «Арт-резиденції» у Івано-Франківську за участі засновника конгресу – Павела Альтгамера (2015) [166]. Ваги події надав той факт, що уперше концепція події проголошена лише 2012-го на Берлінському бієнале. Альтгамерівський конгрес перетворився на світовий рух, що резонував у Римі,

Варшаві, удруге в Берліні, інших європейських містах. Серед українських міст акція відбулась попередньо лише у Києві (2013).

Івано-франківська подія реалізовувалась у величезних просторах старого ресторану готелю «Дністер», збудованого на початку ХХ ст. Концепція полягала в партисипаційності як процесі – співучасті митців-кураторів з місцевими художниками та спільнотою. Участь прийняли тисячі громадян. Акт творення нового арт-простору через «рисунання» тривав понад місяць і перетворився на піврічну експозицію для літньої резиденції платформи ГО «Тепле місто». Спільні графіті накопичувались на стінах, вікнах і стелі, накладувались одні на одні, створюючи культурний шар. Найважливіша ідея конгресу – пізнати себе через співучасть у творенні, шукаючи межі власного сприйняття.

За кілька років приватизація громадського простору – підколонного простору цієї ж пам'ятки результувала створенням ГО «Кам'яниця Австрія» та низкою естетичних акцій: «Будинку боляче», «Голосовий виклик», «Новий ланцюг єдності» (2021), що застосовували акціонізм, флеш-моб, інсталяцію, вуличну виставку. З площини мистецтва перформанси перейшли до площини культури, підтримані ЗМІ, політиками, медіаформатом із публічними особами у соціальних мережах: Іреною Карпою, Юрієм Андруховичем, Ірмою Вітовською, Тарасом Прохаськом, Юліаном Чаплинським, публічним диспутом на обласному ТБ «Галичина».

2018-го у ЛНАМ створено Кафедру актуальних мистецьких практик. Трансформація освітніх програм з вивчення форми на вивчення змістів, сенсів популяризує ідею партнерства між викладачем та студентом і вирішення поставленого завдання через вираження суб'єктивної думки у будь-якому медіумі. Окрім реалізації у навчальних проєктах, перформативні методики реалізуються через фестивальний рух, серед яких: «Плюс-90» (Львів), ТАМ (Львів), «Дні мистецтва перформанс у Львові» (Львів), «ГогольФест» (Київ) та «Порто-Франко Гоголь-фест» (Івано-Франківськ), «Фестиваль Бруно Шульца» (Дрогобич), також відомі фестивалі перформансу у Польщі. Під час цих подій

відбуваються відкриті лекції, майстер-класи, задіюються відкриті міські простори, галереї, як то МО «Дзига» (Львів), «ЦСМ», «Маргінеси» (Івано-Франківськ) – основна дія спрямовується на творення змін у свідомості місцевого населення. Статистичним підтвердженням популярності мистецьких практик можемо вважати масову відвідуваність цих та інших фестивалів, проєктів, акцій, залучення різновікової немистецької публіки.

Помітним джерелом проявлення інтересу до теми перформансу та проблеми його використання у якості наукової методики дослідження міських культурних просторів є частота вживання терміну не лише спеціалістами з візуального мистецтва, а й широкими ЗМІ, політиками, соціальними службами, в побутових практиках. Універсалізація терміну відбулась на рівні лексичного використання – у ХХІ сторіччі слово стало популярнішим від жанру. Так, аналізуючи тематику ЗМІ чи соціальних мереж зустрічаємо масу прикладів, де під перформансом розуміється світлове, лазерне, музичне шоу будь-якого змісту, фото- чи художня виставка, майстер-клас у публічному місці, комерційна презентація книг, мережевий флеш-моб, театральні постановки, будь-які дії у міському просторі. Як особисту назву термін застосовують у брендуванні танцювальних колективів, засобів догляду за тілом, спортзалів, популярних шоу-програм у ресторанах.

Специфічно соціалізовані стратегії жанру із задіянням популярної символіки та методик масової культури активно використовують адміністрації міст, громадські організації, декларуючи таким чином важливі гасла: протидію насиллю, вдячність медикам та воїнам України, пам'ять про Чорнобильську катастрофу, комунікацію між молоддю різних регіонів тощо.

Тож визначено, що перформанс у ХХІ трансформувався не лише у гібридний вид мистецтва, а й поняття-метафору. Його ідентифікація достатньо умовна та розмита, що пояснюється розширенням сфери впливу перформансу з мистецької до площини загальної культури. За своїм генезисом перформанс ігнорує загальноприйнятні норми поведінки, естетичні правила. Він руйнує границі між художником та глядачем, відсилає присутніх до споглядання

першопричини інстинктивної поведінки, чим зближується із архетипами, ритуалами. У загальному контексті перформанс є практикою стирання кордонів між будь-якими розрізненими соціальними просторами, тож є феноменом культури глобалізованого суспільства. Performance studies – важлива дисципліна, що може бути корисною для усіх культурних груп з позиції пошуку ритуалів, що можуть об'єднати та мобілізувати спільноти.

5.1.1. Відтворювання та комунікація тексту в актуальних практиках міських просторів.

Форми існування текстів сучасності традиційно розмежовують між елітарним та масовим рівнями, їх демонстрація варіює між просторами та форматами, апелює до візійності та видовищності, екранності. Число практик зростає разом з розвитком технічних можливостей, суспільної дигітальності, розумінням про вплив на маси (Схема 9) [23].



Схема 9. Трансформація поетичних форм у посткласичній культурі.

Важливим фактором розвитку та популяризації нових синтетичних літературних жанрів, видів, практик є масштабний фестивальний рух: книжкові форуми, етно-, екофестивалі, фестивалі сучасного мистецтва та урбаністики в Україні й за кордоном. Серед інших, новітній поетичний процес

популяризується міжнародним бієнале ZEBRA Poetry Film Festival (Берлін, від 2002). Вітчизняні практики фіксуються фестивалями: спеціалізований відеопоезії «CYCLOP» (Київ) та літературний MERIDIAN CZERNOWITZ (м. Чернівці). Музично-поетичні колаборації програмні для фестивалю Porto Franko (Івано-Франківськ, від 2010). На офіційній сторінці фестивалю у facebook зазначено, що фестиваль «народився як перформативна реакція на літературний міт письменників "Станіславського феномену"» [651], тож декларує спадкоємність між мітологізованими класиками постмодерну та сучасними авторами.

Аналізуючи значення тексту у сучасній культурі, в т. ч. ковідний період, філософ, історик культури та теоретик літератури Ганс Ульріх Гумбрехт зазначає повернення векторності практик з образів до текстів, вказуючи, однак на їх демократизації: «...читаємо ми не лише романи, звісно» [554]. Глобальні мережі змістили порядок між «естетичним» та «успішним», вплинули на розширення аудиторії: як письменницької, так і реципієнтів, де успішність чи забуття автора визначаються кількістю «лайків», момент «тут і зараз» перестав бути актуальним через можливість нескінченної трансляції у часі та просторі. Відзначаємо значне зацікавлення візуальними текстами комерційних структур та політичної еліти. Так, до прикладу, виборча компанія в Україні 2019-го року цілковито базувалась на типографічних гаслах. Згодом креативну типографіку вивели на формати біл-бордів комерційні заклади та релігійні общини³⁹.

Екранна культура впливає на формат літературної праці. Письменники часто виконують навігаційну місію, в тому числі, через формати редакторських колонок, блогерство. 90-тодесятник Степан Процюк 2019-го року започаткував власний проєкт в youtube медіапросторі, метою якого є зміна векторності з письменницько-мистецького погляду на літературу до соціо-культурних координат [358]. Володимир Єшкілев аналізує популярність фейсбучного

³⁹ Так, до прикладу, популяризацію біблійних текстів громадою «Свідків Єгови» зафіксовано автором на біл-бордах та сіті-лайтах міст Володимир-Волинський, Волинської обл. та Івано-Франківськ у серпні та січні 2020.

«шкільн(ого) віршування у жанрі "про що люди кажуть"», доводячи, що вказаний феномен має причини, серед яких пошук масами прийнятних шаблонів, освоєння трендових читацьких ніш, прагнення до загадкової «духовності», традиційно зв'язаний з поетами та поезією; окремо виділяє «пріоритети української гуманітарщини, що завжди ставила дешеві афоризми та опереткові прояви емоцій вище за пошуки оригінальних форм та парадоксальність метафор» [185]. Архітектор, один із засновників Першого міжнародного бієнале «Імпреза-89», Ігор Панчишин, на своїй сторінці у facebook 17.02.2021, публікуючи фото 1990-х років, прокоментовані текстами Гейне, відзначив візуальне як новий урбаністичний текст: «...знімати (фотографувати) треба всім...і не обов'язково для архіву...Як вірші писати або цілювати)))».

Розширення потенційних можливостей існування мови в урбаністичному просторі одночасно порушує проблему повернення літературі, найперше, поезії, як і мистецтву загалом, елітарності через модифіковані соціо-культурні практики, комунікаційні засоби, відмінні від агресивних форм шоу-бізнесу та реклами. Перформативність, як ознака «зробленості», публічності, соціальної значимості стала традиційним способом реалізації фахового поетичного потенціалу. Авторські читання, що в афішах часто зазначаються як поетичний перформанс, є складовою презентації нових збірок. Присутність топ-літераторів на фестивалях різного змісту (літературних, фольклорних, музичних, актуального мистецтва, урбаністики, тощо) є маркетинговою складовою успіху події.

Нові технічні можливості дозволяють не лише змінити формат поетичного виступу, зблизити географію, але і змінити форму відтворення тексту, прагнучи до його універсалізації, що не потребує літературного редагування та перекладу. У другій декаді ХХІ століття поезія може бути представлена у різні способи: як традиційне поетичне читання, друкована книга, зображувальна чи семіотична форма, форма арту чи музичне відтворення, інші синтетичні поєднання. Одночасно спостерігаємо спадкоємність актуальних практик у

авторському виконанні. Митці-концептуалісти, що були активними учасниками поетичних процесів доби фестивалів 1990-х рр. (Червона рута, Імпреза, Вивих), продовжують експерименти з різними аспектами мовного відтворення. У колаборації метрів із новими авторами народжуються колективні синтетичні виконавські аудіо- та відеоформи, здатні претендувати на феноменологічність. Арсенал самоназв містить: поетичний фільм, поетичний кліп, кінопоезія, віршовий фільм, поетичне відео, кіберпоезія, кінетична поезія, цифрова поезія, фотопоезія, поетроніка, мультимедійна інсталяція, мультимедійний перформанс, фотопоезія тощо. Новизна визначень та презентаційні характеристики, одночасно відтворення проєктів на відкритих локаціях дають можливість залучити до літературного процесу нову аудиторію. Однак, такі переваги експериментів незначні з огляду на пошук нової жанровості, що потребує інтермедіальності видових елементів, помноження взаємних змістів органічним способом.

Невизначеність критеріїв новотворів спричинює до теоретичного дискурсу, в якому полемічним залишається метод поєднання слова з мелодикою чи візією, варіюючи між формами виразного авторського прочитання, звуковими композиціями з використанням можливостей мовного апарату, медитативними практиками, включенням музичних інструментів, звуків зовнішнього середовища, фото чи відеоряду, використанням технічних засобів. Маловивченими залишаються і композиційні принципи організації, що визначають пріоритетність одного з мистецтв, відводячи іншому роль ілюстрації, супроводу, дифузне поєднання чи своєрідну єдність протилежностей. Парадокси теоретичних досліджень компенсуються кількістю та розмаїттям поширення експериментів, характеризуючи міждисциплінарні альянси як авангардний соціо-культурний процес. Комбінація різноманітних практик може бути структурована за основними напрямками інтермедіальної взаємодії: літературно-візуальної, літературно-музичної, відеолітературної (література поєднується із відео чи віджеїнгом, іншими фіксованими відтворювальними цифровими технологіями), мультимедійної (поєднує в

реальному часі візію, сонорність, танець, медитацію, відеопроєкції), віртуально-літературної в якій мультимедійні літературні практики відтворюються у віртуальному просторі з допомогою цифрових каналів.

Літературно-візуальна інтермедіальна взаємодія обумовлює органічне поєднання форми та змісту тексту. Демонстрація арт-об'єктів відбувається через виставкову діяльність (як стаціонарну, так і віртуальну), стріт-арт, презентацію у соціальних мережах.

Якщо у 1990-х роках графіті нецензурного змісту розглядались поетами та письменниками як альтернативне джерело збагачення мовних практик, то нинішні адепти «публічного документування своїх діянь» викликають у тих же авторів цілком протилежні емоції. Так, Юрій Андрухович, констатує трансформовану «політичну та суспільну активність» міської громади Івано-Франківська, а саме, способи «настінн(их) шлях(ів) вираження», відокремлює текстові меседжі вуличного вандалізму від стріт-арту, підсумовуючи: «Не все, що нанесено спреєм, стає артом» [10]. Одночасно антивандальні змісти переслідують і молодіжні громадські організації: 2014-го року у Львові сформоване нелітературне товариство Project#1, що пропагує цінності національної мови та культури альтернативними методами. Громадський простір міста завдяки графіті-практикам доповнився поетичними текстами, що декларують вихід поезії у нові простори (стіни будинків) через втрату нею традиційних (книжкові сторінки) [412]. Подібні артефакти, щоправда, анонімного творення відмічені і в Івано-Франківську.

Експерименти з візуалізацією поезії у 1990-х роках архітектора, художника-концептуаліста Мирослава Короля у другій декаді ХХІ сторіччя призвели до уніфікованих медитативних практик. У циклі «Медитативний щоденник» (2018–2019) скорописний текст локалізується лише на обраному форматі (книжковий, А5), прямує до мікрографії, позбавленої пробілів, міжрядь та полів, властивих академічній графіці, розчиняється у просторі формату. Текст (виключно молитовний), скидається на лінійне відтворення звукових хвиль; подальше абстрагування від змісту та зменшення висоти літер

закономірно сформували формальну лінійність, в якій текст прочитується через невербальну інтермедіальність. Формат щоденника дозволяє спостерігати увесь процес трансляційної практики як у часі так і просторі. Роботи були представлені на виставках «А 4» Книжкового арсеналу 2016, 2017, 2018.

Фейсбучний формат інтелектуальної поезографії визначила для себе фахова перекладачка, філологиня-германістка Олена Потоцька [385]. Авторка заперечує використання спадкового фактору у своїй творчості. Колоритні «забавки» з образністю та змістами, де переплітаються слова німецької, англійської, російської та української мови авторка пояснює: «Це якось з простору береться і у мозку трансформується. Це на рівні чуття та відчуття. Мови – це дивовижні забавки для допитливого мозку...ще той допінг». Авторка ще не має власного друкованого видання. Поезії-забавки постулюють знакові лексеми: Мови, Задоволення, Зараз, Завтра, Сім'Я, Страх, Чудеса, Любити... Вірш «Промовчати» є чи не найкращим позиціонуванням боді-поезії, трансформованої до реалій ХХІ сторіччя:

Найсильніша ПРОМОВА з ПРОМОВ – це таки ПРОМОВчати в ЧАТІ

До фейсбучного формату часто вдаються художники-універсалісти: Святослав Вірста (Чернівці), Василь Андрушко (Коломия), Олександр Чулков (Івано-Франківськ – Теплице, Чехія). Їх текстово-візійні твори відзначаються особливою увагою до знаків, порожнин, інтервалів, взаємодії чи мовчанки:

...я люблю свої стежки ступаючи ногами босими в 0.30 на світанку...⁴⁰

Формат віртуальної виставки обраний математиком, візіорграфом Михайлом Зарічним. У своїх інтерв'ю автор підтримує думки світових математиків, зазначаючи на близькості математики із музикою в ділянці пошуку гармонії та «поезією, бо і та, і та дозволяє у коротких формулах багато що виразити» [351].

Літературно-музична інтермедіальність спрямована на досягнення акустичних ефектів. Саме музику більшість літераторів вважають найвищим з

⁴⁰ Святослав Вірста «Святослов», Том 3. URL:
<https://www.facebook.com/svyatoslavrirsta/posts/1091035421338776>

мистецтв, одночасно мову – частиною світової музики. Так, Юрій Андрухович наголошує на першості у його творчості музичного, потім візуального і вербального лише в третю чергу [381], Тарас Прохасько визнає за музикою найвищий прояв людської думки, «знакова система якої стосується не лише будови звуку, а й космогонії». Говорячи про свої твори, наголошує, що спочатку «мелодика була визначальною в побудові речень, мова виражалася у різних інтонаціях і була ритмічною», згодом навмисно руйнував ритміку, створюючи труднощі читання [422].

Сонорна (звучна, саунд-поезія, мелодекламація) розглядається серед актуальних практик початку ХХІ століття, в якій поезія поєднана з музикою чи звучанням [169, с. 43]. Авангардність практики декларує одночасно її космополітизм та доступність для аматорського використання. Акціонізм поєднує сонорну поезію з психоделізмом, повертаючи слово до його початків звучності в ритуальних, згодом релігійних практиках. Такі форми своєю незвичністю залучають до числа практикуючих як молодих експериментаторів, так і відомих поетів-перформерів, як то Юрій Андрухович із «Мертвим півнем» та «Karbido» чи Юрій Іздрик з музикантами формації NOVA OPERA (оперні постановки «Wozzek», «Aerophonía» за участі звуків літака АН-2., «CHORNOBYLDORF»). Власний музичний проєкт літераторів Юрія Іздрика та Григорія Семенчука DrumТиАтр започаткований 2010-го року. Автори самостійно визначають жанр поєднанням Electronic-Rap-Experimental, стиль як Declamation electro-punk, наголошуючи на унікальності та імпровізаційності кожного виступу, що не передбачає зведених репетицій та поєднує поезію, музику, довільні рухи, танець [295]. Концертні проєкти «Самогон-Цинамон-Абсент» Юрія Андруховича та «Karbido» доповнені згодом (2010-2011) відеорядом агенції «Артполе». Поетичне виконавство поєднується з середовищними стилями електронної музики: noise, minimal, ambient, баладами, танго, вальсами, звуками грамофонів, каруселей, відеоколажем, на основі асоціативних відповідників.

Фестиваль Porto Franko 2018 означений як поезофонічний. Нерозривне поєднання слів «поезія» та «фонія» у єдине фіксоване поняття свідчило про рівнозначність використання обидвох мистецтв на фестивалі. Площадками інтеракцій були: залізничний вокзал, поруйнований палац XVIII ст., бароковий костел, міські площі та прибудинкові території, підвал, хол, фасад та дах драмтеатру.

Відеолітературна інтермедіальність. Введення до новотворів відеопрактик, синтезованих з літературним текстом та звучністю, стало наслідком доступності відеокамер. Перші артефакти були, по суті, поетичними чи прозовими відеокліпами, створеними непрофесіоналами галузі мас-медіа. Творці артефактів часто використовують механічні поєднання мистецтв поза інтермедіальністю. Відеоряд у такому випадку супроводжує текст чи голос поета за принципом ілюстративності або фону. Такими, до прикладу, є чисельні відео флеш-моби, приурочені до державних свят чи ювілеїв поетів-класиків, що популяризуються ЗМІ та інтернет-мережами. Експерименти перетворюють кліп на візуальний продукт чи ілюстративну поетичну презентацію. Натомість інтермедіальне поєднання відеопрактик з поезією обумовлює просторове та часове розгортання тексту з використанням прийомів конкретизації слова: порівнянь, метафор, асоціативного екранного сигналу в якості ненаративних текстових елементів.

До колекції вітчизняного відеоарту одним з перших віднесений фільм Олега Гнатіва та Тараса Прохаська «Квіти святого Франциска» (1993) – текст з апокрифів читає та головну роль виконує Т. Прохасько. За словами О. Гнатіва фільм призначався для культурологічної передачі «Місячний удар»: «Увесь процес відбувався ледь не нон-стопом, майже без дублів. Що перло – те ми й знімали. Покійний Гіа Гонгадзе дав нам тоді камеру і допоміг із монтажем» [492]. Анатолій Зіжинський відзначає невизначеність синтетичних медіа: «Франківський відеоарт ніколи не претендував на концептуальну самостійність і радше був продовженням журналістських, візуальних, перформативних практик. Найчастіше твори відеоарту демонструвалися на колективних

мистецьких виставках (акціях) поруч із живописом, фото, перформансами, доповнюючи загальну картину проєкту» [352, с. 96].

Термін «відеопоезія» сформульований Томом Конвісом ще 1978 року як власний спосіб входження до поетичного процесу. Принципи жанровості визначені 2011 завдяки його маніфестові [622]. Зазначаючи на єдності словотвору «Videopoetry», Конвіс визначає за жанром творення нового «поетичного досвіду» через злиття візуального, словесного та звукового. Відеопоезія є результатом еволюції німецьких історичних експериментів між зображенням та текстом. Еволюційні трансформації відбуваються і у руслі професійного визначення, де «Відеопоет – це поет, режисер та звукорежисер разом узяті. Відеопоезія визнає вимоги виробничої логістики, командну співпрацю; жанр містить як індивідуальну, так і спільну творчість за умови єдності бачення». Твір відеопоезії обмежується 300-ма секундами через потребу збереження поетичного досвіду аудиторії, Конвіс розрізняє категорії: kinetic text, sound text, visual text, performance, cin(e)poetry, в яких попри відмінності комбінацій кінетичного (рухомого), проговореного тексту чи використання текстів у якості графіті, рекламних текстів, готових поліграфічних форм, музики, середовищних звуків, пульсуючих світлових ефектів, відсутності чи включення до кліпу особи автора в якості перформера, абстрактних зображень, спільним показником є відсутність оповідальності.

Кінетичні тексти належать до анімаційних практик, що виводять текст на нейтральне тло. Їх розвиток пов'язаний з каліграфією, типографічними експериментами, зоровою поезією кінця ХХ ст. Цей вид демонстрації найбільш видовищний, оскільки тлом можуть виступати загальні простори: краєвиди, урбанізований простір, інтер'єри, що поєднує вказану категорію із практиками стріт- та паблік-арту. Кінетика дозволяє демонструвати руйнування, реконструкцію, перетворення статичних текстів у рухомі символи, зображення, створювати кінетичні скульптури, об'єкти. Проекції віджеј-групи «Куб» (VJ group CUBE, Івано-Франківськ) як самостійні, так і в колаборації з Ю. Андруховичем, Ю. Іздриком кардинально змінюють уявлення глядачів про

можливості трансляції та візуалізацію шумових ефектів, де «Лінійні способи описання, які є проекцією лінійного типу мислення, безпорадні перед нелінійною організацією звучання» [159].

Відзначимо спільні праці Андрухович/Karbido/Оля Михайлюк у відеопоезіях «Without you – 2» (представлена на ZEBRA Poetry Film Festival, Берлін, 2012), «Зміна декорацій» (з альбому Ю. Андруховича «Цинамон», CYCLOP»-2012) «Ніжність» (CYCLOP, Київ, 2013).

Мультимедійна інтермедіальність характерна для другої декади ХХІ сторіччя, реалізується переважно у форматах, мультимедійних концертів, інсталяцій чи колажів. Комбінові проекти залучають три і більше видів мистецтва, різні способи демонстрації, акустичного підсилення. Відзначимо, що вказані проекти характеризуються дифузністю. Вибір концертної площадки щоразу спричинює до зміни форми, композиції проекту та способу комунікації через залучення нових виконавців, доповнення програми новими медіа.

Соціально-культурні проекти останніх років актуалізують проблематику комунікації: мови, спілкування, порозуміння, мовчання. Такими, до прикладу, є варіації «Розділових». Перше представлення відбулось восени 2012-го у Харкові, у грудні 2012-го у Івано-Франківську та Києві. Автори: Сергій Жадан та Оля Михайлюк відносять його до поетичних перформансів, аргументуючи належність до жанру поєднанням функцій виконання та дослідження творчого процесу, в основі якого поетичний текст С. Жадана «Месопотамія». Проект відображає акт листування між віртуальними «Ним» та «Нею». Сюжет фактично відсутній, складений з довільної комбінації історій, «голосів, присутня велика кількість якихось постатей, тіней». «Чоловіче» позиціонується через голос, «ІІІ» сцени відображуються образами: проекції на екран відтворювали медитативну каліграфію, що складалась з окремих слів, речень – як змістовних, так і абстрактних, виражених через хляпання, «чвиркання» зеленкою, соком бузини і т. п. За словами О. Михайлюк, «це такий своєрідний action writing... найважливішим в цьому проєкті лишається саме акт співіснування й взаємодії» [432].

Версія «Розділових» 2014-го року доповнена новими контекстами, пов'язаними зі зміною локації (Алчевськ, садиба Мсциховського), доповнення звучності та каліграфії рухами танцівниці Андреа Марії Хандлер у другій частині. Подальші інтерпретації 2015-го пов'язані з фестивалями Харкова, Львова, Чернівців. Локацією мультимедійного проєкту у Івано-Франківську 2018-го став парасольковий цех колишнього заводу «Промприлад» (тепер креативний простір – Promprylad.Renovation). Каліграфія змінила формат колажевої співучасті на реальний час, демонструючи письмо зі скляного екрану безпосередньо під час концерту.

Мультимедійний перформанс Ю. Андруховича, С. Пілявця (з VJ group CUBE), О. Михайлюк, В. Новожилова та М. Токаря, «Безкінечна подорож, або Енеїда» після прем'єри 2017-го року мав 11 повторних виступів, у яких частково змінювались текстова та візійна складові. На сайті «Артполя» видовість, чи то форма дійства позиціонується як «мікс», «мультимедійний колаж», що, з одного боку, пояснює спосіб загального композиційного укладу, з другого – апелює до узаконення жанровості, як це вже було на початку ХХ сторіччя [613]. ВідеOVERсія акції зазначена на artpolechannel 2018-го року як «мультимедійна лекція» [51], що апелює до навчальних форм.

Загалом акція має еклектичну композицію. Текстовий блок поєднує уривки з поеми Котляревського із есеями Андруховича, музичне доповнення зімпровізоване із барокової мелодики гітари, записів оперного співу, шумових ефектів та електронних бітів. Візуалізацію складали фото сучасної Полтави, ілюстрації «Енеїди» різних років, фрагменти ікон «Страшний суд». Доповненнями стали анімація віджея С. Пілявця, краєвиди-ведути, елегантні романтичні портрети. Бурлескність викладу підтверджує основну ідею: сенс у безкінечній подорожі, «початок української літератури був веселий, ігровий і піратський»⁴¹.

Віртуально-літературна інтермедіальність може розглядатись як новий перспективний напрям, що пов'язує мультимедійні літературні практики чи

⁴¹ Записано за: [51]

лише візуально-літературні із Non-fungible token (NFT) – криптотехнологіями. Незамінний цифровий маркер (NFT) – це одиниця даних, що зберігається в цифровій книзі, яка називається блокчейном, що засвідчує будь-який цифровий файл як унікальний [642].

Практики, що використовують віртуально-літературну інтермедіальність в Україні наразі не чисельні. Останні трансформації проєкту «Розділових» за участі віджеїнгу VJ Glow (Сергій Пілявець) пов'язані з його інституціалізацією у віртуальному просторі. Обраний оксиморон Movement «розділові» концептуалізує утворення нової спільноти навколо початкового перформансу. Сайт «Розділових» прагне змінювати інформаційний контент та взаємодіяти з аудиторією, пропонуючи користувачам роль деміургів, що складують власний текст із запропонованого конструктору: цитат, окремих слів, картинок, медитативної каліграфії. Віртуальний простір актуалізований ключовими словами проєкту: нічого, ніч, ніжність, любов, війна. Доступ до опції конструктору дозволяє комбінувати обране слово із текстовою фразою та каліграфічним зображенням, абстрактними кляксами, керувати композиційним утворенням відповідно від слова, пов'язаного із конкретною емоцією, видруківувати самостійно листівки, ділитись ними у соцмережах. Конструктор надає можливість використовувати іноземні мови, що розширює аудиторію. На думку авторів, таке поєднання, «ретрансльоване у віртуальний простір, стало набувати форми нової самостійної мови» [432], що може бути інсталювана незалежно від реальної локації та конкретного часу, наділена можливістю варіативних зупинок чи повернення до минулого кроку.

Тож, як бачимо, чисельні комунікативні форми представлення поетичних текстів початку XXI сторіччя відображають спадкоємність із поетичними практиками 1990-х років, однак в умовах екранної культури гіпермодерну. Новотвори свідчать про перехід літератури від автономності до медіальності та інтермедіальності, від автентичності до репродуктивності, демонструючи трансгресію кордонів між різними просторами (реальними, віртуальними), мистецькими середовищами. Концептуальні експерименти, синтезуючись із

музикою та відео, цифровими технологіями фокусуються на суттєвості мови, виключають оповідальність.

Синтетичні форми актуальних практик: перформансу, інсталяції, флеш-мобу, стріт-арту в сучасному відтворенні демонструють різні напрями інтермедіальної взаємодії: літературно-візуальної, літературно-музичної, відеолітературної, мультимедійної, віртуально-літературної. Використання практик залучає до культурної партисипації широку аудиторію, демократизуючи міські простори.

5.1.2. Перформативна естетика сценічного мистецтва Західної України другої декади XXI ст.

Самовизначення сучасного театру як перформативного, постдраматичного, експериментального, у значній мірі спричинене радикальними змінами загального культурного фону. Театрознавці зауважують на ситуації 2014 – 2018-го років, що демонструє сутнісні зміни в ієрархії режисерських поколінь. Мілленіали спільно із двома попередніми поколіннями обумовлюють процес, що «демонструє не поступальну зміну стилів, естетик, режисерських підходів, а їх симультанну (інколи конкурентну) присутність» [487, с. 21]. Перформативність розуміється як «відмова від вербального й наративного аспектів традиційного театру, від сюжету, образів, аби підкреслити засоби презентації: звук, світло, предмети, рухи, – або ж зосередитися на процесі, сприйнятті, маніпуляціях з часом і простором, тощо» [261, с. 23].

Із запровадженням термінів «перформативні акти», «перформативні практики» до культурного контексту, театральна роль усе частіше передбачає особистісне представлення актора. Послугуючись принципами перформансистки Марини Абрамович: «театр – підробка, у ньому все несправжнє – ніж, кров, переживання. Натомість у перформансі навпаки: ніж, кров, переживання – усе справжнє» [641], драматургія в другій декаді XXI ст. демонструє як окремі театральні системи театр свідчень – документальний перформанс, у якому актор розповідає власну історію: Проект «Осінь на

Плутоні» реж. С. Брама, 2017, в якому перетинаються театр свідка та ляльковий театр, вистава «Боятися немає сенсу», А. Іванюк, Новий театр, Івано-Франківськ, 2021; плейбек театр (Playback Theatre) – акторська імпровізація на основі свідчень глядачів. Розвивається імерсивний театр, що залучає нетеатральні простори, піші прогулянки в якості театрального антуражу. Популярними є інклюзивні постановки, у яких разом із акторами працюють люди з інвалідністю чи травматичними досвідом, що представляють лише самі себе (мюзикл «Навіщо Лемуру хвіст Чупакабри» реж. Р. Саркісян, ІФНАДТ, 2021; «З любов'ю в серці та з вірою в душі», Коломия, 2021; «Погляд», реж. А. Єпатко, Львівський академічний театр для дітей та юнацтва, 2019). У експериментуванні режисера часто цікавить не так здатність глядача прочитати текст, як спостереження за його реакцією, втягнення у процес. Проекція: глядач на сцені з пов'язкою на очах, втягнутий у спостереження за власними відчуттями – виконавець як спостерігач та симулятор відчуттів глядача, пропонується виставою «Хто росте в саду» (реж. К. Лук'яненко, Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок ім. М. Підгірянки, 2021).

До театрального перформансу належать дії, що виконуються спільно актором та поетом, художником, працівником сцени у часі вистави: як то керовані команди-перформативи: «дай світло», «виключи музику». У «перформативному» театрі результат, репрезентований на прем'єрі ніколи не є остаточним. Вистава доповнюється та змінюється разом із просторовим та соціокультурним середовищем. Відвідування експериментальних театрів формує у глядацької аудиторії відчуття причетності до своєрідної гібридної субкультури, що розуміється на постмодернізмі та одночасно живе online у реаліях гіпермодерного суспільства.

Акцентуючи на переході від естетичного до естезичного сприйняття реальності [77, с. 27] театр застосовує комунікативні стратегії перформативної дії, що, на наше переконання, є маніпуляціями увагою та свідомістю. Синкретизм вербального, тілесного, просторового, доповнений виражальними засобами популярної культури, перетворює театр на феномен, що є місцем

репрезентації актуального мистецтва та/або медіумом, ретранслятором, інституційним процесором актуальних повідомлень. У цих умовах подія, створена в межах процесійності, є єдиною цінністю синтетичного театрального простору і розглядається як актуальна. Поза межами події усі артефакти розглядаються лише як її документація (Схема 10).



Схема 10. Візуалізація комунікативної стратегії перформативної дії сучасного театру

Сучасний театр мало пов'язаний напряму із політикою, уникає звинувачень в конформності. Однак, театрознавці зауважують: «Пробуджена громадська активність і певна розгубленість адміністративних структур, готових іти на поступки...підсилили пасіонарний імпульс, результатом дії якого стали істотні трансформації в майже в усіх ділянках національної сцени» [467, с. 21]. Теми революцій, майданів, АТО, сьогочасні воєнні події, окрім терапевтичних практик, не викликали прямої резонації, але переосмислені у контекстах класичних постановок. Римейк шекспірівської трагедії у драматургії С. Брама, реж. І. Білиць (прем'єра – Львівський театр ім. Л. Курбаса, 2015) демонструє родову війну як протистояння українських Заходу і Сходу через життя двох молодих людей в непростих обставинах. Актуальна драматургія «R+J», сконструйована на документальних свідченнях подій Революції Гідності, АТО. Художньою формою вистави обраний рок-концерт, доповнений мультимедійними документальними інсталяціями. У «Пристрастях Тіля», ІФНАДТ, 2017, за Г. Горіним, реж. М. Голенко середньовічна Фландрія стає

метафорою українського політикуму. Страх, репресії, зради резонують через театральні маски, що відображають актуальний соціум. Головний герой оперує тролінгом, як основним засобом боротьби. Як пряма цитата, використовуються майданівські об'єкти – бочки-барабани.

У виставі «Едіп», ІФНАДТ, 2020, реж. А. Приходько, антична трагедія експліцитним методом переплетена з реаліями як місцевого, так і державного політикуму. У постановці прочитується цитування чумних страйків, що перегукуються з подіями локдаунів, невдоволеннях владою та одночасно створенням пантеону навколо державця, що набули актуальності після проведення чергових місцевих виборів. Ідентифікація Едіпа відбувається через мову – герой у розмові з посланцем переходить на російську. Персонаж Гінця транслюється режисером як карикатурний монголоїдний образ, що балакає російською і матюкається. Його хутряна шапка перешита з будьонівки а нагрудник гравійований двоголовою пташкою.

Статика трагедії Софокла колоритно доповнена інтерактивністю перформативних практик: трансляцією типографічних гасел, застосуванням техніки тіньового театру, інсталяціями, що відсилають до традицій ідеологічної монументалізації та меморіалізації. Глядацька зала у виставі трансформована у динамічний сучасний соціум. Глядач символізує народ Теб, хор згодом переховується тут від гніву правителя, а Тіресій проходить через залу до сцени.

Практики у формуванні театрального середовища

Зміна комунікативних моделей активно впливає на залучення атракційних чи технологічних засобів для активізації театрального простору. Відзначимо, що у різних обставинах, одні й ті ж самі засоби – практики – відіграють пасивну (як декорації, костюм, антураж) чи активну роль, набуваючи суб'єктності, персоналізуючись у театральному середовищі. Технологічна надлишковість часто маніпулює атракційністю, підмінюючи мистецьку полярність на культурну чи цивілізаційну.

Наслідуючи методику Гротовського-Шехнера, театри розглядають перформанс як ритуал – архаїчний чи буденний, часто комбінований – що

прагне до руйнації меж між сценою та залом, поєднуючи усіх в єдиному дійстві, кожного учасника у його внутрішньому та зовнішньому «я» [261, с. 20]. У виставах активно використовуються елементи обрядових практик: найчастіше виражені тілесно чи через спів, голосіння, обмін їжею. Активно залучаються буденні обряди та практики – обмін предметами, танці з глядачами, чаркування, обійми. Популярні вистави належать до найбільш відвідуваних у туристичних списках must see: «Лісова пісня» Андрія Приходька, «Коляда тай плес», «Гуцулка Ксеня» Ростислава Держипільського, «Карпатські візерунки» театру «Воскресіння». Задіюючи інструментарій традиційної та популярної культур, вистави-колажі акцентують на регіоналістиці, залучають сміховинні елементи для провокації соціальних змістів; мультимедійні атракції, лазерне шоу, акробатику як елементи додаткової видовищності.

Відеоінсталяції, маппінг належать до найпопулярніших трансформаційних практик за умов їх синхронізації з тілесною роботою перформера. Вистава «Оскар і рожева пані» (реж. Р. Держипільський, автор ідеї, головна героїня – І. Вітовська, ІФНАДТ, 2015) демонструє симбіоз документалістики та анімації. Це перша робота відеографа Сергія Пилявця (VJ Glow) та художника Нікити Тітова, де відеоінсталяція відіграє роль контактного суб'єкта, без якого демонстрація втрачає сенс [217]. У цьому інтермедіальному сполученні ілюстрація, відеоінсталяція та драматургія постають у рівних позиціях.

Вистава-перформанс Луцького незалежного театру «Гармидер» «Кострубізми. Кумановський» (реж. Р. Порицька, Motion-дизайн О. Загайний, 2020) створена за мотивами художньої графіки та поезії художника з Луцька Миколи Кумановського на основі його неопублікованих праць. Проєкт характеризується синкретичним поєднанням рухів перформера, звучної поезії, анімованої графіки.

Театри активно застосовують у своїй практиці не лише performance art, але й акціонізм, працюючи з гепенінгами. Ці експерименти є порушенням повсякденності та часто доволі радикальними інтервенціями site-specific

(«залежний від місця») у міських просторах, не призначених для виконавського мистецтва.

Формат «вуличної вистави»: вистава у колі, вистава-прогулянка; застосовує у своїй діяльності Львівський академічний театр «Воскресіння». Один з найвидовищніших проєктів «Йов» за п'єсою Кароля Войтили (реж. Ярослав Федоришин) поєднує хоральну притчу із постмодерною естетикою. Харизма імені та об'єктивна смерть автора (папи Іоана II до його буття Папою, 1940), доповнені динамічними рухами, ефектами «зробленості», видовищним світломузичним дійством із застосуванням піротехнічних ефектів, вогняного шоу, захоплюють глядачів різних поколінь та станів, підтримуються пастирями церкви, мистецькими інституціями.

Гепенінги використовуються й у репертуарних виставах. Найвиразнішим прикладом режисера, що активно працює за такою схемою, є Ростислав Держипільський. Уже в «Гамлеті» місія театру виражається через епатаж публіки, провокацію на незручність. Такий прийом свідчить не так про перформативність, як про демонстрацію принципу четвертої стіни, що відчужує глядача, виражаючи нерівність позицій.

Прагнення уникнути конфронтації з перформером, активізувати позицію залу результувала імерсивними експериментами зі зміни реальності, де вистава є лише її частиною. Дія передбачає залучення крупного кадру, що демонструється на екран, трансляцію вистави глядачами через присутність у соціальних мережах, супровід вистави фотографом: фото глядачів, що співіснують із дійством, розміщується на сторінках театру у віртуальному просторі.

У «Модільяні. Я пройшов мостом, якого не існує» дійство відбувається в приміщенні декораційного цеху театру. Вистава не обмежена часом дій та антрактами – перебування у залі довільне. Як антураж – справжні ескізи декорацій, артефакти, об'єкти з доробку сценографа Олександра Семенюка. Вітражні вікна майстерні під час вистави відкриті та творять змішаний театрально-буденний простір. Зала трансформована за допомогою лікарняних

ліжок, глядачі змішуються з акторами, переодягаючись у лікарняні костюми. До сценарію включений пленерний образотворчий цикл: запрошені художники творять, рефлектуючи на виставу. Актори використовують практики боді-арту, створюючи полотно власними тілами. Особливу роль критика у виставі грає критик Олег Вергелес. Його лекція посеред вистави – вільний перформанс, що включає розбір гри акторів, аналіз глядацької рефлексії, історію життя Модільяні.

«ROMEO & JULIET» унікальний проєкт поза театральним залом, спрямований на пробудження чуттєвих складових у театральному процесі, що, попри прагнення до експериментальності, все ще страждає від нормативних стереотипів. У першій дії вистави, що відбувається в закинутому промисловому цеху старого заводу «Промприлад», актори буквально розчиняються серед глядачів, що переслідують їх, змінюючи локації. Зближенню позицій залу та сцени сприяє популярний переклад Шекспіра Юрієм Андруховичем, насичений актуальними жаргонізмами.

Переміщення глядачів простором цеху закріплює просторовий розвиток сюжету, перехід між локаціями – відзначає зміну актів. Відсутність четвертої стіни мінімалізує віддаль між очима. Погляди перетинаються, демонструючи правоту чи хибність судження про дії та рефлексії один одного. Режисер спільно з акторами творить свій драматичний текст, натомість глядачі рухаються назустріч, і тому вони також є творцями паралельного тексту, на який реагує актор.

Гепенінг між діями вбудований у буденний контекст вечірнього міста. Статичність маршруту, розроблена режисером, компенсується динамічністю проявів: сезонність і температурний режим, світлові ефекти, атмосферні опади, політичні та соціальні колізії (пандемія, війна), включення глядачів, реакція випадкових свідків. Міський простір, у цьому сенсі, є співавтором вистави. Небутафорне місто перетворює глядача зі споживача на «фланера». Взаємодія культивується як свобода.

Театр як суб'єкт творення актуального середовища

Сьогодні театр перебуває у центрі суспільної уваги та є одним з найважливіших агентів творення середовища, що за оцінками культурологів, належить до найскладніших «жанрів» актуального мистецтва [647; 648]. Виділяючи театр загалом, як суб'єкт мистецтва та культурної діяльності, під створеним актуальним середовищем розуміємо відкритий соціокультурний простір, в якому учасники процесу сприймають форми творчості – література, музика, кіно, перформанс, мультимедіа, об'єкти, соціальні чи політичні практики, акциденція, хореографія, теоретичні диспути, критика – як данність. Завдання суб'єкта актуалізується у продукуванні позитивних синкретичних процесів, в яких задіяні різні за природою зв'язки, типи діяльності для виробництва різноманітних подій: кураторських, театральних, аналітичних, політичних, музичних, соціальних. Максимально залучаючи до події найрізноманітніші види діяльності, театр перетворюється з репрезентатора візуальних образів в ситуаційного та середовищного креатора.

Формалізуючи цей вид творчої активності як творчий, визначимо конкретні формати, пов'язані з лідерами найяскравіших процесів в західноукраїнських містах. Відмінності підходів, на нашу думку, пов'язані з різницею поколінь та особистісним екзистенційним сприйняттям театру як світу.

1. Формат фестивалю.

Розглядає Театр як простір для розширення розуміння світу та театального процесу через обмін досвідами, концепціями; зміну цільової аудиторії.

Один з перших міжнародних театральних фестивалів в Україні «Золотий лев» започаткований Ярославом Федоришиним – львівським режисером експериментального театру «Воскресіння» 1989-го року на хвилі процесів перебудови в радянській театральній культурі [158, с. 96]. Від 2001-го року «Золотий лев» доповнений форматом процесійного фестивалю «Золотий лев на вулиці», що відбувається у карнавальному стилі мовою оригіналу. Тривалість

фестивалю у 10 днів щорічно перетворює місто на столицю театрального та культурного життя.

Формат фестивалю спричинює явище «фестивалізації» культури [584]: створення зв'язків між різними місцевими та глобальними культурами, спільнотами, ідентичностями та суспільними наративами, що формулюються та переживаються в контексті фестивалю. Фестивалі є місцями репрезентації та критики способу життя, ідентичности та культурної політики; засобами мобілізації та зміцнення місцевих та глобальних спільнот; просторово-часовими подіями, які надихають і визначають сенс життя людей. Традиційний формат фестивалю призводить до його трансформації з періодичної культурно-мистецької події у публічному просторі, що є місцем згуртованості, культурної критики та соціальної мобільності на статус популярного засобу, за допомогою якого громадяни споживають і відчують культуру.

2. Формат культурно-мистецького хабу.

Розглядає естетичне управління та залучення мистецтва до бізнес-процесів, в якому Театр виступає цілісним продуктом, арт-фірмою [121, с. 424], що потребує додаткової ціннісної атрибуції, в т. ч.: мультидисциплінарності, простоти використання, переконливого маркетингу, надзвичайних гарантій обслуговування – речей, що виходять поза межі основного театрального функціоналу. Мета проєкту полягає у створенні цінності, що в очах споживача вважатиметься безцінною [584], чи, перефразовуючи, театр – як мистецький і соціальний простір перетворюється на надзвичайні досвіди.

Задекларований як новий проєкт ІФНАДТ, керівник Ростислав Держипільський, 30 січня 2021-го року. Змінюючи вектор своєї діяльності із служіння власній театральній історії на застосування усього досвіду, що пов'язаний з театром, як продуктом споживання ІФНАДТ першим в Україні намагається виділитись із конкуренції, в якій досвід розглядається лише відповідно до застарілої функціональності. Театр є ініціатором чисельних проєктів, співавтором успішних фестивалів, в т. ч., Porto Franko. До спільних акцій запрошуються резиденти та митці, що експериментують у синкретичних

видах та жанрах, поєднуючи новітні медіа, перформативні практики, саунд-арт. У колабораціях постають самостійні ініціативи, здатні на саморозвиток та видове означення.

Окрім основних фізичних характеристик Театру, що включають площі, розділені на об'єми, власні простори, долучені простори ревіталізованого заводу «Промприлад», доцільні вернакулярні простори, основною цінністю майбутнього проєкту є мистецька, позамистецька, бізнес-, політична-, наукова спільноти, що об'єднуються навколо цієї моделі і є головними визначниками цінності. Плануючи майбутній успіх, зазначена модель насамперед узалежнена від сили власного бренду та корпоративного іміджу.

3. Формат мультимедіальної лабораторії.

Розглядає Театр як мистецько-наукову лабораторію сучасності в розумінні синтезу точних наук art&science та гуманітарних досліджень art&studies, співзвучну концепції метамодерну, що декларує соціальні процеси як незворотнє сповзання до стану максимально ентропійної несхожості. Драматичний текст зумовлюється породженням або розкриттям відмінностей через «науково-поетичний синтез і просвітницьку наївність магічного реалізму» [283]. Театр базується на нетрадиційних методиках створення тексту, партисипативному та іммерсивному підходах, що відтворюються через форми актуального мистецтва, цифрові технології, мас-медіа, філософські дискурси.

Проєкт «Orpheus UA (Enter UA)» режисера С. Брама [607] включає стадії, характерні для наукової роботи. Мета роботи – дослідження екзистенційних цінностей українського суспільства, міжкультурний діалог, пошук взаємозв'язків між просторами та моделями соціальної поведінки громадян. Результатом дослідження стала мультимедійна вистава-перформанс «Orpheus UA (Enter UA)» у Львівському театрі Лесі Українки, 2019.

Формулювання гіпотези визначило новий драматургічний текст як документальний твір, обумовлений співпрацею автора та об'єктивної реальності. Фінансування проєкту: краудфандингова ініціатива та підтримка УКФ, європейських інституцій, в т. ч. ЄС в рамках програми Culture Bridges,

Goethe-Institut. Збір матеріалу відбувався через польові дослідження у семимісячній пішій подорожі з заходу на схід України 2017-го. Архівований матеріал та отриманий досвід концептуалізувались через драматургію, електронну музику, сценографію.

Тож переконуємось, що постдраматичний театр одночасно є репрезентаційним та трансляційним феноменом сучасності. Перформативна естетика надає перевагу візуальному сприйняттю естетичних цінностей, міксуючи актуальне мистецтво з проявами популярної культури та технологічними засобами. Західноукраїнські театри широко демонструють у роботі з глядачем використання перформанса, гепенінгу. Уникання класичних театральних канонів, застосування перформативних практик впливає на зміну цільової аудиторії, спрямування глядача до рефлексій, інтелектуального прочитання тексту та співтворчості. Розширення театального простору відбувається як через свідоме усунення «четвертої» стіни, так і за рахунок мультимедіальних практик чи долучення міського середовища, що демонструють якості співавторів драматургії.

Сучасний західноукраїнський Театр, як суб'єкт соціокультурної діяльності, є надважливим агентом впливу та творення міського середовища, діяльність якого актуалізується у продукуванні позитивних синкретичних процесів. Формалізуючи активність як вид творчої діяльності, виокремлюємо формати, пов'язані з лідерами рухів, що належать до різних поколінь та екзистенційних моделей театру: фестивального, культурно-мистецького хабу, мультидисциплінарної лабораторії.

5.1.3. Трансформація західноукраїнського вуличного мистецтва в контексті комунікаційної стратегії

Якщо перші роки XXI століття осмислювались в очікуваннях розвитку ринку мистецтва чи появи нового стилю, то наприкінці першої декади очевидним підходом стала суб'єктивність мистецтва, орієнтована на зв'язок практики із дослідженням, рефлексивність, вбудовування мистецтва у міський

простір, що розглядається як цілісний із процесами, які відображають життя його мешканців. Поступ пов'язаний як з діяльністю інституцій нульових, що створили умови для зустрічі актуального мистецтва та глядачів, так і зацікавленістю нового покоління митців переосмисленням формальних та пластичних, комунікативних складових твору, визнанням за містом символічного та репрезентативного простору. Однак, як і в будь-якій сфері, як тільки конкретні мистецькі форми закріплюються дискурсом, з'являється тенденція до появи домінуючої парадигми. Це певною мірою впливає на визначення «актуального» не лише у пошуку об'єктів дослідження, а й у підборі методів і теоретичних підходів [42, с. 143–156].

Інституційний інтерес до практик останнього десятиліття призвів до того, що сучасне мистецтво перестало розглядатись інструментом самоусвідомлення суспільства, швидко перетворившись на спосіб легітимізації капіталу та влади, ринковий товар. Визначаючи вплив актуальних практик на суспільство Ш. Муфф зазначає, що «справжня проблема стосується можливих форм критичного мистецтва, різних способів, якими мистецькі практики можуть сприяти поставленню під сумнів панівної гегемонії» [643]. Антропологічний погляд Д. Чанкая визначає під актуальним мистецтвом, «що робиться тим, хто страждає від його відсутності, а не тими, хто задоволений його існуванням» [595, р. 30]. На думку О. Чепелик «актуальний художній проєкт – це створення середовища, де мистецтво втілюється в життя самим процесом експонування, і це пошук зворотного зв'язку середовища з людьми, які в ньому знаходяться» [519, с. 46].

Популярність та затребуваність нових форм мистецтва в урбаністичних просторах зростає, що впливає на їхню інституціалізацію. «Голос народу», реалізований через ЗМІ, інтернет-ресурси змушує заклади культури орієнтуватись на ці тенденції. Як наслідок, формується естетичний смак аудиторії або всього суспільства [669, р. 66], що природно породжує маніпуляції з розумінням «актуального». На думку художника С. Радкевича

вдавання до «актуальних» тем та форматів серед митців часто зумисні, «щоб ставати популярним, чи бути шокуючим, чи епатажним» [95].

Поняття Public Art як мистецька категорія у світовій практиці існує від 1960-х, Street Art від 1990-х, однак лише тепер вони засвоюються суспільством та системою мистецтва й глибоко досліджуються вітчизняними академічними колами. В сьогоденні терміни часто вживаються як синонімічні через синтетичність практик, поєднання технік та технологій, форм репрезентації, мультимедіального підходу. Казуси сучасного трактування Public Art/Street Art (публічне/вуличне) зосереджені переважно навколо правового статусу мистецьких практик – санкціонованих чи інтервенцій, а не їхньої актуальності чи видових характеристик. Термін Independent Public Art (незалежне публічне мистецтво) розуміється як соціально значиме, вільне, актуальне публічне мистецтво, що репрезентується на вулиці чи будь-якому іншому місці за межами культурно-мистецьких інституцій, найчастіше неофіційно, без дозволу суб'єктів, які контролюють публічний простір. У нашому дослідженні ми розглядаємо цей термін як синонім до авторського розуміння «вуличне мистецтво» [42, с. 145].

Так, до виразних зразків практики належать чисельні скульптури та арт-об'єкти у просторах Чернівців художника-акціоніста Анатолія Федірко: «Пам'ятник невідомому корупціонеру», метафоричні пам'ятники політикам: Віктору Януковичу, Арсенію Яценюку, Юлії Тимошенко, Дмитру Фірташу у 2008–2009-х, проєкт «Парк супрематичного мистецтва» у Тернополі, 2015. Авторський інсталяційний об'єкт «Монумент чорному квадрату», 2015, Чернівці, представляв собою ковану конструкцію з підвішеним супрематичним квадратом, що виконував функцію грифельної дошки для мейл-арту містян та гостей міста.

Комплекс конкретних естетичних практик, долучених до поняття «вуличне мистецтво» як цілісної мистецької категорії може бути увиразнений через періодизацію, характеристику залучених учасників, відмінність стилів, локацій, технік та ідеологій за п'ятьма ключовими позиціями, визначеними Р. Шактером

для мистецтва графіті та муралізму: просторова асиміляція; ставлення до фігуратичності/іконічності; інструментальність практик, в розумінні невідчужуваності мистецтва, виробництва заради виробництва; інституційна автономність чи колаборація, що розуміється не як порушення законів, а як їх запровадження та введення у дію; комунікативна консенсуальність як міжсуб'єктна комунікація за межами закритої групи учасників [654].

Перший період – «маркувальний».

Застосовуються виключно графіті. Період характеризується агресивністю та конкурентністю по відношенню до міста/архітектури, униканням фігуративності на догоду трансляційній типографічності, невідчужуваністю практики, автономністю, створенням закритого ком'юніті учасників.

На відміну від американських субкультур 1970-х, що активізувались у мегаполісах, перші цілеспрямовані практики вітчизняного райтерства розпочались із наслідування репродукцій польських, чеських, американських журналів, «зінів», в т. ч. «Graphotism» та вітчизняного «ХЗМ» серед підліткової аудиторії спальних мікрорайонів найперше Луцька – у кінці 1990-х, Львова [533, с. 123], Тернополя та Івано-Франківська – від початку 2000-них [157], пов'язані із доступністю спрей-фарби, поширенням хіп-хоп культури – як то чернівецьке ком'юніті Underfloor.

Теги – в основі яких шрифтова композиція, літери, що утворюють псевдо митців – стали способом вираження максималіського протесту, самоствердження, власного стилеутворення. Локалізація тінейджерської практики першої хвилі вітчизняного street art на дахах багатоповерхівок, обмежувальних конструкціях залізничних мостів, шляхопроводів, залізничних та трамвайних вагонах, промислових об'єктах, типовій гаражній забудові позначала межі поширення субкультури, була естетським вправлянням у каліграфії, символічною експансією власної присутності, позначення цінностей стилю життя, пов'язаного з незаконністю діяльності, а самі артефакти набули самоцінності в сьогоденні більше через репрезентацію на архітектурних чи технічних об'єктах. Конкуренція між авторами перетворювала архітектурні

об'єкти на палімпсести, стіни вздовж магістралей – на вуличні галереї, а вагони залізниці, метро, трамваїв – на пересувні експозиції, вільні від цензури.

Другий період – site-specifically art.

Легалізація практики через фестивалі молодіжної культури, відгуки у пресі, стала моментом переходу графіті на інші мистецькі рівні. Отримавши освіту у художніх школах, мистецьких вузах, обмінних чи стипендіальних курсах або самоосвіту через участь у міжнародних графіті-пленерах, вітчизняні митці по закінченню першої декади 2000-них сформували критичну масу артефактів, груп художників, перейшовши від маркувальних практик до комунікативних стратегій виробництва. Вони запровадили якісно новий період урбаністичних практик, для якого характерні повага до місця/архітектури, введення фігуративу, невідчужуваність мистецтва, запровадження законів інституційності, дія з непристосованим простором як гра, запропонована для розгадування широкому колу учасників.

Луцька команда Westa Kings (WSK crew), об'єднавшись із львівськими райтерами почала демонструвати нові візуально-інструментальні та прикладні техніки: трафарет, наклейка, постер та цілу низку інших засобів, що позиціонували діалог із соціумом як характерну концепцію. Ключовою точкою розпізнання вважається акція одеського райтера «Apl 315» за участі українських та польських учасників, в т. ч., Дмитра Микитенка з Луцька та Void (Olie) зі Львова в рамках проекту «10 найкращих артистів Одеси (Галерея Hud Promo. Одеса, 2010). Митці створили графіті у залі одеського музею та публічно знищили його по закінченні акції [533, с. 124]. Величезна популярність цієї події у ЗМІ та інституційне підтвердження, спричинила спрямування практики до синтетичних напрямів, у яких митці, натхненні свободою графіті, створювали власну мову жестів, застосовуючи мультимедіальну комбінаторику.

Важливості набуває комунікація з місцем – основна ідея полягає в локалізації мистецтва там, де очікування найменші. Багатоповерхівка у Львові (вул. Сахарова 82) стала відомим інтерактивним об'єктом через створення на

фасаді розпису «Кросворд» (Сергій Петлюк, 2008). Запитання до культурологічної гри містились у буклетах, що розповсюджувались серед львів'ян, чи у соціальних мережах. Відповіді на кросворд були доступні у вечірній та нічний час через використання у розписі світловідбиваючої фарби.

Окрім розписів, публічний простір насичується змістовними об'єктами, інсталяціями, в комбінації з перформансом, відеоартом, що запрошують глядачів до інтелектуальних розмірковувань. Самознищена льодова інсталяція С. Петлюка «Розпродаж» (2008), апелюючи до «Лабораторних робіт» С. Якуніна, порушує питання сучасної споживацької культури. Споживацтву та міграційним процесам, як актуальним феноменам доби, присвячена інтерактивна інсталяція у історичному проїзді Львова «Exchange» С. Петлюка та О. Хорошка (2007–2012). Використання текстури та символіки клітчастої сумки демонструє метафору культурної експансії гіпермодерну.

Монумент класичному інструменту – роялю, став артефактом, виставлений на бетонному постаменті обабіч траси Київ-Львів біля села Гамаліївка (2002). У акції В. Кауфман порушує питання сакралізації речей, нездатних до функціонального використання [101].

Монумент покинутій недобудові у виконанні закарпатського митця Мирослава Вайди «Дім/Без назви» був представлений у рамках київського проекту Spraces: архітектура спільного. Через просторову геометричну форму впізнаваної семантики митець актуалізував питання відсутності аури місця, спричинене фінансовими махінаціями забудовників чи міграційними процесами.

Діяльність Сергія Радкевича (Луцьк, Львів) позначена близькістю стилістики графіті до візантійської іконографії. Релігійні теми свідомо опрацьовуються поза межами сакральних об'єктів чи інституцій. Одна з найвідоміших робіт, удостоєна II Спеціальної премії PinchukArtCentrePrize 2011 за роботу «Євхаристія» серед торгових рядів на київській Бесарабці. Відмова від публічних просторів на користь малодоступних, закинутих, пов'язана зі схильністю до органічності – коли робота не долучається до загального

міського шуму, а виступає в ролі контрапункту – місця зустрічі. Графіті-композиція «Спас» (с. Лумшори, 2011) розміщена у горах на висоті 1400 м над рівнем моря, «Христос у гробі» (м. Виноградово, 2011) – у підвалі закинутого заводу, окремі – в нетуристичних місцях коло міських магістралей.

Ідеологія простору, що самостійно поглинає мистецтво та альтруїзму митця стала офіційною для резиденції «Granny Hall» у с. Самійличі, Волинської обл., що перетворив село на арт-об'єкт. Ідея фестивалю «Black Circle» – мікс графіті-туризму з індустріальним туризмом. Фестивальна колаборація розуміється як створення альтернативного галерейного проєкту, де думки авторів суголосні, доповнюють один одного та простір. Локаціями фестивалю виступають закинуті непопулярні зруйновані індустріальні, стратегічні, військові споруди у різних населених пунктах Західної України: с. Шешори на Прикарпатті, закарпатська полонина Руна.

Третій період – «надприсутність».

Розпочався після Революції Гідності 2014-го, пов'язаний зі стрімкою легалізацією низових практик, професіоналізацією, використанням естетики вуличного мистецтва не лише в етичних практиках, а як інструменту пропаганди, реклами, навігаційного та комерційного означення. Практики вже не є інтервенціями. Вони домінують над простором який сприймають як абстрактну порожнечу, використовують місто не як простір, а як виставкову площу чи реперзентаційну арену.

Неомуралізм, як і пласк-скульптура у цей період користує з кодів, характерних для вуличного мистецтва, однак демонструє неінструментальність як стратегічність, а їх розмір та технічне втілення напряму пов'язані з фінансуванням політичними чи економічними елітами. Більшість візуального контенту, що популяризуються як street art заперечують консенсуальність, демонструють кітч, як домінуючий стиль, сентименталізм, надмір, створюють хибну вартість місця, а не комунікацію, належать до санкціонованого публічного мистецтва.

Суспільний дискурс навколо легітимності street art, права на місто, а також і усього мистецтва у публічному просторі датується 8–22 червня 2016-го року, що пов'язано із різкою критикою візуальної частини фестивалю «ПортоФранко – Гогольфест» у Івано-Франківську. Створення чотирьох абстрактних муралів у середмісті збурили роз'єднані суспільні середовища, що результувало негативом у соціальних мережах, скаргами до міської влади. Комісія Департаменту архітектури міськвиконкому за участі митців та громадськості уперше дискутували питання цензурування мистецьких творів у відкритому просторі, визначення «активна громадськість» та кого саме вона представляє [193].

Попри різку критику, візуальна частина фестивалю продемонструвала опірність до конформізму, започаткувала міські локації, здатні до ретрансляції актуальних змістів через некомерційні абстракцію та пост-графіті, ряд інтенсивів, партисипативних проєктів та резиденцій, здатних врівноважувати негативний спадок як клерикальної, так і посткомуністичної громад. Одна з локацій першого фестивалю – мурал-абстракція на Шпитальній, 9 райтера Діми Микитенка (AZO) активно підтримана власниками квартир, які розширили абстрактну композицію до простору власної буденності, змінивши жалюзі вікон на відповідні до кольорів муралу. Мурал на вул. Шевченка 2018-го року доповнила вулична галерея кованої скульптури, 2019-го – абстрактний пам'ятник письменникові С. Пушику, колективний мурал-перформанс «Вогні Святого духа», виконаного під кураторством Я. Стецика, згодом мурал Ю. Пітчука. Тож, можемо стверджувати, що у конкретному випадку важливим став не сам мистецький продукт, а акти тривалої взаємодії між митцями та суспільством.

Четвертий період – інтермедіальний.

Відмежовуючись від популістичного напрямку public art, окремі митці зоредили власну творчість на лабораторних дослідженнях, медіа-практиках, дигітальності, галерейній творчості, резиденціях, виробництві мерча, використанні замість класичного розпису чи графіті скульптури, декупажу,

друку на банерах, колажу, характерних для інtermурального (Intermural Art), за визначенням Шактера, чи, на нашу думку, інтермедіального мистецтва, що є мистецьким рухом та практикою, яка візуально та просторово трансформована, але зберігає основні концептуальні, методологічні та етичні зв'язки із вуличним мистецтвом й ідеологією графіті, локалізується у проміжкових просторах – між студіями та вулицею – демонструючи спосіб, у який внутрішнє може впливати на зовнішнє та навпаки. Рух належить до інституційних, репрезентується у галереях, музеях, чи за відповідного інституційного кураторства, в т.ч. політичного, як: концептуальний імператив, що застосовує вуличне мистецтво в якості естетичного та культурного феномена; методологічний інструментарій – працює з процедурними методами поза традиційними правилами; етична засада – графіті-культура як спосіб буття [654].

Своєрідною легалізацією незалежного публічного мистецтва та культури як демонстрації концептуального та методологічного підходів до інтермедіальних практик стало запровадження вуличних галерей, що, розпочавшись з мистецтва графіті: львівська вулична галерея «Lviv street gallery» (2015), Луцька «4/8 Gallery» (2017), поширилось на скульптуру – Івано-Франківська публічна експозиція кованої абстрактної скульптури (2019), перший публічний парк сучасної української скульптури «Park3020» (2020, с. Стрілки, Львівської обл), міські сітілайти – львівська галерея «Ін'єкція» (2020).

У індивідуальних проєктах західноукраїнські митці через множинність поєднання різноманітних медіакомбінацій, увиразнюють екзистенційні засади через етичну тактику вуличного мистецтва. Поняття Site, як місце зустрічі митця з глядачем розглядає репрезентацію як процес та видовище, що одночасно відбувається як у реальному, так і у віртуальному просторах та демонструє перехід статичних мистецьких практик та видів мистецтва до часово-просторових феноменів з урівноваженням понять сприйняття та творення.

Так, творчість художника з Луцька Володимира Кузнєцова, співзасновника груп РЕП (2004), «ССК» (2006), «Художня рада» (2008), відомих практиками

політичного акціонізму у громадських просторах Києва, близька за стилістикою до соціального та політичного комікса. Адміністративне знищення його фрески «Колиївщина. Страшний суд» (2013) ще до репрезентації у Мистецькому Арсеналі створила медійний прецедент обговорення вітчизняної цензури [253], сприяла додатковій популяризації митця, що характеризувалась грою у постмайданівську естетику та переходом до чисельних публічних мистецьких виступів – як індивідуальних, так і групових, суспільних – у просторах галерей, медіахолдингів: проєкт «Громадське. Стіна» [253], що актуалізує питання мови, політичних заручників Кремля; акція «Параліч трояндового сну», 2019, київська галерея IZONE, створювалась на підтримку Закону №9438 про відповідальність військових злочинців, інші чисельні проєкти митця у галереях Польщі, Чехії, Франції.

Проєкти івано-франківця Яреми Стеценка пов'язані з ініційованим митцем фестивалем християнської культури «Вгору серця», що поєднує візуальні, музичні, філософські, паломницькі, репрезентаційні практики, міксує академічну та популярну культури, дитячу творчість. Малювання муралів під час фестивалю 2019 –го року («Miserere», О. Базюк; «Шнурки любові» О. Смага, «Херувим», Д. Мовчан) доповнювались колективною творчістю, публічними перформансами, співом. Мурал-молитва з іменами коло 300 івано-франківців став результатом співпраці своєрідної відкритої групи, залученої через соцмережі.

Популярности набувають мультимедійні інсталяції, 3D мапінг, здатні трансформувати простір, створювати кінетичні скульптури, обігрувати ситуацію відповідно до конкретного місця та події. Івано-франківська віджей-група «КУБ» (VJ group «CUBE», 2006), створена на базі однойменного міського кіноклубу, складається з чотирьох віджейів: VJ Glow (Сергій Пілявець), VJ DaPix (Денис Овчар), VJ Ra (Роман Шкоронида) та VJ Yura Bin (Юрій Овчар). розпочавши з класичного віджейінга, митці перейшли до мистецьких інтервенцій та проєктів, зосередившись на медіа-арті, медіа-перформансу, мапінгу, відео-арті, медіа-інсталяціях, в т. ч. спільними працями з поетами, художниками,

письменниками, а також з театром. Львівський віджеї Володимир Стецькович – автор міського 3D мапінгу, відомий співпрацею із гуртом «Курбаси».

Тематика осмислення Хаосу, як можливості безпосередньої рефлексії та взаємодії позначилась на ряді експериментів Всеволода Бажалука. Автор прив'язує Хаос та Логос до феноменів людського мислення: «Математична логіка дуже енергійно формалізує і впорядковує все навколо себе, тому термін "Хаос", в математиці має струнке, без філософсько-містичних викрутасів визначення))) – "Хаотична поведінка детерміністичної системи, яка проявляється через надзвичайно високу чутливість до початкових умов" Це незрозуміле для профанського ока (вуха) визначення, власне і є тим знаменитим (завдяки фільму) місцем, де змах крила метелика породжує явища на кшталт тайфуна» [304; 371]. Одночасно, випадкові числа є невід'ємною складовою інформаційних технологій XXI ст. Перший експеримент – «Візуалізація Хаосу» – В. Бажалук, VJ group «CUBE» – демонструвався на фестивалі «Порто-Франко», 2017. Для створення хаотичного виникнення об'єктів (спалахів) використано істинний генератор випадкових чисел на основі детектора радіоактивного випромінювання. Послідовності випадкових чисел, що генеруються, формують координати у тривимірній системі. Кожну з цих координат, завдяки спеціальній програмі для візуалізації, можна було побачити, як одну з багатьох світлових крапок що формують хаотичну хмару [299].

Мультимедійний проєкт «Пісня дерев» (Івано-Франківськ, 2018) полягав у делегуванні мистецького задуму – світломузичного твору – природі, демонструючи цим функціональний модус інтуїтивного світу. Подія об'єднала зусилля програмістів, інженерів, композитора. Технологічні датчики руху, приєднані до дерев на одній з міських алей, запускали світлодіодні кільця, що обгортали стовбури. Тож залежно від ритму людського потоку діюди реагували з різною частотою та інтенсивністю, створюючи своєрідним світловий танець. Окрім того, кожне з дерев було доповнене музичною семисекундною мікрокомпозицією-рінгтоном [473].

Філософсько-символічні скульптури Олекси Фурдіяка демонструють гру замкнених об'ємів значних за розмірами арт-об'єктів, зварених з листового металу, що позначають людей, вовків, псів та свиней, із мітами, спровокованими репрезентаційними просторами. Об'єкти, що є метафорами емоційних сутностей людини чи суспільних явищ, породжених глобалізацією, створюються митцем з припущення автономности твору мистецтва. Місце репрезентації передбачається як абстрактна порожнеча, що очікує на маркування скульптурою для набуття ідентичности, сконструйованої в логічний спосіб: «Glowa» (експонована 2017, Івано-Франківськ), «Тріумфальна арка» (в рамках проєкту Art Resistentia, Львів, 2021), «Kollina» (2013, експонована 2022 на човні у каналах Венеції в рамках проєкту «Україна: короткі оповідання»). Арт-об'єкт починає функціонувати як меседж від імені місця. Місце через голос митця перетворюється на знак. Таким чином site-specific art виробляється як ефект, а не метод художнього виробництва.

Ці ж характеристики можемо віднести до групи митців, чії твори набувають додаткових контекстів у ситуації site-specific, колаборуючи з просторами чи співучасниками: перформерами, графіті чи медіахудожниками, кураторами галерей, глядачем. Мультимедійні інсталяції Сергія Петлюка, репрезентовані у відкритих просторах та галереях міст України, Європи, Америки (від 2010) – результати дослідження людської сутності: подвійної природи буття, рівнів демократії, свободи слова на пострадянському просторі, самотності, гендерного стирання. Проєкти мають антропологічний характер, митець вдається до реалізму як принципу відеофіксації. Комунікація з соціумом відбувається через дефрагментацію тіл, відтворення буденних ритуалів, знакові жести, що транслиуються у просторах міст. В роботах від 2018-го митець повертається до текстів. The HYMN (2018) досліджує текстологію національних гімнів, створених у модерний період та втрату ними актуальних змістів, розмиття кордонів у добу гіпермодерну. Об'єднаний текст, як буквенний, так і звуковий перетворює ідентичне у какофонію.

Симпозіум сучасної монументальної скульптури у Львові, 2016, перетворився на проєкт-подію, приурочену святкуванню 160-річчя Івана Франка та 70-річчя заснування ЛНАМ. Групою авторів: Сергій Жолудь, Василь Одрехівський, Денис Шиманський, Євген Суд, Гордій Старух, Дарія Альошкіна, Ольга Борщ, Мар'ян Король, Олег Коваль, Соломія Гороб'юк, Микола Гурмак, Степан Федорин, створено спільний мультипроцесійний твір – монументальний портрет Івана Франка. У роботі застосовано колірно-анімаційну концепцію та інтегральність. Шість чотириметрових скульптур з пінополістиролу, що обертаються, переміщуючись, складаються у єдину портретну композицію Каменяра, демонструвались глядачам як артистичне дійство, зрежисоване Р. Держипільським, підсилене музичним супроводом Академічного симфонічного оркестру. Портрет-монумент під дією перформерів розщеплював екстер'єрну оболонку, впускаючи глядачів до внутрішності, демонструючи шість тематичних композицій: «Мойсей», «Каменярі», «Абу-Касимові капці», «Зів'яле листя», «Захар Беркут» і «Лис Микита» [328, с. 103].

Тож, аналіз вуличного мистецтва як мистецької категорії доводить, що стратегії західноукраїнських міст гнучкі до впровадження новітньої культури, а тактики митців, позначені індивідуалізмом та самоствердженням наприкінці ХХ століття, в теперішності набувають рис колективності та інтермедіальності. Виділяємо чотири періоди буття вуличного мистецтва як актуальної практики: маркувальний, site-specific, над присутність, інтермедіальний; що розрізняються за принциповим підходом до місця, формальних характеристик, поняття відчуження мистецтва, зв'язку з інституціями, комунікативності. Відзначаємо, що актуальні вуличні мистецькі практики направлені на соціальну взаємодію, вивільняють «естетичне» як фабулу, позбавляючи його модерних обмежень, заснованих на елітарності та адміністрованій конформності. Місто, як робочий простір, бачиться як відкрите для взаємодії відповідно до творчого потенціалу митців та громади.

5.2. Актуальні культурно-мистецькі практики в процесах виробництва міської ідентичності

У другій декаді ХХІ століття місто розглядається як дискурс, що є не стільки мімезисом реального простору, скільки культурним конструктом. Не зважаючи на стрімкий успіх та поширення культурології серед академічних дисциплін, мало хто з дослідників намагається звернути увагу на досить динамічні, часом ефемерні чи такі, що складно піддаються обґрунтуванню способи переживання та розуміння ідентичності за допомогою культурно-мистецьких практик, в т. ч., низових.

Ідея долучення різноманітних міських текстів до урбаністичного дискурсу належить Ролану Барту [48]. Семіотика міста, на його думку, складається зі знаків, наповнених особливим змістом, що можуть бути прочитаними. Процес символічної трансформації та інтерпретації створює карту залюдненого простору, структурує та організовує місця, творячи ауру. «Облаштування місця» залишається головним імперативом в нинішньому програмуванні публічної культури, що визначається, як синергетична модель, результат соціальних взаємодій, необхідних для творення спільного простору [614]. Сучасне західноукраїнське місто, як парадигматичний простір характеризується значною концентрацією соціальних енергій, змішуванням і взаємодією спільнот через потребу об'єднання просторів, населених незнайомцями. Аналіз паралельних історій східноєвропейського регіону в ситуації стиснення часу та простору демонструє схильність до гібридності, що замінює почуття національної та особистої ідентичності. Сьогоднішньою архетиповою фігурою є мігрант, який живе між різними культурними просторами, де ідентичність мігранта сприймається як загальновизнана категорія [574, р. 143]. Однак, міста Західної України все ще часто демонструють стійкість етнонаціональної архаїчної ідентичності у порівнянні з модерною політичною.

Публічна культура задіяна у творенні відмінності місця, його видимості і через це – унікальності міста. Цей чинник напряму впливає на процеси

економічної реорганізації ресурсів і влади, оскільки вони відтворюються через реієрархізацію простору в соціальній структурі. В умовах підвищеного рівня конкурентності, майбутнє полісів, на нашу думку, залежить від бажання міста розпізнавати, розкривати, жити, направляти, застосовувати, підтримувати, перетворювати творчий потенціал, що розуміється як колективний процес.

Відповідно до агоністичного підходу, перформативність розпалює розбіжності, виявляє речі, що затьмарюються та подавляються домінуючим консенсусом. Вона складається з безлічі художніх чи культурних практик, спрямованих на те, щоб дати голос усім, хто замовчується в рамках існуючої гегемонії. Не ізоляція, а боротьба з культурним полем через створення альтернативних просторів, або через інтервенцію у існуючі простори [583] визначається умовою незалежності мистецтва. Однак, окремих творів мистецтва, митців, практик недостатньо щоб створити той вид рефлексивності, що розуміємо як публічний, оскільки публічне є постійним простором зустрічі для дискурсу. На думку Майкла Ворнера, публічність твориться не так через тексти, як їх конкатенацію у часі. Лише взаємодія між початковим дискурсом та резонуючим надає текстові ознак публічності [676, р. 63]. Зв'язок між дискурсами має соціальну обумовленість, є контекстом взаємодії, а не лише послідовністю у часі. Вернакулярне середовище, під яким розуміємо урбаністичний простір, як звичне життєве середовище, існує у сфері уявного не меншою мірою, аніж у реальному фізичному просторі міста. Його врахування належить до найважливіших завдань з планувань культурних і мистецьких заходів, реконструкції та перепланування просторів.

В межах теми культурно-мистецьких практик як каталізаторів процесу виробництва міської ідентичності в якості маркерів розглянемо низові культурні проекти в містах та містечках Західної України, направлені на консолідацію спільноти. Адміністоровані дні міста, вулиць та мікрорайонів є доволі популярним явищем сучасності, однак вони лише фрагментарно активізують мешканців району та відповідні інституції, тоді як спільні громадські ініціативи набули широкого розголосу поза межами міст і держави.

Виразним парадоксом сучасності визначається динамічне зростання низових ініціатив, де «“позитивний хаос” доби смартфонів впорядкованіший за лад, який намагається вижити в добу смартфонів. Власне кажучи, це навіть не хаос у класичному розумінні, а новий різновид порядку, що маскується під його відсутність» [184]. Урбаністичний ландшафт становить непомітне тло міських практик лише до того моменту, поки конкретні кроки чи неузгоджені зміни не суперечать баченню власного міста/простору мешканцями. У цей момент публічність визначається як соціальна тотальність.

5.2.1. Низовий інституційний контекст Західної України другої декади ХХІ століття

Консервативність інституцій чи їх недостатній розвиток в містах Західної України компенсується низовими ініціативами, що здатні тривалий період зберігати життєвість, творчий потенціал, часто без формальної інституціалізації. Простір активно змінюється не лише через економічні потоки, волю політичних еліт чи дії митців, а й завдяки стихійному поведінковому артистизму міських спільнот, виражених у протестних акціях та в індивідуальних буденних практиках. В загальному розумінні ми звикло поділяємо міські простори на приватні і громадські, що відрізняються доступністю. Кожна діяльність, пов'язана з перебуванням у місті поза межами власного житла належить до сфери впливу громадського простору. Часто синонімом, чи навіть тотожністю до громадського простору вживають визначення «публічний», хоча визначення ці далеко не рівнозначні. Кожен публічний простір є громадським, але не кожен громадський має доступ до загальної публічності. *Схема 3*, викладена у I розділі роботи наглядно демонструє не лише диференціацію громадських просторів відповідно до політичного активізму населення, а й асоціативні розбіжності між історичним середовищем міст та містечок Західної України та варіаціями колективної ідентичності спільноти.

За винятком окремих міст – Львів, Кам’янець-Подільський – що створили навколо власної історії успішні комерційні бренди, у більшості західноукраїнських топосів буденність сприймає громадський простір як потік, що транслюється лінією горизонту та виключає фасади власних будинків, прибудинкові території. У цих умовах особливої ваги набуває здатність міського соціуму самотійно, без втручання влади, задіювати власний креативний ресурс, змінювати урбаністичну реальність та її колективне розуміння. Практики, що будуть описані нижче, можуть позначатись як новий інституціоналізм доволі умовно; вони радше є переосмисленням функціонування мистецьких інституцій та позначають те, що склалось саме по собі. Низка невеликих громадських організацій, чи окремих активістів, митців, що працюють із культурно-мистецькими практиками в містах та містечках Західної України належать частіше до самоорганізованих ініціатив, що не мають постійного складу учасників та об’єднуються навколо спільної ідеї, створюючи значну цінність у форматах кураторських, освітніх чи охоронних партисипативних моделей, яка стає відчутною лише за кілька років після низової "інвестиції". Однак, зиск від цієї діяльності згодом стає набутком комерційного сектору, популярних інституцій, що користаються з винайдених методів, визнають цей інституціоналізм та застосовують його набагато ширше.

Новий інституціоналізм виокремлює у культурному просторі певні події, відомі й у попередні періоди, однак по-іншому враховані в актуальному часі. Активна громадська та культурна позиція голови правління ІФООНСХУ Богдана Губаля (1996–2003) результувала низкою важливих ініціативних проєктів, що згодом розрослись і утвердились у культурному просторі Прикарпаття та поза його межами. Найперше, це зміна статусу офіційних обласних виставок на клубні чи партисипаційні; моменти обговорення у вигляді посиденьок, вечорниць, залучення театральних імпрез, у т. ч. і лялькових, привнесення у виставковий зал Спільки моментів творчих майстерень, вихід експозицій у громадський простір. Вочевидь, це був час найяскравішої діяльності офіційної мистецької структури спільно з міською владою. Виставка

текстилю (1997) зібрала до купи не лише відомих митців, а й любителів, експериментаторів. Митець розробив програму грандіозної міжнародної виставки «Карпатський хребет – 97» прагнучи довести тезу про ідентичність на прикладі творів, виконаних художниками різних поколінь, етнічних шкіл, угруповань та національностей, що проживають на території Карпатського регіону: України, Угорщини, Румунії, Польщі, Словаччини, Чехії. Як маркетингова новація, запропоноване опитування глядачів під час відкриття виставки. Вибіркове анкетування проводилось акторами виставки, а глядачі мали можливість проголосувати за «кращий», на їхню думку, твір кольоровими стікерами.

Вітрини виставкової зали ІФООНСХУ у 1997–1998 рр. стали партисипаційними об'єктами завдяки величезним витинанкам художниці Анни Кирпан – до Дня художника, Різдва та Дня Незалежності.

Широко відомі щорічні міжнародні дійства в Івано-Франківську – фестиваль «Свято ковалів» – розпочавшись з невеликої виставки «Орнаментальне ковальство» 2002-го року уперше в Україні вивели не так давно відроджене ремесло на мистецьку орбіту, персоніфікували колективну майстерність, демонструючи «шлях до пластичного мистецтва з новими естетичними цінностями заради творення самих артефактів» [540, с. 8]. Ініціатива належить Б. Губалю та ковалям Михайлові Зарицькому, Юрію Осудару. Перша виставка відбулась у залі ІФООНСХУ, де був проведений аукціон з продажу робіт за участі заслуженого журналіста України Романа Фабрики. Наступного 2003 року концепція виставки була підтримана міською владою, розширена до проведення у відкритому міському просторі – на площі Ринок; виставка уперше доповнилась атракцією у вигляді живого вогню у горні, та ковальським перформансом – впродовж дня учасники виконали спільну роботу «Стіл ковальської дружби». Богдан Губаль цього разу був ведучим свята, коментував творчий процес. У подальшому, свято переросло у масштабний багаторічний міжнародний фестиваль за кураторства коваля, керівника ковальської фабрики «Арма» Сергія Полуботька. Результат спільної

творчості у такому дійстві перформативний – процес індивідуального виготовлення дрібних елементів концептуалізується у спільній скульптурі, яка згодом стає частиною міського public art-у, трансформуючи історичний простір. Нині у місті відкрита пішохідна зона на вулиці Шевченка, що є своєрідною галереєю абстрактних кованих скульптур з усього світу під відкритим небом, створена унікальна повітряна інсталяція «Мої Птахи» (ідея В. Гудима). Скульптурна композиція «Тріумфальна арка» перейшла межу естетичного об'єкту та позначає вихід у мистецький простір ковалів, є своєрідним меморіальним ознакуванням, практикою, що декларує мультикультурність міста у часі його заснування (1662). Ініціатива фестивалю підтримує науково-дослідницьку діяльність, заснувала навчальну та реставраційну лабораторії. Результати діяльності висвітлюються в блогах, на форумах та у конференційних матеріалах.

Спільність усіх урбаністичних ініціатив полягає у формулюванні ключових тем, навколо яких твориться культурна історія. Західноукраїнські ініціативи вирізняє схильність до історичної реконструкції, традиційної культури, міських мітів. Одночасно популярності набувають питання декомунізації, пострадянське монументальне мистецтво, інклюзивні проекти, інтеграція культурних проектів у сільській місцевості. Проекти часто змішуються та виявляють гібридну сутність сучасності, зорієнтовану на спонтанну та рефлексивну діяльність. Реалізація значних проектів потребує залучення інституційних партнерів, тоді як менші реалізуються самостійно.

Одним з перших успішних проектів в Україні зі спільного вивчення та використання історичної пам'яті стала партисипативна програма розвитку та оновлення історичної частини Львова (2009–2017), у якій основним замовником виступило Федеральне міністерство економічного співробітництва та розвитку Німеччини (BMZ), а виконавцем – GIZ (Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit). Програма базувалась на освітніх практиках, у яких мешканці історичних кварталів виступили співучасниками фінансування реставраційних робіт, отримали інформацію про цінність історичної архітектури та архітектурних деталей, значна частина майстрів здобула кваліфікацію з

проведення реставраційних робіт, міська рада Львова зробила збереження історичної спадщини невід'ємним елементом планування розвитку міста. Від 2012-го року у Львові існує громадська платформа «Майстерня Міста», згодом перетворена у комунальну установу «Інститут Міста», учасниками якої стали понад 50 громадських організацій, зацікавлені в реалізації процесу оновлення та розвитку міста. У 2016 році «Майстерня міста» поширилась на 5 інших міст України, в т. ч., Чернівці та Рівне.

Ужгородське середовище урбаністів сформоване медійним проєктом Uzhhorod Modernism [188] (офіційна сторінка від вересня 2016, більше 5000 підписників у fb), зосереджене на питаннях волонтерської просвітницької діяльності, пов'язаної з локальною історією модерністичної архітектури. Засновники групи: художниця, урбаністка, Л. Дегтярьова та дизайнер, О. Олашин. Профільність ініціативи сприяє технологічній та науковій професіоналізації. Активісти зосереджуються на дослідженнях, консультаціях, та бюрократичних процедурах, властивих діяльності державних пам'яткоохоронних інституцій.

Унікальність івано-франківських ініціатив зі збереження історичного спадку в межах буденності полягає у відсутності попередньої промоції, створенні активного середовища виключно силами сторонніх активістів, взаємопов'язаності середовищ, що мають спільну мету. Великого популяризаторського значення набули історико-краєзнавчі розвідки ГО «Моє місто» від 2007-го року, реалізовані у видавничому проєкті «Лілієя–НВ».

Робота зі збору польового матеріалу для наукової монографії «Двері і брами Станіславова» [147] художників і науковців Б. Губаля та Н. Бабій, 2009–2016, спровокувала якісні зміни у ставленні до місця проживання мешканців історичних будинків від інертності, до зацікавлення, відчуття поваги до спільного набутку. Акцент на предметі – брамі – як історичному артефакті, демонстрував не краєзнавчу проблематику видання, а доказову базу часової трансформації репрезентативного простору на руїну, що стала частиною буденності.

Розголос книги у місцевих та загальноукраїнських ЗМІ, паралельні кроки митців та громадських активістів призвели до кардинальних зрушень в ситуації від повного нищення до відродження в сенсі реконструкції та реставрації брам міста, упорядкування дворів, забезпечення громадського контролю за ремонтно-реставраційними роботами нежитлових пам'яток, створення активного культурного середовища. З найзначиміших – фотопроект Д. Трофімова та Ю. Бакая «Місто, якого немає» (2016) на брамі Палацу Потоцьких, у бібліотеках та офісах Івано-Франківська, ряд інсталяційних об'єктів Ю. Бакая у публічних просторах, що включали фрагменти понищених брам, віконних рам, фасадної ліпнини.

Реконструкція фантомного простору через просторову інсталяцію, ознаковану старими дверима, стала головною ідеєю для мистецьких проєктів учасника ужгородської групи «Кружка Есмарха» Руслана Тремби «Двері» (арт-проект «Park.in», 2010, Львів, Стрийський парк), луцького дизайнера та архітектора Сергія Тобінова «Hotel Balzer. Transfer» (2015, Бад Емс Німеччина).

Мистецькі практики спричинили до появи нового рівня партисипаційних проєктів. Відзначимо культурні ініціативи груп «Старий Станиславів», «Тепле місто», що спеціалізуються на просвітницькій діяльності, «Новий Івано-Франківськ», включений у реставраційні практики через приватний фонд. Група «Франківськ, який треба берегти» (засновниця М. Козакевич, 2016) належить до багатофункційних, об'єднує у соціальних мережах понад 10000 учасників. Крім популяризаторської діяльності, практикою реконструкції та реставрації брам і дверей міста в історичній забудові, група переймається комунікацією між містянами. До наукової й популяризаційної роботи залучаються фахові спеціалісти: історики, краєзнавці, архітектори, урбаністи, дизайнери; створена команда реставраторів: столярів, слюсарів, ковалів, вітражистів. До співфінансування долучаються пожильці, приватні, державні, громадські організації, кошти надходять з поза меж міста та України. Ініціатива стала модним міським трендом, яку підтримують медійні особи, видатні діячі культури. Актори, письменники, художники, політики організовували

флешмоби із хештегом #ФранківськЯкийТребаБерегти. Створений тематичний мерч, інтерактивні інсталяції. Робота ініціативних груп координується через соцмережі, медіа, наукові конференції, що висвітлюють не лише результати діяльності, а окремі елементи процесу, регулюючі практики [506]. Активізм групи поширився на західноукраїнські міста: Коломия, Тернопіль, Чортків, Бережани, Луцьк. Окрім того по всій Україні: Черкаси, Харків, Лебедин, Маріуполь, Одесу. 2023-го року реставровані перші двері Києва.

Новації мають імерсивний характер, використовуючи ефекту занурення у діяльність ініціативи. Марія Козакевич започаткувала ряд інтерактивних екскурсій відреставрованими пам'ятками, створені цікаві фотопроекти, як то «Архітектура. Музика. Балет» Йордани Дранчук, колективна ілюстративна розробка «Абетка міста», експериментальна локація – інтерактивний музей «МІФ», ретровелопробіг-екскурсія. Розвитку сприяли співпраця з продюсерами фільму «Віддана», режисером та акторами вистави «Фелікс Австрія» за однойменним романом Софії Андрухович. Ініціатива «Франківськ, який треба берегти» за роки своєї діяльності стала потужним засобом впливу не лише у місті, а й в Україні; переросла у супутні проекти, що висвітлюють питання збереження декомунізованих мозаїчних зупинок на території області, правильного використання пам'яток архітектури, впорядкування прибудинкових територій, опорядження лікувальних, освітніх закладів. Методи впливу поєднують фасилітацію, інтервенції та акціонізм.

Іншими формами ініціатив освоєння міських територій є громадські об'єднання та неформальні структури, що працюють з деурбанізованими просторами, перетворюючи їх у поп-арт-кафе, лекторії, хаби. Практики орієнтовані не скільки на естетичний продукт, як на результат творчої колаборації, що полягає у роботі з різноманітними спільнотами або сторенні мультидисциплінарної мережі. Перша львівська «Фотогалерея під відкритим небом» (Львів, внутрішній двір між арт-центром «Дзига» та Львівським музеєм історії релігії, 1997–2001 рр.), відома за самоназвою «Трапезна», завдяки

старанням В. Кауфмана протягом кількох років була місцем чисельних зустрічей, арт-перформансів і музичних імпрез.

У Чернівцях 2016-го відбулось відкриття арт-кафе «Фабрика супрематичного мистецтва ім. проф. К. Малевича» у промисловому просторі старої фабрики побутового обслуговування «Силует» в рамках багаторічного художнього проєкту А. Федірка «Супрематична Україна». Тернопільська галерея сучасного мистецтва «На пошті» (від 2013) створена на платформі мистецького об'єднання «Коза», поєднує функції виставкового та експериментального простору (живопис, графіка, скульптура, фотографія, інсталяція, медіаарт), освітньої лабораторії, громадського кінотеатру.

Перший громадський ресторан створений у форматі Urban Space в Івано-Франківську (2014). Засновники – 100 молодих соціальних активістів – об'єднались навколо ідеї партисипативного залучення. Заклад громадського харчування адаптований під комунікаційну платформу для розвитку міського середовища, поєднує функції навчальної лабораторії, просвітницького центру, громадського кінотеатру та радіо, 80% прибутку ресторану направлено винятково на реалізацію громадських проєктів: виставок сучасного мистецтва, підтримка вуличного мистецтва, музичних проєктів, реконструкцію музейних залів, реставрацію міських брам, створення дигітал- та медіа-проєктів, проєктів з привернення уваги до здорового способу життя.

Формат вуличних тимчасових просторів, що враховують буденність, художні інтервенції, ігрові заходи, концерти і перфоманси мали: львівська платформа «Prostir» у Парку культури імені Богдана Хмельницького (2017), івано-франківські ініціативи «Арт-простір ІФ», організований у внутрішньому дворі вул. Шевченка, 3 (2015) [155]; «Павільйон 78», вул. Січових Стрільців (2016) [433], «Квадрат Курбаса» (2017). Проєкти стали неформальними місцями проведення культурно-мистецьких, гастрономічних подій, просторами дієвості у суспільстві. За підтримки Urban Project, GIZ Lviv у Івано-Франківську вперше споруджені вуличні парклети (вул. Грушевського) – об'єкти, що продовжують пішохідну зону, перетворюючи паркомісця на тротуарі в громадський простір.

Згодом ініціатива поширена у Чернівцях, Львові (2015), Хмельницькому (2019).

Серед малих міст захоплює бучацька ініціатива «Арт-двір» (2012, Тернопільська обл.) – літня сцена, створена у єдиному збереженому ансамблевому дворі міста на вулиці Шмуеля Агнона, що пропагує сучасну немасову культуру в провінційному місті [17]. У Дрогобичі (Львівська обл.) приватна ініціатива науковців Віри та Ігоря Меньків переросла у визначний фестивальний рух навколо особи Бруно Шульца (від 2004). Розпочавшись із академічного артivismу: створення полоністичного центру, меморіального музею, студентського театру «Альтер», організатори піднесли локальний інтерес до рівня визначного міжнародного систематичного заходу, присвяченого видатному дрогобиччанину.

У Володимирі (Волинської обл.) кількарічна ініціатива «Літня школа мистецтв», засновниця Ірини Надюкова (від 2017), об'єднала зацікавлених містян, міські інституції навколо мистецьких практик, що проводились професійними митцями з різних міст України на волонтерських засадах. Технічна та інформаційна підтримка від гранту Державного Департаменту США, Американських Рад з Міжнародної освіти та програми обміну майбутніх лідерів (FLEX) згодом перейшла до міських ініціатив та спільного громадського забезпечення майстер-класів.

На низовий інституційний процес в Україні неабиякий вплив мають факти відсутньої державної інфраструктури, здорової конструктивної конкуренції в галузі сучасного мистецтва та сучасної художньої освіти, через що низові ініціативи художників перетворюються на так звані суб'єктивовані інституції, що поєднують риси майстерень, буденности з функціями закладів лабораторного характеру. Низові мистецькі ініціативи часто вдовольняються локальним контекстом власного «місця», що заперечує комерційний та юридичний формати, декларуючи незалежність та розвиток ідеологічної спільноти. Такими, до прикладу, є львівські гаражні та квартирні галереї: «Тимутопіяпрес» Любомира Тимківа, Detenpyla. Розвивається формат

меморіальних галерей – майстерня-квартира художника Володимира Чернявського у Івано-Франківську, що набула статусу інтелектуального філософського клубу. Популярності набувають галереї-блоги, он-лайн галереї, як то івано-франківська Ініціатива «ЦСМ» [214].

Інтернет-пранк «Львівський метрополітен імені Степана Бандери» набув поширення через застосування методики медійної інтервенції. Практика демонструє ефективну сатиру на неоліберальну ідеологію через культурні спільноти: 2008-го через український Живий Журнал «Фофудія», згодом «ПДРС», які гротескно висміюють російський шовінізм та українофобію. Продовженням ініціативи став запуск 2015-го реального сайту «Львівського метрополітену». Згодом створені сторінки в соціальних мережах, магазин сувенірів, карта метро у формі тризуба та колірних варіантах жовто-блакитної чи червоно-чорної гілок. Російськомовна сторінка сайту містить інформацію про будівництво метрополітену бандерівцями у час гітлерівської окупації силами полонених росіян; назви 13-ти станцій є пародіями на відомі московські фобії: Бандерівська, Натівська, тощо [278]. Фальшивий сайт багатьма користувачами соцмереж був сприйнятий за достовірний, «Львівський метрополітен» став топ новиною багатьох таблоїдів, в т. ч. російських ЗМІ.

Низовий мистецький рух, яким є «Відкрита група», характеризується найбільшою послідовністю та наступністю у буденних практиках, досліджує питання саморепрезентації людини у сучасному інформаційному суспільстві, рефлектуючи на пострадянську методику ведення документації. Група створена у Львові 2012-го року об'єднанням шести молодих західноукраїнських художників: Євген Самборський, Антон Варга, Юрій Білей, Павло Ковач, Станіслав Туріна, Олег Перковський (згодом без О. Перковського та Є. Самборського). В основі усіх проєктів горизонтальна модель дружніх взаємин, протиставлена ієрархії службових стосунків; осмислений механізм уявної інституції, що переміщується разом із суб'єктом чи існує у віртуальному просторі незалежно від нього; альтернативне розуміння простору, у якому може бути репрезентоване мистецьке висловлювання.

Найзначиміші довгострокові проєкти: «Відкрита галерея» – пошук невловимого, порожнечі, самостійне надання статусу галереї довільному простору за умов відповідного ознакування – природному, вернакулярному, мітологічному, неіснуючому, зафіксованому через документацію [114].

«Відкритий магазин» – іронічний, некомерційний проєкт-дослідження. Репрезентація творів мистецтва: живопис, інсталяція, документація перформансу відбувалась через львівську газету безкоштовних оголошень «Ваш магазин». Мета проєкту у провокації багатотисячної аудиторії на зустріч з мистецтвом у просторі ЗМІ, що має потенціал до перетворення на мистецький каталог.

«Біографія» – проєкт, що займається ідентифікацією суб'єктів. Виставка-перформанс для PinchukArtCentre (2014) трансформувала особистісні сповіді, отримані через Skype-конференцію в уніфікований об'єкт – паперову бобіну – мінімалістичний за формою та наповнений змістовно, внаслідок чого організатори та учасники практики перетворились на єдиний колективний організм.

2018-го року учасники «Відкритої групи» із проєктом «Падаюча тінь "Мрії" на сади Джардіні» виграли конкурс Мінкульту з представлення національного павільйону на 58-ій Венеційській бієнале мистецтва (Венеція, Італія, 2019). За задумом, літак Ан-225 «Мрія», оснащений жорстким диском з інформацією про усіх художників, що зголосились до такого формату представлення, пролітаючи на Венецію, мав відкинути тінь на локацію бієнале. Тінь позиціонувалась, як сукупний матеріал, що позиціонує суспільство, як учасників, а не глядачів, художня сфера України як така і спроба її легітимізації зі сторони інституціонально розвинутих країн. Мрія розумілась як міт, категорія можливостей та очікувань, узалежнених від бюрократії, раціонального використання ресурсів та етики XXI століття. У підсумкові оголошена подія зазнала символічного перформування на стадії підготовки, декларуючи тезу про неможливість реальної сміливої мрії в сучасному світі. У практичній площині проєкт замість реальної практики

репрезентований представленням лише документації перформанса, що було розцінено багатьма як шахрайство [342].

Тож, як переконуємось, низові чи нові культурно-мистецькі інституції на теперішній час належать до найбільш істинних, за умов закладених в них основ інституційної комунікації. Різноманітні гібридні форми сприяють творенню локальних спільнот, що згодом набувають якостей каталізаторів культурних процесів. Процес «самоінституціалізації» потребує значної уваги та співучасті глядачів, художників інших дійових осіб культурно-мистецького поля для створення стійкої резонації. Інституційний підхід можна розширювати, залучивши до нього ширший спектр організацій, творчих практик, за умови цілеспрямованого розгляду того, як суспільні культури залежать від особливо публічних мистецтв та інституцій.

5.2.2. Маркувальні практики у вернакулярних просторах міст Західної України

Сучасна культурна географія разом із реальними, вивчає «віртуальні» чи «ментальні» простори, серед яких виділяють мітичні та вернакулярні. В утворенні вернакулярних просторів значну роль відіграє щоденний життєвий досвід та практики, у формуванні інших – ініціатива влади, результати наукової діяльності, вплив засобів масової інформації, соціальних мереж [31, с. 3–4]. Один з найцікавіших прикладів маркувань просторів пострадянського періоду доволі неоднозначний з огляду на систему кодування. «Розгорнута мережа автодоріг у 1980-х роках стала величезною публічною галереєю формалістського мистецтва через репрезентацію монументальних творів на автопавільйонах, а для людей, які користувались та досі користуються автозупинками, ця формальна мова належить до «буденности». Практики: як старі, так і нові – сприяють перекодуванню реальних просторів [31, 3–15].

Думка про політичне залучення «вернакулярної культури» притаманна і сучасним культурним діячам. Так, Девід Бірн підтримує тезу про важливість медіа для утворення вернакулярних угруповань, згадуючи практики мейл- та

боді-арту як об'єднавчі для націоналістичних спільнот в артистичному середовищі колишньої Югославії [593]. Автор пропонує розглядати вернакулярну культуру з позиції семіотики, де об'єднуючим чинником спільноти окрім вернакулярної мови (мається на увазі діалект, сленг, просторіччя) можуть виступати уподобання в одязові, кулінарних смаках, музиці, тощо.

Тож під межами вернакулярних просторів міста розуміємо позиціоновані та уявлені, відтворювані у форматі регулярних культурних чи мистецьких практик взаємовідносини суб'єктів (громадян, індивідуалів чи організованих груп), що реалізуються у фізичних просторах міста та пов'язані із буденністю.

Маркери, застосовані для позначення вернакулярних просторів задіяні кожною з груп в усіх західноукраїнських містах і містечках, однак різняться за насиченістю та часовими факторами. Одночасно села у другій декаді ХХІ сторіччя втратили залежність від натурального виробництва та належать, по суті, до прилеглих міських просторів. Населення, основна діяльність якого усе частіше задіяна на міських підприємствах та закладах креативної індустрії, демонструє ментальну належність до міської культури, в тому числі, пов'язаної з вернакулярністю.

Для кращого розуміння складних багаторівневих культурних зв'язків всередині просторів, розподілимо вернакулярні групи на декілька категорій, умовно назвавши: «карнавальна», «комунікативна», «традинаціоналісти».

Культура «карнавалу»,

Тип маркування характерний для більших міст з нерівномірним зонуванням. Носіями культури виступають хіпстерські кола, що наслідують декаданс та андеграундні практики 1960-х років, часто залучаючи аутцайдерські практики та артефакти. Для визначеного типу характерна провокативність, складне семантичне та змістовне навантаження, що різко контрастує із контекстом. Мета маркувальних практик учасників «карнавальних» спільнот – епатаж, протиставлення нових експериментів та

можливостей усталеним культурним нормам, систематична провокація як можливість перетворити життя у «суцільну захоплюючу гру та невгамовне використання популярних розваг (за умови неможливості перенаправлення на створення цікавіших ситуацій) [605].

У контексті описаної міської культури гравці прагнуть перетворити простір на репрезентаційну площадку через категорії фестивальних практик, доповнених оказіональною архітектурою; комерційних: як для естетизації закладів малого бізнесу та креативних безкорисливих ініціатив, що реалізуються у рамках вибудовування селфі-брендингу з прицілом на кар'єрне зростання.

Початки маркування «карнавальної» культури пов'язані з 1990-ми роками – часом масової маніфестації андеграундних субкультур в урбаністичне поле: популярності набувають батярське спрямування та рок. На думку Б. Шумиловича «...львівське сучасне мистецтво стартувало саме з діалогів та дискусій, які хоч і не сприймалися владою серйозно, згодом мали неабияку силу змінити культурну ситуацію. Мистецтво Львова того часу проходило швидку еволюцію, і між 1987 роком, коли була організована знаменита виставка «Запрошення до дискусії», та 1990 роком, коли у місті буяв фестиваль «Вивих», відбулося багато знакових подій» [547].

В Івано-Франківську відправною точкою для носіїв «карнавальної культури» стало міжнародне бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» 1989–1997 років, Чернівцях – «Червона рута» 1989, у Луцьку – підлітковий рейтерський рух анонімних графітчиків (1987), що згодом поширився на львівське середовище та реалізований сьогодні численими фестивалями графіті та муралізму.

Туристоорієнтовані практики найкраще репрезентовані у Львові серією атракцій, тематичних ресторацій, інсталяціями, скульптурою, тощо. Пік комерційного маркування відбувся 2012 року, коли Львів, за дослідженнями впливового британського видання Financial Times, увійшов до десяти кращих міст майбутнього Європи [236, с. 297].

У Чернівцях, Луцьку, Івано-Франківську, Тернополі, Дрогобичі культурні кола об'єднуються навколо міжнародних чи регіональних літературних чи урбаністичних фестивалів. Чисельні дійства та часті видовища як у центральній частині міста, так і у віддалених мікрорайонах, промзонах щоразу демонструють нові маркери вернакулярної культури, що зміщують часові рамки презентації з денного на нічний час, з реальних локацій на віртуальні.

Відзначимо маркери, пов'язані з міськими аутцайдерами, до яких можна віднести загальні, що пов'язані із «привласненням» спільних просторів: дворів, прибудинкових територій, брам, дверей в історичній забудові, частин паркової зони та перетворення їх на своєрідні музеї чи клуби, міні-готелі; та індивідуальні, у яких конкретний персонаж набуває мітичних характеристик завдяки діяльності вернакулярної спільноти.

Проект «Славік» з ініціативи львівського вуличного фотографа Юрка Дячишина 2011–2012 років перетворився з перформативного у репрезентативний: фото «модного» безхатка від 2017-го року, окрім віртуального простору «Slavik`s fashion», мігрують міськими дворами, вітринами магазинів, тротуарами, пропонуючи своєрідну гру у творення поп-культу персонажу, стали епатажним мітом нетрадиційного Львова, отримали всесвітній медійний розголос завдяки підтримці чисельного фан-клубу – 10000 підписників у інстаграм. Про проект з модним безхатком створено кілька тисяч дописів у світових глянцях та ЗМІ. Як зауважує автор сторінки, Ю. Дячишин, публікація у «Feature Shoot» (США) спричинила «вірусні» поширення у соціальних мережах та блогах, про проект писали зокрема: The Telegraph, Mirror, La Repubblica, Metronews, Publimetro, De Standaard, Gazeta PL, TVP PL, Esquire Hong Kong, SNN Turkey, Feature Shoot, Bored Panda, PetaPixel, Українська правда. Публікації, окрім українських, відмічені у: США, Канаді, Китаї, Гонконгу, Тайваню, Японії, Кореї, Великобританії, Італії, Франції, Іспанії, Греції, Польщі, Португалії, Чехії, Словаччині, Угорщині Нідерландах, Данії, Ісландії, Норвегії, Швеції, Литві, Латвії, Естонії, Словенії, Хорватії, Македонії, Сербії, Чорногорії, Албанії, Боснії і Герцеговині, Румунії, Болгарії,

Туреччині, Саудівській Аравії, ОАЕ, Ірані, Індії, В'єтнамі, Таїланді, Камбоджі, Мексиці, Бразилії, Колумбії, Аргентині, Чилі, Парагваї, Перу, Гватемалі, Грузії, Вірменії, Азербайджані, Казахстані, Білоруси, Росії, Монголії, Молдові, Індонезії, Сінгапурі, Малайзії, ПАР [660].

Історія Славіка продовжена багатьма ілюстраторами в «артах», трансформуючи образ до героїв Мікі Мауса, Дарта Вейдера, Сімпсонів, Коняки БоДжека (BoJack Horseman); створений мерч: постери, стікери, листівки, образ трансльований у львівських середовищних фотоінсталяціях, графіті-практиках. Мережею кочують сотні демотиваторів, мемів, де Славик постає у ролі Венери Ботічеллі, усіх персонажів Таємної вечери да Вінчі, селебритіс на алеї зірок, травесті на модному показі. Образ Slavik's Fashion запозичений великими світовими корпораціями: Славіка помітили в образі кіборга у книзі *Alita: Battle Angel: The Art and Making of the Movie* by Abbie Bernstein (2019), відзначений у фешен колекціях Balenciaga, повністю скопійований у колекції 2019 весна-літо 2022 Vetements, а знаменитий чорно-білий светр безхатка з'явився в колекції цього ж бренду: VTMNTS SS 2023 [365] без посилання на джерело.

Персонаж «Пане Дай Пару Копійок» завдяки численним медійним та виставковим практикам став яскравим маркером креативного простору Івано-Франківської сотметрівки. Його слова розібрані на цитати та меми. Фан-клуб міського жебрака-філософа, «франківського Канта» засвідчений спільними фото, артами з поза-меж держави. Відомий жебрак неодноразово поставав у фотопроектах Ростислава Шпука, став прототипом для арт-об'єктів Євгена Самборського, персонажем анімаційного фільму, створеного під час міського літнього дитячого табору, увічнений літературними есе та медіафайлами. Особа місцевої легенди розглядалась серед пропозицій платформи «Голос громади» 2017-го для вшанування на «Алеї відомих франківців».

Карнавальна спільнота міста відповідає за урухомлення громади, має «...як культурний, так і політичний характер, бо політики багато чого запозичили від «вар'ятів культури», зокрема – ідеї для масової мобілізації публіки (через фестивалі чи колективні співання тощо)» [547].

«Комунікативна» культура

Тип маркування характерний виключно для культури більших міст і в останні роки зустрічається поодинокі в проміжкових просторах – магістральних зупинках сіл та малих містечок. Учасники процесу не належать до визначеної професії, різні за віковою категорією, культурними та політичними вподобаннями. Об'єднує умовну спільноту віра у силу «настінного» вираження своїх запитів та притягальна сила визначеного місця.

Від 1990-х років міські рекламні тумби набули якості комерційних об'єктів, тож соціальні потреби в письмовій комунікації почали реалізовуватись громадянами на самозахоплених об'єктах громадського простору: конструкціях зупинок громадського транспорту, фасадах МАФів, ринвах будинків, що виходять на центральні вулиці, міських брамах, електричних будках і т. п. Останнє десятиріччя демонструє стійке переселення маркерів до центральної частини історичних міст. У процесі часто поєднані як традиційні форми: писані чи друковані оголошення, рекламні плакати, так і альтернативні гасла, графіті, нанесені спреєм чи пензлем поверх. Попри близькість інструментальної складової практики, відмінними є наміри учасників вернакулярної групи, що полягають у мотивації та очікуваних результатах від діяльності. І хоча фактично йдеться про банальний вандалізм, тривале використання для практик сталих архітектурних об'єктів перетворює їх на міські палімпсести, фактично тривимірні скульптури, що інтерпретуються стороннім спостерігачем – туристом, фланером – як складний структурний, позавимірний погляд на місто. «Комунікативна» культура у своєму комплексному вираженні може бути розглянута як випадкова чи цілеспрямована гра культурними кодами та розбір культуротворчих механізмів.

Комунікативна культура належить до важливих ідентифікацій міської спільноти, є усталеним популярним символом, за яким розпізнається топос. Культурологи відносять практику до «місько(ї) графомані(ї)» [221, с. 125], До маркувальної практики усе частіше залучають дорожні знаки, перекодовуючи їх: знак «пішохідний перехід», «проїзд заборонено» часто використовується

праворадикальними молодіжними організаціями для трансляції власних меседжів. Ю. Андрухович присвятив міським палімпсестам одне зі своїх есе, в якому загалом критично описує свій уявний діалог із анонімними «настінними» опонентами: «Враження таке, що професійні кілери Франика почали документувати свої діяння публічно. Хоча не тільки вони. Політичні експерти також. Як і політичні аналітики, політичні технологи і прості політологи» [10].

Архаїчність практики, її аутсайдерська приналежність у час глобальних соціальних мереж може розцінюватись як яскравий приклад стійкості соціологічного мистецтва та соціальної культури. Факти звернення творчої еліти, бізнесу до цих культурних форм свідчать про зміни суспільної думки, готовності для адекватного сприйняття дійсності, фіксації знань про себе, яких вона досі соромилась чи розцінювала як маловартісні. Щоразу відзначаємо факти розробки стратегій, пов'язані з ознакуванням власного бренду чи бренду політичної партії, гасел у форматах «настінних» флеш-мобів, міських квестів, рекламних маркувань наклейками.

Молоді митці-урбаністи, ігноруючи псевдоетичні та псевдоестетичні константи, свідомо долучаючись до «комунікативної» спільноти, вважаючи комунікативну культуру однією з ознак існування міських слідів.

«Традиціоналісти» представлені найчастіше свідомими (в національному та релігійному плані) городянами, мешканцями сіл, що активно підтримують обрядові ритуали, які вважають традиційними, та ставлення до громадського простору, міста в загальному, як до вмістилища колективної пам'яті. Першочергово поштовхом до створення такого типу вернакулярних спільнот стають «Виключні обставини (за Вудом) – такі, як стрімкі політичні зміни, зміна влади, серйозні політичні чи соціальні конфлікти» [31, с. 8]. На підставі колізій нещодавньої національної історії чітко прослідковується періодизація стихійних активностей, пов'язаних із маркуванням міст: 1991 – здобуття Незалежності України, 2004 – Помаранчева революція, 2013 – Революція гідності, 2014 – АТО, 2022 – відкрита військова експансія Росії в Україну.

Вернакулярна культура «традиціоналістів» доволі консервативна, типологічно належить до okazіонального дизайну. Естетика сформована переважно у 90-ті роки ХХ століття і хоча й використовує маркери, пов'язані з ідентичністю, суть її зосереджена у пострадянському часі та просторі. Втрата активностей в періоди поміж політичними потрясіннями часто компенсується урівнюванням понять чи маніпуляцією поняттями «шанування традиції» та буденною «порядністю», пов'язаною із «грою в традицію» [174].

Діяльність спільнот реалізовується масштабними, сталими та тривалими практиками, пов'язаними із декомунізацією просторів та магістралей. У маркуванні найчастіше використовуються популярна знаковість (калина, чорнобривці, вишиванка, геральдична символіка, тощо); динамічні культурно-мистецькі практики: флеш-моби, процесії; статичні: інсталяції, ленд-арт, або ж комбінації усіх означених практик із колажевістю поєднання знаків.

Так гірські та горбисті ландшафти Івано-Франківщини, Тернопільщини, Львівщини та Закарпаття зазнають маркувань завдяки практикам ленд-арту, де високі схили відіграють роль картинного поля. Практики супроводжуються регулярними ритуалами у форматі хресної ходи чи громадської процесії-віча, естетизуються через традиційне вбрання. Інституціоналізація відбувається через ЗМІ та соціальні мережі.

Одне з найраніших маркувань створене 1992-го року на схилі гори поблизу села Остриня, Тлумацького р-ну, Івано-Франківської області. Ветераном УПА Анастасієм Козаком на відзначення 1-ї річниці Незалежності України. З білого каменю був викладений геогліф у формі тризуба, що добре проглядається з автошляху [486]. Подібна практика 2016 року реалізована також у с. Олешів, Тлумацького району з ініціативи місцевого жителя Ярослава Кліда.

Практики насадження кущів та дерев у формі текстів були традиційними для 1980-років, приурочувались до Олімпіади-80, що проходила у Москві. Відтоді на багатьох пагорбах західноукраїнського регіону залишились рештки «дендронаписів», присвячених Леніну, партії, річницям з'їздів. В тому числі, на Тячівщині, Закарпатської області, на схилі гори Капуна, досі частково зберігся

напис «МИР», висаджений з дерев. Через старіння чагарника, сьогодні проглядається лише у форматі «МИ». Громадськість регіону запропонувала 2015-го року доповнити напис «МИ» геогліфом у формі тризуба, змінивши маркування простору. Однак ініціатива не перейшла проєктної стадії.

Подібні ініціативи багаторазово реалізовані 2021 року: у форматі снігового рельєфу Луцькими нацгвардійцями; у форматі лісових насаджень дугласії та модрина в урочищі «Герасими-Дебриця» на території лісового фонду Дорівського лісництва; самшитовий тризуб висаджений лісівниками на території Рогатинського лісгоспу.

Видовищне маркування – засівання квітами чорнобривців та соняхів десятків кілометрів узбіч автодороги Луцьк-Львів. Практики тривають понад 20 років, тож перетворились у перманентний процес. Ініціатор – заслужений діяч мистецтв України, скульптор, лучанин, Василь Рижук. Індивідуальна практика трансформувалась у колективну через створення мережових благодійних організацій «Чорнобривці України» та «Квітучий прапор України» [485].

Формальної демаркації зазнають і пострадянські мозаїки на фасадах чи провінційна громадська скульптура. Так у м. Нововолинськ, Волинської області мозаїки на кутах будинків майдану Незалежності зазнали формальних пристосувань до нових реалій: геральдика СРСР затерта бетонним розчином, червоні прапори, викладені смальтою, перефарбовані у жовто-блакитний, зірочки на фуражах та будьонівках змінені на тризуби. Найцікавіший приклад демаркації – помалювання гіпсових скульптур піонерів перед будинком школяра. Скульптури побілені з тонуванням уніформи та піонерських галстуків під пластовий однострій.

Практики побілки чи помалювання міської скульптури 1950–1960-х років доволі традиційні. У Івано-Франківську, Острозі, с. Підпечари (Івано-Франківської ОТГ), Монастириську самодіяльної естетизації у формі золочення, бронзування, підфарбовування очей, краватки, постаменту, інше, щороку зазнають повнофігурні скульптури та погруддя Тараса Шевченка. Процес триває орієнтовно з 1980-х років, що вказує на постійність

вернакулярної спільноти. Пам'ятник Богданові Хмельницькому у с. Кунин, Львівської обл., активісти ГО «Твори добро» 2021 року колоритно розмалювали, перетворивши на героя поп-культури. Подібної трансформації зазнають і сучасні скульптури, залучені спільнотами до «своїх» маркерів. Так, скульптури Сергія Зінця та Юрія Миська, виконані 1999 року під час скульптурного пленеру в Івано-Франківську, набули релігійного кодування: їх щороку вибілюють та обставляють лампадками, робота Зінця, розміщена на площі Ринок – зазнала бронзування центрального хрестоподібного елемента.

Філософ Володимир Єшкілев визначає за цим типом культури схильність до гри як «...діяльність(і), яка не спрямована на захист життя від якоїсь безпосередньої загрози. Це ігрове моделювання “побутових протоколів” минулого, метою якого є закріплення певних маркерів ідентичності через ритуал, а також підсвідоме задоволення від зримої присутності позитивної історичної тяглості» [174].

Помаранчева революція 2004-го зафіксована масовим маркуванням одягу причетних, боді-артом, просторовими інсталяціями помаранчевих знамен, використанням у побуті помаранчевого кольору ялинок та новорічних іграшок із революційною атрибуцією, зміною кольорів у вишиванках, популярністю хіп-хопу «Разом нас багато» Івано-Франківського гурту «Гринджоли».

Від 2014-го року популярними стали варіації маркування жовто-блакитною барвою спочатку блок-постів західноукраїнських міст та Києва, далі опор мостів та шляхопроводів. Прийняття закону «Про засудження комуністичного і націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні і заборону пропаганди їхньої символіки» (9 квітня 2015) призвело до загального перейменування топонімів та появи так званої жовто-блакитної хвилі – масового перефарбування спортивних майданчиків шкіл, малих архітектурних форм, в тому числі, монументальних бетонних в'їзних знаків, виготовлених у 1980-х, що часто мали складну конструкцію та були доповнені традиційними бруталістичними рельєфами селянок, робітників, вояків, шахтарів і т. п. Процес окреслений у соціальних мережах як

«патріотичний флешмоб», «жовто-блакитний UAмур», «міст єднання». Окрім перемалювання, вертикальні стелли часто доповнюються трафаретами за типом «вишиванки» без приналежності до етнорегіону. У випадку наявного рельєфу п'ятикутної зірки на касці вояка знак замінювався на тризуб. Часто спостерігаємо додаткове декорування бетонних знаків: по малювання знаку в с. Лище, Луцького р-ну; м. Любомль; с. Мовники Литовезької ОТГ в описі значиться як «ексклюзивн(а) художн(я) робот(а) в українському стилі [99], чи робота художника (с. Мовники). Можемо прослідкувати і соціальний склад причетних до «традиціоналістичних» маркувань. У кожному конкретному випадку він варіюється між офіційними особами – керівниками шкіл, головами сільрад чи очільниками ОТГ (м. Новоград-Волинський), школярами чи студентами коледжів (с. Лище), соціальними працівниками, громадськими активістами (м. Горохів, с. Устилуг) або активістами, що популяризують себе як анонімні райтери (м. Луцьк). Як наслідок, зміна елементів-символів не вирішила проблеми демаркації простору, сформованого для чужорідної ідеології. Консервативність вернакулярної культури лише породжує можливості до політичних маніпуляцій, де гравці – агенти практик – стають ігровими фігурами комерційних чи політичних інтересів.

Наслідки маркувальної практики осмислюються мистецькими проєктами, автори яких належать до покоління, народженого в незалежній державі, здатні до естетичної рефлексії поза ідеологічними догмами. Одним з об'єктів проєкту Сергія Петлюка «Елементарна маніпуляція» (2016) виступає фрагмент металевого паркана з жовто-блакитним помалюванням, знайдений автором на сміттєзвалищі. Трансформація об'єкту відбувається між функціоналом – маркувальним символом – сміттям – реді-об'єктом. Фотопроєкти Євгенії Моляр #Жовтоблакить та Євгена Нікіфорова «Про монументи республіки» фокусуються на міліарному сенсі міського середовища, як актуального стану тіньових ідеологічних суперечок та награного пафосу.

Нові «виключні обставини» – війна 2022 повернула актуальність локальному знакові протесту, перетворивши його на світовий та культовий

символ. Масові жовто-блакитні флешмоби, підсвітка, декорування топонімів, публічних пам'яток, скульптури, кутюрне вбрання світових селебріті на червоних доріжках, інсталяційні об'єкти у вигляді соняшників чи озеленення території міст квітами, що набули знаковості, мерч – демонструють вплив соціуму на зміну сенсів та способів застосування знаку. Символи трансформувались не лише у материнському середовищі, а й поза ним – як голос вулиць у боді-арті, перформансах, дизайні, медіаінсталяціях, феншен-індустрії. Ігрові практики стали трансляторами світової боротьби з російським тоталітарним режимом, способом тиску мас на політичні світові еліти.

Тож, вернакулярний простір є межею зіткнення реальних практик агентів та уявних очікувань контрагентів простору, що базуються на їхньому досвіді, рефлексивному сприйнятті. Способи розглядування маркерів спричиняють розуміння міста через дії у його просторі, наслідком чого є творення модифікованого міста, що знову сприймається та розуміється як арена дій запропонованої гри.

«Карнавальна спільнота» міста відповідає за урухомлення громади та творення атмосфер поза житловими просторами. Маркери вирізняються складним змістовним та семантичним навантаженням, практики по'язані з епатажем та провокацією, діяльність реалізовується у індивідуальній чи колективній творчості. Творчість породжує нові креативності, створюючи все більше спільнот та залучаючи щоразу нових людей і ресурси, початково закриті та недоступні місту. Карнавальна культура належить до самовідновлювальних ресурсів. Гра, створена «карнавальними» маркерами, забезпечує необхідний для міського комплексу емоційний контраст.

«Комунікативна культура» слугує прикладом своєрідного «імпресіонічного втручання» у міський простір, де кожен об'єкт має свою власну колористичну домінанту, що змінюється щоденно завдяки новому учаснику. Контрагент «вмикає» асоціації, пов'язані з меркантильними пропозиціями, освітнім характером, войовничим життям чи кривавою

репутацією об'єкту. Пафос щоразу оновленої версії символізує привласнення й переінакшення культурних кодів уявних родоначальників практики.

Межові маркери «Традиціоналістичної культури» у періоди політичних потрясінь є важливими свідченнями самоорганізації громади, що спирається на культуру ідентичности. В наступні періоди це ігрове моделювання набуває протокольної банальности, в якій відбувається підміна ритуалу на гру в ритуал. За «виключних обставин» знаки, створені спільнотою можуть виходити за межі власного середовища та набувати статусу культових світових символів.

5.2.2. Популярна культура як джерело ідей в урбаністичних просторах Західної України під час пандемії Covid-19

Текст міста особливо гостро відчувається у просторі, позбавленому людської присутности. Слова Гайдеггера у цьому контексті видаються пророчими: «Ми намагаємося переосмислити сутність проживання. Наступним кроком на цьому шляху було б запитання: а що діється з проживанням у наш критичний час?» [112].

Екзистенціоналіст Гайдеггер урівнює смертність людини та її здатність мешкати, акцентує на етимології лексеми *bauen* (*будувати*), що одночасно означає опікуватись та грати роль. Визначений простір твориться через речі та зв'язки. Гайдеггер подає метафору віртуального простору як мосту, що «...збирає чотирикутник, причому збирає, поселяючи його у оселі. Ця оселя визначає обшири і шляхи, котрі ми відкриваємо перед чимось, за чим признаємо простір. Таким чином речі, котрі творять місця, потім творять і простір». Сутнісність простору не залежить від простору фізичного, а лише від «місць».

Коронавірус розцінюється експертами як перша пандемія епохи цифрових технологій та відправна точка початку нової ери, в якій окрім перерозподілу економічних потоків постає проблема нової інформаційної колонізації та контрольованої ізоляції: ізоляції в межах країни, міста, приватного простору. Один із можливих шляхів розвитку суспільства пандемії експерти визначають

як екологічний, розуміючи «oikos» буквально як дім. Семіотичне бачення простору акцентує на антропоцентризмі як суб'єктивному компоненті. Зміст простору взаємозалежний від людського витлумачення предметного світу знаковими системами. Медіа, як інформаційні, так і популярні масові, відіграють важливу роль у формуванні просторових моделей, розпізнаванні конструкцій, витлумаченні, надаючи просторам семантичного значення. Простір стає осмисленим та долученим до соціальної ієрархії, в якій відбувається політичне дійство [578, р. 129–144].

Культурологи другої половини XX ст. зазначають, що культура може бути витлумачена як діяльність організації простору [578, р. 131]. На думку авторів «Культура в підмурках громадянського суспільства» саме смертність надає сенсовості культурі, яка досягається через стосунки з іншими [123, с. 18]. Тож, по суті, простір та культура є двома назвами одного і того ж самого – проживання.

З одного боку, сучасна ситуація тотального дигітального простору повертає нас до раціоналізму Декарта, запевняючи у тому, що цифрова присутність є ознакою існування, адже ні протяжність тіла, ні простір не змінюється від переміщення. Разом із тілом змінюється лише місце, що, по суті, не визначає координати, а є річчю, яка надає просторові сенсу, оскільки «зв'язок людини з місцем і через місця з просторами полягає у проживанні» [112]. Об'єктивно, можливості цифрової присутності безмежні: мережі дозволяють одночасно комунікувати з різними суб'єктами, зміщуючи події та переміщуючи місця разом із тілом. Особистий простір одномоментно набуває різних функцій.

Пандемія COVID-19 трансформувала цю раціональну антропологічну систему, змінивши векторність взаємозалежності (див. Схема 11), де «я»-«суб'єкт» локалізується у просторі, що, намагається виконувати роль місця-місць, однак зв'язок цей не стійкий через відсутність «присутності» або імітований [35; 44; 578].

Питання «аури», уперше сформульоване Вальтером Беньяміном [52, с. 24], нинішня соціокультурна практика вводить до розуміння присутності [656, 20], яку розуміємо як зв'язки, інтенсивність яких втрачається без тілесної взаємодії, адже інтернет-комунікація, на думку більшості соціологів та антропологів сучасності, в т. ч., Ульриха Гумбрехта, лише «...проблиск присутності. Загалом, технологічна медіація не сприяє виробництву присутності» [554].

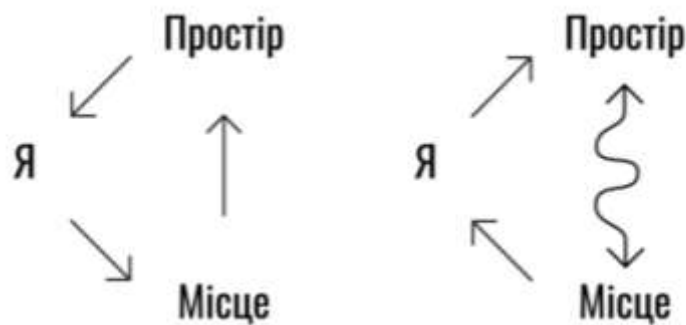


Схема 11. *Зміна взаємозалежності між суб'єктом, місцем та простором до та під час локдауну 2020 року.*

Утрата «присутності» змінює домінанту сприйняття, урівнюючи речі, призводячи до однотипності. На думку багатьох світових культурологів й мистецьких критиків: «Ми не володіємо суверенністю та абсолютним контролем над тим, як довго спостерігатимемо образи, явні у реальному житті. Ми завжди лише випадкові свідки окремих подій та образів. Мистецтво ж починається з бажання затримати мить, заставити його застигнути на невизначений час» [578, р. 136]. Обговорення на шпальтах «academia.edu» доповіді Тамари Альбертіні з Гавайського університету в Маной «Digital Non-Presence: Live Performances in the Age of Endless Re-playability» викликало масу покликань та обговорень з усіх куточків світу. Опоненти, коментуючи деталі, однозначно погоджуються з ключовою тезою: «Без одночасної присутності виконавця та публіки опублікований запис перестає бути перформансом. Цифрова присутність – не більше аніж рухомий екран» [570].

Момент зміни цивілізаційної моделі на «умовно безпечну», позбавлену співприсутности, іронічно підтримується українськими політологами та філософами, що акцентують на «короткозорості» нинішнього суспільства, яке делегує роль рятівника віртуальному супергероєві, змінюючи свої стосунки із світом реальним виключно через екран та уявним, бажаним (за Єшкілевим: найся діє Божа воля), у фізичній реальності [175]. Маючи можливість бути присутньою в одних просторах та будучи ізольованою від інших, спільнота по-різному самоідентифікується з простором, найперше – межами своїх дій та діяльності.

Інституційні заклади культури, раптово занурені у реальність обмежень присутности, відреагували дуалістично. В одних випадках локдаун сприймався як вимушена пауза, в інших – можливість переформатуватись, вийти до глядача у новій версії, що відповідає актуальному часові. Працівники закладів та установ культури у соціальних мережах ділились досвідом побутових практик: кулінарних рецептів, вирощування овочів на присадибних ділянках; науковці скористались можливостями відвідування відкритих архівів, дистанційних курсів, конференцій, тощо. Мистецькі галереї як і куратори практично зникли, як інституції, поступившись саморепрезентації художників у віртуальному просторі. Неоцінений досвід офіційна культура перейняла у низової, субкультурної спільноти, чия діяльність тривалий час мало враховувалась.

Маскульт переважно тримається на конформізмі. Натомість переваги попкультури, на думку Т. Лютого, полягають у збереженні нею протестного потенціалу, пошуку альтернативи офіційній культурі. «Йдеться не про створення застиглих гештальтів, а ефекту, спрямованого на збудження людського сприйняття» [275, с. 97]. Медіація породила «проміжкові» простори, в яких матеріальність вже не має жодного визначеного значення, однак важлива для вироблення цього значення, впливає на процес сприйняття та ауру місця. Послугуючись прийомами та набутком масової культури, популярна трансформує загальне у нові змісти й ідентичности.

Важливість формування альтернативних спільнот полягає у спільному прочитанні знаків та однаковому розумінні змістів. Культура життєздатна, коли її смисли розділяють, коли вона «спільна» чи живе у спільноті [123, с. 30]. Ізольовані від фізичного світу, люди шукають нові глибини зв'язку, в т. ч. у віртуальності. Час, вивільнений вимушеною ізоляцією, як і обмежений простір, сприяють сплескові творчої комунікації. Челендж, що пропонував з допомогою трьох предметів буденности відтворити улюблений твір мистецтва розпочався з інстаграм-акаунту «Tussen kunst en quarantaine», далі був запропонований музеєм Getty в Лос-Анджелесі та Rijksmuseum в Амстердамі. Його підтримали інші мистецькі групи, інституції, в т. ч., #мистецтвовдома від Пінчук арт центр.

Найбільшій популярності іронічна практика «Антихандричний флешмоб» досягла у групі #izoizolyacia, #artisolation; заснованій 30 березня 2020 року. Група станом на травень 2020 налічувала понад 575 тисяч учасників з усього світу, в т. ч. України. Суть медійної практики зводилась до опублікування іронічних колажів, інсталяцій, що копіюють картини відомих митців, а також популярну культуру: комікси, графіті, анімацію, кінофільми. Обов'язковою умовою було використання виключно домашнього реквізиту та членів сім'ї, домашніх тварин як моделей, відсутність фотошопу. Група позиціонувала себе аполітичною спільнотою, однак у багатьох випадках змісти фото відображали стереотипи пострадянського соціокультурного простору. Переосмислюючи творчість митців, підписники групи додавали до композицій атрибути впізнаваного карантинного побуту: пельмені, гречку, туалетний папір, медичні маски та рукавички, іноді ковідну екіпіровку медиків тощо.

Так, Катерина Консулова зі Львова 26 квітня 2020 року опублікувала власну інтерпретацію агітплакату 1931-го року Григорія Шегалєва «Геть кухонне рабство! Даєш новий побут», назвавши власне дійство «Даєш кухонне рабство! Геть новий побут!». У поясненні до посту зазначає, що роль дверей до Нового світу відіграв холодильник, котячий лоток замінив корито, гасова лампа —

примус⁴². Розпочавшись з карантинної розваги, практика набула всесвітнього масштабу [671]. На початок 2021 року ініціатива претендувала на нагороду HEADLINER року у номінації «Культура та мистецтво», однак активність голосувань впала до критично низького рівня – лише 517 голосів на 23 лютого 2021 (дедлайн 28.02), що свідчить про те, що екранні медіа не здатні втримувати увагу поціновувачів тривало.

В проміжкових просторах ауратичність місця поступається вуайєризму. Спостерігаємо, як, перебуваючи на концертах та у театрах, глядач має не мислити свого існування поза екраном смартфона, часто ведучи прямий репортаж під час вистави. Zoom-конференції спонукають до власного розглядування у екрані чи огляді чужих інтер'єрів. Виключені камери співрозмовників спричиняють дивне відчуття розмови з самим собою, як це іронічно демонструє графічна репліка «Фрактальний зум» доктора фізико-математичних наук Львівського національного університету, М. Зарічного.

Аналізуючи нову дигітальну реальність, відзначаємо паузу у розвитку мистецтва й освіти. Люди, як і твори мистецтва, втрачають ауру на цифровій дистанції. Мистецтво безживне, коли не резонує з тілами [315, с. 30]. Ці тенденції відображені у "пакетованих" натюрмортах та актуальних пейзажах «Втрачене дитинство» Марічки Юрчак (2019). Поп-артівські композиції із обгородженими обмежувальною стрічкою дитячими гойдалками, є своєрідною мистецькою документацією часу заборон на відвідування парків, спортивних і дитячих майданчиків.

Складнощів насамперед зазнали перформативні мистецтва, в т. ч., театр. Так, традиційні дні мистецтва перформансу 2020 у Львові перетворились на перфоманс-симпозіум, на якому відбувалось обговорення перспектив існування жанру в нових умовах, без відчуття зворотної енергії, експериментування із відео та соціальними мережами [456].

Івано-Франківський національний академічний театр імені І. Франка, переживши місяці жорсткого локдауну вдався до практики «втечі» від червоної

⁴² Фото зберігається у Urbanmedia Archive (Львів), [671], ID 34245

зони – театральні вистави вересня-січня 2020 року переносились до міст та провінційних містечок, що офіційно позначались на ковідній мапі України, як жовті. Таким чином актори розпочали з презентацій у Богородчанах, Івано-Франківської області, відвідали Донецьку область, Чорнобиль, відтворили «Націю» на високогірній обсерваторії гори Піп Іван «Білий слон».

Окрім медійних просторів, своєрідних оновлень зазнали знелюднені через локдаун міські магістралі. Час у них став незримим, практично не відчутним за відсутності людей, натомість простір наситився знаковістю, подібною до кінотексту. З допомогою текстів та інших форм репрезентації топографії означили специфічну форму карантинного буття. Спорожнілі простори історичних центрів стали ідеальним місцем діяльності для анонімних графітчиків. Топографії були включені у перформативний процес, замінивши своїми змістами виконавців. Нічим не пов'язані між собою гасла, теги, меседжі, стали одномоментно зримими. Загальний текст прочитувався у рухомому спогляданні, що була притаманна раніше лише виставковим площам чи галереям.

Проходячи вулицями, око чіпляється за фрази, образи, що вже сформовані у підсвідомості: «Морок», «Де правда?»⁴³. У квітні Івано-Франківськ зазнав тотального маркування трафаретом «PARANOYA». Друк відбувався упродовж семи-десяти ночей. Трафарети з'являлись переважно на локаціях, що позначали систему – дорожніх знаках, вивісках, вікнах та стінах громадських споруд, парканах, дорожніх люках. Агресивність автора у просуванні власного меседжу фіксувала негативний імпульс з подвійною силою. Протидія агресії реалізовувалась у той же маркувальний спосіб – травневі тексти відзначились вітальністю: «Люби світ!», «Ти не один».

Збережені карантинні фотощоденники відсилають нас до динамічних багаторівневих стосунків між фізичними просторами та уявною образністю культури. Львівський медіаархів зберігає серію фото Маріанни Стороженко у проєкті «Архів 404», що документує Львів у березні-квітні 2020 року. Фото

⁴³ Спостереження виконані особисто

демонструють зачинені мафи та крамниці, безлюдні вулиці, де раніше були натовпи туристів. Вуличні вітрини в історичному центрі обвішані загороджувальними стрічками із текстовими табличками: «Карантин», «Самовиніс», «Кава to go». Авторці вдалось зафіксувати унікальні зразки іронічних текстів-оголошень. Значення колекції полягає не у віднайдені самих артефактів, а у культурних зв'язках, породжених ними. Так, одне з фото демонструє скляні зачинені двері крамниці, у яких відображується непохитна модерна забудова вулиці та стрункі ноги фотографині. Стан зміни зафіксований трьома повідомленнями: червоною стандартною табличкою «Зачинено», горизонтальним рукописним плакатом «спонсор нашої/відпустки/корона вірус» (склад «на» у «корона вірус» виділений червоним посеред чорного тексту). Третій плакат ще оптимістичніший. Обраний вертикальний формат, ті ж фломастери в якості інструментів того ж каліграфа: «в ДУПУ/ВІРУС/жити/будем/♥». Інше фото демонструє безапеляційний заклик про допомогу через втрату роботи. Оголошення, наклеєне на помаркований графіті зупинці громадського транспорту закликає: «хлопець/шукає роботу/згоден на все/тел...». Апокаліптичним антуражем цього тексту виступає сонячний львівський бульвар, фрагмент асенізатора, випадковий перехожий в кадрі у медичній масці.

Анонімні практики райтерства як спосіб інтервенції до міського простору, використовують і професійні художники й галеристи. За словами франкіських мисткинь Марії Русінкевич та Анни Потьомкіної: «Коли почався карантин, простір міста став таким незаповненим вакуумом, в якому з «живих» залишилися птахи (які повернулись в місто та чий спів наводив на думку про долюдські або постлюдські часи та поліцейські патрулі». Фізичне відчуття самоти спричинило потребу альтернативного способу комунікації з соціумом. Через тексти Льюїса Керола мисткині намагались будувати «абсурд у квадраті». Зацитуємо: «В книзі Аліса знаходиться в постійному тріпі, де вона пливе за течією, але водночас намагається не втратити себе в навколишньому абсурді. Ця філософія актуальна у будь-які часи, але в періоди пертурбацій відчувається

ще більш гостро» [350]. Акуратні друковані постери, розміщені поверх графіті чи на магістральних відбійниках, кам'яних тумбах міста створювали момент залучення, за словами авторок проєкту – «вброс у хаос» [350]. У іншому експерименті молоді мистці Франківська протестували проти обмежень зібрань (не більше десяти чоловік), запроваджених владою. У місті на рекламних тумбах розклеювались стандартні відривні оголошення із закликом «я буду». Відривні елементи ретельно пронумеровані, перші десять з дванадцяти – підписані порядковими числівниками від «перший» до «десятий», два останні – лише «?».

У Львові міський простір зазнав інтервенцій від митця з ніком `dartPainter`, що відомий серією типографічних проєктів, трафаретів та іронічних наклеюк. Серед тематичних: інсталяція на Валах у формі велетенської маски, у Парку культури імені Богдана Хмельницького робота з серії «Цензура» – роденівський мислитель, постаментом для якого служить комп'ютерний монітор – як апеляція до роздумів про трансформацію мислення через дигітальність простору . Прототипом до трафарету «Сніданок на лисій горі в останній день карантину » біля галереї ЛНАМ стала картина Едуарда Мане: «Сніданок на траві». Персонажі вбрані у карантинні маски та доповнені персонажем зі служби доставки Delivery з характерною жовтою сумкою, що, окрім іншого, стала виразним символом карантинної буденності.

Бажання подолати страх та хаос вилилось у низку практик Львівської національної філармонії. Будучи обмежені у прямому спілкуванні з глядачем, організатори акцій перетворили філармонійний заклад у найдемократичніший карантинний простір мистецького Львова. Для таких амбіцій існування у соціальних мережах та просторах youtube було недостатньо. Повернути ауру визначному місцю змогли вуличні практики. Чотири рази в тиждень (з четверга по неділю) з вікон Львівської спілки композиторів відбувались трансляції аудіозаписів на вулицю Чайковського.

Ще 14 квітня з'явилися унікальні постери, що використовували поп-артівську стилістику для атрибутування карантинних концертів. Тричвертні

погруддя композиторів оправлені у яскраво-жовті ареоли, обличчя Шуберта, Моцарта, Ліста, Баха, Бетховена ховались за медичними масками. Цінним стало використання гасел коло персонажів: «Мий руки з милом», «Слухай класику», «Зберігай спокій», «Залишайся вдома», «Одягай маску», «Зустрінемося незабаром». Оригінальний прийом з легкістю був сприйнятий соціумом, кількість публікацій у соцмережах на тлі афіш величезна, як і кількість репостів. Автор афіші – художниця філармонії Софія Малендевич додатково розробила стікери для соціальних мереж [277].

У подальшому концерти Академічного Симфонічного оркестру Львівської національної філармонії, диригент, Володимир Сивохіп виконувались «на живо», із прямою трансляцією музики у місто. Цей проєкт отримав назву «Звучання філармонії». Поціновувачі класичної музики відвідували концерти з власними розкладними стільцями. Окрім того, магістральна галерея «Ін'єкція» розмістила на вулицях Львова постери у сітілайтах, що були рефлексією актуальних митців на проблеми пандемії [343].

Тематика медичних масок, дезінфекції і т. п. цього року найчастіше рефлексувала у популярних культмасових заходах, в тому числі – системних та карнавальних дійствах. З огляду на культурні практики, вказані акції можна віднести до «кемпу», що відображає ідеологію «свідомого кітч».

Персонажі львівських фонтанів на площі Ринок маркувались медичними масками та захисними халатами. Колекції одягу доповнювались медичними масками та рукавичками: проєкт «КрайКа» у форматі fashion–відео; дизайнерка: Оксана Бейлах; колекція «Ніч зорями на небі шие». Тема коронавірусу знайшла своє відображення у обряді красноільської Маланки. Орієнтуючись на туристичний потенціал, цього року персонажі у впізнаваному спецодязі символічно проносили селом труну із «коронавірусом». У театральному дійстві «Коляда та й плес зпрежди віка» в постановці Р. Держипільського популярний персонаж колядував із санітайзером у руках та набором одноразового посуду.

Сила альтернативних практик використовується адміністративними колами на догоду масовим смакам. Такі заходи підкріплені потужною медійною підтримкою, направлені на комерційну успішність або широке схвалення загального суспільства. У маркуванні простору використовуються змісти, однаково доступні для розшифрування як еліті так і масам: медична маска, камуфляжний одяг, медичний халат, серце, кардіограма. Часто масова культура паразитує на популярних стереотипах: діти – наше майбутнє, жінка – берегиня і т. п. Вказані характеристики є підтвердженням адміністрування та контролю соціокультурних процесів, спроба протистояння системи суспільному опору. Одночасно це демонструє визнання системою сили впливу субкультур у сучасному світі. За словами Володимира Єшкілева, масове суспільство не наважується «подивитися у віддалену перспективу, адже чекає не на момент глибинного осягнення істини, а на дозвіл, на формальний акт» [175].

Так, 23 травня 2020 до маркування топографії Івано-Франківська долучились офіційна влада та соціальні служби – агресивні теги в міському просторі замальовувались спреєм, поверх якого наносились трафарети: «Люби ІФ», «Цінуй життя» [109]. Альтернативним простором для класичної музики у Львові стала локація лікарні швидкої медичної допомоги 21 червня 2020 року. Міжнародний день музики символічно співпав у часі із Днем медичного працівника, використання змістів лікуємо тіло та лікуємо душу набуло додаткових сенсів. Атракційною площадкою став внутрішній двір, трибунами – палати та рекреації лікарні. Окрім виконавців симфонічного оркестру до концерту були залучені медики лікарні. Також на фасаді лікарні група молодих митців, за участі Святослава Владики створили колажевий мурал «Подяка лікарям». У центрі зображення лікарка у захисному одязі та масці. На її тлі – впізнавані шпилі львівських веж. Хлопчик із відром у лівиці, пише пензлем «Дякую». Праворуч дівчинка запускає у повітря повітряного змія. Зображення доповнене графічною кардіограмою.

В Івано-Франківську на подяку медикам та воїнам України реалізований масштабний світловий перформанс «Промені вдячності». Подія 26 квітня широко висвітлювалась в офіційних медіа та соціальних мережах. За словами організаторів акції: «Медики і воїни зараз тримають небо над Україною. Люди з великими серцями, які випромінюють світло. Вони постійно на варті нашого життя, щоденно ризикують собою заради нашого спокою, здоров'я та безпеки. Ми засвітили промінь вдячності – стовп світла, що тримає небо – саме на цьому символічному місці. Його можна побачити з різних куточків міста із вікон – не виходячи з дому. За мотивом живого перформансу командою фахівців-волонтерів створено відео вдячності для максимального поширення в соцмережах» [320].

Суть перформансу зводилась до організації масштабної прожекторної площадки, у формі червоного серця. У центрі з'являлись по чергово виконавці у медичному спецодязі та у військовому камуфляжі. Доступність акції через соціальні мережі, позаяк у просторі міста видно було лише окрему гру променів.

Отже, як бачимо, пандемія Covid-19 в Україні внесла значні корекції у топографії міст. Раціоналізм антропологічного простору зазнав трансформації, змінивши векторність взаємозалежності між суб'єктом, простором та місцем, де «я» локалізувалось у новому просторі із змістом попереднього місця, зазнавши руйнації зв'язків через відсутність «присутності». Відсутність прямої комунікації з глядачем сприяла активному використанню нових видів синтетичних арт-практик, що поєднують постмодерні практики із глобальною дигіталізацією, однак кількість практик поки що не свідчить про їх новизну.

Відмінності між проаналізованими практиками мають соціокультурні характеристики. Переконаємось у значному потенціалі популярної культури, що першою внесла альтернативні корективи до змінених просторів. Мистецькі кола, як і офіційні структури, орієнтовані на масового глядача, використали популярні символи карантинних реалій. Тож популярна культура в кризовій ситуації може розглядатись як недооцінене джерело ідей у просуванні соціокультурних змістів,

5.2.4. Культурно-мистецькі практики у контексті розгортання воєнного дискурсу 2022.

Розглядаючи сутнісні ознаки культурно-мистецьких практик у реаліях війни 2022, відповідно слід враховувати соціально-культурну рефлексію на модуси існування війни як феномену фізичної реальності та як дискурсивного конструкту [346, с. 75], що існують одночасно та відтворюються через матеріальні й знакові (текстові) параметри. Окрім того, дискурсивне поле обумовлює екзистенційні розбіжності у створенні наративів для різних цільових аудиторій як локального, так і глобального суспільства. Мистецький активізм вчергове актуалізував питання соціального наповнення мистецтва, мобілізуючи митців та інституції до процесів моделювання актуальної реальності та її ретрансляції з поправкою на розуміння новизни «війни у місті», що вимагає застосування урбаністичних стратегій опору [28; 29].

Географічне розміщення Західної України в умовах війни визначило роль регіону найперше як укриття, гуманітарного та культурного центру збереження ідентичності, підтримання незламного духу, спростування неправдивих наративів ворога. Попри те, що означення «партизанське мистецтво», «тероризм», «окупація», «війна», «фронт» із додатком «мистецький» стали стійкими словосполученнями у стратегіях мистецьких рухів від початку 2000-них, саме сьогодні «військова» лексика ідентифікує мистецтво та культуру як такі, що вже тривало перебувають в авангарді не так естетичного, як соціального фронту.

Першим мережевим мистецьким практикам передувало відчуття повної втрати реальності серед спільноти, стан фрустрації як неспроможності осмислити нову реальність. Відчуття теперішнього як конечно скінченного – часу, який убиває, спричинило до поєднання в публічному просторі реальних військових практик із символічними, в яких суб'єкт самотійно обирає індивідуальну чи групову активність у спільній грі: «творення Перемоги». Риторика навколо романтизованого образу борця поступово заміщувалась спеціалізованими мілітарними тактиками та стратегіями нападу й оборони, що

демонстрували культурний маніфест ідентичности, спираючись не лише на прийнятні норми, переважно мовні, а спільну мотивацію нації – остаточний розрив з імперською культурною грою. Катастрофічний перформанс, учасниками якого ми стали водночас, демонструє тривалий теперішній час – тут і тепер – уникаючи можливості об'єктивного розглядування. Мовна гра: «у минулому житті», «мир нам потрібен був учора, а сьогодні нам потрібна перемога» демонструє соціальний сценарій проєкції продовженого сьогодення, в якому майбутнє уявляється найдалі на ранок: «У ситуації, коли воєнна оптика маркує наші тіла і середовища нашого існування, скепсис щодо майбутнього трансформується у стани перманентних підтримувальних дій та підготовки до завтра. Контрнаступ може відбутися і в історії ідей про майбутнє» [494].

Початки мистецького опору традиційно гротескні, позбавлені нюансів та аберацій, виразно демонструють право на ненависть та зневагу, результуючи масовою появою мемів та агіток у мережах. В числі перших – їдкі карикатури вокаліста, лідера гурту «От Вінта!», аніматора, Юрія Журавля (м. Рівне). Руйнація символічної мистецької інституції – музею Марії Приймаченко в Іванкові, спричинила широке обговорення та появу антиросійських постерів на основі робіт мисткині (Н. Бабій «Хочеш крові моєї, на!», «Пєтух ти щипаний», ін.). Творчої легітимізації зазнають непрямі дії, специфічні партизанські тактики ідентифікації, пов'язані із символами своєї чи чужої системи: двоголовий півень чи курка і вила, білі лицарі та кровожерливі ведмеді, Давид й Голіаф, Юдіф, Шевченко, соняшники. Анонімні відозви на зразок: «перелік питань, щоб визначити рашиста:/ – коли ревуть воли?/ – що роблять мертві бджоли?/ – які в нас олені-олєні?/ – де найближче відділення монобанку?», «скажи паляниця», демонструють перенесення змістів із символічної у політичну площину. В т. ч., чисельні концерти топ-виконавців у містах України та за кордоном, перемога реп-гурту «Kalush» із композицією «Стефанія» у Пісенному конкурсі «Євробачення-22» визнаються як політична дія [29, с. 299–306].

Не менш важливим завданням культурно-мистецького наступу стало відвоювання власних цінностей, що перебували у тіні імперських наративів про «дочірню» культуру, «яка стає зрозумілою світу лише за допомогою російської мови або як альтернатива російській культурі» [419]. 24 березня опублікований проєкт Юрія Андруховича спільно з Івано-Франківським драмтеатром «Вкрадені пісні», в якому розкрита історія військового маршу «Повстань народе мій», що відомий як «Вставай, страна огромная» [300], у травні – проєкт «Прийняття» Львівської національної академічної чоловічої хорової капели «Дударик» про вкрадені росіянами пісні і твори Тараса Шевченка [102]. Поет, перекладач, публіцист Андрій Бондар вводить метафору «чорної шкіри» для демонстрації процесу розмивання світовими політиками та ЗМІ актуальної провини Росії, свідомого та цілеспрямованого нищення нею культури, мови, цивілізаційного та політичного вибору українців [57]. Сліди у мистецтві, що демонструють прірву світоглядів, розглядає у низці публікацій Богдан Мисюга [302]. Володимир Єшкілев описує війну як протистояння «двох принципово несумісних цивілізацій, пов'язаних географічною близькістю, історичною експозицією, складною "грою ресентиментів" і травматичним етнокультурним бекграундом» [181].

Публічна блокада російської культури розгорнулась на найбільших арт-сценах світу. Стратегії захоплення та витіснення демонструються через нову хвилю декомунізації, названу у мережах «десолдатизацією», що окрім меморіалів виявила величезну кількість пострадянських міліарних знаків: танків, гармат, літаків у публічних просторах закарпатських, волинських, рівненських, буковинських, житомирських міст. Масова ліквідація імперських топонімів одночасно спричинила критичний дискурс «новотворення» в контексті ксенофобської ідеології, а велика кількість внутрішньо-переміщених громадян вплинули не лише на культурне різноманіття, а й довіру до інституцій та громадську толерантність як з боку місцевих, так і переміщених громад.

Важливості набувають ритуали мирного життя, що демонструють відмінності між життям та виживанням. Одна з найзначущих західноукраїнських культурно-мистецьких практик – проведення від 7 березня у Івано-Франківську, Львові, згодом Кам'янці-Подільському, інших містах митцями, культурними діячами неформальних екскурсій для переселенців, що висвітлюють буденну культуру міст, поєднуючи історію з арт-терапією [29, с. 305].

Одночасно спостерігаємо зворотні процеси, в яких політичне легітимізується у символічне естетичними засобами як, наприклад, написання слова «Росія» з малої букви, чисельні інтерпретації фрази «руській корабль, іді на*уй!», обговорення граматичного нововведення, відповідно до якого обсценне визначення визнається вказівником напрямку. Візуалізація тексту захисників острова Зміїний, окрім вірусного поширення через мережі, швидко заповнює рекламні площі у реальних міських просторах. Спостерігаємо масову появу графіті, постерів на біл-бордах, світлових табло, сіті-лайтах, меню у кав'ярнях, сховищах Львова, Івано-Франківська, Луцька, Ужгорода, менших міст від 27 лютого. Фраза миттєво набула значення не лише локального ставлення українців до військового вторгнення, а світовим символом спротиву, яку американські журналісти порівняли з меседжем «пам'ятай Аламо» [677].

Львівська вулична галерея «Ін'єкція» продовжує шлях культурної інтервенції. Принти-агітки та патріотичні постери українських митців, розміщені на рекламних площах, перетворюють таким чином місто у культурно-патріотичну галерею, метою якої є одужання суспільства від страху. Аналогічні практики підтримані світовою спільнотою та демонструють постери українських художників, графіті в підтримку України у найбільш популярних публічних просторах світу.

Актуальний реалізм просочується у всі сфери мистецтва і культури, поділяючи спільноту на спостерігачів та учасників. Знакововими стали березневі поезії О. Ірванця: «З міста, що ракетами розтрощене» та «З півночі онде орда проривається», що описують жахіття евакуації з Ірпіня: «Брід-

перебрід через річку в Романівці – / Брама із пекла, де душі ячать!». Поезія В. Андрушка: «...мовив знаково ряс / "згадався караблїк із раші" / гудбай допобачення / міги над містом / з лелеками в парі окреслили коло...» (В. Андрушко, 22.03.2022) фіксує оновлений пейзаж Коломиї. Мар'яна Савка переймається долею біженців: «Дитино, тримай свою ляльку, тримай ведмеда, тримай kota. / Поїзд суне як зранена довга змія. Горять міста / Чай у каністрі. Вихолов, але ж солодкий чай./ Наголос в слові відчай інший, ніж в слові одчай.» (М. Савка, 17.03.2022). Звуки сирен інтерпретуються як «найпопулярніша виконавиця в Україні» (у пості ілюстраторки та кураторки культурного простору «На пошті», М. Юрчак), бомбосховище стало новою локацією для експериментальних постановок Івано-Франківського драмтеатру [29, с. 302].

Фотографи та вуличні художники з усього світу відвідали Львів, Ужгород, створюючи проекти для привернення світової спільноти до проблем вимушених переселенців: нова фотоінсталяція JR-photographeur, опублікована на обкладинці журналу Time полягала у розгортанні та пронесенні вулицями Львова 45-ти метрового банеру із зображенням Валерії – 5-річної біженки [594]. У фотопроекті музейниці ЛНГМ Олени Субач «Save Ukrainian Heritage» буденна практика укріплення музейних експонатів демонструє акт ритуального піклування, як надзвичайної мотивації.

Чітке розмежування між утилітарним та символічним також зникає: художники, музиканти, актори, викладачі вузів вступили до лав тероборони, ЗСУ, стали волонтерами; модні дизайнери, викладачі спеціалізації «моделювання одягу» трансформують власні ательє для пошиття бронежилетів, спальних мішків, білизни; ресторати, їдальні перекваліфікувались на виготовлення сухпайків, тощо. Відомий перформер Я. Футимський приєднався до групи відновлення житлових споруд на Чернігівщині. Практики плетіння маскувальних сіток заміщують арт-інсталяції, культурно-мистецькі інституції стають прихистком для переміщених осіб («Вагабундо», «Асортиментна кімната» м. Івано-Франківськ; «Я Галерея», «Муніципальний мистецький

центр», Львів; «МСУМ Корсаків», Луцьк; культурний простір «На пошті», Тернопіль; Театр Леся Курбаса, Львів, інші). Бомбосховища набувають функцій культурно-мистецьких просторів, публічних галерей мистецтва, кіноконцертних залів, а масові флеш-моби, протестні перформанси, акції в західноукраїнських містах та за кордоном відображаються у так само масових відгуках світових селебріті на підтримку українського спротиву.

Протест обумовлює конкурентність способів вираження, де типові шаблони, на зразок голуба миру зазнають критики, а адміністратори самоорганізованих груп створюють прецедент досконалих логістичних інституцій, горизонтальної підтримки, що поєднують мобілізацію із формулюванням конкретних завдань та цілей. Проєкт «Колискова» Станіслава Туріни актуалізує тему «заколисування» європейською демократією – графіті-календар ретранслює незмінність гасла «Геноцид» поруч із змінним числом та виконавським стилем. Натомість Колискова львівської іконописиці Іванки Крип'якевич-Димид, проспівана нею біля труни загиблого сина Артема Димида у львівському гарнізонному храмі Петра і Павла – трансформувалась у символ пробудження [29, с. 299–306].

Низові інституції активізують розробку стратегій поширення, підтримки виконавців, започаткування мистецьких резиденцій для діалогу, терапії, спільного виробництва актуального мистецтва: «Робоча кімната» від галереї «Асортиментна кімната» (Івано-Франківськ), «Вибачте номерів немає» (Ужгород). Назви самоорганізованих інституцій: «Культурний фронт», «Культурна мобілізація» (Культурний простір «На пошті», Тернопіль), «Арт-батальйон» (МСУМ Корсаків, Луцьк), «Рух опору – рух допомоги» (Івано-Франківський драмтеатр), «Бандерівське ательє» (кафедра дизайну і теорії мистецтва ПНУ, Івано-Франківськ), «Мистецький Штаб» (культурно-мистецький центр імені І. Миколайчука, Чернівці), «Гуманітарний штаб» (Палац мистецтв, Львів) демонструють свідомий вибір серед митців мілітарних образів.

Західноукраїнські музеї, окрім усвідомлення значимости власних колекцій, стали прихистком для фондів евакуйованих музеїв, об'єднавшись в ініціативу «Музейний кризовий центр»; галереї, театри, філармонії, академічні спільноти прийняли під опіку музейників, художників, письменників, журналістів, музикантів, акторів з Маріуполя, Сєверо-Донецька, Києва, Харкова, Запоріжжя, Одеси, Херсону, інших міст України. Спільне проживання війни, міграційні потоки породили ряд парадоксальних проєктів та нових мистецьких спільнот: «Лютий оркестр» (кер. Катерина Косецька, Львів), музично-поетичний проєкт «Вагнякання» (Антон Слепаков/Андрій Соколов), сюрреалістична вистава з елементами побуту та перформативними акціями «UNIVERSUM» (реж. Іван Шаран, Дрогобич), «Бог між нами! Переможемо разом!» (куратор Валерій Твердохліб, ІФКМ), обкладинкою до альбому репера Степана Бурбана (Паліндрома) стала акварель з «Львівського альбому» Влади Ралко.

Львівські пам'ятки архітектури та публічна скульптура, першими перетворились на інсталяційні об'єкти через укріплювальні піраміди мішками з піском. Цей знак часу став визначальним для інсталяції «пам'ятник пам'ятникам» проєкту Piazza Ukraina (Площа Україна) на 59-тій Венеційській бієнале. Серед альтернативних програм бієнале демонструвались «Львівські щоденники» киянки В. Ралко. Проєкт «Паляниця» скульпторки Ж. Кадирової з каменів, знайдених на березі річки під час закарпатської евакуації став не лише продовженням «харчової» серії мисткині, а й алюзією на слово, що набуло знаковості, тематизації екзистенційного переживання війни як почуттів «окрайця» з відомої картини М. Ягоди «Кожен з нас є буханкою хліба з відрізанним окрайцем» (1989). Переживання, біль «окрайця» Ягоди став приводом для графіті-рефлексій, оформлених як діалог Нікіти Кадана «We are the price» (ми ціна) та Станіслава Туріни «We are the slice» (ми окрайці), згодом – «We are the twice» (ми двічі) [663].

Tze Washington Post, оглядаючи мистецьке середовище Львова у часі війни відзначає, що «буденність далеко від лінії фронту в останні...місяці свідчить про повну відмову від усього російського у поєднанні з потребою розповісти

світу, особливо росіянам, що тут сталося. Українські сучасні митці, які роками вели важку боротьбу з радянською спадщиною жорсткості, яка керувала свободою вираження поглядів, тепер опинилися на передньому краї цієї місії оповідача» [621].

Художники надали можливість стороннім бачити українські реалії через візію митців. Загалом кількість концертів та виставкових проєктів: художньої та документальної фотографії, народного мистецтва, традиційного живопису, актуального мистецтва, плакату, дитячого малюнку, ілюстрації, скульптури, що представляли та досі представляють у світі західноукраїнські інституції, групи митців, культурні фонди безпрецедентні у спробі формулювання якісного меседжу, що представляє не лише старі цінності, але й нові сенси, здатні захопити консервативний світ, в тому числі, і вітчизняний, позаяк за зауваженням ГО «Музей сучасного мистецтва» про Міжнародну конференцію з питань відновлення України (URC 2022, 4–7.07.) у м. Лугано, вітчизняний політикум надалі розглядає культуру виключно «як інструмент забезпечення "розвитку особистості"», а не світоглядної константи, що визначає якість життя, «...є способом життя – є життям, яке захищаємо, зокрема і способом захисту» [229].

Тому громадські інституції від 24 лютого започаткували ряд проєктів, що верифікують, систематизують, формують каталоги свідчень та доказів війни, в тому числі, художніх рефлексій: «The Wartime Art Archive»/«Мистецтво воєнного стану. Архів» від ГО МСМ – заснований 24 лютого 2022, «Щоденники та сни війни» від Lvivcenter – запит опубліковано 11 квітня 2022, «Щоденники війни» для студентів спеціалізації «графічний дизайн» ПНУ – від 14 березня, «Архів війни» на DocuDaysUA – що спеціалізується на хроніці війни [29, с. 304].

Потреба у документуванні колективної психодинаміки пов'язана із недовірою до технічних медіа, перевиробництва контенту, через що зміст свідчення трансформується відповідно до зміненого контексту. Неточність прочитання впливає на здатність до освідчення. Натомість суб'єктивні медіа,

створені художниками демонструють особистісні досвіди проживання станів усередині катастрофи. Об'єктивність засвідчується контекстом виробництва практики, що може бути реконструйована та зафіксована як свідчення. Триває тенденція до візуалізації тексту – як анотації, випадкового маркера (маршрутного квитка, оголошення, газетної хронічки, тощо), що доповнює зображення, символічного гасла, поетичної метафори, опису психоемоційного стану автора, цитати з терапевтичного сеансу. Образи, символи, передбачення, щоденники, потрапляючи у публічний простір, надають осмислення кожному дневі війни, суміщуючись з контентом ЗМІ створюють емоційний зліпок індивідуальної та спільної боротьби, проживання і протистояння.

У підсумку, зазначимо, що сучасні реалії демонструють яскравий поворот митців до соціального та гуманітарного аспекту. Культурно-мистецькі практики, що нещодавно визнавались за маргінальні, нині займають ексклюзивні позиції, перетворюючись на нові військові стратегії та інформаційну зброю, що може інтерпретуватись як своєрідне оновлення авангарду. Мистецьке середовище створює знакові маркери та саме є маркером авангарду, як стану суспільства. Трансформації артivistських практик практично не стосуються формальних аспектів мистецтва, що демонструють переважно готові шаблони, тексти, парафрази з буденного, змінюючи їхнє значення; боротьба та атака переважають як передбачення і осмислення. Традиційно низові ініціативи переросли у самоорганізовані групові та масові. Інституціоналізація у культурному полі закріплюється швидкою архівацією.

Висновки до розділу 5

Тож, як доведено, перформанс є переважаючим поняттям, метафорою сучасної культури – в площині мистецтва та суспільних відносин розуміється як діяльність. Перформативні практики є вагомим важелем впливу на молоде покоління, чий досвід мало пов'язаний із тоталітарним мистецтвом й активно реагує на запропоновані новації, визнаючи за ними не естетичну цінність а

вартість місць, що сприяють переформатуванню просторів, керуючись принципами залучення та поширення.

Важлива характеристика періоду – програмування проєктів на виконавство. За відсутності зворотної реакції чи дискусії, що розглядається як своєрідний дискусійний театр, практики втрачають актуальність, розглядаються у культурному дискурсі як нерозпізнані, такі, що не відбулись.

Доведено паралельне існування у просторах західноукраїнських міст різних моделей акціонізму та артивізму. Акціонізм належав до методів виконавства першої декади 2000-них демонструвався через форми публічної демонстрації естетичних знаків та символічних дій непокори, що залежали від актуальності як місця, так і часу. Мистецько-політичні акції після 2014-го року змінились на артивіські інтеракції, що застосовують у діяльності засоби мистецтва. Монологічність героя-перформера, популярна у 1990-х та на початку 2000-них поступилась низовим лабораторним форматам, що застосовують проєктне мислення для творення горизонтального діалогу, залучення до дії чи співпереживання широкої аудиторії, продукують творчі об'єднання, групи, формати для інтеграції альтернативних знань, застосовують практики з метою дослідження феноменів сучасності, в тому числі, критичних: пандемія Covid-2019, війна 2022. Нові проєкти характеризуються суспільним виробництвом і перформативністю, використанням просторів міста, ЗМІ, глобальних мереж, що були нехарактерні як для постмодерного акціонізму, так і відомих інституційних перформансів.

Сучасні мистецькі практики призначені активізувати свідомість методами переживання моменту, розширенням каналів сприйняття. Їх розвиток прискорений умовами загальної дигітальності, полягає у пошуках нових компромісів між формою та способами репрезентації. Класифікацію «нелінійної» творчості неможливо описати звичними способами, орієнтованими на лінійний тип мислення.

Велике значення надається модифікованим поетичним практикам, що відображають комплексну працю, дослідження поєднання звуків, букв,

наділених змістами через культурну діяльність. Здатність текстів передавати ознаки абстрактних форм (ідей), а також конкретних об'єктів забезпечують ідеальний контрапункт елементами зображення та звуку. Позиціонування, рух, тривалість, ефекти спливання чи розчинення, доповнені голосовими чи інструментальними, шумовими діями стають новою реальністю нашого сприйняття поетичного досвіду.

Театральні трансформації демонструють відкриту драматургію мовно-тілесної інтеракції, пов'язану з комунікативно-прагматичним контекстом її розгортання. Перформативний театр вбудовує тіла до буденних ритмів, залучає в якості суб'єктів до партисипативних проєктів мультимедійні практики, міську інфраструктуру, людські потоки. Не будучи агентами політичної дії, західноукраїнські театри перетворюють репрезентацію на перформативний виступ, збагачуючи його політичною інтерпретацією.

Із місця репрезентації та виробництва мистецтва театр перетворюється на агента творення нового соціокультурного середовища, в якому учасники процесу сприймають творчість через продукування позитивних синкретичних процесів, в яких задіяні різні за природою зв'язки, типи діяльності для виробництва різноманітних подій: кураторських, театральних, аналітичних, політичних, музичних, соціальних.

Візуально-пластичні мистецькі форми так само узалежнені від соціуму, презентують «інтервенцію» мистецьких форм у міський простір чи комунікацію з ним, провокують до перетворення сталого сприйняття міського простору, породжують супутні соціальні та культурні практики. Сучасні форми «незалежного публічного мистецтва» демонструють стирання меж в інструментальному та методологічному підходах, розкриваючи безмежні можливості репрезентації. Продуктивними у процесі виробництва вважаються практики, що виходять поза формальність та інституційні рамки. Потенціал експериментів у поєднанні наукових та мистецьких методів пізнання на зіткненні несуміжних сфер.

Культурна та соціальна революція, породжена добою фестивалів, часом формування креативного капіталу результували становленням громадянського суспільства та вибухом індивідуальної й колективної самосвідомості, запуском механізмів рефлексії, низового інституціоналізму, опірності як екзистенційного бунту спільноти, що визначає перформативне місто культурною домінантою доби.

Новий досвід переживання простору, спричинений світовою пандемією та часу – через воєнну агресію, узвичаїли катастрофічні трансформаційні процеси. Буття розглядається через ігрове моделювання, в якому буденні ритуали набувають рис символічності, розрізняючи життя і виживання. Актуальні практики в полі мистецтва та культури за особливих обставин застосовують найрізноманітніші стратегії: розваги, буденности, фіксації та документування досвіду, пропаганди, агітації.

Протермінований теперішній час спричинив до трансформаційного перетворення ключових інституцій, що тепер зосереджуються на поетиці речових доказів, а не музеєфікації. Вільне осмислення обставин, натомість, узалежене від спільного прийнятного, що не допускає індивідуального бачення.

Тож актуальність ситуацій, тканина часу і місця міст Західної України демонструють неймовірно багатий і значущий контекст для публічного виробництва та репрезентації культурно-мистецьких практик, як відповідних дійсності у підходах до цих ідей.

ВИСНОВКИ

Дослідження «Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця XX – початку XXI століть: культурні домінанти, форми репрезентації, перспективи» зосереджене на дискурсі сучасного мистецтва. Основні підсумки дисертації відповідають проблематиці та загальній структурі роботи. Через виокремлення дефініції «актуального» здійснено теоретичне узагальнення особливостей трансформаційних процесів, що відбуваються в культурно-мистецьких практиках на перломі тисячоліть.

1. Мистецькі практики і критична теорія останніх тридцяти років виявляють міждисциплінарність та політичну ангажованість феномену у соціокультурних стосунках. Особливістю регіону є його маргінальність, збереження міської культури в ситуаціях травматичних геополітичних реалій, географічна близькість до країн Східної Європи, історичний досвід соціалізму та наслідки бурхливого політичного переходу.

Узагальнена нами модель західноукраїнської культурної периферії (маргінальних просторів, спільнот) від кінця 1980-х до сучасності відтворює картину переходу від колоніальної до універсальної сцени між національним та націоналістичним дискурсами. У тріаді маргінальних утворень: офіційне мистецтво (інституції) – неофіційне мистецтво (протидія, мистецький рух, нонконформізм) – опозиція (соціально-політичні та культурні рухи, мислення, толерантні до неофіційного мистецтва) – здатність до творення «другої культури» визначаємо за *опозицією*, що не обтяжена ідеологічним протистоянням, позиціонує себе через пошуки та експерименти, введення нових компонентів, зміни власної конфігурації.

Визначаємо, що актуальні змісти та контекст сучасності в кожную історичну добу потребують щораз складніших та більш комбінованих означень, які поєднують іноді цілком протилежні фактори; розуміння новизни не має тотальної характеристики, а поєднує риси старого та новітнього щоразу у новішій якості. Перед тим як узаконитись у наукових теоріях, кожен з варіантів «-модерну» ферментується у мистецьких практиках. *«Актуальність»*

визначається як цінність мистецтва не в естетичних проявах, а через «стан», тож актуальне мистецтво, як феномен, існує не автономно від буденности, а зливається з життям. Інституціоналізація концептуалізує сучасність, перетворюючи її на історію та позбавляє тим самим актуальности у сенсі естетичного нового.

На основі опрацьованого матеріалу сформульовано авторське визначення *«актуальні культурно-мистецькі практики»* під якими ми розуміємо *громадянсько значущу, гостро експериментальну естетичну діяльність людини/людей, пов'язану з продукуванням мистецтва, його освоєнням у громадських просторах, збереженням, перманентним застосуванням чи демонстрацією. «Актуальні процеси» – це якісна зміна станів або явищ мистецьких форм, систем, об'єктів, взаємодій між митцями, суспільством та інституціями, що відбуваються у ході розвитку загальної чи конкретної культури суспільства, вважаються сучасними на момент їх виникнення та породжують гострий соціальний резонанс.*

Актуальні культурно-мистецькі процеси характеризуються унікальністю, а їх варіантність визначається поєднанням умов та обставин протікання. У цьому сенсі вони є динамічними формами, а культурно-мистецькі практики можуть розглядатись як артефакти цих форм. Доведено, що цінність мистецьких практик обумовлена репрезентацією, яка впливає на процеси розвитку культури міст з позиції визначення та перформування просторів, творення змістів територій чи їх реактуалізації, творення спільноти.

Ключова методика дослідження базується на взаємодоповненні: Cultural Studies – Participative management – Performance studies, які в комплексі визначають культуру як спосіб життя, систему комунікації, що спричинює до рефлексії; розглядають творчість через людський чинник. Аналіз інтермедіальних стратегій став основою власної класифікації синтетичних жанрових і видових новоутворень. Вони відображують якісні зміни в діалозі між митцем і суспільством. Застосований метод історизації культурних

просторів дозволив розглянути ідентичності не сталими феноменами, а перформативними, схильними до самотворення нових суб'єктивностей.

У цьому контексті актуальні мистецькі практики розглядаються як процеси та зв'язки, що моделюють діалог між локальними наративами, позначають специфічні особливості в універсальному художньому дискурсі. Альтернативні простори визначаються нами місцями репрезентації та конструювання естетичних змістів.

2. Доведено, що актуальне мистецтво немає цінності поза культурою. Воно долучене до політичного дискурсу через стратегії виконавства: інтуїцію, уяву та передчуття. У той же час, політичний потенціал актуальних практик застосовується в ідеологічному програмуванні публічних просторів.

Практики публічного мистецтва в Західній Україні зазнали значних трансформацій за останні десятиріччя, що пов'язано зі зміною основних культурних доміант та їхнього впливу на переосмислення меж візуальної репрезентації, зв'язку практик із процесами творення міської ідентичності, що можуть бути сформульовані як основні парадигми:

- а) мистецькі *практики* як форма присутності;
- б) *присутність* як фактор виробництва культурного простору;
- в) *виробництво* як методика формування ідентичності.

На цих підставах зрозуміло, що феномен присутності та його виробництва/невиробництва відображує суспільні стосунки. Комунікація у спільнотах визначається динамічним простором, в якому присутність проблематизується, а не демонструється стабільною структурою. Проблема присутності залежить від аурачності та може розглядатися соціальною грою в "справжнє" та "несправжнє" буття.

3. Визначені парадигми демонструють *процеси*, спричинені кардинальними змінами у сприйнятті актуальних культурно-мистецьких практик Західної України за останні десятиліття:

- зміщення акценту з естетичного на соціальний;
- перехід від осмислення мистецтва як статичного об'єкту до виробництва

процесів і подій;

- зміну інституційної доктрини на інтервенції та мережеві практики;
- трансформацію місії митця з акту виробництва, як кінцевого результату, до створення джерела пошуку рецепції як місця вільної інтерпретації;
- заміщення індивідуальних форм творчості партисипативним залученням;
- рух від ексклюзивного мистецтва до інклюзивного.

4. У підході до виокремлення культурних домінант синтезовано аспекти світовідчуття періоду через актуальні просторові формації, естетичні наративи й інноваційні форми представлення образу. Виділено:

- *монументальне місто* (до початку 1980-х; характеризується накладанням площин громадської сфери й громадського простору, митець є фланером обдарованого свідомістю суспільства)
- *акціоніське місто* (1980-ті – початок 1990-их; мистецтво репрезентується як нова ідеологія; дії митців перетворюють громадський простір на арт-сцену);
- *креативне місто* (перша декада 2000-них; у громадському просторі домінує штучний дизайн; актуальне мистецтво застосовує у репрезентації глобальні практики, пов'язані із масовою комунікацією);
- *перформативне місто* (2010 – до цього часу; рецепція спільноти на якість буденности демонструється через естетичні та етичні перформативні акти).

Доведено, що актуальні культурні та мистецькі явища хоча й формуються у соціальному просторі через соціальне замовлення, найперше потребують мистецької автономії, як сфери, здатної до розгадування запиту, сформованого мистецьким або пережитим досвідом.

5. Ексклюзивність західноукраїнської ситуації до початку 1980-х полягала в достатньо збереженій міській культурі та пов'язаних із нею способах проживання, реалізованих через культуру салонів, кав'ярень, майстерень. Фрагментований політичний ландшафт утворений з множин конфігурацій, які виникли на руїнах істеблішменту й опозиційних груп.

При аналізі поведінкових моделей визначаємо, що прикметною рисою культурного процесу було його тяжіння до цілісності, спроби гуртуватись в універсальних товариствах, неформальних групах представників різних творчих і технічних напрямів: художників, музикантів, літераторів, архітекторів, фотографів, мистецтвознавців, інженерів, кібернетиків; поява альтернативного самвидаву, що сприяла процесам міського мітотворення та розвитку дискурсу.

Серед форм альтернативного естетичного сприйняття вирізняємо застосування естетичних ідей у науковій і технічній практиці. Поява гуртків та театрів світло- і кольоромузики, груп фотохудожників сприяла творенню нових художніх медіумів, синтетичних практик. Саме вони створювали "антикультуру" як важливу маргінальну структуру із залученням глядачів. Елітарність фотографії сприяла появі нового жанру концептуального мистецтва. Він оперував осмисленою діяльністю, як моментом актуальної культури. Знайдені джерела підтверджують появу перших комунікаційних проєктів у фотомистецтві та контрмузичних напрямках. Відзначені перші приклади синтетичних видовищних практик – світлових і кольороінсталяцій у публічних просторах, поява наукового й культурологічного дискурсу, застосування технологій у театральному мистецтві, естрадно-виконавській культурі. Клубна культура виявила себе множиною україномовних джазових виконавців, появою театрів вар'єте, видовищних шоу-програм, ВІА. Контркультура виразно представлена рок-гуртами першої хвилі: «Гуцули» (Косів), «Вуйки» (Львів).

Виявлені чисельні художні наративи й артефакти дозволяють відтворити картину екзистенції митців, міру їхнього залучення до руйнації офіційної ідеології, ставлення чи можливості для участі в культурних подіях. Мистецтво (візуальні мистецтва, література, музичне виконавство тощо) стверджувалося не лише як стратегія «виживання» особистості в умовах репресивної тоталітарної держави, а й відігравало значну роль у створенні нових способів суб'єктивізації. При аналізі інтермедіальних стратегій в індивідуальних

практиках, що тематизують сприйняття міста, відмічаємо реалізацію автономних творчих проєктів у різних медіальних системах без накладання форм арту. Виділяємо відтворення станів: самотність, відстороненість, захоплення урбанізмом або острахом до технічної революції у роботах письменників і художників міжвоєнного періоду, повоєнної доби: Л. Левицького, О.Сорохтея, Д. Іванцева, Й. Васьківа, І.– Б. Антонича; повернення уваги до культурних практик – кіно, музичного дозвілля, більярду, доміно, танцмайданчиків, кавових ритуалів, квартирних зібрань у творах митців 1960-х – 1970-х років: учасників "таємної академії" К. Звіринського, Г.Левицької, графіці Л. Левицького, Є. Кремницької, І. Боднара. Місто як демонічна субстанція чи його уникання як вільного ландшафту характерні для О. Заливахи, П. Гуменюка, Р. Жука, М. Яціва, провінційний урбанізм ідеалізується у творах Б. Тутельмана, О. Заборського, П. Готя. "Міські джунгли", позбавлені людської присутності, поетично оспівані в живописі Ф. Манайла, позбавлені естетичної привабливості в графіці П. Бедзіра, О. Цегельської. Графіка 1980-ників О. Аксініна, Н. Пономаренко, Е. Буряковської та М. Кумановського демонструє полімедіальну множинність бачення, метафізичне перетворення візуального на текстуальне й навпаки. Поезія та проза 1980-х у контексті урбаністичної культури пов'язані з темами мовчання, маскараду, вертепу, ляльководів, метафоричного заглиблення в мікросвіт, що демонструють героя як «Іншого» (Г. Чубай) чи реалістичного опису «іншого» світу – Г. Турелик, О. Лишега, М. Петренко, І. Лемко, Ю. Винничук, художник Ю. Кох.

6. Ситуація 1980 – початку 1990-х визначена плацдармом боротьби мистецтва із фіксованими та функціонально розподіленими місцями, що відзначає перехід західноукраїнської спільноти до *постмодерного розвитку*. Акціонізм та артивізм митців перетворив публічний простір на тотальну сцену для репрезентації несподіваних подій і зіткнень. Мистецтво набуло значення нової ідеології, характеризується як контекстуальне, ефемерне та діалогічне, невід'ємне від дискурсу. Дії митців у публічних просторах уперше набувають

суспільної значимости, важливішої за результат праці. Місія митця зведена до революційної. Репрезентується через два основних вектори розвитку:

1. Культурно-мистецькі практики як чинник підсилення впливу нових політичних рухів – конотують себе з політичною дискусією.

2. Інтеграція досвіду естетики взаємовідносин і перформативної методики до новоствореної інфраструктури – конотується як інституційне лідерство «фестивальної п'ятирічки».

Лідерами обидвох позицій часто виступають одні й ті ж персони: у першу чергу – поети, режисери театрів, художники покоління 80-х. Сфери впливу розподіляються відповідно на спільноти, що близькі до: а) Неофіційного мистецтва; б) Опозиції.

Нами доведено, що розгерметизація західноукраїнського мистецького процесу 1980 – початку 1990-х має ознаки автономности. Маргінальні кола тривалий час утримували лідируючі позиції в загальнонаціональному мистецькому просторі. Прогресивні рухи ініційовані через групові образотворчі та поетичні ініціативи, що були схильні до мультимедіальних колаборацій з акторами і режисерами театрів-студій, рок-музикантами. Це групи художників із числовим позначенням: «Трьох», «Шести» (Івано-Франківськ), «Чотирьох» (Чернівці), «Трьох» (Ужгород); самоназвані об'єднання: «Шлях», «КУМ» (Львів), «Хоругва» (Тернопіль), «Ліве око» (Ужгород); літугрупування: «Бу-Ба-Бу», «Лу-Го-Сад», «Західний вітер», «Нова дегенерація». Неформальні львівські виставки: «Запрошення до дискусії», «Театр речей», бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» (Івано-Франківськ) відіграли надважливу роль у створенні новітньої історії мистецтва в регіоні, водночас продемонстрували альтернативні шляхи підходу до цієї історії та історіографії.

7. Трансформаційні процеси кінця 1990-их – початку 2000-них пов'язані з *гіпермодерною* стратегією нового бізнесу й політики: штучний дизайн громадського простору спрямовувався на "приборкання" мистецького та громадянського потенціалу. Арт-практики застосовують як стратегії, направлених на перетворення "урухомленого" простору в місце чи товар.

У містах Західної України спостережено формування реляційної естетики, як нової форми поетики (поетики діалогу, взаємодії, тощо). На наше переконання, це пов'язано із поколінням художників та літераторів 90-тих, що належали, переважно, до львівського й івано-франківського мистецького середовищ: Н. Гончар, В. Кауфман, П. Старух, М. Яремак, Ю. Іздрик, Т. Прохасько; київсько-чернівецького – А. Федірко, закарпатського – П. Ковач.

Перший етап – початок 1990-х – використання практик як нового інструментарію мистецького висловлення та форми критичного мислення в інституційному середовищі. Характеризується розробкою комунікаційної естетики, залученням до процесу значної кількості митців-виконавців, відсутністю та слабкою рецепцією з боку традиційних мистецьких інституцій, інституційної публіки.

Другий етап – середина 1990-х – поява мобілізаційних кураторських проєктів. Перехід від творення речей, ситуацій до формування просторів-лабораторій, здатних самостійно продукувати художні ідеї, етичні й політичні ситуації діалогічного характеру. Стан актуального мистецтва визначають окремі харизматичні індивідуалісти (Ю. Бойко, Ю. Соколов, В. Кауфман, М. Яремак). Тематика, артистичні засоби й технологічні прийоми зосереджені на запереченні споживацтва та тиражованого виробництва як форми буття. Рецепція направлена на позаінституційну публіку, критичне обговорення відображене актуальним дискурсом, до якого долучені ЗМІ.

Третій етап – початок 2000-них. Актуальне мистецтво зливається з дискурсом, сферою загальних ідей і змістів, розглядає глобальні практики: масову комунікацію, соціальну міграцію, інтернет-комунікацію, ПІАР-індустрії, туристичний бізнес як тотожні та застосовує їх у власних тактиках і репрезентації. Відзначаємо виродження комунікаційної поетики як мети, її швидку інтеграцію в поле масової культури, індустрію розваг, перехід мистецтва до мейнстрімної та кітчевої стадії виробництва фестивального продукту чи естетизації політики. Інтермедіальні стратегії демонструють синтез артів: живопису, графіки, архітектури, поезії з прикладними та популярними

мистецтвами й мистецькими напрямками, формами масової культури: ілюстрація, фотографія, відео, телебачення, реклама, рок-музика, поп-музика. Інституційний процес характеризується вразливістю консервативних інституцій (музеїв мистецтв) до політичних впливів, у т. ч. – правого націоналізму. Лінія, орієнтована на громадянський рух, розбудовується через альтернативний галерейний формат, самоісторизацію та самоінституціоналізацію митців, ініціативи ЦСМ, створення прогресивних україномовних видавництв: «А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га», «Лілея-НВ», «Гердан Графіка», «Кальварія», «Кашалот». Домінування ринкової системи на початку 2000-х перетворює горизонтальну арт-модель репрезентації на сукупність біографічних кураторських брендів із втраченими функціями виробництва змістів.

8. Літературоцентричність арт-виробництва ХХІ ст. пов'язана з перетіканням змістів головного медіума до інших форм мистецької трансляції: через візію та відео, сонорність, музичне виконавство, ігрові форми квестів, комп'ютерні ігри, – що переформатовує сталі міти на літературні сенси чи ілюстрації. У колаборації сполучаються автори з покоління постмодерну (Ю. Андрухович, Т. Прохасько, Ю. Іздрик) із гравцями та візуалізаторами доби гіпермодерну (Vj group CUBE, І. Разумейко, Р. Григорів, С. Брама).

Найзначимішими інституціями стають музеї та театри, що працюють з мережевою моделлю висвітлення антропологічної та персоналіської проблематики. Репрезентації монографічних висловлювань через *події* декларують громадянську цінність вербалізації локальної історії, що може впливати на творення альтернативної сучасності. Феномен особистої долі демонструється як форма світовідчуття. Активну позицію підтримують центральні музеї: НМЛ, ММП, ІФОКМ, галерейні платформи: ЛНГМ, арт-центри: «Я Галерея», «Zenko Gallery», «ILKO Gallery», приватні музеї: МСУМК. Біографічний текст репрезентується множиною контекстів, нехарактерних для попереднього формату фестивалізму.

Театральні формати реперзентації пов'язані з лідерами рухів, що належать до різних поколінь та екзистенційних моделей театру. Відповідно спостерігаємо

перехід від фестивального формату до інтермедіальної моделі культурно-мистецького хабу чи мультидисциплінарної лабораторії. Вони поєднують театралів із громадою через створення нових форм акторської майстерності, заснованих на політичному та фізичному зобов'язанні використовувати театр як засіб просування соціальних змін. Розвиток та успіх інституційних проєктів пов'язуємо з оновленням формального рівня, який набуває здатності вбудовуватись у західний контекст і готовності західних інституцій до сприйняття західноукраїнської локальної історії та історіографії як самоцінних.

9. Період 2010–2022 років характеризуємо через дуальне визначення актуальності. Прагматична лінія декларує буття через гіпермодерні види виробництва, надані правлячими колами. Ліберальна – констатує «антропологічний» *метамодерний* поворот мистецтва. У ньому визнання спільнотою естетичного значення мінімалістичного перформативного акту й перехід до *етичного перформативного процесу* є рецепцією на якість буденності. Вона характеризується усвідомленою мистецькою практикою, що формує критичну суб'єктивну позицію злиття політичного з естетичним, партисипаційного з політичним, спільного із суб'єктивним.

Процес, окреслений цим періодом, вважаємо незворотнім і перспективним. Штучні культурно-мистецькі форми, що декларуються як сучасні, спекулюють на поняттях аури, спектакулярні чи квазімодерніські рафіновані простори, наповнені творами флор-арту все більше витісняються запитами на екзистенційні простори. Буденність, творення нових ідентичностей, нові форми та ситуації самоорганізації спільного інтелекту продовжуватимуть набувати значення засобів арт-виробництва.

Від 2014-го перформатизація міст Західної України є доконаним фактом. Авторські мистецькі проєкти характеризуються вербальним діалогом із суспільством через технологічний інструментарій: відео, мультимедіаінсталяцію, концептуальне мистецтво, документацію, лабораторні дослідження, що резонують із місцем, часовою організацією, соціальними ідеями. Мистецькі простори є самоорганізованими динамічними утвореннями,

часто не прив'язані до конкретного місця чи віртуальні. Територія їхнього впливу в соціальній площині актуалізує зміни способу життя у гомогенних групах. Прогресивність інтервентського репрезентаційного формату підтверджена практиками, спрямованими на мобілізацію суспільства в період пандемії Covid-2019 та прямого воєнного вторгнення Росії в Україну 2022 року. Широка громада у цих форматах залучення демонструє перехід до прогресивної роботи як форми піклування про щось. Її рефлексія на політичне відбувається через призму буденних практик нової культури, в якій множинність ідентичностей консолідується в часі революційних перетворень.

Вважаємо, що робота може мати перспективу продовження як з позиції пошуку нових локальних паралельних історій, персоналістики, так і з огляду на залучення іншої прогресивної методики для поглиблення аналізу позитивних зрушень у культурі регіону, виробництва простору та формування універсальної громадянської ідентичності через культурні маркери. Це дозволило б доповнити горизонтальну модель історії мистецтва та культури, що опиратиметься не завжди прогресивній офіційній централізованій вертикальній моделі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамовська Ю. «Мертвий півень» був добрим на підігрів. «Мумій троль» на заміну символіки. *Прикарпатська правда*. 2000, 31 березня
2. Авраменко О. Седнів-88: Поки мистецтвознавці сперечаються. *Ранок*. Київ. 1988. № 12 (427). С. 14–15.
3. Актуальний. Великий тлумачний словник української мови. URL: <https://slovnkyk.me/dict/vts/актуальний>
4. Андрейчик М. *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*. Львів: «Піраміда». 2018. 188 с.
5. Андрухович Ю. Аве, «Крайслер»! *Сучасність*. 1994. № 5. С. 5-15.
6. Андрухович Ю. І ще раз про кохання. 1991. URL: <https://www.facebook.com/csm.if.ua/posts/1745897885576067>
7. Андрухович Ю. Мирослав Яремак: «Виховати Франкенштайна». *День*. 1998, 15 квітня. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/taym-aut/myroslav-yaremak-vykhovaty-frankenshtayna-0>
8. Андрухович Ю. *Таємниця. Замість роману*. Харків: Folio. 2007. 70 с.
9. Андрухович Ю. *Рекреації*. Харків: Фабула. 2017. 240 с.
10. Андрухович Ю. (2017). Слова слова слова. *Zbruc̣h*. 2017. 10 бер. URL: <https://zbruc.eu/node/63290>
11. Андрухович Ю. Не троль, а тріль. *Zbruc̣h*. 2020. 20 лист. URL: <https://zbruc.eu/node/101690>
12. Андрухович Ю. У межах безмежного. *Zbruc̣h*. 2021. 10 гр. URL: <https://zbruc.eu/node/109262?fbclid=IwAR2-mzysiSzJNmlchN81cWSHQCS9DJS6ePztI7gHbsYCJTUaYEWY1Us6Qcc>
13. Андрухович Ю. Фотопавло. *Українська поезія та література*. URL: <https://onlyart.org.ua/yurij-andruhovych-fotopavlo/>
14. Антоненко А. Український модерн. У Відні Тетяна Павлик, Мирослав Яремак, Ігор Сутула і Гліб Вишеславський представляють підбірку своїх творів. *День*. 2018. 12 січ. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/ukrainskiy-modern>

15. Антонич Б.-І. *Повне зібрання творів*. Львів: Літопис. 2008. С. 247-249.
16. Аронець М. *Денис-Лев Іванцев. Життя і творчість*. Київ: Грані Т. 2008. 160 с.
17. Арт-двір, мистецький проект. *Тернопільщина*. 2007. 4 трав. URL: <https://irp.te.ua/buchach-art/>
18. Архипчук Сергій. *Кривенко, О., Павлів В. Енциклопедія нашого українознавства. Фоліо*. 2012.
19. Бабій Н. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. 2020. №36, С. 69–78.
20. Бабій Н. Актуальні проекти скульптора Олександра Желізняка. *Персоналістика українознавства як світоглядний феномен: Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (20-22.05.2021)*. Івано-Франківськ: Вид-во ІФНМУ, 2021. С. 54-63
21. Бабій Н. Акціонізм у театральних практиках Західної України кінця ХХ сторіччя. *Культура і сучасність : альманах*. 2020. № 2. С. 10-16. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2020.222203>
22. Бабій Н. Альтернативні простори кав'ярень західноукраїнських міст кінця ХХ сторіччя в контексті цивілізаційної приналежності. *Культурологічна думка*. 2021. Том19, №1. С. 102-116, DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-19-2021-1.102-116>
23. Бабій Н. Відтворювання та комунікація тексту в актуальних практиках міських просторів ХХІ сторіччя. *Культурологічна думка*. 2022. Том. 21. №1. С. 78-92. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.78-92>
24. Бабій Н. Взаємодія мистецтв та актуальних практик у поетичних експериментах 90-х років ХХ століття. *Питання культурології*. 2021. № 38, С. 248-263. doi: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.247167>.
25. Бабій Н. Дизайн поліграфії кінця 90-х рр. ХХ ст. *Регіональні фактори розвитку. «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі*

України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)». Івано-Франківськ. 2017. Книга Друга. 352 с. С. 3-9.

26. Бабій Н. Естетичний феномен міста в контексті присутності та виробництва простору. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2022 р.)* Київ : КНУКіМ, 2022. 354с. С. 14-18.
27. Бабій Н. «Імпреза» як каталізатор культурно-мистецьких процесів в Україні 90-х років ХХ сторіччя. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. №31. С.186–192.
28. Бабій Н. Культурно-мистецькі практики у контексті розгортання воєнного дискурсу. Західноукраїнські хроніки першого місяця війни 2022. *Збірник тез VII Міжнародної науково-практичної конференції "Філософсько-психологічні аспекти духовності сталого розвитку людства"*, 20 квітня 2022 р. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2022. С. 19-21.
29. Бабій Н. Культурно-мистецькі практики у контексті стратегій опору й оборони 2022. *Народознавчі зошити*. № 2 (170), 2023. С. 299-306. <https://doi.org/10.15407/nz2023.02.299>
30. Бабій Н. Культурно-мистецькі часописи Західної України: від видання «Underground» до альтернативної преси. *Культурологічна думка*. 2020. Njv 18 №2, С. 120-131.
31. Бабій Н. Маркування вернакулярних просторів західноукраїнських міст в контексті культурних перетворень початку ХХІ ст. *Народознавчі зошити*. 2022. No 1 (163). С. 3-15. DOI <https://doi.org/10.15407/>
32. Бабій Н. Мистецтво у публічному просторі Західноукраїнських міст: очікування та реалії. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2020. Том 3. С. 43-48. DOI: 10.18523/2617-8907.2020.3.43-48
33. Бабій Н. Модифікація теми міста у візуальному мистецтві Західної України другої половини ХХ століття. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. 2021. Випуск 38. С. 45-51.

34. Бабій Н. Музей і артпрактика – від предмета до методу. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія : доп. та повідомл. X Міжнар. наук. конф.* (Львів, 18 листоп. 2022 р.) / ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ; ред.-упоряд.: Л. Купчинська, О. Осадця; відп. ред. Л. Сніцарчук. Львів. 272 с. С. 231-235.
35. Бабій Н. Он-лайн навчання: від нескінченних можливостей до втрати присутності. *Філософсько-психологічні аспекти духовності в освіті та науці*. Збірник тез VI Міжнародної науково-практичної конференції 23 квітня 2021 року. Львів. 225 с. С. 24-27.
36. Бабій Н. Політика та культура Івано-Франківська часів розпаду тоталітаризму та утвердження національної держави. Багатозначність зв'язків. *В ім'я свободи. Станиславів та Станиславівщина як простір міжнародної співпраці. В 100-річчя союзу Пілсудський-Петлюра*. Варшава-Івано-Франківськ. 2020. Том II. 276 с. С. 253-273.
37. Бабій Н. Реляційна діяльність Мирослава Яремака: особливості рецепції авторського перформансу. *Питання культурології*. 2022. №40, С. 91-107.
38. Бабій Н. Рок-культура Івано-Франківська в друкованих джерелах 1980-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. №34. С. 70-75. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.319>
39. Бабій Н. Руйнація власних гуманістичних ідеалів прикарпатських «академіків» між тоталітарними режимами та повернення із забуття наприкінці ХХ ст. *Станиславів та Станиславівщина в 1918 – 1923 рр.* Т. II Адміністрація – Культура. Варшава – Івано-Франківськ. 2019. С. 241-260.
40. Бабій Н. «Сад божественних пісень» в контексті технобіологічного напрямку актуального мистецтва. *Григорій Сковорода у сучасному багатовимірному світі : зб. тез VIII Міжнар. наук.-практ. конф.* (Львів, 16 листопада 2022 р.) / за ред. чл.-кор. НАН України, д-ра філос. наук, проф. В. П. Мельника ; Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2022. – 316 с. С. 12-16.

41. Бабій Н. Самоцінність монументального мистецтва в системі сучасного розвитку міської культури Західної України. [рукопис]. Івано-Франківськ. 2020. 11 с. <http://lib.pnu.edu.ua:8080/handle/123456789/8787>
42. Бабій Н. Трансформація західноукраїнського вуличного мистецтва в контексті комунікаційної стратегії виробництва. *Культурологічна думка*. 2023. Том 23 № 1 (2023). С. 143–156. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.143-156>
43. Бабій Н. Феномен «Колумба». Успіх стратегій провінційного фотоклубу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. №35. С.245-251. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.392>
44. Бабій Н. Фізичний простір більше не потрібен? XII. *Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik "Dialog der Sprachen - Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht"*. Georg Olms Verlag - UB Ludwig-Maximilians München. 2022. p. 238-253
45. Бабій Н. Performance studies. Пошуки методики перетворення соціокультурного ландшафту. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. Вип. 17. Ч. 1. С. 159-164. DOI: 10.31500/1992-5514.17(1).2021.235248
46. Бабій Н. Science art: мистецтво у науці чи наука у мистецтві. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : доп. та повідомл. IX Міжнар. наук. конф. (Львів, 19 листоп. 2021 р.) / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Львів, 2021. 392 с. С. 268-275.
47. Баран В. Михайло Зорій. Івано-Франківськ: Сімик, 2003. 272 с.
48. Барт Р. Від твору до тексту [пер. Юрія Гудзя]. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис. 1996. С. 378-385
49. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По [пер. Христини Сохоцької та Марії Зубрицької]. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис. 1996. С. 385-405

50. «Безодня» / Упор. А. Звіжинський. *Кінець Кінцем*. 1999. Івано-Франківськ: В-во «Лілея-НВ». С. 103
51. Безкінечна подорож, або Енеїда. Мультимедійна лекція. *ArtПоле*. 2018, 19 квітня. URL: https://www.youtube.com/watch?v=TLt9n4dqCYU&t=5013s&ab_channel=artpolechannel
52. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності [пер. Юрія Рибачука]. *Вибране*. Львів: Літопис. 2002. 214 с. С. 53-132
53. Біла О. Відомий і невідомий Труш. *Артес*. 2018. URL: <https://art-es-almanac.com/vidomyi-i-nevidomyi-trush/>
54. Бобицька В. Юрій Шаріфов (два інтерв'ю). Львів. *Форум Рідного Міста*. 2003, 7. 03. URL: <http://misto.ridne.net/viewthread.php?tid=687>
55. Бодлер Ш. Художник сучасного життя [пер. Романа Осадчука]. *Шарль Бодлер, Вальтер Беньямін Паризький сплін. Есе*. Київ : Клубук, 2017. 368 с. С. 139-192.
56. Боднар А. Біла раса, чорна раса... Zbruc̣. 2022. URL: https://zbruc.eu/node/111567?fbclid=IwAR1UT_5eVywUUyyhKYZWztzzobMLO4C3IDL6SUce3FummoQFfKmx06ON3C4
57. Боднар Г. Через творчість та на барикадах. Митці в протестних акціях осені 2013–зими 2014 років: особливості сприйняття і само презентації. *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*. 2018-2019. Випуск 19–20. С. 273–307с.
58. Боднар Г. *Львів. Щоденне життя міста очима переселенців із сіл (50-80-ті роки ХХ ст.)*. Львів: Вид. центр ЛНУ. 2010. 340 с.
59. Боднарчук В. «Якби рок-музику зараз заборонити, то почався б справжній її розквіт». *Львівська газета*. 2003, 12. 11.
60. Бойко Ю. На роздоріжжі, або деякі думки про сучасне мистецтво в Україні. *Сучасність*. 1996. ч. 9, С.150-158.
61. Бондар-Терещенко І. Львів як текст. *Захід. net*. 2008. URL: https://zaxid.net/lviv_yak_tekst_n1050039

62. Бондаревська І. Некрасиве мистецтво. *Наукові записки НаУКМА*. 2016. Т.180: *Філософія та релігієзнавство*. С. 12-21
63. Бондаренко А. Мирослав Ягода: Я створив свій світ, і я щасливий. *Варіанти*. 2016. URL: <https://varianty.lviv.ua/21463-myroslav-Yagoda-ia-stvoryv-svii-svit-i-ya-shchaslyvyi>
64. Брюховецька О. Золотий «Лев,96». *КіноТеатр*. 1996. С. 7-11.
65. Бурдые П. Практичний глузд [пер. О. Йосипенко, С. Йосипенка, А. Дондюка]. Київ: Український центр духовної культури. 2003. 503 с.
66. Булавина Н. Мистецька критика в сучасних реаліях, або голос, позбавлений голосу. *Сучасне мистецтво*: Наук. збірник. Інститут проблем сучасного мистецтва Ак. М-ва України. «Акта», 2008. С. 175-182 .
67. Бурлака В. Багатозначна оптика мистецтва 2000-них. *Сучасне мистецтво*: Наук. збірник. Інститут проблем сучасного мистецтва Ак. М-ва України. «Акта», 2008. С. 63-83.
68. Бусол К. Мистецтво сучасне vs традиційне. *Art Ukraine*. 2013, 26.11. URL: <http://artukraine.com.ua/a/iskusstvo-sovremennoe-vs-tradicionnoe/#.Xjl3vNIzZdg>
69. Вайно М. Галицький молодіжний і епоха. *Слово просвіти*. 2020. URL: <http://slovoprosvity.org/2020/01/22/halyts-kyyy-molodizhnyy-i-epokha/?fbclid=IwAR0LiOhbrCqQQwD9PixKB2n5BA0Qirj1jOO-fAo3RFW444hVAje-6P0e2Bs>
70. Ванькович У. «Естетизація політики»: актуальність проблеми співвідношення естетичного й політичного. *Наукові записки*. 2009. Т. 95. Політичні науки. С. 9-13.
71. Варлигіна М. Мова фотографії. нариси про фотографічне значення. *Moksop*. 2021, 25.06. URL: <https://www.moksop.org/mova-fotohrafiyi-narysy-pro-fotohrafichne-znachennya/>
72. Васильєв С. Український театр від Союзу до Майдану. *Сучасне мистецтво*. 2014. Вип. 10. С. 50-57.

73. Васильєв С. Втеча за свободою: Про деякі аспекти побутування українського альтернативного театру 1980–2000-х. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць*. 2018. Київ: Фенікс, Вип. 14. 288 с. с. 17-45
74. Васильчук О. Тернопільському рок клубу 14. *Rock Ua*. 2005. URL: <https://rock.ua/article/339/>
75. Вебер М. Соціологія. Загальноісторичні аналізи. Політика (збірка). [пер. з німецької О. Погорілий]. 1998. 517 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Weber_Max/Sotsiolohia_Zahalnoistorychni_analyzy_Polityka_zb/
76. Вельш В. *Наш постмодерний модерн* [пер. з німецької А. Богачова, М. Култаєва, Л. Ситніченко]. К.: Альтерпрес. 2004.
77. Венедіктова Л. Перформативні практики як філософія в дії (фрагменти з тексту за одноіменною науковою темою). *Курбасівські читання: Наук. К: [НЦТМ ім. Леся Курбаса]*. 2018. №13: Перформативність vs театральність. 286 с.
78. Верменич Я. Західна Україна. *Енциклопедія Сучасної України: енциклопедія [електронна версія] / ред.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2010. Т. 10. <https://esu.com.ua/article-15884>
79. Вертій О. У річищі ідейних протиставлень: Тарас Шевченко в національній свідомості українців ХХ–ХХІ ст. *Слово і час*. 2015, №9. С. 13–22.
80. Вибір без вибору. *Репортер*. 2008. URL: <https://report.if.ua/polityka/Vybir-bez-vyboru/>
81. *Видавництво «Кальварія»*. URL: <http://calvaria.org.ua/>
82. Винничук Ю. *Діви ночі*. Харків: Folio, 1992. 314 с.
83. Віріліо П. Машина бачення [пер. Л. Козак]. *Ї*. 2003, №30. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n30texts/virilio-m.htm>

84. Віріліо П. Інформаційна бомба. [пер. О. Демків]. Ї. 2003, №30. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n30texts/virilio-b.htm>
85. Вірста С. «Святославослов». [поезія]. Том 3. URL: <https://www.facebook.com/svyatoslavvirsta/posts/1091035421338776>
86. Виставка Р. Котерліна «Медитації на стику». 1995. ІФХМ. Ф. І, оп. 113 (№1-5).
87. Виставка художників групи «Хоругва»: Каталог [Упорядкування та вступна стаття В. Стецько]. Тернопіль. 1990.
88. Вишеславський Г. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х (соціокультурний аспект)» [Дисертація кандидата мистецтвознавства. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України]. Київ. 2014.
89. Вишеславський Г. Нонконформізм: Андеграунд та «неофіційне мистецтво». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2006. Вип. 3. С. 171-198.
90. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм і змістів. *Сучасне мистецтво*. 2019, Вип. 15, С. 69-76.
91. Вишеславський Г. Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980 – початку 1990-х рр. *Сучасне мистецтво*. [Х.] : Акта, 2007. Вип. 4. С. 93–146.
92. Вишеславський Г. Самоорганізація художнього життя у Львові кінця 1980-х – початку 1990-х рр. *Мистецтвознавство України*. 2008, Вип. 9. С. 289-293.
93. Вишеславський Г. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: ІПСМ НАМ України. 2020. 256 с.
94. Вишня О. Іван Лучук: ЛуГоСад – це маргінальне явище. 2014. URL: <https://varianty.lviv.ua/18457-ivan-luchuk-luhosad-tse-marhinalne-yavyshche>

95. Вишня О. Сергій Радкевич: свої роботи я не можу сакральним мистецтвом назвати. *Варіанти*. 2014. URL: <https://varianty.lviv.ua/17595-serhii-radkevych-svoi-roboty-ya-ne-mozhu-sakralnym-mystetstvom-nazvaty>
96. В Івано-Франківську мозаїка на стіні багатоповерхівки потрапила до Книги рекордів України. (2021, 16 червня). *Еспreso*. URL: <https://zahid.espreso.tv/v-ivano-frankivsku-mozaika-na-stini-bagatopoverkhivki-potrapila-do-knigi-rekordiv-ukraini>
97. Відсторонений погляд. В *Імпреза. Міжнародне бієнале*(с. 116). Івано-Франківськ, Лілея-НВ. 2012. 184 с.
98. Вітушинський М. Бієнале «Імпреза-1989». В *Імпреза міжнародна бієнале. Збірник статей*. Івано-Франківськ:Лілея-НВ. 2012. 184 ст.
99. *В'їзд до Любомля – в патріотичних кольорах*. 2014. URL: <https://www.volynnews.com/news/society/vyizd-do-liubomla-v-patriotychnykh-kolo>
100. Влад Д., Ткачук Х. З маленької ідеї виросла глобальна подія – «Квадрат Курбаса». Вежа. 2021. URL: <https://www.vezha.org/z-malenkoyi-ideyi-vyroslo-globalna-rich-kvadrat-kurbasa/>
101. Влодко Кауфман. Нашарування в роботах та час. *Мітець*. 2018. URL: <https://mitec.ua/category/artists/kaufman-vlodko/>
102. Володимир Івасюк – Знамено. Хорова капела Дударик. URL: <https://www.facebook.com/Dudaryk.choir/videos/1089725271894010/?t=180>
103. Волощак Ю. Антонич. 2022, 5.10 URL: <https://www.facebook.com/jurko.voloshchak/posts/pfbid0BPSEjk78s3dWY8m9pC2TqdxPmoPMiBZAyEurfsQ7171FHPiWu8k9ejGQyJKaeeqFl>
104. Воронцов С. "Закинутий світ" забутого фотографа. *Foto. Ua*. 2013, 16.07. URL: <http://journal.foto.ua/likbez/fotoperson/zabroshennyj-mir-zabytogo-fotografa.html>
105. Воронцов С. Тарновецький. Помітити мить. *Foto. Ua*. 2013. URL: <http://journal.foto.ua/likbez/fotoperson/tarnoveckij-pomititi-mit.html>

106. Воротнъов В. Із серії «Тризуби». Українське тіло: Каталог виставки. Київ, Центр візуальної культури. 2012. 96 с.
107. Возняк Т. Глобалізація як виклик людству. *Ї*. 2000. Ч. 19. С. 27–47.
108. Возняк Т. Зауваги на тему постмодерну як цивілізаційної кризи (до моделі циклічного розвитку європейської цивілізації). *Ї*. 2000. Ч. 19. С. 219–224.
109. Вулична акція «Цілуй життя» (2020). URL: <https://www.facebook.com/ruslan.martsinkiv/posts/3094376303918764>
110. Гав-Гав.(1990). *Гей-Гоп*, 4. С. 61-63
111. Гаврилів Г. Мистецьке товариство «Шлях» як каталізатор культурно-мистецьких процесів Львова 1980 – 1990-х рр. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вип. 31. С. 295-306.
112. Гайдеггер М. *Будувати, проживати, мислити*. В *Возняк Т. Тексти та переклади* (с. 313-332). Х.: Фоліо. 1998.
113. Гайдеггер М. Дорогою до мови [Пер. В. Кам'янець]. Львів: Літопис, 2007. 232 с.
114. Галерея 550 кв. метрів. *Відкрита група*. 2012. URL: <http://open-group.org.ua/ukr/projects/project-open-gallery/550-square-meters-gallery>
115. Ганжа Л. Лірика замість агітплакату. *День*. №146, 1999, 11 серпня.
116. Гарві Д. *Бунтівні міста*. 2021. В-во Медуза. 296 с.
117. Герета І. «Хоругва». Образотворче мистецтво. 1997, № 2. С. 14 – 15.
118. Герман В. Про Малевича та Бойса, свої проєкти, політику та загалом про життя. Інтерв'ю з А. Федірком. *Шпальта*. 2020. URL: <https://shpalta.media/2020/01/03/pro-malevicha-ta-bojsa-svo%D1%96-proyekti-politiku-ta-zagalom-pro-zhittya-v-intervyu-z-anatolem-fedirko/>
119. Герман Л., Балашова, О. *Искусство украинских шестидесятников*. К.: Основи, 2015, 384 с.
120. Герчанівська П. *Культурологія: термінологічний словник*. 2015. К.: НАККІМ
121. Гіє де Монтю П. *Арт-фірма. Естетичне управління та метафізичний маркетинг*. Kyiv: ArtHuss. 2020. 448 с.

122. Гілен П. *Перформування спільного міста. На перетині мистецтва, політики й громадського життя*. Харків: IST Publishsng. 2019. 120 с.
123. Гілен П., Ляйстер Т. *Культура в підмурках громадянського суспільства*. Харків: IST Publishing. 2018.
124. Глеба Г. Про світло і фотографію: сакральні простори в роботах Дмитра Старусєва. *Your art*. 2020. URL: <https://supportyourart.com/columns/starusev-svitlo-photo/>
125. Гнатів О. Рядки з історії, поки що небагатої. *Суботній акорд №24*. В *Комсомольський прапор*. 1989, 4 березня. С. 4.
126. Гнатюк О. *Прощання з Імперією. Українські дискусії про ідентичність*. Київ: Критика. 2005. 528 с.
127. Голуб О. Як втекти від плагіату під пильним поглядом зловтішного Малевича? *Образотворче мистецтво*, 2021. №3. С. 122-124.
128. Голинська О. Мирослав Скорик у стилі Jazz. *День*. 2018, 5. 06. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/myroslav-skoryk-u-styli-jazz-0>
129. Голубець О. Львів: регіональні проблеми мистецького середовища *Сучасне мистецтво*. 2005, Вип. 2. С. 89-91.
130. Голубець О. *Магія третього виміру. Скульптурна пластика кінця XIX – початку XXI століття*. Львів: Колір ПРО. 2020. 144 с.
131. Голубець О. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття (соцреалізм і свобода творчості). [дисертація д-ра мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. Львів, 2003].
132. Голубець О. *Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття*. Львів: Академічний експрес. 2001.
133. Гордиця Є. Уклін Каменяреві. *Прикарпатська правда*. 1988, 31. 08. С. 3.
134. Горняткевич Д. Жмут споминів про Осипа Сорохтея. [передрук з: *Краківські вісті*, 1942]. Zbruc̣h. URL: <https://zbruc.eu/node/62915>

135. Грабовецький М. Франківський художник Яремак написав листа меру Марцінківу. *Versii*. 2016, 31. 05. URL: <https://versii.if.ua/novunu/frankivskiy-hudozhnik-yaremak-napisav-lista-meru-martsinkivu/>
136. Грідяєва Т. Акціонізм: мистецтво дії та способи його художнього втілення (досвід українських митців). [Дисертація кандидата мистецтвознавства. Львівська національна академія мистецтв. Львів, ЛНАМ. 2021].
137. Грішина Т. Протестний штрих: з фарбою на президента. *Волинь Post*. 2012. URL: <https://www.volynpost.com/articles/50-protestnyj-shtryh-z-farboyu-na-prezydenta>
138. Григор'єва О. Червоні колядки. Як СРСР міняв Ісуса на Леніна. *Армія Inform*. 2013. URL: <https://armyinform.com.ua/2021/01/unikalni-rizdvyani-kolyadky-yaki-spivaly-ukrayinski-zahysnyky-ponad-piv-stolittya-tomu/>
139. Гриб В. Андеграунд Волині. Маневичі – рок-столиця. *Волинь*. 2015. URL: <https://volyn.tabloyid.com/layf/andegraund-volyni-manevychi-rok-stolycya>
140. Гриб В. Андеграунд Волині. рок-концерти минулого (частина перша). *Волинь*. 2015. URL: <https://volyn.tabloyid.com/art/andegraund-volyni-rok-koncerty-mynulogo-chastyna-persha>
141. Гриб В. Андеграунд Волині. Infernal Hate. *Волинь*. 2015. URL: <https://volyn.tabloyid.com/art/andegraund-volyni-infernal-hate>
142. Гринишин М. *Сад Гетсиманський@Garden Getsymanian. @Myroslav Hrynyshyn*. 1994. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9SFSwJUTgsU&ab_channel=MyroslavHrynyshyn
143. Гриньків Д. Дзвони, в яких палає біль України. *Карби гір* [самвидав]. Коломия. 1989. №6. *Електронний архів українського визвольного руху*. URL: <http://avr.org.ua/viewDoc/25654?locale=ua>
144. Грицюк, Л. С., 2016. Інсталяції в архітектурному просторі: гра мистецтва з архітектурою. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*, 43/1. С. 119–124.

145. Груєва О. Методологічні засади аналізу політичного акціонізму *Політикус: наук. журнал*. 2016. № 4. С. 5-8.
146. Груєва О. Політичний акціонізм: поняття, форми, досвід використання у політичному процесі. [Дисертація кандидата політичних наук. Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса. 2019].
147. Губаль Б., Бабій Н. *Двері і брами Станіславова*. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2016. 256 с.
148. Гудімов П. *Ангели*. В-во: Артбук, 2019. 320 с.
149. Гумбрехт Г-У. *Продуктування присутності. Що значення не може передати*. IST publishing, 2020, 192 с.
150. Гурницька Е. Юрій Андрухович: «Постмодерн – це вчорашня література...». *Ріо*. 2008. 10 жовт. URL: <https://zakarpattia.net.ua/News/28339-Iurii-Andruxovych-Postmodern-tse-vchorashnia-literatura>
151. Гусейнова О. Місто як палімпсест: до теорії текстуалізації міського простору. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2009, №7(1). С. 95-100
152. Гуцуляк О. Модерн, модернізм, Постмодерн і постмодернізм. *Σ*. 2020, 28. 03. URL: <https://syg.ma/@goutsoullac/modiarn-modiarnizm-postmodiarn-i-postmodiarnizm>
153. Гуцульський рок з Косова [інтерв'ю В. Требуні із Л. Гавришем]. *Галицький кореспондент*. 2009, 1 жовтня. №38 (214).
154. Давибіда Л. Прикарпаття на зорі незалежності. *Пам'ять нації*. 2019, 24.08. URL: <http://memorua.org/?p=1718>
155. Дворик «Шевченко Три». *Urbanspace*. 2017. URL: <https://urbanspace.if.ua/uk/projects/5994e3de0e684708aa8f8e40>
156. Дейчаківська Л. *Пісні з голосу Михайла Зеленчука в записах Люби Дейчаківської*. Івано-Франківськ: В-во МАНДРЕ і ДВК. 1991. 36 с.
157. Дейчаківська С., Тихий Р. На чолі собі напиши! Альтернативна історія графіті Франківська від райтера Route. *Куфер*. 2020. URL:

<https://kufer.media/lyudy/na-choli-sobi-napyshy-alternatyvna-istoriya-grafiti-frankivska-vid-rajtera-route/>

158. Дем'яненко С. Театральний фестиваль «Золотий лев» (шлях до європейської інтеграції). *Студії мистецтвознавчі*. 2017. Число 3. С. 96
159. Дереш Л. Вічні пошуки іншого. Чотири хвили психоделії у музиці. *Art-vertep*. 2007. URL: <http://artvertep.com/authors/173/article/11556.html>
160. Дзюба Д. Музика в ефірі українського телебачення: історико-хронологічний підхід (1939–1985). *Студії мистецтвознавчі*. 2019. Число 1. С. 58-87
161. Дзюба І. День пошуку. *Екранний світ Сергія Параджанова*. [упор. Ю. Морозов]. К.: Дух і Літера. 2014. 178 с. С. 15-24.
162. Дубицька О. The timeout of joint. *Terra inkognita*. 1999, №8. С. 78-80
163. Дундяк І. *Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХІ століть (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження)*. Івано-Франківськ: ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника». 2019. 448 с.
164. Докієн О. Про Малевича та Бойса, свої проєкти, політику та загалом про життя. Інтерв'ю з А. Федірком. *Шпальта*. 2020, 03. 01. URL: [Про Малевича та Бойса, свої проєкти, політику та загалом про життя \(shpalta.media\)](https://shpalta.media)
165. Домашук Х. Діяльність мистецьких галерей Львова кінця 80-х – початку 90-х років ХХ ст. *Культура України. Серія: Культурологія*. 2017. №55. С. 296-304.
166. До нас приїхав Альтгамер: У Франківську почався «Конгрес рисувальників». *Курс*. 2015. 12. 05. URL: https://kurs.if.ua/news/do_nas_pryihav_altgamer_u_frankivsku_pochavsya_kongres_rysuvalnykiv_18808.html/
167. Доскалюк В. Досвід реставрації в музеї мистецтв Прикарпаття. *Сучасні акценти музейництва. Історія, здобутки, перспективи*. Матеріали

науково- теоретичної конференції Івано-Франківськ: Івано-Франківський краєзнавчий музей. 2018. С. 126-133.

168. Дрофань Л. Література поза літерою. *Міст*. 2013. Вип. 9. С. 37-45.
169. Друга міжнародна бієнале «Імпреза-91. Провінційний додаток, 2» : Каталог виставки. Івано-Франківськ, 1991.
170. Дудій О. Тризуб, якого видно з космосу, зробив ветеран УПА. *5 Канал*. 2011. URL: https://www.youtube.com/watch?v=p9dC_ImRXbM&ab_channel=5канал
171. Дюркгайм Е. *Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії*. Київ: Юніверс. 2002. 423 с.
172. Дьерке Г. Творчість Володимира Микити в контексті образотворчого мистецтва Закарпаття другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: традиції та художні експерименти. [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2017].
173. Е. «Пегаз». Відкриття мистецької каварні у Львові. *Львівські вісті*. 1942, 2 червня. С. 3.
174. Єшкілев В. Гра в традицію. *Matrix*. 2021. URL: https://matrix-info.com/gra-v-tradytsiyu/?fbclid=IwAR01vzyUe0_k9OMRbWcPiy-TTNTAyyPgIYMeekcsyxWR_vvaEpJJq2eBD7c
175. Єшкілев В. Зміна оптики і «людина короткої волі». *Matrix*. 2020. 23. 11. URL: <https://matrix-info.com/zmina-optyky-i-lyudyna-korotkoyi-voli/>
176. Єшкілев В. Незрілий український народ. *Matrix*. 2021. 15. 01. URL: https://matrix-info.com/pro-kolektyvnogo-pidlitka-ta-zovnishnye-upravlinnya/?fbclid=IwAR2QLFddNGiCQZ_1gclLIPu_EUMc3gWLmFe_8dXdnFGKglTHp2uhfVfZEOY.
177. Єшкілев В. Печать вічного спротиву і трансформація демократії. *Matrix*. 2020. 22. 01. URL: <https://matrix-info.com/pechat-vichnogo-sprotyvu-i-transformatsiya-demokratiyi/?fbclid=IwAR0dgI6CJsflt-NVEu0MeLg8Vf8Do9VW6hcC3zoR2tr47bSclwyLJskvkmo>

178. Єшкілев В. Прискерки “жрецької” України. *Matrix*. 2020, 18. 03. URL: <https://matrix-info.com/prysmerky-zhretskoyi-ukrayiny/>
179. Єшкілев В. Про дві цивілізації, два способи життя. *Репортер*. 2019. 20. 09. URL: <https://report.if.ua/gazeta/volodymyr-yeshkilyev-pro-dvi-cyvilizaciyi-dva-sposoby-zhyttya/>
180. Єшкілев В. Постмодернізм був зіпсований (чи то травмований) родовою брехнею. 2020. 14. 01. URL: <https://www.facebook.com/vl.jeshkilev/posts/2856133301109716>
181. Єшкілев В. Про культурно-мовну присутність. *Matrix*. 2022. 30. 06. URL: https://matrix-info.com/pro-kulturno-movnu-prysutnist/?fbclid=IwAR1cYBKpLT_FEn7FJX5qcvUju1lRmG2M35ckHKYSifD_vfofEzt6qwla16c
182. Єшкілев В. Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. 1988. Випуск 3. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
183. Єшкілев В. «Суспільство шизоїдного спектаклю» – доба визрівання. *Matrix*. 2020. 7. 10. URL: https://matrix-info.com/suspilstvo-shyzoyidnogo-spektaklyu-doba-vyzrivannya/?fbclid=IwAR25KK8LX4gmvodvQkwO_g_pp1CCyJfJassRDyPl7VEhmuXhaWwa7YtShiI
184. Єшкілев В. Позитивна порожнеча геополітики. *Matrix*. 2022. 18. 07. URL: https://matrix-info.com/pozytyvna-porozhnecha-geopolityky/?fbclid=IwAR2O4uMTk09DU4MYbm7SYu7LZLGi2G9YXdo9fGbAm-LyGa1vtVv0TX_CD1M
185. Єшкілев В. Про власників вподобайок. *Репортер*. 2020. 27. 01. URL: <https://report.if.ua/gazeta/volodymyr-yeshkilyev-pro-vlasnykiv-vpodobajok/>
186. Єфімова А. Альтернативні художньо-меморіальні практики в міському просторі: (досвід західноукраїнського регіону 2010-2016 рр.). *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2018, No 2. С. 6-17. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.2018.155064>

187. Єфімова А. Художні практики в урбаністичних просторах кінця XX – початку XXI століття (досвід Західної України) [Дисертація кандидата мистецтвознавства. ЛНАМ, 2017].
188. Жуйко В. Ужгородський модернізм. *День*. 2017, 3. 11. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/podorozhi/uzhgorodsky-modernizm>
189. Забужко О. *Планета полин. Вибрані есеї*. Київ: «Комора». 2020. 384 с
190. Загакайло О. Володимир Боднар: «Сайнс-арт — це бомба сповільненої дії, закладена у зроговілу тканину позитивної науки». *Zn. Ua*. 2016. 12. 08. <https://zn.ua/ukr/science/volodimir-bodnar-sayns-art-ce-bomba-spovilnenoyi-diyi-zakladena-u-zrogovilu-tkaninu-pozitivnoyi-nauki-.html>
191. Закіров М. Міф як засіб інформаційного впливу та інструмент політичної комунікації. *Наук. пр. Нац. б-ки України ім. В. І. Вернадського*. Київ, 2017. Вип. 48. С. 450–459.
192. Заліська Ю. Укравтодор у процесі «Великого будівництва» подбає про відновлення мозаїчних транспортних зупинок. *CheLine*. 2021. 17. 05. URL: <https://cheline.com.ua/news/culture/ukravtodor-u-protsesi-velikogo-budivnitstva-podbaye-pro-vidnovlennya-mozayichnih-transportnih-zupinok-257610>
193. Замалювати чи залишити? – спеціальна комісія визначала, як у Франківську жити з мурами. *Курс*. 2016, 22. 06.
194. Заник В. Р. S., або «Нью-Васюківський проект» художника Мирослава Яремака. *Західний кур'єр*. 1994. № 19 (352). С. 10.
195. Засєдко А. Білий куб. Незалежні галереї Львова кінця 1980-х – початку 1990-х років. URL: <https://storymaps.arcgis.com/stories/ee96a86165dd4ced959b923835ca273b>
196. Зарічний М. «Я про Я»: віртуальна виставка візіопоезії. 2021. URL: <https://www.artsteps.com/view/5e79f08c95652e17e50d799a>

197. Захаров Б. Клуби творчої молоді (KTM). *Virtual museum Dissident movement in Ukraine*. 2005. 19 вер. URL: https://museum.khpg.org/en/1127153242#_ftn10
198. Звіжинський А. «Станіславський феномен». Візуальний. Образотворче мистецтво, 2019. №4, С. 44–49.
199. Звіжинський А. Імпреза. Спогади і рефлексії. *Zbruč*. 2013, 18. 10. URL: <http://zbruc.eu/node/14286?page=2>
200. Звіжинський А. Орест Заборський: «Робити виставки – не справа художника». *Zbruč*. 2017. 11. 10. URL: <https://zbruc.eu/node/71756>
201. Звіринська-Чабан Х. У Львові проїздом, або педагог, живописець, графік та іконописець Карло Звіринський. *Фотографії старого Львова*. 2020, 17.03. URL: <https://photo-lviv.in.ua/u-l-vovi-proizdom-abo-zhyvopysets-hrafiik-ikonopysets-ta-pedahoh-karlo-zviryns-kyy/>
202. Згадує Андрій Квятковський. В *Історія Товариства Лева* [упор. В. Стецюк]. URL: https://tovleva.ucoz.ru/index/pershi_kroki/0-6
203. Злобіна Т. Голос покоління - 87. *Критика*. 2010. С. 26–29.
204. Злобіна Т., Радинський О. Контемпораріарт та актуальне мистецтво. *Спільне*. 2010, 8. 06. <https://commons.com.ua/uk/kontemporariart-ta-aktualne-mistets/>
205. Золотнюк А. Ігор Зілінко. Барокова пластика сакруму. *Zbruč*. 2020. 14. 07. URL: <https://zbruc.eu/node/99028?fbclid=IwAR1OgfNDHHb7pJGye3CIZjR5ocRSgDU19CsJUaNGe8co2Fi-QMVvchTwmyw>
206. Зонтанг, С. Про фотографію [пер. з анг.]. К.: в-во Соломії Павличко «Основи». 2002. 189 с.
207. Івановська Н. Проект «Мистецький арсенал» у часопросторі культури України початку ХХІ ст. [дисертація кандидата мистецтвознавства, НАКККІМ, Київ. 2017]. 200 с.

208. Івано-Франківський художній музей: експлікація буття [Текст] : історія формування колекції, експозиційно-виставкова діяльність, бібліографія публікацій. 1980-2005. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2005. 52 с.: іл.
209. Іздрик Ю. Станіслав: туга за несправжнім. *Плерома*. Проект «Делоський нирець». 1996. Число 1-2. 80 с. С. 21-34.
210. *Іздрик: Час «Четверга» минув, урожай зібрано, гербарії закрито* [інтерв'ю О. Хмельовської з Ю. Іздриком]. *Читомо*. 2015. 1. 07. URL: <http://archive.chytomo.com/interview/izdrik-literatura-z-visokoi-polici-ne-vsime-potribna>
211. Ільницький Д. Двосторонній джаз: звуковий образ антоничевого міста. *Літературно-джазові імпровізації*. Львів: В-во «Срібне слово». 2019. 396 с. С. 247-261.
212. *Імпреза міжнародна бієнале*. Збірник статей [уп. І. Панчишин, А. Звіжинський]. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2012 р. 184 ст.
213. «Імпреза. Провінційний додаток №2» : Каталог [самвидав]. 1991.
214. Ініціатива ЦСМ. URL: https://www.facebook.com/csm.if.ua/?ref=page_internal
215. *Інтерв'ю з Володимиром Цибулько*. *І*. 2000. №24. С. 68
216. «І оживе слава України». *Агро*, 1992. 11 (134). С. 2.
217. Інтерв'ю VJ Glow (Сергій Пілявець) із Мар'яною Заклінською. 2017, 24.11. [аудіо]. URL: <https://www.vezha.org/sergij-pilyavets-vj-glow-audio/>
218. Ірванець О. Ода Луцьку. *Авжеж*. 1991, №1. С. 10.
219. *Історія Івано-Франківського обласного історико-просвітницького товариства «Меморіал» ім. В. Стуса* [упор.: Я. Петрів, Р. Салига, С. Капрук]. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019. 320с.
220. *Історія Товариства Лева. Перші кроки*. Персональний сайт Валентина Стецюка (Львів). URL: <https://web.archive.org/web/20130604062132/http://www.v-stetsyuk.name/uk/History/LionS/Levko.html>
221. Кайс З. Як вироджується графіті (трансформації культури аерозольного балону). *ФіП*. 2017, № 2. С. 123-130. С. 125.

222. «Как тут у нас?» АМП «Захід». *Гей-Гоп*, 1998, №4, С. 5-17.
223. Калинець, І. *Про декого, де що і, передовсім, про себе: статті, спогади, виступи, репліки*. Львів: Сполом. 2016. 384 с.
224. Карась Г. *Івано-Франківськ: культурно-мистецька хроніка Незалежності*. Івано-Франківськ: Нова Зоря. 2001. 288 с.
225. Кардаш Н. Сьоме вікно. *Перший відмін ок. Незалежне мистецтво Івано-Франківська. Дев'я- ності-нульові. Тексти, візії, персони*. ArtHuss. 2018. С. 23-24.
226. Касьянов Г. *Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-1980-х років*. К.: Либідь. 1995.
227. Кауфман В. *Гра в гру*. «Дзига», 2002. 368 с.
228. Квятковський А. Як починалося Товариство Лева. *Zbruc̣h*. 2017, 19. 10. URL: <https://zbruc.eu/node/72053>
229. Кілька спостережень Yuliia Hnat по офіційній програмі #конференції_в_Лугано. 2022. 6. 07. URL: <https://www.facebook.com/MOCAORGUA/posts/pfbid0tcem2E18XdDp7uKASVnn6gPnWkLyZhkxnUwPa6fwVAgiUEQ3dfp48h3WvgJfgf5Pl>
230. Кінаш Б. Пісня завжди поруч. *Прикарпатська правда*. 1988, 15. 06. С. 4.
231. Кіпіані В. У пошуках самвидаву. *УЖ*. 2009, №4. С. 26-30.
232. Кісь А. Сльоза і камінь. В-во: Піраміда. 2012. 296 с.
233. Клековкін О. Лесь Курбас: система і метод. *Український театр*, 1998. №2. С. 19-22.
234. Коваль Я. Влодко Кауфман: «Для мене мистецтво - хвороба, якої важко позбутись». *Сімі Лайф*. 2006, №4 (21)
235. Козелек Р. Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу. К.: Дух і літера. 2000.
236. Козлова І. Структура соціального простору міста в контексті туристоорієнтованості країни: місце і значення публічного простору. *(Не)Задоволення публічними просторами. Урбаністичні Студії III*. Київ: Всесвіт. 2016. 340 с. С. 296-304.

237. Копестянська Нона Хомівна. *Кривенко, О. Павлів, В. Енциклопедія нашого українознавства*. Харків: Фоліо. 2012. С. 57.
238. Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX – початок XXI ст.) [дисертація д-ра культурології, Київ, 2018]
239. Корнієнко Н. Пошуковий театр: 1980 – 1990 роки. *Український театр XX століття*. К. : ЛДЛ. 2003. С. 342-363.
240. Корнієнко Н. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея: Монографія. К.: Альтерпрес, 2013. 264 с.
241. Космолінська Н. Ганна Друль: «Моя тема – діалог». *Zbruc̣h*. 2014. 22. 09. URL: <https://zbruc.eu/node/27140>
242. Космолінська Н. Наш Юрко. In memoriam. *Zbruc̣h*. 2019. 27. 01. URL: <https://zbruc.eu/node/86426>
243. Космолінська Н. Пінзель/Кауфман: тестування довіри. *Zbruc̣h*. 2018. 30. 10. URL: <https://zbruc.eu/node/84146>
244. Косован Г. Аполітичний простір. *Мітец*. 2016. 15. 03. URL: <https://mitec.ua/apolitichno-prostranstvo/>
245. Костирко В. Гризім залізо бо ми не люди. *Prostory*. 2017. 2. 01. URL: <https://prostory.net.ua/en/20-publikatsii/mlp/mystetstvo/86-trafarety-pochatku-1990kh-rokiv-ta-zhurnal-samvydav-kremniuk>
246. Котерлін Р. Імпреза. Що могло б статися, якби?.. *Перший відмін ок. Незалежне мистецтво Івано-Франківська Дев'яності–нульові. Тексти, візії, персони*. Івано-Франківськ. 2018. 308 с. С. 42
247. Котерлін Р. Медитації на стику. Буклет виставки, Івано-Франківськ, листопад 1995. ІФХМ. Спр. №113, Ф. І.
248. Кох Ю. Художницькі хроніки з минулого тисячоліття. *Zbruc̣h*. 2019. 1. 01. URL: <https://zbruc.eu/node/85761>
249. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. Київ: Майстер книг, 2019. 384 с.

250. Крижанівська М. У Львівській галереї мистецтв вперше відкрили проект сучасного мистецтва «Інтеграція». *Zaxid.Net*, 2015. 13. 02. URL: https://zaxid.net/u_lvivskiy_galereyi_mistetstv_vpershe_vidkrili_proekt_suchasnogo_mistetstva_integratsiyi_n1340668
251. Криштопа О. *Ліхії дев'яності: Станіславський феномен*. К.: Темпора, 2016. 306 с.
252. Кроки до надії. Український театр після Євромайдану. *Український театр: шлях до себе Здобутки. Виклики. Проблеми*. К. 2018. 145 с.
253. Кузнєцов В. *Громадське. Стіна*. 2018. URL: <http://www.volodymyrkuznetsov.com/HROMADSKE-THE-WALL>
254. Кузьменко О. *Стрілецькі пісні як феномен пісенної культури українців*. Львів: Інститут народознавства НАНУ. 2005. 640 с.
255. Куц Д. Музика і музичне в композиціях Олега Лишеги: «Пісня 551» і «Пісня 212». *Літературно-джазові імпровізації*. Львів: «Срібне слово». 2019. С. 289-296.
256. Кушнір А. Енциклопедія рок-самиздата. *Контр Культ УР'а*, 1991. №3.
257. Кушніренко Н. Мій Івано-Франківськ. Місто Тараса Прохаська. *Сотка*. 2018. 17. 12. URL: <https://sotka.life/mij-ivano-frankivsk-misto-tarasa-prokhaska/>
258. Кущенко О. Місто художників та художниць. *Центр міської історії Центрально-східної Європи*. URL: <https://lia.lvivcenter.org/uk/storymaps/city-of-artists/>
259. Лабораторні роботи з колекції Гриньових. *Мітец*. <https://mitec.ua/category/artists/yakunin-sergey/page/3/>
260. Лапчук О. Фестивальне життя Луцька на зламі тисячоліть: як це відбувалося. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*, 2015, № 7. С. 88-93.
261. Левченко О. Перформативність vs театральність в аспекті перформативного повороту. *Курбасівські читання: Наук.* К: [НЦТМ ім. Леся Курбаса]. 2018, №13: Перформативність vs театральність. 286 с.

262. Лемко І. Львів понад усе. Львів: ЛА «Піраміда». 2003. 184 с.
263. Лернер Ж. *Акупунктура міста*. Львів: Харківська книжкова фабрика «Глобус», 2016. 156 с.
264. Лівіцька О. «Лакомка» і «особливі луцькі люди». Історія легендарного кафе у радянському Луцьку. *Фотографії старого Львова*. 2019, 22. 09. URL: <https://photo-lviv.in.ua/lakomka-i-osoblyvi-lutski-liudy-istoriia-lehendarnoho-kafe-u-radianskomu-lutsku/>
265. Ликиза А. Скульптор з Ужгорода Михайло Колодко: Війна не надихає, але це велика енергія, яка рухає (ФОТО, ВІДЕО). *Uzhgorod. net. Ua*. 2022, 29. 12. URL: <https://uzhgorod.net.ua/news/173230>
266. Лисенко О. Інга Кейван: «Для мене чистота мови – це принципова річ». *Читай*. 2021, 05. 12. URL: <https://chytay-ua.com/view.php?id=1185>
267. Лігус В., Лігус О. Шляхи розвитку вітчизняної джазології. *Молодий вчений*. 2018. № 1 (53). С. 660-664
268. Літераті Т. Втрачений Ужгород. *Skyscraper*. 2015, 27. 02. URL: <https://www.skyscrapercity.com/threads/Втрачений-Ужгород.1802735/>
269. Літературно-джазові імпровізації: інтермедіальні студії [за ред. С. Маценки]. Львів: В-во «Срібне слово». 2019. 396 с.
270. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX — початку XXI століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
271. Лосик О. *Феномен свободи і французький постмодернізм*. Львів: Досл.-вид. центр НТШ. 2016. 302 с.
272. Лосик О. Особистісна та суспільна емансипація у постмодерній сучасності. *Наукове пізнання : методологія та технологія*. 2022. № 2 (50). С.42-48.
273. Лупа Грабуздів. Спрей арт у Львові. *Terra incognita*. 1998, №7. С. 32-33.
274. Лучук І. Перформанс як складова мистецтва поетичного Назара Гончара. *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2011, Вип. 26. С. 83-87.
275. Лютий Т. Масова і популярна культура: проблема демаркації. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2019, Том 3. С. 85-99. С. 97.

276. Львів кінця 1980-х *Мітец*. 2016. 14. 03. URL: <https://mitec.ua/lviv-kincja-1980-h-peredistorij/>
277. *Львівська національна філармонія*. URL: <https://www.facebook.com/lvivphilharmonic/photos/a.790534437671804/2901099889948571/>
278. *Львівський метрополітен*. URL: <https://metro.lviv.ua/rus.html>
279. Львівський джаз з історичної перспективи. Інтерв'ю Софії Варецької з Володимиром Котом і Валентином Учаніним. *Літературно-джазові імпровізації*. Львів: В-во «Срібне слово». 2019. С. 329-336.
280. Маклюен М. Механічна наречена. URL: <https://ccnymadmen.files.wordpress.com/2016/08/mcluhan-the-mechanical-bride.pdf>
281. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги [пер. з англ. А. А. Галушки, В. І. Постнікова]. К.: Ніка-Центр, 2015. 388 с.
282. Манайло-Приходько В. Співпраця Федора Манайла із творчими колективами філармонії, театру та кіно. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2020, Вип. 14. С. 37-47
283. Маніфест Метамодернізму [пер. Krolikowski Art]. (2016). *The syncretic times*. 2016, 22. 02. URL: <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/>
284. Маклін Дж. Р. Громадянське суспільство: свобода в новому тисячолітті. В *Громадянське суспільство як здійснення свободи: центрально-східноєвропейський досвід* [за ред. А. Карася]. Львів: ЛНУ, 1999. С. 10–20.
285. Маричевська О. Глядач, як константа. *Образотворче мистецтво*, №4. 2014. С. 41.
286. Мартинчук О. Втрачені, але незабуті. 5 радянських мозаїк у Львові, які вже не побачити. *Фото Львів*. 2017, 27. 11. URL: <http://photo->

lviv.in.ua/vtracheni-ale-nezabuti-5-radyanskyh-mozajik-u-lvovi-yaki-vzhe-ne-pobachyty/

287. Матешко А. Давнє входить у сучасне. *Комсомольський прапор*. 1989, 28 січня. С. 4.
288. Махно В. *Котилася торба*. Київ: Критика. 2011. 366 с.
289. Маценка С. Затакт: інтермедіям «Джаз». *Літературно-джазові імпровізації*. Львів: «Срібне слово». 2019. С. 11-12.
290. Маценка, С. Естетичний режим сучасності: поняття краси в новітньому німецькому філософсько-літературному дискурсі. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки : зб. наук. пр.* Бердянськ: БДПУ, 2018. Вип. 16. С. 70–80.
291. Медікус. *Золотий фонд української естради*. URL: <http://www.uaestrada.org/ansambli/medikus/>
292. Мельник В. Дещо про розірвані кінці і можливі способи вузлов'язання. *Кінець Кінцем*. 2000. С. 13.
293. Мельник В. Про «місце» і місто. *Кінець кінцем*. 2000. С. 16.
294. Мельник В. Репозиція: виставка живопису. *Кінець Кінцем*. 2002. С. 64–69.
295. Мельник Л. DRUMТИАТР: «Ми репрезентуємо поезію музичними засобами». *In Poland*. 2017. URL: <https://inpoland.net.pl/novosti/drumtiatr-mi-reprezentuehmo-poeziyu-muzichnimi-zasobami/>
296. Мечева О. 30 років тому в Івано-Франківську при товаристві української мови ім. Шевченка було створено Галицький молодий театр-студію. URL: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=534404040740569&id=100025129322914
297. Мирослав Яремак: «Сім запитань до митця». *Мітец*. 2020, 22. 04. URL: <https://mitec.ua/category/artists/yaremak-miroslav/>
298. Милитинська К. Ужгород. *Terra Incognita*. 1998. № 8. С. 108.
299. Мистецька акція «Експерименти з Хаосом», експеримент перший – «Візуалізація Хаосу». 2017, 22. 06. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=HUmVY7eUHBg&ab_channel=VsevolodBazhaluk

300. #МиСильні: Андрухович та Національний Івано-Франківський театр розповіли історію вкраденої пісні. *TCH*. 2022. 24. 03. URL: https://www.youtube.com/watch?v=di-NFwTDLq0&t=5s&ab_channel=%D0%A2%D0%A1%D0%9D
301. Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010: Альбом [упор. П. Бевза, Г. Гідора]. Київ: Софія-А, 2010.
302. Мисюга Б. Війна, яка готувалася сто років. *Zbruc̣h*. 2022, 16. 03. URL: <https://zbruc.eu/node/111128>
303. Мисюга Б. *Герметичне коло Карла Звіринського: альбом-монографія*. Луцьк-Львів: МСУМК, ЛНАМ, Коло. 2019. 218 с.
304. Мисюга Б. *Львівське неофіційне мистецтво 1950-х - 1980-х рр.* Київ. 2020. 213 с.
305. Мисюга Б. Львівські хіпі і неофіційне мистецтво Львова 1970–1980-х рр. *YourArt*. 2020, 31. 08. URL: <https://supportyourart.com/columns/gippi-19701980/>
306. Михайлюк О. Любов до ландшафтів і музики: історія фестивалів «Шешори» та «Артполе». *Постімпреза*. 28.05.2023. <https://postimpreza.org/texts/liubov-do-landshaftiv-liudei-i-do-muzyky-istoriia-festyvaliv-sheshory-ta-artpole>
307. Михайлюк О. Action Writing: експресіоністичне письмо і розділові». *LB. Ua*. 2019, 25. 11. URL: https://lb.ua/blog/olha_mykhailiuk/441362_action_writing_ekspresionistichne.htm
308. Моляр Є. Парадокси декомунізації. *Українська правда*. 2015, 18. 06. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2015/06/18/195806/>
309. Монументальне мистецтво Закарпаття @MonumentalTranscarpathia. URL: <https://www.facebook.com/MonumentalTranscarpathia/>
310. Москалець К. *Символ троянди*. Львів: Кальварія. 2001. 32 с.

311. Мочернюк Н. *Поза контекстом. Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння*. Львів: В-во Львівської політехніки. 2018. 392 с.
312. Мочернюк Н. Інтермедіальність: термін, концепція, методологія. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2018. №3 (47). С. 207-214.
313. Музей Леопольда Левицького. URL: <https://www.facebook.com/Музей-Леопольда-Левицького-336002506538905/photos/a.338956549576834/2102401703232301>
314. *Музика вільних: ромський джаз, Джанго і ужгородець в Берліні. Закарпаттост*. 2020, 14. 11. URL: <https://zakarpatpost.net/2020/11/14/музика-вільних-ромський-джаз-джанго-i/>
315. Мунк М., Гілен П. *Близькість. Мистецтво та освіта після COVID-19* / пер. З англ.. Ярослава Стріха. Харків: IST Publishing, 2020. 48 с.
316. «Мур» проти муру. *Комсомольський прапор*, №115-116. 1998, 24 вересня. С. 3.
317. Муніципальний ЦСМ помер. Хай живе ЦСМ! – у Франківську створюється альтернативне мистецьке об'єднання. *КУРС*. 2016, 08 серпня.
318. Мусієнко Н. Public Art у просторі сучасного міста: Київська практика. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2010, Вип. 7. С. 136-149.
319. Навроцька З. Микола Кумановський – обличчя мистецької Волині. *Правда Волинь*. 2018. 9. 06. URL: <https://pravda.volyn.ua/mykola-kumanovskyj-oblychchya-mystecz/>
320. Над Франківськом засяяли «промені вдячності» для лікарів та військових. *Kurs*. 2020, 27. 04. URL: <https://kurs.if.ua/society/nad-frankivskom-zasyayaly-promeni-vdyachnosti-dlya-likariv-ta-vijskovykh/>
321. Наукова конференція з проблем сучасного мистецтва «Імпреза». Збірник виступів та рефератів [самвидав]. Івано-Франківськ, 1995.

322. На фасад заводу «Промприлад» повернули відреставрований барельєф. *Zbruc*. 2019, 30. 12. URL: <https://zbruc.eu/node/94565>
323. Небесник І. Адальберт Ерделі. Літературні твори. *Науковий вісник Закарпатського художнього інституту*. 2012, №3. С. 7-33.
324. Нікітенко К. Менеджмент митців у СРСР: між творчою промоцією і кримінальним переслідуванням (на прикладі рокандеграунду 1960-1980-х рр.). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017, Вип. 32. С. 26-43.
325. Овсієнко В. Гірник О. М. *Міжнародний біографічний словник дисидентів країн Центральної та Східної Європи й колишнього СРСР*. Т. 1. Україна. Частина 1. Харків: Харківська правозахисна група; «Права людини». 2006. 516 с. С. 140.
326. Одеські діалоги. Розмова Івано-франківських художників Анатолія Звіжинського та Мирослава Яремака з одеськими колегами Валерієм Басанцем, Віктором Маринюком і Сергієм Савченком. *Імпреза міжнародна бієнале*. Лілея-НВ. 2012. С. 91-113.
327. Одрехівський В. Мої очікування про пам'ятник І. –Б. Антоничу у Львові. *Образотворче мистецтво*. 2017, №4. С 92-93.
328. Одрехівський В. Українська скульптура ХХІ століття: проблема інтермедіальності та жанрово-видового синтезу. *Вісник ЛНАМ*. 2017. Вип. 31. С. 103.
329. Окаринський В. Занадто акустичне місто в Блакитній Галілеї, або художня проза як джерело історії України (приклад міста Тернополя). *Україна-Європа-Світ*. Серія: Історія, міжнародні відносини. 2017, Вип. 20. С. 325–336.
330. Окаринський В. Нарис історії західноукраїнської (галицької) рок-музики (1960-і – початок 1980-х рр.) *Україна-Європа-Світ*. 2010. С. 250-264.
331. Окаринський В. У карнавалі революції. Тернопіль від "перебудови" до незалежності України. *Історична правда*. 2018, 12. 10. URL:<https://www.istpravda.com.ua/articles/2018/03/2/152160/>

332. Олійник Л. Єжи Гротовський: з глибин. *Teatre*. 2012. 8. 10. URL: <http://teatre.com.ua/portrait/ezhyrotovskij-zglybyn/>
333. Онуфрій М. Ця свічка об'єднала американців. *Міст*. 2001. №40. С. 14-16.
334. Опришки. *Золотий фонд української естради*. URL: <http://www.uaestrada.org/ansambli/opryshky/>
335. Осадца М. *Міський пейзаж у творчості художників Івано-Франківщини ХХ – початку ХХІ століття*. [Дисертація кандидата мистецтвознавства, ЛНАМ, 2019].
336. Осачук С., Салагор М. Кав'ярні Чернівців – соціокультурні інституції міста. 2018. 15. 07. *БукІнфо*. URL: <https://www.bukinfo.com.ua/show/news?lid=104218>
337. Осборн П. Простір мистецтва. *Рухливий простір: Міждисциплінарна антологія*. [ред. К. Міщенко, С. Штретлінг]. Київ: Медуза. 2018.
338. Оленіна О. Мистецтво як фактор впливу на сучасні комунікативні практики. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2009. № 2. С. 96–103.
339. Пасенчук Н. Мовленнєві акти в перекладі: теоретичний аспект. *Науковий вісник ДДПУ: Мовознавство*. 2017, №7. С. 137–139.
340. Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ: Либідь, 1999. 448 с.
341. Павличко С. *Теорія літератури* [передм. М. Зубрицької]. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи». 2002. 679 с.
342. Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні. *Open Group*. URL: <http://open-group.org.ua/ukr/>
343. Паламарчук П. У Львові створили вуличну галерею з картинами на сітілайтах. *День*. 2020, 5. 05. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/news/050520-u-lvovi-stvoryly-vulychnu-galereyu-z-kartynamy-na-sitilaytah>

344. Панчишин А. *Новина у місті Львові (Візит)*. 1989. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bgmylSHE_4I&ab_channel=УкраїнецьUkrainetsРусинRusyn
345. Панчишин І. Панчишин про Панчишина. *Місця-UKF*. 2019, 8. 10. URL: <https://mitec.ua/panchishin-pro-panchishina/>
346. Парахонський Б., Яворська Г. *Онтологія війни і миру: безпека, стратегія, смисл: монографія*. Київ: НІСД. 2019. 560 с.
347. Паска Б. Луцький осередок українського національного руху в середині 60-х років ХХ століття. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2015, Вип. 44, том 1. С. 255-263.
348. «Перевтілення». *Кінець Кінцем*. 1999. С. 65.
349. Перетятко Ю. *Львівський рок: півстоліття боротьби*. Львів: Лібра-ВР. 2006. 120 с.
350. Перехрес О. «Аліса в країні чудес» на вулицях Франківська: що це і де побачити? *Куфер*. 2020. URL: https://kufer.media/misto/alisa-v-krayini-chudes-na-vulytyah-frankivska-shho-tse-i-de-pobachyty/?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=Fb&fbclid=IwAR2UqVlG9j0qVVGrjPbQGQHlZOrwFq7053hw1vvsW1AslrQ8mJ2VMY1Fs3c
351. Перехрест О. Михайло Зарічний про схожість математики та музики. *Матеріал незалежного міського штабу «Твоє місто»*. 2019. 11. 07. URL: <https://ambassadors.lviv.ua/interview/mihaylo-zarichniy-pro-shozhist-matematiki-ta-muziki/>
352. *Перший відмін ок. Незалежне мистецтво Івано-Франківська. Дев'яності-нульові. Тексти, візії, персони*. Івано-Франківськ: «ArtHuss». 2018. 304 с.
353. Петрашик В. Головні пріоритети розвитку образотворчого мистецтва. *Образотворче мистецтво*. 2021. №3, С. 3.
354. Петрашик В. Прем'єра, яка не відбулася. *Образотворче мистецтво*. 2021, №3. С. 42-45.

355. Петренко М. Лицарі пера і чарки. Львів: В-во «Сполом». 2000. 192 с.
356. Петрова О. Свій шлях. *Мистецтвознавчі рефлексії*. Київ: КМ Академія. 2004.
357. Пилип'юк В. Естетичний аспект фотомистецтва. *Теле- та радіожурналістика*. 2012, Випуск 11. С. 54-64.
358. Письменник про письменників: Українська література очима Степана Процюка (2019). URL: https://www.youtube.com/watch?v=33Ylcl7zJl0&ab_channel=СтепанПрощюк
359. Підгайна К. Гра та експеримент Михайла Дзиндри – життєвий шлях чи творчий метод? *Образотворче мистецтво*. 2017, №4, С. 85.
360. Плагіати, ошуканства та апропріації: найгучніші скандали світу моди 2021 року *ТСН*. 2021, 31. 12. URL: <https://tsn.ua/lady/moda/zvezdi-i-modi/plagiati-obmani-ta-apropriaciyi-nayguchnishi-skandali-svitu-modi-u-2021-roci-1943491.html?fbclid=IwAR1wz8X9pe67TxPjmZ16wjfF8nQdTkteuo-92FHt6PNQ655PUHLaXcgVtlU>
361. Плачинда С. Чарівний театр. *Літературна Україна*. 1966, 14.01.
362. Побокін М. Мистецький Арсенал і сучасні хунвейбіни. *UNN*. 2013, 27. 07. URL: <https://www.unn.com.ua/uk/news/1235230-mistetskiy-arsenal-i-suchasni-khunveybini>
363. Подаруй ми писаночку. Редактор [автор та упорядник текстів Н. Бабій]. Івано-Франківськ: Каменярь – Гердан Графіка, 2001. 96с.: іл., фото.
364. Починок Ю. Перформанс як медіа-текст. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126(2). С. 63–71
365. Починок Ю. «Камо грядеши?»: декілька слів про українську експериментальну поезію. *Слово і Час*. 2015, №5. С. 28–35.
366. Приватний архів Бабій Н. (2019, 20 вересня). Надія Бабій із Всеволодом Бажалуком [Інтерв'ю, допис]

367. Приватний архів Бабій Н. (2004). Із спогадів Б. Губалю для Н. Бабій. [Щоденник].
368. Приватний архів Бабій Н. (2018, 24 травня). Надія Бабій із Мирославом Королем [Інтерв'ю].
369. Приватний архів Бабій Н. (2019, 19 вересня). Надія Бабій з Любов'ю Литвинчук [Інтерв'ю].
370. Приватний архів Бабій Н. (2019, 19 вересня). Надія Бабій з Галиною Ремезовою [Інтерв'ю].
371. Приватний архів Бабій Н. (2019, 20 жовтня). Надія Бабій з Володимиром Шлемком [Інтерв'ю].
372. Приватний архів Бабій Н. (2019, 20 жовтня). Надія Бабій з Ольгою Шлемко [Інтерв'ю].
373. Приватний архів Бабій Н. (2019, 21 жовтня). Надія Бабій із Софією Павліською [Інтерв'ю].
374. Приватний архів Бабій Н. (2019, 21 жовтня). Надія Бабій із Вітою Захарією [Інтерв'ю].
375. Приватний архів Бабій Н. (2019, 2 листопада). Виступ Миколи Яковини на вечірі-спогаді у клубі «Вагабундо» [аудіощоденник].
376. Приватний архів Бабій Н. (2019, 2 листопада). Виступ Михайла Вітушинського на вечорі-спогаді у клубі «Вагабундо» [аудіощоденник].
377. Приватний архів Бабій Н. (2019, 2 листопада). Виступ Юрія Андруховича на вечорі-спогаді у клубі «Вагабундо» [Аудіощоденник].
378. Приватний архів Бабій Н. (2019, 2 листопада). Виступ Ігоря Панчишина на вечірі-спогаді у клубі «Вагабундо» [аудіощоденник].
379. Приватний архів Бабій Н. (2019, 13 листопада). Надія Бабій з Ростиславом Кондратом [Інтерв'ю].
380. Приватний архів Бабій Н. (2019, 14 листопада). Записала Н. П. Бабій від М. Вітушинського на обговоренні виставки, присвяченій 30-річчю «Імпрезі». Івано-Франківськ, ММП [аудіощоденник].

381. Приватний архів Бабій Н. (2020, 03 лютого). Юрій Андрухович з Утою Кільтер [Інтерв'ю].
382. Приватний архів Бабій Н. (2020, 18 лютого). Надія Бабій із Оленою Потоцькою [Інтерв'ю].
383. Приватний архів Бабій Н. (2020, 26 вересня). Надія Бабій із Олександром Желєзняком [Інтерв'ю].
384. Приватний архів Бабій Н. (2020, 18 жовтня). Надія Бабій з Оленою Рубановською [Інтерв'ю].
385. Приватний архів Бабій Н. (2020, 20 жовтня). Надія Бабій з Володимиром Муликом [Інтерв'ю].
386. Приватний архів Бабій Н. (2020, 02 червня). Надія Бабій з Олександром Чулковим [Інтерв'ю].
387. Приватний архів Бабій Н. (2021, 14 січня). Надія Бабій з Андрієм Гуменюком [Інтерв'ю].
388. Приватний архів Бабій Н. (2021, 15 січня). Надія Бабій із Тетяною Каспрук [Щоденник].
389. Приватний архів Бабій Н. (2020, 23 вересня). Надія Бабій з Тарасом Прохаськом [Інтерв'ю].
390. Приватний архів Бабій Н. (2020, 20 квітня). Надія Бабій з Богданом Губалем [Інтерв'ю].
391. Приватний архів Бабій Н. (2020, 17 вересня). Надія Бабій з Богданом Губалем [Інтерв'ю].
392. Приватний архів Бабій Н. (2020, 17 вересня). Надія Бабій з Зеновієм Соколовським та Софією Соколовською [Інтерв'ю].
393. Приватний архів Бабій Н. (2021, 28 січня). Надія Бабій з Валерієм Чикирисом [Інтерв'ю].
394. Приватний архів Бабій Н. (2021, 1 лютого). Надія Бабій з Романом Малецьким [Інтерв'ю].
395. Приватний архів Бабій Н. (2021, 3 лютого). Надія Бабій із Стеллою Бачинською [Інтерв'ю].

396. Приватний архів Бабій Н. (2021, 5 лютого). Надія Бабій з Володимиром Смірновим [Інтерв'ю].
397. Приватний архів Бабій Н. (2022, 27 лютого). Надія Бабій з Мирославом Яремаком [Інтерв'ю].
398. Приватний архів Бабій Н. (2021, 16 жовтня). Надія Бабій з Броніславом Тутельманом [Інтерв'ю].
399. Приватний архів Бабій Н. (2021, 14 листопада). Надія Бабій з Ігорем Панчишином [Інтерв'ю].
400. Приватний архів Бабій Н. (2021, 15 листопада). Надія Бабій із Святославом Вірстою [Інтерв'ю].
401. Приватний архів Бабій Н. (2022, 28.05). Надія Бабій із Лікою Андрійчук [Інтерв'ю].
402. Приватний архів Бабій Н. (2022, 16 жовтня). Надія Бабій з Валерієм Чикирисом [Інтерв'ю].
403. Приватний архів Бабій Н. (2022, 14 листопада). Надія Бабій з Миколою Бендюком [Інтерв'ю].
404. Приватний архів Тутельмана Б. Відгук Опанаса Заливахи на виставку Броніслава Тутельмана у Івано-Франківську [Фотокопія].
405. Приватний архів Панчишина І. (1999). Угода про спільні наміри між Оргкомітетом Бієнале «Імпреза», Конвенцією Музей Сучасного мистецтва, Благодійним Фондом «Палітра», Центром Муніципального Розвитку та Асоціацією Економічного Розвитку Івано-Франківщини. Івано-Франківськ [фотокопія].
406. Приватний архів Панчишина І. (1995). Меморандум учасників конференції «Імпреза-міжсезоння». 1995. [Машинопис, 1 с.].
407. Приватний архів Панчишина І. (1999). Конвенція Музей Сучасного Мистецтва. 1999. Буклет. [Фотокопія].
408. Приватний архів Панчишина І. (1995). Проєкт пристосування пам'ятки «Пасаж Ґартенбергів» під Музей сучасного мистецтва. [Фотокопія].

409. Приватний архів Фотоклубу «Колумб». Положення про міжклубний творчий обмін фото колекціями «Українське фото кільце - 95-96» [Фотокопія].
410. Приватний архів Мороза П. Статут гурту «Хоругва» (грудень, 1989). 3 с. [Фотокопія]. URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=177764167160595&id=102773954659617&m_entstream_source=timeline
411. Присяжний К. Полювання на Львів. Ї. 2003, число 29. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/prysiazhnyj.htm>
412. Проект «Поезія стін». 2015. URL: http://www.project1.org.ua/?page_id=27
413. Протас М. Global art: раціоналізація ідентичності. *Грааль науки*. 2021. №7. С. 303-307. DOI: [10.36074/grail-of-science.27.08.2021.060](https://doi.org/10.36074/grail-of-science.27.08.2021.060)
414. Протас М. *Українська скульптура XX століття*. Київ: Інтертехнологія. 2006. 278 с.
415. Прохасько Т. Килими на гарбузах. *Zbrucʹ*. 2016, 17. 11. URL: https://zbruc.eu/node/58818?fb_comment_id=1032895750154665_1032965556814351&page=1
416. Прохасько Т. Шерлок для Робінзона або Крузо для Холмса. *Zbrucʹ*. 2014, 8. 05. URL: <https://zbruc.eu/node/22090>
417. Прохасько Т. Щастя Осипа Сорохтея. *Галицький кореспондент*. 2010, 24. 11. URL: <https://gk-press.if.ua/x3981/>
418. Прохасько Ю. Ротові стихії. *Літературно-джазові імпровізації*. Срібне слово. 2019. С. 337-342.
419. Портніков В. Агонія тіні. *Zbrucʹ*. 2022. 17. 07. URL: https://zbruc.eu/node/112526?fbclid=IwAR05yGgzeVixTI6YCF_A1osXc-WMoJtBl2aRL_FpPz_IzTUlnP_bQq8Gw9s
420. Пустиннікова І. Беззахисні мозаїки Івана Кляпетури. *Локальна історія*. 2023. 14. 10. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/kolonki/bezzakhisni-mozayiki-ivana-kliapeturi/>

421. Пукан М. Між мистецтвом і немистецтвом. *Український журнал*. 2008, №6. С. 28.
422. Пухарєв Ф. Тарас Прохасько: «Давніше прагнув, щоб мої тексти звучали як музика». *Karabas. Live*. 2017, 19. 06. URL: <https://karabas.live/taras-prohasko-davnishe-pragnuv-shhob-moyi-teksti-zvuchali-yak-muzika/>
423. Радуйся, земле! *Літературна Україна*. 1987, 31. 12. С. 5.
424. Расевич В. Політика пам'яті і пам'ятники: Львів – Чернівці. *Zaxid. Net*. 2008, 11. 07. URL: http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?politika_pamyati_i_pamyatniki_lvi_v_chernivtsi&objectId=1056818
425. Рапопорт С. Интеллигентские позы. *Вильнюс, сезоны 60–70-х годов*. Вильнюс. 1997, 01-02. С. 119-136
426. Рапопорт С. Интеллигентские позы. *Вильнюс, сезоны 60–70-х годов*. Вильнюс. 1997, 03-04. С. 91-111.
427. Реальність та / або пізнання. *Terra Incognita*. 1994. № 1-2. 116 с. С. 3.
428. Резиденція «Павільйон 78»: на карті Франківська з'явиться унікальний сквер *Бліц. Info*. 2016, 12. 07. URL: <https://www.blitz.if.ua/news/rezydenciya-pavilyon-78-na-karti-frankivska-z-yavytsya-unikalnyy-skver.html>
429. Репресована коляда. *Електронний архів українського визвольного руху*. 1972. URL: <http://avr.org.ua/?idUpCat=1947>
430. Рибчинська З. Дискурс пам'яті у просторі модерного міста: прогулянка проспектом Свободи у Львові. *Місто й оновлення. Урбаністичні студії*. 2013. К.: ФОП Москаленко О.М. 360 с. С. 86-98.
431. Рішення Івано-Франківської міської ради (XVI сесія) третє демократичне скликання. Від 02 березня 2001 року. В *Карась, Г. Івано-Франківськ: культурно-мистецька хроніка Незалежності*. Івано-Франківськ: Нова Зоря. 2001. 288 с.
432. Розділові. Історія. (б. р.). URL: <https://rozdilovi.org/ua/history>
433. Романуха І. Марат Гельман: хронологія стосунків з українським контекстом

434. Рубановська О. Світ тварин Анни. Івано-Франківськ: Лілея-НВ. 1987.
435. Русаков С. & Ткачук Н. Британський та американський напрями Cultural Studies: компаративний аналіз. *Гілея: науковий вісник*. 2016. Вип. 115. 157–162.
436. Сагайдаковський про Сагайдаковського. *Мітець*. 2018, 31. 01. URL: <https://mitec.ua/sagaydakovskiy-pro-sagaydakovskogo/>
437. Самойленко А, Банах Т., Притула Я. Стефан Банах і математика у Львові в першій половині ХХ століття. *Вісн. НАН України*. 2017, №11. С. 93-102.
438. Сарапіна Є. Історичні містечка України: модуси взаємодії з минулим. В *Місто й оновлення. Урбаністичні студії*. К.: ФОП Москаленко О.М. 2013. С. 39-51.
439. Севрук О. Урбаністичний простір у романах Юрія Андруховича. *Слово і Час*. 2010, №3. С. 70-80.
440. Семенік О. В СРСР придумали світломузику, а потім забули про неї. *Заборона*. 2020, 14. 05. URL: <https://zaborona.com/mystetstvo-svitlomuzyku/>
441. Серкожаєва Е. Адвокат з Луцька подорожує на велосипеді у пошуках унікальних автобусних зупинок. ФОТО. *ВолиньPost*. 2021, 12. 02. URL: <https://www.volynpost.com/articles/2030-advokat-z-lucka-podorozhuie-na-velosypedi-u-poshukah-unikalnyh-avtobusnyh-zupynok-foto>
442. Середняк С. Вивихнуті всіх країн, єднайтесь! Історія львівського фестивалю «Вивих». *Амнезія*. 2019, 28. 05. URL: <https://amnesia.in.ua/vyvykh>
443. Сидор А. «Художник сучасного життя». Естетично-ідейна концепція сучасності ІІ. Бодлера. *Іноземна філологія*. 2014, Вип. 126. Ч. 2. С. 103–110.
444. Сидор-Гібелінда О. *Українці на Венеційській бієнале: сто років присутності*. К.: Наш час. 2008. 304 с.

445. Сидоренко В. *Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX – XXI століть*. К.: ВХ [студіо]. 2008. 188 с.
446. Симоненко В. *Українська енциклопедія джазу*. Київ: Центромузінформ. 2004. 232 с.
447. Сирохман М. Є. Л. Бедзір-Кремницька. *Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2005 рік*. Ужгород, 2004. С.151–154.
448. Сирохман М. Павло Юрійович Бедзір: 80-річчя з дня народження графіка. *Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2006 рік*. Ужгород. 2005. С. 80
449. Сирохман М., Ковач П. Коридорні виставки Павла Бедзіра... [Текст] : [ОП-АРТівська вист. (10 лип. 2006 р.); «Фетрова» вист. (27-28 січ. 2007 р.)]. *Екзиль*. 2007, № 3. С. 34-35.
450. Сирохман М. *Павло Бедзір. Графіка-живопис*. Альбом. Ужгород: В-во Олександри Гаркуші. 2018. 148с.
451. Сіренко С. На перетині мистецтва та бізнесу: Франківський драмтеатр перетворюють на мультикультурний центр. *Місто*. 2021. 30. 01. URL: <https://mi100.info/2021/01/30/frankivskyj-dramteatr-peretvoryat-na-multykulturnyj-tsentr/>
452. Склярєнко Г. Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини XX століття. [рукопис]. 27 с. URL: https://sovietmosaicsinukraine.org/media/uploads/text/Stynopsis_G_Sklyarenko_MDArt_Stinopsis_Galina_Sklyarenko_MDArt.pdf
453. Склярєнко Г. Нові риси Закарпатської художньої школи: Павло Бедзір, Єлизавета Кремницька, Ференц Семан. *Студії мистецтвознавчі*. 2019, № 2 (66). С. 62-77.
454. Скрипник І. Грицько Чубай: особистість як закритий текст із відкритим підтекстом та літературне середовище Львова кінця 60-70-х років. *АПСНІМ*, 2014, №3 (3). С. 75-82.
455. Сліпченко К. Мистецькі проекти «Є». *Terra Incognita*. 1996. №5. С. 30–31

456. Сліпченко К. Про перформанс під час пандемії. *Zaxid. Net*. 2020, 22. 12. URL: https://zaxid.net/pro_performans_pid_chas_pandemiyi_n1512255
457. Сліпченко К. «Сад нетанучих скульптур» Миколи Андрущука. *Поступ*. 2001, 22-23. 05. URL: http://postup.brama.com/010522/77_8_2.html
458. Сліпченко К. «Художня атмосфера у Львові є надто провінційною». *Zaxid. Net*. 2019, 11. 06. URL: https://zaxid.net/hudozhnya_atmosfera_u_lvovi_je_nadto_provintsiynoyu_n1483213
459. Слободян Н. Німий крик сучасного Ван-Гога (Бога). *Postup. Brama*. 2002, 25. 05. URL: <http://postup.brama.com/usual.php?what=2461>
460. Смирна Л. *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві*. Київ: В-во «Фенікс2», 2017. 480 с.
461. Станіславська К. До питання ескалації театральності у культурі XX – початку XXI століть. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2013. №1. С. 132-138
462. Станіславська К. *Мистецькі форми сучасної видовищної культури: навч. Посібник*. К. : Вид. дім «Стилос». 2020. 208 с.
463. Станіславська К. Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? (На прикладі творчості Марини Абрамович). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені ІК Карпенка-Карого*. 2015. Вип 16. С. 154-160.
464. Станіславська К. Художні особливості «пиріжкової поезії» як малої літературної форми в інтернеті. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013, №31. С. 247-261.
465. Створення пам'ятника «Жертвам Голодомору та політичних репресій на Буковині». *Бюджет участі. Чернівці*. 2016, 8. 09. URL: <https://gb.city.cv.ua/projects/archive/81/show/67>
466. Стефурак Л. Осквернення святини. *Галичина*. 2002, 02 березня. С. 4.

467. Студня Н. Михайло Косів про клуб творчої молоді «Пролісок» (відео). *Фотографії старого Львова*. 2015, 1. 09. URL: <https://photo-lviv.in.ua/myhajlo-kosiv-pro-klub-tvorchoji-molodi-prolisok-video/>
468. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Вступний курс [пер. С. Савченко]. «Акта». 2005. 400 с.
469. Стукалова К. Фестиваль «Культурні герої». Івано-Франківськ. *Галерея*, 2002, №9. С 15.
470. Стус Д. Панас Заливаха: перший ілюстратор Василя Стуса. *СтусЦентр*. 2022, 11. 02. URL: <https://stus.center/p/panas-zalivakha-pershii-iliustrator-vasilia-stusa--595482>
471. Субач О. Променистість тіні: Петро Гуменюк. *Zbruc̣h*. 2021, 20. 09. URL: <https://zbruc.eu/node/107670>
472. Суровська О. Стало відомо, який мурал створить Славомір Zbiok Чайковський на вулиці Мазепи у Франківську. *Репортер*. 2016, 20. 07. URL: <https://report.if.ua/lyudy/stalo-vidomo-yakyy-mural-stvoryt-slavomir-zbiok-chajkovskyy-na-vulyci-mazepu-u-frankivsku/>
473. Суровська О. Древа співали недовго. У Франківську інтерактивна інсталяція «Пісня дерев» протрималася шість тижнів. *Репортер*. 2018, 22. 07. URL: <https://report.if.ua/socium/dereva-spivaly-nedovgo-u-frankivsku-interaktyvna-instalyaciya-pisnya-derev-protrymalasya-shist-tyzhniv/>
474. *Тарновецький-Тутуельман-Савельєв-Лисанюк*: Каталог виставки. Чернівці, Чернівецький художній музей: Рекламне агентство «Букрек». 1995. 32 с.
475. Твердохліб В., Мисюга Б. Врятуймо скарби разом. Історія одного проекту. Київ: Майстер книг. 2018.
476. Тепшич А. *Мовна гра як домінанта постмодерного дискурсу (на матеріалі прозових творів представників станіславського феномена)*. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД». 2017. 192 с.
477. Терещук Г. Львівські актори протестують проти мізерних зарплат. *Радіо Свобода*. 2011, 12. 08. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24294660.html>

478. Тихоненко К., Олексій А. *Неформальне мистецтво Ужгорода 1990-х*. Київ: Поптранс; Мала галерея Мистецького арсеналу. 2021. 90 с.
479. Ткачик Н. Ярема Проців: «В Коломиї сформувався як фотохудожник». *Дзеркало медіа*. 2016, 8. 01. URL: <https://dzerkalo.media/news/yarema-protsiv-v-kolomii-sformuvavsya-yak-fotohudojnik>
480. Требуня В. Австро-Греція Тараса Полатайка. *Галицький кореспондент*. 2017, 03.01. URL: <https://gk-press.if.ua/avstro-gretsiya-tarasa-polatajka/>
481. Тризубий Стас. Байстриюки. 1997. *Українські пісні*. URL: <https://www.pisni.org.ua/songs/6137899.html>
482. *Тризуб, якого видно з космосу, зробив ветеран УПА*. 5 канал. 2011, 27. 11. URL: https://www.youtube.com/watch?v=p9dC_ImRXbM&ab_channel=5%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%BB
483. Тутельман Б. Каталог персональної виставки. Чернівці. 1990. 42 с.
484. Турелик Г. Іронічні варіації. В *Монолог* (с. 63) Київ: Молодь. 1986. 84 с.
485. Українець посіяв 700 кілометрів чорнобривців і соняшників уздовж доріг. *Львів. Місто натхнення*. 2021, 15. 09. <https://lviv1256.com/news/ukrajnets-pykrasyv-kvitamy-chotyry-desyatky-kilometriv-trasy-lutsk-lviv/>
486. *Українська світломузика*. [Під ред. Я. Пруденко]. 2019. URL: https://issuu.com/ukrmediaartarchive/docs/ulm_ch_1_ukr.
487. *Український театр XX століття*. [Редкол.: Н.Корнієнко та ін.]. К.: ЛДЛ. 2003. 512 с.
488. У нас в гостях Івано-Франківський журнал «Гей-Гоп». *Гучномовець*. 1988, липень-грудень. С. 48.
489. Фабрика Р. Один з двох авторів символічного пам'ятника жертвам терору в Нью-Йорку є скульптор з Івано-Франківська Олександр Железняк. *Укрінформ*. 2002, 20.02. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-politics/72982-odin-z-dvoh-avtorv-simvolchnogo-pamyatnika-gertvam-teroru-v-nyu-york-u-skulptor-z-vano-frankvska-oleksandr-geleznyak-61297.html>

490. Фестиваль «Вивих». Розмова Богдана Шумиловича з Влодком Кауфманом і Сергієм Проскурнею. *Центр міської історії @lvivcentermedia*. 2017, 14. 02. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OJJI0vJtB5g&feature=emb_title&ab_channel=CenterforUrbanHistory
491. Фізер І. Постмодернізм: post/ante/modo. *Наукові записки*. 1998, Т. 4. С.43-47.
492. Філатов А. Олег «Мох» Гнатів і кіно конопляного відвару. *Cut in sight*. 2015, 10. 08. URL: https://www.cutinsight.com/ua/oleg_moh_gnativ_i_kino_konoplyanogo_otvar
493. Філевич Н. Бруно Шульц. Життя після життя. *Zbrucʹ*. 2021, 8. 01. URL: <https://zbruc.eu/node/102627>
494. Філоненко Б. Кураторський текст на після контрнаступу. 2022. URL: <https://festive-octave-bc3.notion.site/48a67b0f2a71400d806ac1075ac13b2b>
495. Філоненко Б. Передмова редактора. *Гілен, П. Перформування спільного міста. На перетині мистецтва, політики й громадського життя*. (С. 17). Харків: IST Publishsng. 2019.
496. Флорида Р. *Криза урбанізму. Чому міста роблять нас нещасними*. [пер. І. Бондаренко]. *Наш формат*. 2019. 320 с.
497. Флорида Р. *Ното creativus. Як новий клас завойовує світ* [пер. М. Яковлєв]. *Наш формат*. 2018. 432 с.
498. «Фотогалерея під відкритим небом». URL: <https://www.facebook.com/AnriyPoliakov/posts/pfbid02iASQ6HQ8k8iu57U9h8uVNz3ihwAnCsAbXqdW7FqWDrToshsrrVgu81LGbRRTPqFHI>
499. Франківськ. Двері, які треба берегти. *Ukrainier*. 2019, 30. 01. URL: <https://ukrainer.net/frankivsk-dveri/>
500. Фотовиставка Павла Дроб'яка «Меморія'94» : Каталог. Івано-Франківськ: Галицька районна друкарня. 1994.
501. Фотогрупа «Вежа»: стратегії, підходи, методи. Розмова на виставці «проявлення». Львів. *Центр міської історії*. 2020, 16. 10. URL:

https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=dfFkISq6QMY&ab_channel=Центрміськоїісторії

502. Фрайнахт Х. Метамоделізм: погляд на науку [пер. Krolikowski Art]. *Велика ідея*. 2018, 4.12. URL: <https://biggggidea.com/practices/metamodernizm-poglyad-na-nauku/>
503. Хінц М. Виклики та можливості. Музеї в глобалізованому світі. *Історична правда*. 2013, 20. 03. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2013/03/20/117961/>
504. Хіппі у Львові: альманах. Львів: Тріада плюс, 2011. 408 с.
505. Хлопчик, який вітається, і Молодість: у Франківську з'явилися нові скульптури. *Курс*. 2022, 22. 08. URL: <https://kurs.if.ua/lifestyle/hlopchyk-yakyy-vitayetsya-i-molodist-u-frankivsku-zyavylsya-novi-skulptury/>
506. Хмельовська О. Іздрик: Час «Четверга» минув, урожай зібрано, гербарії закрито. *Читомо*. 2015, 1. 07. URL: <http://archive.chytomo.com/interview/izdrik-literatura-z-visokoi-polici-ne-vsim-potribna>
507. Хома І. Оркестр «Ритм» (CD 2009). *Золотий фонд української естради*. 2009. URL: <http://www.uaestrada.org/dyskohrafiya/katalog-plativok/h/homa-ihor-orkestr-rytm-cd-2009/>
508. Хронологія життя і творчості С. М. Реріха. (б. р.). У МГО «Українське реріхівське товариство». URL: <http://www.roerich-urs.com/ukr/snr/dates3.html>
509. Цебрій Є. «Це був такий час, що за коляду і вертеп могли посадити». *20 хвилин*. 2021, 9. 01. URL: <https://te.20minut.ua/lyudi/tse-buv-takiy-chas-scho-za-kolyadu-i-vertep-mogli-posaditi-10666778.html>
510. «Це ще не свобода». *Кореспондент.net*. 2001, 12. 04. URL: <https://ua.korrespondent.net/ukraine/232285-ce-shche-ne-svoboda>
511. Час рятувати скарби (відео). *Репортер*. 2011, 20. 04. URL: <https://report.if.ua/video/Chas-ryatuvaty-skarby-VIDEO/>

512. Червона калина. Записки на стінах. Маркіян Іващишин про кав'ярні [відео]. (2019). URL: https://www.youtube.com/watch?v=VE2szfMfEOI&list=PL3wTEGJlgw-pZrXKPlj92Y3sd5XygUVPx&index=3&ab_channel=OlyaPona
513. Черепанин В. Мистецтво і місто. *Кінець кінцем*. 2003. С. 54–56.
514. Черепанин В. Сучасне мистецтво і політичне: проблеми взаємовпливу. *Наукові записки*. 2006. Том 49. Теорія та історія культури. С. 87-93.
515. Четверо з джазу. *Комсомольський прапор*. 1988, 14. 05. С. 4.
516. Чепелик О. *Взаємодія архітектурних просторів сучасного мистецтва та новітніх технологій або мультимедійна утопія*. Київ: Хімджест. 2009. 260 с.
517. Чепелик О. Розглядаючи практики соціальної скульптури та естетику взаємодії. *Художня культура*. 2010. №7, С. 165-176.
518. Чепелик О. Суспільне замовлення для урбаністичних просторів. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2009. Київ: НАОМА. С. 430-446.
519. Чепелик О. *Сучасне мистецтво у громадському просторі*. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва. 2009. 63 с.
520. Чернова І. *Музичне виконавство в ситуації постмодернізму*: [монографія]. Львів: АСВ. 2011. 185 с.
521. Чиж І. Теорія масових комунікацій Герберта Маршалла Маклюєна: Проекція на сучасні тенденції суспільного розвитку. *Слово просвіти*. 2018, 7. 11. URL: <http://slovoprosvity.org/2018/11/07/teoriya-masovyh-komunikatsij-herberta-marshalla-maklyuena-proektsiya-na-suchasni-tendentsiji-suspilnoho-rozvytku/>
522. Чичасова Н. Партисипація: три приклади взаємодії. *Мистецький арсенал*. URL: <https://artarsenal.in.ua/things/partysypatsiya-try-pryklady-vzayemodiyi/>
523. Чубай Г. Вертеп. 1968. *Клуб поезії*. URL: http://www.poetryclub.com.ua/metr_poem.php?poem=4958

524. Чубай Г. Гіпноз. *Поетичні майстерні*. URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=22273>
525. Чуйко Я. У Львові влаштували «Середньовічний карнавал» на знак протесту проти закону про театр. *Громадське*. 2019, 5. 12. URL: <https://hromadske.ua/posts/u-lvovi-vlashtuvali-serednovichnij-karnaval-na-znak-protestu-proti-novogo-zakonu-pro-teatr>
526. Чупринська А. Три модерних мистецьких обличчя Тернополя. *Галас*. 2018, 10. 03. URL: <https://galas.te.ua/2018/03/три-модерних-мистецьких-обличчя-терн/>
527. Чучук С. Автобусні зупинки радянської доби: феномен у монументальному мистецтві. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018, Випуск 3. С. 80-90.
528. Чучук С. *Стильові особливості інформаційного поля міст Івано-Франківської області в контексті розвитку культури середини XX – початку XXI століття*. [Дисертація кандидата мистецтвознавства. Івано-Франківськ, ПНУ. 2021].
529. Шаталова О. (Мета) фізика форми. *Альманах ШТАБА*, 2014, №1. С. 100-125.
530. Шафраньш О. Підходи до трактування феномену контркультури: спроба типологізації. *Науково-теоретичний альманах «Грані»*. 2019. Т. 22. № 3. С. 52-61. DOI: 10.15421/171932
531. Шевчук В. Куди іде «Рух». *Прикарпатська правда*. 1988, 31. 08. С. 2.
532. Шевчук К. Естетичні цінності в концепціях представників універсалізму та плюралізму в польській естетиці першої половини XX ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія», серія «Філософія»*. 2018, № 21. С. 44-49
533. Шеменьова Ю. *Мурали України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості. взаємовпливи* [Дисертація доктора філософії. Київ: НАКККІМ, 2021].

534. Шерф Г. З досвіду експозиційної роботи Лувра. *Історична правда*. 2013, URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2013/06/11/125952/>
535. Шехтер Д. За кадром «#occupywallstreet». *Ліва*. 2011, 28. 09. URL: <https://liva.com.ua/behind-the-scenes.html>
536. Шепеть Т. *Станкова графіка Львова 1990 – 2000-х років: національна специфіка та європейський мистецький контекст. взаємовпливи* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, ЛНАМ, 2019].
537. Шикан В. Диригент кольорових рапсодій. *Радянська Україна*. 1964, 13.IX.
538. Шишов О. Симфонія кольорів. *Вечірній Київ*. 1968, 6. 01.
539. Шлях: Каталог [авт. і упор. Ю.Бойко]. Львів : Компанія «Гердан», 1989. 8 с.
540. Шмагало Р. Сучасне художнє ковальство України: авторський колективний пошук. *Образотворче мистецтво*. 2012, №3-4. С. 6-8.
541. Шорске К. Віденський fin-de-siècle. Політика і культура: монографія. Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. 320 с.
542. Штець В. *Творчість З. Шолтеса в контексті розвитку образотворчого мистецтва Закарпаття ХХ століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства. ЛНАМ, 2018].
543. Шуай Лі, Лошков Ю. *Джаз як системне явище*. Харків. 2019. 183 с.
544. Шумська Я. *Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ–початку ХХІ століття: українськопольська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, ЛНАМ, 2017].
545. Шумилович Б. Відмовляючись від соціалізму: альтернативні простори Львова 1970–2000-х років. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2013. Вип. 23. С. 602-614
546. Шумилович Б. Львів кінця 1980-х. *Мітец*. 2016. URL: <https://mitec.ua/lviv-kincja-1980-h-peredistorij/>
547. Шумилович Б. Мистецтво на експорт: чи мають шанс маргінальні форми і жанри мистецтва стати важливими в Україні? *Kulturaenter*. 2013, 15.03. URL: https://www.academia.edu/3070924/Мистецтво_на_експорт_чи_мають

шанс маргінальні форми і жанри мистецтва стати важливими в Укр
аїні

548. Шумилович Б. Ю. Соколов та галереї «Децима», «Червоні рури». *Центр міської культури Центрально-східної Європи*. URL: <https://storymaps.arcgis.com/stories/752b4a8c8b314aff820fbfec760b8a01>
549. Шумилович Б. 1993 у Львові: трансгресії та естетичні ритуали переходу. *Zbruc̣h*. 2018, 23. 05. URL: <https://zbruc.eu/node/80025>
550. Яблонська Т. Про себе. *Дзеркало тижня*. 2005, 24. 06. URL: https://gazeta.dt.ua/SOCIETY/tetyana_yablonska_pro_sebe.html
551. Яніон М. Занепад парадигми. Сучасність. Київ, 2002. № 1. С. 83–90.
552. Яким буде український стенд на International Fashion Showcase 2017. *Vogue*. 2017, 10. 02. URL: <https://vogue.ua/article/ifs2017/kakim-budet-ukrainskiy-stend-na-international-fashion-showcase-2017.html>
553. Як у Львові з'явився новий артцентр? *Ukrainer*. 2021, 7. 04. <https://ukrainer.net/lviv-art-tsentr/>
554. Яковенко К. Ганс Ульріх Гумбрехт: «Повернення до колишньої реальності вже неможливе». *Lb. Ua*. 2021, 11. 01. URL: https://lb.ua/culture/2021/01/11/474887_gans_ulrih_gumbrecht_povernennya.html
555. Яковець І. Комунікаційний простір сучасного музею як одна з основних категорій теорії музейної комунікації. *Вісник ХДАДМ*. 2014. №4-5. С. 129-133.
556. Яковець І. *Художній музей ХХІ століття*: [монографія]. Черкаси: Вид. Вовчок О., 2016. 464 с.
557. Яковина М. Творити. *Агро*. 1989, 24.11.
558. Яковина М. *Хроніка руху: від «третіх совєтів» до самостійної України*. Львів: Сіверсія. 2002.
559. Янко К. Одна історія з мого життя. Ігор Калинець про пошуки могили забутого поета. *Фотографії старого Львова*. 2016, 14. 12. URL: <https://photo-lviv.in.ua/odna-istoriya-z-moho-zhyttya-ihor-kalynets-pro-poshuky-mohyly-zabutoho-poeta/>

560. Яремак М. арт-проект «цСмОб'єкт9116». *АртЛьвів*. 2016 URL: <https://art.lviv-online.com/myroslav-yaremak/>
561. Яремак М., Карп'юк В. «Пси Святого Луки» - 6: Михайло Вітушинський. *Zbruc*. 2004, 11. 02. URL: <https://zbruc.eu/node/18637>
562. Яремак М. Роботи з майстерні. *Мітец*. 2019, 6. 09. URL: <https://mitec.ua/category/artists/yaremak-miroslav/>
563. Ясковець В. Допис про Галицький молодий театр. 2019, 4 червня. URL: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=534404040740569&id=100025129322914
564. Яців Р. *Українське мистецтво XX століття: ідеї, явища, персоналії: збірник статей*. Львів :[б.в.]. 2006. 351 с.: іл.
565. Яців Р. *Мала хронологія мистецьких подій і пам'ятних дат XX століття: Україна – Світ*. Львів: В-во «Апріорі». 2021. 544 с.
566. Яшенкова О. Основи теорії мовної комунікації. К. : ВЦ «Академія», 2010.
567. 365 віршів за рік. Книга рекордів України поповнилася ще одним досягненням. *Еспресо*. 2021, 2. 11. URL: <https://zahid.espreso.tv/365-virshiv-za-rik-kniga-rekordiv-ukraini-popovnilasya-shche-odnim-dosyagnennyam>
568. Abarca J. Teaching Urban Intervention, Learning to See the City Anew. *Urbanario*. 2011, 7. 05. URL: <https://urbanario.es/en/articulo/teaching-urban-intervention-learning-to-see-the-city-anew/>
569. Agamben G. What is The Contemporary? “*What is an Apparatus?*” and Other Essays. Stanford: Stanford University Press. 2009. Pp. 39-54.
570. Albertini T. Digital Non-Presence: Live Performances in the Age of Endless Replayability. 2021. URL: https://www.academia.edu/s/1a2d016d02?source=ai_email
571. Alexander J.- C., Giesen B. & Mast J.- L. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge University Press. 2006.
572. Andryczyk M. Bu-Ba-Bu: Poetry and Performance. *Journal of Ukrainian Studies*. 2002, Volume 27, Numbers 1-2. Canadian Institute of Ukrainian Studies, University of Alberta. Pp. 257-272.

573. Armitage J. *From Modernism to Hypermodernism and Beyond: An Interview with Paul Virilio*. L.; Thous and Oaks; New Delhi, 2000.
574. *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*. MoMA. 2018. 411 p.
575. Auge M. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London· New York. 1995. 130 p.
576. Auslander Ph. *Theory for Performance Studies. A student's guide*. London & New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2008. 168 p.
577. Babii N. Aesthetics of modernity at the turn of the century: Modern – Postmodern – Hypermodern – Metamodern. *Culture and arts in the modern world*. 2020. Issue 21. Pp. 23-33. DOI: 10.31866/2410-1915.21.2020.207866
578. Babii N. Popular culture as a source of ideas in the urban spaces of western ukraine during the pandemic. *Culture and Arts in the Modern World*. 2021. Issue 22. Pp. 129-144. DOI: 10.31866/2410-1915.22.2021.235900
579. Babii N., Hubal B., Dundiak I., Chuyko O., Chmelyk I. & Maksymliuk I. Performance: transformation of the socio-cultural landscape. *AD ALTA: Journal of interdisc iiplinary research*. 2021. Issue 1. Pp. 129-133
580. Babii N., Chmelyk I., Semchuk L., Typchuk V., & Voloshchuk Y. (2022). Art practices in museums of Western Ukraine – from subject to method. *AD ALTA*. 2022. Vol. 12, Issue 1, Special Issue XXVII. Pp. 91-99.
581. Barber B., Bugden E., Dayton-Johnson J. et al. *Littoral Art and Communicative Action / by ed. M.J. Léger*. Windsor : Common Ground Publishing, 2013. 140 p.
582. Baudelaire Ch. *Oeuvres complètes, préface, présentation et notes de M. A. Ruff*. Editions du Seuil. 1999.
583. Beech D. Institutionalisation for All. *Art Monthly* 294. 2006, March. URL: <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/institutionalisation-for-all-by-dave-beech-march-2006>
584. Bennett A., Taylor J. and Woodward I. *Festivalisation of Culture*. Griffith University, Australia. 2014.

585. Binkley T. Piece: Contra Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1977, Vol. 35. №3. Pp. 265-277.
586. Bishop Cl. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London : Verso, 2012. 382 p.
587. Bishop Cl. *Radical Museology, or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?* Koenig Books. 2013. 80 p.
588. Böhme G. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. Bloomsbury. 2017. 216 p.
589. *Bored Russians Posted Silly Art Parodies. The World Has Joined In. New York Times*. 2020. 25.04. URL: <https://www.nytimes.com/2020/04/25/world/europe/russia-facebook-art-parodies.html?searchResultPosition=1>
590. Bourriaud N. *Relational Aesthetics. Les presses du réel*. 2002. 128 p.
591. Bourdieu P. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press. 1993. 322 p.
592. Burszta W. J. Współczesny anarchizm. Życie i sztuka na ulicach. *Street art: między wolnością a anarchią*. Materiały z konferencji, zorganizowanej 13 października 2009 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie., Warszawa. 2009. 318 s. S. 99-263.
593. Byrne D. Vernacular culture and nationalism. 2016. URL: <https://davidbyrne.com/journal/vernacular-culture-and-nationalism>
594. Can art change war? JR marches through lviv, ukraine with 100 local volunteers *Designboom*. 2022. 22. 03. URL: <https://www.designboom.com/art/jr-lviv-ukraine-valeriia-refugee-mural-nft-100-local-volunteers-03-22-2022/>
595. Cankaya İ. Art, City and Social Bonding: Street Gallery. *SAUC - Street Art and Urban Creativity*. 2021, 7(2), Pp. 26-33. URL: <https://doi.org/10.25765/sauc.v7i2.478>.
596. Certeau M. de. *L' invention du quotidien. tome 1 : Arts de faire*. Union générale d'éditions, 1980. 349 p.

597. Contemporanéité. URL: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/contemporan%C3%A9it%C3%A9>
598. Contemporary. URL: <https://www.dictionary.com/browse/contemporary>
599. Crosbie M.- J., Womersley, S. *Site: Identity in Density*. Mulgrave, Victoria: Images Publ. Group. 2005. 253 p.
600. Danto A. *What art is*. New Haven : Yale University Press, 2014. 174 p.
601. Debord G. Theory of the Dérive. *Internationale Situationniste*. 1958, №2. URL: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>
602. Debord G. [1957]. Report on the Construction of Situations. *Situationist International Anthology*. Berkeley, California: Bureau of Public Secrets. 2006.
603. Dewey J. *Art as experience*. Library of Congress Catalog. New York, USA: First Perigee Printing. 1980. 355 p.
604. Dickie G. Beardsley's phantom aesthetic experience. *Journal of Philosophy*. 1965, № 62. Pp. 129-136
605. Dickie G. 'What Is Art? An Institutional Analysis. *Art and the Aesthetic*. London: Cornell University Press, 1974. Pp. 19–52.
606. Duffy R. The NFT Market Tripled Last Year, and It's Gaining Even More Momentum in 2021. *Morning Brew*. 2021. URL: <https://www.morningbrew.com/emerging-tech/stories/2021/02/22/nft-market-tripled-last-year-gaining-even-momentum-2021>
607. «Enter UA». *Велика ідея*. 2017, 6. 11. URL: <https://biggggidea.com/project/enter-ua/>.
608. Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism. *Anthropoetics*. 2001, Vol 6, No 2.
609. Filiciak M. Ulica jako hybryda. Przestrzeń miejska z perspektywy sieci. *Street art: między wolnością a anarchią*. Materiały z konferencji, zorganizowanej 13 października 2009 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie., Warszawa. 2009. 318 s. S. 126-288.
610. Garcia D., Lovink G. The ABC of Tactical Media. 1997. URL: <https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>

611. Geertz C. *The Interpretations of Culture*. New York: Basic books. 1973. 470 p.
612. Goldberg R. *Performance art : from futurism to the present*. London : Thames and Hudson. 2008. 216 p.
613. Greenberg C. *Collage*. The quintessential essay on Cubism and probably the most important single essay about 20th Century painting. *Art and Culture, substantially revised from an article in Art News*. 1958. URL: <http://www.sharecom.ca/greenberg/collage.html>
614. Hariman R. *Public Culture*. *Oxford Research Encyclopedia of Communication*. 2016. URL: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.32>
615. Hutcheon L. (2002). *The Politics of Postmodernism*. N.Y.; L.: Routledge.
616. Horkheimer M. & Adorno, Th. W. *Dialektik der Aufklaerung Philosophische Fragmente*. Fischer Wissenschaft. 2006. 246 p.
617. Interview with Geert Lovink for Digital Manifesto Archive by Matt Applegate & Izzy To. URL: <https://networkcultures.org/geert/2015/03/17/on-the-abc-of-tactical-media-workspace-manifesto-1997/>
618. Interview with Mykola Riabchuk by Anna Chukur, assistant on the project “The Unofficial Texts of Late Soviet Culture: A Catalogue of Samizdat Periodicals,” directed by Ann Komaromi. Interview date: 31 March 2008. URL: <https://samizdatcollections.library.utoronto.ca/interviews/ru/mykola-riabchuk>
619. Johnson R. What Is Cultural Studies Anyway? *Social Text*, 1986-1987. No. 16, Pp. 38-80
620. Kittler F. *Optical Media: Berlin Lectures 1999*. Polity. 2009. 256 p.
621. Klemko R. Displaced artists in Lviv create antiwar work to tell the story of Ukraine. 17. 04. 2022. URL: <https://www.washingtonpost.com/world/2022/04/17/lviv-ukraine-artists-trauma/>
622. Konyves T. *Videopoetry: a manifesto*. 2011. URL: http://liberatedwords.com/wp-content/uploads/2019/07/VIDEOPOETRY_A_MANIFESTO.pdf

623. Kosuth J. *Art After Philosophy and After: collected Writings, 1966–1990*. Massachusetts Institute of Technology. 1991.
624. Kozik V., Sofilkanych M., Bilozub L., Korsunskyi V., & Babii N. Problems and prospects of the development of creative design thinking of higher education students in the conditions of digitalization. *Revista Eduweb*. 2022, 16(2), Pp. 134–145. URL: <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2022.16.02.9>
625. Kravagna Chr. Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis. *Babias, M., Könnike, Ach. (Hrsg.). Die Kunst des Öffentlichen, Dresden*. 1998.
626. Kwon M. Public Art and Urban Identities. *Transversal*. 2002, 01. URL: <https://transversal.at/transversal/0102/kwon/en>
627. Kroker A., Cook D. *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Montreal: New World Perspectives, 1986. 320 p.
628. Lantis M. Vernacular Culture. *American Anthropologist*, 1962. 62. Pp. 202-216.
629. LaSalle D. & Britton A. T. Priceless: *Turning Ordinary Products into Extraordinary Experience*. Harvard Business School Publishing. 2002. 208 p.
630. Lefebvre H. *Everyday Life in the Modern World*. New Brunswick: Transaction Publishers. 1990. 324 p.
631. Lerner M. *America as a civilization; life and thought in the United States today*. New York, Simon and Schuster. 1957. 1036 p.
632. Lynch K. *The Image of the City*. Harvard-MIT Joint Center for Urban Studies Series. 1960. 194 p.
633. Lipovetsky G. Time Against Time, or The Hypermodern Society. *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. N. Y.; L.; New Delhi; Sydney. 2015.
634. Mankurt. Ми пам'ятаємо: Генрієтта Левицька. Поштовий некролог. *Zaxid.net*. 2010, 29. 10. URL: https://zaxid.net/mi_pamyatayemo_genrietta_levitska_poshtoviy_nekrolog_n1114641

635. Manovich L. New Media from Borges to HTML. *The New Media Reader*. Ed. by N.Wardrip-Fruin, N. Montfort. Cambridge (Mass); London. 2003. Pp. 13-25.
636. McLuhan M. *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. N.Y.: The Vanguard Press.1951.
637. Methodology. *Intelligence report*. 2020. Pp. 102. URL: https://storage.googleapis.com/artnet-interim-static-assets-repository/intelligence-reports/2020/fall_2020_intelligence_report.pdf
638. Miller J. Color Constructions From a Rocket Engineer Turned Photographer. *Time*. 2012, 9. 01. URL: <https://time.com/3784743/color-constructions-from-a-rocket-engineer-turned-photographer/>
639. Milohnic A. Artivism. [Translated by Olga Vuković]. *Transversal*. 2003, 05. URL: <https://transversal.at/transversal/1203/milohnic/en?hl=Aldo%20Milohnic>
640. Modern. *Larousse dictionnaires*. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moderne/51945>
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moderne/51945>
641. Morgan A. Marina Abramovic pits Performance Art against Theatre. *Huffpost*. 2010, 21. 06. URL: http://www.huffingtonpost.com/2010/07/21/marina-abramovic-pits-per_n_655016.html
642. Moulin R. The French Art Market. *Sociological View*, 1987. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
643. Mouffe Ch. Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art and Research*. 2007. Volume 1, №2. URL: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>
644. Mouffe Ch. *On the Political: Thinking in Action*. London & New York: Routledge. 2011. 160 p.
645. Nielsen P. The Model - A Model for a Qualitative Society (1968). *Museu d'Art Contemporani de Barcelona*. 2010. 240 p.
646. One Minute of Doubt (1999) by Carsten Höller. *Printed Matter, Inc*. 2018. URL: <https://www.printedmatter.org/catalog/56013/>

647. Osborne P. *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. London: Verso. 1995. 290 p.
648. Osborne P. «Art Space». *Anywhere Or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London and New York: Verso, 2013. Pp. 133–174.
649. Osborne P. *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso. 2014. 288 p.
650. Prensky M. Digital Natives Digital Immigrants. *On the Horizon*. MCB University Press, Vol. 9. No. 5. 2001.
651. PORTOFRANKO@PORTOFRANKOfest. URL: <https://www.facebook.com/PORTOFRANKOfest/>
652. Rancière J. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Continuum International Publishing Group. 2004. 120 p.
653. Risch W.- J. *The Ukrainian West: Culture and the Fate of Empire in Soviet Lviv*. Harvard University Press; Illustrated edition. 2011. 374 p.
654. Schacter R. Street art is a period, PERIOD. (Or, classificatory confusion and intermural art). 2016. URL: https://www.academia.edu/31498254/Street_Art_is_a_Period_Period_Or_classificatory_confusion_and_intermural_art
655. Schechner R. *Performatyka wstęp*. Wrocław. 2006. 404 p.
656. Schechner R. What is Performance Studies? *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2013, №5. Pp. 2 -11.
657. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3.2011. URL: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>.
658. Sholette G. Interventionism and the historical uncanny... Or: can there be revolutionary art without the revolution?, N. Thompson and G. Sholette (editors). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge, MA : MIT Press. 2004. 134 pp.

659. Sikorski T. Czy street art jest sztuką. 2012. URL: http://archiwum.galeriabielska.pl/upload_file/Czy%20street-art%20jest%20sztuka%C4%85%20pdf.
660. Slavik`s fashion. URL: <https://www.facebook.com/SlaviksFashion>
661. Snow P. Performing society. *Thesis Eleven*. 2010, V. 103. № 1. Pp. 78–87.
662. Sontag S. Notes on Camp. Penguin. 2018. 64 p.
663. Stanislav Turina. <https://www.instagram.com/stanislawturina.fm/> We are the twice
664. Schwegler M. Now, Time Kills: An Interview with Nikita Kadan. *Various Artists*. 2022. URL: <https://various-artists.com/now-time-kills/>
665. Sternberg M. Chronology and Narrative Theory. *Poetics Today*. 1990. Vol. 11. No. 4. Pp. 901–948.
666. Swift T. An interview with Luke Turner & Nastja Säde Rönkkö. *AQNB*. 2014, 19 May. URL: <http://www.metamodernism.com/>
667. Taylor Br. *Art today*. Laurence King Publishing. 2004. 256 p.
668. Taylor Ch. *A Secular Age*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press. 2007. 874 p.
669. Timko T. The Institutionalization of Independent Public Art and its Influence on Social Taste. *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, 2021. 7(2), Pp. 66 - 73. URL: <https://doi.org/10.25765/sauc.v7i2.396>
670. Troianovski A. Bored Russians Posted Silly Art Parodies. The World Has Joined *The New York Times*. 2020. URL: <https://www.nytimes.com/2020/04/25/world/europe/russia-Facebook-art-parodies.html>
671. Urbanmedia Archive (Львів). URL: <https://uma.lvivcenter.org/en>
672. Varga I. The Body – The New Sacred? The Body in Hypermodernity. *Current Sociology*. 2005. Vol. 53(2). Pp. 211–212.
673. Vermeulen T.& van den Akker R. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. Pp. 1-14. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/>

674. Vernacular.URL:

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/vernacular?q=%09Vernacular>

675. Vernacular. URL: <https://www.dictionary.com/browse/vernacular>

676. Warner M. Publics and Counterpublics. *Public Culture*, Volume 14, Number 1, Winter. 2002. Pp. 49-90.

677. Weber P. How 'Russian warship, go f--k yourself' became Ukraine's 'Remember the Alamo!' *The Week*. 2022, 25.02. URL: <https://theweek.com/russo-ukrainian-war/1010613/how-russian-warship-go-f-k-yourself-became-ukraines-remember-the-alamo>

678. Williams R. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Croom Helm. 1976. 352 p.

679. Williams R. *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. London: Verso. 1989. 358 p.

680. Wolf W. *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi. 1999. 272 p.

681. Wulf Ch. *Die Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur*, Bielefeld: transcript, 2014

682. Young J. E. The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. *The University of Chicago press journals*. 1992, Vol. 18 (2). P. 267-296.

683. Zbrzezny A. Milczenie syren [Mermaids silence]. *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria*. R.23: 2014. 1(89), 229-241.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковано основні наукові результати дослідження

Монографія

1. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця XX – початку XXI століть: культурні домінанти, форми репрезентації, перспективи: монографія; Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ: Фоліант. 2022. 400 с.: іл.

Рецензія: Яців Р. М. Соціокультурна комунікація в новому інструментарії осмислення. Рецензія на монографію Бабій Н. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси Західної України кінця XX – початку XXI століть: культурні домінанти, форми репрезентації, перспективи : монографія. Івано-Франківськ, Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2022. 400 с.: іл. *Народознавчі зошити.* № 2 (170), 2023. С. 506–507.

Монографії у співавторстві:

2. Подаруй ми писаночку: альбом [редактор, автор та упорядник текстів Н. Бабій]. Івано-Франківськ: Каменярь – Гердан Графіка, 2001. 96с.: іл., фото.

Статті в зарубіжних наукових фахових виданнях, індексовані (Web of Science)

3. Babii N., Hubal B., Dundiak I., Chuyko O., Chmelyk I. & Maksymliuk I. Performance: transformation of the socio-cultural landscape. *AD ALTA: Journal of interdisciplinary research*. Hradec Králové. 2021. Issue 1. P. 129–133. URL: http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110117/papers/A_27.pdf
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000640541900025>
(Особистий внесок: сформульовано концепцію переходу перформанса з мистецької до соціокультурної площини, проаналізовано приклади перших перформансів у Івано-Франківську)

4. Babii N., Chmelyk I., Semchuk L., Typchuk V., & Voloshchuk Y. Art practices in museums of Western Ukraine – from subject to method. *AD ALTA*. Hradec Králové. 2022. Vol. 12, Issue 1, Special Issue XXVII. Pp. 91–99. URL: http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120127/papers/A_17.pdf
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000819377800016>
(Особистий внесок: сформульовано домінуючі стратегії та конкретні практики музейної репрезентації актуального мистецтва в музеологічному полі)
5. Kozik V., Sofilkanych M., Bilozub L., Korsunskyi V., & Babii N. Problems and prospects of the development of creative design thinking of higher education students in the conditions of digitalization. *Revista Eduweb*. Valencia, Edo. Carabobo. Venezuela. 2022. 16(2), 134–145. URL: <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2022.16.02.9>
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000852832400009>
(Особистий внесок: здійснено джерелознавчий аналіз, візуалізовано методологічну концепцію)

Статті в наукових фахових виданнях України (категорія Б)

6. Бабій Н. Взаємини традиційного і постмодерного у культурно-мистецькому просторі Івано-Франківська 80–90-х років XX ст. *Народознавчі зошити*. Львів. 2019, № 6 (150). С. 1708–1720. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1708>
7. Бабій Н. Альтернативний музей міста в умовах інформаційного суспільства. Івано-Франківський досвід. *Питання культурології*. Київ. 2019, № 35. С. 108–122. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2019-6/36.pdf> DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1708>
8. Бабій Н. «Імпреза» як каталізатор культурно-мистецьких процесів в Україні 90-х років XX сторіччя. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне. 2019, Випуск 31. С. 187–193. https://www.researchgate.net/publication/343602461_IMPENZA_AK_KATALIZAT

OR KULTURNO-MISTECKIH PROCESIV V UKRAINI 90-
h ROKIV NH STORICCA

9. Бабій Н., Чучук С. Системи візуальних комунікацій як інструмент трансформацій міського простору (на матеріалах м. Івано-Франківськ). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*. Тернопіль. 2019, № 2 (вип. 41). С. 183–195. DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.25>. *(Особистий внесок: здійснено джерелознавчий аналіз, сформульовано методологічну концепцію)*

10. Бабій Н. Культурно-мистецькі часописи Західної України: від видання «underground» до альтернативної преси. *Культурологічна думка/The Culturology Ideas*. Київ. 2020. №18 №2, С. 120–131. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.120-131>

11. Babii N. Aesthetics of modernity at the turn of the century: Modern – Postmodern – Hypermodern – Metamodern. *Culture and arts in the modern world*. Kyiv. 2020, Issue 21. Pp.. 23–33. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.21.2020.207866>

12. Бабій Н. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. Київ. 2020, №36. С. 69–78. DOI: [10.31866/2410-1311.36.2020.221047](https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047)

13. Бабій Н. Мистецтво у публічному просторі Західноукраїнських міст: очікування та реалії. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. Київ. 2020, Том 3. С. 43–48. DOI: <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2020.3.43-48>
<http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/19045>

14. Бабій Н. Феномен «Колумба». Успіх стратегій провінційного фотоклубу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне. 2020, №35. С.245–251. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.392>

15. Бабій Н. Акціонізм у театральних практиках Західної України кінця XX сторіччя. *Культура і сучасність*: альманах. Рівне. 2020. № 2. С. 10–16. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2020.222203>
16. Бабій Н. Рок-культура Івано-Франківська в друкованих джерелах 1980-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Київ. №34, 2020. С. 70–75. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.319>
17. Бабій Н. Альтернативні простори кав'ярень західноукраїнських міст кінця XX сторіччя в контексті цивілізаційної приналежності. *Культурологічна думка*. Київ. 2021. Том19, №1. С. 102–116, DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-19-2021-1.102-116>
18. Бабій Н. Performance studies. Пошуки методики перетворення соціокультурного ландшафту. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ. 2021, Вип. 17. Ч. 1. С. 159–164. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(1\).2021.235248](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(1).2021.235248)
19. Babii N. Popular culture as a source of ideas in the urban spaces of Western Ukraine during the pandemic. *Culture and Arts in the Modern World*. Kyiv. 2021, Issue 22. Pp. 129–144. DOI: [10.31866/2410-1915.22.2021.235900](https://doi.org/10.31866/2410-1915.22.2021.235900)
20. Бабій Н. Взаємодія мистецтв та актуальних практик у поетичних експериментах 90-х років XX століття. *Питання культурології*. Київ. 2021, (38), С. 248–263. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.247167>.
21. Бабій Н. Модифікація теми міста у візуальному мистецтві Західної України другої половини XX століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Науковий збірник. Рівне. 2021, Випуск 38. С. 45–51. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.466>
22. Бабій Н. Відтворювання та комунікація тексту в актуальних практиках міських просторів XXI сторіччя. *Культурологічна думка*. Київ. 2022, Том. 21. №1. С.78–92. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.78-92>
23. Бабій Н. Маркування вернакулярних просторів західноукраїнських міст в контексті культурних перетворень початку XXI ст. *Народознавчі зошити*. Львів. 2022, No 1 (163). С. 3–15. DOI: <https://doi.org/10.15407/>

24. Бабій Н. Реляційна діяльність Мирослава Яремака: особливості рецепції авторського перформансу. *Питання культурології*. Київ. 2022, №40. С. 91–107 DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.40.2022.269360>

25. Бабій Н. Трансформація західноукраїнського вуличного мистецтва в контексті комунікаційної стратегії виробництва. *Культурологічна думка*. 2023. Том 23 № 1 (2023). С. 143–156. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.143-156>

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях

26. Gubal B., Babij N. Drzwi i bramy Stanisławowa z XIX i początku XX wieku. Stan zachowania i proces restaurowania zabytków na początku XXI wieku. *Rocznik Kresow, Warszawa*. 2018. № 4. S. 7–45. URL: https://poo2n8.webwave.dev/lib/poo2n8/8_PDFsam_Rocznik-nr-4-NET-kldjgq0m.pdf ISSN: 2391-6435 (*Особистий внесок: виконана теоретична частина дослідження*).

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

27. Бабій Н. Станіславів – місто-музей і місто музеїв. Нові підходи в пошукові актуальних експозицій. *Роль музею у збереженні, реставрації та популяризації культурного надбання: мат. Всеукр. наук.-практ. конф., 8–9 вересня 2015*. Івано-Франківськ: Сімик, 2015. С. 158–162.

28. Бабій Н. Експозиційна діяльність Богдана Губаля. *Бережанська гімназія: сторінки історії : мат. III міжнар. наук. конф., 17 вересня 2015*. Бережани, 2015. С. 91–95.

29. Бабій Н. Дизайн поліграфії кінця 90-х рр. XX ст. Регіональні фактори розвитку. «*Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)*». Івано-Франківськ, 2017. Книга Друга. С. 3–9.

30. Бабій Н. Громадський простір. Визначення та способи реалізації в реаліях сучасного міста. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*. К. : КНУТД, 2018. С. 120–125.

31. Бабій Н. Кураторська діяльність Богдана Губалю у період 1990–2006 рр. *Гуцульщина ХХІ ст: проблеми та перспективи збереження гірської природи та етнічної культури в гуцульському регіоні українських Карпат в умовах глобалізації*. Яремче, 2018. С. 16–18

32. Бабій Н. Руйнація власних гуманістичних ідеалів прикарпатських «академіків» між тоталітарними режимами та повернення із забуття наприкінці ХХ ст. *Станиславів та Станиславівщина в 1918 – 1923 рр. Т. II Адміністрація – Культура*. Варшава – Івано-Франківськ. 2019. С. 241–260.

33. Бабій Н. Політика та культура Івано-Франківська часів розпаду тоталітаризму та утвердження національної держави. Багатозначність зв'язків. *В ім'я свободи. Станиславів та Станиславівщина як простір міжнародної співпраці. В 100-річчя союзу Пiлсудський-Петлюра*. Варшава-Івано-Франківськ. 2020, Том II. С. 253–273.

34. Бабій Н. Міфічний персонаж у час екранної культури. *Ідеологія національної аристократії: збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю 25–26 лютого 2021 року / науковий редактор Тетяна Єщенко*. Львів: Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2021. 620 с. С. 228–232.

35. Бабій Н. Секуляризація актуальних мистецьких практик Західної України ХХІ ст. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: Тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції (Львів, 20 листопада, 2020)*. Львів, 2020. С. 22–24.

36. Бабій Н. Актуальні проекти скульптора Олександра Желізняка. *Персоналістика українознавства як світоглядний феномен: Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (20–22.05.2021)*. Івано-Франківськ: Вид-во ІФНМУ, 2021. С. 54–63

37. Бабій Н. Он-лайн навчання: від нескінченних можливостей до втрати присутності. Філософсько-психологічні аспекти духовності в освіті та науці *Збірник тез VI Міжнародної науково-практичної конференції 23 квітня 2021 року*. Львів. 2021. С. 24–27.

38. Бабій Н. Science art: мистецтво у науці чи наука у мистецтві. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : доп. та повідомл. IX Міжнар. наук. конф. (Львів, 19 листоп. 2021 р.) / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ; ред.-упоряд.: Л. Купчинська, О. Осадця; відп. ред. Л. Снісарчук. Львів, 2021. С. 268–275.

39. Бабій Н. Естетичний феномен міста в контексті присутності та виробництва простору. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф.* (Київ, 26–27 березня 2022 р.) Київ : КНУКіМ, 2022. С. 14–18.

40. Бабій Н. Культурно-мистецькі практики у контексті розгортання воєнного дискурсу. Західноукраїнські хроніки першого місяця війни 2022. *Збірник тез VII Міжнародної науково-практичної конференції "Філософсько-психологічні аспекти духовності сталого розвитку людства"*, 20 квітня 2022 р. / за ред. Л. В. Рижак ; відповід. за вип. Н. І. Жигайло, Ю. В. Максимець. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2022. С. 19–21.

41. Бабій Н. Музей і арт-практика – від предмету до методу. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : доп. та повідомл. IX Міжнар. наук. конф. (Львів, листоп. 2022 р.) / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Львів. С. 231–235.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

42. Бабій Н. Івано-Франківськ: Прихід і проща Тетяни Павлик. *Образотворче мистецтво*, Київ. 2001. № 4.2. С. 83—84: 3 іл.

43. Бабій Н. Івано-Франківськ: Силою таланту та інтуїції: [Про маляра Петра Савчина з Калуша на Івано-Франківщині]. *Образотворче мистецтво*, Київ. 2002. №4.2. С. 52: 5 іл., фото.

44. Бабій Н. Івано-Франківськ: Атмосфера маминої заплоті: Штрихи до портрета художника Василя Красьохи. *Образотворче мистецтво*, Київ. 2002. Київ. №4.3. С. 83—84: 3 іл.

45. Бабій Н. В музеї на Низовій, 2 [Про виставку «Храми Івано-Франківщини»]. *Західний кур'єр*. Івано-Франківськ. №40(373). 30.09.1994.

46. Бабій Н. Риба, що забагла літати. [Про персональну виставку творів художника з Коломиї Сергія Зінця]. *Західний кур'єр*. Івано-Франківськ. №45(378). 4.11.1994.

47. Бабій Н. Його ім'я Олександр Чулков. [Про персональну виставку творів художника]. *Тижневик Галичини*. Івано-Франківськ. 06.1995.

48. Бабій, Н. Гармонія і свобода волі.[Про персональну виставку творів художника-фотографа А. Лукашова]. Вперед. Івано-Франківськ. №69–70. 23.09.1995.

49. Бабій Н. Цей крихкий і непевний світ [Про творчість Івано-Франківської малярки Тетяни Павлик]. *Тижневик Галичини*. Івано-Франківськ. 30.07.1998.

50. Кластер народних художніх промислів «Сузір'я» : альбом / [вступна стаття Н. П. Бабій]. Івано-Франківськ, 2008. С. 19–22.

51. Бабій Н. Митець, дизайнер, викладач. *Богдан Іванович Губаль : бібліографічний покажчик (до 60-річчя від дня народження та 35-річчя творчої діяльності)*. Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2012. С. 6–10.

52. Губаль Б., Бабій Н. Двері і брами Станиставова ХІХ – поч. ХХ ст. Вивчення, збереження та відновлення на поч. ХХІ ст. *Ковальська майстерня*. Київ. 2018, № 1 (47). С. 32–38. (Особистий внесок: здійснено джерелознавчий аналіз)

53. Губаль Б., Бабій Н. Двері і брами Станиставова ХІХ – поч. ХХ ст. Вивчення, збереження та відновлення на поч. ХХІ ст (продовження). *Ковальська майстерня*. Київ. 2018, № 2 (48). С. 40–48

54. Губаль Б., Бабій Н. Двері і брами Станиставова ХІХ – поч. ХХ ст. Вивчення, збереження та відновлення на поч. ХХІ ст (продовження). *Ковальська майстерня*. Київ. 2019, № 1 (49). С. 23–29. (Особистий внесок: виконана теоретична частина дослідження)

55. Губаль Б., Бабій Н. Двері і брами Станиставова ХІХ – поч. ХХ ст. Вивчення, збереження та відновлення на поч. ХХІ ст (продовження). *Ковальська майстерня*. Київ. 2019, № 2 (50). С. 40–48. (Особистий внесок: виконана теоретична частина дослідження)

56. Бабій Н. Розуміння абстрактного [Вступна стаття]. Каталог: *Міжнародна виставка абстрактного мистецтва*. Івано-Франківськ, 2018. С. 3-5.

57. Бабій Н. Контексти Василя Красьохи. *Образотворче мистецтво*. Київ. 2020, №3–4. С. 102–105.

58. Бабій Н. Вічний рух Богдана Губалю. Київ. *Образотворче мистецтво*. 2022, №1–2. С. 90–93.

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ГЛОСАРІЙ

АКЦІОНІЗМ. (англ. action art – мистецтво дії). Узагальнююче поняття, належить до проявів видовищних форм культури. Полягає у творенні подій. Як поняття А. використовують словом-синонімом для перформанса, гепенінгу, а також для виступів у рамках протестних рухів. До А. належить політичний та художній акціонізм, як більш вузькі і конкретизовані його види.

АКЦІОНІЗМ ПОЛІТИЧНИЙ. Поняття з неklasичної естетики політики, що розглядається серед форм видовищної репрезентації політичних ідей і вимог. Розуміється як форма політичного протесту, публічного обговорення та дискусії, у якій застосована театралізація, ігрова компонента, видовищність, динамічність тощо.

Груєва, О. Політичний акціонізм: поняття, форми, досвід використання у політичному процесі. Політичне життя. 2018, №1. С. 20-25.

АКЦІОНІЗМ ХУДОЖНІЙ. У спеціальній літературі найчастіше – акціонізм. Належить до 3 рівня в ієрархії дефініцій видовищної культури (видовищна культура – видовищність мистецька – художній акціонізм). Під А. Х. розуміються різні форми процесійного мистецтва: перформанс, гепенінг, івент, демонстративне мистецтво, флешмоб, ін. Зміст художнього акціонізму залежить від спрямованості автора та її інтерпретації глядачами. За Г. вишеславським: «Художній образ в акціонізмі не є зображувальним. Він не наслідує щось з природи речей (за Аристотелем), не відображає (ленінська теорія відображення), а відбувається у свідомості і діях глядачів за умови взаємодії з твором. Це «половина» від «класичного образу», яка пропонує абстрактні ідеї і інструкції до здійснення. Друга половина – у свідомості глядача. Тільки під час його дій згідно запропонованим інструкціям дві половини об'єднуються (у свідомості) у єдиний художній образ».

Вишеславський, Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм і змістів. Сучасне мистецтво. 2019, №5. С. 77-102. С. 79-80.

АНДЕГРАУНД (від англ. underground – підземелля, підпілля); синонім – «контркультура». Адепти андеграунду створюють власні ієрархії цінностей, якісними знаками яких є «відвертість», «опозиційність», «щирість», «підпілля», «справжність». Андеграунд іноді вважають етичною інерцією авангарду, залишком авангардних зародкових дискурсів. Дискурс андеграунду в мистецтві виник у 50–60-ті роки в рамках рок-субкультури.

Ешкілев В. Андеграунд. *Плерома* – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

АРТ-. Префікс перед позаестетичними термінами практика, діяльність, проєкт і іншими. Позначає продукт сучасного арт-виробництва, чим підкреслюється його принципова відмінність від категорій «твір мистецтва», «витвір класичної естетики». Зміна естетичної теорії відбувається на підставі магістральних тенденцій розвитку естетичного буття-свідомості.

Бабій, Н. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. 2020. №36, С. 69–78.

АРТИВІЗМ. СОЦІАЛЬНИЙ АРТИВІЗМ. Неологізм, утв. від *art* та *activism*. 1997-го р. на згадку про зібрання художників Чикано та сапатистів у Мексиці. Розуміється як соціально-активне мистецтво, спрямоване на позитивні зміни, дії, співпереживання. У А. митці працюють не з глядачами, а з тими, хто потребує допомоги, передаючи суть протесту через творчість: поезію, прозу, відео, скульптуру, фото, живопис, комікси, графіті, ін.

Cohen, D. Artivism: What is artivism? Why is it important? <https://womenmindthewater.com/news/artivism-what-is-artivism-why-is-it-important>

АСАМБЛЯЖ. (фр. *assemblage* – поєднання, спаювання, змішування, збирання). Буквально – тривимірний твір мистецтва, створений за допомогою поєднання різних матеріалів і елементів, часто побутових предметів чи мотлоху. Термін А. в контексті образотворчого мистецтва уперше застосував Жан Дюбюффе для опису власних робіт у 1953 р. У європейській термінології розрізняють «assemblage» та «Assemblage Art». Перше є методом формування твору, друге – результатом процесу.

Seitz, W. *The Art of Assemblage*. New York, Museum of Modern Art, 1961.
Kaprow, A. *Assemblage, environments, happenings*. New York, Abrams, 1965.

АУРА. Визначена Вальтером Беньяміном як особлива суть мистецтва, що пов'язана з достовірністю, унікальністю та оригінальністю естетичних творів. А. втрачається через технічне відтворення (репродукування), унаслідок чого твір набуває перетвореної форми свого існування: «В той момент, коли мірило достовірності перестає працювати в процесі створення витворів мистецтва, перетворюється вся соціальна функція мистецтва».

Беньямін, В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності [пер. Юрія Рибачука]. *Вибране*/ Львів: Літопис. 2002. 214 с. С. 53-132

ВЕРБАЛЬНИЙ (лат. Verba – мова, verbalis – усний). Такий, що стосується мови та мовлення, усний. **Вербалізація** – процес словесного вираження.

Вербальний. Великий тлумачний словник сучасної української мови. [уклад. і гол. ред. В. Бусел]. 5-те вид. К. : Ірпінь: Перун, 2005.

ВІДЖЕЇНГ. (англ. VJ від video jockey – відео-жокей). Напрям сучасного імпровізаційного медіамистецтва, пов'язаний з нелінійним відеомонтажем.

ВІДЖЕЙ. За аналогією до діджей. Митець, що створює відеомікси шляхом поєднання коротких відеофрагментів зі спеціальними ефектами та музикою у реальному часі.

ВИКЛЮЧНІ ОБСТАВИНИ. Один з вагомих факторів, що забезпечує передумови для переходу міста до розвитку своїх творчих можливостей. До В. О. належать: стрімкі політичні зміни, нове керівництво, серйозні політичні чи соціальні конфлікти.

Wood, Ph. The Intercultural CityPlanning for Diversity Advantage. London-Sterling, VA. 2008. 375 p.

ВІСІМДЕСЯТНИКИ. Введена в літературний процес умовна назва літературної генерації, котра у другій половині 80-х років створила першу в історії повоєнної української літератури опозицію тестаментно-рустикальному дискурсові не у вигляді опору окремих особистостей, а в якості феномену нового літературного покоління. Дискурсивно цей феномен можна розмежувати на постмодерний дискурс-80 та неомодерну складову. На творчість «вісімдесятників» наклав свій відбиток суспільний злам початку 90-х років, що породив «карнавальну рефлексію» в творах представників покоління (Бу-Ба-Бу, ЛуГоСад, «пси святого Юра»). Для «вісімдесятників» характерна орієнтація на культурні здобутки європейської спільноти, особливо на корпус модерної та неомодерної літератури поставстрійського культурного простору ХХ століття (зокрема: Г. Тракль, Ф. Кафка, М. Кундера). В загальному – назва покоління митців, що дебютували у 1980-х рр., привнісши якісні ознаки нового.

Єшкілев В. Вісімдесятники. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії*. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

ВУАЙЄРИЗМ ХРОНІЧНИЙ. Термін застосований С. Зонтанг на позначення зрівнювання подій. Пов'язаний із поняттям втрати аури, подолання емоційності, тотального захоплення світу через доступність медіа, що пов'язана з розвитком технологій а не освітніми процесами. У роботі розуміється як практика спостереження за людьми, їхньою поведінкою чи іншими діями

приватного характеру через застосунки Gogle, Zoom та ін. у час локдауну Covid-19.

ВУЛИЧНЕ МИСТЕЦТВО. У вітчизняній культурології та мистецтвознавстві є спільним терміном для англ. Public Art та Street Art. Позначає неврегульований напрям сучасного мистецтва, що декларує творче освоєння простору у максимально демократичний спосіб взаємодії з глядачем, для чого в ході розвитку цього поняття були вироблені прийоми соціальної мімікрії. Термінологічні розбіжності пов'язані з проблемою власності як артефакту, так і простору. Public Art розуміється як врегульоване, санкціоноване мистецтво у публічному просторі, Street Art – інтервенції. На позначення незалежного публічного мистецтва в сьогоденні застосовують термін **Independent Public Art**.

Abarca, J. Teaching Urban Intervention, Learning to See the City Anew. *Urbanario*. 2011, 7. 05. URL: <https://urbanario.es/en/articulo/teaching-urban-intervention-learning-to-see-the-city-anew/>

Станіславська, К. *Мистецькі форми сучасної видовищної культури*: навч. Посібник. К. : Вид. дім «Стилос». 2020. 208 с. С. 79.

ГЕПЕНІНГ (від англ. – happening, випадок, подія). Театралізована акція з елементами перформансу, мистецького експромту, обумовленості ситуацією та місцем дії. Гепенінг є одним з проявів художнього акціонізму. Це принципово колективна, максимально наближена до реалій життя дія, що не має попереднього плану та обмежень у тривалості. Ґрунтується на «запрошенні» всіх присутніх до дієвого співавторства, подолання кордону між твором і глядачем й перетворення глядачів на співавторів. Це процес, який не передбачає видимий оком результат. Його якість залежить від глибини змін, що відбулися у свідомості присутніх під час взаємодії: пробудження нового досвіду (світобачення, самоусвідомлення, творчості). На відміну від перформансу, автор є тільки «каталізатором» запуску і спрямованості процесу згідно його загальним правилам-інструкціям. Крім «інструкцій», він не має персонального авторського висловлювання, навпаки, бажає бачити авторами всіх оточуючих. На теренах України гепенінг на відміну від перформансу не отримав значного поширення. Це пов'язано з особливостями соціокультурного розвитку, який зумовлював потребу в більшій ролі автора, і значною пасивністю публіки, яка залишається глядачем і не бажає перетворюється на співавторів. Це і загальна пасивність, і очікування від мистецтва ефекту відпочинку, і звичка до дистанції між твором та глядачем

Happening. Webster's New World Dictionary of American English. NY, 1989, P. 613

Єшкілев В. Гепен. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії*. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

Вишеславський, Г. Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму. *Мистецтвознавство України*. 2018. Вип. 18. С. 23-31.

ГЕТЕРОТОПИЯ. 1) Сфера культури. Інше політичне та інше економічне. 2) Теорія проміжкового, маргінального культурного простору, що знаходиться між публічним та приватним. Сформульвана М. Дехане та Л. Де Котером на основі аналізу містобудівного плану античного Мілету, у якому серед структурних елементів виділені: ойкос (приватне), агора (громадський простір) і третя зона від акрополя до некрополя, що не належить до двох попередніх (театр, стадіон, палестра, гіпподром, гімнасій).

Dehaene M., De Cauter L. *Heterotopia and the city: Public space in a postcivil society*. London : Routledge, 2008.

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ. Процес дедалі тіснішого зв'язку і взаємозалежності систем: інформаційної, економічної, соціальної, культурної, технічної та ідеологічної. Повна глобалізація означала б їх повне з'єднання.

Schechner, R. *Performatyka wstęp*. Wrocław. 2006. 404 p.

ДЕВ'ЯДЕСЯТНИКИ. В загальному – назва творчого покоління, що дебютували у 1990-х рр., привнісши якісні ознаки нового у виробництво мистецтва. В літературі – самоназва великої групи молодих літераторів, котра формально виникла завдяки реалізації проєктів антологій видавництва «Смолоскип» (Ірпінь): «Молоде вино», «Тексти». В. Єшкілев, визнаючи відсутність для генерації спільної естетично-соціальної програми, вказує на чіткі інтертекстуальні тенденції, які можемо віднести і до візуального мистецтва: 1) сюжетна і мовна епатажність, розрахована здебільшого на молодіжну читацьку (глядацьку) аудиторію, 2) спроба чергової «переоцінки всіх цінностей», 3) відлуння «контркультурних» тенденцій європейського мистецтва та мистецтвознавства 70-х років, 4) тяжіння до секації текстових об'ємів («рваний текст», розкартинення), 5) намагання опанувати формальні здобутки класичної епохи саме як форму-для-себе, 6) вплив рок-субкультури, 7) неподоланий освітній провінціалізм.

Єшкілев В. Тусовка. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії*. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

ДЕКОНСТРУКЦІЯ. Особлива стратегія по відношенню до тексту, що поєднує одночасно деструкцію з реконструкцією. Термін запропонований Ж. Дерріда як переклад гайдегерівського терміну «деструкція». Зміст Д. полягає у тому, що будь-яка інтерпретація тексту, що не розглядає взаємозамінності дослідника і тексту вважається недійсною. Тобто дослідник так само впливає на текст, як і текст на дослідника. Текст і дослідник виступають єдиною системою, своєрідним **інтертекстом**, що подорожує сам у собі.

ДЕМІУРГ (від грецького *demiourgos* – творець, творча сила, ремісник). У мистецьких практиках термін застосовують на позначення специфічного способу творення художнього тексту чи художнього простору, ситуації, коли автор обумовлює сюжет, концепцію та простір твору побудовою специфічного персонального світу з особливими фізичними, соціальними, чи ідеологічними законами, що відрізняються від реальних та описані через власну історію.

Єшкілев В. Деміургія. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус.* Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

ДИСКУРСИ. Поняття «дискурсу» (від лат. *discursus* – міркування) в сучасній філософії і в сучасному мистецтвознавстві сформувалось в період кризи філософії структуралізму та ранньої постструктуралістської філософії (кінець 60-х – початок 70-х років), і стало опорним поняттям у філософських системах М. Фуко та Ж.-Ф. Лютара. Змістом поняття «дискурс» є наявність ситуації, зокрема у мистецтві, коли в межах певного списку знаків, символів, понять, образів, авторитетів виникає домовленість між людьми, інтегрованими у ситуацію, про ієрархію цінностей цього списку. Дискурс пов'язаний із світоглядними пріоритетами, історією, поточною ситуацією у соціумі.

Єшкілев В. Дискурси. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус.* Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

Павличко, С. *Дискурс модернізму в українській літературі.* Київ: Либідь, 1999. 448 с.

ЕМЕРДЖЕНТ (англ. *emergent*) – результат нової, раптово з'явленої якості, котра обумовлює високий рівень системності ознак літературного твору.

Єшкілев В. Емерджент. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії*. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

ЕМЕРДЖЕНТНІСТЬ. Поняття з теорії систем, що говорить про неможливість зведення властивостей системи до суми властивостей її компонентів

Венедіктова, Л. Перформативні практики як філософія в дії (фрагменти з тексту за одноіменною науковою темою). *Курбасівські читання: Наук.* К: [НЦТМ ім. Леся Курбаса]. 2018. №13: Перфомативність vs театральність. 286 с. С. 29.

ЕНВАЙРОМЕНТ. (англ. Environmental art). Узагальнюючий термін на позначення низки культурно-мистецьких практик, що передбачають взаємодію об'єкта мистецтва з навколишнім середовищем – штучним чи природнім: «eco-art», «ecological art», «ecoventions», «land art», «earth art», «earthworks», «art in nature». У сьогоденні Е. часто акцентує на екологічних проблемах, але не стосується їх конкретно.

Bower, S. A Profusion of Terms. 16. 06. 2010. URL: http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306

ЕСТЕЗИЗМ. (гр. *aísthēsis* – сприйняття, відчуття). Процес сприйняття, пов'язаний із чуттєвим досвідом, враженнями, відчуттями.

ІНСТАЛЯЦІЯ. Культурно-мистецька практика, пов'язана зі створенням просторових об'єктів, наслідком чого є трансформація простору, відкривання його нових якостей і вартостей. У І. найчастіше тематизується закритий простір: галерея, майстерня тощо, на відміну від **паблік-арту**, **ленд-арту**, що відбуваються у зовнішньому середовищі. В сьогоденні термін застосовується доволі часто у масовій, поп-культурі, професійній художній діяльності на позначення дій зі створення тривимірних об'єктів у довільних просторах, часто без належної **рефлексії**.

Шумська, Я. *Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ–початку ХХІ століття: українськопольська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, ЛНАМ, 2017].

ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЯ. (лат. *institutum* — встановлення). Процес набуття будь-якими відносинами встановлених правил чи норм в рамках організації, соціальної системи або суспільства в цілому; встановлення звичаєвої практики. Процес визначення і закріплення певних норм, порядку, правил, ролей для приведення їх у систему та діяльності цієї системи. В мистецтві – етап, коли процес продукування ним цінностей набуває цілісності та впорядкованості, потребує закріплення через відповідні організаційні форми (інституції), в яких він набуває якостей окремої культурної практики; становлення різноманітних

установ: наукових, освітніх, охоронних, культурних закладів, ЗМІ, що відбувається в ході перетворення спеціальних досліджень у спеціалізовану суспільну діяльність.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ. Особливий тип стосунків, що виникають між **медіа**, синонім **інтертекстуальності**, розуміється як смислова взаємодія різних видів мистецтв в єдиному художньому цілому, а також взаємодія наукового і художнього дискурсів в мистецтві ХХ ст. Суміжне із «синтез мистецтв». Вирізняється процедурою спостереження за процесом, що у І. змінює акцент з переживання процесу на його результат.

Мочернюк, Н. Інтермедіальність: термін, концепція, методологія. *Прикарпатський вісник НТШ*. Слово. 2018. №3 (47). С. 207-214.

ІНТЕРТЕКСТ. Термін на пояснення виявлення різних форм та напрямків письма в одній текстовій площині. Введений 1967 р. Ю. Крістєвою як поняття постструктуралістської критики. І. не є цілеспрямованим зібранням цитат, а є певним простором сходження можливості цитації та її виявлення. Окрім цього. І. вміщує у собі не стільки прямі цитати з певних тв., скільки всі можливі культ. дискурси (соціальні, побутові, наукові, пропагандистські, маскультурні, літературні тощо), під впливом яких перебуває автор будь-якого твору. Момент появи І. є «читанням-письмом», бо з'являється в процесі переписування вже інформації, утвореної у вже існуючому чи попередньому культурному контексті.

Інтертекст. *Лексикон загального і порівняльного літературознавства*. [гол. ред. А. Волков]. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 233.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ. Властивістю твору асоціюватися з іншим твором. Внаслідок такого асоціювання виникає нова відтворююча структура художнього цілого, яка і називається І.

Інтертекст. *Лексикон загального і порівняльного літературознавства*. [гол. ред. А. Волков]. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 233

КАТАЛІЗАТОР КУЛЬТУРНИЙ. (англ. Culture Catalist). Чинник (подія, ситуація, суб'єкт, група, спосіб), що пришвидшує появу чи перебіг важливих культурних процесів, інструмент для виявлення та порівняльного аналізу конкретної культури.

Culture as Catalyst. The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College. 2020. 276 p.

КЕМП-АРТ (англ. camp-art, дачне мистецтво). Найнижчий рівень в естетичній ієрархії кічу, пов'язаний з надмірною декоративністю, текстурністю, чуттєвістю. В світовому мистецтві ототожнюється з дешевою рекламою, «мильними операми». Також усвідомлений іронічний приклад постмодерної культури, ідеологія «свідомого кічу».

Sontag, S. Notes on Camp. Penguin. 2018. 64 p.

Лютий, Т. Масова і популярна культура: проблема демаркації. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2019, Том 3. С. 85-99. С. 97.

КІЧ (кітч, від англ. *kitchen* – кухня, *sketch* (зразок), чи нім. *Verkitschen* збувати дешевизну) – ситуативна складова мистецтва, де спосіб творення «нового» пов'язаний з кон'юнктурою позамистецьких сфер буття. У статті Клементя Грінберга *Avant-Gard and Kitsch* (In. *Mass Culture*. Glencoc, Illinois, 1958) автор зазначає, що К. розрахований на маси, які споживають комерційні мистецтво й літературу як продукт промислової революції, він покликаний задовольняти потреби нових містян, які переїхали з сільської місцевості й наслідують зрозумілі їм зразки культури. Таким чином, соціальна батьківщина К. – маргіналії промислових міст, а кіч можна визначити також як псевдофольклор у постселянському середовищі.

Лютий, Т. Масова і популярна культура: проблема демаркації. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2019, Том 3. С. 85-99. С. 90.

Єшкілєв В. Кіч. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії*. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

КОЛАЖ. (фр. *coller*, «склеювати»). Технічний прийом, в образотворчому мистецтві, що полягає у наклеюванні на будь-яку основу відмінного від неї матеріалу у вигляді абстрактної, асоціативної або сюжетної композицій. Як визначений худож. прийом і окремий вид мистецтва набув поширення у ХХ ст. в творчості дадаїстів та сюрреалістів; вплинув на всі візуал. мистецтва, літ-ру, художню свідомість загалом, породивши і відображаючи своєрідне новітнє колажне мислення, що прослідковується в широкому діапазоні худож. течій, напрямів. Як поєднання різностильових об'єктів чи тем К. використовують для посилення естет. ефекту у творах літ-ри, театру, кіно, музики. К. не тільки заперечує пряме відображення реальності як основи мистецтва, а й створює особливі прийоми гри з різними мовами культури, акцентує на багатоскладовості худож. простору, в якому співіснують зображення різного стилю, текст і зображення, фото й малюнок, тиражне та унікальне, різні

фактури й матеріали. У К. відображено нові риси бачення світу і реальності: фрагментарність, відсутність чіткої системи координат, розмивання кордонів між реальністю та ілюзією. У мистецтві постмодернізму техн. прийом відомий як **асамбляж**.

Collage. *Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/collage>

Скляренко, Г. Колаж. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. – Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-4447>

КОНВЕРГЕНТНИЙ ПРОЦЕС. Від *Конвергентна еволюція* – процес, що призводить до формування подібних чи спільних ознак у неспоріднених явищах, видах, жанрах тощо.

КОНТРКУЛЬТУРА. Термін на позначення альтернативної культури, що протистоїть офіційній. Часто використовується як синонім андеграунду, нонконформізму, молодіжних рухів. Використовується у значенні культурно-мистецьких спільнот, пов'язаних з технічними медіа, що об'єднуються за принципами пошуків нового ціннісного у культурі.

Вишеславський, Г. Нонконформізм: Андеграунд та «неофіційне мистецтво». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2006. Вип. 3. С. 171-198. С. 171.

КОНТРМОНУМЕНТ. (Антимонумент, counter-monuments). Сформульована амер. лінгвістом Дж. Янгом як альтернативна концепція меморіальної скульптури в Західній Німеччині 1970-х – 1980-х рр., пов'язана з проблемою Голокосту. Зміст контр-монумента полягає у дискусійному ставленні до сенсу твору на відміну від монумента традиційного, де тема виражена однозначно.

Young J. E. Memory and counter-memory. The end of the monument in Germany. *Harvard design magazine*. 1999. N 9. P. 1–10.

КОНЦЕПТ. (лат. *Conceptus* – поняття). Багатозначне, застосовується у значенні: формулювання, розумний образ, загальна думка, ідея, поняття, що домінують у художньому творі чи літературознавчій статті.

Концепт. *Літературознавча енциклопедія*: у 2 т. [авт. Уклад. Ю. Ковалів]. К.: «Академія», 2007. Т. 1. А – Л. С. 521.

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ. Відповідно до **Концепт**. Розглядається як:

1. Процедура введення онтологічних уявлень у накопичений масив емпіричних даних;
2. Первинна теоретична форма, що забезпечує теоретичну організацію матеріалу.

Герчанівська, П. *Культурологія: термінологічний словник*. 2015. К.: НАККІМ. С. 94

КОНЦЕПТУАЛІЗМ (від лат. *conceptus* – думка, поняття). 1) Мистецька течія в ситуації постмодернізму, яка пропонує в списку цінностей постмодерного дискурсу поставити на найвищі рівні ієрархії понятійну, філософську складову мистецтва. Концептуалізм розглядає мистецьку форму як похідне, що обслуговує виникнення змістового «нового» у артефакті; 2) Креативний спосіб, суть якого – в максимальній простоті та навіть «примітивізації» зовнішніх виражальних засобів в ім'я парадоксально загостреної ідеї, «концепту».

Ешкілєв, В. Концептуалізм. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії*. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

КОНЦЕПТУАЛІЗМ ПОСТРАДЯНСЬКИЙ. Напрямок у візуальному мистецтві, прозі та поезії останнього двадцятиліття радянського періоду. Виник як естетична реакція на розвинутий соцреалізм та мистецтво застою. Концептом виступало мовленнєве чи візуальне кліше пострадянської доби (зображення, текст, лозунг). К. П. був колажем «совкової» мови-об'єкту із авангардною метамовою, що описує «совкову» мову-реальність. Особливістю К. П. було оцінювання мистецтва через ідеологічну інтерпретацію замість вбудування у ринок, як це було із західним Concept art.

Гройс, Б. *Gesamtkunstwerk Сталин*. AdMarginem. 2013. 168 с.

КОНФОРМНІСТЬ. У соціальному сенсі це свідомою форма поступливості людини, здатності поділяти думку більшості стратифікаційної групи задля уникнення конфлікту з політичним ладом як таким.

Смирна, Л. *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія*. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: В-во Фенікс, 2017. 480 с. С. 39.

КРАУДФАНДИНГ. Альтернативний спосіб залучення коштів для розвитку проекту і т. ін. за рахунок добровільних внесків, в т. ч. на он-лайн платформах від великої кількості жертводавців, що часто не пов'язані між собою, самим проектом, інвестиційним бізнесом. Такі кошти, окрім можливості реалізації проекту є символічною підтримкою організатора.

КРУЦИФІКС. Хрест із розп'яттям.

КУЛЬТУРА. В сучасності антропологічне й історичне розуміння культури, визначається як процес. Розпізнається в межах трьох широких активних категорій використання:

1. Незалежний і абстрактний іменник, який описує загальний процес інтелектуального, духовного та естетичного розвитку.
2. Самостійний іменник, у загальному чи спеціальному вживанні, який вказує на певний спосіб життя народу, періоду чи групи людей.
3. Незалежний і абстрактний іменник, який описує роботи та практики інтелектуальної та особливо мистецької діяльності. Вказане визначення є відносно пізнім, належить до прикладних форм сенсу (і): ідея загального процесу інтелектуального, духовного та естетичного розвитку була застосована та ефективно перенесена на роботи та практики, які представляють і підтримують його.

Williams, R. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Croom Helm. 1976. 352 p. P. 76-81

КУЛЬТУРА МАРГІНАЛЬНА. Сукупність локальних субкультур, основні засади яких оцінюються з точки зору домінуючого канону як чужі або ворожі.

Вишеславський, Г. Нонконформізм: Андеграунд та «неофіційне мистецтво». Художня культура. Актуальні проблеми. 2006. Вип. 3. С. 171-198.

КУЛЬТУРА ПОВСЯКДЕННЯ. Сформульована Р. Вільямсом, протиставляється теорії елітизму М. Арнольда. Р. Вільямс висловив припущення, що культура, завдячуючи її повсякденному характеру, є загальним способом життя, що розуміється як перехід з «абстрактного»

визначення культури як процесу людського вдосконалення до широкого визначення – культура як спосіб життя.

Jones P. Raymond Williams's Sociology of Culture. A critical Reconstruction / Paul Jones.
GB: Palgrave Macmillan, 2006. 247 p. P. 14.

«КУЛЬТУРАЛІЗМ». Напряма в культурології, протилежний до естетично-елітистській концепції культури М. Арнольда, відповідно до якої культура – це найвищий щабель розвитку цивілізації й проблеми її розвитку є прерогативою високоосвіченої меншості.

Jones P. Raymond Williams's Sociology of Culture. A critical Reconstruction / Paul Jones.
GB: Palgrave Macmillan, 2006. 247 p. P. 14.

ЛАНДШАФТ КУЛЬТУРНИЙ. Сукупність обставин культуротворення, штучно створених людиною, що й породжує регіональну унікальність, «геніїв місця».

Гуцуляк, О. Ландшафт культурний. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії.* 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

ЛЕНД-АРТ. Land Art. Узагальнюючий термін, що включає у себе масштабні культурно-мистецькі практики, пов'язані зі сприйняттям ґрунту, природного ландшафту як естетичної форми, художнього матеріалу чи концепції. Окремими напрямками Л. А. є: Earthworks, Earth Art, Art in nature.

Bower, S. A Profusion of Terms. 16. 06. 2010. URL:
http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306

МАРГІНАЛЬНІСТЬ. (від лат. Margo – кордон). Поняття на позначення граничного положення людини/групи щодо якоїсь соціальної спільноти, що при цьому накладає відбиток на його/їхню психіку та спосіб життя. Поняття М. запровадив у наук. обіг 1928 амер. соціолог Р. Парк для вивчення становища мігрантів, мулатів та ін. «культур. гібридів», їхньої адаптованості в умовах різних культур, що конфліктують. Головне, що визначає природу маргінал. людини, – почуття морал. дихотомії, роздвоєння і конфлікту, коли старі звички відкинуто, а нові ще не сформовано. У сучас. соціології концепція М. перестала існувати як унітарна, у ній виокремлюють: культурну М. (кросскультурні контакти й асиміляція), структурну (вразливе, безправне становище у політ., соц. та екон. відношенні маргінал. групи в сусп-ві) та М. соц. ролі (протиріччя у відношенні до референт. груп із конфліктуючими вимогами).

Отрешко, Н. Маргінальність. *Енциклопедія Сучасної України* [Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.] ; НАН України, НТШ. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL: <https://esu.com.ua/article-63573>

МАРГІНАЛЬНЕ СЕРЕДОВИЩЕ. Місце, де переплітаються офіційна та неофіційна культури. У ньому нова культура (опозиція) комбінує, об'єднує особливості обох культур.

Вишеславський, Г. Нонконформізм: Андеграунд та «неофіційне мистецтво». *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2006. Вип. 3. С. 171-198. С. 171.

Шехтер, Т. Маргинальный статус художественной культуры. *Метафизические исследования: Культура*. 1997. Вип. 4. С. 55-82.

МАСКУЛЬТ. Культура, що твориться масами для себе, виникає внаслідок індустріалізації й урбанізації через занепад народної/традиційної (популярної) культури. У М. естетичний досвід підмінюється емоційним катарсисом. Пов'язується з тоталітарними тенденціями, через що родоначальником М. вважають СРСР.

Лютий, Т. Масова і популярна культура: проблема демаркації. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2019, Том 3. С. 85-99. С. 88.

МЕДІА. Розглядається в теорії інтермедіальних досліджень як культуросеміотичний фактор, означає довільну знакову систему, що несе інформацію. У сучасності відбувається заміна понять мистецтво (art) на медіа (media), мистецька взаємодія (interart) на інтермедіальність (intermedia). Єдиний комунікативний (медіа-) простір актуального мистецтва передбачає не лише залучення масмедійних образів до мистецького контексту, але й «трансгресію», перехід, зміщення меж текстів високого мистецтва.

Wolf, W. (1999). *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi. 272 p. P. 8.

МЕДІА-МИСТЕЦТВО, МЕДІА-АРТ (лат. medium – середина, посередник, і англ. art – мистецтво; синоніми – комп'ютерне мистецтво, кібер-арт). Вид сучасного мистецтва, що застосовує при створенні та демонстрації артефактів інформаційні та комунікативні технологічні медіа. Вдосконалення технологій спричинює розширення видової палітри.

МЕДІА-КОМБІНАЦІЯ. У нашій роботі розглядаємо як інтермедіальну творчість, у якій одне мономедіальне мистецтво взаємодіє з іншим/іншими.

Мочернюк, Н. *Поза контекстом. Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння*. Львів: В-во Львівської політехніки. 2018. 392 с. с. 60

МЕЙЛ-АРТ. Мистецький рух, комунікативне мистецтво відоме як «поштове». Репрезентація твору пов'язана із кореспонденцією: міжособистісною,

поштовою, електронною. Твором мистецтва виступає конверт, лист і т. п. Започаткований амер. худ. Р. Джонсоном 1943 р.

МІЖКУЛЬТУРНИЙ. Розуміється як положення між двома або більше культурами. Міжкультурні виступи можуть підкреслювати те, що вони мають спільного чи відмінного, що є унікальним у кожному.

Schechner, R. *Performatyka wstęp*. Wrocław. 2006. 404 p.

МІЖКУЛЬТУРНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЕРТИКАЛЬНЕ ТА ГОРИЗОНТАЛЬНЕ. Вертикальне дослідження шукає «автентичний» або «істинний» універсальний перформанс на перетині давніх культурних практик й індивідуального «глибинного» досвіду. Горизонтальне дослідження зосереджується на міжкультурних чи універсальних «істинах» – спільних чи подібних між сучасними культурами.

Schechner, R. *Performatyka wstęp*. Wrocław. 2006. 404 p.

МІЛЛЕНІАЛИ. Покоління, що народилось між 1981 та 1996-ми рр. інша назва – покоління Y.

НАРАТИВ. (від лат. Narrare - розповідати) – 1) оповідальний текст; 2) поняття філософії постмодерну, що інтерпретує процес самореалізації людини в контексті оповідального тексту.

Герчанівська, П. *Культурологія: термінологічний словник*. 2015. К.: НАККІМ. С. 129.

НОНКОНФОРМІЗМ. НОНКОНФОРМІЗМ УКРАЇНСЬКИЙ. Суспільно-мистецьке явище, протилежне конформізму, його бінарна опозиція. Н. існує поза стилістичними, «напрямовими», «течієвими» або часовими і просторовими вимірами, має інтелектуально-духовний і глибоко національний характер, просякнутий філософією релігії та сутністю буття. Його можна вважати за ідеологічну платформу, що «розташовується» поза офіційною ідеологією; він засвідчує переконливу моральну, персоналістично означену позицію митця, індивідуалістичний шлях творчої особистості в культурі та форму самоусвідомлення у вимірі історико-культурного тривання. Як синоніми Н. вживаються: «шістдесятництво», «дисидентство». Особливістю Н. У. була жорстка боротьба з імперським засиллям за національні прояви у мистецтві, та за відновлення української національної традиції (на відміну від російського, де ідеологічною платформою був опір художньої богемі офіціозу). Попри послуговування фольклорними мотивами, взятими із життя українського

селянства, важливою рисою Н. У. була його належність до урбаністичного світогляду митців.

Смирна, Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: В-во «Фенікс», 2017. 480 с.: іл.

НЮ. (фр. *nu* – оголений). Жанр візуального мистецтва, що зображує оголене людське тіло чи його частини.

ОКСИМОРОН. (від гр. *ὀξύμωρον*, букв. дотепно-безглузде). Стилистичний засіб, коли свідомо поєднуються протилежні за змістом поняття, фігури і т. ін., що у сукупності утворюють нове поняття, фігуру тощо.

Оксиморон. *Шевченківська енциклопедія: в 6 Т.* [гол. ред. М. Жулинський]. Т. 4: М–Па. К. : Ін-т л-ри ім. Т. Шевченка, 2013. С. 692.

ПАРТИСИПАЦІЯ. (англ. *participation* – участь, партнерство, представництво, залучення). Букв. – залучення, співучасть. Сфера застосування терміну локалізується як у політичній, так і в естетичній площинах та розуміється як:

1. Стратегія, кінцевою метою якої є створення чогось нового і спільного через взаємодію з суб'єктом чи групою.
2. Естетичний та художній феномен. Процес художнього творення соціальних формацій, направлений головним чином до глядацького акту творення.

Bishop, Cl. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London : Verso, 2012. 382 p.

Bourriaud, N. *Relational Aesthetics. Les presses du réel*. 2002. 128 p.

Чичасова, Н. (б. р.). Партисипація: три приклади взаємодії. *Мистецький арсенал*. URL: <https://artarsenal.in.ua/things/partysypatsiya-try-pryklady-vzayemodiyi/>

ПЕРФОРМАНС (англ. *performance*). Багатозначний іменник ч. р. на позначення категорій, що не належать до визначеної мистецької діяльності, в т. ч.: виконання, виповнення, вистава, гра, дія, здійснення, кіносеанс, робота, спектакль, ін. Для позначення мистецької категорії в англ. мові застосовується *performance art*. У європейських країнах термін існує у варіаціях іменника ж. р.: «(el arte de) la performance» ісп., «la performance» фр., «la performance» італ., «performance» польськ. В Україні – перформанс – використовується без «мистецький» або «арт».

Performance. URL: <https://www.m-translate.com.ua/en-uk/word-performance-translation>

ПЕРФОРМАНС (англ. *performance art*). Жанр сучасного мистецтва, один з різновидів акціонізму, що походить від перформативних практик і процесійного мистецтва др. пол. XX ст. Одночасно П. – твір цього жанру – візуалізоване висловлювання художника в реальному і позначеному заздалегідь часі та просторі. Головними медіумами П. є людське тіло та його енергія. Виконання обумовлює пряму чи опосередковану присутність і залучення глядачів. У сьогоденні трансформація П. відбувається на рівні словотвору (довільне використання) та змісту (подрібнення елементів жанру). П. існує паралельно у мистецькому середовищі (професійна сфера застосування) та у культурній площині (громадський простір, буденність).

Вишеславський, Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. плинність форм і змістів. Сучасне мистецтво. 2019, №5. С. 77-102. С. 79-80.

ПЕРФОРМАТИВ. ПЕРФОРМАТИВНЕ ВИСЛОВЛЮВАННЯ. Походить з лінгвістики. Означає висловлювання, що відповідає дії, вчинкові. П.В. не лише описує певну реальність, але й змінює соціальну реальність, яку описує. Уперше застосований у праці філософа Дж. Л. Остіна (1962) «How to Do Things With Words». Остін назвав перформативні висловлювання ситуаціями, коли говорити щось означає щось робити, а не просто звітувати чи описувати реальність. У мистецтві та культурі П. В. – жест виставляння напоказ, засвідчення того, що щось є таким, яким виглядає.

Austin, J.L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Derrida, J. Signature Event Context. *Limited Inc*. 1988. P. 1–23.

Яшенкова, О. Основи теорії мовної комунікації. К. : ВЦ «Академія», 2010.

Венедіктова, Л. Перформативні практики як філософія в дії (фрагменти з тексту за одноіменною науковою темою). *Курбасівські читання: Наук.* К: [НЦТМ ім. Леся Курбаса]. 2018. №13: Перфомативність vs театральність. 286 с. С. 32.

ПЕРФОРМАТИВНА ПРАКТИКА. Словосполучення, що постало через зміну ієрархій дефініцій видовищних форм культури та термінологічну неузгодженість. Найчастіше застосовується як синонім демонстративних мультимедіальних практик.

ПЕРФОРМАТИВНИЙ. Прикметник на позначення особливої якості дії, специфічним вираженням та виконанням якої є перформанс.

Венедіктова, Л. Перформативні практики як філософія в дії (фрагменти з тексту за одноіменною науковою темою). *Курбасівські читання: Наук.* К: [НЦТМ ім. Леся Курбаса]. 2018. №13: Перфомативність vs театральність. 286 с. С. 33.

ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ. Широке поняття, синонім «перформативної діяльності» як такої. П. передбачає реалізацію перформативів завдяки поєднанню вербальних і невербальних засобів у відповідному часі й просторі. В

сьогоденні П. є поняттям міждисциплінарного походження, що позначає ситуацію збігу змісту з формальною демонстрацією а також нову методологію, яка отримала назву «нове гуманітарне знання», що співзвучно англ. Performance Studies.

Карповець, М. Перформативність як умова гетерогенності суспільства: культурно-антропологічний аспект. Людина і культура. Острог: Видавництво НаУОА. 2019. С. 134–156.

Венедіктова, Л. Перформативні практики як філософія в дії (фрагменти з тексту за одноіменною науковою темою). *Курбасівські читання: Наук.* К: [НЦТМ ім. Леся Курбаса]. 2018. №13: Перфомативність vs театральність. 286 с. С. 27.

Schechner, R. What is Performance Studies? *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2013, №5. Pp. 2 -11.

ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ МИСТЕЦЬКА. (відповідно до англ. «performative arts», «performance based arts»). Іноді як переклад «performing arts» в якості – виконавське мистецтво. Дія, продемонстрована митцем за допомогою власного тіла, у якій митець невербально демонструє самого себе перед глядачем.

ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПРОЦЕС. Видимі, демонстраційні процеси у громадських, інституційних чи неформальних просторах, потенціал яких зосереджений в широкому діалозі навколо обміну навичками, знаннями, творчістю.

ПЛОП-СКУЛЬПТУРА. Сленговий, зневажливий термін, похідний від поп-арт, для публічного мистецтва, що не підпорядковане простору. Позначає переважно значну за розмірами абстрактну чи модерніську, постмодерніську скульптуру, представлену перед офісними центрами, урядовими спорудами, іншими громадськими місцями. Термін уведений архітектором Джеймсом Вайнсом.

Crosbie, M.- J., Womersley, S. *Site: Identity in Density*. Mulgrave, Victoria: Images Publ. Group. 2005. 253 p. P. 12-13

ПОВОРОТ ЛІНГВІСТИЧНИЙ. Культурологічне поняття, яке розглядає будь-що як текст. Описує ситуацію у філософській науці першої третини – середини ХХ ст., що позначає перехід від класичної до некласичної філософії.

Венедіктова, Л. Перформативні практики як філософія в дії (фрагменти з тексту заодноіменною науковою темою). *Курбасівські читання: Наук.* К: [НЦМ ім. Леся Курбаса]. 2018. №13: Перфомативність vs театральність. 286 с. С. 27.

ПОВОРОТ ПЕРФОРМАТИВНИЙ. Культурологічне поняття, що знаменує зміни в культурі (чи в науці про культуру) після лінгвістичного повороту в напрямку дії. П. П. вивчає людську поведінку в різних випадкових ситуаціях. Все розуміється як інсценування.

Венедіктова, Л. Перформативні практики як філософія в дії (фрагменти з тексту за одноіменною науковою темою). *Курбасівські читання: Наук.* К: [НЦМ ім. Леся Курбаса]. 2018. №13: Перформативність vs театральність. 286 с. С. 27.

ПОКОЛІННЯ. Спільнота сучасників, що формується за особливих обставин. Вони є потенційними колективними агентами і конкретними соціальними групами людей, які поділяють особливу культуру, світогляд чи ідентичність, оскільки мають спільний досвід переживання однакових соціально-історичних подій чи обставин.

Scherger, S. Concepts of generation and their empirical application: From social formations to narratives – a critical appraisal and some suggestions. *CRESC Working Paper Series*, 2012. (117), p. 2-19. P. 9.

ПОКОЛІНЬ ТЕОРІЯ. Популярна теорія, розроблена Вільямом Штраусом і Нілом Гоу. Описує повторюваний цикл поколінь (social generation) в історії Америки та Західної Європи. Повний цикл складають: «High» (Процвітання) – період домінування сильних інституцій та слабого індивідуалізму; «Awakening» (Пробудження) – характеризується послабленням інституцій задля особистої автономії; «Unraveling» (Занепад) – період слабких інституцій, низької довіри та сильного індивідуалізму; «Crisis» (Криза) – період розпаду старих інституцій та формування нових. Автори вводять поняття збірного образу покоління (архетипу), що відкриває нову еру тривалістю близько 20–25 років, у якій існує новий соціальний, політичний та економічний клімат (настрій). Для категоризації поколінь кінця XX – початку XXI ст. авторами запропоновані назви X, Y, Z.

Strauss, W., Howe, N. *Generations: the history of America's future, 1584 to 2069*. New York. 1991. 521 p.

Strauss, W., Howe, N. *The fourth turning: an American prophecy: what the cycles of history tell us about America's next rendezvous with destiny*. New York: Broadway Books. 1997. 367 p.

ПОП-АРТ (сленг. попса; від англ. pop art, скорочено popular art – популярне мистецтво). У 60-х роках був однією з модифікацій авангарду. У 70-х виник суверенний синтетичний дискурс Поп-арту. Як напрям мистецтва поп-арт базується на естетичному «поверненні» побутового, серійного предмета або штампу маскультури до сфери мистецтва, індустріалізованого образу до індивідуальності. В літературі проявом поп-арту стали «філософські комікси»

та візуальна поезія. У 90-х роках дискурс поп-арту став занепадати і в багатьох своїх складових наблизився до рівня кічу.

Єшкілев В. Поп-арт. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус.* Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

ПРОКСІ. Від англ. *proximity* – довірена особа, агент, що замінює когось, уповноважений діяти від імені іншої організації, або документ, який уповноважує агента діяти так. Застосовується у сучасній політології у словосполученнях: проксі-народовладдя, проксі-ідеологія, проксі-війна, інше для позначення складних політичних та соціальних процесів, що для підвищення ефективності застосовують методикку проксі – своєрідний структурний шаблон проектування, який обумовлює опосередковану участь третьої сторони. Метою П. є корисливий вплив на стратегічний результат. У нашому дослідженні застосовується відповідно до проблематики есеїв В. Єшкілева.

ПРЯМА ФОТОГРАФІЯ. Straight photography. Напрям у фотомистецтві, що акцентує на фотографії як особливому самостійному технічному медіі, відмінному від інших візуальних медій, в т. ч. живопису. Походить від критика Садачі Гартмана, що застосував його у журналі *Camera Work* 1904-го р. П. Ф. обумовила появу жанрів: документальної фотографії, вуличної фотографії, фотожурналістики, абстрактної фотографії.

Straight photography. URL: <https://www.theartstory.org/movement/straight-photography/>

РЕГІОНАЛІЗМ МИСТЕЦЬКИЙ – одна з особливостей розвитку української культури (розмаїття творчої географії), що викликана культурним ландшафтом. Під цим поглядом Україна становить переконливу паралель до Німеччини, де так само регіональні місцеві традиції відзначалися значною диференціацією.

Гуцуляк, О. Регіоналізм мистецький. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус.* Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

РЕЦЕПЦІЯ. Фізіологічний процес сприйняття довкілля через чуттєвість нервових утворень – рецепторів.

РЕЦЕПЦІЯ ХУДОЖНЯ. Процес сприйняття художнього твору, артефакту, події та перевідтворення їх через власні тексти, думки, враження, візуалізацію, інше. Р. Х. демонструється у схемі: автор твору – твір – глядач – твір.

РЕЦИПІЄНТ. Учасник процесу Р. Х., активний глядач, здатний до чуттєвого осмислення.

РЕФЛЕКСІЯ. Важливий процес дослідження та аналізу самого себе, власного бачення, атрибутів, досвіду та дій/взаємодії.

РЕФЛЕКСІЯ ХУДОЖНЯ. Процес, що суміщує у свідомості суб'єкта безпосереднє відображення-переживання реальності з відображенням цього відображення; усвідомлення форм/речей/подій.

СТАФАЖ. (нім. Staffage, від staffieren – прикрашати картини фігурками). Незначні за розмірами фігури людей, тварин, призначені для «оживлення» пейзажного твору. Набув поширення у XVII ст.

СПІВКУЛЬТУРАЛЬНІСТЬ (ТРАНСКУЛЬТУРАЛІЗМ). Практика чи теорія, що стосується різних культур на основі припущення, що існують культурні «універсалиї» – поведінка, концепції чи вірування, які є істинними для всіх, скрізь і в усі часи.

Schechner, R. *Performatyka wstęp*. Wrocław. 2006. 404 p.

ТАКТИЧНІ МЕДІА. Термін на позначення кризових, критичних та опозиційних медіа. Термін уведений 1996 року Девідом Гарсією та Гертом Ловінком у маніфесті "The ABC of tactical media" (другий фестиваль тактичних медіа "next5minutes", Амстердам) Означення «Тактичний» підкреслює мобільність та перевагу над «стратегічними» засобами, якими оперують політика та бізнес.

Interview with Geert Lovink for Digital Manifesto Archive by Matt Applegate & Izzy To.
URL: <https://networkcultures.org/geert/2015/03/17/on-the-abc-of-tactical-media-workspace-manifesto-1997/>

ТУСІВКА. Один із симптомів постідеологічної культури, оригінальний соціокультурний феномен, що не має історичних аналогів та не належить до андеграунду. Самоорганізація Т. пов'язана з ситуацією відсутності репресивного тиску та вичерпаності консолідації за принципами ідеологічної єдності, етики протистояння, характеризується типом зв'язків, направлених на потенційність, віру в швидку інституціоналізацію через належність до проєкту та вбудування у ринок. Тусівка не визнає суспільної думки, не продукує художніх напрямів та шкіл, єдиної системи цінностей, авторитетів, відзначається полістилізмом, не визнає та не підтримує серед себе харизматичних авторитетів, успішних героїв. За Єшкілєвим це первісні, найбільш прості і ситуативно повторювані типи регуляції інтертекстуальності, що виникли на основі цілісних, звичних способів поведінки, здійснюваних у певний час з певного приводу та за певних підстав.

Єшкілєв В. Тусовка. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії*. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

ТРАНСАВАНГАРД (від лат. trans... – крізь, через, по той бік, та французьк. avant-garde – передова охорона). Мистецька течія в ситуації постмодернізму, яка намагається створити суверенний та пролонгований у часі ігровий дискурс в межах ситуації, творів та маніфестів авангарду. В літературознавстві термін “трансавангард” вживається у дискурсивному контексті. Теоретик трансавангарду Акілле Боніто Оліва стверджує: “Трансавангардизм – це термін, який означає перехід, номадизм, тимчасовість, і, водночас, тягне за собою поняття авангарду... Це термін, за допомогою якого хочеться позначити творчу стратегію, яка мириться з неможливістю передбачити майбутнє, яка намагається жити у пеклі нинішнього часу, у життєвості нинішнього буття... і в цій неможливості використовує минуле. Цитувати, брати з пам’яті, з мови минулого і використовувати цитати як висловлення сучасності. Це концепція трансавангардизму, яку можна визначити як новий маньєризм”.

Єшкілев В. Трансавангард. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії*. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

ШІСТДЕСЯТНИКИ – термін, запозичений українською літературною критикою з лексикону російських гуманітаріїв. Можливі його трактування: 1) покоління укр. письменників, творчість яких пов’язана з ситуацією “відлиги” в мистецтві, обумовленої послабленням ідеологічного тиску на культурному фронті побудови комунізму в СРСР у 1956–1968 рр., 2) група письменників України, творчий доробок котрих перебуває у координатах як ТР-, так і НМ-дискурсів і для яких найважливішими у дискурсивному списку цінностей стали поняття “відкритість”, “відвертість”, “демократія”, “права людини”, “відродження національної духовності”, екстрапольовані у 60-ті роки з політичного дискурсу антитоталітаризму на мистецькі, зокрема літературний, терени. Насьогодні дискурсивна сфера “шістдесятництва” остаточно втратила ознаки внутрішньолітературної актуальності. Її надбання канонізовані в історичному дискурсі, що описує ситуацію протистояння особистості тоталітарним ідеологіям ХХ ст.

Єшкілев В. Шістдесятники. *Плерома – часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії*. 1988. Випуск 3. Глосарійний корпус. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.

ACTION PAINTING. Стиль абстрактного експресивного живопису, «жестова абстракція», що був популярним в Америці з 1940 до початку 1960-х років,

часто порівнюється із фр. тахізмом. Термін запроваджений амер. критиком Г. Розенбергом у есе «The American Action Painters» (1952). Акт малювання набував значення події, боротьби та розглядався важливішим за картину. Критика Розенберга у наступні два десятиліття заклала основу великих мистецьких рухів, у яких значення дії результує процесом а не артефактом: гепенінгів, флюксусів, перформансів.

Stokstad, Marilyn, 2008, *Art History*, 3:d edition, London, Pearson Education, p. 1133.

ACTION WRITING. За аналогією до Action Painting. Термін запропонований О. Михайлюк для низки поетичних перформансів культурно-мистецької спільноти «Розділові». Позначає медитативну каліграфію, що складалась з окремих слів, речень – як змістовних, так і абстрактних, виражених через хляпання, «чвиркання» зеленкою, соком бузини і т. п. під час проведення поетичного перформанса. У діях групи демонструється на екран чи у недійному форматі самостворених листівок за допомогою технологій Non-fungible token (NFT).

Михайлюк, О. Action Writing: експресіоністичне письмо і розділові». *LB. Ua.* 2019, 25. 11. URL: https://lb.ua/blog/olha_mykhailiuk/441362_action_writing_ekspresionistichne.htm

INDEPENDENT PUBLIC ART (незалежне публічне мистецтво). Розуміється як соціально значиме, вільне, актуальне публічне мистецтво, що репрезентується на вулиці чи будь-якому іншому місці за межами культурно-мистецьких інституцій, найчастіше неофіційно, без дозволу суб'єктів, які контролюють публічний простір

Abarca, J. Teaching Urban Intervention, Learning to See the City Anew. *Urbanario.* 2011, 7. 05. URL: <https://urbanario.es/en/articulo/teaching-urban-intervention-learning-to-see-the-city-anew/>

NON-FUNGIBLE TOKEN (NFT). Сертифікат автентичності реального чи віртуального об'єкта. Унікальний цифровий файл, що зберігається в мережі блокчейн; будь-які зміни у власності перевіряються всесвітньою мережею та реєструються у відкритому доступі. Файл NFT не містить ні цифрової версії мистецтва, ні відеокліпу чи чогось іншого. Це просто різновид контракту, який говорить, що «власник цього NFT володіє цим іншим цифровим файлом», часто

з посиланням на сам файл мистецтва. На відміну до біткойнів та інших криптовалют, що взаємозамінні, NFT – єдиний у своєму роді. На цих підставах NFT важливий для колекціонування: автентифікація твору мистецтва кодується в самому файлі NFT. В т. ч. NFT активно просувається як альтернативний спосіб провадження мистецького ринку.

Dean, S. \$69 million for digital art? The NFT craze explained. *Los Angeles Times*. 11, 03, 2021.
URL: <https://www.latimes.com/business/technology/story/2021-03-11/nft-explainer-crypto-trading-collectible>

PERFORMANCE STUDIES. (від англ. «perform» – виконувати). Міждисциплінарна наукова сфера, нова академічна дисципліна про «Пояснення "продемонстрованих дій"», що використовує перформанс як лінзу та інструмент для вивчення світу. В британській та американській демократії Р. S. активно залучають до соціальних практик і стратегій. Предметом дослідження в Р. S. є поведінка. Об'єкт дослідження – перформанс у найширшому можливому сенсі: як процес, праксис та епістема, спосіб передачі, досягнення та засіб втручання в світ. У Р. S. перформанс розглядається відносно: буття, діяльності, продемонстрованої дії, пояснення «продемонстрованих дій».

Schechner, R. *Performatyka wstęp*. Wrocław. 2006. 404 p.

Schechner, R. What is Performance Studies? *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2013, №5. Pp. 2 -11.

SITE-SPECIFIC ART. Належить до стратегічних методів **Вуличного мистецтва**. Розуміється як мистецтво, орієнтоване на конкретний простір, місце. Метод обумовлює взаємозв'язок з якоюсь мітологією місця, що реалізується різними способами, як то: культивування матеріалу, здобутого в цьому просторі, або апелювання до історії.

Site specific art/environmental art. URL:
<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/site-specific-artenvironmental-art>

АНОТОВАНИЙ СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

І. Модифікація теми міста у візуальному мистецтві Західної України другої половини ХХ століття

1. Хаос

1.1. Денис Лев Іванцев (1909–2003). Людина-машина. фанера, ол. 1937. Фото: Аронець, М. *Денис-Лев Іванцев. Життя і творчість*. Київ: Грані Т. 2008. 160 с.

1.2. Роман Жук (нар. 1955). У трамваї. 1974. пап. суха голка. ЛММ

1.3. Павло Бедзір (1926–2002). 1970-ті. монотипія. Фото: <https://zakarp.at.brovdi.art>

1.4. Карло Звіринський (1923–1997). Місто. 1950-ті. пап. ол. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/zvirins-kij-karlo>

1.5. Єлизавета Кремницька (1925–1978). 1970-ті. лінорит. Фото: <https://zakarp.at.brovdi.art>

1.6. Олександра Цегельська-Крип'якевич (нар. 1944). Без назви. поч. 1960-х. монотипія. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/cegel-s-ka-oleksandra>

2. Космос

2.1. Єлизавета Кремницька (1925–1978). Композиція. карт. туш, 1970-ті. Фото: <https://zakarp.at.brovdi.art>

2.2. Леопольд Левицький (1906–1973). Людина і місто. 1960-ті. п. лінорит. *Музей Леопольда Левицького*. URL: <https://www.facebook.com/Музей-Леопольда-Левицького-336002506538905/photos/a.338956549576834/2102401703232301>.

2.3. Федір Манайло (1910–1978). Симфонія заводу. 1975. п. о. Фото: <https://zakarp.at.brovdi.art>

2.4. Петро Маркович (1937–2018). Місто. 1961. п., о. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/markovich-petro>

2.5. Опанас Заливаха (1925–2007). Вид з майстерні. 1970-ті. п. о. ММП.

- 2.6. Петро Грицик (нар. 1944). Майстерня художника. 1974. оргаліт, о. Чернівецький художній музей.
- 2.7. Орест Заборський (нар. 1947). Дума про плакат. 1968. колаж. Фото надане автором.
- 2.8. Богдан Сойка (1938–2018). Вогні нічного міста. поч. 1960-х. карт. о. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/sojka-bogdan>
- 2.9. Енгеліна Буряковська (1944–1982). For Stasys Eidrigevicus. EX. 1979. Офорт. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/buryakovs-ka-engelina/catalog/oforti/picture/for-stasys-eidrigevicus-ekslibris>
- 2.10. Олександр Аксінін (1949–1985). EX Віктора Вольдемарова. 1984. офорт. Фото: <https://www.wikiart.org/uk/aksinin-oleksandr-dmitrovich>
- 2.11. Броніслав Тутельман (нар. 1950). Жінка і місто. 1985. п. о. Фото надане автором.
- 2.12. Юрко Кох (нар. 1958). Площа. 1980–1990. п. о.
- 2.13. Фото: <https://rozmova.wordpress.com/2020/01/21/urko-kokh-3/>

3. Маскарад

- 3.1. Микола Кумановський (1951–2016). Із серії: Різне. 1970-ті. колаж. Фото: <https://volart.com.ua/art/kuman/>
- 3.2. Петро Гуменюк (нар. 1957). Тіні. 1978. арт принт. Фото: <https://www.humeniuc.com/product-page/тіні-петро-гуменюк>
- 3.3. Федір Манайло (1910–1978). Серед поля. 1974. п. о. гуаш. Фото: <https://zakarpat.brovdi.art>
- 3.4. Зеновій Флінта (1935–1988). Знаки часу. 1968. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/flinta-zenovij>
- 3.5. Володимир Кабаченко (нар. 1958). Дем'янів лаз. 1989. п.о., темп. Фото надане автором.

4. Туга за селом

- 4.1. Петро Гуменюк (нар. 1957). Бабця. 1974. пап. лінорит. Фото: <https://zbruc.eu/node/107670>

4.2. Петро Гуменюк (нар. 1957). Без назви. пап. лінорит. Фото: <https://zbruc.eu/node/107670>

4.3. Опанас Заливаха (1925–2007). Листівка «Веселих свят. ». 1980-ті. пап. лінорит. Фото: *Дзвонар. Збірка статей і спогадів про Опанаса Заливаху* / упор. В. Овсієнко. Х. : В-во «Права людини», 2017. 240 іл.

4.4. Опанас Заливаха (1925–2007). Листівка «Веселих свят. ». 1989. пап. лінорит. Фото: *Дзвонар. Збірка статей і спогадів про Опанаса Заливаху* / упор. В. Овсієнко. Х. : В-во «Права людини», 2017. 240 іл.

4.5. Орест Криворучко (1942–2021). На базар. 1981. пап. монотипія, акв. Чернівецький художній музей

4.6. Богдан Сойка (1938–2018). Ніла обриває фасолю. 1970-ті. карт., о. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/sojka-bogdan>

5. Місто-ілюзія

5.1. Олександра Цегельська-Крип'якевич (нар. 1944). Місто. 1964. пап. монотипія. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/cegel-s-ka-oleksandra/catalog/monotipiyi>

5.2. Йосип Васьків (1895–1972). Станіславів. 1940-і. карт. о. ЛММ

5.3. Роман Петрук (нар. 1940). Поет (Присвята І. Калинцю). пап., туш, гуаш. 1960-ті. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/petruk-roman/catalog/grafika-98765/picture/poet-prisvyata-i-kalincyu>

5.4. Орест Заборський (нар. 1947). Місто. 1969. п. о. Фото надане автором

5.5. Єлизавета Кремницька (1925–1978). Композиція. 1970-ті. пап., флом. Фото: <https://zakarpat.brovdi.art>

5.6. Петро Боєчко (1935–2010). Бурштинська ДРЕС. 1975. п. о. ММП.

6. Закрите місто.

6.1. Опанас Заливаха (1925–2007). Вигляд на місто з вікон КДБ. 1975. п.о. ММП.

6.2. Опанас Заливаха (1925–2007). У місті. 1977. п.о. ММП.

6.3. Броніслав Тутельман (нар. 1950). Сірий пейзаж. 1984. п. о. Фото надане автором.

6.4. Ігор Боднар (1941–2011). Втеча. 1975. пап. туш, перо. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/bodnar-igor>

6.5. Броніслав Тутельман (нар. 1950). Привіт із Черновіц. 1976-78. п.о. Фото надане автором.

7. Місто-гетеротопія

7.1. Єлизавета Кремницька (1925–1978). 1970-ті. пап. лінорит. Фото: <https://zakarpatt.brovdi.art>

7.2. Мирон Яців (1929–1996). Хто куди. 1984. лінорит. Фото надане Р. Яцівим

7.3. Олександр Аксінін (1949–1985). Трамвайний парк. 1976. офорт. Фото: <https://www.wikiart.org/uk/aksinin-oleksandr-dmitrovich>

7.4. Надія Пономаренко (нар. 1951). Спортивна площа. 1983. літографія. Фото: <https://www.aksinin.com/art-milieu/88/>

7.5. Богдан Сорока (1940–2015). Куди вас чорт жене? 1975. пап. лінорит. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/soroka-bogdan>

7.6. Володимир Патик (1926–2016). Вокзал. 1967. п.о. Фото: <https://zbruc.eu/node/57921>

8. Дозвілля

8.1. Генрієтта Левицька (1930–2010) . Джаз. 1960-ті. літографія. Фото: http://archive-uu.com/ua/profiles/levic-ka-genriyetta/catalog/estampi_lev_g_1/picture/jazz_bgmfxrnty7u

8.2. Карло Звіринський (1923–1997). Музиканти. 1950-ті. карт. гуаш. Фото: Мисюга, Б. *Герметичне коло Карла Звіринського: альбом-монографія*. Луцьк-Львів: МСУМК, ЛНАМ, Коло. 2019. 218 с.

8.3. Зеновій Флінта (1935–1988). Скрипаль. 1962. карт. темп. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/flinta-zenovij>

8.4. Роман Сельський. Музиканти. 1970. п. о. Фото з виставки «Роман Сельський: Приборкання кольору», НМЛ. 2022

8.5. Маргіт Сельська (1910–1980). Портрет скрипаля (ескіз до портрету О. Криси). 1960-ті. темп. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/sel-s-ka>

margit/catalog/tvori-1960-1970-h-rr/picture/portret-skripalya-eskiz-do-portretu-o-krisi_ms

8.6. Володимир Патик (1926–2016). Весела естрада. 1968. п.о. ЛІММ

8.7. Леопольд Левицький (1906–1973).. Бенкет. 1950-1960-ті. пап. лінорит. *Музей Леопольда Левицького*. URL: <https://www.facebook.com/Музей-Леопольда-Левицького-336002506538905/photos/a.338956549576834/2102401703232301>

8.8. Опанас Заливаха (1925–2007). Чайна. 1962. п. о. Фото: <https://www.facebook.com/MuseumOfUkrainianPainting/photos/a.1413421722223365/2876897402542449/?type=3>

8.9. Ігор Боднар (1941–2011). Сумний вечір. 1967. пап. монотипія. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/bodnar-igor>

8.10. Микола Кумановський (1951–2016). Із серії: Різне. 1970-ті. пап., акварель. Фото: <https://volart.com.ua/art/kuman/>

8.11. Олександр Аксінін (1949–1985). Кавові зерна. 1974. офорт. Фото: <https://www.wikiart.org/uk/aksinin-oleksandr-dmitrovich>

8.12. Генрієтта Левицька (1930–2010) . Слухаючи Баха. п. о. Фото: http://archive-uu.com/ua/profiles/levic-ka-genriyetta/catalog/zhivopis_lev_g_1/picture/sluhayuchi-bahanjhdthn

8.13. Леопольд Левицький (1906–1973). Танок. 1950-1960-ті. пап. лінорит. *Музей Леопольда Левицького*. URL: <https://www.facebook.com/Музей-Леопольда-Левицького-336002506538905/photos/a.338956549576834/2102401703232301>

8.14. Орест Заборський (нар. 1947). Танці. 1970-71. п. о. Фото надане автором

8.15. Федір Манайло (1910–1978). Нові ритми. 1976. пап. ол. гуаш. Фото: <https://zakarp.at.brovdi.art>

8.16. Зеновій Флінта (1935–1988). Музика Баха. Айзенах. 1975. п. о. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/flinta-zenovij>

8.17. Єлизавета Кремницька (1925–1978). У кав'ярні. 1964. монотипія. Фото: <https://zakarp.at.brovdi.art>

8.18. Богдан Сойка (1938–2018). Кафе. 1962. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/sojka-bogdan>

8.19. Володимир Мулик (нар. 1964). Муха на зеленому столі. 1991. п.о. Фото надане автором

8.20. Петро Гуменюк (нар. 1957). Брама. 1994. п.о. Фото: <https://zbruc.eu/node/107670>

9. Вуайєризм

9.1. Орест Заборський (нар. 1947). Автопортрет у дзеркалі. 1969. Фото надане автором

9.2. Ігор Шумський (нар. 1956). Вікно. 1988. п. о. Фото: <https://zbruc.eu/node/62657>

9.3. Олег Мінько (1938–2013). Замкова шпарина. 1965. карт., левкас, темп. Фото: <http://archive-uu.com/ua/profiles/min-ko-oleg>

9.4. Юрко Кох (нар. 1958). Вечірній Львів. 1979. Фото: <https://rozmova.wordpress.com/2020/01/21/urko-kokh-3/>

II. Культурно-мистецький самвидав та альтернативна преса кінця XX ст.

1. Обкладинка часопису «Євшан-зілля». Самвидав. №5. 1989. Львів, 330 с. Титульний лист А. Гуменюк, суперобкладинка С. Шабатура. URL: <https://avr.org.ua/viewDoc/25686>

2. Обкладинка часопису «Катедра». Самвидав. №1. 1988.

3. Обкладинка часопису «Український вісник»: громадський літературно-художній та суспільно-політичний журнал. Вип.7, 8, 9-10. Серпень, вересень, жовтень-листопад 1987. Балтимор; Торонто: Укр. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1988. 640 с

4. Обкладинка «Стус, Повернення». Худ. О. Заливаха. 1990. Фото: <https://stus.center/p/panas-zalivakha-pershii-iliustrator-vasilia-stusa--595482>

5. Четвер. №1. Часопис текстів і візій. 1989. Колаж, ксерокопія з приватної колекції В. Іваночка.

6. Обкладинка часопису «Кремнюк»: Осінь 1993. Фото:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=596947407529210&set=pcb.596947644195853>
7. Обкладинка журналу «Плерома» : Часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. №1-2. 1996.
8. Обкладинка журналу «Кінець Кінцем». Альманах. №1, 1998. Із власної збірки
9. Обкладинка журналу «Ї». Незалежний культурологічний часопис. №6, 1995. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n6texts/n6.htm>
10. Суперобкладинка числа «№3 Четвер – №1 Перевал». 1992. Рисунок, ксерокопія, колаж. Дизайн О. Рубановська. З приватної колекції В. Іваночка.
11. Володимир Мулик. Комікси для рок-журналу «Гучномовець». 1989. Фото:
<https://amnesia.in.ua/guchnomovets>
12. Володимир Мулик. Обкладинка рок-самвидаву Гей-Гоп. №1, 1988. Фото:
<https://ivano-frankivsk.livejournal.com/203065.html>
13. Каталог виставки Опанаса Заливахи. Львів. 1988. Лінорит. Розворот обкладинки. З приватної збірки Л. Литвинчук
14. Опанас Заливаха. Каталог персональної виставки. Івано-Франківськ. 1989. Лінорит. Розворот обкладинки. З приватної збірки Л. Литвинчук
15. Самвидав групи «Поптранс». Ужгород, 1990-ті. Скрін з відео:
<https://mitec.ua/poptrans-distantisijne-bachennya/>
16. Виставкові й театральні афіші МТ «Шлях»:
 - а) Юрко Кох. Плакат. Спільна виставка «Шлях» – «Погляд» присвячена до Дня Акту Злуки УНР та ЗУНР 22 січня 1991 р. Львів, НМЛ. Лінорит.
 - б) Юрко Кох. Плакат. Третя виставка мист. тов-ва «Шлях». НМЛ, липень-серпень 1992 р. Лінорит.
 - в) Юрко Кох. Плакат. Друга виставка мист. тов-ва «Шлях». НМЛ. Серпень, 1990 р. Лінорит. а-в опубл. : Гаврилів, Г. (2017). Мистецьке товариство «Шлях» як каталізатор культурно-мистецьких процесів Львова 1980 – 1990-х рр. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 31. С. 295-306.

г) Андрій Гуменюк. Плакат-афіша до відкриття театрального сезону молодіжного театру-студії Л. Курбаса. Львів. Березень, 1988 р. Лінорит. Опубл.: <https://kurbas.lviv.ua/uk/about/theater>

17. Афіша виставки до 5-річчя створення неформального товариство «Хоругва». Тернопіль. 1995. Дизайн афіші – Петро Мороз. Фото: <https://www.facebook.com/horugva/photos/a.128087872128225/128088058794873/?type=3>

18. Ігор Панчишин із самвидавною афішею 1-го з'їзду НРУ-89. Лінорит, кольорове підмальовування. З приватного архіву І. Панчишина.

19. Виставкова продукція ініціативи «Імпреза». З приватного архіву І. Панчишина:

а) Афіша Першої бієнале, 1989

б) Афіша Другої бієнале, 1991

в) Афіша Третьої бієнале, 1993

г) Обкладинка каталогу «Імпреза – Графіка»

д) Буклет виставки «Пасаж». Івано-Франківськ, 1992

Колаж, фотомонтаж, ксерокопія

е) Обкладинка Матеріалів міжнародної конференції з проблем сучасного мистецтва «Імпреза – Міжсезоння». 1995. Колаж, ксерокопія.

III. Афіші ужгородського театру світломузики. 1989. Фото: <http://uzhgorod.in/uzhgorodskyj-teatr-svitlomuzyky-shans-na-unikalnist-utrachenyj-nazavzhdy-foto/>

IV. Демократизація виставкового процесу

1. Неформальні мистецькі товариства

1.1. Учасники мистецького товариства «Шлях» на відкритті виставки Опанаса Заливахи (Львівський музей етнографії і художнього промислу, 1988р.). Зліва на право: В. Кауфман, Ю. Бойко, О. Заливаха, П. Гуменюк, О. Бойко, Ю. Кох, М. Крицький, А. Гуменюк, Ю. Юркевич. Львів, 1988. Автор невідомий. Приватна колекція Ю. Бойка. Опубл.: Гаврилів, Г. (2017). Мистецьке товариство «Шлях» як каталізатор культурно-мистецьких процесів Львова 1980 – 1990-х рр. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 31. С. 295-306.

1.2. Учасники «Виставки шести». Івано-Франківськ, обласний краєзнавчий музей, 1988. Стоять: П.Дроб'як, І.Панчишин, М.Базак, М.Вітушинський, сидять: М.Яковина, З.Онищенко. Приватна колекція І. Панчишина.

1.3. Театралізоване дійство під час відкриття Першої виставки гурту Хоругва. Тернопіль. 1990. Оубл.: <https://www.facebook.com/horugva/photos/a.120731506197195/142874723982873/?type=3>

1.4. Неформальна мистецька тусівка Чернівців. Проводжають Шимона Окштейна до Нью-Йорку. Угорі: Шимон Окштейн, Петро Грицик, Броніслав Тутельман. Унизу сидить — Джордж Мінській. 1979. Приватна колекція Б. Тутельмана.

2. Виставковий процес

2.1. Вернісаж у Львові. Подвір'я костелу Бернардинів. Кін. 1980-х? Фото: В.Пилип'юк

2.2. Ігор Панчишин, Зеновій Соколовський, Микола Яковина на львівському вернісажі. Львів, подвір'я Реставраційних майстерень. 1980-ті? Фото: П.Дроб'як

2.3. Олександр Чулков, Анатолій Звіжинський. Перший Вернісаж у Івано-Франківську, червень 1986. Фото з приватної збірки О. Чулкова

2.4. Павло Дроб'як, Ростислав Кондрат, Ярема Проців, Іван Постоловський на вернісажі. Івано-Франківськ, 25.06.1989. Фото: архів фотоклубу «Колумб»

2.5. Експозиція виставки «Запрошення до дискусії». Куратор, Юрій Соколов. Львів, костел Марії Сніжної, 1987. Фото: М. Зелен.

2.6. Виставка «Театр речей». Львів, 1988. Куратор, Юрій Соколов. Львів, 1988. Фото зі збірки Ю. Соколова. Оубл.: <https://prostory.net.ua/ua/praktyka/191-dekuratorstvo-frahmenty>

2.7. Засідання оргкомітету перед відкриттям першої бієнале «Імпреза». Виступає Микола Токаренко, 1998. Фото з приватної збірки І. Панчишина

2.8. Афіша виставки «Дефлорація». Львів, Музей Леніна, 1990. Оприлюднена на художній виставці «Дефлорація» у Києві, 27 липня 2018 р. Фото: О. Синиця для УНІАН

2.9. Мирослав Яремак, Анатолій Звіжинський перед відкриттям виставки «Імпреза, провінційний додаток №2». Івано-Франківськ, 1991. Фото: П. Дроб'як. Опубл.: Ініціатива ЦСМ

2.10. Експозиція виставки «Рубероїд». Івано-Франківськ, червень, 1992. На передньому плані: Р. Котерлін, інсталяція «Білий стіл», М. Король «Драбина в небо». Фото: П. Дроб'як. Опубл.: Ініціатива ЦСМ

2.11. Фрагмент експозиції виставки творчого об'єднання «Start». Івано-Франківськ, 1991. Фото: П. Дроб'як

3. Самостворені галереї

3.1. Галерея «Децима», Львів, 1993. Фото: <http://openarchive.com.ua/sokolov/#practice162>

3.2. Галерея «Центр Європи», Львів, 1987. Фото: Незабутні 90pp. - фото від Влі Фургало

3.3. Галерея «Червоні рури». Львів, 1996. Фото: <http://openarchive.com.ua/sokolov/#practice163>

3.4. Роман Петрук. Вивіска галереї «Гердан». Львів, 1996. Власне фото 2016.

3.5. Галерея «Вікно», Івано-Франківськ, 1991. Фото: Л. Стасів

3.6. Галерея «С-об'єкт». Івано-Франківськ, 1997. Фото з приватної збірки І. Панчишина

3.7. Мирослав Яремак коло афіші культурного простору «S-об'єкт». Івано-Франківськ, 1993. Фото: Л. Стасів

3.8. В. Мулик, І. Мулик, Г. Петросаняк, О. Гуцуляк. «S-об'єкт». Івано-Франківськ, 1993. Фото: Л. Стасів

V. Осередки західноукраїнської актуальної фотографії кінця XX ст.

1. Фотогрупа «Чотирьох», 1970-1980, м. Чернівці

1.1. Олександр Слюсарев (1944–2010). Квадрати. Пряма фотографія. Фото: https://issuu.com/alexandersushinsky/docs/catalog_savelev_002

1.2. В'ячеслав Тарновецький (1945–2002). Без назви. 1980-ті. Фото: <https://www.untitled.in.ua/post/vyacheslav-tarnovetsky-photography>

1.3. Сергій Лопатюк (1955–1995). Чернівці. 1980-ті. Фото:
<https://www.untitled.in.ua/post/sergiy-lopatiuk-photography>

1.4. Борис Савельєв (нар. 1947). «Holo to Sky» 1987. Кольорове фото. Фото:
http://www.b-savelev.com/Cher_web/index.html

2. Фотогрупа «Вежа». м. Львів

2.1. Михайло Французов. Фотопривітання групи 1982. м. Львів. Фото:
<https://www.lvivcenter.org/discussions/photo-group-vezha-talk/>

2.2. Михайло Французов (нар. 1956). Синій віраж. Фото: Глеба, Г. Михаил Французов: «От буквальности мне всегда хотелось уйти». Korydor. 2018. URL:
<http://www.korydor.in.ua/ua/voices/mihail-francuzov-ot-bukvalnosti-mne-vsegda-hotelos-uiti.html>

2.3. Михайло Французов (нар. 1956). Фото у техніці віражу. 1980-ті. Фото: Глеба, Г. Михаил Французов: «От буквальности мне всегда хотелось уйти». Korydor. 2018. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/mihail-francuzov-ot-bukvalnosti-mne-vsegda-hotelos-uiti.html>

3. Львівські фотографи-індивідуалісти.

3.1. Вілі Фургало (1934–2007). 1980-ті. Кольоровий слайд, прошкрябування. Фото: Незабутні 90pp. - фото від Вілі Фургало

3.2. Вілі Фургало (1934–2007). 1980-ті. Пряма фотографія. Фото: Незабутні 90pp. - фото від Вілі Фургало

3.3. Олексій Іутін (1940–2019). Без назви. 1980-ті. Постановочне фото. Фото:
<http://grynyov.art/artwork/bez-navi>

3.4. Олексій Іутін (1940–2019).. Без назви 2. 1980-ті. Постановочне фото. Фото:
<http://grynyov.art/artwork/bez-navi-2/#/>

4. Фотоклуб «Колумб», м. Івано-Франківськ.

4.1. Ростислав Кондрат. Відфанфарились. Пряма фотографія. З архіву фотоклубу «Колумб»

4.2. Ростислав Кондрат. Випадок на виставці. Акція у просторі фотовиставки «Ню», Івано-Франківськ. З архіву фотоклубу «Колумб»

4.3. Павло Дроб'як. Буклет виставки «Memoria-94». Власність автора.

- 4.4. Павло Дроб'як (1948–2007). Композиція з виноградом. 1986. З архіву фотоклубу «Колумб»
- 4.5. Іван Постолюк (нар. 1962). Попутний вантаж. 1998. Прямая фотографія. З архіву фотоклубу «Колумб»
- 4.6. Ярема Проців (нар. 1962). Банний день-1. 1998. Ізогелія.

V. Дії із пам'ятниками

1. Символічні практики 1980-х.

- 1.1. Встановлення таблички на місці закладення пам'ятника Шевченкові. Львів. 1987. Фото В. Фургало
- 1.2. Л. Боднар співає біля пам'ятника Іванові Франку. Івано-Франківськ. Прикарпатська правда, 31. 08. 1988.
- 1.3. Віктор Морозов співає біля пам'ятника Степанові Тудору (Олексяку). Львів. 5 жовтня 1987. Фото: В. Стецюк
- 1.4. Пошукова група «Євшан» на могилі УСС у Яворові. 1987. Фото: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:YavorivGruppeGross.jpg>
- 1.5. Микола Бендюк виступає коло пам'ятника Тарасу Шевченку. Рівне. 1988. Фото з приватної збірки М. Бендюка
- 1.6. Іван Гречко виступає під час панахиди на могилі Павла Ковжуна. Львів, 1988. Фото: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kovzhun.jpg>

2. Трансформаційні практики 1990-х

- 2.1. Мітинг коло пам'ятника Леніну. Львів, 23 серпня 1990. Фото: Л. Криси
- 2.2. Перший в Україні демонтаж пам'ятника Леніну. Червоноград. 1 серпня 1990. Фото: <https://chervonograd.city/articles/93019/lenin-vpav-30-rokiv-tomu-a-koli-vpade-sovok>

2.3. Студентський пікет на театральному майдані біля пам'ятника Лесі Українці, м. Луцьк, 1991. Фото: <https://www.volynpost.com/articles/1210-do-dnia-nezalezhnosti-ukrainy-foto-volynian-na-podiiiah-1990-1991-rokiv>

2.4. Відкриття пам'ятника Петру Сагайдачному, м. Хотин, 1991 (ск. В. Гамаль). Фото з приватної колекції Я. Гамалю.

2.5. Віктор Ющенко та Лех Качинський біля монументу жертвам більшовицьких репресій, м. Броди. 2009 (ск. Б. Романець). Фото: <https://www.unian.ua/common/195705-prezidenti-ukrajini-ta-polschi-v-sguta-penyatska-foto.html>

3. Комуникативні практики 2000-них

3.1. Олександр Желєзняк, Едвард Саркісян. Монтаж інсталяції «Свічка надії». Нью-Йорк, 14. 09. 2001. Фото з приватної збірки О. Желєзняка

3.2. Відкриття меморіалу Героям Базару, розстріляним більшовиками, с. Базар, Житомирської обл. 21. 09. 2000. (ск. Олександр Борис.). Фото: В. Кубланов. Опубл.: *Свобода*, №38. 22.09. 2000. С. 11

3.3. Микола Мазур. Кінетична скульптура у парку Чекмана., м. Хмельницький, 1979–84-й. Фото: <https://www.facebook.com/uspishnemisto/photos/pcb.1214594158574971/1214594031908317/>

3.4. Богдан Губаль – ведучий дійства «Свято ковалів». Івано-Франківськ, 2006. Фото: А. Грицан

4. Меморіальні практики 2000-2020-х

4.1. Трасування фундаментів Передньої жидівської вулиці. Івано-Франківськ. 2000. (арх.. З. Соколовський). Фото: <https://find-way.com.ua/oblast/ivano-frankivska/ivano-frankivsk/ratusha-ivano-frankivsk>

4.2. Пам'ятник розстріляним під час німецької окупації 1941 року львівським професорам, Львів, 2011. Фото: П. Погожельський

4.3. Меморіал «Жертвам голокосту», м. Ужгород, 2016, скульптор М. Колодко, арх. П. Сарваши. Фото: <https://ujew.com.ua/objects/zakarpatskaya-oblast/uzhgorod/pamyatnik-zhertvam-holokosta-uzh4>

4.4. Меморіал «Небесній сотні» (Івано-Франківськ, 2016, В. Семків, Ю. Семків. Фото: Б. Досюк

5. Ігрові практики 2000-2020-х рр.

5.1. «Рожевий слон» біля готелю «Надія». Івано-Франківськ, 2001. Фото із соціальних мереж

5.2. Виступ бельгійської групи J.Bernardt у рамках фестивалю актуального мистецтва Porto Franko, 2018 рік. Фото: <https://www.facebook.com/events/ivano-frankivsk/porto-franko-2018/1979725165683095/>

5.3. Перформанс «Ремінісценції майдану», Львів, 2022. Фото: <https://wz.lviv.ua/news/477780-u-lvovi-vidbuvsia-performans>

5.4. Зібрання субкультурної молоді у просторі меморіалу-інсталяції «Увіковічнення». Львів, 2022. Власне фото

5.5. Перетворення постаменту пам'ятника Воз'єднанню українських земель на площадку для скейт-бордингу. Івано-Франківськ, 2022. Власне фото

5.6. Супрематичний парк А. Федірко на тлі пам'ятника С. Бандері. Тернопіль, 2015. Фото: <https://zbruc.eu/node/36515>

5.7. Дії з пам'ятниками у День вишиванки, м. Дрогобич, 2021 (скульптор, Теодозія Бриж, пам'ятник Юрію Дрогобичу) Фото: <https://drohobych-rada.gov.ua/дрогобицькі-шляхетні-мужі-вже-святку/>

5.8. Дії з мініскульптурою Тівадара Чонтварі-Костки, м. Ужгород. (скульптор, Михайло Колодко)

5.9. Жанна Кадирова. Скульптура «Орігамі» Івано-Франківськ. 2018. в рамках фестивалю актуального мистецтва Porto Franko. Фото: <https://www.facebook.com/events/ivano-frankivsk/porto-franko-2018/1979725165683095/>

6. Практики із пам'ятниками після 24 лютого 2022-го р.

6.1. Концерт С. Вакарчука у Харкові, 23.03. 2022. Фото: <https://ukrreporter.com.ua/culture/svyatoslav-vakarchuk-vystupyv-u-harkovi-na-foni-pam-yatnyka-tarasu-shevchenku-zahyshhenogo-mishkamy-z-piskom.html>

- 6.2. Пам'ятник А. Міцкевичу у Львові. Жовтень, 2022. Власне фото
- 6.3. Пам'ятник А. Міцкевичу в Івано-Франківську. Березень, 2022. Власне фото
- 6.4. Пам'ятник О. Пушкіну в Ужгороді. 2022. Фото з соціальних мереж
- 6.5. Дії з пам'ятником танку «Нікітіна». Чернівці. 1 травня, 2022. Фото: <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2015330-tankpamatnik-u-cernivcah-rozmaluvali-napisom-na-moskvu.html>
- 6.6. Тарас Полатайко. Мистецька акція пам'яті жертв військових злочинів рф. Чернівці, Соборна площа, пам'ятник радянському солдату. Фото: *Суспільне Чернівці*

VII. Театралізовані дії у публічних просторах.

1. Актори Молодого галицького театру у Живому ланцюгу «Українська хвиля». Івано-Франківськ, 21.01.1990. Фото: <https://report.if.ua/statti/gastroli-gimn-i-prapory-chomu-sovity-boyalysya-galyckogo-molodogo-teatru-foto/>
2. Богдан Губаль у костюмі козака (унизу) на відзначенні 500-ліття Запорізького козацтва. О. Хортиця. 1990. Фото з приватної збірки Б. Губаля
3. Учасники товариства «Вертеп». Тернопіль. 1989. Фото: <https://te.20minut.ua/lyudi/tse-buv-takiy-chas-scho-za-kolyadu-i-vertep-mogli-posaditi-10666778.html>
4. Перший публічний вертеп у Луцьку. 1990. Фото: <https://konkurent.ua/publication/79520/shlyah-nezalezhnosti-opriludnili-istorichni-foto-z-volini-pochatku-90-h-foto/>
5. Вертеп у Львові. 1972. Фото: Історична правда
6. Коляда у публічному просторі. Івано-Франківськ. Кін. 1980-х. Фото: ММП
7. Вистава УСС у постановці Молодого галицького театру у публічному просторі. 1991. Фото: <https://report.if.ua/statti/gastroli-gimn-i-prapory-chomu-sovity-boyalysya-galyckogo-molodogo-teatru-foto/>

VIII. Трансформація вуличного мистецтва

1. Маркувальний період

1.1. Графіті групи CN3. Початок 2000-них. Івано-Франківськ. Фото: Є. Самборський

1.2. Трафарет групи CN3. Початок 2000-них. Івано-Франківськ. Фото: Є. Самборський

2. Site-specifically art

2.1. Сергій Радкевич. Графіті у локальному середовищі під час резиденції «*Granny Hall*» у с. Самійличі, Волинської обл. 2012. Фото: <https://www.volynnews.com/news/culture/mural-i-lokatsiia-novyuy-stinopys-serhiia-radkevycha-u-lutsku-/>

2.2. Олекса Фурдіяк. «Glova». Комунікація у середовищі Івано-Франківська, 2017. Фото: <https://www.facebook.com/csm.if.ua/photos/a.821812157984649/821813367984528/>

2.3. Сергій Петлюк. Мурал «Кросворд». Львів. 2008. Фото: https://ua.igotoworld.com/ua/poi_object/66695_dom-krossvord.htm

2.4. Павел Альтгамер. Конгрес рисувальників. Івано-Франківськ. Готель «Дністер». 2016. Фото – скрін з: https://www.youtube.com/watch?v=g97qrv1YRM0&ab_channel=ВасильГошовський

3. Період «надприсутність»

3.1. Група «KAILAS-V»: Яна Вовк, Андрій Пальваль, Роман Партола. Мурал із зображенням І. Миколайчука. Чернівці. 2019. Фото: https://molbuk.ua/chernovtsy_news/181088-u-chernivcyakh-vidbulosya-vidkryttya-muralu-mykolaychuka-foto.html

3.2. Андрій Присяжнюк. Мурал «Доповнена реальність». Луцьк. 2020. Фото: <https://konkurent.ua/publication/63533/stae-kolorovim-yakscho-divitisya-cherez-dodatok-u-lutsku-noviy-mural-foto/>

3.3. Михайло Коробков. Мурал на тему води. Хмельницький. 2015. Фото: https://ye.ua/podorozhi/32256_Farbi_vs_sirist__ekskursiya_muralami_Hmelnickogo_%28FOTO_MAPA%29.html

3.4. Святослав Владика, Валентин Гричишов, Наталія Пальчинська, Микола Куцик, Ольга Дмитрук, Глафіра Щербак, група Sacred Universe. Мурал із зображенням митрополита Андрея Шептицького. Львів. 2020. Фото: https://espresso.tv/news/2020/07/24/u_spalnomu_rayoni_lvova_bude_mural_prysvyachenyy_sheptyckomu

4. Інтермедіальний період

4.1. Мурал-перформанс «Шнурки любові». 2019. Івано-Франківськ. Фото: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10223447160059704&set=a.10201249877821521&type=3>

4.2. Проект-подія «Franko Sculpture Symposium». Львів, 2016. Скрін фото з: https://www.youtube.com/watch?v=Im9ILO1hwY0&ab_channel=VasylOdrekhivskyi

4.3. Олег Сусленко, «Nice». п. о. Фото автора

4.4. Мультимедійний проєкт «Пісня дерев». Івано-Франківськ, 2018. Скрін фото з: https://www.youtube.com/watch?v=TLH19T_Fl2o&ab_channel=СуспільнеІвано-Франківськ

VIII. Взаємодія мистецтв та актуальних практик у поетичних експериментах

1. Візуальна поезія 1980 – 2020-х

1.1. Мирослав Король (нар. 1964). Перехрестя перехресть. Зоровий вірш. Опубл.: Король, М. Час достиглого каміння. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. 176 с.

1.2. Назар Гончар (1964–2009). Апологія байдужості. Зоровий вірш, факсиміле. Опубл.: Гончар, Н. Зібрані твори / упор. І. Лучук. Тернопіль: Богдан, 2011. С. 539.

1.3. Кость Шишко (1940–2002). Писанки. Зорові вірші, факсиміле. 1971. Фото: <https://volart.com.ua/art/kost/>

1.4. Мирослав Король (нар. 1964). Медитативний щоденник. Зоровий вірш. 2019. Надане автором

1.5. Святослав Вірста (нар. 1962). «Нема чистих сторінок». Вірстовідовник, том 32. Фото: <https://www.facebook.com/svyatoslavvirsta>

1.6. Михайло Зарічний. Із збірки «Я про Я». 2019. Фото надане автором

2. Стріт-арт поезія

2.1. Трафарет «Гризім залізо». Львів. 1992. Фото: Костирко, В. Спрей-арт ві Львові. URL: <https://prostory.net.ua/ua/mlp/mystetstvo/86-trafarety-pochatku-1990kh-rokiv-ta-zhurnal-samvydav-kremniuk>

2.2. Трафарет «Ще не вмерла». Львів, 1992. Фото: В. Фургало

2.3. Трафарет на автоепітафію І. Лучука. Львів, 1992. Фото: Костирко, В. Спрей-арт ві Львові. URL: <https://prostory.net.ua/ua/mlp/mystetstvo/86-trafarety-pochatku-1990kh-rokiv-ta-zhurnal-samvydav-kremniuk>

2.4. «Вивихнутий будинок». Львів. 1992. Фото: <https://amnesia.in.ua/vyvykh>

2.5. Проект «Слово на стіні». Чернівці. 2016. Фото: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/08/25/216721/>; Львів. 2015. Власне фото

3. Варіації поетичного перформансу

3.1. Тарас Прохасько, Роман Рось. Читання-перформанс під час презентації першої книги Т. Прохаська «Інші дні Анни» (в-во Смолоскип). Львів. Дворик-галерея-фотостудія біля «Дзиги». 1998. Фото: В. Фургало

3.2. Ярослав Довган читає вірші. Кафе «Під Лилицом», 1990? На фото: зі спини ліворуч В. Єшкілев, А. Звіжинський. Стоять: М. Яремак, І. Панчишин. Праворуч від Я. Довгана – Ю. Андрухович. Фото з приватної збірки І. Панчишина.

3.3. Читаючи Рафала Воячека: Денис Овчар, Оля Михайлюк. Івано-Франківськ, 2016. Фото: Ініціатива ЦСМ

3.4. Читання поезії на вокзалі. М. Чернівці. Фестиваль Meridian Czernowitz-2012–2013. Чернівці. Фото: Meridian Czernowitz

- 3.5. Читання поезії у вагоні поїзда. Фестиваль Meridian Czernowitz-2012–2013. Чернівці. Фото: Meridian Czernowitz
- 3.6. Поезофонія «Моє слово»: Ліліана Лавренюк (слово), Любов Литвинчук (музика), Надія Бабій (сценографія), Софія Губаль (комп'ютерна графіка), Show Service (маппінг). Івано-Франківськ, 28.08.2021. фото: Б. Губаль
- 3.7. Володимир Єшкілев у проекті-поетикофонії «Тибетська Авіація». Івано-Франківськ. Фестиваль Porto Franko, 2018. Фото: Остроушко. Опубл.: <https://www.facebook.com/PORTOFRANKOfest/photos/pb.100064326353928.-2207520000./2612117942147583/?type=3>

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ

I. Модифікація теми міста у візуальному мистецтві та літературі Західної України другої половини XX століття



Схема 12. Тематизація міста в образотворчому мистецтві другої половини XX ст.

Є. Кремницька. 1970-ті. лінорит



П. Бездір. 1970-ті. монотипія



Д.- Л. Іванцев. Людина-машина. фанера, ол. 1937



О. Цегельська-Крип'якевич. Без назви.
поч. 1960-х. монотипія



К. Звіринський. Місто. 1950-ті.
пап. ол.



Р. Жук. У трамваї. 1974. пап. суха голка



КОСМОС

О. Заливаха. Вид з майстерні . 1970-ті. п. о.



Ф. Манайло. Симфонія заводу. 1975. п. о.



Є. Кремницька. Композиція. карт. туш, 1970-ті



П. Грищик. Майстерня художника. 1974. оргаліт, о.



П. Маркович. Місто. 1961. п., о.



Л. Левицький. Людина і місто. 1960-ті. п. лінорит



Б. Тутельман. Жінка і місто. 1985. п. о.



Е. Буряковська. For Stasys Eidrigevicius. ЕХ. 1979. офорт



О. Заборський. Дума про плакат. 1968. колаж



Ю. Кох. Площа. 1980–1990. п. о.



О. Аксінін. ЕХ Віктора Вольдемарова. 1984. офорт.



Б. Сойка. Вогні нічного міста. поч. 1960-х. карт. о.



МАСКАРАД

В. Кабаченко. Дем'янів лаз. 1989. п.о., темп.



Ф. Манайло. Серед поля. 1974. п. о. гуаш



М. Кумановський. 1970-ті. колаж.



З. Флінта. Знаки часу. 1968.



П. Гуменюк. Тіні. 1978.



ТУГА ЗА СЕЛОМ

О. Криворучко. На базар. 1981. пап. моногіія, акв.



О. Заливаха. Листівка «Веселих свят. ». 1980-ті. пап. лінорит



Б. Сойка. Ніла обриває фасоло. карт. о. 1970-ті.



О. Заливаха. Листівка «Веселих свят. ». 1989. пап. лінорит



П. Гуменюк. Бабця. 1974. пап. лінорит



П. Гуменюк. 1970-ті. пап. лінорит



МІСТО-ІЛЮЗІЯ

Є. Кремницька. Композиція. 1970-ті
пап., флом.



Р. Петрук. Поет (Присвята І. Калинцю О. Цегельська-Крип'якевич. Місто. 1964.
пап. монотипія



П. Боечко. Бурштинська ДРЕС. 1975. п. о.



О. Заборський. Місто. 1969. п. о.



Й. Васьків. Станіславів. 1940-і. карт. О.



ЗАКРИТЕ МІСТО

І. Боднар. Втеча. 1975. пап. туш, перо



Б. Тутельман. Привіт із Черновіц. 1976-78. п.о.



О. Заливаха. Вигляд на місто з вікон КДБ. 1975. п.о.



О. Заливаха. У місті. 1977. п.о.



Б. Тутельман. Сірий пейзаж. 1984. п. о.



МІСТО-ГЕТЕРОТОПІЯ

Б. Сорока. Куди вас чорт жене?
1975, пап. лінорит



О. Аксінін. Трамвайний парк. 1976.
офорт



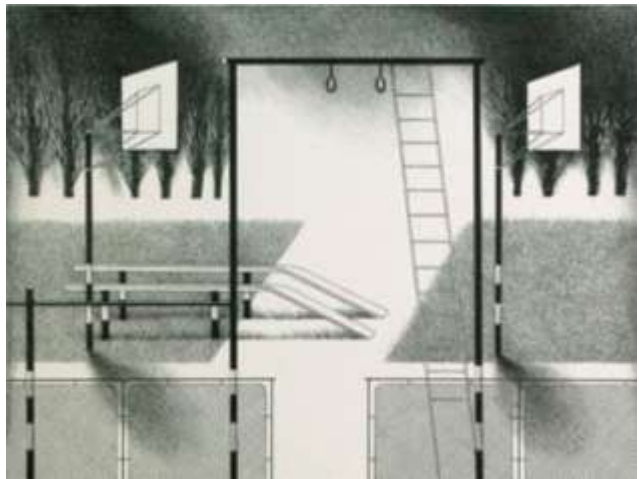
Є. Кремницька. 1970-ті. пап. лінорит



В. Патик. Вокзал. 1967.
п.о.



Н. Пономаренко. Спортивна площадка.
1983, літографія



М. Яців. Хто куди. 1984. лінорит



ДОЗВІЛЛЯ

М. Сельська. Ескіз до портрету
О. Крики. 1960-ті. темп.



З. Флінга. Скрипаль. 1962. темп.



Г. Левицька. Джаз. 1960-ті. літографія



В. Патик. Весела естрада. 1968. п.о.



Р. Сельський. Музиканти. 1970. п. о.



К. Звіринський. Музиканти. 1950-ті. карт. гуаш



О. Аксінін. Кавові зерна. 1974. офорт



Г. Левицька. Слухаючи Баха. п. о.



І. Боднар. Сумний вечір. 1967.
пап. монотипія



М. Кумановський. 1970-ті.
пап. акв.



Л. Левицький. Бенкет.
1950-1960-ті. пап. лінорит



О. Запываха. Чайна. 1962. п. о.



Є. Кремницька. У кав'ярні. 1964. монотіпія



Б. Сойка. Кафе. 1962.



Ф. Манайло. Нові ритми. 1976. пап Л. Левицький. Танок. 1950-1960-ті.
ол. гуаш пап. лінорит



З. Флінґа.Музика Баха. Айзенах. 1975. п. о



О. Заборський. Танці. 1970-71. п. о.



О. Мінько. Замкова шпарина. 1965.
карт., левкас, темп.



Ю. Кох. Вечірній Львів. 1979.



О. Заборський. Автопортрет у дзеркалі.
1969.



І. Шумський. Вікно. 1988. п. о.



В. Мулик. Муха на зеленому столі
1991. п.о



П. Гуменюк. Брама. 1994. п.о.



ВУАЙЄРИЗМ

II. Культурно-мистецький самвидав та альтернативна преса кінця XX ст.

Євшан-зілля. Самвидав.
№5. 1989



Катедра. Самвидав. №1. 1988



Український вісник. Самвидав.
№7-10, 1987



О. Заливаха. Обкладинка Стус,
Повернення. 1990



Четвер. №1. 1989



Кремнюк. Осінь 1993.



В. Мулик. Комікси для рок-журналу
«Гучномовець». 1989.



В. Мулик. Обкладинка рок-самвидаву Гей-Гоп.
№1, 1988



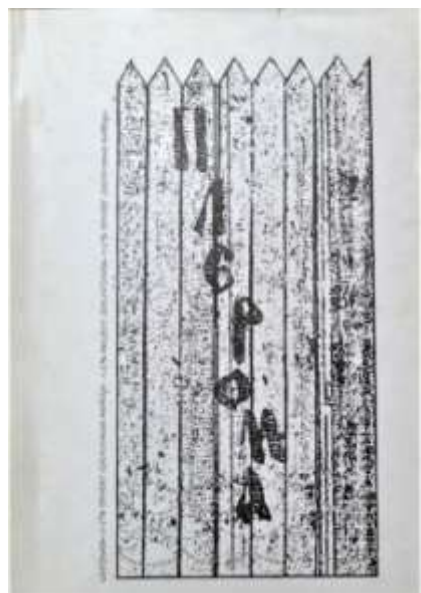
Обкладинка часопису І. №6, 1995.



О. Рубановська. Суперобкладинка числа
№3 Четвер - №1 Перевал. 1992.



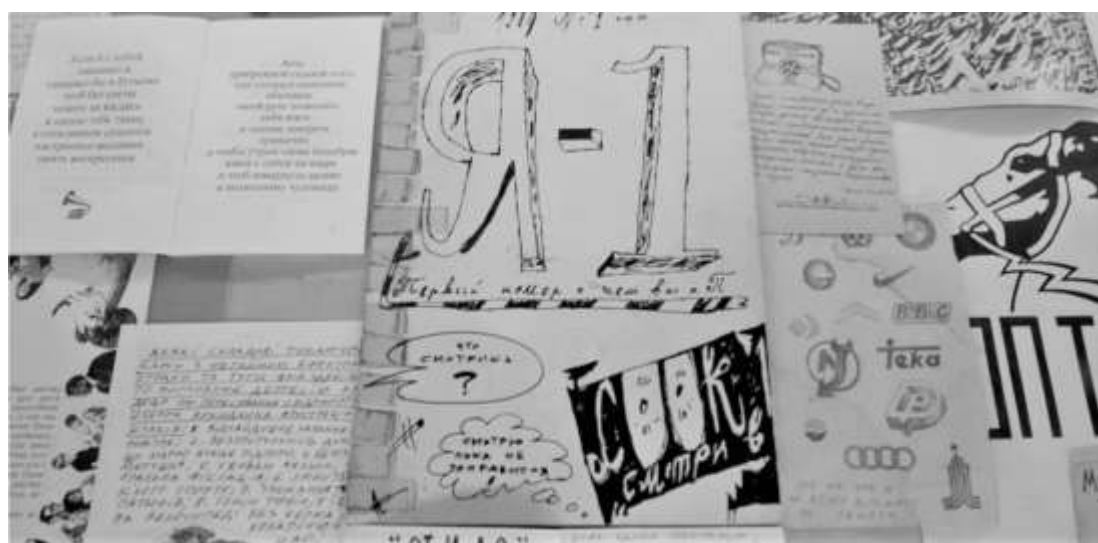
Обкладинка часопису Плерома. №1,



Обкладинка часопису Кінець Кінцем. №1,
1998.



Самвидав групи «Поптранс».
Ужгород, 1990-ті.



Каталог виставки О. Заливахи.
Івано-Франківськ. 1989.
обкладинки.



Каталог виставки О. Заливахи.
Розворс Львів. 1988. Розворот обкладинки.



Афіша виставки до 5-річчя створення
неформального товариства «Хоругва».
Тернопіль, 1995.



Виставковий і театральні афіші МТ «Шлях»



І. Панчишин з афішею 1-го з'їзду НРУ-89.



Буклет виставки Пасаж. Івано-Франківськ, 1992



Виставкова продукція ініціативи «Імпреза»



Обладнання матеріалів наукової конференції «Імпреза-міжсезоння». Івано-Франківськ, 1995»



III. Афіші ужгородського театру світломузики. 1989.



IV. Демократизація виставкового процесу

1. Неформальні мистецькі товариства 1980-х

1.1. Учасники мистецького товариства «Шлях» на відкритті виставки

О. Заливахи. Львів. 1988



1.2. Учасники «Виставки шести». Івано-Франківськ, 1988.



1.3. Відкриття Першої виставки гурту Хоругва. Тернопіль. 1990



1.4. Неформальна мистецька тусівка Чернівців. 1979.



2. Виставковий процес



В. Пилип'юк. Вернісаж у Львові. Кін. 1980-х



І. Панчишин, З. Соколовський, М. Яковина на львівському вернісажі. Кін. 1980-х



О. Чулков, А. Звіжинський. Перший Вернісаж у Івано-Франківську, червень 1986



П. Дроб'як, Р. Кондрат, Я. Проців, І. Постолювський на вернісажі. Івано-Франківськ, 25.06.1989



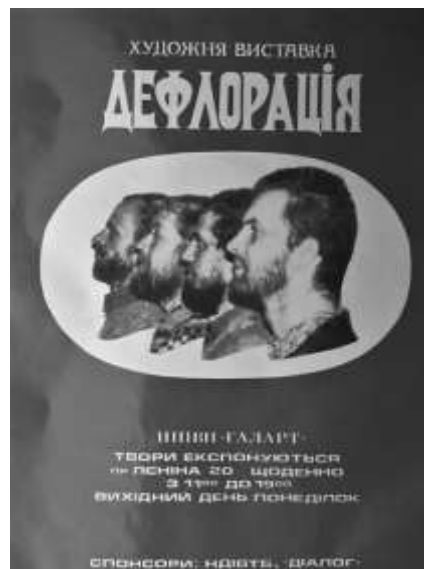
Виставка «Запрошення до дискусії». Львів, 1987



Виставка «Театр речей». Львів, 1988



Засідання оргкомітету перед відкриттям першої бієнале «Імпреза».. 1998



Афіша виставки «Дефлорація». Львів, 1990



М. Яремак, А. Звіжинський, виставка «Імпреза, провінційний додаток №2». Івано-Франківськ, 1991



Експозиція виставки «Рубероїд». Івано-Франківськ, червень, 1992



Виставка творчого об'єднання «Start». Івано-Франківськ, 1991

3. Самостворені галереї



Галерея «Децима», Львів, 1993



Галерея «Центр Європи», Львів, 1987



Галерея «Червоні рури». Львів, 1996



Р. Петрук. Вивіска галереї «Гердан». Львів, 1996



Галерея «Вікно», Івано-Франківськ, 1991



Галерея «С-об'єкт». Івано-Франківськ, 1997



М. Яремак коло афіші культурного простору
«S-об'єкт». Івано-Франківськ, 1993



В. Мулик, І. Мулик, Г. Петросаняк, О. Гуцуляк.
«S-об'єкт». Івано-Франківськ, 1993

V. Осередки західноукраїнської актуальної фотографії кінця XX ст.

1. Фотогрупа «Чотирьох», 1970-1980, м. Чернівці

О. Слюсарев. Квадрати



В. Тарновецький.



С. Лопатюк. Чернівці.



Б. Савельєв. Ноло to Sky



2. Фотогрупа «Вежа»,

Фотопривітання. 1982. м. Львів



М. Французов. Синій віраж



М. Французов. Фото із балалайкою



3. Львівські фотографи-індивідуалісти.

В. Фургало. Без назви. 1980-ті.
В. Фургало. Без назви. 1980-ті.



О. Іутін. Без назви. 1980-ті.
О. Іутін. Без назви 2. 1980-ті.



4. Фотоклуб «Колумб», м. Івано-Франківськ.



Р. Кондрат. Відфанфарились. 1989



Р. Кондрат. Випадок на виставці. 1990



П. Дроб'як. Буклет виставки «Меморія-94»



П. Дроб'як. Композиція з виноградом. 1986



І. Постоловський. Попутний вантаж. 1998



Я. Проців. Банний день. 1998

VI. Скульптура в громадському просторі

2. Символічні практики 1980-х.

В. Морозов виступає біля пам'ятника Тудору. Львів. 1987



Пошукова група «Євшан» на могилі УСС у Яворові. 1987



Встановлення таблички на місці закладення пам'ятника Шевченкові. Львів. 1987



Л. Бодрар співає біля пам'ятника Іванові Франку. 31. 08. 1988. Івано-Франківськ



М. Бендюк коло пам'ятника Т. Шевченку. Рівне. 1988



І. Гречко на могилі Павла Ковжуна. Львів, 1988



3. Трансформаційні практики 1990-х

Мітинг коло пам'ятника Леніну. Львів, 1990.



Демонтаж пам'ятника Леніну. Червоноград. 1990.



Відкриття пам'ятника П. Сагайдачному, м. Хотин, 1991
(ск. В. Гамаль)



В. Ющенко та Л. Качинський біля монументу жертвам
більшовицьких репресій, м. Броди. 2009 (ск.
Б. Романець)



Студентський пікет на театральному майдані, м. Луцьк,
1991



4. Комунікативні практики 1980–2000-них

М. Мазур. Кінетична скульптура у парку Чекмана., м. Хмельницький, 1979–84-й.



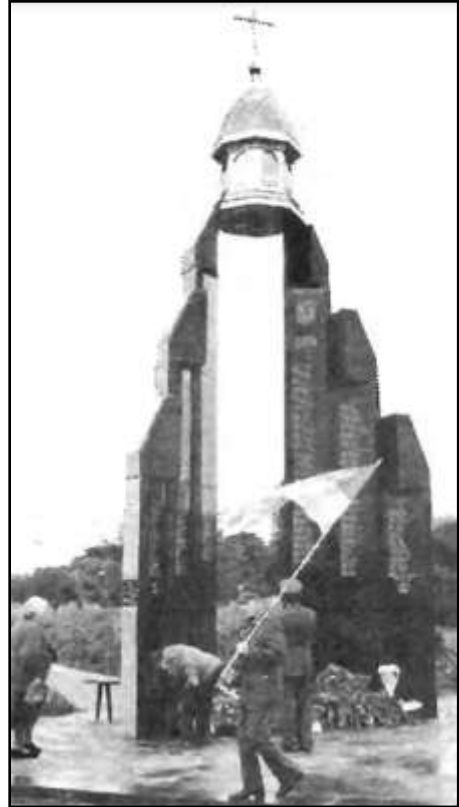
О. Желєзняк, Е. Саркісян. Під час роботи над «Свічкою надії». Нью-Йорк, 14. 09. 2001



Б. Губаль – ведучий дійства «Свято ковалів». Івано-Франківськ, 2006.



Відкриття меморіалу Героям Базару, розстріляним більшовиками, с. Базар, Житомирської обл. 26. 09. 2000.



5. Меморіальні практики 2000-2020-х

Трасування фундаментів Передньої
жидівської вулиці. Івано-
Франківськ. 2000.



Пам'ятник розстріляним під час
німецької окупації 1941 року львівським
професорам. Львів. 2011



Меморіал «Жертвам голокосту», м.
Ужгород, 2016, скульптор
М Колодко. арх. П. Сарвані



Меморіал «Небесній сотні» (Івано-
Франківськ,
2016. Р. Семків. Ю. Семків



Меморіал «Небесній сотні»
Чернівці. 2021,



6. Ігрові практики 2000-2020-х рр.

«Рожевий слон» біля готелю «Надія».
Івано-Франківськ, 2001.



Зібрання субкультурної молоді. Львів,
меморіал-інсталяція «Увіковічення»



Перформанс «Ремінісценції майдану»,
Львів, 2022



Виступ бельгійської групи J.Bernardt у
рамках фестивалю актуального мистецтва
Porto Franko. 2018 рік



Дії з мініскульптурою Т. Чонтварі-Костка, м. Ужгород.



Супрематичний парк А. Федірко на тлі пам'ятника С. Бандері. Тернопіль, 2015



Ж. Кадирова. Орігамі., м. Івано-Франківськ. 2018



Дії з пам'ятниками у День вишиванки, м. Дрогобич, 2021 (ск. Т. Бриж, пам'ятник Ю. Дрогобичу)



Перетворення постаменту пам'ятника Воз'єднанню на площалку для скейт-бордингу



7. Практики із пам'ятниками після 24 лютого 2022-го р.

Дії з пам'ятником танку «Нікітіна». Чернівці. 1 травня, 2022.



Пам'ятник А. Міцкевичу в Івано-Франківську. Березень, 2022.



Пам'ятник О. Пушкіну в Ужгороді. 2022



Концерт С. Вакарчука у Харкові, 27.03.2022



Пам'ятник А. Міцкевичу у Львові. Жовтень, 2022.





VII. Театралізовані дії у публічних просторах.



Актори Молодого галицького театру у Живому ланцюгу «Українська хвиля». Івано-Франківськ, 21.01.1990



Б. Губаль на відзначенні 500-ліття Запорізького козацтва. 1990



Учасники товариства «Вертеп». Тернопіль. 1980-ті



Перший публічний вертеп у Луцьку. 1990

Вистава УСС у постановці Молодого
галицького театру у публічному просторі.
1991.



Коляда у публічному просторі. Івано-
Франківськ. Кін. 1980-х



Вертеп у Львові. 1972. фото історичної
правди



VIII. Трансформація вуличного мистецтва

1. «Маркувальний» період



Графіті групи CN3. Початок 2000-них

2. Site-specifically art



С. Радкевич. Графіті у локальному середовищі. 2012.

О. Фурдіяк «Glova». Івано-Франківськ, 2017



С. Петлюк. Мурал «Кросворд». Львів. 2008.



Конгрес рисувальників. Івано-Франківськ. 2016

3. Період «надприсутність»



Група «KAILAS-V». Мурал із зображенням І. Миколайчука. Чернівці. 2019.



А. Присяжнюк. Мурал «Доповнена реальність». Луцьк. 2020.



М. Коробков. Мурал на тему води. Хмельницький. 2015.



Sacred Universe. Мурал із зображенням А. Шептицького. Львів. 2020

4. Інтермедіальний період



Мурал-перформанс «Шнурки любові». Івано-Франківськ. 2019.



Проект-подія «Franko Sculpture Symposium», Львів, 2016.



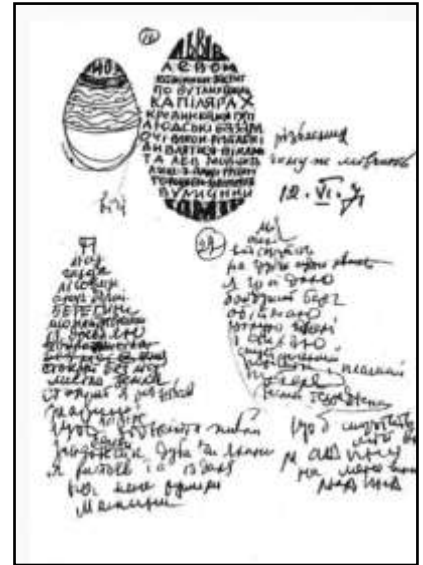
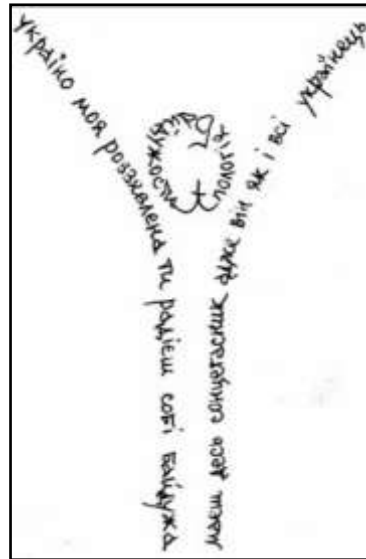
О. Сусленко, «Nice»



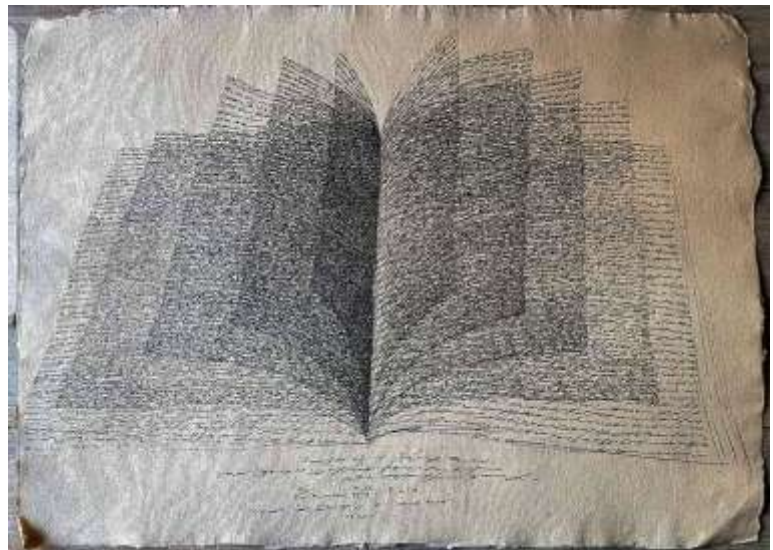
Мультимедійний проект «Музика дерев». Івано-Франківськ, 2018

IX. Взаємодія мистецтв та актуальних практик у поетичних експериментах

Візуальна поезія 1980 – 2020-х



М. Король. Перехрестя Н. Гончар. Апологія К. Шишко. Писанки. перехресть. Байдужості.



М. Король. Медитативний С. Вірста. „Вірстовідовник,, том 32 немає чистих сторінок щоденник. 2019

високоповажний
поважний
поважний
поважний
поважний
поважний
поважний
поважний
поважний

вічний
вічний
вічний
вічний
середньовічний
вічний
вічний
вічний
вічний

пробний
пробний
пробний
пробний
пробний
пробний
пробний
пробний
пробний
низькопробний

М. Зарічний. Із збірки «Я про Я». 2019

Стріт-арт поезія



Трафарет «Гризім залізо». Львів, 1992

Трафарет «Ще не вмерла». Львів, 1992



Трафарет на автоепітафію І. Лучука. «Вивихнутий будинок». Львів. 1992
Львів, 1992



Проект «Слово на стіні». Чернівці



Проект «Поезія Стін». Львів

Поетичний перформанс

Т. Прохасько, Р. Рось. Читання-перформанс. Львів.. 1998



Ярослав Довган читає вірші. Кафе «Під Лишком», 1990?,



Читаючи Р.Воячека. Д. Овчар, О. Михайлюк. 2016





Читання поезії на вокзалі, м. Чернівці.
Фестиваль Meridian Czernowitz-2012-2013.



Читання поезії у вагоні поїзда. Фестиваль
Meridian Czernowitz-2012-2013. Чернівці.



Поезофонія «Моє слово». Івано-
Франківськ, 2020



В. Єшкілєв у поетикофонії «Тибетська авіація».
Фестиваль Porto Franko, 2018

ДОКУМЕНТИ З ПРИВАТНИХ АРХІВІВ

З приватного архіву Фотоклубу «Колумб», м. Тисмениця. (Документи міжклубного творчого обміну фотоколекціями «Українське кільце – 93/94»):

1 УК_93_94_1. Оціночна відомість (на бланку)

Оціночна відомість
на фотоколекцію клубу (студії)
«Проліс» м. Луцьк
переглянутої фотоклубом (фотостудією)
«Колумб» м. Тисмениця
в порядку творчого обміну

№ п-п	Бали членів журі					Середній бал	№ п-п	Бали членів журі					Середній бал
	1	2	3	4	5			1	2	3	4	5	
1	4	5	3	5	3	4	16	4	6	3	5	5	4,6
2	6	6	7	8	3	6	17	4	5	3	4	5	4,2
3	7	7	7	6	6	6,6	18	5	5	3	5	6	4,8
4	4	4	7	4	6	5	19	4	5	5	3	4	4,2
5	3	7	7	5	6	5,6	20	2	3	3	3	7	3,6
6	5	4	3	3	3	3,6	21	2	2	3	2	2	2,2
7	5	2	5	4	3	3,8	22	3	4	4	4	6	4,2
8	6	6	4	4	5	5	23	1	3	4	3	2	2,6
9	5	5	4	3	5	4,4	24	6	2	3	2	4	3,4
10	3	5	4	3	4	3,8	25	2	3	3	2	3	2,6
11	4	4	3	3	3	3,4	26	2	4	3	3	3	3
12	3	2	3	3	3	2,8	27	4	4	3	2	3	3,2
13	4	2	3	3	6	3,6	28	3	6	4	4	4	4,2
14	4	5	4	4	6	4,8	29	1	4	3	3	5	3,2
15	5	5	4	5	6	5	30	2	3	3	4	4	3,2
Середній бал колекції –												4,1	

Прізвища, ініціали та підписи членів журі:

1. П. Кондраш
2. І. Тіфочік
3. Л. Школик
4. І. М. Тисменицький
5. І. Школик

УК-93/94 							
№ п/п	Назва ФОТОКЛУБУ	МІСТО	Дата ОТРИМАННЯ	Дата ОЦІНКИ	Дата ВІДПРАВКИ	К-ТЬ АВТОРІВ	СЕРЕДНІЙ БАЛ КОЛЕКЦІЇ
1	"Ватра"	Івано-Франківськ 3	31.ІІ.93	4.04.93	6.05.93	21	3,93
2	"Заливники"	Заливники 10	2.І.93	16.І.93	14.ІХ.93	8	2,14
3	"Горизонт"	Суми 7	VІІ.93	19.ІХ.93	3.ХІ.93	11	3,20
4	"Глиноц"	Чернівці 5	VІІ.93	19.ІХ.93	3.ХІ.93	8	3,55
5	"Свєтлик"	Кіровоград 8	VІІІ.93	19.ІХ.93	3.ХІ.93	21	3,08
6	"Жар"	Київ 1	ІХ.93	17.10.93	16.ХІ.93	10	4,2
7	"Київ"	Київ 6	ІХ.93	17.10.93	16.ХІ.93	11	3,4
8	"Миргород"	Миргород 9	ІХ.93	17.10.93	16.ХІ.93	15	2,6
9	"Обрій"	м. Вінниця 4	18.ХІ.93	21.ХІ.93	20.01.94	12	3,86
10	"Трапів"	м. Луцьк 2	18.ХІ.93	21.ХІ.93	20.01.94	11	4,1
11	"Губа"	м. Губино 11	12.І.94	16.І.94	20.01.94	7	2,12
12							

УК_93_94_4. Список фоторобіт НФК «Колумб» (Тисмениця), представлених на міжклубний творчий обмін «Українське кільце – 93/94»

285011, Івано-Франківська обл.,
м. Тисмениця, вул. М. Ульянової, № 2
НАРОДНИЙ ФОТОКЛУБ «КОЛУМБ»
т. 2-11-84

СПИСОК

Фоторобіт нфк «Колумб» /м.Тисмениця/,
представлених на міжклубний творчий обмін
«Українське кільце – 93/94».

1.	ДРОБ'ЯК Павло	-	Спокій
2.	---	-	Портрет жінки-2
3.	---	-	Монолог
4.	---	-	Під дощем-I
5.	---	-	Соло
6.	КОНДРАТ Ростислав	-	Венера
7.	---	-	Випадок на виставці
8.	---	-	Акт-2
9.	---	-	Відфендірились
10.	---	-	Нова квартира
11.	МОХНЯК Богдан	-	Лебедина пісня
12.	---	-	На віражі
13.	---	-	Мої роки – моє багатство
14.	ПОСТОЛОВСЬКИЙ Іван	-	Таня
15.	---	-	Создаче життя
16.	---	-	Старий фотограф
17.	---	-	Я виросту щасливим
18.	---	-	Понутіє вантаж
19.	ПРОЦІВ Ірема	-	Лісова мавка
20.	---	-	Після катастрофи
21.	---	-	Знамення
22.	---	-	Гідрозвукоізоляція
23.	---	-	Акт-3
24.	СТАСІВ Любомир	-	Однотумці
25.	---	-	В далеку дорогу...
26.	ЯКОВИН Тарас	-	Доля
27.	---	-	Сестрички
28.	---	-	Стара вулиця
29.	---	-	Дощ
30.	---	-	Туманний ранок

Голова
нфк «Колумб» *Кондрат* Ростислав Кондрат

Відповідальний
за пересилку *Постоловський* Іван Постоловський

285011, Івано-Франківська обл.,
м. Тисмениця, вул. Липова, №2,
Кондрат Ростислав
2-12-84

285011, Івано-Франківська обл.,
м. Тисмениця, вул. Колішова, №23,
Постоловський Іван
2-33-80

4 УК_93_94_8-9. Положення про міжклубний творчий обмін фотоколекціями «Українське кільце – 93/94»

арк. 1

*и Кооперативу
Сбербанк прийняти
до уваги
Сбербанк*

ЗАТВЕРДЖУЮ
Директор УЦНТ і К України
В.П. Подкопайев

ПОЛОЖЕННЯ
про міжклубний творчий обмін фотоколекціями
" УКРАЇНСЬКЕ КІЛЬЦЕ - 93 / 94 "

Український центр народної творчості та Народний фотоклуб "КИЇВ" організовують творчий обмін між клубами та студіями "Українське кільце - 93/94".

У М О В И "УК - 93- 94 ".

Фотоколекції клубів-учасників обміну мають налічувати 30 фоторобіт виконаних на високому художньо-технічному рівні. Розмір робіт - 24-40 см, кількість робіт одного автора - не більше - 5 шт. Кожна робота повинна мати в правому нижньому кутку етикетку, що відгинається, на якій вказано порядковий номер роботи, прізвище, ім'я автора, назва роботи, серія. Серія має складатися не більше з робіт.

У П А К О В К А колекції повинна забезпечити збереження робіт.

До фотоколекції додається :

- коротка довідка про заснування клубу та його роботу,
- прізвище, ім'я та по батькові керівника та відповідального за передачу колекції, їх телефони,
- адреса на яку вислати колекції,
- список фоторобіт / два примірники/, підписані керівником клубу та головою худ. ради або відповідальним секртарем.

Порядок проведення " УК - 93 - 94 ".

Всі клуби-учасники направляють свою колекцію на адресу :

252015, К И Ї В , вул.Стічного Повстання, 21, корп. 5, УЦНТ,
ОСТРОВСЬКОМУ В.М. до 15.12.1992 р..

Колекції визначені для обміну, надсилаються до фотоклубів - учасників за маршрутом, який додається до колекції.

При перегляді колекції складається оціночна відомість / 2 прим./ за підписами 5 членів журі, які самі є учасниками творчого обміну.

Оцінка робіт проводиться за 10 - бальною системою, 1-2 - "погано", 3-4 - "задовільно", 5-6-7 - "добре", 8-9 - "відмінно", 10 - "досконало". Визначається середній бал по кожній роботі і колекції в цілому. На зворотній стороні фотороботи ставиться штамп /експлібр/ клубу, після чого колекція пересилається до іншого клубу згідно визначеного маршруту. Оціночна відомість /2 прим./ направляється до УЦНТ за вказаною адресою /вище/ для контролю за рухом "кімця".

Колекція може знаходитися у клубах не більше - 14 днів. Затримка руху колекції НЕ дозволяється! В разі порушення маршруту колекції клуб, що порушив буде виключений з числа учасників "УК-93-94".

Після завершення творчого обміну УЦНТ має організувати фотовиставку з кращих робіт /УК - 93/94", та семінар, на якому будуть підведені підсумки творчого обміну та вручені нагороди за кращі колекції, фотороботи, серії клубам і окремим авторам.

Представникам фотоколективів будуть вручені ⁴¹своєчасні відомості усіх клубів/учасників.

Фотоколекції будуть повернуті клубам протягом місяця після завершення фотовиставки.

Завідуючий сектором
кіно-фотомистецтва УЦНТ

В.М. Романчук

Голова Н/О "КНІВ"

В.М. Острівний

Ознайомлено
20.11.92 Кофм

5 УК_93_94_10-11.Маршрут руху фотоколекції творчого обміну
«Українське кільце – 93/94»

арк. 1

МАРШРУТ руху фотоколекцій творчого обміну "Українське кільце 1993/94р."			
№ п/п	Назва фото клубу /фотостудії/	Адреса відповідального за пересилку фотоколекцій, за якою слід відправ- ляти колекції	Телефони відповід. за пересилку
1.	Фото клуб "Ікар"	252134, м.Київ, вул.Булгакова, 5, кв.14 Козулько Олександр Миколайович	441-34-64 роб. 472-06-83 дом.
2.	Народний фото- клуб "Київ"	252015, м.Київ, вул.Січневого повстан- ня, 21, корпус 5 Островий Василь Матвійович	230-19-49 роб.
3.	Народний фото- клуб "Миргород"	315600, Полтавська обл. м.Миргород, вул.Загородня, 5 Міненко Сергій Іванович	5-60-41 роб. 5-49-42 дом.
4.	Народна фотосту- дія "Горизонт"	244000 м.Суми, вул.Петропавлівська, 109/53, Фотостудія "Горизонт" Дяченко В.М.	
5.	Фото клуб "Сучасник"	316050, м.Кіровоград, вул.Гоголя, 66/50, ОБНТ Ковпак Василь Ксенофонович	
6.	Народна фотосту- дія "Імпульс"	274000, м.Чернівці, вул.Українська, 31, ОБНЦ Попов Михайло Іванович	
7.	Фото клуб "Зелішки"	283540, Тернопільська обл., м.Зелішки, вул. Українська, 66, РБНТ Левчук В.	
8.	Народний фото- клуб "Ветра"	284000, м.Івано-Франківськ, Центр, вул.Радянська, 12 Кульба Роман Іванович	
9.	Народний фото- клуб "Кодум"	285011, Івано-Франківська обл. м.Тисмениця, вул.Колішова, 23 Постоловський Іван	2-33-80
10.	Народна фотосту- дія "Ікве"	265100, Рівненська обл., м.Дубно, вул.Данила Галицького, 68 Білик Андрій Васильович	4-13-94
11.	Народна фотосту- дія "Промінь"	263025, м.Луцьк, вул.Горького, 3 Пуховський Анатолій Володимирович	

1	1	2	1	3	1	4

12. Народний клуб фото-
мистецтва "Обрій" 236001, м. Вінниця, А/я - 620,
Фотоклуб "Обрій"
Смілянському Віктору Петровичу

Завсектором
кінофотомистецтва УЦНТ



В.М. Романчук

Голова правління
НФК "Київ"



В.М. Островий

З приватного архіву Б. Тутельмана. Відгук О. Заливахи на персональну виставку Б. Тутельмана, м. Чернівці, 14. 11. 1989. (фотокопія)

Тудово! Нарешті доля знесла мене
збудованим будинком, що знову давно
був був насущним. Формально
що мої сподівання були перевищені.
Тимчасово психологічної паузи, символізує
картковий отримав надзвичайно
вишукані. Мистецтво високоінтелектуально,
асоціативне. Мистецтво зачепило серце
у свій духовний, зболенний, ретельний
гаслом Т. Званова засвідчено періоду.
Мистецтво глибоке, мудре, життєве.
А що мовило найближче у нас
гасло - глибоко мислять. І спосіб
мислення сягає коментують простору.
Так як і Марк Шагал вислався в
світлому купівлі через Вітебськ, так
і Фрідманові Тутельманові входить
в світове мистецтво через Тернопіль.
Дякую славному мистецтву за велику
радість отримати прекрасні твори.
Здоров'я вам і милої мита
мідної краї, на радість усім
ти, хто розуміє прекрасне,
прекрасне не в розумінні офісу Венери
Міносської а в розумінні краси
поштів, мелодійності та асоціативності
офісу та вишуканих творів епохи.
Зі щирою любов'ю, Дубина!
14/XI.89 р. Таня Заливаха

З приватного архіву І. Панчишина.

1 Буклет 2-ї бієнале «Імпреза-91»

ОРГАНІЗАТОРИ	ORGANIZE
Івано-Франківський Художній Музей Обласна рада і Виконавчий Комітет Ігор Панчишин Марія Панчишин	Ivano-Frankivsk Art Museum Regional Concil Ihor Panchyshyn Maria Panchyshyn
ЕКСПОЗИЦІЯ І ОРГАНІЗАЦІЯ І.Панчишин, В.Ідак, І. Стасюк М. Яківчук, В.Досюк, В. Мельник, М. Яремак, М. Панчишин, М. Жовтуля, Б. Бринський, Ю. Андрухович	EKSPPOSITION AND ORGANIZING I.Panchyshyn,V.Idak,I.Stasiuk, V.Dosiuk, V.Melnyk,M.Yaremak, M.Panchyshyn,M.Zhovtulia,B.Brynskyi, Y.Andruxhovich
ПРОЕКТ ПРИСТОСУВАННЯ ЗАЛИ І. Панчишин, С. Мельник, О. Гала	PROEKT OF ADAPTATION OF EXPOZITION HALL I.Panchyshyn,O.Melnyk,O.Hala
ФОТОГРАФУВАННЯ П. Дроб'як	PHOTO P.Drobijak
КАТАЛОГ М. Панчишин, І. Панчишин, О. Куровицька, Р. Гуль, Ю. Сорока, Мале підприємство „Пам'ятки України”	CATALOGUE M.Panchyshyn,I.Panchyshyn,O.Kurowyckyj, R.Gool,J.Soroka, „Pamiatky Ukrainy”
КОМІТЕТ ГРОМАДСЬКОЇ ОПІКИ Кооперативний банк по Івано-Франківській області „ЗАХІДКООПБАНК” Агрофірма „ПРУТ”, Коломия Творче об'єднання „ШЛЯХ”, Львів Фонд „МОЛОДА ГАЛИЧИНА”, Івано- Франківськ	MANAGING COMMITTEE Cooperative bank of Ivano-Frankivsk region „ZAKHIDKOOPBANK” Agrofirma „PRYT”,Kolomyja Art Union „Shliakh”, Lviv Found „Moloda Halychyna”, Ivano-Frankivsk
Кольорові репродукції друкарні Мирона Баб'юка. Рочестер. США при участі фонду „Розвія”, Івано-Франківськ	The colours reproduction made on „Printing Methods Inc.” of Myron Babiuk from Rochester with help „Rozvij” Found, Ivano- Frankivsk
ЖЮРІ І КВАЛІФІКАЦІЙНА КОМІСІЯ Ментух А. (Гданськ, Польща) Герета І. (Тернопіль) Цюпко В. (Одеса) Заливаха О. (Івано-Франківськ) Присяжний К. (Львів) Панчишин І. (Івано-Франківськ) Мельник В. (Івано-Франківськ) Міро А. (Алькой, Іспанія) Розеве Ф. (Мюнхен, Німеччина) Ністрем Г. (Лунд, Швеція) Людберг Б. (Мальмо, Швеція) Ельгебалі Г. (Каїр, Єгипет) Горбачов Д. (Київ) Мороз І. (Торонто, Канада) Стовбур О. (Одеса)	JURY AND QULIFICATION COMMITTEE: A.Mentukh (Poland,Gdansk) I.Hereta (Ternopil) V.Tsjupko (Odesa) O.Zalyvakha (Ivano-Frankivsk) K.Prysiashnyj (Lviv) I.Panchyshyn (Ivano-Frankivsk) V.Melnyk (Ivano-Frankivsk) A.Miro (Spain,Alcoi) F.Rozeve (Deutschland,Munchen) H.Niström (Sweden,Lund) B.Lundberg (Sweden,Malmö) H.Elgebalı (Egypt,Cairo) D.Horbachov (Kyiv) I.Moroz (Canada,Toronto) O.Stovbur (Odesa)
Івано-Франківськ, Виставова Зала „ПАСАЖ”, Художній музей, Виставова Зала Спілки Художників.	Ivano-Frankivsk, Art Museum, Regional Concil Expozition Hall „Passage”, Art Union Hall.

2 Положення про проведення аукціону в рамках міжнародного бієнале «Імпреза» (на 2-х аркушах) [друк, 2 с.].

**Положення
про проведення
аукціону
в рамках
Міжнародного
бієнале
«ІМПРЕЗА»**

1. ЗАГАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ

- 1.1. Аукціон проводиться з метою реалізації перспективних художніх задумів та проектів, зв'язаних з цілями та програмами Міжнародного бієнале «ІМПРЕЗА», пропаганди творів, які експонувалися на виставці, а також для фінансування програм «ІМПРЕЗИ» та фонду Українського музею сучасного мистецтва.
- 1.2. Аукціон проводиться для державних галерей, художніх музеїв, виставочних залів, а також для вітчизняних та зарубіжних колекціонерів.
- 1.3. На аукціон представляються роботи художників (живопис, графіка, скульптура), які експонувалися на Міжнародному бієнале «ІМПРЕЗА».
- 1.4. Вирішують організаційно-творчі завдання при підготовці аукціону (попередній відбір і визначення загальної кількості творів, представлених на аукціоні для реалізації) робоча група аукціону та експертна комісія, затверджені управлінням культури обласного комітету.
- 1.5. Учасниками аукціону можуть бути всі бажаючі радянські та іноземні громадяни.
- 1.6. За три дні до аукціону організується виставка творів, відібраних для реалізації на ньому.
- 1.7. З кінцевої вартості творів, реалізованих на аукціоні, вираховується 20% на користь організаторів аукціону.
- 1.8. В разі придбання покупцем на аукціоні будь-якого твору (творів) вартість вхідного квитка і каталога йому повертається.
- 1.9. Всі зауваження, застереження і претензії про якість проданих на аукціоні творів приймають організатори аукціону тільки під час його роботи. Гроші за продані на аукціоні роботи виплачуються авторам після його завершення.
- 1.10. Не реалізовані на аукціоні твори оргкомітет бієнале «ІМПРЕЗА» повертає авторам.

2. УМОВИ АУКЦІОННОГО ПРОДАЖУ

- 2.1. В день аукціону кожному покупцеві одночасно із вхідним квитком вручається ігровий номер.
- 2.2. Аукціоніст оголошує номер по порядку (лот) твору, коротко описує його, називає початкову ціну і крок ціни. Підняттям ігрового номера покупець підтверджує свою згоду на запропоновану організаторами ціну. Ціна може бути збільшена іншим покупцем при вартості твору від 10 до 50 крб. не

менше, ніж на 5 крб., при вартості від 50 до 200 крб. — на 10 крб., при вартості від 200 до 500 крб. — на 25 крб., при вартості від 500 до 1000 крб. — на 50 крб., понад 1000 крб. — на 100 крб.
Покупець, який запропонував найвищу ціну, стає власником твору. Після удару молотка аукціоніста твір вважається проданим.

2.3. Покупець зобов'язаний оплатити покупку протягом одного дня. В разі неоплати твір знову поступає в продаж з початковою ціною.

2.4. Покупець, який розплатився за реалізований на аукціоні твір, стає його власником і має право отримати його після закінчення аукціону за пред'явленням квитанції про оплату.

Примітка: Оргкомітет не зобов'язується доставляти твір покупцеві, а також зберігати його після аукціону.

2.5. Твір, на який після оголошення початкової ціни не знайшлося покупця, знімається з аукціону.

2.6. Претензії покупців, що можуть виникнути в ході аукціону, вирішують організатори, рішення яких є кінцевими та обов'язковими для покупців.

2.7. Організатори мають право вимагати покинути зал людей, які своїми діями заважають нормальній роботі аукціону.

2.8. На прохання покупця організатори видають йому рахунок на придбаний на аукціоні твір, за свій рахунок унаковують цей твір, а також у встановлений термін видають довідку на отримання дозволу, в разі необхідності, для вивезення твору за межі СРСР.

Це положення розроблено на основі «Положення про проведення аукціонів Радянського фонду культури» від 15.04.1988 р.

3 Проект кошторису презентації каталогу «Мистецтво України», Іспанія, 1994-95. [машинопис, 1 с.].

ПРОЕКТ КОШТОРИСУ ПРЕЗЕНТАЦІЇ КАТАЛОГУ "МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ". ВИСТАВКИ ЩО ПРОХОДИЛИ В ІСПАНІЇ В 1994-95р.

1. Підготовка колекції графіки і живопису /транспортування в Івано-Франківська до Києва. Супровід та монтування виставки безпосередньо в галереї 14-19 травня/.
Пакування, транспортні та відрядні видатки:
.....22,5млн.крб.
2. Оренда залу /мінімальна- за охорону, освітлення, доглядачів протягом двох тижнів/:
.....25млн.крб.
3. Друкування листів, запрошень, афіш. Печатні та телефонні витрати. Друк аметацій та етикеток до праць:
.....7,7млн.крб.
4. Фотofіксація та відеоз'йомка /в день відкриття виставки/:
.....6млн.крб.
5. Офіційний прийом та представницькі видатки:
.....25млн.крб.

ВСЬОГО ПО РОЗДІЛУ: 69,2млн.крб.

- 4 Контракт №51 між Міжнародним фондом «Відродження» та худ. Панчишиним І. про фінансування проекту виставки «Пам'ятник братам Гартенбергам». 29.11. 1995.

МІЖНАРОДНИЙ ФОНД "ВІДРОДЖЕННЯ"
ЦЕНТР СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА СОРОСА

ФІНАНСОВА ПІДТРИМКА У ГАЛУЗІ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

КОНТРАКТ N 51

м. Київ

" 29 " листопада 1995

Міжнародний Фонд "Відродження", що діє в інтересах Центру
Сучасного Мистецтва Сороса- Київ (254070 Київ- 70, вул. Сковороди, 2)

ТА

Отримувач гранту:

Ім'я: Ігор Панчишин

Адреса : 284000 Івано- Франківськ, головпоштамт А\С

Телефон: 440 38

складає цей контракт про наступне :

1. Наглядова Рада Центру Сучасного Мистецтва Сороса - Київ, Україна, розглянувши анкету Отримувача гранту з поточним бюджетом, прийняла рішення про фінансову підтримку проекту виставки " Пам'ятник Братам Гартенбергам".

2. Для цілей фінансової підтримки Вашого проекту виділено грант у розмірі 1. 200\$ (одна тисяча двісті американських доларів), який буде використано наступним чином:

- 1) придбання матеріалів - 450\$
- 2) оренда приміщення - 300\$
- 3) друк буклету, запрошень - 300\$
- 4) відеозйомка - 40\$
- 5) залучення камерного оркестру філармонії- 110\$

ОРІЄНТОВНА ПРОГРАМА БІСЕНАЛЕ "ІМПРЕЗА-95", ЯКА СКЛАДАТИМЕТЬСЯ
З ОКРЕМИХ САМОСТІЙНИХ БЛОКІВ.

1. Класичний блок традиційний для програм "ІМПРЕЗИ".
Складається з відібраних робіт українських та зарубіжних живописців, графіків, скульпторів.
 2. Блок колекція живописців, що складають ядро групи
"Живописний заповідник" /куратор програми П.Бевза Київ/.
 3. Блок, який формуватиметься з представників нового
покоління художників Львова /куратор Ю.Бойко артди-
ректор компанії "Гердан" Львів/.
 4. Програма "ФОТО-ІМПРЕЗА" виставка-конкурс фотемаїстрів
різних країн /куратор Р.Кондрат Тисмениця. При під-
тримці Спільноти фотохудожників України/.
 5. Виставка творів іспанських художників. При підтримці
посольства Іспанії в Україні /куратор Л.Міро Алькой
Каталонія/.
 6. Виставка творів художників Швеції. При сприянні по-
сольства Швеції в Україні /куратор С.Халквіст ата-
ше з питань культури посольства/.
 7. Проведення літературного колоквиуму Українських та ні-
мецьких поетів. Під патронатом Німецького культурного
центру "Гете Інституту" /куратор У.графіня Баудіссін і
О.Буценко журнал "Всесвіт"/.
 8. Програма спеціально адаптована як новітня форма за
пропозицією О.Солов'йова /Київ/, концепція якої є про-
довження експериментів цього куратора останніх років.
 9. Програма інсталяцій Івано-Франківських художників.
/куратор Р.Котермін/.
 10. Концепційна програма Г.Винеславського /редактор альма-
наху "TERRA INCOGNITA" Київ/.
 11. Концертна програма класичних та популярних музикантів
з Івано-Франківська і інших міст України.
 12. Виставка колекції творів О.Гавриленка /куратор Г.За-
варова. Професор Академії мистецтв/.
- Про всі ці програми домовлено з їх лідерами і кураторами.
Існують принципові домовленості. Готуються твори. Програми
існують під позиціями 3.4.5.6.7 фінансуватимуться самими орга-
нізаторами цих програм.

- 6 Лист-рекомендація Львівському відділенню Міжнародного відділення фонду «Відродження» від д. філос., проф.. О. Петрової про грантову підтримку діяльності ІФДХМ. 25.09.1995. [рукопис, 1 с.].

Львівському Відділенню Міжнародного фонду «Відродження»

Рекомендація.

Ідея програми, що її в особі Т.З.Панчишика подає Державний художній музей Івано-Франківський на здобуття гранту, заслуговує на уважне ставлення. Це змотивовано, в першу чергу, тим, що музей України абсолютно неспроможні фінансово. По-друге - гальмо є потреба у створенні в державних музеях відділів авангардного мистецтва - є загроза загубити для історії Вітчизняного мистецтва ціле покоління 1985-1995рр. Не маючи змоги іскрувати вдома, художники виїжджають, твори сучасних українських митців розпорошуються. Саме музей (а не галерея) в змозі зібрати, вивчити, дослідити існуюче художнє явище. Коли ж Україна втрачає О.Архипенка, К.Малевику - не повторити б сьогодні цієї прикраси. Отже, запропонований проект ініціативи Т.Панчишика - людими цілеспрямованою, енергійною, послідовною в справі, є намагаючись ввести сучасне мистецтво в контекст художнього простору української образотворчості. Справа ця вкрай потрібна, актуальна. Проект є героїчним намаганням зберегти й оцінити внесок покоління 80ї-90їрр. в національну культуру. Підтримую проект і вважаю доцільним призначити гранту.

Ольга Петрова,
художник,
доктор філософії,
професор.



Олена Петрова 25.9.95

- 7 Лист-рекомендація Львівському відділенню Міжнародного відділення фонду «Відродження» від д. філос., проф. Д. Горбачова про грантову підтримку діяльності ІФДХМ. 11.09.1995 [рукопис, 1 с.].

до фонду «Відродження»
Ініціатива «Глибеда» це широ-
комасштабна програма коксу і
заставлення повітря мистецьких
знахідок.

- Господарство «Глибеда» має єдиний
в Україні досвід періодичних
мистецьких зустрічей. Івано-Франків-
ськ є благодатним терен для прове-
дення таких історій. Івано-Фран-
ківський художній музей має дав-
ній досвід і широкі зв'язки з му-
зеями, галереями, окремими мистец-
твими, має міжнародний авто-
ритет.

Вступили, відновлюючи існуючі
практичний досвід колективу музею, ініці-
атива керівника проекту Тора Тарачи-
ка перевірені часом і гарантують спо-
можливість реалізувати проект.

Єдиний суттєвий бар'єр у цій справі
це фінансове забезпечення проекту.

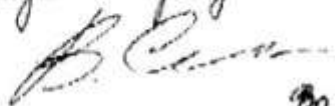
Тора Тарач

Д.м. Горбачов
Київ 11.09.95

- 8 Лист-рекомендація Львівському відділенню Міжнародного відділення фонду «Відродження» від куратора галереї «Аліпій», мистецтвознавця В. Сахарука про грантову підтримку діяльності ІФДХМ. _09.1995 [рукопис, 1 с.].

Проект міжнародного гімалу "Гиприза"
в Івано-Франківську залучив на особливу
увагу в ряду інших виставкових ініціатив
в Україні.

Відвідавши центр "Український дім" з органі-
заторами "Гипризи" показала, що програма є
актуальною і має великий потенціал.
Задіяв такого мистецтва та Т. Ганущини,
які його керівник мають досвід в організації
і проведенні таких акцій і комунікації
великого авторитетом серед аудиторії України.
Така програма, напевно, і потрібна новому
українському мистецтву.
Ця перша і єдина добітка, із своєю
традиційною програмою мистецького форуму
в Україні. Знаходячись в стадії розвитку
"Гиприза" потребує великої підтримки.



Валерій Сахарук мистецтвознавець
галереї "Аліпій", Київ.

ДІАЛОГ-ДИСКУРС

мистецтвознавців, мистецьких критиків, культурологів, експертів-політологів, організаторів виставок, кураторів мистецьких програм, галерейних ділерів.

Організатори: міжнародна ініціатива "ІМПРЕЗА", Художній музей м.Івано-Франківська /сектор сучасного мистецтва/. За участю фонду "Наш Станіславів", приватної фірми "ІНТЕРЛІНК" та підтримки Центру Сучасних Мистецтв Сороса /Київ/.

"ІМПРЕЗА-МІЖСЕЗОННЯ"

Проект має на меті продовження і поглиблення програм міжнародних біснале "ІМПРЕЗА".

Проведені в 1989, 1991, 1993 роках біснале, реально втілювали і розвивали тему популяризації українського мистецтва у його співставленні з іншими національними школами, зустрічі і тенденції художніх систем незалежно від етнічних особливостей, політичних принципів для виявлення образів епохи і пошуків нових перспектив на шляху побудови в Україні громадянського суспільства.

Актуальною залишається програма створення активної моделі музею сучасного мистецтва. Зібрана і постійно поповнюється колекція /понад 1000 позицій/ творів графіки, живопису, скульптури художників вже з понад 45 країн. "ІМПРЕЗА" як багатопільова програма потребує аналітичного осмислення і підтримки новими організаційними імпульсами.

З цією метою ми пропонуємо провести наукову конференцію з питань організаційного удосконалення програми біснале. Дістати можливість повідомити ширше коло мистецтвознавців, культурологів і керівників мистецьких програм про взаємні паралельні пошуки.

Розпочати науковий діалог з проблем сучасного мистецтва як на українському досвіді так і в контексті світових мистецьких пошуків. Така конференція буде проміжним етапом в процесі підготовки чергових біснале "ІМПРЕЗА".

Формулювання проблеми:

Існуючі системи, існування творчих ініціатив та інформація щодо них, як по суті так і за формою, не відповідає теперішньому політичному, матеріальному та візуальному стану світу.

Спираючись на власний досвід проведення мистецьких акцій, організатори міжнародної біснале "ІМПРЕЗА" з'ясували очевидну неузгодженість необхідності розвитку ринкових стосунків та обмежених можливостей включення в цей процес митців та мистецтвознавців. Механічне перенесення готових моделей співіснування мистецтва і суспільства на український ґрунт, не відкриває, на наш погляд, конструктивних перспектив. В наявності також неможливість як порівняльних так і описових оцінок процесу.

Ми пропонуємо розглянути версію розробки етнічно усвідомленої екзистенції художності і запрошуємо до діалогу активно зацікавлених у цих проблемах фахівців.

МЕТА ПРОЕКТУ.

Проголошення громадською ініціативою "ІМПРЕЗА" конвенції про форму, засоби, предмет діяльності міжнародної програми "ІМПРЕЗА".

В процесі реалізації загального проекту, форма біснале мистецтв залишається основоположною. Програми "МІЖСЕЗОННЯ" покликані інтенсифікувати

інтелектуальний потенціал. В період підготовки до чергових щодворічних форумів вони є етапами цілісного процесу і матимуть форму наукових конференцій, або іншого роду зустрічей.

Даний проект "ІМПРЕЗА-МІЖСЕЗОННЯ" передбачається реалізувати за такою програмою:

1. Проведення конференції:

а/. Повідомлення про діяльність ініціативи "ІМПРЕЗА", а також про практичний досвід трьох попередніх біснале.

б/. Аналіз можливостей створення культурницького, інформаційного, матеріального ґрунту біснале "ІМПРЕЗА".

в/. Опрацювання термінології до діалогу між теорією та практикою сучасної художності.

г/. Вироблення версій співіснування творчих та побутових /громадських, ринкових та адміністративних/ розумінь процесу.

д/. Обговорення концепції /концепцій/ біснале "ІМПРЕЗА-95".

2. Презентація каталогу попередньої /третьої/ біснале "ІМПРЕЗА-93", що видається з фінансової допомоги міжнародного фонду "Відродження". Показ документального фільму про експеримент "ІМПРЕЗА-91" в приміщенні Пасажу Гартенберґів, відсоматеріали про інші мистецькі акції.

3. Випуск спеціального бюлетня по завершенні роботи конференції, в якому планується подати повністю виступи, що безпосередньо стосуються основної мети конференції і реферативно ті, які несуть інформацію кількісного та описового характеру.

Результати конференції ляжуть в основу побудови проекту чергової біснале "ІМПРЕЗА-95". Критеріями оцінки цих результатів якості наступних біснале і їх резонанс в мистецькому середовищі як України так і за кордоном.

ОЧІКУВАНІ РЕЗУЛЬТАТИ.

Конференція, на думку організаторів, сприятиме власному обміну інформацією про ініціативи "ІМПРЕЗИ" і про подібні ініціативи в інших регіонах України.

Буде проведена певна оцінка якості взаємних паралельних пошуків можливості кращих контактів керівників таких програм.

Можливість заслухати виступи, що стосуються проблем зазначених в засадах програми "ІМПРЕЗА", а також актуальних проблем сучасного мистецтва:

Обговорити можливості вироблення наукового інструментарію, або зазначити поле функціонування існуючого, адекватного реальному мистецькому процесу. Визначити рівень співвідносин між суспільними науками і мистецтвом в контексті інтегрального мистецького процесу.

Означити завершення певного етапу новітніх станкових програм на порозі нового періоду в становленні мистецьких та естетичних концепцій в Україні і в світі.

Проголосити ідею створення інтелектуального осередку /екстериторіальний центр естетичних теоретичних студій з проблем сучасного мистецтва на базі програм "ІМПРЕЗА"/.

Отримати інформацію щодо працездатної моделі співіснування мистецької традиції /з перинковим корінням/ та ринку /в стані пошуку моделі суспільно-економічних відносин, в умовах відсутності громадянського суспільства.

Сформулювати і проголосити спільний меморандум, який ляже в основу проекту майбутньої біснале "ІМПРЕЗА-95".

10 Попередній перелік запрошених учасників конференції «Імпреза-
міжсезоння» [машинопис-рукопис. На 2 арк.]

- ✓ 1. Бевза П. / художник, Київ /
- ✓ 2. Буценко О. / критик, письменник, Київ /
- ~~3. Братков Б. / художник, Харків /~~
- ✓ 4. Вишеславський / художник, Київ /
- ✓ 5. Вовняк Т. / політолог, Львів /
- ~~6. Бланк О. / галерист, Київ /~~
- ~~7. Дорин І. / філософ, Львів / ?~~
- ✓ 8. Звігинський А. / мистецтвознавець, Київ /
- ~~9. Захарова Г. / мистецтвознавець, Київ /~~
- ✓ 10. Зіквега А. / мистецтвознавець, Київ / хогст. 2
- 11. Михайловська О. / мистецтвознавець, Хмельницький / Ройко-Пив.
- ~~12. Кузьма М. / мистецтвознавець, Київ /~~
- 13. Криворучко / доцент архітектури, Львів / хогст. 2
- ✓ 14. Ройтбурт О. / художник, Одеса / ?
- ~~15. Рєшкетський М. / мистецтвознавець, Одеса / ?~~
- 16. Осадча І. / галерист, Київ /
- ~~17. Сехарук В. / галерист, мистецтвознавець, Київ / Т~~
- ~~18. Солов'йов О. / мистецтвознавець, Київ /~~
- ~~19. Подольчак І. / скульптор, Львів / ?~~
- 20. Лаврів Б. / журналіст, критик, Львів /
- 21. Петрова О. / мистецтвознавець, Київ /
- ~~22. Гарбачов Д. / мистецтвознавець, Київ /~~
- 23. Черкас Б. / професор архітектури, Львів / хогст. 2
- ~~24. Шаповал І. / галерист, Київ / ?~~
- ✓ 25. Черній С. / мистецтвознавець, Київ /
- ✓ 26. Федірко А. / художник, галерист, Київ /
- ✓ 27. Цупко В. / художник, Одеса / ?
- 28. Бимчук Б. / мистецтвознавець, Львів /
- ✓ 29. Іздрик С. / письменник, Калуш / хогст. 2
- ✓ 30. Тимченко В. / мистецтвознавець, Київ /
- 31. Іковина М. / в. о. міністра культури, Київ / ?
- ✓ 32. Годенко-Наконечна О. / галерист, Дніпропетровськ / ?
- ~~→ 33. Прескурія С. / режисер, Київ /~~
- 34. Бойко І. / менеджер, галерист, Львів /
- ✓ 35. Козаренко / Київ / калоз. хогст. 2
- Совко О. / всевіт /
- ~~Якимч. Я / Київ /~~
- ✓ 36. Панич І. / Київ /
- ~~Солом'я / Київ /~~
- ~~Слюсарь М. / Дрогобич /~~

5-6 ліній

1. Ментух А. / художник, Гданськ / ← М. Халківський - пошта Шв.
 2. Ойх Д. / культуролог, Торонто / ? С. Халківський - АТНІС по мист.
 3. Марушечко А. / художник, Варшава / ?
 4. Смірот Я. / мистецтвознавець, Утрехт / Бєрєх
 5. Шіфорт А. / культуролог, Ліма /
 6. Вастерсма Н. / скульптор, Барселона /
 7. Наварро М. / галерист, Сан-Себастьян /
 8. Грабович Г. / літературознавець, Востон / ?
 9. Окуліч В. / галерист, куратор, Краків / ?
 10. Ваудіссон У. / культуролог, директор Інституту, Борні, Київ /
 11. Гофер В. / директор культурного центру, Відень. / ?
 12. Вантом Б. / директор культурного центру Франції в Києві / ? після 15:00
- проф. з Мюнхена
● М. Козьма 3.

із Фінляндії

М. Козьма - дирекційний складник організації.

1. Сергійчук В. / начальник департаменту з гуманітарних питань Івано-Франківського обласного управління
2. Гришан А. / начальник управління культури Івано-Франківського обласного управління
- 3. Якібчук М. / директор Художнього Музею /
- 4. Мельник Б. / мистецтвознавець, завідувач відділом образотворчого мистецтва Художнього Музею /
- 5. Панчин І. / художник, архітектор, завідувач сектором сучасного мистецтва Художнього Музею /
- 6. Панчин М. / бібліотекар Художнього Музею /
- 7. Шіголь М. / проф. мистецтвознавець /
- 8. Еккілєв В. / філософ /
- 9. Андрухович О. / письменник /
10. Залізняк О. / художник /
- 11. Гуль Р. / політолог /
- 12. Прохадько Т. / культуролог, письменник /
- 13. Чернишівський В. / художник /
14. Винамар Г. / економіст, директор Інституту /
- 15. Яновський Я. / художник /

11 Меморандум учасників конференції «Імпреза-міжсезоння». 1995.
[Машинопис, 1 с.].

М Е М О Р А Н Д У М
учасників конференції "ІМПРЕЗА-МІЖСЕЗОННЯ".

Ініціатива "ІМПРЕЗА" - це програми щодворічних мистецьких оглядів - фестивалів, які проходять в місті Івано-Франківську з 1989 року. Програми бієнале "ІМПРЕЗА" реально впливають на процес розвитку українського мистецтва. Програми "ІМПРЕЗИ" показують і співставляють новітні мистецькі знахідки в різних галузях пластичних мистецтв. Сприяють інтегруванню українського мистецтва в світовий контекст. Шляхом зіставлення і неконвенційних зустрічей різних тенденцій і художніх систем незалежно від етнічних особливостей, політичних і релігійних принципів для виявлення образу епохи, прояву експериментуючого Духу і пошуків нових перспектив на шляху побудови в Україні громадянського суспільства.

Бієнале "ІМПРЕЗА" має єдиний в Україні тривалий досвід періодичних міжнародних мистецьких зустрічей, є базою першої на Україні моделі активної колекції творів художників з різних країн і континентів. Такий досвід стане опорою і підтримкою для подібних програм в інших містах України. Ця колекція, що постійно поповнюється, в перспективі є реальною можливістю формування музею сучасного мистецтва.

Продовження цієї програми корисне і продуктивне для всього суспільства і зараз залежатиме від активної позиції державних інституцій, громадських організацій, приватних ініціатив, фондів, установ і фірм.

Ми закликаємо до співпраці з ініціативою "ІМПРЕЗА" і звертаємось до всіх, хто дбає про розвиток української держави, її культури, хто сподівається реально впливати на сучасний цивілізаційний процес і кому важливо зробити внесок в історію світової культури.

Ініціатива "ІМПРЕЗА", її ідеали і намагання підтримуються учасниками конвенції, ініціативною групою бієнале "ІМПРЕЗА", фахівцями, кураторами, музейними працівниками, представниками фондів, міжнародними організаціями, посольствами, представництвами, культурними осередками, що гарантують зі свого боку всіляку опіку і толеранцію в діяльності, реальну опіку в засобах масової інформації, в друкованих виданнях, в формуванні сприятливої громадської думки. Пропонують підтримку в організаційних, адміністративних і фінансових питаннях. В практичній допомозі в організації чергових бієнале і втіленні окремих її програм: в наданні приміщень, експозиційних площ, посередницьких послуг, наданні \рантів окремим художникам і мистецьким об'єднанням (галереям, що беруть участь в цих програмах), розвивати інфраструктуру.

Цей меморандум підписано учасниками конференції - дискурсу "ІМПРЕЗА-МІЖСЕЗОННЯ":

Директор Івано-Франківського
обласного художнього музею

М.Якібчук

Координатор програми "ІМПРЕЗА"
Івано-Франківськ/

І.Панчишин

Член оргкомітету і голова журі
бієнале "ІМПРЕЗА-93" /Львівськ/

А.Ментух

- 11 Додаток VIII. До розгорнутої програми міжнародної бієнале «Імпреза-95»
[машинопис, 1 арк]

ДОДАТОК УІІІ

До розгорнутої програми
міжнародної бієнале
"ІМПРЕЗА-95" в Івано-Франківську

ПРОВЕДЕННЯ МІЖНАРОДНОЇ БІЄНАЛЕ "ІМПРЕЗА-95" В ІВАНО-ФРАНКІВСЬКУ в квітні-листопаді 1995р.

Класичне преамбула програми бієнале вже впродовж
чести років в суті своїй не змінюється залишається актуа-
льною і звучить так:

Бієнале "ІМПРЕЗА" ставить собі за мету показати і
зіставити національні образи світу й уявлення про людину
втілені в різних художніх системах на основі новітніх
інтерпретацій класичної спадщини та фольклору.

"ІМПРЕЗА" це система неконвенційних зустрічей і кон-
фронтацій на терені різних видів пластичних мистецтв

Бієнале "ІМПРЕЗА" ставить собі за мету формувати
перший в Україні музей сучасного мистецтва і його актив-
ної моделі як генератора новітніх явищ в пластичних мист-
ецтвах. Зближити різні національні школи, течії, характери
тенденції та різні художні системи на шляху порозуміння
народів перед лицем нового тисячоліття.

Згідно висланим персонально запрошенням, художники над-
силають або привозять твори, які оргкомітет зобов'язується
у вказаний термін розглянути і запропонувати авторитетне
курі /як правило міжнародне/ визначити пріоритетні твори і
цілі блоки. Преміями, почесними дипломами, грошовими наго-
рами відзначаються від 40 до 60 учасників експозиції,
що проходять у всіх залах Івано-Франківська протягом
двох місяців. Почергове відкриття окремих виставок /протя-
гом 3-4днів/ супроводжується паралельними програмами кон-
цертними, переглядом кінофільмів, відеопрограм, літературними
вечорами і колективами, пресконференціями і дискусіями фа-
хівців з різних галузей мистецьких, культурологічних, політичних
соціологічних і також, що є найважливішим, неформальними
зустрічками художників митців, артистів і різних зацікав-
лених.

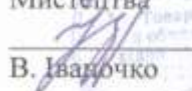
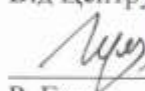
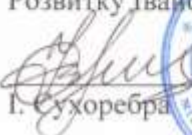
- 12 Угода про спільні наміри між Оргкомітетом Бієнале «Імпреза», Конвенцією Музей Сучасного мистецтва, Благодійним Фондом «Палітра», Центром Муніципального Розвитку та Асоціацією Економічного Розвитку Івано-Франківщини. Івано-Франківськ [фотокопія].

УГОДА
про спільні наміри
між
Оргкомітетом Бієнале "Імпреза", Конвенцією Музей Сучасного Мистецтва,
Благодійним Фондом "Палітра", Центром Муніципального Розвитку
та Асоціацією Економічного Розвитку Івано-Франківщини

м. Івано-Франківськ " " _____ р.

В Івано-Франківську накопичений певний досвід співпраці з мистецькими центрами і програмами з інших регіонів України та закордону, що працюють в галузях сучасного мистецтва. На даний час існує потреба продовження такої діяльності, для чого слід розгорнути інфо-медіа банк як базу для інформаційної, архівної, дослідницько-експериментальної та наукової діяльності. Такий багатофункціональний комплекс в перспективі стане елементом віртуального музею сучасного мистецтва і одночасно сприятиме використанню новітніх технологій у сучасному мистецтві та слугуватиме основою для забезпечення проведення майбутніх експериментальних мистецьких фестивалів в рамках Бієнале "Імпреза".

З метою сприяння створення такого центру сучасного мистецтва Оргкомітет Бієнале "Імпреза", Конвенція Музей Сучасного Мистецтва, Благодійний Фонд "Палітра", Центр Муніципального Розвитку та Асоціація Економічного Розвитку Івано-Франківщини вирішили об'єднати свої зусилля і ресурси.

Від Оргкомітету Бієнале "Імпреза"	Від Конвенції Музей Сучасного Мистецтва
 В. Кімакович	 В. Іваночко
Від Благодійного Фонду "Палітра"	Від Центру Муніципального Розвитку
 М. Панчишин	 Р. Гуль
	Від Асоціації Економічного Розвитку Івано-Франківщини
	 І. Сухоребра

Назва недержавної культурно-мистецької організації, її юридичний статус, контактна інформація: поштова адреса, телефон, факс, електронна адреса:

Керівник:

Дата реєстрації:

Кількість платових співробітників:

Мета діяльності та коротка довідка:

Діяльність та перелік проведених заходів у 1999 році:

Громадське об'єднання "Конвенція Музей Сучасного Мистецтва"

м. Івано-Франківськ

Панчинин Ігор Зеновійович,
голова Ради "Конвенції"

3.11.1999

Немає

Популяризація українського та світового мистецтва різних видів і жанрів. Налагодження мистецьких та наукових контактів зі світом. Розробка концепції та сприяння в створенні музею сучасного мистецтва на базі програми бієнале "Імпреза". Підтримка та удосконалення мережі українських центрів сучасного мистецтва. Сприяння діяльності таких центрів.

Громадське об'єднання "Конвенція Музей Сучасного Мистецтва" — об'єднання самостійних юридичних осіб (приватні підприємства, фірми), громадських організацій, фондів та фізичних осіб (художників, письменників, музикантів, журналістів). Колективним членом є івано-франківське відділення спілки фотохудожників та асоціації українських письменників. Суттєвим є прийняте спільне рішення про корпоративну участь учасників конвенції в програмі створення "Музею Сучасного Мистецтва" і в співпраці з муніципалітетом міста під загальним патронатом "Благодійного фонду громадських і творчих ініціатив "Палітра".

Конвенція діє згідно статуту, лейтмотивом якого є підтримка в проведенні щодворічних міжнародних бієнале "Імпреза" в Івано-Франківську. Ці бієнале покликані акумулювати досвід міжнародних та міжрегіональних мистецьких програм та створити ресурсну базу "Музей Сучасного Мистецтва". Такий музей необхідний як складова майбутньої мережі центрів сучасного мистецтва. Він необхідний як ресурсний центр, що сприятиме поширенню новітнього мистецького руху і створенню атмосфери тотальної креативності в нашому місті, сприятиме створенню подібних центрів в інших містах України.

Конвенція створена наприкінці 1999р., але в програмах "Імпреди" всі її учасники брали участь впродовж 10 років. Окрім усього, деякі елементи і складники т. зв. "Станіславського феномену" в інших галузях завдячують своїй появі участі в корпоративних проектах "Імпреди". Результатом діяльності стало створення сектору сучасного мистецтва в обласному художньому музеї, а також успішна участь в стратегічному плануванні економічного розвитку міста і затвердження програм "Імпреди" як перспективного пріоритету.

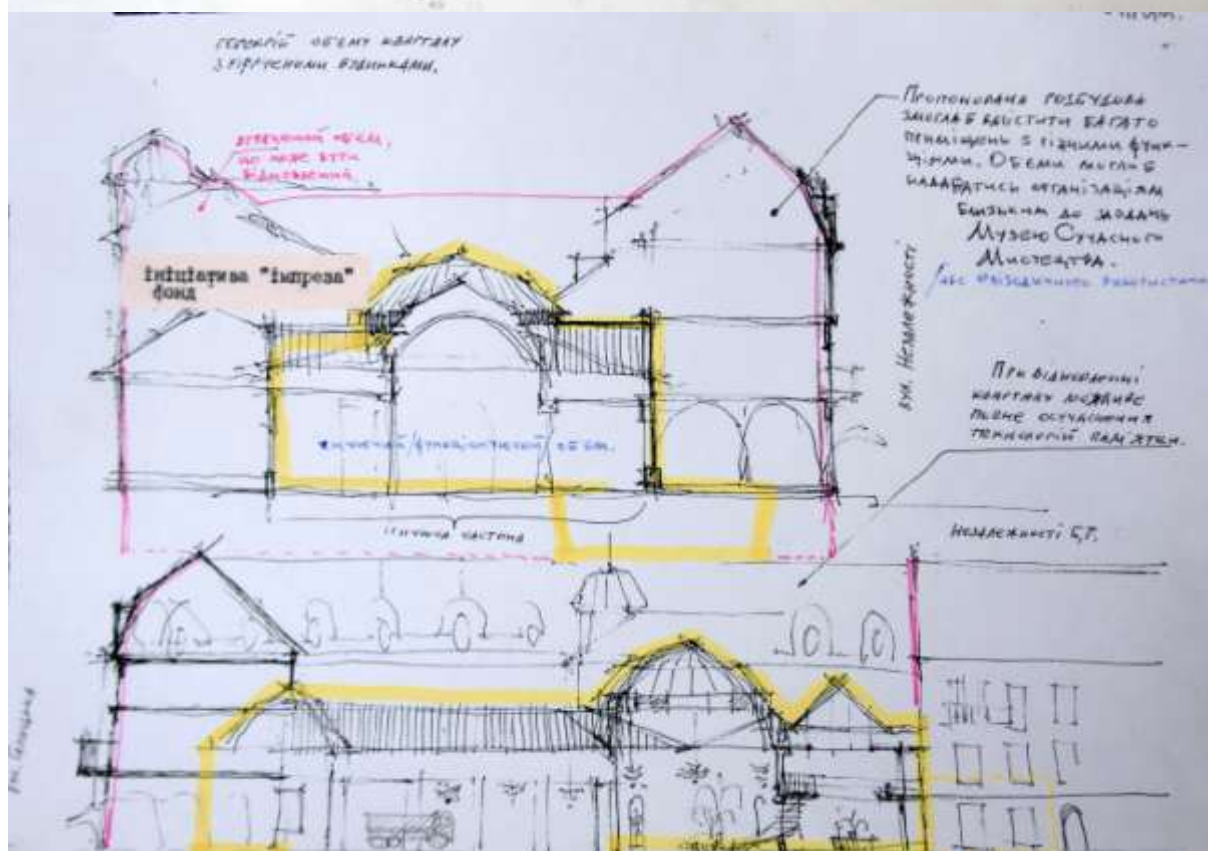
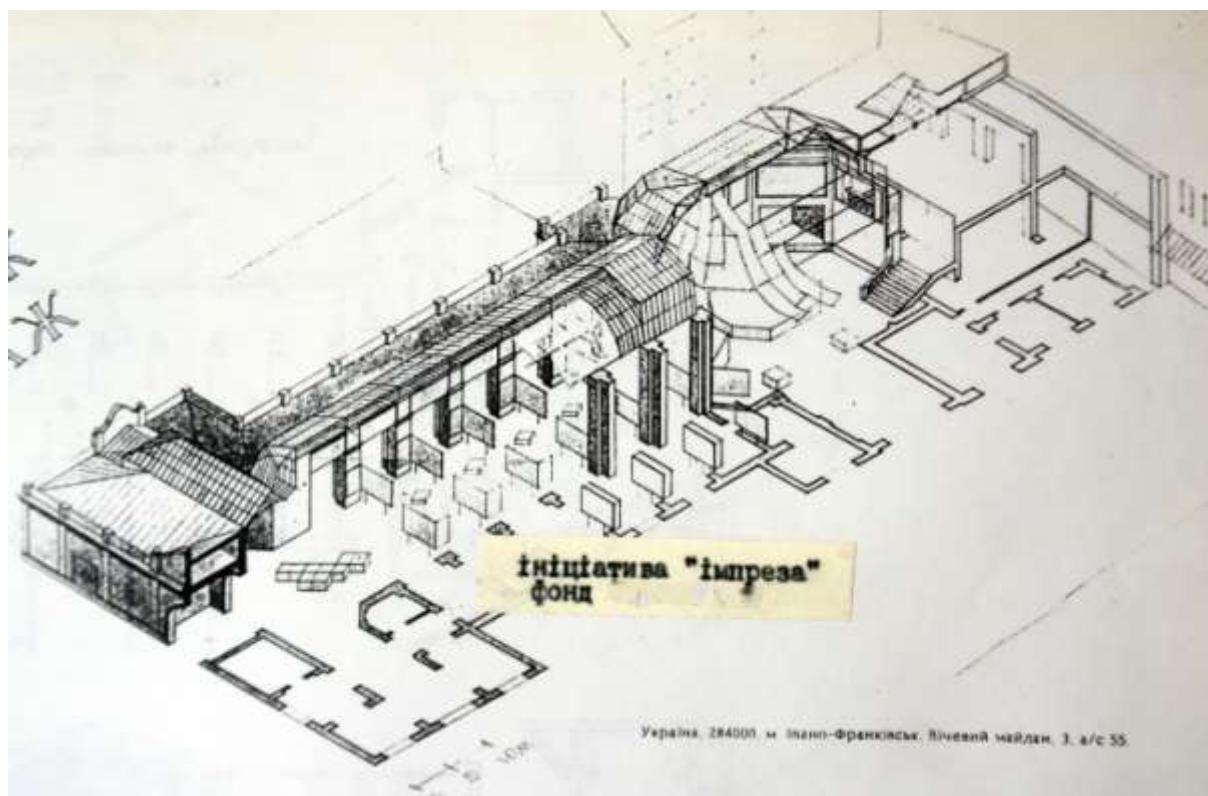
Плани діяльності на 2000 рік:

- В першочергових планах "Конвенції" на 2000р.с:
- Відкриття Музею Сучасного Мистецтва;
 - Формування фондів на базі колекцій попередніх бієнале;
 - Залучення архітектурного факультету Львівської Політехніки до розробки теми "Музей Сучасного Мистецтва" і проведення конференції на цю тему;
 - Освоєння приміщення і адаптації його для проведення в цьому році чергової бієнале "Імпреза";
 - Відкриття і утримання постійної сторінки в муніципальній газеті;
 - Відкриття Web-сторінки "Музей" на базі серверу одного з учасників "Конвенції";
 - Створення власного Інфо-медіа банку;
 - Проведення фотопленеру за участю провідних фотографів України "День у Станиславі".

Джерела фінансування діяльності організації:

Фінансування відбуватиметься з бюджетів учасників "Конвенції", частково з муніципального бюджету, за рахунок рекламодавців, з випуску поліграфічної продукції та ін.

- 14 Проєкт пристосування пам'ятки «Пасаж Гартенбергів» під Музей сучасного мистецтва. [Фотокопія].



- 15 Концепція діяльності і мета створення Конвенції «Музей сучасного мистецтва». Із правками І. Панчишина

Проголошення концепції діяльності і мету створення Конвенції "Музей Сучасного Мистецтва"

Існування в Івано-Франківську впродовж 10 років програми міжнародного бієнале "Імпреза" сприяло виробленню стійкого зацікавлення в Україні мистецькими ініціативами, що з'являються в нашому місті. Відбулось п'ять повнокровних бієнале і всі вони направлені були на підтримку створення в Івано-Франківську Музею Сучасного Мистецтва. Від першої проголошеної в 1989р. декларації про такий музей сталась ціла низка змін в концепції самої бієнале, оскільки зміни стосуються і самого мистецтва наприкінці століття і трансформацій свідомісних и в суспільстві.

Впродовж цих років з'явилась генерація митців, нових партнерів "Імпреди" і на тлі цієї еволюції з'явилась можливість до створення такого Музею. "Законсервованими" залишаються широкі міжнародні зв'язки, набуті за ці роки (а вони необхідні нашому місту) в реалізації програми економічного розвитку). Очевидно, це слід віднести до заслуг цього проекту якій залучає нових партнерів і сам розвивається з огляду на життєві реалії.

Останнім часом при прогнозуванні розвитку міста, стало очевидним, що відсутність муніципального музею гальмує розвиток стрункої моделі і концепції бачення майбутнього розвитку міста. Такий центр зняв би проблеми і суто музейні - формування муніципальних колекцій і накопичення фондів, так і завдання ресурсного центру - накопичення бази інформаційної, наукової - проведення аналітичних лабораторій і дискусій-конференцій. А також освітніх програм - влаштування майстеркласів і створення паралельних освітніх моделей, а також видавничих і громадських - бути епіцентром мистецької креативності в нашому місті. Свою місію конвенція втілюватиме в роботі з актуальними явищами сучасної мистецтва та мистецької культури. Налагоджуватиме мистецькі та наукові контакти зі світом. Розвиток сфери між культурних контактів на перехресті традицій, дисциплін, технологій. Розширення взаємодій між художнім середовищем та суспільством загалом. Підтримка формування мережі подібних центрів сучасного мистецтва в Україні. Це втілюватиметься шляхом проведення виставок та презентацій разом з партнерами. Інформаційне забезпечення інших мистецьких інституцій шляхом створення корпоративних проектів з засновниками Інтернет медіа лабораторії і формування бази даних про мистецький процес в Україні і світі. Проведення дискусійних клубів та конференцій для широкого інформування громадськості про сучасний мистецький процес метою розбудови аудиторії сучасного мистецтва. Робота над побудовою гнучких паралельних освітніх моделей. Формування постійних і оперативних колекцій як з творів Івано-Франківських так і іноземних авторів.

Музей може формуватись за іншими, звичними до цього часу, формами. Тобто, різні організації об'єднання, погоджуючись з конвенцією на створення такого Музею, здатні створити своїми діями і кроками, а також безпосередньою участю в корпоративних програмах такий Музей-центр і допомогти місту заповнити цю відсутню ланку, не покладаючись щоразу на муніципалітет чи державу. Це й буде реальним кроком на шляху до громадянського суспільства і активізації ініціативності "знизу".

Є необхідність терміново розпочати роботу над створенням Музею з багатьох причин. Це і достатній набутий досвід, і позитивний імідж проведених бієнале. Це хаотично і безпринципно організований процес

✓ формування виставок і колекцій як франківських художників так і запрошення з-за кордону до нашого міста і художників з інших регіонів України. Це відтік творів з нашого міста, який не в стані стримати існуючі два обласних музеї. Це і пошук нових форм накопичення коштів задля підтримки мистецького процесу і формування колекцій, які мусять залишитись для майбутнього нашого міста. ✓

Врешті важливою є спроба мобілізації громадської активності на шляху до створення засад демократичного суспільства.

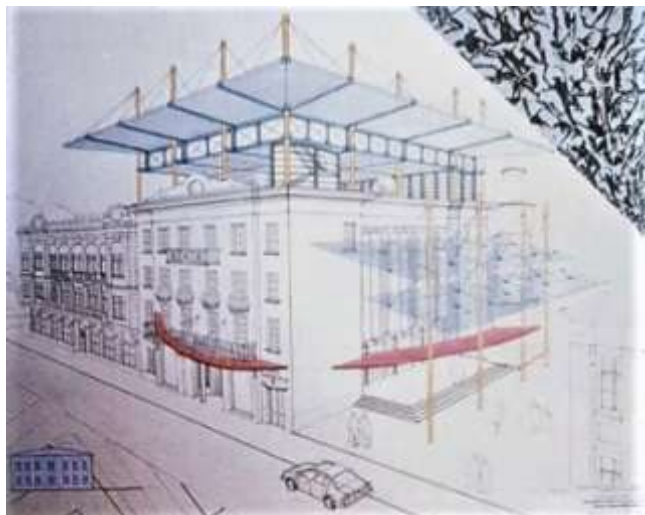
✓ Конвенція вбачає можливість співпраці і розгортання дискусії як з державними установами і інституціями, так і з громадськими об'єднаннями і науковими центрами, з якими в організаторів налагоджені стійкі контакти. Конвенція об'єднує членів, які представляють достатній інтелектуальний потенціал задля залучення найвизначніших на наш час досягнень в галузях сучасного мистецтва і залучення до співпраці ключових фігур сучасного мистецького процесу. Такий музей, підтримуваний широким загалом креаторів, при підтримці муніципалітету (Ради міста), міг би стати зразком для України, враховуючи стійкий авторитет мистецького середовища Івано-Франківська на тлі розгорнутого процесу розвитку сучасного мистецтва.

✓ Щодо локалізації такого музею, його місцезнаходження, то ми вважаємо, що необхідно терміново розпочати широке обговорення цього питання і аналіз пропозицій. Довгоочікуване оновлене обличчя міста врешті доповниться чи адаптованою придатною для цього старою спорудою, чи новітньою, що відповідатиме його амбіціям.

Ініціаторами конвенції є "Благодійний Фонд Розвитку "Наш Станіславів", Пластове видавництво "Лілея-НВ", "Центр Муніципального Розвитку", а також окремі художники і письменники.

Ми сподіваємось на конструктивну співпрацю з засобами масової інформації і з свого боку вбачаємо одну з ключових функцій в постійному і оперативному інформуванні аудиторії про мистецькі явища і події.

4.4. Проект пристосування пам'ятки кінотеатр «Тон» під Центр сучасного мистецтва. [Фотокопія]. Опубл.: Карась, Г. *Івано-Франківськ: культурно-мистецька хроніка Незалежності*. Івано-Франківськ: Нова Зоря. 2001. 288 с.



Із фондів Івано-Франківського обласного музею визвольної боротьби імені Степана Бандери.

Перша афіша Галицького молодого театру.



**Із щоденника Р. Минди. Про діяльність Галицького молодого театру.
Опубліковано на фейсбуксторінці В. Ясковця 4.06.2019.**

14.05.1989 р. (неділя) – "Розрита могила", м. Івано-Франківськ, Б.К. №1 (вул. Шевченка, 1)

15.05.1989 р. (понеділок) – — || — || — || — || — || — || — || — || — || —

18.05.1989 р. (четвер) – "Розрита могила", м. Івано-Франківськ, будинок культури "Сучасник" (вул. Гагаріна)

1. листопада 1989 р. (середа) – [1] "Українські Січові Стрільці", м. Ів.-Франківськ, будинок культури №1. (У залі був присутній Д. Павличко)

5.11.1989 р. (неділя) – [2] "УСС", будинок культури заводу ТОС (с. Ямниця)

13.11.1989 р. (понеділок) - "УСС", [3] с. Крилос (Галицький р-н)

[4] с. Залуква (Галицький р-н)

19.11.1989 р. (неділя) – [5] "УСС", будинок культури цементно-шиферного заводу (с. Ямниця)

20.11.1989 р. (понеділок) - [6] "УСС", актовий зал арматурного заводу, м. Ів.-Франківськ

26.11.1989 р. (неділя) – [7] "УСС", будинок культури "Карпати" (Радіозавод), м. Івано-Франківськ

27.11.1989 р. (понеділок) - [8] "УСС", актовий зал мебельної фабрики, м. Івано-Франківськ

3.12.1989 р. (неділя) – [9] "УСС", будинок культури заводу ТОС (с. Ямниця Тисменицького р-ну)

4.12.1989 р. (понеділок) - [10] "УСС", будинок культури с. Ганусівка Тисменицького р-ну

11.12.1989 р. (понеділок) - [11] "УСС", актовий зал меблевого комбінату, м. Ів.-Франківськ

17.12.1989 р. (неділя) – [12] "УСС", будинок культури с. Космач Косівського р-ну

18.12.1989 р. (понеділок) - [13] "УСС", районний будинок культури м. Коломия

23.12.1989 р. (субота) – [14] "УСС", будинок культури с. Іваниківка Богородчанського р-ну

24.12.1989 р. (неділя) – [15] "УСС", будинок культури с. Старі Кути Косівського р-ну

— || — — [16] "УСС", будинок культури с. Космач Косівського р-ну

26.12.1989 р. (вівторок) – [17] "УСС", будинок культури №1 (вул. Шевченка, 1) м. Івано-Франківськ (виступ на запрошення Ощадбанку)

20.01.1990 р. (субота) – [18] "УСС", будинок культури м. Кути

21.01.1990 р. (неділя) – В костюмах УСС взяли участь у живому ланцюгу "Українська хвиля", а потім пройшлися вулицями міста (від Шевченка, 1 по вул. Енгельса – площі Перемоги – вул. Галицькій до радіозаводу)

21.01.1990 р. (неділя, ввечері) – [19] "УСС", будинок культури м. Верховина

22.01.1990 р. (понеділок) – [20] "УСС", будинок культури №1 (вул. Шевченка, 1) (урочистий вечір присвячений злуці ЗУНР і УНР). На вечорі був присутній поет Малкович.

27.01.1990 р. (субота) – [21] "УСС", будинок культури с. Микитинці Косівського р-ну

28.01.1990 р. – В костюмах УСС взяли участь у вшануванні Січових стрільців на цвинтарі села Старі Кути

— || — — [22] "УСС", районний будинок культури м. Косів

— || — — [23] "УСС", будинок культури с. Долішне (Іспас) Косівського р-ну.

Виступила Захарія В. В.

31.01.1990 р. (середа) – [24] "УСС", будинок культури с. Олеша Тлумацького р-ну. Перед виступом відбулася зустріч з кандидатом у депутати до обласної Ради, учасником театру-студії Галицького театру Орестом Путьком.

3.02.1990 р. (субота) – [25] "УСС", актовий зал школи с. Середній Березів Косівського р-ну
— || — — [26] "УСС", будинок культури с. Яблонів Косівського р-ну

4.02.1990 р. (неділя) – [27] "УСС", будинок культури с. Красноїлля Верховинського р-ну.
— || — — [28] "УСС", будинок культури с. Криворівня Верховинського р-ну. У залі був присутній Нечай.

17.02.1990 р. (субота) – [29] "УСС", будинок культури с. Рожнів Косівського р-ну
— || — — [30] "УСС", б/к с. Хімчин Косівського р-ну

18.02.1990 р. (неділя) – [31] "УСС", б/к с. Джурів Снятинського р-ну. Перед виступом відбулася зустріч з кандидатом у депутати до обласної Ради Н. Д. Захарією Ярославом (членом Галицького т.-с.), виступив також Шулепа С. Г.
— || — — [32] "УСС", б/к с. Кобаки Косівського р-ну
— || — — [33] "УСС", б/к с. Тюдів Косівського р-ну

24.02.1990 р. (субота) – [34] "УСС", б/к с. Трач Косівського р-ну, відбулася зустріч з кандидатом до обласної Ради В. В. Захарією
— || — — [35] "УСС", б/к с. Стопчатів Косівського р-ну
— || — — [36] "УСС", б/к с. Шепіт Косівського р-ну

25.02.1990 р. (неділя) – [37] "УСС", б/к с. Устеріки Верховинського р-ну
— || — — [38] "УСС", б/к с. Кривопілля Верховинського р-ну

28.02.1990 р. – [39] "УСС", б/к с. Обертин Тлумацького р-ну. Переповнений зал. Захарія подякував жителям села за теплий прийом. Дяків І. М. подарував прапор. Перед глядачами виступив Шлемко В. Т.

3.03.1990 р. – с. Яворів Косівського р-ну, б. к.
— || — — "УСС", б. к. с. Соколівка Косівського р-ну

3.05.1990 р. – Вечір в кафе "Молодіжне"

6.05.1990 р. – брали участь у святкуванні 90-річчя "Січі" в Заваллі.

22.01.1991 р. – брали участь у Святочній Академії в драм. театрі

16.03.1991 р. – "Розрита могила", б. к. с. Тисменичани Надвірнянського району.

З медіаархіву «Незабутні 90 рр. – фото від Вілі Фургало».

Афіша публічних лекцій О. А. Потапової. 1985? Львів.

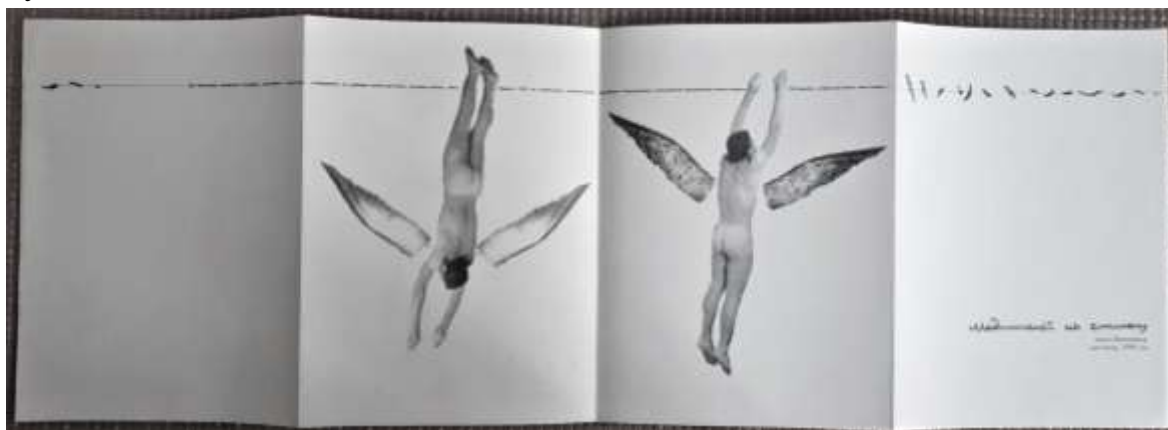


Афіша Львівського естрадного театру «Не журись». 1991. Львів



Архів ІФХМ. Документація проєкту Р. Котерліна «Медитації на стику»

1 Буклет



2 Бланк внутрішнього опису

Всероссийский художественный музей

ВНУТРЕННИЙ ОПИС

ДОКУМЕНТЫ СПРАВИ № 113 ФОНДУ № 2

НАИМЕНОВАНИЕ СПРАВИ Александр Александрович Пушкин

№ п/п	Дата документа	Наименование документа	Коллекция	Примечания
1.	1985 г.	Справка	1.	
2.	—	Справка	1.	
3.	—	Справка	1.	
4.	—	Справка	1.	
5.	—	Справка	1.	
6.	—	Справка	1.	
7.	—	Справка	1.	
8.	—	Справка	1.	
9.	—	Справка	1.	
10.	—	Справка	1.	
11.	—	Справка	1.	
12.	—	Справка	1.	
13.	—	Справка	1.	
14.	—	Справка	1.	
15.	—	Справка	1.	
16.	—	Справка	1.	
17.	—	Справка	1.	
18.	—	Справка	1.	
19.	—	Справка	1.	
20.	—	Справка	1.	
21.	—	Справка	1.	
22.	—	Справка	1.	
23.	—	Справка	1.	
24.	—	Справка	1.	
25.	—	Справка	1.	
26.	—	Справка	1.	
27.	—	Справка	1.	
28.	—	Справка	1.	
29.	—	Справка	1.	
30.	—	Справка	1.	
31.	—	Справка	1.	
32.	—	Справка	1.	
33.	—	Справка	1.	
34.	—	Справка	1.	
35.	—	Справка	1.	
36.	—	Справка	1.	
37.	—	Справка	1.	
38.	—	Справка	1.	
39.	—	Справка	1.	
40.	—	Справка	1.	
41.	—	Справка	1.	
42.	—	Справка	1.	
43.	—	Справка	1.	
44.	—	Справка	1.	
45.	—	Справка	1.	
46.	—	Справка	1.	
47.	—	Справка	1.	
48.	—	Справка	1.	
49.	—	Справка	1.	
50.	—	Справка	1.	
51.	—	Справка	1.	
52.	—	Справка	1.	
53.	—	Справка	1.	
54.	—	Справка	1.	
55.	—	Справка	1.	
56.	—	Справка	1.	
57.	—	Справка	1.	
58.	—	Справка	1.	
59.	—	Справка	1.	
60.	—	Справка	1.	
61.	—	Справка	1.	
62.	—	Справка	1.	
63.	—	Справка	1.	
64.	—	Справка	1.	
65.	—	Справка	1.	
66.	—	Справка	1.	
67.	—	Справка	1.	
68.	—	Справка	1.	
69.	—	Справка	1.	
70.	—	Справка	1.	
71.	—	Справка	1.	
72.	—	Справка	1.	
73.	—	Справка	1.	
74.	—	Справка	1.	
75.	—	Справка	1.	
76.	—	Справка	1.	
77.	—	Справка	1.	
78.	—	Справка	1.	
79.	—	Справка	1.	
80.	—	Справка	1.	
81.	—	Справка	1.	
82.	—	Справка	1.	
83.	—	Справка	1.	
84.	—	Справка	1.	
85.	—	Справка	1.	
86.	—	Справка	1.	
87.	—	Справка	1.	
88.	—	Справка	1.	
89.	—	Справка	1.	
90.	—	Справка	1.	
91.	—	Справка	1.	
92.	—	Справка	1.	
93.	—	Справка	1.	
94.	—	Справка	1.	
95.	—	Справка	1.	
96.	—	Справка	1.	
97.	—	Справка	1.	
98.	—	Справка	1.	
99.	—	Справка	1.	
100.	—	Справка	1.	

3 Афіша (колаж, Ф. А 1)



P.S.

ОБ'ЄКТИ, РОЗТАШОВАНІ У ВИСТАВОЧНІЙ ПЛОЩІ «РОЗМОВЛЯЛИ»-ПРОТЯГОМ 40хв. СКУЛЬПТУРИ ПРОМОВЛЯЛИ ОКРЕМІ ФРАЗИ, КОТРІ УТВОРЮВАЛИ ТЕКСТ. ДЛЯ ТИХ, ХТО БУВ ВІДСУТНІМ ПІД ЧАС ПРОВЕДЕННЯ АКЦІЇ «МЕДИТАЦІЇ НА СТИКУ», ПОДАЄМО ЙОГО ПОВНИЙ ЗМІСТ:



1

/ВІДЕОАРТ/ ...ЦЕ ДУЖЕ ДОБРЕ ...



1

/БИТТЯ СЕРЦЯ/...ТЕ, ЩО ВІДБУЛОСЯ В ПРОСТОРИ, ЗГОДОМ ПРИХОДИТЬ В ЧАСІ. ЧАС-ТО ТІЛЬКИ СПОГАД. СПОГАД БЛУКАЄ ЗЕМЛЕЮ. ЗЕМЛЯ Є ВІДКРИТОЮ ПРОСВІТЛЕНІСТЮ. ЗЕМЛЯ НУРТУЄ ГРУНТ. ТВОЯ-ПАМ'ЯТЬ Є ГРУНТОМ ПРОСТОРУ... /БЛАГИЙ СМІХ/



4

Подивись на мене. Головним є спокій. Підійди до мене. Це я. Я-спокій. Я спокій, спокій, спокій... покій...



2

СТРАХ-ЦЕ НЕ ТІЛЬКИ БІЛЬ, НЕВІДОМІСТЬ ЧИ ВІДЧУТТЯ НЕМОЖЛИВОСТІ, ЦЕ ПОТРЕБА НАШОЇ МИНУЧОСТІ. БІЛЬШІСТЬ ЗАДОВОЛЕНА ТИМ ЩО Є... ТИ МАЄШ ПОТРЕБУ В МЕНІ. Я ТАКОЖ...



5

Вода є жаданням та надмірністю. Вода є дощ. Вода це озеро. Вода це сльози. Вода є ріка/голос дитини: Ріка тече. Чого? Бо кіт попісяв./ Ріка тече чого? Бо жадає. Вода витікає... Які різні наслідки мають одночасні дії нас всіх. Я люблю... /КРИК/



3

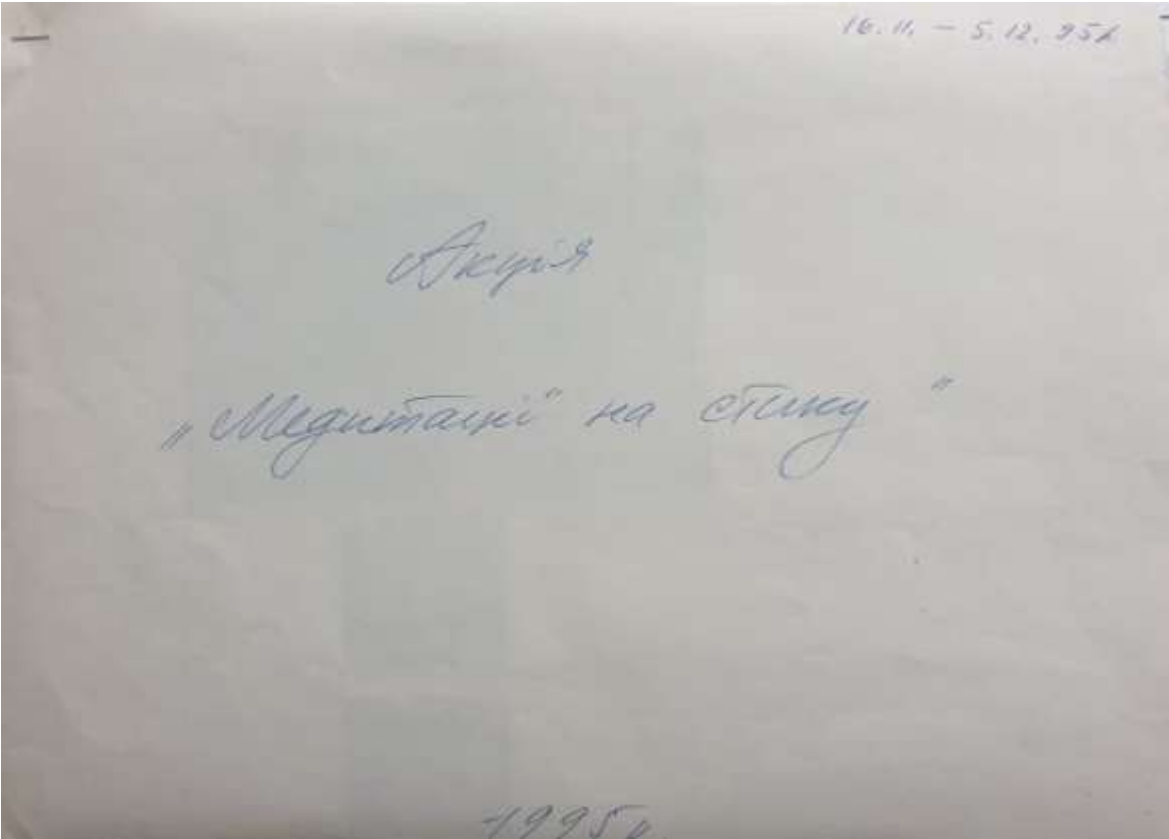
ВІТЕР ДМЕ, ВІТЕР ДМЕ, ВІТЕР ДМЕ, ОГОРТАЄ ОГОРТАННЯМ ПОВІТРЯ... ВІТЕР ДМЕ... /ЗВУКИ ВІТРУ/



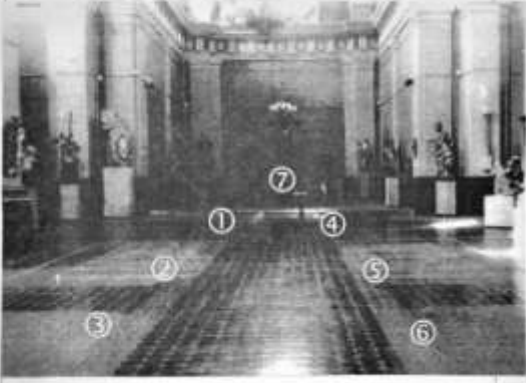
6

Ми блукаємо спільно, міцно стискаючи одне одного в обіймах. Ми обіймаємо одне одного тілесно та душевно, ми обіймаємося інтелектом та чуттєвістю, спокоєм та молитвою, грошима та нелюбов'ю, ми проникаємо одне в одне, ми пригортаємося одне до одного, ми єдиний організм, ми йдемо... Ми... Я? Ще Я! А!.. А...а... /БИТТЯ СЕРЦЯ/

5 Тематико-експозиційний план (рукопис, колаж. На 3-х аркушах)



Аркуш 1 (титул)

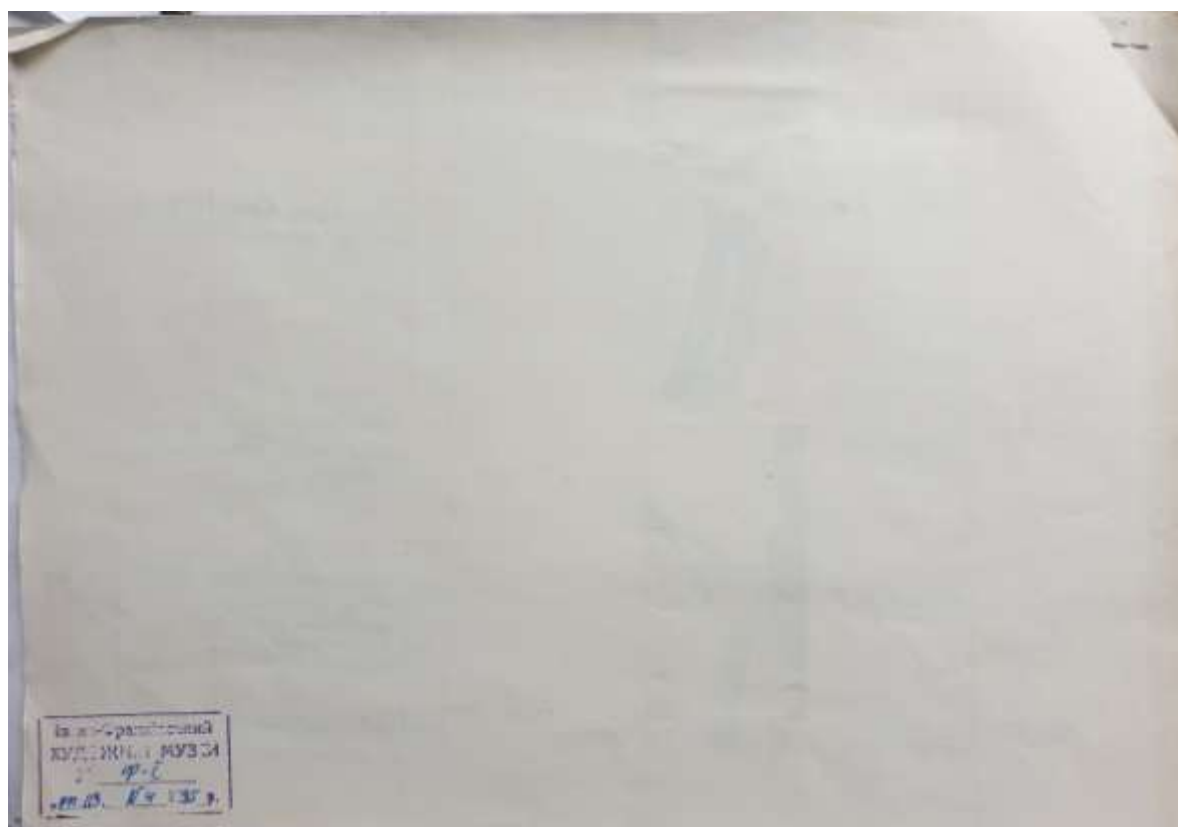
Назва	Назва твору	Назва	Техніка	Висота	Примітки
	Зображення вистави				Виставка вистави
1. Виставка вистави	Виставка вистави		1951, глина, нана - 155x55	—	—
2. —	Виставка вистави		1951, глина, нана - 155x55	—	—

Аркуш 2

Аркуш 3

— II —	Образ №3		Копия, икона изображающая Святую Марию, с ребенком Иисусом, с младенцем, с младенцем, с	85 x 81	— II —
— II —	Образ №4		Младенец, с младенцем, с	151 x 100	— II —
— II —	Образ №5		Детский, с младенцем, с младенцем, с	100 x 100	— II —
— II —	Образ №5		Младенец, с младенцем, с младенцем, с младенцем, с	— II —	— II —
— II —	Образ №6		Детский, с младенцем, с	160 x 100	— II —

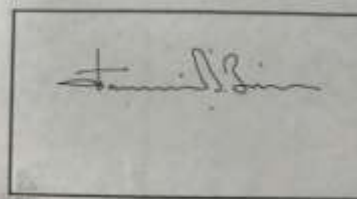
Аркуш 3 (зворот)



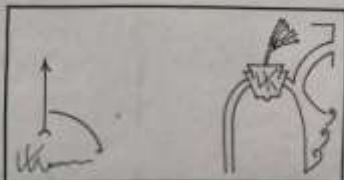
-

-

- [illegible]

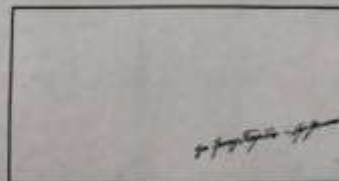


1. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
2. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
3. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
4. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
5. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
6. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
7. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
8. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
9. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
10. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
11. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
12. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
13. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
14. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
15. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
16. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
17. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
18. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
19. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.
20. *Trigonostemon* (L.) Hook. & Arn., 1840, 2, 2.



- Знамя и рукопись на гонимых*
- Список литературы по теме: "Знамя и рукопись на гонимых"
1. Звонков, Г.И. Знамя, рукопись. М. и др.
 2. Знамя, рукопись. М.И. Знамя, рукопись. М. и др.
 3. Знамя, рукопись. М.И. Знамя, рукопись. М. и др.
 4. Знамя, рукопись. М.И. Знамя, рукопись. М. и др.
 5. Знамя, рукопись. М.И. Знамя, рукопись. М. и др.
 6. Знамя, рукопись. М.И. Знамя, рукопись. М. и др.
 7. Знамя, рукопись. М.И. Знамя, рукопись. М. и др.
 8. Знамя, рукопись. М.И. Знамя, рукопись. М. и др.
 9. Знамя, рукопись. М.И. Знамя, рукопись. М. и др.
 10. Знамя, рукопись. М.И. Знамя, рукопись. М. и др.

Условные обозначения:
 ДМ, ДМ, ДМ - различные варианты в ДМ и ДМ -
 ДМ, ДМ, ДМ - различные варианты в ДМ и ДМ -
 ДМ - различные варианты в ДМ и ДМ -



7. Зинин, 1995. Длн. антенны, 60 и 80.
8. Зинин, 1995. Длн. антенны, 62 и 80.
9. Далецкая, 1995. Длн. антенны, 70 и 80.
10. Зинин, 1995. Длн. антенны, 80 и 90.
11. Зинин, 1995. Длн. антенны, 82 и 85.



1. Ботоманова, 1962, Изв. вузов, физ. 30 и 31.
2. Савинов, 1962, Изв. вузов, физ. 30 и 31.
3. Шанин, 1961, Спектр, физ. химия, 36 и 37.



1. *Историческая география*. 1910, 127, иллю. 78 x 81.
2. *География*. 1917, 120, иллю. 88 x 86.
3. *География*. 1917, 127, иллю. 88 x 87.
4. *География и география*. 1920, 127, иллю. 88 x 86.
5. *География*. 1922, 127, иллю. 87 x 87.



- ВНЕШНИЙ МОСТОВИЙ РАБОТ**
1. Пост. 1780, Басно, 198, марка, 41 и 91.
 2. Басно, 1980, Басно, марка, 52 и 46.
 3. Из этих работ одна является черновой, 1980, 1780, 198, 41 и 91.
 4. Листы черновой работы, 1980, Басно, 198, марка, 43 и 45.
 5. Черная, 1980, Басно, марка, 41 и 91.
 6. Черная, 1980, Басно, марка, 42 и 43.
 7. Листы в 1/2, 1980, Басно, 198, марка, 50 и 43.
 8. 2 листа в 1/2, всего два листа одной работы, 1980, Басно, марка, 43 и 45.
 9. Черная, 1980, Басно, марка, черновая, марка, 43 и 45.
 10. 1 черная, 1980, Басно, марка, марка, 12,5 и 54.
 11. "План на чистую работу", 1980, Басно, марка, марка, 1/2 и 1/2 и 40.
 12. Черная, 1980, Басно, марка, марка, 10,5 и 50,4.
 13. Черная, 1980, Басно, марка, марка, 10,5 и 50,4.
 14. Черная, 1980, Басно, марка, марка, 10,5 и 50,4.
 15. Черная, 1980, Басно, марка, марка, 10,5 и 50,4.
 16. Черная, 1980, Басно, марка, марка, 10,5 и 50,4.
 17. Черная, 1980, Басно, марка, марка, 10,5 и 50,4.
 18. Черная, 1980, Басно, марка, марка, 10,5 и 50,4.
 19. Черная, 1980, Басно, марка, марка, 10,5 и 50,4.



ОКРЕМІ ІНТЕРВ'Ю

Приватний архів Бабій Н. (2020, 20 жовтня). Надія Бабій з Володимиром Муликом [Інтерв'ю].

- Тоді у 90-х звідки ти черпав інформацію про мистецькі процеси?

- Інформацію черпали з відкритих видань. Хоча, чесно кажучи, я не розумію до кінця, що таке той постмодерн. Люди малюють картини, пишуть літературу. Якщо вони митці, то, звичайно ж, у них це виходить по-своєму, по-новому. А потім вигулькують ті, хто дає назви (постмодернізм, постпостмодернізм, тощо). Ми (ну, принаймні я) ніколи не називали себе постмодерністами. Ми були й залишаємось просто художниками.

- Слова інсталяція, перформанс, гепенінг - що вони для тебе означали, чи ти розумів їх справжнє значення, від кого вперше почув, у кого вперше побачив?

- Тут важко назвати якісь дати. На «Провінційному додатку №2» (1991 рік) ми вже вільно оперували цими термінами й втілювали їх в простір. На виставці були інсталяції мої, Іздрика, Звіжинського, Яновського, Котерліна. Яремак втілював перформанси. Я і тоді вважав, і тепер вважаю, що перформанс ближчий все ж до театру. Перформанси Гнатива і Прохаська двома роками пізніше тільки утвердили мене в цій думці. А геппенінг я, наскільки пам'ятаю, тоді відносив швидше до проявів рок-музики.

- Чи ці терміни, а також нові принципи образотворчості якимось чином обговорювались у тусівці?

- В тусівці обговорювалося все. Від творчості екзистенціалістів, нових альбомів рок-груп, літературних творів до різноманітних релігійних течій, рецептів чаю та якості тих чи інших алкогольних напоїв.

- Хто був ініціатором цих нових тенденцій?

- Та воно все якось само по собі йшло. Єдине – Яремака можна назвати ініціатором перформансів.

Нічого не робиться навмисно, бо навмисність – то вже штучність, несправжність, ерзац. Тож все малювалося й писалось просто тому, що інакше не могло бути. Було драйвово, ідеї перли з голів нескінченим потоком. Виставки в Пасажі були тому підтвердженням. Шкода, що майже немає візуального матеріалу з тих часів. А спогади – річ відносна, бо пам'ять – штука хитка.

Приватний архів Бабій Н. (2020, 23 вересня). Надія Бабій з Тарасом Прохаськом [фрагмент інтерв'ю]. Тарас Прохасько про значення кав'ярні «Під Лилицом»

У розмові Т. П. порівнює кав'ярню з афінськими школами Платона, Сократа, бо всі філософські школи за походженням назв із пагорбів, садів Афін. Тут просто був сад, маленька кав'яренька, де видавали замовлення. Це було місце, де, як кажуть гуцули, оці всі «нероби» – богема ціла, яка в той час була без роботи і без грошей, могли тривалий час собі сидіти. І хтось приходив, хтось відходив (знову ж таки як у тій (Прохаськовій) п'єсі Бекета: приходять і відходять) то був час, коли дуже багато говорили про свої особистісні відкриття світової культури – час набирання вражень, коли були ще допостмодерніські суперечки навколо мистецтва. Коли кожен собі знаходив свою теорію, свою концепцію, світоглядну картину і всіляко відстоював то. І ці всі суперечки між різними «ізмами» були жваві. Правда там, а не там. Потому вже це перестало бути актуальним, бо усі переконались, що правда і там, і там.

Найважливішим було обговорення відкриттів ХХ ст. у світі, в Європі, до чого перед тим не було доступу. Кожен приходив зі своїм відкриттям: як якісь грибарі чи рибалки – хто, що вполював, те і приносив. Ішлося про різні аспекти, що були недоступні. У літературі – про Кортасера, Борхеса, Іргеборд Бахман, про якісь такі речі, що не промовлялися. Дивилися багато кіна – тоді кожне було суттєвішим, скажімо, Вім Вендерс, чи ще хтось. Про музику – різні підходи до музики: від Боба Марлі до Тома Вейтца, до нової симфонічної музики, камерної музики. Ішлося багато про бароко, бароко тепер, яким є теперішнє бароко. І як протиставлення тому – мінімалізм, і що нам потрібно – розкіш чи маньєризм, чи мінімалізм. Ішлося, щоб освоїти і приручити – перетворити на своє власне, про Україну. Як нам то всьо опанувати як не повторення, а як пізнання і розуміння того що це було, і ми не мусимо повторювати того і можемо йти собі далі.

Приватний архів Бабій Н. (2019, 13 листопада). Надія Бабій з Ростиславом Кондратом [Інтерв'ю]. Івано-Франківськ, майстерня Н. П. Бабій.

Р. К. Голова приймальної комісії Нац. Спільноти фотохудожників України, член правління ІФООНСФУ, Голова Народного фотоклубу Колумб протягом 35-ти років

Н. Б. - У 90-х роках порівняно з іншими візуальними мистецтвами фотомистецтво надзвичайно сильно прогресувало, мало виходи на міжнародну співпрацю і т. д. – чи це так?

К. – ми тоді були молодші, ці роки у розвитку фотоклубу були найбільш продуктивні, найбільш результативні, хоча я не можу сказати, що зараз відбувається якийсь занепад, просто відбулись зміни, і розвиток відбувається переважно індивідуально, в іншій сфері. У кожного є більше можливості просування індивідуально себе. У 90-ті більше був колективіський рух, не було інтернету, не кожен мав можливість користуватись навіть звичайною поштою – треба було мову знати, це також був бар'єр

– Як ви вийшли на той рівень, де брали адреси, запрошення

– То було так, багато хто з фотоклубів уже мав міжнародний досвід участі у виставках: Одеса, Запоріжжя, Львів, Київ, Рівне. Ми тоді були ще невизначні, але спілкування дало нам контакти. У 88-му році почали приймати участь, і через кілька років були повноцінними гравцями міжнародних салонів. Щороку ми приймали участь у 50-60-ти міжнародних виставок, тобто щотижня відправляли роботи на виставки. Причому учасників клубу було багато, тож ми одночасно відсилали 70-80 робіт, відповідно потрібно було підготувати тару, пакування до цих робіт. – Англія, Малайзія, Австралія. Виставковий формат – 30x40, мініатюри – 10x15

– На той час цифрової фотографії ще не було, ви працювали на аналогових матеріалах. Що вас виділяло серед загалу, чим ваш фотоклуб виділявся

– Ми працювали в одному форватері з іншими українськими фотоклубами, мали приблизно однакову кількість нагород, але за кілька років нас знала вже вся Україна, і коли приїжджали на семінари, пленери, то нам вже з радістю потискали руку. Провінційному фотоклубові з маленького містечка – це ж не Севастополь, Одеса, Львів і т. д.

Впродовж тих років, я вважаю – запорука нашого успіху у моїх менеджерських талантах. Багато років талановиті фотохудожники були нереалізовані – той же Дроб'як, той же Проців. Вони нічого не знали. Я з ними познайомився у місцевому фотоклубі Ватра, який тут на сотці працює, в обласному методичному центрі. Фотоклуб є до цього часу, йому виповнилось того року 50 років. Але то такий совковий застійний. Ніякого прогресу. А ми брали участь у міжнародних виставках. І от так зібралась команда – з

Тисмениці чи з району мало людей, основу складають з франківська, коломиї і т. д. але всім тут цікаво, люди тримаються і нікуди не відходять.

– **Хто золотий фонд фотоклубу?**

– Фотоколумб організований 84-го року. З місцевих: Богдан Мохняк, Іван Постоловський, Юрій Медвіль, Любомир Стасів, Юрко Кукудяк, Володимир Струк. Зараз нема поповнення з місцевого середовища. Є з Єзуполя, Микуличина.

– **Хто ти за освітою? Як ти став керівником фотоклубу і фотохудожником?**

– Я інженер технології деревообробки. Закінчив Львівський лісотехнічний інститут. Фотографувати почав біля батька – він вів гурток у школі. Сперва банальні сімейні сцени, досвід був. Я вмів проявляти, друкувати. Після студентства почав свідомо займатись фотографією – але то була така побутова фотографія.

– **У поняття творчої фотографії 90-х років що ти вкладавав. Це були якісь обрані жанри, постановочні фото, чи були експериментальні техніки?**

– Було все: фотоколаж, фотографіка. Складніше було все це організовувати, бо доводилось робити все руками. А тепер це все на комп'ютері робиться все легко. Для мене техніка не була самоціллю. Я її не ставив за мету, крім кількох фотографій, зроблених у графічній манері. А решта була чиста фотографія на бромосрібному папері. Накладок, монтажів, колажів я не робив. Цим захоплювався Ярема Проців – у 90-х він був найрейтинговішим фотохудожником, мав найбільше відповідних нагород. Іншим не вистачало терпіння. Бо найперше потрібно було задумати сюжет, а потім технічно його втілити.

Ручні технології: фотографіка, коли зображення переводиться у графічне зображення (біле і чорне), один з варіантів фотографіки – ізогелія, коли зображення має кілька градацій – сірих від 1 до 5. Ізогелія потребує багато негативів, потім все це копіюється на технічну плівку, потім треба скласти цей весь пакет, перекопійовувати...не кожен має терпіння – має бути дуже точне співпадіння тих всіх негативів, треба мати приспособлення.

Ще один метод – ФДП – фільтрація деталей проявлення. Він створює ілюзію, ще друк на мокрому папері: папір намочуєш у проявнику і виставляєш на експозицію. Але експонуєш не повний час, а слідкуєш за часом, кількості проявника на папері, чи ти стираєш крапельки, чи промокуєш – виходять різні ефекти. Так як у офорті.

– **Звідки ви дізнавались про ці техніки – це ваші винаходи, чи вони були описані?**

– Це було загальнодоступно у різних підручниках, була рецептура і т. д.

– **Що таке твоя творча фотографія**

– Мене приваблює сюжет – лаконічний, чи навпаки розхристаний, але щоб там не було зайвих випадкових деталей, незалежно чи це пейзаж, портрет. Шукаю мінімалістичних засобів

– **А щодо знань про композицію**

– Я ніколи не вивчав композиції. Я вже займався фотографією, коли Проців мені почав щось розказувати про композицію. Каже Кондрат – книжки треба читати. От він мені почав показувати на своїх фотографіях, а я кажу – давай мої проаналізуємо. І бачимо, що у мене то все вроджене.

– **А філософські тексти – Богдіяр, Сартр, Бодлер. Ви щось таке читали.**

Чи було у вас якесь філософське підґрунтя

– У нас такого не було.

– **Тоді про постановочні фотографії, які були на Імпрезі. Розкажи про них. Як ти дійшов до такої думки**

– Той період був у моїй творчості такий провокативний. Люди не розуміли що відбувається зі мною, то був такий гротеск – що то так не можна. У мене була фотографія до 70-річчя жовтня – 1987. Така плита, викладена з різних шматків крошки. То був такий початок алеї, а в кінці бюст Леніна. Це відкрили біля хутора фірми (Тисмениця). Зробили такий скверик. Там за Леніним паркан, а далі ми жили. А на тій плиті було викладено 70-річчя жовтня. І от на відкритті грав фабричний оркестр. І потім хтось поклав на ту плиту тромбон, бо вже втомився тримати і холодно було, а поруч хтось припер тарілки. І я то побачив і сфотографував – назвав «труба» (у каталозі – «Відфанфарились»). І то була така

провокація. Показав фото на виставці Ватри, і там один вискочив і почав мене страхати. Але на тому все і скінчилось – але міг і заgrimіти.

– **До постановочних фото з обнажонкою. Чи хтось описував ваші події?**

– Про нас є газетні статті – у фотоклубі. Є відео-аудіоматеріал на касетах в архіві фотоклубу. Фотоклуб належить до районного відділу культури. Є будинок культури. У Тисмениці є 8-10 народних колективів, а ще по району є., які отримують зарплату від району.

– **Яким чином відбувалось листування з міжнародними інституціями?**

– Офіцер AFIAP – зв'язковий з міжнародними салонами. Зі штаб-квартири салонів приходив календар – терміни подачі, каталог, скільки зірочок мав каталог, писало там так . ми на початках не мали електронки. Я мав машинку з латинським шрифтом. У каталозі є адреса контактної особи. Я мав заготовку листа англійською і французькою мовою. А в листі йшлося, що ми такі то, не маємо грошей, чи є можливість взяти участь безкоштовно. Їм там було цікаво наш матеріал з огляду на етнографію. Інший регіон. Але ми хотіли б познайомитись ближче, чи є можливість вислати нам щось. І приходили пачки каталогів за 5 років. Але і нас вставляли без різниці в географії – могли приписати до Росії, Литви, Білорусії і т. д.

От так ми зібрали бібліотеку каталогів. Крім того з виставки прислали каталоги всім учасникам – незалежно чи ти пройшов на виставку. Деякі виставки просили в компенсацію за участь залишити фотографії, деякі писали, де в якій асоціації залишили фотографію. Електронка була у наших спонсорів, то ми нею почали користуватись – десь у 90-х роках.

Коли був цей підйом, оце листування, то ми вже заводи́ли окрему папку на кожну виставку, ми вже орієнтувались на смаки журі, перетасовували роботи, і відділяли по папках – Англія, Австралія, Франція. Потім ділили їх на виставки, якщо ці всі папки перелопатити, то можна дізнатись повну статистику. Тепер уже кожен індивідуально відсилає фотографії.

– **Що таке феномен Дроб'яка – що він таке фотографував?**

– «Меморія» – це був окремий проект завдяки Мельникові, він мав ще розвиватись. Я не думаю що це була його, Павлова, ініціатива. Дроб'як хотів фотографувати людей і абстрактні речі фактурні – тобто кусок стіни і якась

така лоза фактурна що в'ється. Чи колесо якесь старе від воза, приперте до стіни.

– **Це були якісь унікальні речі, цього до нього ніхто не робив?**

– У нас тут ніхто. Я думаю, що на Павла великий вплив мала прибалтійська фотографія, він читав журнал чеський «Ревю-фотографія» – він тут продавався. Прибалтійська фотографія на той час була на піку популярності, чехи багато того публікували. Це був кварталний такий журнал, великого формату – як Україна, товстий. Павло перший заковтнув цей стиль, манеру. Робити фактурні фотографії людей, побуту. До його 60-річчя ми робили виставку кращих робіт у «Химері», Яремак був куратором. Робили такі великого формату. Ця виставка була позаминулого року в селі Дмитровичах, на батьківщині Дроб'яка. У Павла є багато фотографій сецесії, багато тусовок художників 90-х років, – у мене є всі ці негативи, до 1 травня хочемо це зробити. Потім треба це все описати. Є така ідея.

Павло помер. 11 років як його нема. 2014 року ми започаткували пленер. До того ми приїжджали до нього в гості – 1-2 машини з Франківська, 1 зі Львова. Ми приїжджали вже як траву косили – у червні. На господарці було 3 хати і ми тішилися тими зустрічами, мама його тішилась.

Павло освіти крім школи не мав. Може якесь ПТУ. Працював в офсетному цеху на львівській фабриці «Атлас» помічником майстра, потім став лаборантом у фотолабораторії. Там отримав перші уроки мистецтва. Там з художниками зійшовся, мав якийсь перший досвід. А вже потім став фотографом у майстернях інституту «Укрпроектреставрація».

– **Дивно що в той час фотомитці стали відомими таким методом тилу – ідея стала важливішою за навчання.**

– На виставці в ратуші Павло виставляв свої фактури. Мав рами свої, такі грубі, помальовані на сіро. Фото 30х40, але Павло друкував їх на паспорті, на чорному тлі, фото могли бути і квадратні, відділені від чорного тоненькою білою смужкою.

– **Отже Меморію робив Мельник?**

– Я думаю, що ідея була Мельника. Я не думаю, що то Дроб'як. Дроб'як тоді працював фотографом – у музеї. У краєзнавчому у нього була майстерня на

2 поверсі. Може Панчишин правдивіше то знає. Але Павло не був людиною такого складу, щоб міг ініціювати щось сам – то скорше була Віктора ідея. Вони мали то все продовжувати, але то якось так стало, що він поїхав до села, з жінкою розвівся...

Інша, тусівкова майстерня була на Гординського. Сумку з плівками він підвішував до лампочки, щоб миші не поїли плівки.

Ще до того як ми почали в Дмитровичах робити пленер, ми в Павла на могилі зробили надгробок – таку камеру з металу, як у нас в сквері, і після того кажу – давайте зробимо пленер. І от ми маємо їхати на пленер – дзвонить мені сусід, товариш Дроб'яка – бабка (мама) вмерла. То ми поїхали бабку провели до цвинтаря. Ночували у Василя (брата П. Д.) на сіні. Проців лягав на підводі – бо хтось там сильно хропів. Нас там Василева Надя і донька годували. Ми там заплатили.

Село маленьке. Працюють переважно у Львові, кожні 40 хв курсує автобус. Колись був колгосп. Тепер тільки школа, клуб, але коли ми зробили пленер – опублікували у фейсбуці, то люди почали кричати, чого ми там ще когось не запросили. Виявляється що я не всіх знав, хто знав павла. Вже який рік з'їжджаються інші люди. Ми робимо виставку щороку в народному домі села після пленеру. Люди в селі хочуть культури, дуже радіють нашій появі. Галя – їхня бібліотекар мені каже – у відділі культури в районі – то я там вже стала зіркою, бо всі наради починаються про пленер в Дмитровичах. Потім утворюється у них ОТГ – центр Давидів. І ввійшло 11-12 сіл. У Давидові потужна бізнесова група. Вже тепер є дороги і з Давидова, і між селами. І зразу – будем знайомитись. І вони нам бабки. Що вам треба – ну то заплатіть нам за харчування. Наступний рік тоже. Тепер хочу каталог – герб села, голова ОТГ вступне слово. Пленер має всеукраїнський статус, за весь час побувало вже 60 чоловік з різних куточків України.

Коли ОТГ утворилося, почали думати у Дмитровичах день села – люди кричали коли фотопленер на Петра і Павла (4 дні, заїжджаємо в четвер). Цього року їздили в Старе Село, в Дмитровичах є ставок – може наступного року зробимо там рибальське змагання. Крім того ми там запрошуємо когось з давніх друзів павлових: Марія Вайно, Прохасько, Андрухович, Перкалаба відіграла концерт. Цього року був Пушкар – гуморист. Павло робив фотографію на його першу афішу.

– **Еротика. Нью, виставки, чи це було як мистецтво, чи ви цим займались у той період?**

– Колективних виставок такої тематики не було, і ніде таких виставок не було ми не надсилали. Ніхто на цьому особливого акценту не робив, це були окремі виставки з окремими роботами. От моя робота «Випадок на виставці» вона була зроблена на виставці нашій. На сотці був колись магазин де тепер Є – навпроти податкової. Там утворилася така галерея – керував Завадський, компаньйон його Пікар – він писав гарні статті у «Світ молоді». І вони робили там гарні виставки – зокрема за мотивами плейбой. Там були такі вкладки кольорові з дівчатами гарними, ще якісь матеріали були. Це якийсь Прикарпатський культурний центр тоді був. І вони робили виставку у жанрі ню. І були фото Яреми, Василя Пилип'юка (був нашим почесним членом). Невеличка, 20 робіт. 2 стіни експозиційні. І я придумав таку ідею. Навпроти вікна була ширма з пічкою. То була зима. Є така ідея зняти такий кадр. В мене не було на той час такого об'єктива – я присобачив «риб'яче око» від Зодіаку на Зеніт і зняв той кадр. Виявилось що він став самим рейтинговим серед моїх робіт – більше 80 виставок. То все було наше товариство, я хотів наголосити що в ті роки цей жанр мав табу над собою.

– **Щодо іншого твого «сімейного» фото?**

– У сімейній постановці фотографувались на штативі камерою за задумом мала бути ще одна персонаж – також вагітна. Але я помилився з датою. Серед персонажів – я, моя дружина Леся, дочка і мала бути ще моя улюблена моделька, яка на той час також була вагітна, однак на час, коли я взявся до постановки – вона вже вродила.

– **Яку думку ти вкладавав?**

– Якусь таку сороміцьку думку – один чоловік, дві жінки, дитина – хохма. Як на той час, думка була дуже смілива – і «ню» тоді мало хто знімав, а от так сміливо виставити недосконале тіло, де ти побачив таку ідею. То наслідок якогось візуального сприйняття – альбоми, каталоги Йозеф Саудек (пікторіальна фотографія, пейзажі), Ян Саудек (скандальна фотографія, з тілесами і т. д, дитяче ню). На той час у Чехії це були скандали.

Приватний архів Бабій Н. (2021, 14 січня). Надія Бабій з Андрієм Гуменюком [Інтерв'ю-переписка у соцмережах].

14.12.21, 19:14

Н. Б. Доброго вечора, Пане Андрію. Мене до вас скерувала Наталка Половинка. Цікавлюсь часами співпраці між Курбасівцями та Шляхівцями.

Властиво, цікавить вистава «Сад нетанучих скульптур», що була на тлі виставки Миколи Андрощука. Чи «шляхівці» були студійцями, чи виставки «Шляху» супроводжувались театральними виступами, а тлом вистав чи були реальні картини? Якщо вам зручно, можемо обговорити телефоном

14.12.21, 21:21

Андрій Гуменюк

Доброго вечора. Коли створювався "Шлях", театр вже декілька років існував. Але "Шлях" створювався з групи друзів, які давно вже приятелювали, разом виставлялися. Театрали, поети, музиканти, художники – це все була одна ТУСОВКА, яка крутилася біля театру (там був простір і сцена), ми разом справляли і створювали Новорічні фієрії з читанням поезії, співами, музикою, картинами...., хохмами і пиятикою.

Ми з братом були з театром з дня створення і були причетні до створення. Тому пізніше, коли створили "Шлях", то ми, як працівники театру і члени "Шляху", звісно, працювали на театр, робили сценографію, афіші, буклети до цього також долучалися "Шляховики" Влодко Кауфмпан і Юрко Кох; долучався як скульптор Микола Андрощук. На "Шляхових" перфоменсах використовували нами ж створені декорації Курбасівців. Пам'ятаю в Кларисках "Дзига" робила екшин, де були твори "Шляховиків", був мій перфоменс де мої декорації з "Благодарного Еродія", працювали, як і ворота на яких сиділа і співала "Піккардійська терція". Це була, співпраця друзів, якихось масштабних сміливих мистецьких проектів я не пригадую. Швидше одні одних підпирали і допомагали. Ми з братом були водночас і Курбасівцями і Шляховиками і не дуже це розмежовували. Хороші то були часи. Останню фразу напевно треба забрати, бо дуже вже смердить СТАРОПЕРДУНСТВОМ. От і все.

Що до "Саду нетанучих скульптур", то коли Микола Андрощук відійшов у вічність, в пам'ять Миколи зіграли виставу з його скульптурами

Н. Б. А де саме була ця вистава? Можливо, маєте якісь фото?

Андрій Гуменюк

Вистава була в нас в театрі. Світлин у мене немає, я в той момент був за кордоном і Микола мав до мене приїхати, не судилося. Запитаю, може його дружина має.

Приватний архів Бабій Н. (2021, 14 січня). Надія Бабій із Тетяною Каспрук [Щоденник-переписка у соцмережах].

Н. Б. Доброго вечора, пані Тетяно. Я Надія Бабій, пишу роботу про актуальні практики і процеси Західної України, шукаю інформацію про співпрацю курбасівців із шляхівцями - у плані колаборації.

Написала Вашому чоловікові, прошу допоможіть мені з інформацією.

Особливо мене цікавить вистава «Сад нетанучих скульптур», що була на тлі виставки Андрощука.

Можливо, були ще якісь подібні практики, можливо, театри обігрували якісь конкретні роботи шляхівців?

Тетяна 14.12.21, 21:21

Доброго вечора, Надіє. Так, була вистава «Сад нетанучих скульптур» в нас в театрі. Використовували скульптури Миколи Андрощука в честь його Пам'яті. Більше я нічого не Пам'ятаю. Цю ж виставу грали в Італійському дворіку на території Вірменського собору.

Н. Б. 14.12.21, 21:39

Дякую щиро. А скульптури були на подіумах? Як був організований простір?

15.12.21, 12:09

Пані Тетяно, перепрошую, поточніть: в Італійському дворіку – це на площі Ринок. Чи це у дворі Вірменського собору? Скульптура була керамічна чи це було щось інше? Можливо, пам'ятаєте конкретні скульптури?

Тетяна 15.12.21, 13:04

Я в неділю буду бачити дружину Миколи Андрощука і з'ясую. А вистави ми грали і на площі Ринок і в дворі Вірменського собору.

Приватний архів Бабій Н. (2023, 11 листопада). Надія Бабій з Михайлом Вітушинським [електронний лист].

Історія виникнення видавництва „Сіверсія МВ”

У 1998 році, я приїхав в Україну відвідати батьків. Моя мама була тяжко хвора і я мусів нею опікуватись. У той час, мій товариш з яким я працював ще в радянський час у видавництві „Облполіграф”, Рудківський Василь Іванович був призначений директором обласної друкарні. Обласна друкарня працювала один день в тиждень, працівники заробітну платню не отримували. Обладнання було

старе та зіпсоване, підготовчого переддрукарського процесу не було кому робити на рівні тогочасних технічних вимог. Рудковський попросив мене допомогти у вирішенні технічних питань. На той час я мав свою друкарню у Польщі з налагодженим сучасним процесом друку і був у мене вже досвід у сучасних друкарських технологіях.

Щоб узаконити свою діяльність, а я був громадянином Польщі, змушений був зареєструвати видавництво. Товариш запропонував назву „Сіверсія” (квітка з цілющими властивостями, яка росте високо в горах).

Таким чином, я зміг через своє видавництво займатись підготовкою видань до друку для обласної друкарні та зайнятись оновленням та запуском друкарського обладнання. Така співпраця дала можливість відремонтувати друкарське обладнання обласної друкарні та сплатити заборгованість по зарплаті за пів року. Поступово ми завантажували друкарню замовленнями. У друкарні було багато обладнання, хоча було застаріле, але на той час у технічному розумінні ще конкурентноздатне.

Відремонтували та запустили, унікальну офсетну машину „Планету” в B1 форматі, яка рідко використовувалась від початку -80 років. Така машина „Планета” була тільки у Львові на цілу Західну Україну. Перше замовлення, яке ми підготували до друку в комп’ютерному варіанті і видрукували на цій „Планеті”. Це була карта міста Калуша у B1 форматі. Пізніше на цій машині були друковані великі по тиражу замовлення. Підготували до друку та надрукували карту автомобільних доріг Івано-Франківської області на спонсорських основах для ДАІ Ів. Франківська. Підготували до друку та надрукували туристичну складану карту міста Ів. Франківська. І багато іншого.

Але знайшлися люди, які за цим бачили лише оболочку, а не тяжку працю помножену на знання. Комусь здавалось, що приїхав поляк „доїти” Україну.

Рудківського Василя звільнили з директора друкарні та призначили особу, яка не тільки не володіла знаннями але була деструкційною особою. Розповідала, що того поляка потрібно вигнати з України і що йому пригадає Берестечко. „Доуправлялись” до того, що на протязі 2 років обласна друкарня

перестала існувати. Продали все, що тільки можна було, що лишилось - здали на металобрухт.

Зрозуміло, що в такій атмосфері праця не клеїться і я змушений був організувати свою друкарню.

Працівників до друкарні потрібно було вчити обслуговувати поліграфічне обладнання. Працівники з бувшої обласної друкарні вже були пенсіонерами, навчити їх працювати по новому не було можливості з огляду на їх вік, як і на рівень освіченості. Тому ми приймали людей з вулиці і самі їх вчили. Вчили праці на комп'ютері з графічними програмами, так як у той час майже не було людей які володіли б графічними комп'ютерними програмами.

З приходом комп'ютерної техніки в поліграфічний бізнес, помінялась ціла система підготовки матеріалу до друку, починаючи від графічної підготовки на комп'ютері, виготовлення діапозитивів, монтаж, виготовлення офсетних форм, друк і на сам кінець палітурні роботи.

У Польщі я мав тяж друкарський бізнес, частину обладнання привіз з Польщі. 2000 році я запустив свою друкарню в Ів. Франківську і усі наші замовлення ми вже друкували у своїй друкарні. У 2001 році купив частину приміщень взуттєвої фабрики по вулиці Ребета. Там ми збільшили виробничі потужності та почали окрім книжкової продукції друкувати комерційні видання: етикетки, упаковку, рекламну продукцію.

Ми не тільки свої видавали, але і друкували чужі замовлення а також збирали матеріали для своїх майбутніх видань. Організовували поїздки у містечка і села Фанківщини для збору історичного матеріалу для своїх майбутніх видань. Зібрали дуже багато історичного матеріалу по Галицькому районі за період від 1939 по 1950 роки, які охоплювали національно-визвольні змагання вояків УПА а також про злочини радянської влади. Записали поіменно, з усіх сіл Галицького району, хто приймав участь в УПА а також хто був репресований з цього району. У той час архіви СБУ неохоче відкривали і ми доступу до них не мали. Тому прийшлось записувати спогади живих свідків в селах. Зібрали біля 2000 фотографій. Частину купували від бувших КГБістів,

які мали такі документи-свідчення. Багато матеріалів передав я у Музей визвольних змагань Прикарпатського краю у Івано-Франківську та у Музей ім. С. Бандери в с. Старий Угринів. Дослідили та видали книжечку про трагедію села Курів Галицького району. Пізніше телебачення Галичина зробило передачу про цю трагічну подію. Були публіковані матеріали у газеті „Галичина” – „Мундир для повстанця” За цим стояла мозольна праця працівників видавництва. Видали книжку професора з Канади, Василя Ніньовського, живого свідка подій в Дем'яновому Лазі, місці масових розстрілів в'язнів з тюрми НКВС, що біля Івано-Франківська, у якій він як учасник та живий свідок розповідав, про свій арешт у 1940 р. у Коломійі, слідство у Станіславській тюрмі, розстріл у Дем'яновому Лазі, та як з Божою опікою вийшов з цього пекла живим. У цій книжці були названі по прізвищам кати та жертви цього злочину. Провели презентацію у Просвіті з запрошеними учасниками та родичами пана Ніньовського.

Багато друкували для музичних фольклорних фестивалів, які проводились у Івано-Франківську.

У видавництві працювало 5-6 осіб, в залежності від обставин, і у друкарні - від 15 до 30 осіб, що теж залежало від обставин і замовлень. Потрібно було сильно „крутитись” щоб завантажити усіх людей працею і організувати безперебійний поліграфічний процес.

До 2010 року, за час праці видавництва, ми видали приблизно 120 книжок, загальним тиражом десь біля 300 000 примірників.

Разом з Національною академією наук України підготували та надрукували „Лемківський словник говірок” тиражом 3000 примірників – *«Короткий словник лемківських говірок» Петра Пиртея (2004 – Н. Б.)*. Складність підготовки цього словника була в тому, що для деяких звуків потрібно було створювати спеціальну програму, щоб надати відповідне звучання лемківської вимови.

Підготували і надрукували на спонсорських засадах плакати персональних виставок Д. Сивака, С. Каспрука, О. Коровая і багатьох інших.

Підготували та видали наукову працю директора інституту культури А. Грицана «Просвіта Прикарпаття».

Через постійні „наїзди” державних правоохоронних структур змушений був ліквідувати видавничу діяльність. Після того, як я розгорнув діяльність для того, щоб зібрати матеріали про свавілля радянської влади над українцями у 1939-1950 роках, до мене почали навідуватись правоохоронні органи із перевітками та заявами, що я перебуваю на території України незаконно. Навіть передали справу до суду про моє видворення з України. На суді, коли суддя вислухала мене та ознайомила із моїми документами, які засвідчували моє законне перебування в Україні, відхилила позов та закрила справу. Наїзди не припинились. Я, втомився від тієї атмосфери і у 2010 році вирішив ліквідувати видавничу діяльність. Фірма діє надалі, але займаємось поставками та сервісом поліграфічного обладнання від світових виробників в Україну.

Перепрошую, що так коротенько та не все описане у цьому дописі, а також за перетермінування з описом діяльності видавництва.

Написав на швидко і скороченно про все, що згадалось, а було багато чого цікавого на протязі 10 років.

Якщо, щось цікавить, прошу звертатись. Завжди радий відгукнутись на прохання.

З повагою, Михайло Вітушинський.

Додаток Є.

ВПРОВАДЖЕННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ



ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА МІСЬКА РАДА
ДЕПАРТАМЕНТ ОСВІТИ ТА НАУКИ

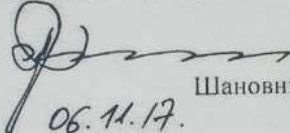
76014, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 10 Г, тел./факс (0342) 52-23-93, 52-22-27,
e-mail: if.osvita.myk@gmail.com код ЄДРПОУ 40312499

від 06.11.2017 № 01

03.11.2017 № 1549/48-15/23в

проф. О. Гринюк
доц. Н. Бабій

до вченого.


06.11.17.

Директору
Навчально-наукового інституту мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет ім.В.Стефаника»,
кандидатові історичних наук
п. Анатолію Грицану

Шановний Анатолію Васильовичу!

Департамент освіти та науки Івано-Франківської міської ради просить Вашого сприяння щодо участі доцента кафедри дизайну і теорії мистецтв, кандидата мистецтвознавства Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім.В.Стефаника» Надії Бабій у проведенні лекції «Дизайн і поліграфія. Види реклами» для педагогів-керівників гуртків образотворчого та декоративно-вжиткового мистецтва закладів загальної середньої та позашкільної освіти м.Івано-Франківська на семінарі-практикумі.

Міський семінар відбудеться 15 листопада 2017 року, о 10.30 год., на базі Міського центру дитячої та юнацької творчості (вул.Січових Стрільців, 37).

Дякуємо за розуміння й сподіваємося на подальшу співпрацю.

З повагою
директор Департаменту освіти та науки



Ігор Смаль

Н.Степаніщенко,
52-25-12





Міністерство освіти і науки України
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ

76000 Україна, м. Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34-а, тел. (0342) 52-34-29, (0342) 52-31-35

11.04.2023 № 69
На № _____ від _____

ДОВІДКА

видана доцентці кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, кандидатці мистецтвознавства Бабій Надії Петрівні про те, що матеріали її теоретичних наукових досліджень було впроваджено до змісту навчальних дисциплін: «Рукописні, друкарські та комп'ютерні шрифти», «Типографіка», «Спецрисунок, спецживопис» освітньої програми «Графічний дизайн» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти; «Архітектура сучасності: остання третина XX – початку XXI століття», «Експертиза творів мистецтва», «Візуальне мистецтво постмодернізму», «Сучасні мистецькі практики» освітньої програми «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» (доктор філософії).

Довідка видана для подання за місцем вимоги.

Т.в.о. директора



Юрій Волощук



УКРАЇНА
ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА ОБЛАСНА ДЕРЖАВНА АДМІНІСТРАЦІЯ
**УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ,
НАЦІОНАЛЬНОСТЕЙ ТА РЕЛІГІЙ**

вул. Грушевського, 21, м. Івано-Франківськ, 76004, тел. (0342) 55-18-66; тел./факс 55-63-90
E-mail: kultura@tf.gov.ua Код ЄДРПОУ 33645264

18.04.23 № ДФ/01-013/054

На № _____ від _____

ДОВІДКА

Видана доцентці кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ПНУ, кандидатці мистецтвознавства Бабій Надії Петрівні про те, що вона дійсно створила авторські інсталяції в експозиції історико-меморіального музею Степана Бандери у с. Старий Угринів (2008 р.); низку мультимедійних презентацій та була автором графічного дизайну літературно-меморіального музею Василя Стефаника у с. Русів, Івано-Франківської області (2021р.)

Довідка видана для подання за місцем вимоги.

Начальник управління



Володимир ФЕДОРАК

УПРАВЛІННЯ КУЛЬТУРИ, НАЦІОНАЛЬНОСТЕЙ ТА РЕЛІГІЙ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОЇ
ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ
ОБЛАСНА УНІВЕРСАЛЬНА НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
ім. Івана Франка

76000, м. Івано-Франківськ, вул. Чорновола, 22
тел. (0342) 532189, 750132, факс 532189
libifuk@gmail.com

рахунок UA638201720344250004000019156,
рахунок UA798201720344241004200019156
в ДКСУ м. Київ
МФО 820172, код 02222035

12.04.2022 р. № 39/01

Довідка

Видана доцентці кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського Національного Університету імені Василя Стефаника, кандидатці мистецтвознавства Бабій Надії Петрівні про те, що матеріали її дослідження були впроваджені у зміст авторських публічних лекцій, виставок та майстер-класів „Школа кирилиці” спільно з Івано-Франківською обласною універсальною науковою бібліотекою ім. І. Франка.

Довідка видана для подання за місцем вимоги.

Директор



Людмила Бабій



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Відділ з питань інтелектуальної власності

Україна, 76025, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,
тєл.: (380-342) 50-74-37, Факс: (380-3422) 3-15-74, Е-мэйл: infocentre@i.ua

21.02.2012/№ 22-01-02/12

на _____ від _____

Перелік охоронних документів, виданих станом на 01.02.2012 р. на об'єкти права інтелектуальної власності, створених викладачем кафедри дизайну Бабій Надією Петрівною:

1. Авторське свідоцтво № 38314. Губаль Б.І., Бабій Н.П., Мосейчук Н.М. Твір образотворчого мистецтва «Емблема Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника». Дата реєстрації: 11.05.2011.
2. Авторське свідоцтво № 38315. Матура О.О., Бабій Н.П. Фотографічний твір «Модерний шрифт «Альфа Бета»». Дата реєстрації: 11.05.2011.
3. Авторське свідоцтво № 38316. Пахін О.Б., Бабій Н.П. Фотографічний твір «Модерний шрифт «Коралі»». Дата реєстрації: 11.05.2011.
4. Авторське свідоцтво № 38317. Кривенко Г.А., Бабій Н.П. Фотографічний твір «Модерний шрифт «Газіка»». Дата реєстрації: 11.05.2011.
5. Авторське свідоцтво № 38318. Лукавецька М.О., Бабій Н.П. Фотографічний твір «Модерний шрифт «Плата»». Дата реєстрації: 11.05.2011.
6. Авторське свідоцтво № 38319. Воробій С.Я., Бабій Н.П. Фотографічний твір «Модерний шрифт «Слід в історії»». Дата реєстрації: 11.05.2011.
7. Авторське свідоцтво № 38321. Козачук В.В., Бабій Н.П. Фотографічний твір «Модерний шрифт «Вольфрам»». Дата реєстрації: 11.05.2011.
8. Авторське свідоцтво № 38322. Загайкевич Т.В., Бабій Н.П. Фотографічний твір «Модерний шрифт «Труба»». Дата реєстрації: 11.05.2011.
9. Авторське свідоцтво № 38323. Мар'ян В.М., Бабій Н.П. Фотографічний твір «Модерний шрифт «Надпровідність»». Дата реєстрації: 11.05.2011.
10. Авторське свідоцтво № 38324. Голінська Н.А., Бабій Н.П. Фотографічний твір «Модерний шрифт «Фари»». Дата реєстрації: 11.05.2011.
11. Авторське свідоцтво № 38325. Бояк І.Ю., Бабій Н.П. Фотографічний твір «Модерний шрифт «Міст»». Дата реєстрації: 11.05.2011.

Завідувач відділом

Л.І. Никируй