



Тамара ГРІДЯЄВА

МИСТЕЦТВО ЛЕНД-АРТУ В УКРАЇНІ

впродовж 1980-х —
пер. пол. 2000-х років

Стаття присвячена часовому аналізу об'єктів-інсталяцій та дій у доквілі як перших спроб творення мистецтва ленд-арту в Україні. Визначено основні аспекти розвитку ленд-арту в динаміці впродовж 1980—2000-х рр. у контексті українського образотворчого мистецтва акціонізму.

Ключові слова: енвайромент, об'єкт у доквілі, дія у доквілі, інсталяція у доквілі, український ленд-арт.

© Т. ГРІДЯЄВА, 2015

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 5 (125), 2015

Мистецтво «ленд-арту» належить до числа невідомих до недавнього часу у нас мистецьких явищ епохи постмодернізму. Якщо більшість із них виявляють очевидну і доволі значну заангажованість в актуальних суспільних процесах, то ленд-арт причетний, насамперед, до важливих проблем екології, охорони навколишнього середовища, його своєрідного філософського переосмислення. Характерною ознакою цього різновиду сучасного мистецтва є дотичність не тільки до «приземлених» тем перебування людини на землі, але й, значною мірою, до космологічних масштабів осмислення нашого буття. Прикметним є й те, що такий різновид творчої діяльності немовби продовжує ідеї «музеєборства» початку ХХ ст., адже його твори не надаються до купівлі та зберігання у колекціях, хіба що у вигляді фото- та відеодокументації.

Цілоком закономірно, що перші спроби творення ленд-арту розпочинаються наприкінці 1980-х рр., коли перед українськими художниками поступово відкривається усе різноманіття сучасного мистецького простору. Одним з перших київський митець Федір Тетянич творить свою «Біотехносферу» (1988). Поряд з елементами ленд-арту, тут присутні також складові колажу, готові об'єкти, мова інсталяції. Цікаво, що такі біотехносфери-конструкції Ф. Тетянич починав будувати ще з кінця 1960-х років. За задумом автора вони були призначені «для життя людини у Космосі» і мали суто концептуальний характер. Можемо стверджувати, що за формою біотехносфери були до певної міри подібні до структур К. Малевича.

В ті самі роки створює свої перші роботи, побудовані за принципами ленд-арту, відомий нині теоретик Гліб Вишеславський — «Весняна рівновага», 1987; «Археологічні знахідки», 1988; «Брама сонця», 1988. Варто також згадати, що Людмила Скрипкіна та Олег Петренко з групою однодумців впродовж 1984—1985 рр. створювали ленд-арт композиції, складені з власних тіл у доквілі біля Одеси. Фактично це були перші приклади живої ленд-арт-скульптури.

Заслугове на увагу композиція, яку створили Олександр Бабак та Олександр Бородай у 1989 році. Вона представляє собою оригінальний об'єкт у доквілі із житкових, цілоком автентичних речей селян.

Значно більше творів ленд-арту появляється у 1990-х роках. До цього різновиду творчої діяльності звертають уже не тільки столичні митці. Так, ужго-

родський гурт «Поп-транс», до складу якого входять Павло Ковач, Вадим Харабарук, Іштван Коштура, Роберт Саллер та ін., проводить низку ленд-арт акцій — «Спроба одухотворення свята», 1996; «Срібна земля», 1996; «Китайське небо», 1997 та інші. Івано-Франківський ленд-арт представляють Ростислав Котерлін, Анатолій Звіжинський та Ярослав Яновський. Упродовж 1996—1997 рр. вони реалізують проект «Малий мур». До числа його учасників були залучені Юрій Андрухович, Ростислав Котерлін, Назар Кардаш, Олексій Чулков, Ярослав Яновський. У 1996 р. згадані Ростислав Котерлін та Ярослав Яновський показали проект «Ріка». Незвичністю підходів привернули увагу: соціальний ленд-арт «Татування ландшафту» Весела Найденова і «Гомохронікус» Ростислава Котерліна.

Однак більшість мистецьких акцій все ж відбувається в Києві. Так, Валентин Раєвський у 1993 р. здійснює ленд-арт-акцію «Три слони» (автор належить до об'єднання «Нове коло»). Олександр Бабак і Тамара Бабак реалізують «Неоритуальні акції» з глини і лози (1994) в оригінальному природному середовищі — селі Великий Перевіз.

Найбільше зацікавлення до ленд-арту проявляє Петро Бевза. Певний розголос отримує його «Біла тінь» (1997—1998) — дія у доквіллі, супроводжувана створенням відеофільму, на хуторі Федоренків у Варві, Чернігівської обл. До акції були залучені різні засоби та матеріали — грабарка, білило, мотузки, вогонь, світло, повітря тощо. Автор дає своїм діям певне концептуальне підґрунтя: філософська присутність предмета наповнює філософським змістом присутність того ж умовного сільськогосподарського механізму. Зміна кольору розширює можливості функціонування звичайної землекороблювальної техніки, змінює саму її функцію в іншому контексті, створюючи зв'язок між фізичною присутністю в минулому та образною трансформацією умовної присутності сьогодення. Надаючи об'єкту нового фізичного звучання, автор немов би відтворює «новий» предмет (чи предмет наповнений новим змістом, в класичному природному доквіллі). «Біла тінь», що є спробою знайти і утримати *modus vivendi* — оптимальну рівновагу співіснування в собі, у суспільстві, в доквіллі. Автор використовує не сам предмет, а ніби його привид, своєрідний негатив, позбавляючи його тілес-

ності переносить його у витворене ним середовище (простір співбуттєвості) й легітимізує його нове неповторне функціонально-змістове звучання [1, с. 171]. Інший проект цього ж автора «Боже борони» (1998) також є дією у доквіллі (кінцевий результат фіксації — відеофільм). Акція відбувалася у селищі Тадіївка Київської області. До неї були залучені борони, білило, мотузки, целлофан тощо. Створена автором дія у доквіллі була наповнена символічною підміною значень предметів, як в самому вибудованому об'єкті, так і у відборі назви об'єкта. Автор відтворив певну заміну, що відбувається при використанні предметів, призначених для обробки ґрунтів у навколишньому середовищі, провокуючи появою боронів, що наповнені умовною присутністю. Створення симетричної композиції із акцентом посередині горизонтальної білої широкої смуги, як своєрідного переходу, вказує на певний відрізок пройденого шляху: від початку і до половини, доповнюючи цілісність образу машини крилами. Цей металевий архітектурний об'єкт, створений із десятка боронів, створює певний каркасний образ своєрідного міфічного механізму в навколишньому середовищі. Звичні для людей сільськогосподарські борони пофарбовані у білий нейтральний колір в контексті природного зеленого середовища поля набувають метафізичного трансформованого звучання, образ яких доповнюється білою горизонтальною тканиною (або целлофаном). Ідею цієї акції пояснюють наступні слова: «Побудова своєрідного переходу звичного середовища існування до доквілля як культурної спадщини, місця перебування до місця буття досягалася зміною контексту ужиткових сільськогосподарських знарядь праці, створення певного символу, що трансформувач точку зору на середовища» [1, с. 178].

Наступнене дійство П. Бевзи — «Німби дерев» (реалізоване у 1997, 1998—1999) у згаданому селищі Тадіївка, а також у Вишневому та Боярці Київської області. У цьому випадку художник залучає до свого твору лише вогонь, землю і дерева. Для автора є важливим рух у просторі та фіксація цього руху в сповільненому часі. Відбувається містична фіксація події через певний ритуал дії в просторі та, як наслідок, створення певних графічних формально виділених моментів — ритмічне місцерозташування дерев. Колоподібна знакова форма жовтого-

рячого променя світла асоціюється із своєрідними німбами дерев.

Проведена П. Бевзою акція викликала відгуки: «Для створення образу автор використовує джерело світла, штучно принесене у природне середовище». Слід світла виконує в нього комунікативну функцію. Виступаючи знаком, напрямом руху, своєрідним мостом, що поєднує протилежності, метафорою нескінченної зміни констант, — воно завжди є носієм перетворюючої ідеї художника. Глядач знайомиться з об'єктом та діями, зробленими митцем у доквіллі тільки через фото та відео [4].

У 2000-х рр. ленд-арт стає доволі звичним мистецьким явищем у колах шанувальників сучасного мистецтва. Йому навіть присвячують симпозиуми, міжнародні фестивалі. Так, наприклад, два ленд-арти П. Бевзи «Істота» та «Той, що змінює шкіру», були проведені у рамках Міжнародного фестивалю етнічної музики і ленд-арту «Шешори» (2004, 2006). Започаткований автором проект міфічних істот у 2004 р. має продовження і в 2006 р. у відпрацьованому руслі створення образно-філософських образів — об'єктів у доквіллі. Реалізовані у доквіллі мистецькі об'єкти виступають своєрідним доповненням чи продовженням цього середовища істотами, що безпосередньо залишаються в ньому. Ідея автора ґрунтується на взаємодії об'єктів із конкретним місцем (образи створюються безпосередньо під дією місця — доквілля, яке виступає основою для майбутніх творів, їх важливою складовою частиною — контекстом. Об'єкти набувають певного локального призначення, виконані із гілок, пофарбованих у білий колір, на камінні посеред річки. Використовуючи напівсферичну фактурну поверхню гірського каменю як каркас, автор моделює на ньому образно-пластичне візуальне трактування міфічних тварин, поєднуючи в одне формальне цілісне співіснування (звучання) двох фактурних природних матеріалів. Об'єкти виконані у певній філософській мінімалістичній чорно-білій контрастній формі, що також підсилює формотворчу пластику створеного об'єкта. Автор формує образи із мінімальним втручанням у доквілля, синтезуючи їх до єдиного цілого. Як зазначає Софія Іваненко, «фарбуючи предмети у білий колір, художник засвідчує символічну дію, яка має на меті нівелювати їх тілесність і проявити смислове поле, надати метафоричного звучання їх архе-

типальному змісту. Білий предмет втрачає ілюзію матеріальності, означивши своєю присутністю простір, включений у нескінченний процес взаємоперетворень (Modus vivendi втрачених міфів)» [4].

Подібними настроями пройнятий ленд-арт об'єкт «Випрямлення» (2004), створений у доквіллі в районі Голосієво (Київ). Автор застосовує у дійстві високі та тонкі стовбури дерев, білило, мотузки. Назва об'єкта підказує певне візуальне зображення та інтуїтивно апелює до певної фізичної дії — випрямлення. Робота наповнена асоціативним звучанням, яке дає змогу глядачам спробувати звільнитися від певних перешкод через так званий перехід з одного стану в інший, долаючи при цьому певні фізичні, психологічні, умовні перешкоди. Об'єкт виконаний у звичному для автора білому кольорі, що дає можливість ефективно відслідкувати і відстежити його на фоні густих сірих стовбурів дерев. Контрастний білий колір об'єкта також підкреслює створену деконструктивну аркоподібну форму. Значну частину ленд-арт об'єктів П. Бевза виконує у 2000-х роках разом з О. Литвиненком. Таким є, зокрема, «Перехід» (2000), експонований у Центрі сучасного мистецтва Дж. Сороса при НАУКМА у Києві. Ідея формується на концептуальному мистецькому баченні об'єктів та дій в доквіллі через призму розуміння терміна «перехід». Експозиційна цілісність виставкового простору складається з низки білих формальних об'єктів, які відтворюють образно-пластичні перешкоди переходу та візуальний ряд фотографій, на яких зафіксовано безпосередньо дії створення у доквіллі. За словами самих авторів, «перехід — є актом волі на місці, відбиттям явищ. Перехід — це процес, що включає, крім зміни пунктів у просторі та часі, ще й подолання інерції мислення заданими категоріями, процес утвердження ефемерного як однієї з граней усталеного» [1, с. 172].

Об'єкт у доквіллі «Крейдяний час» (2002) створений згаданими авторами у рамках проведення ленд-арт симпозиуму в селищі Могриця. Використані авторами засоби мінімальні — крейдяна скеля і червона глина (загальний розмір 14 x 9 x 2,4 м). Створюючи такий об'єкт у доквіллі автори проекту лише наповнили його життям, створюючи певний часовий образ у навколишньому середовищі. Адже форма високого крейдяного пагорба силуетно і за внутрішнім х-подібним заглибленням дуже близька

до ілюзії пісочного годинника, який прочитується на фоні неба. Використовуючи природний ландшафт як біле полотно автори вміло поєднали його із елементом дії. Певним підкреслюючим ефектом цієї дії в доквіллі був момент з акцентом на виливанні теракотової глиняної фарби, яка повільно стікала по внутрішній формі до основ пагорба, залишаючи певний іконографічний слід, який поглинався крейдяною основою гори на невизначений часовий відрізок. Позачасовість цього проекту вказує на те, що об'єкт продовжував своє існування в середовищі впродовж наступного часу, змінюючись під впливом природних умов. «Сама назва натякає на минуле, віддалений на мільйони років геологічний крейдяний період, але водночас і на сьогодні явлене реальними крейдяними горами під Могрицею. Така двозначність не створює конкретної часової фіксації, вказує на своєрідну позачасовість цього твору. В конфігурації вгадується створений із червоної глини і крейди обрис, що асоціюється з пісочним годинником, проте це лише одна з можливостей асоціації, яка губиться в лабіринті інших вірогідностей» [1, с. 179].

До числа художників, яким близька ідеологія ленд-арту, належить М. Вайда. Ним створено чимало оригінальних мистецьких композицій. До таких належить, зокрема, об'єкт у доквіллі «Дихання», створений в рамках Міжнародного фестивалю етнічної музики і ленд-арту «Шешори'2006». У процесі виконання роботи автор використав піднятий спеціальним чином дерен, гілки, мотузки (загальний розмір роботи — 7 x 1,5 x 0,7 м). Ідея твору базується на розумінні специфіки Землі і Повітря, взаємопроникнення двох стихій. Пластику творять динамічні хвилі землі, ілюзії коливання. Процес заглиблення під час підняття дерену в ритмічній послідовності дає можливість відчутти динамічне дихання Землі. Застосування автором хвилеподібної формотворчої пластики створює додатковий елемент ілюзії руху, який доповнюється образним відтворенням ідеї, акцентуючи на естетиці мінімалізму. Наступний твір художника — «Таємниця» (2009, об'єкт у доквіллі). Він створений у межах проекту «Координати» на хуторі Сіда. Масштабний проект посеред високогірних карпатських дерев навіює своєю обширністю і навіть несподіванкою, своєрідною таємницею, на якій акцентує автор. Трикутна форма із десятка повалених стовбурів синтезує в

собі подвійну функцію від впорядкованості та горизонтального структурування на фоні монументальних велетнів стовбурів до несподіваного можливого просування по горі. Ідея автора будується на концепції, що проект випромінює тишу, але це момент напруження перед розрядом блискавки. «Таємниця» — концентрація і агресивне завоювання навколишнього простору. Схожа на атакуючий лицарський клин, велика трикутна форма створена з множини смерекових стовбурів та шпилів прямих гострих гілок. Схоплена в пастку лісового спокою дивна істота неначе намагається продовжити свій несамовитий рух вгору схилом [1, с. 188]. Цей проект був створений в рамках шестиденного проекту «Координати» (куратор М. Вайда) в мистецькій лабораторії «Новий Ноїв Ковчег» на хуторі Сіда (Карпати). Об'єкт у доквіллі є одним із трьох складових частин довготермінового міжнародного енвайромент проекту «Трангресії». Ще одну працю М. Вайди — «Час води» (2008, об'єкт у доквіллі) автор виконав у межах згаданого Міжнародного фестивалю етнічної музики і ленд-арту «Шешори». Для своєї роботи художник використав течію ріки, каміння, землю (розмір композиції 8 x 3 м). Продовженням часу є наступним продовженням об'єкта в просторі і зафіксованого в часі як «Час води». Сама назва знову вказує на формальне вирішення іконографічності знака у формі обернених трикутників, різних за структурою. Одна форма трикутника утворена із каміння (в цьому проглядається також певний підтекст), а другий трикутник заповнюється припливами води до берега річки, які створюють динамічний рух. У такий спосіб автор відтворює філософське тлумачення часу через метафоричне порівняння із швидкоплинністю води: «Практична візуалізація вислову — «Все тече, все змінюється», де вбудована в прибережну смугу ландшафтною клепсидра стає водним годинником, який відлічує невблаганно сливаючий час залежно від періодичного припливу і відпливу Південнобузької води [1, с. 149]. У межах фестивалю в Шешорах виконаний об'єкт у доквіллі «Перехід» (2004) за допомогою гілок, мотузок, білої фарби. Основним образотворчим принципом художнього проекту є простота і композиційна чіткість виконання ідеї. Пластичність та гнучкість дерева в поєднанні з білою фарбою — основні елементи експозиційних об'єктів. Використані автором більше

10-ти аркоподібних форм з гілля при певному послідовному укладі утворили умовний перехід, як символ подолання певних перешкод. Використання автором назви стає умовною підказкою для глядачів, адже сам термін має безліч варіантів тлумачення і розуміння. Як приклад: перехід — час, коли що-небудь змінюється, певний проміжок, який відбувся в часі та зв'язує явища, які переходять з одного в інше. Процес послідовної дії з одного місця на інше.

У 2008 р. на ленд-арт-симпозіумі в с. Могриця Сумської обл. М. Вайда показав об'єкт у доквіллі «Виявлення». Композиція виконана на крейдяних скелях розміром 8 x 12 x 0,4 м. Пошук ідеї через утворення форми, перетворення крейдяного кар'єру на мистецький об'єкт ленд-арту став основним в наступному етапі створення автором мінімалізму в просторі. Використання природного освітлення для виявлення контрформ овальних знаків, які час від часу народжуються на поверхні білого пагорба, одночасно спонукають до філософських роздумів під час споглядання. Сам процес споглядання під час роботи автора доповнює образ дійства, який балансує між археологічними розкопками і пошуком минулого в застиглій глибі крейди до створення сучасної монументальної скульптури, структурованої геометричними абстрактними формами в доквіллі: «Геометрія контрформ проекту як результат «археологічного втручання», як наслідок «взаємопроникнення», спроба пошуку взаємодоповнення, балансує між праісторичними крейдяними пластами Сіверщини та сучасними антропогенними «символами». Тут автор є своєрідним посередником, медіатором, що намагається віднайти, відчути, підкреслити, виявити» [1, с. 137].

У 2007 р. в Шешорах М. Вайда реалізував об'єкт у доквіллі «Сонячна клепсида». Художник у вирішенні образу оперує ниткою золотавого та білого кольорів, крейдюю, рухом повітря, дерев, сонячним промінням (8 x 2 x 4 м). Утворена автором гра між світлом і тінню впродовж дня утворює мінімальні невловимі змінні зображення графіки на землі, які доповнюються просторовою ричмічною конусоподібною пластикою заввишки 8 м. Створений автором об'єкт в контексті соснового лісу нагадує делікатне плетіння із золотої нитки, який під променями сонячного світла непомітно мерехтить і створює незначні відчуття руху. Наповнена елегантністю і просто-

тою авторська ідея підкреслюється формальним вирішенням трикутних зіставлень в один великий знак (об'єкт) в доквіллі: «Фіксація швидкоплинності Миті, гра зі Світлом і Тінню, відтворення ледь вловимих ранкових сонячних променів — Алгоритм Часу — Сонячна клепсида» [1, с. 114].

Відомий київський митець Микола Журавель починав свою творчість в ділянці станкового малярства, згодом займався живописом на дереві, на спеціальній левкасній основі. З певного моменту відчутним стає його захоплення перформансом та ленд-артом. Створені автором проекти наповнені образно-пластичною мовою об'єктів у навколишньому середовищі та відображають перформативний стан дій у доквіллі, відтворюють векторну лінію сенсу буття природи. Розкриваючи глядачам об'єкт як предмет дослідження, спонукають до пошуків зіставлення об'єкта та середовища, предметів та об'єктів в різних контекстах доквілля. Присутність автора через перформативний стан дає можливість досягнути сутність речей через засіб втілення авторської ідеї та зануритись в послідовний процес її творення. Привертає увагу об'єкт та дія у доквіллі «Сфероконсервація», реалізований М. Журавлем у 2001 р. на ленд-арт-симпозіумі в с. Могриця Сумської області. У процесі виконання твору автор використав дерево, гіпс, траву, товсті мотузки. Технологічний процес консервації об'єктів в подальшому дають можливість автору презентувати їх у галереях. Створені ним рельєфні левкаси барельєфів білого кольору є частинами об'єктів мистецтва доквілля та контрастують із природним середовищем пагорбів, зовнішня поверхня яких вкрита геометричними формами-знаками, символами Землі. Подібні ефекти застосовані в об'єкті «Трансфер» (2001). Однак особливе зацікавлення викликає дія у доквіллі «Консервація туману». Вона була проведена на ленд-арт-симпозіумі в с. Могриця у 2002 році. Антураж дії був дуже простим — скляні банки, туман із річки Псел, палиці. Продовження теми М. Дюшана із пошуком повітря є частково присутній і в «спійманому» тумані над річкою центральної України. Заповнені банки туманом репрезентують чітку концептуальну ідею ефекту консервації швидкоплинного в часі туману. Послідовно задокументоване дійство вказує на медитативний принцип підготовки до самого процесу, розказуючи глядачам про поступову

інструкцію збирання. Як засвідчують серії фотографій процес консервації туману є невловимий, як і час, вказують про швидке перетворення туману на крапельки законсервованої води через прозоре скло.

Складним за образним звучання є об'єкт та дія у доквіллі, з очевидними елементами перформансу «Пасіка» (2005). М. Журавель реалізував цей проєкт неодноразово — галерея «Арт-Блюз» (2006); галерея ЦСМ «Совіарт» (2008); галерея А-HOUSE (2008), виставковий центр «Votahalle» (Швейцарія, Базель, 2009). Перші ескізні пошуки створення проєкту «Пасіка», започатковані у 1997 р., експонувались як симбіоз: рисунків, ескізів, левкасів, об'єктів та перегукувались із пошуками теми у 1965 р. Йозефа Бойса, які він презентував у дюсельдорфському перформансі «Бджолиній царіці». Для автора цей проєкт має «самоідентифікаційний характер — люди як бджоли... Пасіка — Україна». Кожний із презентованих автором вуликів має особливу пластичну форму та різні внутрішні конфігурації [5]. З попереднього задуму немовби виникає ідея наступного проєкту — «Агресивне бджолярство». Розроблення ідеї об'єктної частини інсталяції в просторі із відеопроєкціями тривала кілька років, зважаючи на те, що автор з роду пасічників. Об'єкти/артефакти виготовляються із використанням іконописної техніки левкасу, що символічно поєднується із ідеєю храму. Одночасно вони є функціональними вуликами, які заселяються бджолами для подальшого довершення форми.

Продовження теми проєкту «Пасіка» втілилось у протиставленні ідеї руйнації пасіки/об'єктів як метафори перевернутого світу, за словами куратора Сем Гантер, «у відеозаписах, що задокументовують руйнування, спалення вулика. Митець показує в «Агресивному бджолярстві» перевернутий світ, трансформуючи мирну царину у віртуальне пекло. Аналогічним чином, шокуючі жорстокі алюзії вказують на ширший світ навколо нас, де традиційні цінності раптом непередбачено руйнуються. Символізм вулика як храм, в якому чудесним чином продукується золотий мед...» [3].

Низку об'єктів ленд-арту виконали упродовж 2000-х рр. художники Ганна Сидоренко та Сергій Якунін. Митці мають власну концепцію: ідея завжди знаходить своє місце, але також є цікава ситуація випадкового ефекту, коли саме природне середовище

підказує ідею. Потрібно лише правильно зробити акценти в відповідних місцях для подальшого їх прочитання. Працюючи з природними матеріалами, стихіями: камінь, вода, вогонь, повітря, в кожен із них закладається вічність [1, с. 174]. Серед їхніх творів виділяємо об'єкт та дію у просторі «Без назви», створений у 2005 р. в межах Міжнародного фестивалю етнічної музики та ленд-арту «Шешори» 2005. До роботи були залучені дерев'яні планки, мотузка, каміння. Створений проєкт є продовженням проєкту «Дамба» та започаткованих художниками пошуків дій у доквіллі у 1999 році. Розтягнута мотузка із низаними дерев'яними рейками над гірською річкою із підвішеним до них камінням створюють перешкоду для плину річки. Інший твір — «Ватра» (2008, дія у доквіллі, ленд-арт-симпозіум у с. Могриця), в якому використано лише дерев'яний кругляк і вогонь (1,5 x 7 x 2,5 м). Створений об'єкт повертає до язичницьких традицій та звичаїв їх святкування. Симертично вибудований об'єкт (гойдалки) на галявині утворений із кругляка, кожен кінець яких почергово (зигзагоподібно) з'єднується із вогнем, дає можливість глядачам прослідкувати етап горіння та переходу вогню з одного кінця в інший.

Це одна праця згаданих авторів — «Льодяний маятник» (2008, ленд-арт-симпозіум Могриця). У ході створення композиції автори використали льодяний конус, штучне світло, крейдяне русло ріки (4 x 5 x 8 м). Створений об'єкт є продовженням дослідження теми маятника, який відслідковує природний часопростір в органічно сконструйованому авторами природному контексті.

Низка об'єктів ленд-арту створена Ганною Сидоренко самостійно, без співавторства. До таких належить «Homo Ludens» (1998, Headlands Centre for the Arts, Сан-Франциско, 17 x 25 x 25 м). У 1998 р. авторка на місці занедбаної соціальної споруди реалізувала інсталяцію у доквіллі «Homo Ludens» у Сан-Франциско. Розміщена інсталяція в доквіллі у центрі мистецтв (Headlands Centre for the Arts) складалась з розкладених фарбованих у золото семи куль для гри в боулінг, образно розташованих на території занедбаної мілітарної споруди. Форми ніби кидали виклик технізованому світу існування [2]. Оригінальним є твір Г. Сидоренко «Станція 7» (1997, об'єкт у просторі, Австрія). Композиція створена на алеї парку за допомогою шнура та семи каменів

різного діаметру (1,5 x 35 м). Створений авторський проект є частиною спільного шляху, взаємодії та акції, частину дороги якої автор позначає через 10 дерев шнуром із золотою фарбою. Дев'ятий проміжок завершується камінням, які починаються від найменшого до найбільшого, підвішених у кожному проміжку між деревами. У такий спосіб інтервалів відбувається напруження та непостійна відстань від каміння до поверхні ґрунту. Дорога починається на мості та простягається через місто і символічно завершується в церкві. Цей проєкт для автора наповнений асоціаціями: «річка» — міфологічний символ, що підпорядковується сакральній топографії, пов'язує підземний та земний світ, а також кордон між царством життя та смерті, «дорога» — зв'язок між просторовими точками, «дерево» — автор розглядає як символ біблійності «дерево життя», «дерево пізнання», «святість» — це є кінець дороги і має найвищу сакральну цінність. Варто також згадати про твір художниці «Об'єкт» (1997, Австрія), до якого входять сосна у парку, шнур, зрізані стовбури різного діаметру (7 x 1 м). Утворений об'єкт у доквіллі є символічно утвореною дорогою, сходами вгору, до неба. Сильне враження справляє «Об'єкт у просторі» (2003, Німеччина). До творення образу тут активно залучені різноманітні складові — льодяний конус, гумова куля, гелієвий газ, архітектурні форми зруйнованої фабрики (загальний розмір композиції — 7 x 0,9 м).

Низку творів виконав самостійно також Сергій Якунін. Серед них — результати спонтанних дій у просторі «Піраміда 1—2—3» (1990), «Залишені села», «Поле 1—4» (Полтавська обл., 1995). Утворений об'єкт у доквіллі «Піраміда 1—2—3» нагадує умовне геометричне місто майбутнього, складене з пірамід-трикутників, які контрастують із навколишнім середовищем своєю завершеною формою, ідеально гладкою поверхнею металевих плит на поверхні горбистого, вкритого білим снігом ґрунту. Також як похідний, пошуковий варіант, автор пропонує глядачам розміщення металевих латунних модулів у воді, які контрастують із рухом води, наповнюють своєю монументальністю та статичністю, симетрично віддзеркалюючи на поверхні води, утворюють об'ємний об'єкт у доквіллі.

У 1992 р. в Седневі Чернігівської області С. Якунін виконав «Інстальований простір», використовую-

ючи природний ландшафт, дерева, сніг (0,3 x 8 x 8 м). В середині саду, поміж рядами дерев, автор проєкту розмістив власний інстальований графічний простір, підкреслюючи сніговими купами пірамідної форми квадратну впорядкованість та ритмічну структуру саду. За допомогою мінімалістичної чорно-білої природної тональності додав чіткості та образної завершеності природної картини інстальованого простору в контексті саду «Інстальований простір 2» (1992, Седнів, Чернігівська область, побережжя річки Снов) (0,3 x 6 x 12 м). — Елемент композиційних пошуків об'єктів у доквіллі. Митець проєкту відтворив форму фризу простим набором прямокутників, трикутників, пірамід, у такий спосіб ахроматичний орнамент в контексті зимового простору, створивши образно-геометричний килим зі снігових форм на поверхні льодової криги.

Продовженням теми інсталювання простору «Інстальований простір» (1992, Седнів, Чернігівська область), (1,5 x 7 x 200 м) людиною в контексті високих дерев лісу стало підкреслення пластичних ритмів вертикальних дерев, що ростуть на пагорбах яру, у співвідношенні до горизонтально викладених з однаковим інтервалом стовбурів дерев в підніжжі пагорбів. Проложивши вглиб яру стежку, що зникає за поворотом вдалині на фоні білого снігу, автор у такий естетичний та лаконічний спосіб підкреслив горизонтально-вертикальний рух в природі, ритмічно продублювавши стовбурами в доквіллі ритм, розсунув горизонтально чорно-білі пагорби яру, ілюзорно розширюючи простір зсередини лісу.

Об'єкт та дію у просторі «+ 32 за Форенгейтом. Батарея 911» автор виконав у 1998 р. під час перебування в Каліфорнії. У реалізації задуму були використані льодяні конуси у поєднанні із залишками фортифікаційних споруд (0,4 x 15 x 15 м). На підставі ленд-арту відзнято відеофільм, який триває 2 год. 40 хв. Фільм знімався своєрідним чином — впродовж світлового дня по 25 сек. щогодини.

Подібні виражальні засоби застосовує С. Якунін у творі «Мобіль» (1999, Швейцарія). Група об'єктів утворюється як результат дії у просторі та включає льодові конуси, дерев'яну планку, шнур, поверхню річки (5 x 6 x 23 м). Створений автором об'єкт у просторі над річкою нагадує мобільну конструкцію із льодових конусів, підвішених на шнур до дерев'яних планок. Наповнений медитативною

дією, об'єкт через поступовий (ритмічний) процес таяння створює легкі коливання над річкою.

В іншому вигляді розвиває концепцію художник, створюючи «Дамбу» (1999). Утворена мобільна дерев'яна конструкція вздовж дамби на річці, мовби підвісний гірський міст із нанизаних дерев'яних дощочок на шнурі (з підвішеними до кожної окремої дошки камінням на мотузці) творить перешкоду з певними інтервалами для протікання річки, зупиняє її природний рух.

В числі інших творінь цього автора, де застосовується лід у поєднанні з металом чи каменем, відзначимо «Стіл для двох» (2003, Німеччина), «Льодяний годинник» (2003), «Час води» (2004, Німеччина). В останньому проекті створений об'єкт нагадує за своєю формою маятник, який відлічує час. Вода як метафора часу спливає, поступово скапуючи із льодяного конуса, підвішеного по центру під арковидним склепінням старого міського колодезя, посеред німецького міста. Улюблену тему льодяних конусів автор продовжує розвивати в різних природних контекстах.

Чимало проектів, дотичних до мистецтва ленд-арту, реалізує львівський художник Владко Кауфман. Один з них — «Незайманки» (2001), виконаний із застосуванням білої тюлі, розвішеної у певному порядку на соснах. Створений автором об'єкт виявляє у просторі ілюзії глибини соснового лісу, у який проникли промені світла. Проект поєднує в собі асоціативні пошуки філософського та абстрактно-пластичного прочитання формальних зіставлень білих прямокутних форм тюлі на фоні темних стовбурів дерев. Використаний автором білий, як основний, колір символізує світло, чистоту, духовність, простоту та невинність. Натомість чорний несе в собі щось невідоме і таємне, мовчазливе. Розміщені автором ажурні тканини в просторі на підсвідомому рівні апелюють до двох протилежних форм сприйняття, а саме: вертикально розвішені в ритмічній послідовності тканини вздовж стовбурів наповнюють об'єкт легкістю та простотою, що контрастують із єдиним горизонтальним розміщенням тюлі, яка покриває стовбур зрізаного дерева, що, в свою чергу, символізує завершення життя. За словами автора проекту, «що б це не означало: чи то накидки на труни, а чи фату нареченої — в обох випадках соціальні алюзії неминучі. Художник навмисне підкреслю-

вав табуїзованість свідомості сучасної людини, яка борсається в полоні одержимості і страху» [2].

Об'єкт у доквіллі В. Кауфмана «Велике Брунове Гніздо» (2004) створений з гілля, каміння, поштових марок. Композиція творилася поетапно, на карпатському хуторі Сіда. Реалізована автором ідея не має жодних часових та формальних завершень: нескінченна спроба подолати час, який автор трансформує в проекті через відео, що називає «видивом» — щось середнє між видовищем і відео. Реалізований об'єкт складається із восьмиметрового гнізда, виплетеного із гілля, композиційним центром якого є велетенське карпатське дерево, а всередині розміщені різновеликі річкові каміння, що символізують закам'янілі пташині яйця із наклеєними поштовими марками, що усвідомлюються, за словами автора, «як символ зареєстрованої неможливості». Продовженням проекту є розростання гнізда у відео, яке, на думку автора, «росте блискавично, долаючи в такий спосіб часовий бар'єр. Потім це велетенське гніздо перетворюється на незліченну кількість маленьких гнізд, засипаних поштовими марками, з яких у кінці залишається тільки одне гніздо з маркою Шульца всередині» [6].

Проект «Біотеатр» (2009) створений В. Кауфманом у доквіллі в с. Поповичі на Львівщині. Інший — об'єкт-інсталяція «Екоатр» у просторі був виконаний у 2009 р. в Любліні. Пошуки автора відбуваються у синтезі простору природи та простору театру. Презентація круглої форми сцени в своїй основі тотожна із формальними пошуками амфітеатрів римлян, які створювались для масових видовищ круглої арени, навколо якої виступами розташовувались місця для глядачів. Конструктивна основа «біотеатру» та «екотеатру» Кауфмана творить медитативний простір. Об'єкт відтворений у трьохрівневій системі для споглядання або медитації. Створений із дощок амфітеатр огортає дерево. Увага глядачів концентрується на ньому як основній точці у просторі споруди.

Трьохрівневі об'єкти автор виконував у відкритому доквіллі на міжнародному проекті «Трангресії» в рамках фестивалю «Фортмісія», с. Поповичі, Львівщина, та повторив його у центральній частині міста Любліна на Міжнародному фестивалі мистецтв в публічному просторі «Open City».

Певний авторський почерк виявляють ленд-арт-проекти Володимира Бахтова. Привертають, зокрема, увагу композиції «Купол», «Курган», «Рекон-

струкції» (1995, Ольвія). В останньому оригінальному використанні фрагменти античної кераміки (1,4 x 1,6 x 1,6 м). Створені автором об'єкти на ландшафтних пагорбах Ольвії утворюють певні пластично-формотворчі споруди, наповнені сакрально-архітектурним змістом. Вони викладені частинками черепків античного посуду з археологічних розкопок. Під впливом часу-простору вони стали фактурою авторських об'єктів. Такий перехід в часі дає можливість репрезентувати ужитково-побутові речі в сьогодення в іншому контексті, в іншому просторовому прошарку та в інших формах, які наповнюють ці форми іншим значенням про минуле.

Згадаймо ще декілька творів цього художника — «Винодавильня» та «Ойкумена» (1997), виконані у специфічній техніці гіографіті (малювання вогнем) за участю Т. Бахтової. У 1999 р. виконані проекти «Стоячи» та «Велика базиліка». Ці проекти трактуються як історичний, археологічний ландшафт. Це переосмислення і реконструкція осмислення еленістичного сліду на теренах південноукраїнського ландшафту, який був частиною культурного простору Причорномор'я і поєднував Україну з історичною та географічною античною культурою.

Проект «Боги» (1999) — своєрідний «ландшафтний живопис», створений за допомогою кольорових глин (200 кв. м). Виконані автором образно-пластичні зображення фігур на пагорбах розкопок подібні до печерних зображень. Фігури зображені золотисто-коричневими відтінками звичайної глини. Так само за допомогою звичайних природних засобів зреалізовано проект «Мармуровий рельєф» (2001). Обидва згадані проекти здебільшого локалізуються в Некрополі, у розкопаних та полишених археологами залишках поховань. І розписи, і рельєфи зображають нескінченні процесії дивних людиноподібних істот та фігур кентаврів. Повертаючись до місця події автор фіксує (фотографує) зображення, які впродовж певного часу змивались дощами та руйнувались вітрами. Таким чином, цей ритуал немовби розтягнений у часі. Проект «Реконструкції» (1995) передбачає освоєння та трансформацію як реального простору, так і «інформаційного поля», корелятивного йому: філософських, міфологічних, естетичних, етичних ідей (В. Бахтов. «Кредо»).

Створений В. Бажаєм ленд-арт-об'єкт в архітектурному ансамблі вулиці Вірменської імітує ілюзію

озера посеред міста. Для втілення ідеї в просторовому об'єкті «Басейн» (2001, вул. Вірменська, подвір'я перед КМЦ «Дзига», Львів) автор вміло підібрав матеріал, який відтворює поверхню води, а саме: скляні кам'яні брили різної величини і у величезній кількості накидані щільно одна на одну овально-круглої форми. Краї об'єкта викладені хаотично гіллям дерев, що нагадують формальне озерце посеред сірої вулиці. Образ водойми доповнили геометрично стилізовані зображення риб, які автор намалював з обох боків на камінні жовтою фарбою. Вдало втілений авторський концептуальний варіант водойми із рибками посеред львівської бруківки лаконічно перегукується із східною (японською) філософією «мінімалістичних японських садів — створення водойм з каміння».

Наступний реалізований в рамках польсько-українського мистецького проекту ленд-арт-об'єкт в просторі «Без назви» (2001) (організатор КМЦ «Дзига», Карпати). Створені пастки для збирання роси, дощу, води на полонині карпатської гори в поєднанні із колодязями «Журавлями» створюють об'єкти, які контрастують із навколишнім природним оточенням трави та гір на фоні неба. Авторське представлення об'єктів в просторі через об'єднання ужиткових речей селян: автентичної конструкції колодязів із натягнутими по чотирьох кутах поліетиленами, утворюють збірні конструкції, над якими звисали відра. Доповнюючим елементом та акцентом, що також асоціюється із селянською вишивкою та ткацтвом, в образному об'єднанні інсталяції додали нанесені живописно горизонтальні рядки одна над одною смужок жовтого, зеленого, червоного, білого та чорного кольорів, які автор намалював на зовнішніх поверхнях відер та опорних балках. Утворений комплекс нагадував місце традиційного українського побуту. Автор створив об'єкти, між якими можна було вільно проходити та бути залученим до дійства збирання води в середовищі експонатів.

Як бачимо, до ідей та специфічних виражальних засобів ленд-арту звертається низка сучасних українських художників. Далеко не всі вони є ленд-артом у його чистому вигляді. Кінцевий продукт іноді виходить внаслідок перформансу, процесу творення об'єкта-інсталяції. Переважна більшість творів такого характеру підлягають документації, тобто певній фіксації у вигляді спеціальної фото- чи відеозйом-

ки. Якщо наприкінці 1980-х рр. зустрічаємо лише поодинокі приклади творення ленд-арту, які не знаходять розуміння у публіки, то вже в 2000-х ленд-арт стає доволі розповсюдженим явищем. У цей період маємо навіть коло авторів, які віддають виразну перевагу цьому різновидові творчої діяльності.

1. Мистецтво довкілля. Україна 1989—2010 / за редакцією П. Бевзи, Г. Гідори // Альбом-К. — Софія-А, 2010. — С. 171.
2. Бевза П. Український дзен мистецтва довкілля / Петро Бевза. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: http://www.bevza.kiev.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=121&Itemid=27&lang=ru.
3. Гантер С. Микола Журавель. Передмова / Сем Гантер. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: <http://www.100artists.com.ua/arts/1123/1127/2791.html>.
4. Іваненко С. Біла тінь. Modus vivendi втрачених міфів / Софія Іваненко. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: http://www.bevza.kiev.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=32&Itemid=26&lang=ru#.
5. Сидор-Гібелінда О. Шляхом бджоли: унікальний проєкт Миколи Журавля / Олег Сидор-Гібелінда. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: http://www.soviart.com.ua/artjournal/arch/num27-28/a14_u.html.
6. Сняданко Н. Що спільного між Бруно Шульцом і Владком Кауфманом? / Наталка Сняданко. — Електронний ресурс. Режим доступу: URL: <http://www.lviv.ua/vlodkaufman.com.ua/press/07.html>.

Tamara Hrydyayeva

LAND ART IN UKRAINE DURING the 1980s — First half of 2000s

The article is dedicated to timing analysis of practical manifestations of the environments, objects-installations and actions in the environment as the first attempts to create land art in Ukraine. The study identified the main aspects of the development of land art in dynamics during the 1980s — 2000s in the context of Ukrainian actionism art. Theoretical and visual experiences were basically used, and systematization of author's projects was carried out.

Keywords: environment, object in the environment, action in the environment, installation in the environment, Ukrainian land art.

Тамара Грідяєва

ИСКУССТВО ЛЕНД-АРТА В УКРАИНЕ НА ПРОТЯЖЕНИИ 1980-х — перв. пол. 2000-х годов

Статья посвящена временному анализу практических проявлений энвайроментов, объектов-инсталляций и действий в окружающей среде как первых попыток создания искусства ленд-арта в Украине. В исследовании определены основные аспекты развития ленд-арта в динамике, на протяжении 1980-х годов — 2000-х годов, в контексте украинского изобразительного искусства акционизма. Базово использован теоретико-визуальный опыт и осуществлена систематизация авторских проєктов.

Ключевые слова: энвайромент, объект в окружающей среде инсталляция в окружающей среде, украинский ленд-арт.