

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

На правах рукопису

Єфімова Анна Вікторівна

УДК 7.03'06:711.433(477.8)''19/20''

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ В УРБАНІСТИЧНИХ ПРОСТОРАХ КІНЦЯ ХХ –  
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (ДОСВІД ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ)**

17.00.05 — образотворче мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник

Рибак Оксана Зіновіївна,

доктор історичних наук, професор

Львів — 2017

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА І МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	11
1.1 Історіографія і джерела дослідження.....	11
1.2 Методика дослідження .....	29
Висновки до розділу 1 .....	31
РОЗДІЛ 2 ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ ЯК ВІЗУАЛЬНО-ОБРАЗНО СКЛАДОВА ЧАСТИНА МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	33
2.1.1 Динаміка розвитку мистецтва в урбаністичних просторах: досвід Західної Європи і США.....	33
2.1.2 Роль арт-об’єктів у формуванні міської ідентичності та актуалізації колективної культурної пам’яті .....	45
2.2 Розвиток урбаністичних арт-практик в Україні періоду Незалежності: основні тенденції .....	57
Висновки до розділу 2 .....	76
РОЗДІЛ 3 ТРАДИЦІЙНІ ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ В АРХІТЕКТУРНОМУ ПРОСТОРІ МІСТ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ .....	79
3.1 Пам’ятники як втілення традиційного монументалізму .....	79
3.2 Жанрова скульптура в середовищі сучасного міста .....	97
3.3 Художньо-меморіальні дошки як масова мистецька форма фіксації культурно- історичної пам’яті в міському просторі.....	112
Висновки до розділу 3.....	121

РОЗДІЛ 4 НОВІ МИСТЕЦЬКІ ФОРМИ В УРБАНІСТИЧНИХ СЕРЕДОВИЩАХ МІСТ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ.....	124
4.1 Меморіальні та скульптурні практики постмодернізму, мурал-арт.....	124
4.2 Акціонізм та арт-інтервенції в міському середовищі: інсталяція, медіа-арт, перфоманс .....	136
Висновки до розділу 4.....	152
РОЗДІЛ 5 ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК В УРБАНІСТИЧНИХ ПРОСТОРАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ .....	155
Висновки до розділу 5 .....	187
ВИСНОВКИ .....	189
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	194
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	218
ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ	

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Культурно-мистецький простір другої половини ХХ — початку ХХІ ст. позначають стрімкі урбанізаційні процеси, небачені за масштабами, динамічні трансформації в усіх сферах суспільного життя. Значно зростає роль міста як складного соціокультурного феномена та самого міського простору як середовища функціонування сучасного мистецтва. У другій половині ХХ ст. відбувається посилений розвиток нових форм художніх творів та їх вихід за межі інституційних просторів — музеїв і галерей — на вулиці міст для діалогу із суспільством. Окрім візуально-естетичного значення, мистецтво в міському просторі відображає ціннісно-духовні орієнтири суспільства, певні символічно-сміслові аспекти суспільної свідомості.

В Україні актуальні напрямки урбаністичних арт-практик знайшли своє відображення лише наприкінці ХХ ст. До цього в міському просторі провідними залишилися традиційні жанри монументального мистецтва, які продовжують значною мірою домінувати й сьогодні. За останні роки новітні мистецькі форми успішно здолали етап становлення та демонструють процеси динамічного розвитку. Зростає кількість мистецьких об'єктів і проєктів, що відповідають основним світовим тенденціям і набувають важливого соціокультурного значення. Водночас мистецькі рухи в цьому напрямку відбуваються дещо спонтанно, немає ще чітко окреслених загальних науково-аналітичних моделей, що свідчить про необхідність формування певних теоретичних засад і стратегій.

У сучасному місті функціонує широкий спектр мистецьких явищ, які в західноєвропейській теорії позначають поняттям «public art». До них належать скульптурні пам'ятники, настінні розписи, стаціонарні та мобільні арт-об'єкти, проєкти акційного характеру, що не мають конкретного матеріального втілення (наприклад, перформанс) тощо. Такі твори призначені для публічних міських просторів та спрямовані на активний діалог із суспільством. Термін «public art» не

отримав популярності та належної наукової апробації в українському дискурсі. Комплекс згаданих явищ у нас, зазвичай, об'єднують поняттям «художні практики». Цей термін все активніше використовується у сучасному дискурсі, він дає реальну можливість відмежовувати в міському середовищі унікальні авторські твори та проекти від архітектури та реклами.

За роки незалежності в Україні напрацьовано значний масив наукової літератури, що стосується мистецьких процесів кінця ХХ — початку ХХІ ст. Серед них відзначимо фундаментальні праці, у яких, зокрема, досліджено шляхи розвитку візуального мистецтва в Україні (В. Сидоренко), основні явища та поняття сучасної художньої культури та специфіку функціонування кованих об'єктів у середовищі міст (Р. Шмагало), особливості формування мистецького середовища західноукраїнського регіону (О. Голубець), еволюцію української скульптури впродовж ХХ ст. (М. Протас), проблеми взаємодії урбаністичних просторів, сучасного мистецтва і новітніх технологій (О. Чепелик) та ін. Згадані дослідження частково зачіпають окремі аспекти мистецтва, репрезентованого у відкритих міських просторах, однак не розкривають цілісної картини змін, що відбувалися наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. на міжнародному, загальноукраїнському та регіональному рівнях.

Особливий інтерес для досліджень сучасних мистецьких процесів становить західноукраїнський регіон. Його специфіка визначена діаметрально протилежними факторами — з одного боку, певною консервативністю традицій, особливою духовно-релігійною та національною ідентичністю, з іншого — давніми, тісними та дієвими контактами із західноєвропейською культурою. Ці фактори, безумовно, помітно позначилися в мистецьких творах, представлених у публічному просторі сучасного міста. Практика їх створення в містах Західної України періоду Незалежності досі не вивчена, не систематизована та не зафіксована у фаховій мистецтвознавчій праці. З цього огляду, цілком очевидною постає актуальність проведеного дослідження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Тема дисертації узгоджена з тематикою наукових досліджень Львівської національної академії мистецтв у напрямку «Західні теорії та українське мистецтвознавство ХХ ст.: інтелектуальні інновації, особливості методології, мистецтвознавчий дискурс» (ДБ № ІТМ 02-2010).

**Мета дослідження** — з'ясувати особливості художніх практик в урбаністичних просторах Західної України кінця ХХ — початку ХХІ ст., виявити та систематизувати традиційні форми та новітні мистецькі моделі, окреслити тенденції та перспективи їх розвитку.

Відповідно до мети визначено **основні завдання дослідження:**

- проаналізувати літературу з досліджуваної проблеми, окреслити коло джерел і методик дослідження;
- охарактеризувати досвід функціонування мистецтва в міському просторі в Західній Європі та США, його соціокультурне значення;
- узагальнити український досвід репрезентації мистецтва в урбаністичних середовищах;
- виявити та систематизувати традиційні моделі мистецьких практик у містах Західної України, окресливши їх візуально-естетичну специфіку;
- дослідити нові моделі урбаністичного мистецтва, створені художниками західноукраїнського регіону;
- з'ясувати визначальні тенденції та проблемні аспекти реалізації урбаністичних мистецьких проєктів у містах регіону, окресливши перспективи та напрямки їхнього розвитку.

**Об'єкт дослідження** — традиційні та новітні мистецькі форми в просторі сучасного міста.

**Предмет дослідження** — характер функціонування та образно-візуальна специфіка мистецьких творів в урбаністичних просторах Західної України кінця ХХ — початку ХХІ ст.

**Методи дослідження.** У пропонованій дисертаційній роботі як базові застосовано мистецтвознавчі методи: формальний, стилістичний, семіотичний і іконографічний, а також культурологічні — культурно-антропологічний, герменевтичний на синхронному та діяхронному рівнях. Серед універсальних, загальнонаукових методів слід відзначити порівняльно-історичний, фактологічно-описовий, структурно-типологічний, частково метод моделювання, аналізу та синтезу.

У зв'язку із специфікою функціонування сучасного мистецтва в міських просторах, яка не обмежується суто візуально-естетичними якостями, у дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, що передбачає звернення не лише до напрацювань із сфери мистецтвознавства та культурології, а й до суміжних галузей наукового знання.

**Наукова новизна одержаних результатів.** Пропонована робота є першим в українському мистецтвознавстві дослідженням, яке комплексно розкриває особливості функціонування мистецтва в урбаністичних просторах західноукраїнського регіону, визначає основні його форми та перспективи розвитку. Досі в українській мистецтвознавчій науці бракувало ґрунтовних напрацювань, присвячених проблемам сучасного мистецтва, експонованого у відкритих міських просторах, у тому числі й з урахуванням регіональної специфіки. Більшість українських дослідників лише побіжно розглядали цю тему, не акцентуючи уваги безпосередньо на предметі дослідження. Слід відзначити й той факт, що література, яка узагальнює напрацьований іноземний досвід творення мистецьких об'єктів у міському середовищі, здебільшого не мала українського перекладу. Інформацію, що стосується загальних тенденцій у сучасних урбаністичних арт-практиках, їх зародження та розвитку, основних представників, лише фрагментарно знаходимо в наукових публікаціях окремих українських авторів. Відсутні комплексні наукові розробки, що стосуються об'єктів і проектів, реалізованих безпосередньо в західноукраїнському регіоні.

У представленій до захисту дисертації вперше:

— уведено в науковий обіг маловідомі в українському науковому дискурсі матеріали і факти зі світового досвіду другої половини ХХ ст., що розкривають специфіку розвитку та основні теоретичні концепції урбаністичних арт-практик, феномену public art, його соціокультурного значення у контексті конструювання міської ідентичності та актуалізації колективної пам'яті;

— виявлено та досліджено основні мистецькі форми, характерні для відкритих міських просторів Західної України, систематизовано та класифіковано традиційні та новітні художні моделі, розкрито їхні характерні риси та можливості в організації міського середовища;

— у контексті конкретного регіону з'ясовано основні тенденції та проблеми функціонування сучасного мистецтва в просторі міста, окреслено перспективи та напрямки його подальшого розвитку.

Як предмет мистецтвознавчого аналізу урбаністичні художні практики в сучасній Україні представляють значний дослідницький потенціал, поступово привертають увагу вчених і потребують фахового наукового опрацювання. Відтак, представлена робота є першою спробою всебічного осмислення комплексу різноманітних мистецьких форм у відкритих просторах західноукраїнських міст кінця ХХ — початку ХХІ століть.

**Практичне значення одержаних результатів** визначає недостатнє до цього часу вивчення фактологічного матеріалу та відсутність ґрунтовних теоретичних розробок, які безпосередньо стосуються зазначеної теми. Текстові та ілюстративні матеріали дисертації можуть бути застосовані під час наступних досліджень сучасних культурно-мистецьких процесів в Україні та світі. Вони стануть корисними для розроблення та викладання лекційних курсів, спецкурсів, написання навчальних посібників, словників, довідникових видань з історії культури та мистецтва. Основні теоретичні положення та висновки праці можуть використовуватися при формуванні відповідних розділів у наукових і навчально-



методичних виданнях з історії українського мистецтва та культури. Вони також стануть своєрідною базою для молодих дослідників, які вивчатимуть досвід урбаністичних арт-практик в Україні. Крім того, результати проведеної дослідницької роботи можуть становити певну методичну основу при розробленні та плануванні програм урбаністичного розвитку міст, різноманітних муніципальних програм і соціокультурних ініціатив.

**Особистий внесок здобувача.** Автором описано, задокументовано та систематизовано арт-об'єкти та мистецькі проекти, реалізовані в містах Західної України в період Незалежності (1991 — 2016 рр.), комплексно опрацьовано світовий та український досвід розвитку мистецтва в міському просторі.

**Територіальні межі дослідження** замикаються на найбільших адміністративних центрах західноукраїнського регіону, які повноцінно репрезентують сучасні культурно-мистецькі процеси і тенденції їх майбутнього розвитку, — Львів, Тернопіль, Івано-Франківськ, Ужгород, Чернівці, Луцьк та Рівне.

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють кінець ХХ — початок ХХІ століття, конкретніше — двадцять п'ять років Незалежності України (від 1991 до 2016 року).

**Апробація результатів дослідження.** Дослідження обговорювалось на засіданнях кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв. Основні положення дисертації оприлюднені у формі доповідей на 26-ти міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Мінськ, Білорусь, 2013—2015 рр.), «Культурная память» (Скоп'є, Македонія, 2013 р.), «Educacia artistică: realizările trecutului i provocările prezentului»/ «Художественное образование: историческое наследие и вызовы современности» (м. Кишинів, Молдова, 2015 р.); «Ерделівські читання» (Ужгород, 2013—2016 рр.), «Модернизация культуры: идеи и парадигмы культурных изменений» (Самара, РФ, 2014 р.), «Культура в горизонті сталих і

плинних ідентичностей» (НУ «Острозька академія», 2013 р.), «Проблеми культурної ідентичності в контексті соціокультурного різноманіття» (НУ «Острозька академія», 2014 р.), «Проблеми культурної ідентичності в ситуації сучасного діалогу культур» (НУ «Острозька академія», 2015, 2016 рр.), «Культура та філософія епохи постмодерну» (ДГУ, 2012 р.), «Людина — Культура — Мистецтво — Творча особистість» (ЛДАКМ, 2013, 2014 рр.), «Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі» (Рівне, 2014 р.); «Платонівські читання» (Київ, НАОМА, 2014 р.); «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства» (Київ, 2015 р.), «Інформаційне суспільство і нові виміри культури» (НУ «Острозька академія», 2012 р.); науково-теоретичних конференціях професорсько-викладацького складу, аспірантів та здобувачів ЛНАМ (2011—2016 рр.).

**Публікації.** Основні положення та результати дослідження викладені у 20-ти статтях, опублікованих у збірниках наукових праць: шість з них — у фахових виданнях, акредитованих ДАК України, чотири статті — в іноземних виданнях, решта — у спеціалізованих виданнях з мистецтвознавства та культурології.

**Структура і обсяг дослідження.** Дисертація складається зі вступу, п'яťох розділів, списку використаних джерел (204 найменування), списку ілюстрацій (280 позицій) та ілюстративного додатку. Загальний обсяг роботи 233 сторінки, основний текст — 193 сторінки.

## Розділ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА І МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Історіографія і джерела дослідження

Здійснити задеклароване дослідження і, зокрема, історіографічний аналіз можливо за умови з'ясування термінологічних аспектів. Понятійно-категоріальний апарат обраної теми в українському науковому контексті істотно відрізняється від західної теорії та часто не має чітко визначених дефініцій. Як відзначає О. Чепелик, «...мистецтвознавча термінологія української науки про сучасне мистецтво на даному етапі позбавлена чіткості, а класифікація художніх напрямів — системності і ясності» [160, с. 246]. Істотну проблему становлять також стереотипні, застарілі визначення окремих понять. І якщо у західному мистецтві ХХ століття відбувались інтенсивні процеси синтезу мистецтв, формування різноманітних нових напрямів і течій (а, отже й появи нових термінологічних означень), то, як зазначає О. Голубець, «...на наших теренах продовжували цілком відособлено окреслювати завдання тієї ж таки скульптури, живопису, що, відповідно, заздалегідь передбачало несприйняття мистецьких творів «західного» типу» [37, с. 154], а відповідно і «західної» наукової термінології. Крім того, враховуючи поступову інтеграцію українського мистецтва у світовий художній процес, питання оновлення термінології у вітчизняному науковому дискурсі є досить важливим, зокрема стосовно мистецтва в міському просторі. У західних теоріях широкий спектр урбаністичних арт-практик узагальнюють єдиним терміном — public art (публічне мистецтво), який не має чітко окреслених меж і є досить дискусійним на пострадянському просторі [56, с. 1023]. Для нашого дослідження довелось максимально адаптувати його до українського контексту.

Відтак, художні практики у міському просторі ми поділяємо на дві великі групи: традиційні і новітні мистецькі форми (так зване «актуальне мистецтво»), однак чітко окреслені і теоретично обґрунтовані межі між тим, що саме ми відносимо до традиційного мистецтва, що до актуального дуже розмиті. Зустрічаємо різні наукові розвідки, що стосуються цих визначень. Назагал, в

Україні маємо досить складну ситуацію як із поняттям «сучасне мистецтво», так і з дефініцією «актуальне мистецтво». Уникаючи зайвої полеміки навколо цього питання, скористаємось одним із трактувань поняття «актуальне мистецтво», яке подано у монографії О. Голубця «Мистецтво ХХ століття: український шлях»: «Актуальними називаємо найновіші мистецькі форми і течії, а відповідно, й творчість художників, що їх дотримуються (у цьому випадку спостерігаємо співпадіння з означенням «contemporary art») [36, с. 170]. Схоже трактування пропонує К. Бусол, яка відносить до поняття «актуальне мистецтво» «...суперечливі культурні феномени різних епох, які вважались сучасними на момент їх виникнення і породжували гострий суспільний резонанс» [18]. Також О. Голубець говорить про те, що сьогодні важко обійтись без вживання поняття «актуальне мистецтво», адже «в загальній сумбурній ситуації мистецького середовища, воно допомагає виставити певні часові орієнтири, відсіяти рудименти псевдореалізму і новітній кітч...» [36, с. 171]. Водночас цей термін є доволі умовним та нестійким, відтак для конкретики, об'єкти та проекти актуального мистецтва ми визначимо як «нові мистецькі форми» у просторі міста.

Натомість, традиційні практики ми характеризуємо як такі, що наближені до певних канонізованих моделей, які є значною мірою усталеними в суспільній свідомості [65, с. 71]. К. Бусол пропонує розглядати в рамках традиційних «...ті культурні процеси і твори, які стали соціально-прийнятними. Така сприйнятливність не є рівносильною повному розумінню твору і не обов'язково говорить про примітивність артефакту» [18]. У свою чергу, дослідник Ю. Самодуров окреслює традиційні монументальні твори як такі, що «символічно матеріалізують і продовжують існування в часі того, що смертне, короткотривале, і що вважається важливим для майбутнього» [125]. Це зрозумілі для пересічного глядача форми, тобто класичні зразки монументального мистецтва, представлені у досліджуваній нами період (в українському контексті) здебільшого фігуративною скульптурою. Натомість, нові мистецькі форми (проекти актуального мистецтва) у

міському просторі — це твори із неочікуваними, незвичними для глядачів сенсами і неочікуваною, «некласичною» формою [125].

На відміну від традиційних, звичних творів, головна мета і місія творів актуального мистецтва полягає у вираженні певних духовних станів, думок, емоцій, що лише зрідка пов'язані із конкретними історичними подіями чи персоналіями тощо. Їх призначення — символічна матеріалізація «безтілесних» смислів і сутностей, трансляція інтелектуально-духовних цінностей. Звичайно ж, такі твори можуть виражати і транслювати масу інших, більш «простих» смислів [125].

Важливо з'ясувати ще деякі термінологічні нюанси стосовно основних понять даного дослідження. Насамперед зауважимо, що використання словосполучення «художні практики» зумовлене необхідністю охоплення ширшого діапазону мистецьких феноменів, що функціонують сьогодні у міському просторі і які не завжди мають матеріальне втілення. Це словосполучення часто використовують при дослідженні сучасних мистецьких явищ, зокрема такі науковці як О. Чепелик, Д. Заєць, В. Сидоренко, Н. Булавіна, І. Пилипенко, І. Яцик та ін. У контексті пропонованого періоду та спектру досліджуваних явищ, поняття «художні практики» видається найбільш адекватним та доречним. Крім того, ми також використовуємо поняття «урбаністичні арт-практики» та «урбаністичне мистецтво», тим самим наголошуючи на його присутності у відкритому міському просторі. Адже, як зазначає А. Богаєвська, практично все «..сучасне мистецтво є урбаністичним за своєю суттю. Воно пов'язане зі структурою великого міста міцними вузами симбіозу» [15, с. 137]. Відтак, застосування даного поняття видається цілком доцільним в контексті задекларованої теми.

Використання в дослідженні словосполучення «урбаністичний простір» зумовлене потребою наголосити на тому, що ми розглядаємо мистецькі практики у відкритих просторах великих міст, для яких характерним є динамічний розвиток усіх сфер суспільного життя, і, зокрема культурної. Тут важливо наголосити, що

велике місто породжує потужний культурний клімат, сприяє інтелектуальній творчості та інтенсивному розповсюдженню досягнень культури [40]. Тому саме в таких урбаністичних просторах і функціонує широкий спектр художніх практик, починаючи від традиційних форм до новітніх мистецьких інтервенцій. Таким чином, урбаністичним простором можемо визначити сучасне місто, що акумулює в собі усі сфери суспільного життя та характеризується наявністю розвинених публічних просторів (площа, ринок, собор, театр та ін.), в яких здійснюється матеріальний і символічний обмін [184]. Зазначимо також, що словосполученням «урбаністичний простір» при дослідженнях мистецьких практик також послуговуються ряд вітчизняних дослідників [156—163], [96], [107—108].

Таким чином, використані у даному дослідженні терміни та поняття відповідають запитам сучасності, значною мірою корелюють із західними теоріями, мають логічне обґрунтування та є найбільш доречними в контексті реалізації поставлених дослідницьких завдань.

В українському мистецтвознавстві та культурології тема сучасного мистецтва в міському просторі ще не отримала комплексного теоретичного осмислення. Окремі дослідження лише побіжно торкаються зазначеної теми. Крім того, література, що узагальнює іноземний досвід не має українського перекладу, а частково зустрічається лише у російськомовному варіанті<sup>1</sup>. Інформацію про зародження та розвиток сучасних урбаністичних арт-практик знаходимо в окремих наукових публікаціях українських дослідників лише фрагментарно.

Мистецтво в міському просторі як окремий культурно-художній феномен вже від другої половини ХХ століття стало об'єктом вивчення, насамперед західних теоретиків. Зокрема, важливе значення для нашого дослідження мали роботи М. Квон [187, 188], Ш. Найт [184], А. Ассман [7], Б. Тейлора [140], Д. Харлінга [180], К. Картьєр [172], С. Догерті [174], Т. Фінкельперл [176], Т. Голл [179],

---

<sup>1</sup> В усьому тексті дисертаційної роботи переклад використаної англомовної та російськомовної літератури здійснено автором.

Н. Каєн [183], Х. Сенні [198] та ін., що розкривають різні культурологічні та мистецтвознавчі аспекти мистецтва в урбаністичних середовищах. Для аналізу світового досвіду важливе значення має праця американської дослідниці Мівон Квон «Public art» та ідентичність міст» [188], до якої апелюють практично всі українські та російські автори, що звертаються до даної тематики. М. Квон порушує питання хронології розвитку та еволюції public art як явища, що характеризує широкий спектр художніх практик в міському просторі, та класифікує його за трьома основними парадигмами, що стало вагомою теоретичною базою для подальших досліджень. Крім того, автор наголошує на питаннях впливу сучасних арт-практик на формування ідентичності міст, їх значення в міському середовищі та перенесенні акценту з естетичних на соціальні питання.

Ще одним вагомим дослідженням є монографія Шер Краус Найт «Public art. Теорія, практика, популізм», яка комплексно розкриває найрізноманітніші аспекти функціонування public art в міському просторі: звертається до його історії, жанрової специфіки, аналізує конкретні проекти, окреслює механізми їх реалізації, позитивні та негативні сторони. Крім того, в монографії дослідниця розглядає мистецтво в громадському просторі у різних його функціональних аспектах: як засіб актуалізації пам'яті, як елемент формування комфортних урбаністичних середовищ, парків та скверів, а також особливо акцентує на ролі сучасних музеїв у запровадженні якісних public art-проектів у міському просторі [184].

Серед фундаментальних праць зарубіжних дослідників, до яких ми звернулися при написанні даної роботи, важливою є монографія Аляйди Ассман «Простори спогаду. Форми і трансформації культурної пам'яті», яка нещодавно з'явилась в українському перекладі [7]. Це комплексне соціокультурне дослідження проблеми колективної пам'яті, в тому числі і репрезентованої в міському просторі художніми засобами. Останнім автор надає достатньо уваги, аналізуючи окремі проекти.

Теоретично вагомою є робота відомого англійського мистецтвознавця Брендона Тейлора «ART TODAY. Актуальне мистецтво 1970 — 2005», у якій автор представляє цілісну картину розвитку contemporary art та присвячує окремий розділ сучасним практикам мистецтва в міському просторі. Автор зупиняється на феномені публічного мистецтва у різних його виявах, окреслює деякі концептуальні засади та аналізує окремі проекти: зокрема зосереджує значну увагу на практиках «конрмонумента» та методі художньої інтервенції, який запровадив Кшиштоф Водичко [140, с. 141—148].

Окрім фундаментальних, комплексних праць, важливе значення мають дослідження окремих, часткових питань. Так, Девід Харлінг звертається до проблеми термінології, розглядаючи історичний контекст, окреслює причини появи та аналізує специфіку застосування терміну public art [180]. Німецький дослідник Міхаель Лінгер розглядає історичний аспект цього мистецького явища. Зокрема, науковець зазначає, що публічне мистецтво виникло з духу релігії, розглядає християнське мистецтво, яке за своєю ідеєю і функцією мало суспільний та публічний характер [97]. Через аналітичне опрацювання мистецтва попередніх епох, його ролі, змісту, функцій в суспільстві автор виводить ряд тез, що стосуються сучасного public art та доцільності його існування у суспільному просторі.

Комплексне наукове осмислення даної теми передбачає також використання напрацювань із різних галузей гуманітарних наук, зокрема, культурології, філософії, мистецтвознавства, соціології мистецтва, соціології міста, естетики, урбаністики та ін., які лише опосередковано торкаються проблематики дослідження, проте сприяють формуванню цілісної картини розвитку мистецтва у міському просторі як важливого культурного феномену сучасності. Серед них відначимо праці Р. Сеннета [109], П. Нора [94], М. Краєвського [185, 186], Е. Люсі-Сміта [191, 192] та ін. Зокрема остання, під назвою «Пізній модерн. Візуальні мистецтва від 1945 року» дає можливість розкрити певну динаміку



розвитку урбаністичних художніх практик на початках їх виникнення, здійснити їх диференціацію [192, с. 193—277].

Вивчення сучасного мистецтва, репрезентованого у міських просторах поступово розвивається на пострадянському просторі. Серед російських та білоруських досліджень актуальними для нашої роботи є публікації А. Контломанова [93, 94], П. Шугурова [170], Г. Фірсова [151], В. Нефьодова [110], М. Медведєва [103], Н. Барсукової [10], Е. Кенісберг [86] та ін. Слід виділити дослідження білоруського науковця П. Войніцко, який окреслив ряд теоретичних аспектів, що стосуються трансформаційних процесів традиційних скульптурних практик у міському просторі, їх еволюції до новітніх, актуальних форм [25—27]. Особливо варто відзначити дисертацію дослідниці Н. Гончаренко, яка сприяла глибшому осмисленню розвитку урбаністичних арт-практик та визначенню їх основних форм [40]. Запропонована Н. Гончаренко типологія стала базовою для структуризації нових художніх форм у нашому дослідженні.

Окремі аспекти досліджуваної проблеми знаходимо також у монографіях відомої дослідниці Є. Андрєєвої [4, 5], де практики публічного мистецтва розглянуто у контексті модерністичних процесів та явищ. Зокрема, методологічно важливим є аналіз творчості Класа Ольбена, який одним із перших розпочав активну роботу у відкритих міських просторах, звертаючись при цьому до засобів поп-арту. Важливими для нас стали також напрацювання Е. Беседіної та Т. Буркової, які розглядаються меморіальні дошки як невід'ємну складову частину міського простору, як комемораційний феномен. При аналізі дослідники особливу увагу зосередили на історично-меморіальній, художньо-естетичній та комунікативній функції меморіальних таблиць [12, с. 49].

До проблеми розмежування «традиційного» і «сучасного» мистецтва в міському просторі, що є методологічно важливим у контексті задекларованої теми, звертається дослідник Ю. Самодуров, який визначає традиційні твори як такі, що мають на меті фіксацію у часі певних подій та персоналій, а «сучасні» як твори

високоінтелектуальні, що несуть в собі глибинні філософські смисли, «...здатні донести соціуму і людині, зокрема, вічні цілі та завдання людського буття, а також актуальні проблеми сьогодення» [107]. У свою чергу, дослідник П. Шугуров робить спробу розмежувати західне поняття «public art» та традиційне для нас «монументальне мистецтво», виявляє їх спільні та відмінні риси [142].

Українська культурологія та мистецтвознавство ще недостатньо «вписані» у світовий дискурс. Тривалий час актуальні мистецькі феномени не мали фахового науково-теоретично з'ясування. Зустрічалися лише окремі напрацювання щодо традиційних художніх практик. Як зазначає В. Сидоренко: «...незважаючи на досить поширену різноманітну мистецьку практику, зокрема акціонізм (перформанси) та роботу із простором (об'єкти, інсталяції, ленд-арт), увага мистецтвознавців на початку 1990-х була прикута тільки до живопису» [130, с. 120]. Відповідно, наукового опрацювання проблем мистецтва, експонованого в урбаністичних просторах практично не було.

Однак, вже у 2000-х роках опубліковані окремі дослідження, що стосуються деяких аспектів вказаної проблеми. На даному етапі, в українському мистецтвознавчому та культурологічному дискурсі сучасне мистецтво в урбаністичних просторах в різних його проявах стало об'єктом зацікавлення окремих науковців. Серед них О. Чепелик [155—164], В. Сидоренко [130—131], М. Протас [120], Н. Мусієнко [107, 108, 195], Д. Заєць [74—79], А. Кисельова [87, 88], І. Яцик [171], Н. Булавіна [17], К. Станіславська [138, 139] та ін.

Вагомим дослідженням, що висвітлює специфіку актуального мистецтва в урбаністичних просторах є монографія О. Чепелик «Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва і новітніх технологій...», у якій висвітлено типологічні, архітектурно-просторові та інші характеристики синтезу сучасного мистецтва, технологічних новацій із середовищем міст [160, с. 4]. Також є низка наукових публікацій О. Чепелик, у яких автор звертається безпосередньо до проблеми українського мистецтва в міських просторах, до основних форм його

виявлення та смислового наповнення, з'ясовує проблемні моменти та пропонує вектори розвитку [155—159], [161—164]. При цьому, дослідниця здебільшого апелює до своїх авторських проєктів, реалізованих у Києві та за межами України.

Важливу роль при осмисленні українського досвіду розвитку мистецтва у міському просторі відіграла монографія М. Протас «Українська скульптура ХХ століття» [120], завдяки якій проаналізовано основні тенденції в традиційних практиках, а саме у пам'ятниках і міській скульптурі 1990 — 2000-х років. Це узагальнююча праця, що окреслює особливості розвитку як станкової так і монументальної скульптури в Україні, однак у ній практично відсутні відомості про новітні скульптурні форми.

До вказаної проблематики частково звертається провідний український дослідник сучасного мистецтва та художник Віктор Сидоренко у праці «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ — ХХІ століть». Автор виділяє основні тенденції розвитку українського мистецтва, аналізує провідні мистецькі явища та події, що відбувалися в Україні на межі ХХ — ХХІ ст., досліджує нові художні практики, та, зокрема, торкається витоків українського public art і репрезентує творчість його перших представників [130, с. 74], проте не приділяє багато уваги сучасному мистецтву в просторі міста як окремому культурно-мистецькому феномену.

Серед монографічних досліджень, що розкривають окремі аспекти зазначеної теми, важливе місце займають праці мистецтвознавця О. Голубця, присвячені особливостям розвитку українського мистецтва ХХ століття, зокрема, його остання монографія «Мистецтво ХХ століття: український шлях», в якій знаходимо важливі тези, що стосуються сучасних мистецьких процесів [36, 37]. Вагоме значення для нас мала також стаття О. Голубця «Магія Третього виміру...», де автор крізь призму мистецтвознавства окреслює ключові проблеми в сучасній монументальній скульптурі України, зокрема апелюючи до прикладів західноукраїнського регіону [35]. Не менш важливі відомості про окремих

художників та їх твори знаходимо і у останньому альбомному виданні теоретика «Сучасна скульптура Львова», де автор яскраво ілюструє розмаїття нинішніх образотворчих підходів та творчість провідних скульпторів [38], однак не розкриває специфіку функціонування об'єктів у просторі сучасного міста.

Також вагоме теоретичне значення при розробці даної теми мали монографії Р. Шмагала. Зокрема, в знаковій праці «Енциклопедія художньої культури» знаходимо чимало визначень та роз'яснень основних понять сучасного мистецтва, які ми використовуємо у дослідженні, що стало методологічно-важливим з огляду на поставлену проблематику. Загалом, ця книга представляє велику цінність в контексті розробки новітньої теорії та утвердження понятійно-категоріального апарату українського мистецтвознавства XXI століття [167]. Особливе значення для нашого дослідження мав також другий том «Енциклопедії художнього металу», де знаходимо фаховий мистецтвознавчий аналіз та якісний ілюстративний матеріал по окремих кованих об'єктах, репрезентованих в містах Західної України [169].

Значний внесок у вивченні проблем сучасної міської скульптури в Україні у її різних соціокультурних аспектах належить Н. Журмій. Дослідниця апелює до тематики духовності та ідентичності, втіленої у сучасних об'єктах, виявляє їх регіональну специфіку, досліджує маргінальні явища, що присутні в цих практиках [69—73], проте мистецтвознавчий аналіз у її дослідженнях практично відсутній.

Для структуризації та систематичного викладу матеріалу, важливе значення мало дослідження В. Мороко, який у суспільно-політичному контексті визначає основні напрямки у пам'ятникобудівництві України останніх двадцяти років. Серед них — державне замовлення (вшанування пам'яті Голодоморів, політичних репресій, Чорнобильської катастрофи, становлення символів нової держави); суспільна заявка (як процес пошуку «засобів монументального втілення соціально-побутових мотивів життя»); регіональні соціально-політичні потреби, а

також сакральні та релігійні вподобання [105]. Власне, ця типологія значною мірою посприяла виокремленню основних тенденцій та визначенню художніх моделей у другому та третьому розділах даної роботи.

Вагому теоретичну цінність в контексті дослідження нових мистецьких форм представляють напрацювання К. Станіславської, в яких автор окреслює специфіку публічного (вуличного) мистецтва, досліджує особливості виникнення та функціонування флешмобу, визначає його мистецькі властивості [139], а також окреслює історичних шлях розвитку графіті як культурно-мистецької форми сучасного міста [138]. Дослідниця ґрунтовно обумовлює та узагальнює важливі теоретичні аспекти сучасних мистецьких форм та специфіки їх функціонування в міському просторі у культурологічному ракурсі, однак не наводить аналізу конкретних проектів, реалізованих в Україні.

Серед вітчизняних досліджень, що безпосередньо стосуються практик актуального мистецтва в урбаністичних просторах, слід відзначити науковий доробок Д. Зайця. Автор аналізує публічне мистецтво здебільшого з позицій соціології, звертається до з'ясування термінологічних аспектів та пропонує власне визначення «публічного мистецтва» як широкого кола художніх практик в урбаністичних просторах. Він також виводить таке поняття як «публічне мистецтво нагадування», яке головним чином націлене на актуалізацію соціальної пам'яті у публічному просторі міста [79]. Автор позиціонує публічне мистецтво як комунікативну стратегію у соціокультурному просторі міста [76] та на прикладі public art розглядає проблему пошуку ідентичності через художні практики [75], [78]. Д. Заєць неодноразово звертається до соціологічної інтерпретації цього мистецького явища [74] та досліджує проблему взаємодії публічного мистецтва і політики пам'яті у формуванні історичної ідентичності [77].

Дослідниця Н. Мусієнко розкриває різносторонні аспекти практик public art. Автор обґрунтувала класифікацію та специфіку сучасного мистецтва в урбаністичних просторах, визначила проблеми його подальшого розвитку,

здійснила аналіз основних проектів public art в Києві. Власне, її напрацювання дають нам досить цілісне уявлення щодо київського досвіду [107—108]. Зокрема, варто відзначити останнє англomовне видання дослідниці «Kyiv art space», в якому здійснено огляд тенденцій public art в Києві в період між двома українськими революціями 2004 і 2013/14 рр., проаналізовано роботи окремих художників в публічному просторі [195].

Натомість, А. Богаєвська порушує проблему взаємодії мистецтва та міста як двох складних соціокультурних явищ, яким властива різна природа, особливості функціонування, однак які безпосередньо пов'язані в своєму історичному розвитку з актуалізацією суб'єкта історичної дії [15, с. 135].

У публікаціях А. Кисельової подано огляд світового та українського досвіду розвитку public art. Зокрема, акцентовано увагу на жанровій міській скульптурі, подано авторську схему її репрезентації у всіх регіонах України [87; 88], яка є доволі суб'єктивною та не зовсім коректно відображає загальну картину розвитку public art на території України, особливо у контексті західного регіону [88, с. 63]. Дослідниця І. Яцик комплексно розглядає явища інсталяції, перформансу та акціонізму як жанри public art, зокрема звертається до окремих теоретичних аспектів, аналізує відомі київські проекти [171].

Серед досліджень, що розкривають український досвід розвитку сучасного мистецтва в міському просторі варто згадати також публікації А. Алексевої [2], О. Набієвої [109], Н. Булавіної, І. Пилипенка [17], З. Красовської [96], К. Бусол [18] тощо. Важливими також є праці науковців, що окреслюють стан українського мистецтва кінця ХХ — початку ХХІ ст. та звертаються до різних теоретичних проблем, дотичних до даної теми, зокрема, Г. Скляренко [132], О. Сидор-Гібелінди [129], Г. Вишеславського [26] та ін.

За останні роки було захищено ряд дисертацій, що опосередковано стосуються окремих аспектів нашої теми та здебільшого характеризують

мистецькі процеси в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століття. Це роботи З. Алфьорової [3], Л. Турчак [146], Г. Тобілевич [142] та ін.

Зокрема, остання дисертаційна робота «Декоративна пластика в сучасному архітектурно-просторовому середовищі (вітчизняний та зарубіжний досвід другої половини ХХ — початку ХХІ століття)», захищена 2015 р. частково торкається досліджуваних нами явищ. Відтак, об'єкти мистецтва в міському просторі тут потрактовано як «декоративну пластику», яку розглянуто в контексті відкритих та закритих архітектурних середовищ. Дослідження охоплює світовий та український досвід та в цілому здійснене крізь призму декоративно-прикладного мистецтва. Зокрема, варто відзначити, що автор окреслює доробки відомих зарубіжних митців, що працюють із міським простором (А. Колдер, К. Ольденбург) та описує окремі арт-об'єкти [142].

Урбаністичні арт-практики в західноукраїнському регіоні поки що не привернули належної уваги науковців. Є лише дослідження, що розкривають фрагментарні аспекти цієї проблеми. До прикладу, монографія І. Мельника, Р. Масика [104] має переважно історично-фактологічний характер та дає нам можливість ідентифікувати ряд традиційних об'єктів, реалізованих у Львові, однак не містить власне мистецтвознавчого аналізу конкретних творів. В свою чергу, фахові відомості про тенденції в сучасній монументальній скульптурі та критичний аналіз окремих творів знаходимо у дослідженні В. Цісарика «Монументальна скульптура Львова другої половини ХХ ст....» [154]. однак тут немає акценту на урбаністичній складовій.

Для дослідження особливостей розвитку актуального мистецтва в регіоні важливі статті Г. Хорунжої, у яких проаналізовано складну концептуальну специфіку перформативних практик, реалізованих у Львові [152] та розкрито деякі аспекти творчості сучасних художників, що працюють у сфері public art у регіоні [153]. У публікації Т. Грідяєвої знаходимо аналіз практичних проявів різних типологічних форм українського перформансу та нетипових просторових

мистецьких подій — акцій. Наведено специфіку авторських методів та розглянуто особливості ідеологічних та художньо-естетичних ознак українського акціонізму в системі образотворчого мистецтва України 1960-х — першої половини 1990-х років. Зокрема основну увагу автор приділяє власне західноукраїнському регіону [46], проте доволі фрагментарно окреслює аспект взаємодії мистецьких акцій із публічним міським простором. Варто також відзначити статтю М. Кабак і А. Сандуляк, що окреслює особливості львівського contemporary art останніх років крізь призму творчості «Відкритої групи». Зокрема, автори звертаються до одного із найбільш промовистих публічних проєктів, реалізованих у Львові — «Відкрита галерея» [83]. У свою чергу, А. Баздирева розкриває специфіку та концептуальні засади перформансів, реалізованих в міському просторі в рамках «Тижня актуального мистецтва» 2012 р. [9]. Також в цьому контексті варто згадати статтю К. Сліпченко, в якій досліджено особливості інсталяцій та перформансів в міському просторі, реалізованих в рамках «ТАМ» 2014 р. [135], а також публікації Б. Городницької, що стосуються проєктів в рамках «Тижня актуального мистецтва» 2014 р. [41, 42] та спектру проблем, що супроводжують традиційні пам'ятники та міські скульптури [43].

Інформацію про об'єкти та художні явища у різних містах регіону знаходимо у статтях В. Полевого [115], К. Черкая [166], А. Червінського [165], О. Кравчука [95], Х. Тулай [145], О. Трач [144], Д. Губчик [44], Н. Голодімової [34] та ін. Зокрема, публікації І. Поп'юка [116], І. Гаймус [29] надають нам відомості про специфіку буковинських та івано-франківських кованих об'єктів у просторі міст тощо. Для розкриття проблематики в контексті регіону важливе значення мали також крично-аналітичні публікації історика В. Расевича, [121—123], мистецтвознавця Д. Скринник-Миськи [133, 134], письменників та публіцистів Ю. Винничука [23] та В. Єшкілева [67]; соціологічні розробки В. Середи [128] та ін.



Загалом перераховані вище публікації далеко не завжди містять фаховий мистецтвознавчий аналіз та в цілому розкривають лише окремі фрагменти досліджуваної теми, однак проаналізувавши та синтезувавши цей матеріал ми можемо виокремити найбільш важливі аспекти предмету дослідження та сформувані цілісне уявлення про особливості урбаністичних арт-практик в містах західноукраїнського регіону.

Джерельну базу даного дослідження формують, насамперед, самі художні об'єкти та проекти, реалізовані в урбаністичних просторах Західної України за період останнього десятиліття ХХ — початку ХХІ століття, фото- та відеоматеріали, різного роду монографії, у яких репрезентовані окремі арт-об'єкти та проекти, каталоги, путівники, інформаційні буклети, матеріали з мережі Інтернет тощо.

Основними візуальними джерелами дослідження є мистецькі твори, об'єкти та проекти, реалізовані у відкритих міських просторах у досліджуваний період. Окрему групу становлять широковідомі об'єкти, що репрезентують світовий досвід розвитку public art. Серед них гігантські поп-арт-об'єкти К. Ольденбурга, абстрактні скульптури А. Колдера, Р. Серра, П. Пікассо, фігуративні іронічні пам'ятники та міські скульптури; об'єкти, що ілюструють концепцію «site-specific» (роботи А. Капура та Д. Черни), репрезентативні проекти, що засвідчили піднесення муралізму та графіті («Велика стіна», роботи Бенксі, 3-d графіті Джо Хілла); скульптури С. Джонсона, Д. Хьорста, Б. Катанелло, П. Бредлі, О. Райналді та ін., що ілюструють певні тенденції в урбаністичних арт-практиках; меморіальні проекти Й. Герца, П. Айзермана, що є яскравими прикладами альтернативної концепції контрмонументу; а також сучасні концептуальні пам'ятники, що демонструють нові підходи до актуалізації пам'яті у міському просторі («Меморіал пам'яті жертв Холокосту» у Будапешті, пам'ятник жертвам гетто у Кракові, «Емігранти. Голод» у Дубліні, «Перехід» у Вроцлаві та ін.).

До наступної групи джерел ми відносимо об'єкти та проекти, що репрезентують український досвід розвитку мистецтва у просторі міста. Це перш за все класичні пам'ятники 1990-х —2000-х років, яких маємо досить переконливу кількість; міські скульптури (зокрема об'єкти із «Саду скульптур» в Одесі як репрезентативні зразки) та проекти, що засвідчують пошуки нових форм взаємодії актуального мистецтва і глядача у просторі сучасного міста (акції «Р.Е.П.», «FGE», «Пам'ятник новому пам'ятнику» Ж. Кадирової, Перший міжнародний фестиваль соціальної скульптури в Києві, проекти «Сучасне мистецтво в просторі міста», «Kiev Fashion Park», «Kyiv sculpture project», «City-art» та ін.).

Найбільш чисельну групу візуальних джерел становлять об'єкти та проекти, реалізовані безпосередньо у містах Західної України у період 1991— 2016 рр. Це, зокрема скульптурні пам'ятники, які можна вважати домінуючою художньою практикою в міському просторі. Сформувані уявлення про особливості класичних пам'ятників, які продовжують традиції монументалізму та простежити певні тенденції дали змогу наступні об'єкти: пам'ятники М. Шашкевичу, М. Грушевському у Львові, І. Франкові в Івано-Франківську, численні пам'ятники Т. Шевченкові у всіх містах регіону та Степанові Бандері, пам'ятники жертвам війн трагедій та катастроф та пам'ятники на честь видатних постатей історії та культури. Наступна підгрупа джерел — жанрові міські скульптури: численні об'єкти у Львові, міні-пам'ятники Ужгороді, ковані скульптури Івано-Франківська та інші. Візуальним джерелом дослідження також слугують художньо-меморіальні дошки як найбільш масова мистецька форма фіксації пам'яті в міському просторі.

Остання група візуальних джерел — це нові мистецькі форми, що мали місце на вулицях західноукраїнських міст. Серед них скульптурні форми постмодернізму — концептуальні пам'ятники, що відповідають західним практикам контрмонументу (Пам'ятник розстріляним професорам та проект «Простір Синагог» у Львові, пам'ятник «Героям Небесної сотні» в Івано-

Франківську та ін.) великоформатні настінні розписи — мурали (проекти «Кросворд», «Ревіталізація Підзамче», розписи С. Радкевича у містах регіону та ін.) та арт-інтервенції у міський простір: інсталяції, медіа-арт та окремі перформанси, що націлені на взаємодію із публічним простором міста Львові (проекти «Park.in. Мистецтво в публічному просторі», «Тиждень актуального мистецтва» у Львові, в рамках якого відбувались показові арт-інтервенції у публічний простір: «Відсутність належності О. Коношенка, «Відкрита галерея», «Добудова» О. Перковського, перформанси Г. Вінчика, Б. Шарки, контактна імпровізація від Dance Platform, «Волонтери» В. Кауфмана та ін.)

Також в якості джерела дослідження можна розглядати і самих художників, що працюють у напрямку урбаністичних арт-практик.

Щодо друкованих джерел дослідження мистецьких об'єктів в західноукраїнському регіоні слугує згадувана вище монографія І. Мельника, Р. Масика «Пам'ятники та меморіальні таблиці Львова...» [104], в якій знаходимо важливі для нашого дослідження факти стосовно конкретних об'єктів в міському просторі, ідентифікуємо їх за назвами, авторами, датами та їх призначенням. Подібні відомості частково знаходимо і у працях О. Голубця [38] та Р. Шмагала [169].

Джерелом інформації щодо практик актуального мистецтва в містах західноукраїнського регіону стали своєрідні каталоги окремих проектів: Інформаційний об'єкт «АОРТА» 2011 р., що розкриває особливості першого фестивалю «Екле» та ілюструє деякі важливі пласти ужгородської альтернативної культури [139]; каталог «Дні мистецтва перформанс». Альманах №4, 2013 р., [46], який містить інформацію про авторів та конкретні проекти, реалізовані у Львові; інформаційний буклет проекту «Простір синагог» (Львів, 2015 р.) [119]; каталог Першого міжнародного фестивалю сучасної скульптури «Kyiv sculpture project» та ін. [189].

Важливе місце у процесі дослідження мали матеріали із спеціалізованих періодичних видань, друкованих та електронних ЗМІ. Зокрема, використання електронних інформаційних ресурсів особливо актуальне в Україні при вивченні сучасних культурних феноменів, оскільки ця сфера ще не досліджена і немає достатньої кількості друкованих джерел. Тому, значний об'єм необхідної інформації доводиться отримувати з різного роду електронних ресурсів з мережі Інтернет. Домінуюча роль глобальної мережі зумовлена також тим, що останніми роками як українське, так і світове сучасне мистецтво більше репрезентоване у віртуальному інформаційному просторі, а ніж у друкованих виданнях. Ця теза стосується також фахових наукових видань, які тепер можуть існувати в електронному вигляді, не маючи друкованих аналогів [58, с. 94—95].

Серед Інтернет-джерел першочергово слід відзначити спеціалізовані веб-сторінки, присвячені феномену «публічного мистецтва», які допомогали нам повноцінно опрацювати світовий досвід. На офіційних порталах, присвячених практикам сучасного мистецтва в міському просторі знаходимо теоретичний виклад останніх світових тенденцій, якісний візуальний та фактологічний матеріал. Також на подібних сайтах часто оприлюдненні і архіви наукових досліджень в цій сфері. Серед них варто відзначити веб-сторінки: [publicartonline.org.uk](http://publicartonline.org.uk); [publicartaroundtheworld.com](http://publicartaroundtheworld.com); [forecastpublicart.org](http://forecastpublicart.org); [zpub.com](http://zpub.com); [publicart.shu.ac.uk](http://publicart.shu.ac.uk); [arttec.net](http://arttec.net); [davidharding.net](http://davidharding.net); [art-omma.org](http://art-omma.org); [propublicart.ru](http://propublicart.ru); [artkurator.com](http://artkurator.com) та ін. [58, с. 96].

У віртуальному інформаційному просторі України проблема практик публічного мистецтва відображена дещо меншою мірою, однак вже існують електронні ресурси, які репрезентують останні українські дослідження даного явища. Серед них слід відзначити сайт Інституту проблем сучасного мистецтва <http://www.mari.kiev.ua>. Цей портал надає доступ до електронних версій індивідуальних та колективних монографій, збірників наукових праць, таких як «Художня культура. Актуальні проблеми», «Міст», «Сучасне мистецтво»,

«Мистецтвознавство України»; наукового журналу «Арт-курсив», в якому висвітлено багатоаспектні явища сучасного мистецтва та ін. Цей Інтернет-ресурс містить ґрунтовні наукові дослідження, що стосуються найрізноманітніших аспектів сучасного мистецтва, зокрема і репрезентованого у відкритих міських просторах [58, с. 96].

При дослідженні мистецтва в міському просторі в Україні загалом та у західноукраїнському регіоні, зокрема, актуальним електронним ресурсом є спеціалізовані Інтернет-видання, що охоплюють сучасну культурно-мистецьку проблематику. У цьому контексті слід відзначити наступні: електронна версія популярного періодичного видання про мистецтво «Art-Ukraine» ([artukraine.com.ua](http://artukraine.com.ua)), мистецький альманах «Артес», ([artes-almanac.in.ua](http://artes-almanac.in.ua)); критичний онлайн-журнал, присвячений сучасному мистецтву і сучасній культурі «KORYDOR» ([korydor.in.ua](http://korydor.in.ua)), а також обширні інформаційно-аналітичні регіональні ресурси, як, наприклад [zaxid.net](http://zaxid.net), [zbruc.eu](http://zbruc.eu) та ін., де знаходимо якісні критичні огляди, що стосуються теми нашого дослідження.

## 1.2. Методи дослідження.

Реалізація поставлених у дисертаційній роботі завдань зумовила застосування цілого комплексу дослідницьких методів та підходів. Базовими для даного дослідження стали мистецтвознавчі та культурологічні методи.

Мистецтвознавчі методи передбачають аналіз культурно-мистецьких явищ з урахуванням умов їх виникнення, розвитку та взаємовпливів. Мистецтвознавчий аналіз творів в контексті «художньої картини світу» ґрунтується на методі формального та стилістичного аналізу, який ми неодноразово застосовуємо в дослідженні.

Формально-стилістичний метод дає можливість зосередити увагу на візуальному образі, а не на глибинних сенсах художнього твору.

Семіотичний метод забезпечує реалізацію «знакового» підходу до художнього твору. Його ми використовуємо при аналізі конкретних об'єктів.

Важливим для нас є метод традиційної іконографії (або іконографічний метод інтерпретації), що передбачає описовий підхід до трактування сюжетів та символів та має на меті розкриття історично-обумовленого образно-символічного змісту художнього твору.

Серед культурологічних методів, перш за все варто назвати культурно-антропологічний, що дає змогу проаналізувати механізм створення артефактів у контексті конкретної культури. Герменевтичний метод пов'язаний з поясненням художніх образів. Цей метод націлений не лише на знання про феномени культури, а й на їх розуміння.

Діахронічний метод полягає у викладі фактів та подій у хронологічній послідовності з паралельним аналізом, оцінкою та узагальненням. Цей метод ми застосовували при розробці основних розділів дослідження. В свою чергу, синхронічний метод допоміг проаналізувати ряд явищ художньої культури з урахуванням складних взаємозв'язків та можливих протиріч.

Порівняльно-історичний метод дав змогу всебічно дослідити хронологічну послідовність розвитку мистецтва в міському просторі, з'ясувати характер змін в урбаністичних арт-практиках у контексті зарубіжного та вітчизняного досвіду, а також зосередити увагу на повторенні певних культурно-мистецьких явищ та процесів, визначити їх типологічні риси.

Окрім мистецтвознавчих та культурологічних, в роботі також застосовано також ряд універсальних, загальнонаукових методів. Серед них відзначимо, перш за все фактологічно-описовий, завдяки якому виявлено та охарактеризовано визначальні мистецькі події, явища, художні об'єкти та їх авторів.

У даному дослідженні використано структурно-типологічний метод, що допоміг виявити та класифікувати художні об'єкти/проекти, реалізовані в західноукраїнських містах, визначити їх характер та порівняти їх із аналогічними

зарубіжними зразками. Завдяки типологічному підходу було визначено та охарактеризовано основні моделі традиційних та актуальних урбаністичних арт-практик в містах західноукраїнського регіону, що відображено у третьому і четвертому розділі роботи. Крім того, частково використано метод моделювання, що дав можливість сформулювати ті основні мистецькі моделі, які представлені у відкритих міських просторах.

Метод аналізу та синтезу є найбільш поширеним у наукових дослідженнях такого характеру. Ми неодноразово звертаємось до цього методу, особливо при розробці п'ятого розділу даної роботи. Крім того, методи аналізу та синтезу дали змогу встановлювати причинно-наслідкові зв'язки між історичними подіями, соціокультурним розвитком та художніми явищами. Використання цих методів нам дало змогу виокремити із великого масиву матеріалу найбільш важливі для даного дослідження явища.

Загалом, базовими дослідницькими засадами при написанні даної роботи стало поєднання історичного, проблемно-логічного, типологічного та порівняльних методів. При розгляді та аналізі конкретних об'єктів та художніх процесів, ми застосовуємо насамперед мистецтвознавчий та соціокультурний підходи.

### Висновки до розділу 1

В українській культурології та мистецтвознавстві тема сучасного мистецтва в міському просторі досліджена недостатньо. Великий масив літератури — це роботи іноземних авторів, які для нашого дослідження мають насамперед історіософську, методологічну та концептуально-теоретичну цінність. Українська фахова теорія мистецтва пропонує доволі фрагментарний аналіз сучасних художніх практик в урбаністичних просторах, зокрема Західної України.

Проведений аналіз літератури дав змогу умовно виділити три основних групи: фундаментальні дослідження західних теоретиків (Західна Європа та США) та деякі наукові розробки вчених із пострадянського простору (Білорусь, Росія);

українські дослідження, які прямо чи опосередковано стосуються теми мистецтва в міському просторі. Ці наукові розвідки стали особливо важливими в процесі розробки задекларованої теми, оскільки можливість виявити загальні тенденції та спроектувати їх на західноукраїнський регіон. До третьої групи віднесено наукові та науково-публіцистичні розвідки, що торкаються досліджуваного феномену безпосередньо у контексті західноукраїнського регіону. Це монографії фактологічного та узагальнюючого характеру, із яких отримано деякі відомості про ті чи інші арт-об'єкти, фахові наукові статті та окремі публікації у спеціалізованих періодичних виданнях та ЗМІ, що безпосередньо стосуються предмету дослідження. Аналіз літератури підкреслив актуальність та наукову новизну даної дослідницької роботи.

Джерельну базу дослідження формують, насамперед, самі арт-об'єкти та проекти, реалізовані в міських просторах, зокрема західноукраїнського регіону, робота з якими велась безпосередньо, фото- та відео-матеріали, а також ілюстрації з монографій, наукових збірників, програми та каталоги окремих проектів, різного роду періодичні видання та ін. Беручи до уваги хронологічні межі дослідження, не менш важливим джерелом інформації є сучасні електронні ресурси, матеріали з мережі Інтернет.

Методологічну основу дисертації становить системний, міждисциплінарний підхід до вивчення поставленої проблеми, який реалізується загальнонауковими (фактологічно-описовий, структурно-типологічний, моделювання, аналізу та синтезу) а також вузькоспеціалізованими методами мистецтвознавства та культурології (формально-стилістичний, семіотичний, іконографічний, герменевтичний, діахронічний, синхронічний та порівняльно-історичний).

Оскільки специфіка функціонування сучасного мистецтва в урбаністичних просторах не обмежується суто візуально-естетичними аспектами, у дослідженні використано комплексний, міждисциплінарний підхід, який передбачає звернення не лише до напрацювань із сфери мистецтвознавства і культурології, а також соціології, філософії, дизайну, архітектури, урбаністики тощо.



## РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ ЯК ВІЗУАЛЬНО-ОБРАЗНА І КУЛЬТУРНА СКЛАДОВА ЧАСТИНА МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ХХІ СТ.

### 2.1 Динаміка розвитку мистецтва в урбаністичних просторах:

#### досвід Західної Європи і США

Доба постмодерну із її небаченими за масштабами динамічними трансформаціями у всіх сферах суспільного життя пов'язана насамперед із стрімкими урбанізаційними процесами. Значно зростає роль міста, як складного соціокультурного феномена, та самого міського простору, як середовища функціонування сучасного мистецтва. Саме місто виступає тим реальним соціальним простором, структурні форми і змістовна сутність якого вимагає активізації відносин, вироблення нових фіксацій та творчого осмислення [15, с.136]. Вже від другої половини ХХ ст. розпочинається активне втручання у міський простір авангардних художніх форм. Поряд із традиційними зразками сьогодні функціонує широкий спектр видів та жанрів актуального мистецтва. У комплексі вони постають важливим чинником формування візуально-естетичного та культурно-символічного образу міста.

Стрімка урбанізація другої половини ХХ століття поставила людину доби постмодерну в таку ситуацію, що вона, незалежно від власного волевиявлення, змушена вступати в дедалі більшу кількість соціальних зв'язків та контактів, занурюючись у багатоманітні мережі урбаністичного символічно-знакового простору [96, с. 127], який у сучасних умовах часто інформативно та візуально перенасичений. Це, значною мірою, зумовлено своєрідною «деструктивною» естетикою доби постмодерну. Адже, саме візуальний образ міста другої половини ХХ — початку ХХІ ст. часто ілюструє тезу, що постмодерн — це метастиль (тобто стиль стилів). У трактуванні відомого архітектора та теоретика Чарльза Дженкса, постмодерністська забудова міста демонструє відсутність єдиної стрижневої ідеї і чітко виражену подвійність — своєрідну «усвідомлену шизофренію» [19]. У той

час як міське середовище періоду модерну формувалось на основі цілком визначеного культурного коду, а його формування базувалося на масштабних, раціональних ідейних програмах, постмодернізм, навпаки, виходить із тези про неминучу фрагментацію міського простору, передбачає посилене еклектичне змішування стилів, що може чергуватися із вкрапленнями традиції та абсолютних новацій. Одночасна присутність естетично різнорідного і навіть несумісного зустрічалось і раніше, бо історично сформований міський простір якраз і передбачає наявність стильових нашарувань, дисонансів. Принципово нове полягає в тому, що в добу постмодерну кардинально змінюється ставлення до цієї несумісності: воно стає не просто лояльним, а переходить в своєрідний культ. Таким чином, фікція, фрагментація, еклектика і хаос — основні настрої, що домінують сьогодні в постмодерністичній практиці організації міського простору [19]. Останній, в свою чергу, перестає бути статичним, його елементи все частіше приходять до фізичних і смислових зіткнень. У цьому йому сприяють різного роду рекламні і художні об'єкти, освітлення, інсталяції тощо [103, с. 85].

У формуванні візуально-комунікаційної культури урбаністичних просторів, можемо виокремити три основні структурні частини, а саме — архітектурне середовище, реклама та мистецтво. Також, безпосередню участь у формуванні візуальної культури міського середовища доби постмодерну беруть сучасні медіа-інформаційні ресурси, які посилено розвиваються в останні роки [32, с. 193]. Однак, у пропонованому дослідженні ми зосереджуємо увагу саме на мистецьких практиках, що візуально та ідейно збагачують урбаністичні простори, сприяють формуванню їх культурної ідентичності та акумулюють в собі естетичний, соціокультурний і духовний зміст [66, с. 217].

До таких практик ми відносимо класичні зразки монументального мистецтва, що впродовж історії були невід'ємною складовою міського середовища, та коло практик contemporary art (актуального мистецтва), починаючи від абстрактної скульптури і завершуючи провокативними арт-інтервенціями.

Для повноцінного дослідження сучасного мистецтва в урбаністичних середовищах, важливо знати досвід США та Західної Європи як найбільш урбанізованих регіонів, де сформувалось постіндустріальне суспільство та зароджуються провідні художні тенденції, які стають актуальними для мистецтва інших країн [40]. Власне тут мистецтво в міському просторі сформувалось в окремий культурний та художній феномен.

Найбільш поширеною формою мистецької репрезентації в урбаністичному середовищі є монументальне мистецтво. Однак, вже з другої половини ХХ століття звичні фігуративні пам'ятники, скульптури, мозаїками чи розписи стають далеко не єдиними об'єктами, що присутні в постмодерних містах.

Наприкінці 1950-х — на початку 1960-х рр. у США та Західній Європі актуалізувалась тенденція освоєння авангардним мистецтвом відкритих міських просторів. Художники, які працювали переважно у сфері абстрактної скульптури, почали «виводити» свої роботи на вулиці, проте особливо не враховували ні контексту цього простору, ні місця інсталяції арт-об'єкту. Важливим їхнім завданням стало знайомство із авангардним мистецтвом широких мас незацікавленої аудиторії [56, с. 1021]. Зокрема, відбулися скульптурні виставки під відкритим небом, як, наприклад, експозиції в рамках «Фестивалю Британії» (1951 р., 1968 р.), «Sculpture in the environment» («Скульптура в середовищі», Нью-Йорк, 1967 р.) та ін. [87, с. 283]. Такі проекти зумовили появу нового на той час терміну «public sculpture» («публічна скульптура»), однак у зв'язку із динамічним розвитком мистецтва, появою нових форм, видів та жанрів, досить швидко виникла потреба трансформації термінології та пошуку нового заміника [50, с. 138]. Більш обширний термін public art прийшов на зміну дефініції «public sculpture», на думку більшості дослідників у кінці 1960-х рр. Так, у каталозі виставки «Sculpture in the environment» («Скульптура в середовищі», Нью-Йорк, 1967 р.) дослідник Ірвінг Сандлер пише про «нову естетичну традицію сучасного

мистецтва в публічних просторах» («public art»), відмежовуючи її від звичного до цього мистецтва майстерень та галерей («studio art») [180].

Еволюція публічного мистецтва проходила стадіально, в межах послідовності, задекларованої американською дослідницею М. Квон, а саме: «мистецтво в громадському просторі» («art in public places») — «мистецтво як суспільний простір» («art as public spaces») — «мистецтво в сфері суспільних інтересів» («art in the public interest» або «новий жанр public art»), з поступовою відмовою від класичної репрезентативності та домінування в організації міського середовища [188]. До категорії «мистецтво в громадських місцях» («art in public places») в широкому розумінні відносяться і традиційні об'єкти монументального мистецтва, однак у дискурсі 1960-х — це зазвичай модерністська абстрактна скульптура, розміщена під відкритим небом з метою візуально збагатити урбаністичні середовища та наблизити авангардні мистецькі форми до пересічного мешканця міста. Активне проникнення «некласичних» художніх практик в міські простори пов'язують із революційними настроями кінця 1960-х років<sup>2</sup>, що супроводжувався гаслами демократизації мистецтва, знищенням існуючих стереотипів і завоювання нових просторів [108, с. 137]. Зокрема, сучасний культуролог Р. Сеннет наголошує, що у цей період особливо посилилась роль візуальної складової в організації міського простору, бо «в умовах урбаністичного індивідуалізму людина фактично «оніміла», а саме події кінця 1960-х, з їх вираженням антиурбаністичним пафосом, стали спробою подолання цього відчуження» [127, с. 43].

Початком постмодернізму в образотворчому мистецтві прийнято вважати поп-арт, що виник як своєрідна реакція на панування абстрактного експресіонізму [37, с. 162]. Першим представником поп-арту, який активно працював у відкритих

<sup>2</sup>Наприкінці 1960-х рр. у Франції відбуваються демонстрації, масові безпорядки, виступи молодіжних ліворадикальних сил, котрі значною мірою надихають ілюзіями «культурної революції», у США та країнах Західної Європи нарастають протести проти війни у В'єтнамі, зароджується рух «хіпі», відбувається так звана «сексуальна революція» [36, с. 161]. Усі ці явища у комплексі суттєво вплинули на розвиток постмодерного мистецтва, появу нових форм, в тому числі і в урбаністичних арт-практиках.

міських просторах, можна вважати Класа Ольденбурга. Він обрав для себе вже випробувану героїзацію речі, яка трансформує предмет в пам'ятник. Адже монумент — форма, яка вимагає однозначної інтерпретації, але абсурдний монумент, пам'ятник порожнечі, тому, про що нічого згадати, як, наприклад, зламаний гудзик, здатний зробити ефект короткого замикання і блокувати процес тлумачення [4, с. 162]. Серед найвідоміших його проектів — велетенська помада на гусеницях танка у дворі Йельського університету (1969 р.) — як, власне, вираження протесту проти війни у В'єтнамі [142, с. 73]. Цей об'єкт замовили студенти як пам'ятник «другій американській революції» (кінець 1960-х рр.), гаслом якої було, як відомо, «займайтеся коханням, а не війною». Йельська «Помада», розташована прямо навпроти традиційного монумента пам'яті учасників воєн, які вели США, була своєрідним прапором, а її постамент — танкові гусениці — слугували трибуною, що підкреслювало революційний характер твору. (іл. А. 2.1.1) Серед інших відомих поп-артівських об'єктів Ольденбурга — гігантська «Прищипка для білизни» (Філадельфія, 1976 р.), «Шоколадний пломбір» — скульптура для Центрального парку в Нью-Йорку; «Гігантські недопалки», що мають інтерактивний характер (завдяки дротяним каркасах їх можна згинати), велетенські інструменти, гудзики та інші предмети повсякденного вжитку, що з'являлися на площах американських та європейських міст у 1970-х роках [4, с. 163—164] (іл. А. 2.1.2).

Під впливом постмодерних тенденцій, активно трансформується реалістична бронзова пластика, що є однією з форм public art («art in public places») [74, с. 61]. Зазначимо, що у пострадянському дискурсі такі об'єкти визначають терміном «жанрова міська скульптура». Це явище має деякі спільні риси із об'єктами поп-арту, а саме іронічний характер, елемент гри, спонтанність, надмірний реалізм тощо. Якщо об'єкти поп-арту — це здебільшого привнесені в міський простір та художньо трактовані предмети повсякденного вжитку, то в жанровій скульптурі найчастіше увічнюють шаржево-іронічні образи соціально-побутового характеру.

Такими є, до прикладу, відомі скульптри «De Vaartkroon», (1985 р. Брюссель, Бельгія), що зображає поліцейського, який спіткнувся через зловмисника, що переховувався в каналізаційному люку (іл. А. 2.1.3), пам'ятник «Трудоголіку» біля торгового центру в Чікаго (США) (іл. А. 2.1.4), скульптурна група «Чиновницька Феміда» у Копенгагені (Данія) (іл. А. 2.1.5) та ін. Скульптури іронічного характеру можуть бути виконані із найрізноманітніших матеріалів, з використанням сучасних технологій. Для того, щоб пом'якшити конфлікт між технікою і гуманітарної культурою кінця ХХ — початку ХХІ століття нові урбаністичні середовища почали включати такі арт-об'єкти, які могли зняти психологічну напругу, викликати позитивні емоції і бути сумісними із навколишнім простором [10, с. 59—61]. Хоча на початкових етапах саме цієї сумісності із простором істотно бракувало. Публіка часто сприймала твори public art досить вороже, що отримало свій відгук і у художній критиці. Митці — представники актуального мистецтва, зазнавали гострої критики, через те, що інстальювали свої об'єкти без урахування контексту простору, при цьому часто руйнуючи його культурно-ідеологічний зміст, не враховували і потреби соціуму. Неприйняті публікою були також одні з перших об'єктів, які характеризують терміном public art, а саме — «Голова жінки» П. Пікассо (1965 р., Чікаго) (іл. А. 2.1.6) та «Висока швидкість» О. Колдера (1977 р., Гран-Рапідс) (іл. А. 2.1.7), які згодом перетворилися на впізнавані символи цих міст. Але були роботи і з іншою долею: скандальний об'єкт Річарда Серра, «Похила арка» 1981 р. — гігантський бар'єр, що як шлагбаум перекрив пішохідний рух однієї з площ в Нью-Йорку, через чотири роки було демонтовано внаслідок невдоволення жителів міста [4, с. 162] (іл. А. 2.1.8). Хоч інші роботи Серра до сьогодні присутні у багатьох містах США та Західної Європи, найвідоміші з них — «Фулькрум» 1987 р. в Лондоні (іл. А. 2.1.9) та «Повороти Берліна» 1986 р. (іл. А. 2.1.10).

Потреба врахувати контекст простору для авангардних арт-об'єктів зумовлює їх подальший формальний та концептуальний розвиток. З'являється поняття «site-

specific sculpture» та більш узагальнююче «site-specific art» (мистецтво, орієнтоване на специфіку місця), а сам концепт змінюється на «мистецтво як суспільний простір» («art as public spaces») [188]. Це так зване «контекстне мистецтво», яке значно менше орієнтоване на об'єкт, а більше націлене на врахування особливостей місця. Головна особливість полягає в тому, що кожен твір тісно взаємодіє з місцем інсталяції і не може вважатися закінченим і бути зрозумілим без урахування контексту простору. У свою чергу, міський простір завдяки твору трансформується: арт-об'єкт підкреслює або «перевантажує» його культурний, соціальний або історичний сенс. Такий твір частково втрачає свою автономію, стаючи частиною контексту, з якого його неможливо вилучити, оскільки ним і для нього він був створений [79, с. 56]. Зокрема, найбільш промовистим прикладом «site-specific sculpture» можна вважати широковідомий монументальний арт-об'єкт А. Капура «Небесні врата» в Чикаго 2010 р., який став своєрідним символом міста (іл. А. 2.1.11). Серед європейських зразків відзначимо скульптуру «Голова Кафки» у Празі. Це сучасний пам'ятник Франца Кафки авторства відомого скульптора Давида Черни, виконаний у вигляді гігантської 10-тиметрової голови із нержавіючої сталі. Вона складається із дзеркальних дисків, що обертаються в різних напрямках та трансформуються в портрет Франца Кафки на кілька секунд. Потім вони згортаються у суцільний дзеркальний об'єкт, в якому, як і у випадку зі скульптурою А. Капура, можна побачити відображення навколишнього урбаністичного пейзажу (іл. А. 2.1.12).

У контексті «site-specific art» на початку 1980-х років виникає феномен «контрмонументу» (або ж «антимонументу»), як своєрідна альтернатива традиційному пам'ятнику і в сенсі форми, і в плані концепції [66, с. 221].

Для міських просторів другої половини ХХ століття були характерними не лише тривимірні пластичні об'єкти. Власне, в межах «site-specific» деякі дослідники розглядають і так званий стріт-арт [79], представлений здебільшого настінними розписами. У даному дослідженні ми не будемо зупинятись на

стихійних текстових розписах, тегах, трафаретах, тощо, що окремі дослідники також відносять до цієї категорії [108, с. 144], а окреслимо деякі аспекти великоформатних настінних композицій, що беруть активну участь у візуально-естетичній організації урбаністичного простору другої половини ХХ століття.

Вже наприкінці 1970-х років у США відбувається піднесення двох взаємопов'язаних та водночас окремих мистецьких рухів: муралізму — як офіційно санкціонованого місцевими громадами, державними установами та приватними меценатами урбаністичного мистецтва, та графіті [184]. Мурали являють собою великоформатні художні композиції, що часто зображають місцеві події і персоналії, та є своєрідним відображення культурних смаків і колективних цінностей, що було звичним явищем для публічного мистецтва того часу. Таке мистецтво вважалося антиелітарним та перебувало поза межами художньої критики, бо його творцями далеко не завжди були професійні художники. Водночас воно завжди вирізнялося певною соціальною орієнтацією. Показовим прикладом є проект «Велика стіна» («Great Wall») в Лос-Анджелесі (1976—1984 рр.), реалізований під егідою Центру «Public art Resource» (SPARC) (іл. А. 2.2.13). Художник Дж. Бака об'єднав зусилля 30-ти професійних художників і 450-ти робочих підлітків (частина з яких — із кримінальним минулим), які разом розписали велетенську стіну. Розписи відтворили історію Каліфорнії від початку її заснування і до Олімпійських ігор 1984 р. з позиції тієї категорії суспільства, що, як правило, «залишається поза історією» [184, с. 75]. Цей проект демонструє ефективну співпрацю художників та громади міста та має виразний соціальний підтекст. Така соціокультурна практика досить розповсюджена у США і Західній Європі.

Графіті як несанкціоноване мистецтво субкультур, які формували расові етнічні групи, набуло особливої популярності у цей період. Однак здебільшого це були нефігуративні, абстрактні зображення, частіше надписи, доступні для розуміння лише представникам субкультур [184, с. 100]. Несанкціоновані розписи



можуть мати потужний соціальний підтекст, інколи агресивно-радикального характеру. Графіті як феномен заслуговує окремого, міждисциплінарного вивчення, відповідно, ми не можемо детально зупинитись на цьому виді художньої активності. Відзначимо лише творчість відомого представника несанкціонованого стріт-арту Banksy (Бенксі), роботи якого вирізняються художніми якостями, мають гострий соціальний підтекст, завжди актуальні та, завдяки таємничій постаті самого автора, стали своєрідним світовим стріт-арт брендом (іл. А. 2.2.14).

Також зазначимо, що наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття муралізм також еволюціонує і набуває нових форм. Зокрема, поширеною тенденцією стало так зване 3D-графіті або суперграфіка, яке передбачає відтворення ефекту трьохвимірного простору на двохвимірних площинах, що вимагає високого рівня професійної майстерності. Яскравим прикладом тут може композиція Дж. Хілла в Лондоні 2011 р. (іл. А. 2.2.15).

Повертаючись до тривимірних об'єктів, які можна вважати домінуючою художньою формою в урбаністичних середовищах, зазначимо, що відбулися значні зрушення в осмисленні взаємодії скульптури і простору. Так, в дискурсі 1980 — 2000-х скульптура вже фігурує не як окремий, порівняно незалежний від середовища «завершений об'єкт». Вона трактується, по-перше, у взаємодії із глядачем, який часто є складовою частиною просторового рішення, а по-друге, у взаємодії із місцем локації — позбавлена п'єдесталу скульптура «вбирає» в себе фізичні та ідейні характеристики свого оточення, стаючи із ним одним цілим. І, нарешті, змінюється розуміння матеріалу — нині легітимними матеріалами скульптури визнаються не тільки класичні камінь, бронза, гіпс і трохи менш традиційні скло, полімери і сталь, але також і документація (фото, відео, текст), проекція, звук, або живе людське тіло [26].

У 1995 р. американські художники і критики об'єднались щоб проаналізувати широкий спектр соціально-орієнтованих, процесуальних практик в сфері публічного мистецтва, що розвиваються та актуалізуються в сучасному світі. Ці

практики істотно відрізнялися від панівної раніше ідеї public art як мистецтва, втіленого у матеріальних об'єктах і були визначені як «новий жанр public art». Цей термін дозволяє провести межу між нерухомим об'єктом та колом практик, що передбачають вирішення соціальних цілей та скеровані на ескалацію суспільної свідомості [180]. До таких практик належать різного роду акції — перформанси, гепенінги, community art («діалогічне мистецтво»), частково флеш-моби тощо. Ці явища, що синтезували образотворче мистецтво з театральним дійством, беруть свій початок ще від 1970-х років, однак вони дуже рідко бувають довготривалими і практично не можуть існувати в чистому вигляді [36, с. 163]. Зокрема, гепенінги і перформанси, які можна трактувати як форми акціонізму, почали актуалізуватись ще у 1960-х роках. Потужний вплив на їх становлення у європейському мистецькому середовищі мав рух «Fluxus» («Флюксус») який остаточно сформувався на початку 1960-х. За визначенням, яке пропонує Р. Шмагало, гепенінг — художнє дійство в міському середовищі, без чітко окресленого плану і концепції та з невизначеним результатом (що й відрізняє його від перформансу) [167, с. 448]. Гепенінги носять відносно імпровізаційний характер, та передбачають залучення до дійства глядачів, що випадково опинилися на місці проведення акції. Гепенінги розвиваються як подія, радше спровокована, ніж організована його ініціаторами, та є принципово неповторними і унікальними. Вони зберігаються тільки у відеозаписах. Натомість, перформанс відрізняється від гепенінгу організованістю і спланованістю дій та має індивідуалізований характер. Місце виконання перформансу — найчастіше виставковий зал, однак простір міста також використовується. Дистанція між виконавцями і глядачами, як правило, більша, ніж у гепенінгу [39, с. 334].

Варто згадати одного із представників мистецтва т. з. «нового жанру public art» Джозефа Бойса, який ввів поняття «соціальної скульптури». Цей термін вже отримав апробацію в українському науковому дискурсі, зокрема у дослідженнях О. Чепелик [160 — 162]. Як один із найбільш яскравих представників мистецтва

постмодерну, Д. Бойс сформулював своє теоретичне трактування соціальної, культурно-політичної функції та потенціалу мистецтва [160, с. 112]. Поняття соціальної скульптури було запроваджене ним власне для того, щоб характеризувати творчі акти, до яких були б залучені члени місцевої спільноти та які вплинули б на навколишній світ [160, с.62]. Як зазначає О. Чепелик, «...соціальна скульптура оперує проектами з чітким розумінням місця і часу. Завдяки демографічним особливостям, економічному статусу і географічним чинникам суспільства, художні роботи стосуються різноманітних тем, що враховують політичні, економічні, екологічні проблеми, які знаходяться у полі зору сучасного мистецтва і культури, включаючи пошуки конструювання ідентичності. Крім того, художники досліджують проблеми мистецтва, культури та урбаністичного розвитку» [160, с.122]. Власне, усі ці характеристики в більшості відповідають тим практикам, що називають «новим жанром public art». Назагал, жанр соціальної скульптури має повне право вважатися одним із напрямів public art в широкому розумінні, оскільки передбачає обов'язкове залучення громадськості та активну комунікативну функцію [171, с. 158].

Щоправда, визначальною рисою багатьох практик такого типу, є, власне, їх тимчасовий характер. Адже не маючи матеріального втілення у певних об'єктах, сама ідея функціонує лише протягом обмеженого проміжку часу, а їх значення в просторі міста швидко втрачається. Окрім того, концептуальні арт-інтервенції здебільшого залишаються незрозумілими для пересічного мешканця міста. Все ж, такі мистецькі явища стали невід'ємною складовою світового художнього процесу та знайшли своє відображення в країнах пострадянського простору. Загалом, жанри мистецької акції, перформансу, гепенінгу мають важливе значення для міста і громадськості через їх особливу специфіку, яка відповідає тим вимогам і завданням, які ставить перед собою мистецтво публічного простору [171, с.159].

Окреслимо основні тенденції розвитку сучасного мистецтва в міському просторі. Як зазначалось вище, у 1960-х роках відбуваються інтервенції у публічні

простори міст відверто авангардних мистецьких форм. Поширеними стають абстрактні тривимірні об'єкти, які далеко не завжди були доступними до сприйняття і розуміння пересічним громадянам. Прикладами тут можуть бути численні роботи А. Колдера, Р. Серра, а також процесуальні акції.

Ще однією виразною тенденцією постає тяжіння до реалістичних та гіперреалістичних форм в урбаністичних художніх об'єктах, поштовх до розвитку яких дав поп-арт. Важливе місце займає елемент іронії — як одна із визначальних рис постмодерну.

Поряд із надмірним реалізмом, варто відзначити гігантоманію, яку простежуємо в більшості згадуваних вище прикладах. Показовою в цьому контексті може слугувати велетенська скульптура Мерелін Монро в Чикаго (2011 р., С. Джонсон) та ін. (іл. А. 2.1.16) Своєрідну «абстрактну» гігантоманію демонструють нам численні проекти Аніша Капура, Деміана Хьорста та ін. (іл. А. 2.1.11, 2.1.17).

Оскільки все-таки саме фігуративний спосіб мистецької репрезентації є найбільш адекватним шляхом звернення до широкої аудиторії, виразно окреслюється тенденція синтезу фігуративу та концептуалізму в урбаністичних арт-практиках. Такими є, наприклад, скульптури Деміана Хьорста «Непорочна мати» (2005 р.) (іл. А.2.1.17), широковідома серія «Мандрівники» Бруно Катанело (Марсель, Франція) (іл. А. 2.1.18), видатна скульптура «Розширення» («Expansion») Пейдж Бредлі у Нью-Йорку (іл. А. 2.1.19), пам'ятник Івану-Павлу II в Римі Оліверо Райналді (2011 р.) (іл. А. 2.1.20) тощо.

Ще однією виразною рисою та водночас тенденцією об'єктів/проектів, реалізованих в міському просторі, постає їх інтерактивний характер. Сама ідея використати ефект інтерактивності в мистецтві зародилась ще на початку ХХ століття, але досягла піку лише в його кінці. Зокрема, під інтерактивними розуміються синтетичні об'єкти сучасного мистецтва, головною рушійною силою і умовою появи яких є множинна діалогічна співучасть аудиторії у процесі

творення [103, с. 84]. Ними можуть бути об'єкти, яким властивий об'єм, мультимедіа, зв'язок із кіберпростором, елементами перформансу тощо. Участь реципієнтів у формуванні арт-об'єкта постійно зростала, що залежало не лише від творців мистецтва, але і від змін самої аудиторії, яку вже не задовольняли готові художні і комунікативні кліше. Важливим ставав контакт об'єкту не лише з аудиторією, але і з міським простором, культурними і смисловими характеристиками місця. Одним із основних принципів інтерактивних арт-об'єктів є створення естетично-смислового незавершеного простору для співучасті — починаючи від можливості відображення (як у творах А. Капура), завершуючи творення співхудожниками у віртуальному і реальному просторах [103, с. 86—87].

Дослідниця О. Чепелик стверджує, що «...однією з найбільш вагомих мистецьких тенденцій останніх 15 років є розповсюдження і інституціоналізація групової та соціально орієнтованої творчості, яка базується на безпосередньому залученні людей, груп та співтовариств до художніх процесів. Джозеф Бойс назвав його мистецтвом «соціальної скульптури», Грант Кестер називає «діалогічним мистецтвом» Карлос Базуальдо — «експериментальним співтовариством», Ніколя Бурріо «мистецтвом взаємодії» [160, с.115]. Як бачимо, саме практики інтерактивного характеру на сучасному етапі є актуальною тенденцією, що продовжує розвиватись надалі.

### 2.1.1. Роль арт-об'єктів у формуванні міської ідентичності та актуалізації колективної культурної пам'яті

Разом із динамічним розвитком художніх практик у міському просторі, у контексті постмодерністичних тенденцій розширюються і їх функціональні характеристики, зокрема, посилюється значення мистецтва у формуванні міської ідентичності, а також трансформується його меморіальна функція.

Міська ідентичність, тобто образ міста, існує в суспільних уявленнях і є основою для ідентифікації його жителів [106, с. 488]. У процесі становлення

міської ідентичності важливу основу відіграє досвід людської культури загалом. Вона значною мірою залежить також від невідкладних та некерованих факторів — традиції, культурних кодів та зразків. Міська ідентичність, вкорінена в історичний досвід міста, є безпосереднім та неперервним процесом його оновлення і творення, застосовуючи множину тактик і практик [84, с. 23].

Самі ж урбаністичні простори є по суті «наочно історичними», тобто як мінімум в архітектурі, у видимих знаках і пам'ятниках, можна простежити історію міста, порівняти її з іншими містами і т.п., тобто «ідентифікувати» [106, с. 489]. У цьому контексті визначальні саме художні практики, як важливий засіб ідентифікації, фіксації і трансляції історичного досвіду міста. Як зазначає Д. Харлінг, «...розвиток міського простору не може бути сферою діяльності лише архітекторів, інженерів і планувальників. Художники повинні вносити свою специфічну лепту у розвиток і збагачення складного урбаністичного простору, розраховану на довготривалу перспективу» [180].

Меморіали, скульптури, статуї і монументи впродовж історії споруджувались в усіх містах і в більшості випадків сприймаються як їх невід'ємна органічна частина. Ці художні об'єкти стають важливим візуально-естетичним та культурно-ідеологічним фактором, який сприяє формуванню неповторного образу міста. У сучасному, глобалізованому суспільстві їх роль значно зростає. Якщо для нових міст мистецтво може слугувати ефективним засобом творення їх ідентичності, то для вже існуючих — це суттєвий чинник утвердження, підсилення, відновлення або ж певної трансформації вже сформованої ідентичності міста [54, с. 333].

Ще однією причиною посиленого зростання ролі мистецтва в урбаністичних просторах, є потужна конкуренція між сучасними містами: незалежно від розмірів, географічного розташування чи передісторії, усі міста націлені на пошуки власного, неповторного образу. Вони вступають у безпрецедентну в світовій історії конкуренцію одне з одним за людські, інформаційні і грошові потоки, які необхідно приваблювати не просто вигідними конкурентними умовами, але,

передусім, неповторним символічним капіталом, автентичним «Я» [188]. Тут, знову ж таки саме мистецтво часто слугує важливим засобом творення, утвердження та підсилення цього «автентичного Я» міста, тобто його ідентичності.

Дослідники відзначають, що public art бере безпосередню участь у створенні особливостей, а часто й унікальності міста, стає його своєрідним символом [147]. Доцільно звернутись до деяких прикладів, які можуть проілюструвати цю тезу. Насамперед, скульптура Пабло Пікассо «Голова жінки» в Чикаго в 1965—1967 рр. Цей проект було замовлено приватними компаніями для Чиказького Громадського центру, де його і встановили. Спершу скульптура була неоднозначно сприйнята громадськістю, однак згодом «Чиказький Пікассо», як її стали називати, значною мірою завдяки всесвітній популярності автора, став своєрідною «візитівкою», одним із символів міста. [87, с. 284] (іл. А. 2.1.6). Власне, з метою нарощення «символічного капіталу», міські муніципалітети та комерційні структури замовляють скульптури у відомих авторів, що працює на промоцію самого міста.

Показовою тут є скульптура Александра Колдера «Висока швидкість» 1969 р. («La grande vitesse») у місті Гранд Репідс, штат Мічіган. Новостворене місто, як і багато інших американських міст, наприкінці 1960-х —1970-х роках, прагнуло побудувати новий, динамічний бізнес- і культурний центр. Громадськість міста хотіла, щоб воно було «нанесене на карту» як в національному, так і в міжнародному масштабах, що по суті означало, що йому потрібен унікальний образ. Місто замовило масштабну абстрактну скульптуру у художника із міжнародною репутацією А. Колдера (іл. А. 2.1.7). Після довготривалої полеміки громадськості, вона була прийнята містом, і, навіть, перевершила роботу Пікассо у своєму емблематичному потенціалі. Ця скульптура стала логотипом міста і прикрашає офіційні папери та машини муніципалітету. Потужна символіко-культурна роль цього арт-об'єкту у формуванні ідентичності міста Гран-Рapidс до

сьогодні дозволяє розглядати його як один із найбільш успішних проектів у сфері public art [188].

У Європі та США функціонують окремі інституції, метою яких є розробка спеціалізованих public art програм, у яких задіяні провідні митці, арт-менеджери, маркетингологи, мистецтвознавці, урбаністи, соціологи тощо. Вони орієнтовані на формування нового соціокультурного простору сучасного міста та виступають як засіб брендингу території. Одним із перших прикладів таких інституцій є заснований у 1965 році Національний фонд підтримки мистецтва (National Endowment for the Arts), який започаткував програму «Мистецтво в громадських місцях» («Art-in-Public-Places Program»). Власне, саме скульптура «Висока швидкість» А. Колдера стала першим проектом, що був підтриманий у рамках цієї програми.

Авторський творчий винахід А. Колдера — «мобілі» та «стабілі», присутні у багатьох світових мегаполісах, є впізнаваними та ефектними в контексті урбаністичного ландшафту. Серед них: «Теоделапіо» (Сполето, 1962 р.), «Чорна вдова» — навпроти Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку (1974 р.), анімалістична серія «Орел» (Сіетл, 1971 р.), «Червоні олені» (Гановер, 1971 р.), «Червоний кінь» (Вашингтон, 1974 р.), «Фламініго» (Чикаго, 1974 р.) та ін. [1] (іл. А. 2.1.21). Власне, наявність скульптури А. Колдера в просторі того чи іншого міста є ознакою престижу та важливою складовою конструювання міської ідентичності сучасними мистецькими засобами.

Одним з перших європейських проектів public art, що зіграв помітну роль у формування культурної ідентичності міста, можна вважати «Скульптурні проекти в Мюнстері» (Німеччина) 1977 року. Це масштабна виставка сучасної скульптури, фундаментальна ідея якої полягає у встановленні діалогу між художниками, містом і публікою. Іншими словами, основною метою є мотивація художників до створення проектів, які б стосувалися взаємодії реального середовища міста з архітектурою, плануванням, історією і соціальною структурою. Місто Мюнстер в



цілому являє собою не лише «музей модерністичної скульптури під відкритим небом», а й місце конфронтації між історією та сучасним мистецтвом [108, с.137].

Мистецтво, орієнтоване на особливості простору, — «site-specific art», починається від загального визнання конкретних місць як локусів автентичного досвіду, вмістилищ історичної і персональної ідентичності [188]. Показовою у цьому контексті була серія міських художніх програм «Місця з минулим» («Place with the past», 1991 р.) — своєрідні виставки під відкритим небом, метою яких було поглибити діалог між мистецтвом і соціально-історичним компонентом міського простору. У кінцевому результаті ці виставки використали для просування міста Чарльстона як унікального «місця». Зокрема, в цьому контексті, М. Квон зазначає, що «...саме художні практики, орієнтовані на особливості простору («site-specific») можуть призвести до «розкопувань» потаємних, скритих історій, вивільнення конкретних історичних смислів із конкретних місць та ініціювати процес «відкриття» (повернення) малих міст, які до цього часу були проігноровані пануючою культурою» [187].

Важливо зазначити, що на Заході виникнення «site-specific public art» для надання цінності та ідентичності міст є результатом фундаментального культурного зрушення, внаслідок якого архітектура і міське планування, які раніше були основними каналами для вираження образу міста, поступилися місцем іншим, що перебувають у більш тісному зв'язку із такими сферами як маркетинг і реклама. З огляду на це, відзначимо, що мистецькими засобами багато комерційних структур популяризують свою діяльність, формують специфіку окремих місць, що часто в комплексі підсилюють та утверджують загальну культурну ідентичність конкретного міста [47, с. 339].

Використання мистецьких об'єктів як засобу конструювання міської ідентичності відбувається завдяки продуманим механізмам фінансування подібних проектів, яке здійснюється на основі спеціальних програм. Прийнята схема фінансування дозволяє покривати витрати на планування, розробку

дизайну, виготовлення, купівлю і розміщення арт-об'єктів як у випадку створення нових публічних просторів, так і реконструкції вже існуючих тощо. У багатьох містах діє принцип «відсоткових відрахувань» на розвиток public art (так зване «суспільне замовлення»: один відсоток від загального бюджету проекту капітального будівництва в місті спрямовується на розвиток public art). Відповідно, бюджет мистецького твору є пропорційним обсягу одного відсотка від повної вартості будівництва [160, с. 161].

Саме сучасне мистецтво творить нові та увиразнює існуючі культурно-символічні образи міста, відіграє важливу роль у створенні ефекту автентичності та модерності урбаністичного простору, підсилює його культурний та історичний сенс. Очевидно, що важливим є фінансово-організаційний аспект, регламентований спеціалізованими муніципальними програмами, що сприяють розвитку публічного мистецтва в цілому.

Варто звернутись ще до однієї важливої функції сучасних художніх практик, а саме — меморіальної та комемораційної. Мистецтво є одним із найбільш ефективних засобів формування колективної культурно-історичної пам'яті, бо, інтерпретуючи минуле художніми засобами, здійснюється символічне маркування міського простору. Окрім свого візуально-естетичного призначення, мистецтво має чіткий історичний, ідеологічний і соціокультурний зміст, апелює до суспільної свідомості і культурної пам'яті.

Під впливом соціокультурних змін межі ХХ—ХХІ ст. переосмислюється та по-новому інтерпретується проблема культурної пам'яті, яка втілена у мистецьких творах, що безпосередньо взаємодіють із соціумом в просторі міста [48, с. 107].

Вже з 1970-х років простежується тенденція повернення мистецтва до теми пам'яті. Митці почали розвивати нові показові форми мистецтва як пам'яті [7, с. 376]. У пострадянському та, особливо, у західнонімецькому контекстах проблема монументального мистецтва у міському просторі пов'язана із травматичним тягарем тоталітарного минулого та потребою переосмислення

репрезентації історії та колективної пам'яті художніми засобами. У той же час в загальноєвропейському контексті практики сучасного мистецтва в міському середовищі вже відмовляються від традиційних, монументальних форм репрезентації, що стало результатом кардинальних змін у відносинах між ідентичністю, колективною пам'яттю і міським простором [62, с. 245].

У контексті актуалізації культурно-історичної пам'яті, насамперед доцільно виділити дві основні моделі сучасного мистецтва у міському просторі: це традиційні форми монументального мистецтва, що до сьогодні переважають на пострадянському просторі, та новітні концептуальні проекти, які йдуть всупереч із попередньою практикою і являють собою альтернативні художні рішення [48, с. 109]. Власне останні сформували нову художню та меморіальну тенденцію в урбаністичних арт-практиках кінця ХХ — початку ХХІ ст.

З 1970-х утверджується концепція мистецтва, орієнтованого на особливості простору — «site-specific public art», яке працює як критичне нагадування, скероване на актуалізацію культурної пам'яті та пошук локальної історичної ідентичності [77, с. 473]. Оскільки це, перш за все, мистецтво відкритих міських просторів, для нього, окрім власне естетичної цінності, властиве певне об'єднуюче начало. Відтак, найбільш очевидним прикладом тут постає меморіал, який вже після Другої Світової війни опинився на роздоріжжі різних ідеологічних і творчих пошуків. Існує переконання, що найбільш яскравий і зовні вражаючий зразок меморіалу післявоєнного часу був запропонований радянським монументальним мистецтвом: йому притаманний реалістичний характер художнього вирішення з акцентуванням зовнішньої експресії і виразом пластичних ідей через гнітючий гігантизм масштабу [93, с. 45]. Однак, у «закритій культурі» СРСР, так само як і в нацистській Німеччині та комуністичному Китаї, такі пам'ятники виступають як інструмент ідеології і не є результатом суспільного консенсусу, не грають ролі художнього вислову, та не є способом реалізації авторської ідеї. Традиційні для (пост)тоталітарних суспільств монументи та меморіали, які художніми образами

втілювали ідеї режимів, асоціювалися із конкретними політичними доктринами, що і сприяло скептичному та критичному ставленню до цього способу художнього вираження в мистецтві Західної Європи і США [94, с. 62].

Традиційне монументальне мистецтво, як найважливіший інструмент держави, поставило Німеччину перед важким завданням консолідації суспільства навколо канонізованої версії минулого. Попередня практика привела до недовіри як до самої форми монумента, так і до тих ідей, які він уособлював. Традиційні форми мистецтва були покликані прославляти переможців або оплакувати жертви з позиції власного моральної переваги, що у випадку з Німеччиною після Другої світової війни було абсолютно неможливо. Тому нові меморіальні практики були покликані увічнити варварство, а не героїзм, сором, а не гордість. Це стало серйозним випробуванням для національного консенсусу та національного почуття гордості та ідентичності. Для художників (особливо німців), що в підсумку, знайшли нову форму меморіальної практики в міському просторі, було очевидно, що пам'ять про війну та Голокост повинна залишатися вічним боєм в суспільній свідомості, і ніяких пом'якшень в її представленні в принципі бути не може [48, с. 111].

Ідея створення монументів нового типу отримала повноцінне втілення вже на початку 1980-х років, коли саме в Західній Німеччині постали приклади справжньої альтернативи традиційному пам'ятнику — і в сенсі форми, і в плані концепції, які американський дослідник Джеймс Янг визначив, як «counter-monuments» — «контрмонументи» (або ж «антимонументи») [140, с. 218]. Він повноцінно сформулював концепцію контрмонументу вже на початку 1990-х років, акцентуючи увагу на питаннях критичного ставлення художника до пам'ятника загалом та відмови від традиційної іконографії. Сформувалося переконання в тому, що традиційні пам'ятники здатні передати тільки яскравий, хоча і обмежений, художній образ, але не можуть втілити в собі справді глибоке міркування про складні історичні події [93, с. 46].

Ілюстрацією можуть слугувати проекти художників Йогана Герца та його дружини Естер Шалєв-Герц. Перша їхня робота — «Монумент проти фашизму» (1986 р.) в Гамбурзі являє собою чотиригранну алюмінієву колону, покриту свинцем, висотою в дванадцять метрів, на нижній секції якої перехожі могли зробити надпис спеціальним сталевим вістряем. Коли вільного місця не залишалось, ця частина колони опускалася в землю, а надписи покривали наступну секцію, поки до кінця 1993 року вся споруда не увійшла в землю, за винятком верхньої частини, яку можна побачити сьогодні [140,с.145] (іл. А. 2.1.22). Зміст полягав у тому, що люди, немов би підписуються під колективним листом на знак протидії фашизму [93, с. 49]. У 1993 р. Й. Герц створює ще один проект — «Монумент проти расизму». Ідея полягала у переліку зруйнованих нацистами єврейських кладовищ, назви яких гравіювалися на внутрішній, оберненій до землі, стороні бруківки, якою викладено звичайну дорогу до замку Саарбюкен, де колись розміщувалось Гестапо [140, с. 145]. Цей проект ще називають «Невидимим монументом», а після його офіційного визнання площа перед замком також отримала нову назву «Площа невидимого монументу» (іл. А. 2. 1.23).

У контексті Голокосту проблемою колективної пам'яті була надзвичайно велика кількість загиблих і зниклих безвісти. Це відображено також і у роботах Крістіана Болтанскі. Зокрема, проект «Відсутній будинок» («The missing house») 1990 р., був реалізований у східній частині Берліна. Автор зробив розписи, що апелюють до історії одного будинку та його мешканців, які під час Другої світової були змушені покинути свій дім. На першому поверсі К. Болтанскі розмістив таблички з іменами осіб чи родин, які мешкали в будинку під час і після війни. Автор акцентує на проблемі примусової еміграції або депортації, яка за тих часів руйнувала цілі спільноти мешканців в Берліні і цей загальновідомий факт набув іншого значення, якщо його інтерпретувати щодо конкретних імен та адрес. Так, завдяки своїй роботі, Болтанскі перетворив непомітну частину забудови, що

використовувалась як прохід, на «місце пам'яті». Використовуючи мінімальну кількість образів та позначень, йому вдалося зробити доступними для прочитання знаки історії, які встигли стати невидимими [7, с. 390 — 395].

Варто також згадати масштабний меморіал Голокосту, конрмонумент Пітера Айзермана в центрі Берліна (2001 — 2005 рр.), що являє собою велетенське поле із близько триста тисячами кам'яних плит (іл. А. 2.1.24).

Концепція «контрмонумента», як показав Джеймс Янг, концентрується на двох особливостях нових меморіальних практик. По-перше, в них відбувся перегляд об'єктів меморіалізації, а по-друге, була деконструйована сама ідея пам'ятника як такої собі «посудини з минулим», яка здатна реактивувати це минуле в будь-який момент. «Контрмонументи» відмовляються від прямої ілюстративності, декоративності, християнських конотацій, спокутного пафосу і романтизації страждань; вони можуть бути недовговічні, на відміну від традиційних пам'ятників, так як їх метою є прямий вплив на людей, не втіха, а, швидше, викликання почуття дискомфорту [93, с. 47]. Так, художники, серед яких Сол Левіт, Йоган Герц, Хортс Хохайзель, Пітер Айзенман, Гунтер Демніг та ін. пропонують багатозначні меморіальні об'єкти, звернені проти самих себе: «зникаючі, невидимі, мобільні та інколи навіть потворні, які не документують вольовий акт пригадування, що долає смерть, а підводять баланс масштабам втрати» [7, с. 377]. Контрмонумент — своєрідна спроба переламати прагнення гармонізувати простір, його статичність та знівелювати терапевтичну, заспокійливу функцію пам'ятника. Сам же глядач повинен бути не пасивним, а залученим у проект, розлюченим, але не байдужим. Пам'ятник, тим самим, працюватиме як тригер громадських дискусій, які не повинні припинятися.

Розвиток нових меморіальних практик в міському просторі пов'язаний не лише із проблематикою Голокосту та Другої світової війни. Їх тематика суттєво розширюється і охоплює найрізноманітніші аспекти культурної пам'яті. Так, наприклад, модель «художньої інтервенції», яскравим представником якої є

Кшиштоф Водичко, базується на тезі, що монумент повинен «працювати сьогодні», — бути не «порожнім знаком історії», а місцем дискутування сучасних проблем. Його метод полягав у тому, щоб взяти деякий об'єкт суспільної значимості і спроектувати на нього зображення, що зміщує і руйнує його звичне смислове навантаження, чи це меморіал загиблим, чи пам'ятка культури, чи адміністративний центр. Яскравими прикладами таких проектів є проекція руки Рональда Рейгана на фасад будівлі AT&T (1984 р.), або свастики на центр класичного фронтона посольства ПАР у Лондоні (1985 р.) та ін. Автор відзначає, що мета таких меморіальних проекцій полягає не в тому, щоб «оживити меморіал», або ж підтримати бюрократичну «соціалізацію» певного місця, а продемонструвати, що меморіал «мертвий». Загалом, проекти контрмонументів подібного характером визначають як найбільш радикальний public art [140, с. 141].

Такі митці як Ансельм Кіфнер, Зігдер Зігурсон, Анна і Патрік Прав'є інтерпретують тематику пам'яті у зовсім іншому ракурсі, апелюючи не до травматичних подій минулого (як у випадку із контрмонументами), а до важливих культурних здобутків людства. Наприклад, А. Кіфнер у проекті «Міжріччя» пов'язав залишки віддаленого заводу в Бухені, Оденвальд із палацовою бібліотекою Ашурбаніпала в Ніневії VII ст. до н. е., цим самим звертаючись до проблеми матеріалізації книги як провідної метафори культурної пам'яті. До цієї ж проблематики звертається З. Зігурдсон. Натомість А. і П. Прав'є визначальною у своїй творчості поставили проблему того як культури відходять в минуле, синтезувавши архітектуру та археологію у проекті «Ostia Antica» [7, с. 378—385].

Однак, варто відзначити, що концептуальні форми меморіальних практик, ще не стали повноцінним мистецьким напрямком і в сукупності є прикладом насамперед художнього пошуку. Апеляція авторів «контрмонументів» до суспільства багато в чому побудована на провокації, ризику. Тому, мабуть, у сучасному мистецтві ще не знайдено цілком адекватної форми вираження ідей, здатних об'єднати суспільство у роздумах над історичною або соціальною

проблемою. Сама ж тенденція зацікавлення художників тематикою культурної пам'яті досі не досягла кульмінації [7, с. 376], що дає підстави замислитись, як це захоплення пам'яттю розвиватиметься надалі і в яких ще художніх образах може втілитись.

Окрім виразно концептуальних проєктів, реалізуються і фігуративні пам'ятники, які також демонструють оновлений підхід до актуалізації пам'яті в міському просторі, та апелюють до ідей монументів. В їх основі — концептуалізм, виражений символічно-фігуративними засобами. Показовим тут є відомий пам'ятник жертвам Голокосту в Будапешті, що увічне пам'ять про місцевих євреїв, яких було розстріляно на березі Дунаю, а тіла скинуто в річку. Відтак, пам'ятник, розташований на центральній набережній, являє собою шістдесят пар взуття часів Другої світової війни, відлитого у бронзі (іл. А. 2.1.25). Серед прикладів — пам'ятник жертвам гетто в районі Подгорже в Кракові 2005 р., що є композицією із 70 стільців, які встановили по периметру площі й на трамвайних зупинках (іл. А. 2. 1. 26). Натхненням для створення цього меморіального об'єкту став фрагмент книги «Аптека під орлом» фармацевта Тадеуша Панкевича, в якій він писав, як розчищали помешкання, виносячи на вулиці стільці після того, як в гетто вже нікого не залишилось.

Прикладами сучасних пам'ятників порівняно традиційного формату, які, ефективно актуалізують пам'ять в міському просторі є композиція «Емігранти. Голод» ірландського скульптора Роуена Гілеспі (1997 р., Дублін, Ірландія), присвячена «Великому голоду», в результаті якого країна за пару років втратила 20—25% свого населення (іл. А. 2. 1.27) та інсталяція скульптора Єжи Каліни під назвою «Перехід 1977—2005», присвячена жертвам воєнного стану, який ввели в Польщі в грудні 1981 року (іл. А. 2. 1. 28) та ін.

Підсумовуючи, відзначимо, що на хвилі динамічних мистецьких процесів другої половини ХХ століття змінюється підхід до актуалізації колективної культурної пам'яті у міському просторі. Практики концептуалізму починають



використовувати як комемораційні засоби, зводячи формальний метод до ідейно-символічного. Проте, значною мірою такі художньо-меморіальні засоби не завжди зрозумілі та доступні до сприйняття і, в більшості, мають експериментальний характер. Однак, з кінця ХХ століття в містах США та Західної Європи реалізовано чимало якісних сучасних пам'ятників, які провокують філософське осмислення глядачем проблеми, втіленої у меморіальному об'єкті, примушують його шукати певні сенси. Водночас, традиційні фігуративні художні засоби також зберігають свою актуальність, оскільки, попри все, це найбільш адекватна форма звернення до широких мас. При тому, вони також набувають нових формальних та меморіальних інтерпретацій в міському просторі, а не повторюють художні методи попередньої доби.

## 2.2. Розвиток урбаністичних арт-практик в Україні періоду Незалежності: основні тенденції

Український досвід значно відрізняється від окреслюваних вище практик та має свою специфіку, зумовлену низкою чинників. Це, насамперед, довготривала ізоляція від світового мистецького процесу та пострадянський фактор, який істотно вплинув на організацію міського простору (зокрема і художніми засобами).

Тоді як у Західній Європі та США відбуваються динамічні культурно-мистецькі трансформації, активно розвиваються постмодерні художні форми, які під впливом революційних та демократичних гасел виходять у публічний простір, в Україні впродовж другої половини ХХ ст. панує тоталітарний режим, якому підпорядковане монументальне мистецтво. Єдиним способом художньої вираження тут залишаються традиційні форми монументального мистецтва, а саме пам'ятники, меморіали, розписи та мозаїки, що перш за все слугували

інструментом пропаганди комуністичних ідеалів<sup>3</sup> та входили до державних програм комплексного благоустрою міського простору.

В основі естетичної концепції радянського монументалізму лежав метод соціалістичного реалізму, який намагався прирівняти мистецькі твори до політичних гасел, а тому значною мірою спрощував, баналізував їх зміст та естетичне сприйняття. Він прагнув добитися того, щоб реакція кожного рецепієнта на мистецький твір була однаковою, заздалегідь програмованою, причому навіть не самим художником, а ідеологами тоталітарної системи [37, с. 51—53]. Провідними у мистецтві усього радянського періоду мали стати образи героїв боротьби за соціалізм у різних їх виявах: герої війни, політичні діячі, робітники, селяни тощо [154, с. 147].

Власне, від 1960-х рр. монументальна скульптура адаптувала якісні критерії естетики «суворого стилю», що виявилось в утвердженні нової типологічної форми — пам'ятника-символа, і в загальній тенденції «символізації» художньої структури творів, у тяжінні образних програм до героїчного пафосу революційної романтики, у розширенні тематичного кола і кола пересічних осіб, що заслуговують на увічнення у пам'яті народу [120, с. 137].

Після розпаду Радянського Союзу і здобуття Україною Незалежності, монументальна пропаганда в якійсь мірі зосередилась на необхідності утвердити національну ідентичність у новоствореній державі, однак самі принципи та художні засоби значною мірою залишилися незмінними.

Відтак, в Україні мистецтво міського простору отримало свій, специфічний вектор розвитку, зумовлений, з одного боку, наслідками соціалістичного минулого, що особливо помітно у 1990-х, а з іншого — прагненням інтегрувати у світовий художній контекст та наслідувати західні тенденції (2000-ні рр.).

---

<sup>3</sup> План монументальної пропаганди — проголошена В. Леніним у 1918 р. програма розвитку монументального мистецтва в республіках СРСР (в тому числі УРСР) як одного з найважливіших агітаційних інструментів революції та комуністичної ідеології. За зразок обиралися ренесансні принципи формотворення, поступова редукція яких зводила культуру пластичного мислення до натуралізму; також відбулось запозичення мовних схем мистецтва східних деспотій (напр., Месопотамії, Єгипту), що породило гігантоманію. Першорядними для радянської влади були образи-типи вождів комунізму, робітників молодшої індустрії, селян, воїнів — суто реалістичні за стилістикою, «зрозумілі народу» твори (усі інші зараховувалися до табору «буржуазного формалізму»). Весь подальший розвиток української скульптури радянського часу проходив під гаслами ленінського плану монументальної пропаганди [120, с. 53—67].

Відповідно, тут виокремлюємо два основних напрямки: традиційний, що частково «успадкував» прийоми та методи попередньої доби, та «актуальний», що передбачає інноваційні підходи до мистецтва в міському просторі. Звернувшись до найбільш репрезентативних проєктів, ми спробуємо сформуванати цілісну та послідовну картину розвитку урбаністичних арт-практик в Україні, окреслити провідні мистецькі тенденції.

Наше дослідження не передбачає ідентифікацію та каталогізацію усіх об'єктів, реалізованих в містах України протягом 1990 — 2000-х років. Для теоретичного опрацювання основних тенденцій обрано міста, що є потужними культурними осередками та індикаторами художніх процесів регіону. Насамперед, Київ, як столиця, найбільш повноцінно відображає основні мистецькі тенденції України.

Від 1990-х років держава починає активно утверджувати свою національну ідентичність мистецькими засобами: в багатьох містах постають численні пам'ятники видатним діячам української історії та культури, історичним подіям тощо. Зокрема, дослідниця цієї проблематики Н. Журмій стверджує, що однією з головних тенденцій українського суспільства перехідного періоду, зумовленого появою нової держави, є пошук та визначення символів національної та політичної ідентичності у конкретних постатях історії та культури. Такими для більшості українців нашого часу стали письменники, козацькі гетьмани, громадські та політичні діячі, такі як: Т. Шевченко, М. Грушевський, Г. Сковорода, П. Сагайдачний, І. Мазепа, В. Стус, В. Чорновіл та ін. [71, с. 167]. Численні пам'ятники цим персоналіям постали у багатьох українських містах. Окрім того, активно споруджуються меморіали та пам'ятники, що апелюють до трагічних подій історії України. Так, наприклад, у 1994 р. в м. Києві встановлено пам'ятний знак воїнам-афганцям, а у 1999 р. відбулося відкриття масштабного меморіального комплексу пам'яті жертв Чорнобилю — «Коло пам'яті» і «Курган-могила»; по всій країні актуалізувався процес зведення пам'ятників та

меморіальних комплексів жертвам Голодомору, політичних репресій, Голокосту, воїнам-інтернаціоналістам тощо [81, с. 44]. Однією з масштабних тенденцій у розвитку мистецтва міського простору в Україні є актуалізація пам'яті про катастрофи, людські жертви та трагедії [71, с. 167]. Офіційним репрезентаціям національної ідеї в більшості випадків притаманний дещо еклектичний характер і калькування художньо-естетичних прийомів минулої доби [81, с. 45]. При цьому, художник і глядач нерідко навіть не усвідомлювали, що до важливих і найсокровенніших для українського народу тем вони підходили з мірками та формами тоталітаризму [37, с. 129]. Як зазначає мистецтвознавець М. Протас: «...здається, ще й досі триває реалізація ленінського плану монументальної пропаганди, але вже з новим списком героїв» [82, с. 820]. Попри відкриття нових можливостей і доступ до світового мистецького процесу, наслідки тоталітарного минулого, в силу певних історико-культурних та суспільно-політичних обставин, виявилось не так просто подолати. Тому, цілком очевидно, що художні практики в міському просторі мають яскравий відбиток радянської традиції і представлені здебільшого традиційним монументальним мистецтвом.

Більшість проектів, які зреалізовані в Україні останніми роками, ще досить далекі від новітніх художньо-меморіальних об'єктів, однак, простежуються і деякі позитивні зрушення у цьому напрямку, що демонструють відхід від мілітаристської концепції, яка культивувалася впродовж ХХ ст., та певне переосмислення пам'яті про війну. Зокрема, цю тезу можуть проілюструвати пам'ятники жителям селища Труханового острова, які загинули 1943 року (м. Київ, В. Чепелик, 1998 р.), донькам і синам України, які загинули в концтаборі Маутхаузен (м. Київ, В. Чепелик, 2002 р.), Військовим льотчикам (Л. Бикову), (м. Київ, В. Щур, 2001 р.) та ін. [72, с. 104] (іл. А. 2.2.1).

Окрім цього, у 1990-х рр. монументальна скульптура починає розвивати традиції реалістичної пластики ХІХ ст. Монументальні концепції пам'ятників тепер по-новому корелюють зі станковізмом, відчувається прагнення надання їм

камерного контексту, довірливо-інтимного спілкування із сучасним глядачем [120, с. 197]. Цю тенденцію ілюструють пам'ятники Д. Менделєєву на території КПІ (1995 р. Ю. Кисельов, В. Швецов), М. Грушевському (1998 р., В. Чепелик), меморіал пам'яті полеглих у Афганістані (1997 р., О. Олійник), меморіал репресованих художників України на території академії мистецтв у Києві (1996 р., Б. Довгань) (іл. А. 2.2.2) тощо. Крім того, наприкінці 1990-х — на початку 2000-х років простежуються й тенденції романтизованого варіанту ренесансно-класицистичної схеми пам'ятника: київській пам'ятник Л. Курбасу (2002 р., М. Рапай); чернігівський пам'ятник Т. Шевченкові (1992 р. В. Чепелик) [120, с. 198] (іл. А. 2.2.3).

Загалом, виразною соціокультурною тенденцією, що характерна для усіх регіонів України, є тяжіння до своєрідної «пам'ятникоманії». У гонитві за швидкістю і масовому характері встановлення нових об'єктів, втрачається їх художня якість. Знову, як і за часів радянської влади, з'являються однотипні монументи, використовуються неоригінальні, вторинні ідеї, порушується гармонійність, відбувається перенавантаження («забазарювання») пам'ятниками окремих місць, яскравим зразком чого може слугувати «ансамбль» Майдану Незалежності у Києві. Власне головний монумент площі, споруджений на честь 10-ти річчя Незалежності (2001 р.) значною мірою утвердив певний тип монументального мистецтва офіційно-державного статусу, якому притаманний яскраво-урочистий еkleктизм з пріоритетом рис українського бароко, синтезованих з елементами неокласицизму та етнографізму [120, с. 198—199] (іл. А. 2.2.4, 2.2.5). Як повністю протилежний приклад — пам'ятний знак жертвам Голодомору на Михайлівській площі Києва, який, завдяки лаконічній формі і глибокому змісту став своєрідним художнім символом національної трагедії [131, с. 61] Зокрема, цей пам'ятник вже частково наближений до західних художніх тенденцій у меморіальних практиках (іл. А. 2.2.6).

Тяжіння до камерності і станковізму, про яке говорилось вище, вже наприкінці 1990-х вилилось у цілком новий соціокультурний феномен. Завдяки появі приватного амбітного капіталу, українські міста наповнюються численними зразками камерної міської скульптури, яка відповідає західним тенденціям мистецтва в міському просторі і є однією із форм public art [88, с.62].

Проте, розвиток української міської скульптури потрапив під потужну хвилю попелізму. Загальна маргіналізація соціокультурних процесів викликала потребу декларувати та увічнювати у художніх об'єктах образи з літератури, кінематографу, історії, які на відміну від згаданих вище постатей та символів, не мають видатних характеристик людської гідності, або непересічних можливостей людського духу, не змушують замислитись над сенсом буття тощо. Такі образи набули статусу знакових у масовій культурі, отримали популярність широкого загалу та є антитезою до видатних звершень історії та культури [70, с. 140]. Проілюструвати вищесказане можуть численні пам'ятники героям романів І. Ільфа і С. Петрова по всій території України, різноманітні образи кінематографу, як наприклад пам'ятник Л. Бикову в ролі Титаренка з фільму «В бій ідуть лише «старики», З. Гердту в ролі Паніковського з фільму «Золоте теля», героям фільму «За двома зайцями» Голохвостову й Проні Прокопівні у Києві, тощо (іл. А. 2.2.7). Назагал, прикладів подібної міської скульптури в Україні досить багато. Важливо відзначити також, що такий соціокультурний попелізм істотно впливає на стилістичні тенденції подальшого розвою пластики, де пріоритетною стає гіперреалістична об'єктивність зображення. Прикладами тут можуть слугувати київські пам'ятники М. Яковченку (2000 р., В. і О. Чепелик), В. Лобановському (2003 р., В. Філатов), Івану-Павлу II (2002 р., Б. Довгань) (іл. А. 2. 2.8) [120, с.196].

Крім того, сучасна жанрова скульптура, набувши статусу явища масової культури, демонструє те, що держава ділиться своїми функціями із комерційними структурами [82, с. 822]. Більшість проектів носять китчевий характер і рідко є виявом індивідуальної творчої позиції, бо художнє вирішення та естетичні

критерії найчастіше пов'язані із окремими особистостями та індивідуальними смаками. Таким чином, поряд з істотним збільшенням бронзових і кам'яних композицій в урбаністичних просторах, простежуємо певне розмивання меж, смакових і професійних критеріїв, що, як стверджує А. Кисельова, може призвести до деградації даного виду мистецтва [88, с. 62].

Найбільш репрезентативним прикладом актуалізації жанрової міської скульптури можна вважати Одесу, яка є лідером в Україні за кількістю сучасних міських скульптур [63, с. 243] і водночас демонструє якісний підхід до використання сучасних художніх практик як засобу утвердження міської ідентичності та складової брендингу. Адже яскравий та стійкий бренд міста, заснований на розмаїтті вражень, перш за все залежить від його предметно-просторового середовища [102], у якому слід віддати належне саме мистецьким об'єктам.

Окремим феноменом, що не має аналогів в Україні, є «Сад мініатюрних скульптур» у підвір'ї Одеського літературного музею. Це експозиція сучасної камерної скульптури яка, знову ж таки, втілює образи літературних героїв та популярних персонажів оригінального місцевого фольклору. Перша скульптура була присвячена герою анекдотів Рабиновичу (1995 р., Р. Габріадзе) (іл. А. 2.2.9). Зараз тут є пам'ятники «Мабутньому генію» (1996 р., М. Степанов), «Рибачці Соні» (1997 р., Є. Лемченко), скульптурний шарж на Жванецького «Ти одесит, Мишко» (1998 р., В. Трасков), персонажам з роману «Золоте теля», екіпажу автомобіля «Антилопа гну» (1999 р., О. Токарев), «Одесі-мамі», «Соньці-золотій ручці» (2000 р., О. Князік), «Сашці-музиканту» (2001 р., О. Князік), «Шаланди, повні кефалі» (2002 р., Т. Судьїна ) «Зеленому Фургону» (2003 р., О. Токарев), «Джинсовий Дюк» (2004 р., О. Черноіванов), В. Паустовському (2010 р., О. Черноіванов) та ін. (іл. А. 2. 2.10 — 2.2.14). Метою проекту було створення художньої експозиції сучасної скульптури, яка б у комплексі втілювала образ Одеси, тим самим підкреслюючи її ідентичність. [63, с. 243].

Також важливо звернути увагу на літературний аспект ідентичності Одеси: такі пам'ятники «Саду скульптур» як «Одеському читачеві», (2005 р.), М. Гоголю (2009 р.), І. Ільфа та Є. Петрову (2008 р.), «Одеській літературній школі» (2011 р.), «Срібному віку» (2013 р.) авторства О. Черноіванова, а також ряд інших сучасних пам'ятників в середовищі міста, зокрема, О. Пушкіну (1999 р. О. Токарев), А. Міцкевичу (2004 р., О. Князік), І. Франкові (2006 р., Б. Румянцев) І. Бабелю (2011 р., Г. Франгулян), 12-му стільцеві на Дерibasівській (1999 р., М. Рева) формують образ міста, де цінують літературу (іл. А. 2.2.13, 2.2.14).

Ряд міських скульптур підкреслюють полікультурне середовище міста, апелюють до космополітизму, локальних аспектів міської історії, як наприклад пам'ятники Л. Утьосову, (2000 р., О. Токарев), Де Рібасу (1994 р., О. Князік), «Апельсину» (2004 р., О. Токарев,) Стіву Джобсу (2012 р., К. Максименко) тощо. У переважній більшості випадків об'єктам притаманний камерно-станковий характер та виразно-іронічний, шаржовий підтекст. Окрім того, в міській скульптурі Одеси в значній мірі простежується органічна взаємодія із урбаністичним ландшафтом, певна цілісність та єдина художньо-стилістична лінія, що досить рідко зустрічаємо в інших містах. Попри це, момент кітчевості також частково присутній.

Як на прикладі Одеси, так і в Україні загалом, помічаємо, що міський простір кінця ХХ — початку ХХІ століття на догоду масовому попиту наповнений зрозумілими, доступними для сприйняття образами широковідомих персонажів, які одразу популяризувались, «обросли» прикметами та легендами, увійшли до переліку невід'ємних атрибутів туристичних маршрутів та принагідних фотографувань. Таке явище у міській скульптурі Н. Журмій пояснює втомую пострадянського суспільства від монументальної помпезності та недосяжності увічнених постатей радянських часів. В оточенні подібних образів, закарбованих в міській скульптурі, «городянин відчувається набагато комфортніше, ніж поряд з пам'ятниками видатним громадським діячам, письменникам, духовним ідеям чи



подіям українського державотворення» [70, с. 140 — 141]. Назагал, на думку Н. Журмій «демократизація суспільного устрою в Україні з набуттям державної незалежності спричинила трансформацію у підходах до зведення пам'ятників у міському просторі, що змінило його семантику, розширило та збагатило жанрово-тематичний діапазон міської скульптури. Образно-символічна мова чисельних пам'ятників, зведених впродовж останніх двадцяти років, демонструє соціальні настрої жителів України, візуально ілюструє характер трансформаційних тенденцій у суспільстві» [72, с. 23].

Інноваційні арт-практики також починають окреслювати свої позиції на наших теренах. Останніми роками Україна дедалі помітніше демонструє прагнення долучитись до світових мистецьких процесів. Актуалізуються західні художні тенденції, що підтверджено появою на вітчизняному художньому полі низки раніше не властивих йому жанрів, форм та способів мистецької репрезентації. Власне, зародження і розвиток практик актуального мистецтва в міському просторі заслуговує особливої уваги. Найактивніші прояви постмодерністичних тенденцій спостерігаємо, знову ж таки, в Києві, який у посттоталітарній, централізованій державі перейняв роль головного мистецького осередку [37, с. 165]. Саме тут помічаємо поживлення інтересу художників і новостворених культурних інституцій до актуального мистецтва у міському просторі.

Зокрема, А. Киселева зазначає, що у пострадянському мистецтві 1990-х — 2000-х років public art найбільш явно виявив себе у міській інтерактивній скульптурі, про йшлося вище, та русі колективних художніх жестів радикального характеру (те, що відносять до «нового жанру public art») [88, с. 61]. Саме із останнім більшість дослідників пов'язують зародження практик публічного мистецтва в Україні, а конкретніше — із активізацією діяльності мистецьких угруповань «Р.Е.П» (Революційний експериментальний простір) і «SOSka» та їх арт-інтервенціями в міський простір [79]. Характерним прикладом акцій є вуличні

гепенінг-провакації «Р.Е.П.-івців», які здійснювались безпосередньо під час політичних подій 2004 р. (іл. А. 2.2.15). Політичні інтенції демонстрував і харківській творчій колектив «SOSka» — агресивно-негативну політичну позицію вони реалізовували через перформативну методику, а також створили фото- і відео проекти, що порушували гострі соціальні проблеми (проект «Мрійники», «Вони на вулиці», «Бартер») [51, с. 105]. Така перформативно-акціоністська модель як один із жанрів public art є інструментом порушення соціальних проблем і націлена на ескалацію суспільної свідомості, проте без стабільного матеріального втілення, її дія в міському просторі короткотривала і швидко нівелюється.

Темпи становлення нових художніх практик, які вже намагаються розширити рамки власної автономності, прискорюються на початку 2000-х і виявляються у виході у позагалерейні експозиційні простори й у стрімкій апропріації «чужих» місць, з опануванням потужної енергетики урбанізованих альтернативних зон [17, с. 254]. Однією із перших формальних арт-інтервенцій у міські простори можна вважати проекти «FGE» («Фіктивна Галерея Експедиція», яка проіснувала в Києві впродовж 1996—2006 рр. Це об'єднання реалізувало декілька арт-проектів на київських пагорбах. Зокрема, варто відзначити акцію «Відплиття» на горі Щекавиця 1996 р., що символізувала початок діяльності «FGE»: на борту великого човна, встановленого на перехресті вулиць Лук'янівської і Олегівської, розміщувалися гіпсові фігури учасників акції, проект «Зупинка» (2000 р.), що являв собою ввігнуту стіну із білої цегли з червоними буквами FGE; об'єкт під назвою «Станція-1» (2001 р., Замкова гора) — ідеальний бетонний куб метрової висоти, викладений дзеркальними плитами; «Трініті» (Трійця) 2004 р. — своєрідна конструкція з циліндра, призми і куба, об'єднаних трикутником, що височіла над урбаністичним пейзажем Подолу та ін. [90, с. 261—263] (іл. А. 2.2.16). Назагал, проекти «FGE» більше пов'язують з ленд-артом, однак без сумніву їх можна вважати першими прикладами формальних арт-інтервенцій у

публічний простір міста, які ішли слідом зарубіжних практик та прагнули знівелювали ідею закритого інституційного митецького простору.

З освоєнням маргінальних, в естетичному значенні, територій, українське актуальне мистецтво ступило на шлях творення моделей новітньої форми комунікації і залучення, артикулюючи бажання поновити втрачені соціальні зв'язки, через поширення діалогічних практик, що базуються на спільній творчості з нехудожніми групами людей.

Першою комплексною спробою повноцінно актуалізувати такі практики став Міжнародний фестиваль «Арт-містечко: Шаргород» (2006 р.), у результаті якого місто перетворилось на суцільний музей під відкритим небом, де розташувались «соціально-відповідальні» живопис, відео, інсталяції, відбувались різноманітні інтеракції; де кожний випадковий глядач відчував себе співпричетним до мистецтва і до всього, що відбувається [17, с. 255—256]. Зокрема, в межах цього фестивалю було реалізовано фактично перший стаціонарний public art-об'єкт в Україні — «Пам'ятник новому пам'ятнику» авторства Ж. Кадирової (іл. А. 2. 2.17).

Вже у 2007 р. в Україні місто, як форма організації арт-простору, опинилося у фокусі соціокультурних та мистецтвознавчих досліджень, що було пов'язано з організацією першого Міжнародного фестивалю соціальної скульптури, започаткованого Інститутом проблем сучасного мистецтва АМУ. Його метою було визначення ролі сучасного мистецтва у суспільному контексті та з'ясування його значення в урбаністичному просторі. У фестивалі взяли участь провідні митці із Польщі, Німеччини, Італії та України. Учасник фестивалю Клаудія Занфі (Італія), засновник Музею соціального та територіального мистецтва в Мілані і куратор проекту «Going Public», у своїй лекції «Public Art та урбаністичні практики», акцентувала на необхідності розробки ідеї «культурного проекту для сучасного міста» [162, с. 8].

Зауважимо, що у межах цього фестивалю було реалізовано проект Оксани Чепелик присвячений Чорнобильській трагедії «Origin/Початок». Мисткиня апелювала до загальної проблеми зміни соціальних умов, що викликали зменшення населення України, до екологічної теми [160, с. 126]. Концепція передбачала нетрадиційне художнє трактування сфери людських взаємин та теми генофонду нації засобами моніторингу народжуваності у реальному часі. Таким чином, проблема переходить у простір життя і художній проект спроможний продемонструвати свою дієвість як соціальна скульптура, як інструмент у громадському просторі, як своєрідний засіб трансформації та комунікації [130, с. 112] (іл. А. 2. 2.18).

Міжнародний фестиваль соціальної скульптури також започаткував серію анти-рейдерських проектів в Україні з художньої акції «Вибір мистецтва» групи «Контра-Банда» (Анна Алабіна, Гліб Вишеславський, Володимир Яковець), у яких художники зверталися до проблем мистецтва, культури та урбаністичного розвитку. «Вибір мистецтва» — це соціально-орієнтований перформанс, що демонструє реакцію художників на безвихідну ситуацію, що склалася на той час в місті у зв'язку з введенням в дію нового закону про оренду, внаслідок чого розпочалось інтенсивне будівництво багатоповерхівок на Андріївському узвозі, які спотворюють історико-архітектурний образ Києва [160, с. 158] (іл. А. 2. 2.19). Крім того, Н. Булавіна, І. Пилипенко зазначають, що подібні експериментальні художні практики із застосуванням стратегії миттєвої дії «декларуються як найвлучніші засоби демонстрації соціальних і політичних реалій життя суспільства, всупереч «лінивим» і «негострим» «чорашнім» виставковим формам і починають превалювати в сьогоденних актуальних українських діалогічних практиках» [17, с. 257].

Стратегічний напрям взаємодії актуального мистецтва у громадських просторах, започаткований Міжнародним фестивалем соціальної скульптури у Києві, був продовжений у проектах Міжнародного мистецького фонду «Ейдос». У

липні 2008 р. на алеї Казимира Малевича було започатковано проект «Сучасне мистецтво у публічному просторі» з інсталяцією Віктора Сидоренка «Деперсоналізація» (іл. А. 2. 2.20) та об'єктом Жанни Кадирової «Лавки-графіки» (іл. А. 2.2.21). Робота Віктора Сидоренка звертається до однієї з найактуальніших проблем сьогоденного світу — проблеми самоідентифікації. Це глибоко-аналітичний проект, що освоює форми поведінки соціальних мас [17, с. 258]. У свою чергу, вулична скульптура молодої мисткині Жанни Кадирової «Лавки-графіки» є пластичною імітацією графіків показників економічного росту [160, с. 159]. Крім того, цей об'єкт має виразний діалогічний характер, оскільки у фокусі уваги художниці — мобільне місто, що перебуває в процесі постійної еволюції, та його мешканці [17, с. 258].

У рамках проекту «Місто — територія мистецтва» фонду «Ейдос» було реалізовано інсталяцію «Червона доріжка» Лади Наконечної, яка іронічно відображала «суспільство тотального споживання»: доріжка, зшита з різних речей червоного кольору, була розстелена в центрі київської розкоші — Пасажі. Проект, зокрема мав на меті продемонструвати домінуючі у сучасній культурі консьюмеристичні ідеали та надлишок матеріального [2, с. 159] (іл. А. 2. 2. 22).

Проекти Віктора Сидоренка в міському просторі є підкреслено антроповимірними та мають виразний соціальний характер. Художник фокусує погляд на трактуванні тілесності, у контексті її зв'язків з навколишнім середовищем, архітектурою міста. Яскравим прикладом public art у творчості Віктора Сидоренка можна вважати масштабну червону скульптуру у вигляді людської фігури, встановлену на сходах перед «Українським домом» в листопаді 2009 р., як символ IV Міжнародної художньої виставки-ярмарку «АРТ-КИЇВ contemporary'2009». Зауважимо, що цей об'єкт передбачав соціально-політичну символіку — рука фігури вказувала на Кабінет Міністрів України, а її рот було закрито марлевою пов'язкою, — як реакція на тодішню епідемію «свинячого грипу» [108, с. 142]. Хоч проекти Віктора Сидоренка були встановлені тимчасово

і, відповідно, короткотривало взаємодіяли із соціумом та навколишнім середовищем, проте, відіграли значну роль у становленні українського public art та стали вагомою подією у мистецькому житті Києва.

Вже неодноразово згадувана Оксана Чепелик, що стала ініціатором першого Міжнародного фестивалю соціальної скульптури 2007 р. є автором численних урбаністичних проєктів в Україні і за кордоном. Зокрема, її проєкт «НЕМОВЛЯЛЬКА» 2008 р. звертається до розкриття питань простору, соціуму, культурного коду існування та життя людей на прикладі теми маніпулювання суспільством та його використання для політичних та рекламних цілей. За формою це була багат шарова проєкція відеозображень немовлят на стіну одного із будинків Андріївського узвозу [130, с. 173]. Художній твір формувався у результаті синтезу традиційної архітектури та відео-проєкції на фасад, що стало новаційним для урбаністичних просторів міст України. Досить промовистим в свій час став також її соціальний проєкт «Хмарочоси, прощайте!» 2010 р.: художниця здійснила своєрідну арт-інтервенцію — запуск у небо китайських ліхтариків, що імітували хмарочоси. Зокрема, цю акцію варто розглядати, як зразок мистецького гротеску, спровокованого великою кількістю багатоповерхівок, що з'явилися в центральній частині Києва, усупереч містобудівельними законам. Художниця відзначає, що цей проєкт слід трактувати, як апеляцію до «естетики святкування, яка зараз має олігархічно-корпоративний присмак, а насправді залучає символічний акт звільнення і жест потенційних громадських дій» [108, с. 142 — 143].

Благочинним фондом «Ейдос» змодельовано успішну реалізацію стратегій соціальної взаємодії засобами сучасного мистецтва. Завдяки грантовій програмі «Public Space — 2007/08», впродовж двох років було реалізовано ряд проєктів [17, с. 258]. Це, в свою чергу, дало потужний поштовх для розвитку та актуалізації світових художніх тенденцій в Україні.

Діяльність арт-фонду «Ейдос» була скерована на вирішення соціокультурних проблем міського суспільства та стала своєрідним стартовим майданчиком для актуалізації світових мистецьких практик в Україні. Окрім Києва, ряд проектів було реалізовано в інших великих містах. Зокрема, в Одесі, започатковано діяльність мистецького угруповання «Арт-рейдери», яке відзначалось творчим «втручанням» у громадський простір художніми засобами, а саме облаштуванням його об'єктами та інсталяціями, матеріалом котрих зазвичай були зужиті речі, використані в якості реді-мейдів [129]. Першим кроком стала спільна акція одеських і київських художників під назвою «Мухи і котлети по-київськи», що відбулася на території одеського Старокінного ринку. «Арт-рейдери» акцентували на «стимуляції торгівельних талантів продавців, скуповуючи у них різні предмети, із яких пізніше створювали «арт» [51, с. 108]. Варто також згадати один із останніх одеських проектів — «Музей. Всередині і ззовні» 2013 р., у межах якого було реалізовано шість інсталяцій в міському просторі, що працювали як символи, які вийшли за межі традиційного мистецтва та здатні загострити тему знання, сприйняття, в першу чергу новітнього мистецтва [63, с. 245]. Однак, більшість із інсталяцій було вкрадено або пошкоджено, що говорить про певну неготовність пострадянського суспільства до прийняття актуального мистецтва у публічному просторі міста. Крім того, Н. Булавіна, І. Пилипенко, в контексті цієї проблеми, зазначають, що в «...українській соціально-орієнтованій мистецькій практиці наразі одним із головних критеріїв живучості твору є ступінь його міцності на предмет вандалізму» [17, с. 259].

Аналізуючи харківський досвід, дослідник Дмитро Заєць виділяє ряд культурних явищ, що безпосередньо стосуються публічного мистецтва, до яких увійшли як настінні розписи, які балансують між традицією монументального живопису та графіті і виконаних у новій формі стріт-арту, так і екологічні акції, проекти соціального мистецтва, «мистецтва у публічному інтересі», інсталяції, тощо [79, с. 87]. Особливістю харківських об'єктів публічного мистецтва є

спрямованість на створення нового образу міста, формування його ідентичності, актуалізації соціальної пам'яті. Харківський public art не передбачає акцентування на гостро-соціальних питаннях. Винятком можна назвати акції, здійснені мистецьким гуртом «SOSka», про діяльність якого ми згадували вище.

Для повноцінного осмислення динаміки змін в урбаністичних арт-практиках, варто також згадати ряд інших знакових проєктів останніх років.

Зупинімось на двох масштабних столичних подіях, що дали потужний поштовх до розвитку та утвердили присутність світових художніх тенденцій в Україні, а саме: «Kiev Fashion Park» (започаткований 2011 р.) та «Kyiv sculpture project» 2012 р. Перший передбачав встановлення в парках і скверах міста сучасних скульптур та інсталяцій відомих художників, а також оригінальні лавки для відпочинку, створені за ескізами провідних українських дизайнерів. У рамках фестивалю реалізовано ряд public art проєктів на Пейзажній алеї м Києва. Серед них, перш за все, відзначимо скульптуру Назара Білика «Дощ» (іл. А. 2. 2.23), об'єкти Жанни Кадирової «Форма світла» (іл. А. 2. 2.24), концептуальні об'єкти «Любов-ріка» Олександра Лідаговського та «Сакральний Ні-Tech» Зінаїди Ліхачової тощо. Це фактично перший в Україні парк сучасної скульптури та інсталяції, що відповідає західним практикам облагородження урбаністичних просторів.

2012 р. відбувся перший в Україні некомерційний фестиваль сучасної скульптури в міському просторі «Kyiv sculpture project». Метою проєкту було сформувати платформу для розвитку сучасної скульптури у Східній Європі та позначити Київ на карті публічного мистецтва. Фестиваль став визначною подією за рівнем експонованих творів, якості внеску в розвиток міста і спільноти, а також за масштабом нових можливостей для молодих художників. У Національному ботанічному саду міста Києва впродовж місяця експонувались п'ятнадцять public-art об'єктів українських та зарубіжних художників, що перемогли у конкурсі. (іл. А. 2.2.25, 2.2.26). Крім того, в межах спеціального



проекту свої роботи експонували всесвітньо відомі скульптори [189, с. 22] (іл. А. 2. 2.27, 2.2.28). Попри те, що усі ці об'єкти були репрезентовані в міському просторі досить короткий період, цей фестиваль яскраво продемонстрував українському глядачеві світові художні тенденції публічного мистецтва.

Проаналізуємо ще одну репрезентативну сферу урбаністичних арт-практик. Останніми роками в Україні активно розвиваються муралізм та професійні графіті. Вже з початку нульових існує певна сформована стріт-арт/пост-графіті сцена, цілком адекватна світовим процесам [28, с. 12]. Ще з середини 1990-х років різноманітні графіті можна було побачити у багатьох українських містах. У 1999 році у Харкові відбувся перший (надалі — щорічний) фестиваль графіті «X-sprays». З того часу суттєво активізувався фестивалний рух у цій сфері: у деякі роки впродовж останнього десятиліття налічувалось більше десятка графіті-фестивалів, географія яких охоплює усю країну (Львів, Київ, Харків, Ужгород, Херсон, Тернопіль, Одеса, Житомир, Маріуполь, Миколаїв, Луцьк, Запоріжжя, Луганськ, Біла Церква, Кам'янець-Подільський та інші міста). Сьогодні в Україні існують десятки відомих у своїх колах команд та самостійних райтерів [137]. Показовим в контексті нашого дослідження є фестиваль «Київ-Мураліссімо» 2011 р., який об'єднав українських та зарубіжних художників. Їх метою було створити близько десяти великоформатних композицій на бічних стінах київських багатоповерхівок. Ця акція сприяла естетизації та осучасненню урбаністичного простору до чемпіонату з футболу «Євро-2012».

На сучасному етапі подібні фестивалі досить часто відбуваються в багатьох українських містах. Зокрема, варто відзначити «Республіку» у Кам'янці-Подільському, в межах якого в місті щорічно з'являються якісні мурали, що може слугувати показовим прикладом доповнення історично-сформованої міської ідентичності сучасними візуальними засобами та є ефективним інструментом брендингу території [57, с. 288].

Популярна у світі практика створення якісних з мистецької точки зору, великоформатних настінних композицій з кожним роком актуалізується в українських містах. Особливий поштовх у розвитку урбаністичних практик дали суспільно-політичні події 2013—2014 рр.: в багатьох містах з'являються чисельні великоформатні композиції патріотичного характеру, націлені на пробудження суспільної свідомості та утвердження національної ідеї. Це значною мірою говорить про те, що згодом може сформуватися певна національна модель українського стріт-арту.

Варто згадати і численні проекти, реалізовані під час революційних подій на Майдані Незалежності (2013—2014 рр.). У цей період мистецтво активно використовували як інструмент соціального впливу, було реалізовано ряд публічних арт-проектів (іл. А. 2.2.29). Однак ми не можемо детально зупинитись на цьому питанні, оскільки усі ці феномени були переважно стихійними та динамічними і становлять об'ємний масив матеріалу, що заслуговує окремого, цілісного теоретичного осмислення.

Показовими в контексті формування якісної національної моделі стріт-арту можуть слугувати професійні мурали 2015 року, в рамках урбан-проекту «City-art», метою якого було створення в центрі Києва кварталу професійного стріт-арту, що стане популярним туристичним маршрутом. Власне, в межах цих ініціатив реалізовано декілька якісних композицій, зокрема і патріотичного характеру, що відповідають світовим художнім тенденціям. Зокрема в рамках зазначеної ініціативи передбачено запрошувати відомих закордонних творців мурал-арту. Серед вже реалізованих проектів — великоформатний портрет героя Революції гідності Сергія Нігояна авторства португальського художника Алешандре Фарту (Vhils) на стіні будинку у новоствореному Сквері Небесної сотні (іл. А. 2. 2.30), реалістичний мурал на честь Лесі Українки австралійця Гвідо ван Хелтена, що по вул. Стрілецькій (іл. А. 2.2.31); композиція, що зображає українську чемпіонку світу з художньої гімнастики Ганну Різатдинову на Подолі,

авторства ще одного відомого австралійця Фінтана Мегі, портрет Михайла Грушевського та ін. (іл. А. 2. 2.32).

Позитивні зрушення останніх років відчутні і у різного роду арт-інтервенціях. До прикладу, відзначимо фестиваль аудіовізуального мистецтва та нових медіа в міському просторі «Конструкція», що відбувся у 2014 року в Дніпрі та мав на меті поживлення діалогу навколо творчих потреб людини, яка живе в умовах постіндустріального та пострадянського міста. Майданчиком для подій слугували знакові місця та громадський простір Дніпра. Фестиваль супроводжували дискусії, презентації та воркшопи з українськими та закордонними фахівцями у сфері медіа-арту, нових технологій в мистецтві та креативної урбаністики [91].

З поміж останніх провокативних арт-інтервенцій, відзначимо перформанс ізраїльського арт-гурту «Public movement» під назвою «Перехрестя», який було спрямовано на виявлення перформативних можливостей публічного простору міста. Митці намагалися дослідити, чим живуть вулиці Києва після драматичних революційних подій, що залишилося у пам'яті цих вулиць і наскільки широке поле дій людина може тут реалізувати [126]. Перформанс мав досить радикальний характер, включав багато взаємодій із аудиторією та професійно апелював до актуальної та водночас болючої для українського суспільства революційної тематики (іл. А. 2. 2.33).

Як бачимо, останнім часом в Україні особливо помітною є актуалізація сучасного мистецтва в міському просторі, що є, без сумніву позитивним фактором. Популярною практикою стає також запрошення іноземних художників для реалізації проектів, що демонструють високий професійний рівень та сприяють адаптації світового досвіду на наших теренах.

Можна стверджувати, що українське сучасне мистецтво поступово інтегрується в світовий художній процес. Водночас залишаються численні проблеми, що стосуються невизначеності статусу актуального мистецтва в нашій державі [130, с. 110]; здебільшого невисокої мистецької вартості традиційних

об'єктів, використання застарілих меморіальних форм, наслідування радянського монументалізму, відсутності ефективних механізмів запровадження сучасних урбан-ініціатив, браку належної фінансової та інституційної підтримки новітніх проектів тощо. Усі ці явища ми розглядатимемо в процесі подальшого дослідження.

## Висновки до розділу 2

Мистецтво в міських просторах, динамічний розвиток якого безпосередньо пов'язаний із стрімкими урбанізаційними процесами другої половини ХХ — початку ХХІ ст. та демократизацією суспільства, зазнало істотних формальних, функціональних та соціокультурних трансформацій. Зокрема, скульптура як домінуюча мистецька практика в організації урбаністичного середовища найкраще демонструє ці процеси в загальному культурно-мистецькому контексті. У США та Західній Європі відбулось переосмислення традиційних форм вираження, значно посилилась роль мистецтва у середовищі міста, сформувалась нова всеохоплююча концепція «публічного мистецтва» (public art), в контексті якої еволюціонував традиційний скульптурний об'єкт: від класичного монументу, через новітню абстрактну скульптуру до «контекстного мистецтва» та, зокрема, феномену «контрмонументу» із подальшим використанням сучасних технологій; далі — до тимчасових концептуальних інсталяцій в публічному просторі та практик акціоністського характеру. В той же час, поширеним явищем стають і настінні розписи, представлені двома основними напрямками — муралізмом та графіті.

Мистецтво в міській просторі бере активну участь у формуванні міської ідентичності та є одним із основних способів актуалізації історичної та культурної пам'яті. Новаторські арт-об'єкти авторства відомих художників активно використовують і у новостворених містах, позбавлених багатого історичного досвіду в якості інструменту конструювання культурної ідентичності та брендингу. Функціонують спеціалізовані інституції, що разом із муніципалітетом

займаються організаційними аспектами реалізації сучасних художніх проектів в міському просторі; ефективно працює система фінансування public art.

Змінилися і художні підходи до актуалізації колективної пам'яті, формується альтернативна концепція контрмонументу, що стала однією з найбільш актуальних художніх тенденцій у мистецтві Західної Європи та США кінця ХХ — початку ХХІ століття. Міські простори наповнюють нові меморіальні об'єкти, що відповідають часу та знову ж таки, націлені на діалог та взаємодію із глядачем, викликають у нього глибоке внутрішнє осмислення певної історичної проблеми.

Вивчення особливостей розвитку публічного мистецтва (public art) у США та Західній Європі, є, без сумніву, важливими підґрунтям для подальшого дослідження, та, зокрема, для апробації окресленого вище досвіду на наших теренах. Адже в Україні цей вид мистецької активності розвивається дещо в іншому форматі. Враховуючи історичні, суспільно-політичні та культурні обставини, тут залишаються відчутними наслідки тоталітарного минулого, зокрема і в художньо-естетичному аспекті. Відтак, у досліджуваній період домінуючими мистецькими формами залишаються об'єкти традиційного монументального мистецтва, що апелюють до канонів радянського монументалізму. Із набуттям Незалежності відбувається пошук символів національної ідентичності та їх утвердження в міському просторі, у 1990-х активно споруджуються численні пам'ятники видатним особистостям та визначальним подіям української історії та культури. У художніх образах постала актуалізація пам'яті про трагічні події національної історії: репресії, геноциди, катастрофи, війни, голодомори тощо.

Наприкінці 1990-х — на початку 2000-х років у міських пам'ятниках простежується тяжіння до станковізму та камерності. Власне ця тенденція вилилась у феномен жанрової міської скульптури, яка назагал відповідає європейським зразкам. Проте, в Україні це явище в значній мірі набуло маргінальних та кітчевих рис. Показовим осередком динамічного розвитку

жанрової скульптури та її ефективного використання в контексті утвердження ідентичності та брендування території, є Одеса. Загалом, камерні пам'ятники та жанрові скульптури іронічного характеру стали своєрідними «інноваціями» для урбаністичних середовищ 2000-х років та набули значної популярності: споруджено багато пам'ятників, присвячених літературним та кіногероям, тваринам, окремим речам, овочам, їжі тощо, що, з одного боку говорить про більш відкритий, демократичний стан суспільного життя і в той же час засвідчує ціннісну дезорієнтацію суспільства.

В період Незалежності знаходимо і прояви різних форм public art: відбуваються перші арт-інтервенції радикального характеру, у відкритий міській простір починають виводити концептуальні об'єкти, з'являються нові форми взаємодії сучасного мистецтва і громадськості у просторі міста. Важливе значення мають масштабні комплексні проекти, на кшталт «Арт-містечко: Шаргород», перший Міжнародний фестиваль соціальної скульптури, проекти Міжнародного мистецького фонду «Ейдос», зокрема грантова програма «Public Space — 2007/08», «Kiev Fashion Park», «Kyiv sculpture project» 2012 р., які сприяли позитивним змінам у сучасних урбаністичних арт-практиках в Україні. Якісні зрушення суттєво помітні у розвитку професійного муралізму. В українських містах за останні роки з'явилося чимало великоформатних композицій, зокрема патріотичного змісту, що може стати основою формування національної моделі українського стріт-арту.

Загалом, сучасне мистецтво в Україні дедалі частіше виходить у відкриті міські простори, набуває нових форм та значень, що в цілому говорить про доволі позитивні соціокультурні та інтеграційні процеси.

## РОЗДІЛ 3 ТРАДИЦІЙНІ ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ В АРХІТЕКТУРНОМУ ПРОСТОРИ МІСТ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

### 3.1. Пам'ятник як втілення традиційного монументалізму

Західна Україна вирізняється специфічним культурно-мистецьким середовищем у порівнянні із загальноукраїнським. У зв'язку із географічним розташуванням та в силу низки історичних обставин у регіоні сформувались тісніші культурні контакти та обмін художньо-мистецьким досвідом із сусідніми європейськими державами. Цей регіон важко назвати однорідним у культурному плані, оскільки міста Галичини мають виразну національну домінанту, в той час як Буковина та Закарпаття більше тяжіють до полікультурності, а подекуди і космополітизму. Також варто наголосити, що попри такий проєвропейський вектор соціокультурного середовища Західної України, радянський період залишив на ньому помітний слід, що і наклало відбиток на мистецтво, репрезентоване у відкритих міських просторах. Окрім того, у регіоні особливо виразним є також культурний традиціоналізм та консерватизм.

Класичні зразки монументального мистецтва представлені в урбаністичних просторах Західної України здебільшого фігуративними скульптурними об'єктами. Серед них виокремлюємо основні моделі: класичні пам'ятники; жанрову міську скульптуру та художньо-меморіальні дошки. Основною функцією таких об'єктів залишається увіковічення осіб та подій, актуалізація історичної та культурної колективної пам'яті. Зокрема, на думку дослідника А. В. Святославського, саме сфера комеморації у сукупності змістовного (хто, коли, кому встановлював пам'ятник, скульптуру чи меморіальну таблицю) і формального аспектів (якими засобами користувалися при цьому) стає одним із найбільш адекватних показників світоглядних особливостей тієї чи іншої культури [12, с.147]. Такі об'єкти дозволяють найбільш повно виявити, що саме ця культура прагнула транслювати у майбутнє.

Міські пам'ятники, скульптури та, частково, меморіальні дошки ми розглядаємо як візуально-естетичну та культурну складову сучасного міського середовища, як інструменти суспільного діалогу, формування ідентичності та актуалізації пам'яті; як втілення певних суспільних ідеалів та цінностей. У дослідженні звертаємось до найбільш репрезентативних мистецьких об'єктів, на прикладі яких можемо виокремити певні явища та простежити ті чи інші тенденції.

Визначальною спільною рисою для майже усіх об'єктів, які розглядаємо у розділі, є реалізм у різних його виявах. Сам по собі реалізм в урбаністичних арт-практиках є позитивним явищем, яке дає можливості для якісних сучасних інтерпретацій. Зокрема, у творах public art ми простежуємо відверте тяжіння до реалістичних та, навіть, гіперреалістичних зображень, про що йшлося у попередньому розділі. Однак, у випадку сучасного «монументалізму» творчий метод здебільшого апелює до «соціалістичного реалізму», на якому ґрунтувалося радянське монументальне мистецтво. Для скульптури соцреалізму було характерне чітке регламентування тематики, дотримання основ реалістичного зображення як єдиної можливості правдивого відтворення, концентрація уваги на ідейно-вольових моментах композицій [154, с.158]. Крім того, радянський монументалізм утвердив певні канонічні образи-типи пам'ятників, які до сьогодні міцно укорінились у суспільній свідомості. Можемо простежити, що вождів та ідеологів комунізму найчастіше зображали як постать, що крокує вперед, натомість, письменників, діячів культури, — такими, що сидять у кріслі, герої війни та революції — у динамічних композиціях, часто кінного типу. Власне, усі ці типи пам'ятників значною мірою трансформувались у період Незалежності. Замість пропагування комуністичної ідеології, монументальне мистецтво почало слугувати потужним механізмом культурного формування та відтворення необхідної державі національної ідентичності [75, с. 277]. Відтак, традиційна форма пам'ятника, що з'явилася ще наприкінці XIX століття (бронзові герої на



конях на європейських площах або монументальні представники народу в мистецтві соцреалізму), мала б сприяти перетворенню культурно-гетерогенних соціальних спільнот в гомогенне монолітне національне суспільство. Встановлення пам'ятників народу, його героям і «батькам», трагічним або тріумфальним подіям стало одним із засобів формування історичної національно-культурної ідентичності та нової політичної ідеології [78]. Розглянуті вище образи-типи, сформовані протягом ХХ століття, успішно продовжили своє існування у пам'ятниках періоду Незалежності (особливо першого десятиліття), проте вже із новим списком осіб, що потребували увічнення.

Період останнього десятиліття ХХ — початку ХХІ століття особливо вирізняється розширенням поля історичної пам'яті, появою великої кількості нових та замовчуваних до цього імен, об'єктів комеморації, що справедливо очікували свого увіковічення. Ця тенденція виявилась особливо актуальною у контексті західноукраїнського регіону. Після розпаду Радянського Союзу тут важливою стала художня «націоналізація» міського простору, його декомунізація [123]. Розпочалось активне утвердження національної свідомості народу та нової демократичної влади через монументальне мистецтво [154, с. 268]. Оскільки пам'ятник у середовищі міста виконує перш за все суспільну функцію, відображає підвищення рівня політичної та національної свідомості міського населення [104, с. 6], у Львові, Тернополі, Івано-Франківську та районних центрах цих областей істотно активізувалося спорудження монументів, присвячених загальновизнаним постатям та подіям національної історії. Такі об'єкти входять до офіційного дискурсу та найчастіше створені на державне замовлення. Ще у попередній радянський період було напрацьовано певні стереотипи щодо пам'ятників, які значна частина суспільства вважала і тепер вважає найпотужнішою істиною, «останньою інстанцією» в пошануванні особистості [154, с. 269]. Тому, навіть під час хвилі активної художньої «націоналізації»

міського простору, мистецьке вирішення більшості пам'ятників все ще не зраджувало принципам радянської, соцреалістичної естетики.

Так, численні приклади монументів, що націлені на утвердження національної ідентичності та значною мірою відповідають естетичним принципам попередньої доби, присутні практично в усіх містах Західної України. Серед них варто назвати пам'ятники М. Шашкевичу (1990 р., Д. Крвавич, М. Посікіра), М. Грушевському (1994 р. Д. Крвавич, М. Посікіра, Л. Яремчук) у Львові та практично аналогічний зразок у Луцьку (2002 р., Я. Скакун, А. Бідзіля); О. Маковою у Чернівцях, І. Франкові (1995 р., М. Посікіра, Л. Яремчук), В. Стефанику в Івано-Франківську (1995 р., Е. Мисько), І. Франкові в Тернополі (1995 р., І. Сонсядло та Д. Чепіль) (іл. А. 3. 1.1 — 3.1.4), Т. Шевченкові у Львові (1992—1995 рр. В. і А. Сухорські), Ужгороді (1999 р., М. Михайлюк), Чернівцях (1999 р., М. Лисаківський, М. Лемський), Луцьку (1995 р., Е. Кунцевич) та Рівному (1999 р., П. Подолець, В. Стасюк, Е. Мисько). Ряд прикладів може бути продовжений.

Зокрема, у 1990-х роках у Західній Україні відбувається масове спорудження пам'ятників Тарасові Шевченкові. Часто вони творились за шаблоном-стандартом, що дискредитувало саму ідею, образ Шевченка, особливо при неякісному мистецькому виконанні [154, с. 270]. Зауважимо, що у 2014 р. зафіксовано рекордну кількість пам'ятників Кобзареві у Прикарпатському регіоні — 211 об'єктів. Це явище охарактеризували як «монументальна шевченкіана» [165, с. 86—87]. Ми ж звернемо увагу на окремі пам'ятники у великих містах західного регіону та окреслимо їх художні особливості.

Пам'ятник Т. Шевченку у Львові став важливим символом утвердження Незалежності. Його спорудження супроводжували складні обставини — починаючи від тривалого та невизначеного конкурсу проектів, завершуючи вибором місця для пам'ятника. Останній, всупереч тогочасній владі, здійснила громада міста, насипавши курган із квітів на тому місці, де і встановили

пам'ятник. Це сформувало так званий «genius loci» («геній місця»), особливе символічне значення площі навколо монумента, яка до сьогодні слугує основним майданчиком мітингів, демонстрацій та інших заходів, зокрема національного характеру [104, с. 93—94]. Стосовно художньої якості самого пам'ятника, то вона є суперечливою в окремих аспектах: фігура поета та дванадцятиметрова рельєфна стелла — «Хвиля національного відродження» (1995 р.) позаду неї не зовсім органічно взаємодіють із історично-сформованим ансамблем вулиці, крім того, остання значною мірою взяла на себе роль домінанти урбаністичного середовища та певною мірою дисонує із масштабною спорудою костелу XVII ст., що знаходиться позаду. Передня сторона стелли втілює образ України крізь призму персонажів та символів із творів Тараса Шевченка, які увінчує образ «Богородиці-Оранти». Друга сторона Хвилі відображає Україну в післяшевченківську добу: образи символізують появу нової держави, Голодомор, поневолення народу та інші лихоліття. У верхній половині — портретні зображення політичних, культурних і церковних діячів, які боролись за незалежну українську державу. Завершує композицію велике всевидяче око Всесвіту [104, с. 94]. Така художня інтрепритація стелли інформативно перевантажена великою кількістю рельєфних зображень, які практично однакові за масою та фактурою. Відповідно, самі образи та їх символічне значення є невиразними та прочитуються досить фрагментарно (іл. А. 3. 1.5.). Стелла і фігура Шевченка розташовані в одній площині і пам'ятник має лише одну вдалу точку сприйняття — фронтальну [154, с. 276].

Натомість, пам'ятник Т. Шевченкові в Ужгороді (1999 р., М. Михайлюк) вирізняється суворістю пластичного рішення, надмірною статичністю та масивністю фігури, що видається не зовсім доречним у контексті постаті, яку він увічніює (іл. А. 3. 1.6.). Чернівецькому пам'ятнику Кобзареві (1999 р. М. Лисаківський, М. Лемський) властива більш динамічна композиція: поет крокує вперед, експресії та виразності образу додають жести рук, одна з яких притискає до себе книгу, інша — взаємодіє із рішучим кроком фігури та візуально

підсилює поворот голови та напрямок погляду поета (іл. А. 3.1.7). Подібний характер мають зразки в Луцьку та Рівному. Однак, в усіх охарактеризованих випадках помітні виразні пластичні та пропорційні порушення, невдале моделювання самої постаті, художні рішення досить виразно апелюють до радянських естетичних канонів та не вирізняються оновленими підходами до актуалізації пам'яті про великого українського поета.

Не підпадає під цю категорію лише пам'ятник Т. Шевченку в Івано-Франківську — подарунок для міста від канадського скульптора Лео Мола (Леонід Молодожанінов) (іл. А. 3.1.8). Цей скульптурний об'єкт, навпаки, вирізняється хоч і нетиповим, водночас не зовсім вдалим, підходом до трактування образу Тараса Шевченка. Поета зображено у досить молодому віці, в довгому, багат шаровому одязі, який суттєво обтяжує «карликоподібну» фігуру. Особливо увагу привертають пропорційні співвідношення пам'ятника: велетенські кисті рук вкрай не відповідають загальній об'ємно-просторовій концепції фігури, крім того, постамент помітно вищий за сам пам'ятник, що візуально деформує його. Загальне пластичне рішення скульптури викликає застереження. Сумнівна мистецька вартість цього пам'ятника спровокувала численні дискусії і громадські слухання щодо художнього рівня, розмірів та, головне, місця встановлення скульптури [165, с. 88]. Попри невдоволення значної частини громади міста, 2011 р. пам'ятник таки було встановлено у Парку ім. Т. Г. Шевченка, неподалік старого погруддя Кобзареві.

На жаль, відтворення тоталітарної естетики продовжилося в 2000-х роках. І, якщо для пам'ятників 1990-х це ще можна вважати «природнім» процесом, то виразне тяжіння до художніх принципів соцреалізму у наступному десятилітті є досить парадоксальним та водночас тривожним явищем. Промовистими прикладами наслідування канонів радянського монументалізму постають пам'ятники М. Панчишину (2000 р., В. Гурмак), В. Чорноволу у Львові, (2002 р., І. Самотос) та Івано-Франківську (2007 р., В. Вільщук), А. Волошину в Ужгороді

(2003 р., М. Михайлюк),. До таких можна віднести навіть нещодавно споруджений пам'ятник В. Івасюку у Львові (2012 р., С. Олешко) [134] (іл. А. 3.1.9 — 3.1.11). Однак, особливої уваги у цьому контексті заслуговують значною мірою «стандартизовані» пам'ятники Степанові Бандері у Львові (2007 р., М. Посікіра), Івано-Франківську (2009 р., М. Посікіра) та Тернополі (2008 р., Р. Вільгушинський) (іл. А. 3.1.12 — 3.1.14). Зупинимось детальніше на прикладі львівського пам'ятника, за зразком якого виконана практично копія у Івано-Франківську. За твердженням історика В. Расевича, цей пам'ятник «...є дивним поєднанням радянської мегаломанії сталінського періоду та естетики Третього райху» [121]. Фігура Степана Бандери, заввишки сім метрів цілковито відповідає усталеним канонічним образам вождів, наприклад Леніна або Дзержинського, що характерні для радянської ідеології (герой, що крокує вперед). Натомість, Стелла української державності, що позаду (тридцятиметрова тріумфальна арка на чотирьох колонах, кожна з яких символізує певний період української історії), яка мала б символізувати соборність України, виконана в стилі Третього Рейху. Зокрема, на думку автора, цей пам'ятник, навіть із суто естетичної точки зору, свідчить про те, що в українському минулому був тоталітарний період, а в суспільстві домінували тоталітарні ідеології [121]. Крім того, цей гібридний постамент, у якому поєднано найгірші традиції радянської монументалістики і помпезності Третього Райху, тепер зустрічає усіх гостей міста, бо розташований поблизу головного залізничного вокзалу [123]. При реалізації цього проекту не було враховано так званий «genius loci» («геній місця»), практично відсутня взаємодія об'єкту з історико-культурним контекстом простору, як у естетичному, так і в ідеологічному аспекті. Монумент не вписаний в архітектуру площі Кропивницького, він явно претендує на роль домінанти в історично сформованому гармонічному середовищі. Досить прикре враження справляє і «візуальний шум» в оточенні пам'ятника — приземиста, невиразна споруда колишнього кінотеатру, барвисте обладнання дитячого майданчика та низка малих архітектурних форм та

рекламних елементів [35, с. 81]. Таким чином, пам'ятнику так і не вдалося сформувати свою «специфіку місця» та набути певного сакрального сенсу для громади Львова (як, до прикладу, у випадку із пам'ятником Тарасові Шевченкові).

Різниця між львівським пам'ятником С. Бандері та його «копією» в Івано-Франківську полягає лише у тому, що в першому випадку позаду фігури є тріумфальна арка, а у випадку Івано-Франківська — монументальний стилізований хрест, сама ж фігура дзеркально обернена (іл. А. 3.1.13). Відрізняється і впорядкування площі, яка утворює цілий меморіальний комплекс. Натомість, у Тернополі пам'ятник хоч і виконано іншим скульптором (Р. Вільгушинський), однак художнє вирішення самої фігури є дуже схожим на охарактеризовані вище зразки: постать Бандери, який рішуче рветься вперед, а за ним майорить широкий прапор (іл. А. 3. 1. 14). Власне відзначимо, що саме таким способом, через тиражування пам'ятників, і здійснювався план «монументальної пропаганди» в часи СРСР.

Особливо не вирізняються естетичними якостями і пам'ятники С. Бандері у менших містах — районних центрах Західної України. Наприклад, таку ж саму як і окреслені вище тиражовану фігуру національного героя встановлено у м. Самбір Львівської області (іл. А. 3. 1. 15). Художньо еkleктичні пам'ятники, у яких також помітне наслідування радянської естетики споруджені у містах Дрогобич (2001 р., Л. Яремчук), Старий Самбір, Трускавець (2008 р., 2010 р., І. Самотос), Дубляни (2004 р., Я. Лоза), Турка Львівської області (іл. А. 3.1.16 — 3.1.18). Встановлено також численні погруддя С. Бандері у багатьох містечках та районних центрах Західної України, які не вирізняються сучасними мистецькими рішеннями та нагадують погруддя радянських вождів. Це, наприклад, погруддя у м. Коломия (1999 р., В. Рожик) та, особливо, у м. Городенка (2008 р., І. Осадчук) Івано-Франківської обл., містах Бучач (2007 р.), Бережани (1995 р.) та Терехівля (1999 р., Р. Вільгушинський) Тернопільської обл., м. Борислав (1998 р.), Червоноград (В. Гурмак, 2005 р.), Львівської обл. та ін. (іл. А. 3.1.19 — 3.1.21).

Зауважимо, що внаслідок відсутності усталеної, консолідованої версії історичного минулого, монументи національного характеру часто викликають конфлікти у суспільстві, численні дискусії та суперечності серед різних соціальних та етнічних груп. Наприклад зведення пам'ятника бійцям та учасникам Буковинського куреня у Чернівцях 1995 р. супроводжувалося протестами представників єврейської та польської громад міста, результатом яких стала заборона на його встановлення. Попри це, пам'ятник роботи скульптора І. Салевича таки зайняв місце у старому місті. На гранітному постаменті встановлено невелику фігуру, що зображає архангела Михаїла зі списом та щитом, в ногах якого напис «Героям Буковинського Куреня» та роки «1918—1941—1944» [95]. На щиті — гасло націоналістів «Здобудеш українську державу, або загинеш у боротьбі за неї» (іл. А. 3. 1.22). Пам'ятник має досить символічне вирішення: фігура архангела легка та стримана, пропорція видовжена, значною мірою наближена до сакральних канонічних образів святого, використано етнічні орнаментальні мотиви. Це, зокрема, показовий приклад того, що серед пам'ятників, присвяченим важливим подіям та постатям національної історії, зустрічаються зразки, що мають образно-символічне художнє вирішення, хоча воно теж не завжди якісне і відповідне концептуальному задуму. Ще один приклад — монумент «Борцям за волю України» в Івано-Франківську (2003 р., В. Довбенюк), який зображає вже не відважних та сурових воїнів, що вважалося б доцільним та відповідало тематиці даного пам'ятника, а, порівняно камерну та спокійну фігуру матері із дитям, що водночас відсилає глядача до канонічних сакральних образів Богородиці (іл. А. 3. 1.23). Однак, мабуть, таке символічне вирішення не відповіло запитам патріотично налаштованої громади Івано-Франківська, і у 2012, до річниці створення УПА у одному із мікрорайонів міста — «Пасічна» було споруджено ще один пам'ятник «Борцям за волю України», який є дуже суперечливим стосовно мистецької якості (іл. А. 3.1.24). На монументі у найкращих традиціях соцреалістичної естетики зображено чотири

скульптури, які символізують: січового стрільця, вояка Української повстанської армії, бійця української дивізії Галичина і політв'язня, який «рве свої кайдани».

Поширеною у Західній Україні стає також практика спорудження пам'ятників, присвячених вшануванню жертв репресій, геноцидів, трагедій та катастроф, де в окремих випадках простежується, порівняно новий підхід до художнього вирішення. Зокрема, варто відзначити меморіал Жертвам Голокосту у Львові (1992 р., Л. Штернштейн). Модерна великоформатна скульптура, що втілює старого єврея, який у молитві здіймає руки до неба, має характерне динамічне художнє вирішення та глибокий символічний зміст (іл. А. 3.1.25). Окрім того, цей об'єкт, визначений специфікою місця, актуалізує колективну пам'ять про важливу історичну подію та вдало взаємодіє із простором у символічному аспекті, оскільки розташований на місці колишнього єврейського гетто, створеного у період німецької окупації Львова 1941 р. [53, с. 73]. Цей зразок також вдало ілюструє запропоновану дослідником Д. Зайцем тезу, про те, що більшості пам'ятників, присвяченим вшануванню жертв трагедій і катастроф властивий дещо «страхотливий» характер. Тут традиційний спосіб репрезентації колективної пам'яті породжує відповідну художню форму: моноліт з каменя або металу, що неодмінно асоціюється із болем, смутком, приреченістю. Як відзначає науковець, «...такі скульптури буквально наводять жах на вулицях наших міст, та чи це єдине, що має бути побачене? Безумовно, жертви репресій та геноцидів пережили неймовірні страждання, та чи тільки це має бути відображено у пам'ятнику?» [78]. Меморіальні об'єкти такого характеру становлять досить чисельну групу, серед них пам'ятники «Жертвам комуністичних злочинів» П. Штаєра і Р. Сивенького 1997 р. та «Жертвам політичних репресій» у Львові, «Жертвам Чорнобильської катастрофи» в Ужгороді (2004 р., В. Олашин,) та Івано-Франківську (2014 р., В. Довбенюк), «Страченим українським патріотам» (2003 р. В. Довбенюк, О. Козак, А. Кос) в Івано-Франківську (іл. А. 3.1.26 — 3.1.28). Зокрема, останній увічнює націоналістів, розстріляних під час постановки оперети



«Шаріка» у тоді Станіславському театрі імені І. Франка 1943 р., певною мірою ідеологічно дисонує із контекстом простору, бо скульптура і назва вулиці нерідко асоціюються з синагогою, розташованою поруч, а, відтак, з євреями [78]. Хоча у деяких із цих зразків можемо простежити, порівняно новий підхід до мистецького вирішення. Крім того, такі пам'ятники значною мірою зводять творчість митця до репродукції усталених кліше у зображенні героїчного чи помордованого чоловіка, а відповідно спрямовані на відтворення логіки геноциду у вигляді символічного насилля над глядачем. Нагадаємо, що на сучасному етапі увічнення пам'яті жертв трагедій та катастроф на Заході зазнало суттєвих мистецьких трансформацій, що в підсумку вилились у вже згадувану концепцію «контрмонумента». Адже, як демонструє світовий досвід, пам'ятники жертвам трагічних подій не повинні наводити жах на перехожих, а навпаки, мають спонукати до роздумів та саморефлексій.

В окрему групу доцільно виділити військові пам'ятники, однак їх кількість, порівняно із радянським періодом незначна. Вже практично відсутня мілітаристська тенденція, що культивувалася впродовж усього ХХ століття [71, с. 166]. Її окреслюють лише поодинокі монументи, що присвячені подіям Другої світової війни. Для міст регіону більше характерними є пам'ятники воїнам-афганцям, активне спорудження яких припало на 1990-ті роки. Варто звернути увагу на пам'ятники закарпатським добровольцям, які загинули у Другій світовій (І. Бровді, 2001 р.) в Ужгороді та «Воїнам-афганцям» у Львові, що виразно тяжіють до стандартів радянських військових монументів та належать до окресленої вище групи «моторошних» пам'ятників (іл. А. 3.1.29). Щодо модернізованого підходу, варто відзначити зразки в Тернополі, (1994 р., К. Сікорський) та у Чернівцях (1999 р., Д. Горшковський та М. Лисаківський.), яким притаманний образно-символічний характер: у першому випадку — це великоформатна фігура орла як символу сили, відваги та безсмертя (іл. А. 3.1.30). Пам'ятник у Чернівцях — це два пілони, між якими вміщено скульптурне

зображення жінки з хрестом (символ Буковини), яка тримає на руках пораненого солдата [95]. Камерністю та глибоким символічним змістом помітно вирізняється зразок в Ужгороді (1995 р. В. Олашин), який зображає скорботну мати, що молиться за душі загиблих (іл. А. 3.1.31). Пам'ятник воїнам-афганцям в Івано-Франківську (2009, В. Вільщук) являє собою гранітну брилу, на тлі якої розташована бронзова фігура радянського солдата під прицілом снайперської гвинтівки (іл. А. 3.1.32).

Назагал відзначимо, що у містах волинського регіону пам'ятники жертвам та військові пам'ятники у більшості є образно-символічними, часто із використанням християнської символіки. Цю тезу ілюструють наступні зразки: пам'ятники загиблим у локальних війнах у Рівному (1999 р, М. Сівак, В. Петухов), жертвам депортації українців з етнічних земель у Польщі (2002 р.), жертвам московсько-кадебістських катів, воїнам-інтернаціоналістам в Луцьку (2004 р.), жертвам Чорнобильської катастрофи в Луцьку та Рівному тощо (іл. А. 3.1.33 — 3.1.36).

Серед військових монументів мабуть доцільно виокремити пам'ятники працівникам органів внутрішніх справ, які загинули при виконанні службових обов'язків, бо спорудження таких меморіальних об'єктів стало досить розповсюдженою практикою для українських міст. Усі вони вирізняються, з одного боку прагненням до символізму та образності, а з іншого — виразним еkleктизмом. Так, наприклад, художнє вирішення пам'ятника у Львові (1999 р., В. і А. Сухорські) більше апелює до європейського класицизму XVIII ст. (зокрема, він нагадує славнозвісний пам'ятник Петру I в Санкт-Петербурзі, авторства Е. Фальконе) (іл. А. 3.1.37). Зразки в Івано-Франківську, Чернівцях, у яких автори зображають святого Юрія, мають досить неоднозначну мистецьку якість. Адже спорудження таких монументів, як правило, приватна ініціатива органів внутрішніх справ, які часто впливають на художнє вирішення пам'ятника. Відповідно реалізуються досить специфічні об'єкти, які не завжди доречно вписані у простір. Так, наприклад, львівський пам'ятник за своїм масштабами та

динамічною композицією не зовсім відповідає площі, на якій його встановлено. Проте, особливо помітною є суперечність із простором в Івано-Франківському зразку (1997 р., М. Посікіра), адже позаду фігури св. Юрія, на досить близькій відстані є житловий будинок, який істотно спотворює сприйняття і без того досить суперечливого в художньо-естетичному плані, монументу (іл. А. 3.1.38). Натомість, символізмом вирізняються пам'ятники загиблим правоохоронцям та працівникам прокуратури в Ужгороді авторства М. Беленя (2011 р.) (іл. А. 3.1.39, 3.1.40.). Зокрема, в останньому автор звернувся до зображення липового листка як символу слов'янського світу, людини-птаха та тризуба.

У контексті державницьких монументів варто згадати і кінні пам'ятники королю Данилу Галицькому у Львові (2001 р., В. Ярич, Р. Романович), та Тернополі (2002 р., Б. Рудий), що більше апелюють до регіональної ідентичності та частково демонструють досить еkleктичні спроби відходу від радянського монументалізму. Львівський пам'ятник є досить масштабний та візуально-насичений: король Данило сидить на коні без корони, яка разом із тризубом прикріплена до постаменту під копитами (іл. А. 3.1.41). По кутах постаменту — голови левів, навколо рельєфний фриз із сюжетними зображеннями [104, с. 67—68]. Досить проблемним є тернопільський зразок, у якому помітними є певні порушення у пластичному та пропорційному вимірі (іл. А. 3.1.42).

В окрему групу можна виділити пам'ятники релігійного змісту, що присвячені християнським святим та церковним діячам. У Львові, Тернополі, Івано-Франківську практика встановлення пам'ятників релігійного характеру дуже розповсюджена. Тут увічнюють переважно святих та церковних діячів, пов'язаних із греко-католицькою традицією. Це, наприклад, пам'ятники Йосипу Сліпому (2004 р., Р. Вільгушинський, А. Водоп'ян) (іл. А.3.1.43) та погруддя А. Шептицького у Тернополі (2004 р.), монумент «Вознесіння» в Івано-Франківську (2001 р., Р.Сивенький, П. Штаєр), пам'ятники патріарху і кардиналу Мирославу-Івану Любачівському у м. Долина, Івано-Франківської області

(2014 р.) та А. Шептицькому у Львові та Івано-Франківську 2015 р. Однак, вшанування діячів УГКЦ також характерне для Закарпаття: це, зокрема пам'ятники греко-католицькому священику, літератору та громадському діячеві А. Духновичу в Ужгороді (1998 р., М. Белень) та Мукачеві (2007 р.). Проте, релігійні пам'ятники цього регіону, як і Чернівців все-ж більше пов'язані із православною традицією. Як приклад, пам'ятники Кирилу та Мефодію в Мукачево (2000 р., І. Бровді) та першому православному митрополитові Буковини Євгенові Гакману у Чернівцях (2006 р., М. Мірошніченко) (іл. А. 3.1.44, 3.1.45). До православної традиції тяжіють і пам'ятники в містах волинського регіону, як приклад фігура св. Миколая (2001 р., Я. Скакун та ін.) (іл. А. 3.1.47).

Як бачимо, проекція християнської теми на монументальні скульптурні твори має певні регіональні відмінності та навіть у межах Західної України ілюструє традиційний поділ на православну та католицьку гілки [69]. Окремо відзначимо і той факт, що в західних регіонах особливе місце відведено постаті католицького понтифіка Папи Римського Іоанна Павла II. На його честь в Україні на сьогодні зведено близько п'ятнадцяти пам'ятників (у Львові, Самборі, Дрогобичі, Мостиських, Львівської області, Бережанах Тернопільської області, Івано-Франківську та ін.) (іл. А. 3.1.48). Вшанування Іоанна Павла II як світового символу християнства, стало поширеною практикою не лише в українській, а й у світовій міській скульптурі [69].

Окремим явищем у контексті релігійних пам'ятників західноукраїнського регіону стало масове спорудження монументальних хрестів, зокрема приурочених до вшанування 2000-річчя від Різдва Христового [69]. Репрезентативними зразками тут можуть слугувати хрести в Ужгороді, Луцьку, або ж з нагоди 400-ліття Берестейської Унії у Чернівцях. Крім того, хрест слугує також меморіальним національним символом. На хвилі «націоналізації» міського простору, в західноукраїнському регіоні споруджуються численні пам'ятні знаки у вигляді так званих «козацьких хрестів», присвячених «Борцям за волю України». Інколи такі

хрести споруджують і на честь видатних постатей або ж трагічних подій національної історії. Це здебільшого досить однотипні знаки із лаконічними написами.

Назагал, пам'ятники 1990-х та частково 2000-х років у Західній Україні здебільшого пов'язані з політикою пам'яті та курсом на утвердження національної ідентичності у новоствореній державі. Водночас переважна більшість проектів все ще наслідують традиції радянського монументалізму [65, с. 78]. Національна домінанта особливо виразна у Львові, Тернополі та Івано-Франківську, меншою мірою в Луцьку та Рівному. Натомість в Ужгороді та Чернівцях — пам'ятникам більше властивий наднаціональний характер [122], вони апелюють до регіональної ідентичності, пов'язаної із австро-угорським минулим. Це проявляється і у мистецькому вирішенні, яке вже більше тяжіє до зв'язку із європейською міською скульптурою та відступає від пануючою тенденції наслідування принципів радянського монументалізму. Ілюструють цю тезу пам'ятники Паулю Целану (1992 р., І. Салевич), Міхаю Емінеску (2000 р., І. Салевич) та Францу-Йосипу (2009 р., В. Цісарик, С. Іванов) у Чернівцях, Шандору Петефі в (1990 р. Ф. Бені), імператриці Марії-Терезії (2015 р., Б. Томашевський) в Ужгороді та ін. (іл. А. 3.1.49—3.1.52).

У першому десятилітті Незалежності присутні також і очевидні спроби відходу від радянської монументальної естетики. Такі пам'ятники здебільшого звернені до регіональних аспектів міської історії. Зокрема, показовим тут є порівняно нетипові пам'ятники Юрію Федьковичу у Чернівцях (1995 р., В. Гамаль), або ж «Просвіті» у Львові (1993 р., В. Ярич, М. Обідняк), концепція та динамічне художнє рішення яких демонструють дещо новий рівень. Зокрема, останній належить до типу «пам'ятника-символу», що розвивається в Україні з середини 1990-х рр. [82, с. 826]. Біля колони із сірого граніту постать інтелігентної жінки, яка обіймає підлітка у народному одязі. Це символ Просвіти, яка несе знання народу. Колону увінчує корона Данила Галицького, що символізує

українську державність [104, с. 95] (іл. А. 3.1.53). Особливої уваги тут заслуговує і порівняно камерний пам'ятник художнику І. Трушу (1996 р., С. Олешко) у Львові, якому властиві риси європейської міської скульптури ХХ ст. та гармонійна взаємодія із урбаністичним ландшафтом у візуально-естетичному та культурному аспектах. Але нещодавно цю гармонію порушила сучасна архітектурна споруда Генерального консульства республіка Польща, яка деструктивно втрутилась в історично-сформований простір (іл. А. 3.1.54). Попри це, в цілому, цей зразок можна назвати першим пам'ятником європейського типу у Львові, що демонструє нам якісно новий підхід до організації мистецького об'єкта у міському просторі. Фігура досить стримана й виважена, позбавлена постаменту, наближена до глядача та співмірна йому. Цей пам'ятник апелює вже не до загальнонаціональних ідей та символів, а до окремої мистецької постаті, безсумнівно актуальної для Львова. Також в цьому контексті варто відзначити пам'ятники засновникам закарпатської живописної школи А. Ерделі та Й. Бокшаю в Ужгороді (1992 р., М. Олійник) та «Колиску миру» у Чернівцях 1992 р. (іл. А. 3.1.55, 3.1.56). Перший зразок вирізняється цілковитою відсутністю постаменту, легкою подачею фігур, що сидять на бронзовій лавці у популярному серед молоді сквері-альпінарії біля пл. Жупанатської в самому центрі міста і тим самим є максимально наближеними до глядача, що, в свою чергу, відповідає європейським тенденціям створенню міських пам'ятників. Скульптурну композицію «Колиска миру» встановлено на честь підписання угоди про побратимство між містами Чернівці та Солт-Лейк-Сіті (США). Нетипове для початку 1990-х років символічне художнє вирішення (дві невеликі дитячі фігури, що граються мотком ниток) зумовлене в основному і тим фактом, що пам'ятник виконав скульптор із США Деніс Сміт.

Тяжіння до західноєвропейської естетики та певне заперечення естетичних принципів радянської доби демонструють також пам'ятники на честь проголошення столиці ЗУНР в Станіславові (2004 р., В. Довбенюк) (іл. А. 3.1.57), та символічний пам'ятник Шкільництву (Знанням) (2005 р., В. Довбенюк) в Івано-

Франківську, Літописцям Русі-України, подвижникам українського письменства (2004 р., В. Гамаль) в Чернівцях, І. Горбачевському (2004 р., О. Маляр) в Тернополі та ін. (іл. А. 3.1.58).

Особливо в цьому контексті варто відзначити пам'ятники, споруджені за останні п'ять років. Серед них С. Крушельницькій у Тернополі (2010 р., В. Стасюк) (іл. А. 3.1.59), пластунам, які не зрадили своїх присяг (2012 р.) та Руській Трійці (2013 р.) в Івано-Франківську авторства В. Довбенюка, (іл. А. 3.1.60, 3.1.61), Ігнатію Рошковичу в Ужгороді (2012 р., М. Колодко) (іл. А. 3.1.62), меценатам Омелянові й Тетяні Антоновичам (2014 р., В. Заляско, Р. Романишин) в м. Долина Івано-Франківської обл., М. Терезії в Ужгороді 2015 р. (іл. А. 3.1.52), М. Вербицькому у Львові (2015 р., В. і А. Сухорські) та ін. Окрім зменшення (або і цілковитої відмови від постаменту) та прагненням до гармонізації із людським зростом, помітним є також тяжіння до символічно-алегоричних образів у проектах останніх років. Цю тенденцію ілюструє, до прикладу, споруджений у 2014 році пам'ятник жертвам депортації в Тернополі (В. і А. Сухорські, В. Стасюк). На чорному гранітному постаменті — двометрове бронзове дерево з обрізаним корінням, яке символізує лемків, позбавлених своєї батьківщини внаслідок операції Вісла. У його кроні постаті згорьованих людей, які зібравши пожитки на вози, покидають свої домівки, а в самому центрі — зображення журавля, що нагадує депортованим про батьківщину (іл. А. 3.1.63). Попри такий символічний задум пам'ятника, він є надто перенасичений реалістично трактованими деталями: у кроні дерева і численні фігури людей, і дерев'яна церква, і кладовище, і статичний журавель у композиційному центрі. Динаміка руху підсилюються лише за рахунок переплетення гілок.

В свою чергу, винятковим символізмом, камерністю та органічною взаємодією із урбаністичним середовищем вирізняється новий пам'ятник Богдану-Ігорю Антоничу у Львові авторства Володимира Одрехівського. Камерна фігура поета, оточена символічними елементами природи, що виразно підкреслює

специфіку поезії Антонича. Загальна композиція пам'ятника легка і невимушена, він надзвичайно тонко взаємодіє із оточуючим природнім ландшафтом. Поява таких об'єктів в є, безумовно, позитивною тенденцією, що засвідчує прогрес у спробах художньо-естетичної гармонізації урбаністичного простору.

У традиційних пам'ятниках Західної України періоду Незалежності присутні спроби відходу від радянського монументалізму та пошуки нової естетики, однак вони досить еклектичні та нечіткі і поки не становлять цілісної художньо-стилістичної та культурної тенденції. Пам'ятники цього типу ще не сформували єдину стилеву лінію, багатьом проектам властива надмірна реалістичність та деталізація, що значною мірою може надавати їм рис кітчевості. Окремі зразки демонструють відвертий еклектизм та грубе наслідування вже існуючих проектів, як у випадку із пам'ятником Незалежності в Тернополі (2012 р., І. Сонсядло), який зображає бронзову фігуру жінки, що тримає в руках лелеку на високому колоніальному постаменті, що в цілому дуже схоже на аналогічний монумент у Києві.

Підсумовуючи, варто відзначити, що на зламі ХХ—ХХІ ст. міський монумент в західноукраїнському регіоні продовжує класичні традиції, сформовані ще у попередні періоди (ХІХ—ХХ ст.) як в плані мистецького рішення, так і з огляду на його сприйняття та взаємодію з аудиторією. Естетика більшості пам'ятників, що націлені на утвердження національної ідентичності, відверто, хоч і не усвідомлено, апелює до традицій радянського монументалізму. У період 1990—2000-х рр. у міських просторах продовжують працювати низка скульпторів, становлення творчої манери яких відбувалося саме під диктатом соцреалізму [154, с. 181]. Відповідно, це можна вважати однією із вагомих причин відсутності свіжих мистецьких рішень у міських монументах періоду Незалежності.

Однак, пам'ятники 2000-х років вже більше тяжіють до регіональних аспектів міської історії. Помітними стають зміни у художньому вирішенні та способі репрезентації пам'ятника в просторі міста. Відчутним стає перехід від класичного



монументалізму до більш камерного характеру творів. Відтак, під впливом європейських тенденцій у композиції традиційного пам'ятника почали відбуватися деякі трансформації: фігура «сходить» із п'єдесталу, наближається до глядача, створюючи навколо себе камерний простір, що пробуджує людину до спілкування із мистецьким об'єктом.

### 3.2. Жанрова скульптура в середовищі сучасного міста

З початком ХХІ століття альтернативою вертикально організованим, монументальним пам'ятникам на високих постаментах стають камерні міські скульптури, які частково відображають західні тенденції мистецтва в міському просторі — public art («публічного мистецтва») та мають ряд відмінностей у візуально-естетичному та соціокультурному аспектах. Традиційну для пам'ятників класицистичну концепцію організації міського простору, в якій монумент виступає візуальною та метафоричною домінантою, змінює «інтеграційна модель» взаємодії «місця» і скульптури. Остання «розчиняється» в урбаністичному середовищі, чому сприяють відсутність постаментів і зменшення масштабу. Причому, найчастіше, зв'язок такого твору з місцем його розміщення здається штучним, випадковим, через що таким об'єктам властива спонтанність впливу на глядача. На зміну чіткої пропагандистської функції, приходять спектакулярність і розважальність. Тепер це просто оригінальний «ленд-марк», покликаний візуально та символічно доповнити окремих фрагмент міського середовища, в якому він розташований [25]. Характерними особливостями таких скульптурних об'єктів є демонстративно підкреслена відсутність монументальності і демократизм. З метою органічного входження в міське середовище і його урізноманітнення, вони, як правило, встановлюються без постаменту і навіть подіуму, що найбільшою мірою наближає їх до глядача. Претензія на увічнення якої-небудь історичної події або особистості спостерігається не завжди. Такі скульптури швидше апелюють до почуття гумору і в багатьох випадках можуть демонструвати іронію і

сарказм з приводу загальних, взятих з повсякденного життя, тем [68]. При збереженні звичної «реалістичної» пластичної мови та традиційних для міської скульптури матеріалів виконання, такі твори не вкладаються в стандартні визначення монументальності, більше того — багато в чому їм суперечать. «Величність» та «масштабність» образу змінюється буденністю зображуваних персонажів, а утвердження певного офіційного суспільного ідеалу — ідеологічною нейтральністю. Як зазначає дослідник П. Войницький: «...на відміну від узагальнених та ідеалізованих монументів радянського типу, нова публічна скульптура деталізована — іноді аж до міметичності, або ж, в деяких випадках, до декоративності. Так, монументальність поступається місцем жанровості, «відстороненість» — інтерактивності» [25].

Міська скульптура — це такий феномен урбаністичного життя, який, з одного боку, є об'єктом чималої уваги всіх верств міської спільноти, а з іншого, навпаки, характеризується несерйозним, поверхневим ставленням, особливо з мистецтвознавчої точки зору. Останнім часом у містах різного масштабу процес збагачення міського середовища творами скульптури активізувався. Ця художня практика виступає не лише відображенням смаків суспільства, але і віддзеркаленням соціокультурних процесів, які відбувалися або відбуваються в різні періоди становлення міста.

За останні п'ятнадцять років в міських просторах Західної України створено десятки жанрових міських скульптур, при цьому з кожним роком їх кількість істотно зростає. Вони вирізняються тематикою, регіональною специфікою, художньо-естетичними та культурно-символічними якостями. Все це у комплексі надає нам підстави визначити цей напрямок як окрему модель традиційних художніх практик в міському просторі, відмежувавши її від міського монументу.

На вулицях західноукраїнських міст представлені численні міські скульптури найрізноманітнішого змісту та функціонального призначення. Для певної структуризації найбільш доцільним, на нашу думку, буде класифікувати їх за

тематичним принципом. Таким чином, в жанровій міській скульптурі західноукраїнського регіону виділяємо основні групи, а саме: пам'ятники персоналіям (видатним постатям, персонажам міського фольклору, літературним та кіногероям тощо), символічно-алегоричні скульптури; іронічні та побутові образи, а також виразно комерційні об'єкти. Водночас, наголосимо на тому, що такий поділ є досить умовним, бо деякі об'єкти за своїм змістом є на межі або можуть бути віднесені одразу до декількох категорій.

До першої групи відносимо скульптури, що втілюють персоналії (як реальні, так і міфічні), але на відміну від офіційних пам'ятників, розглянутих вище, вони позбавлені величавого монументального пафосу та найчастіше мають виразний іронічний характер. Метою таких художніх об'єктів є внести різноманіття у сучасний урбаністичний простір, стати ближчим до глядача і викликати у нього позитивні емоції. У контексті західноукраїнського регіону вони найчастіше прив'язані до міської ідентичності, породжують певні міфи та стають популярними туристичними об'єктами. Такими є, наприклад, відомі пам'ятники бравому Вояку Швейку (2002 р., В. Цісарик), лемківському художникові Никифору Дровняку (2006 р., С. Олешко), Леопольду фон Захер Мазоху 2008 р., винахідникам Гасової Лампи Ігнатію Лукасевичу та Яну Зеху 2009 р. (В. Цісарик) у Львові тощо (іл. А. 3.2.1 — 3.2.4). Окрему групу в межах цієї категорії становлять пам'ятники представникам різних професій, що стало поширеною тенденцією у Західній Європі та США, яку активно підхопили у країнах пострадянського простру. У західноукраїнському регіоні ми маємо пам'ятники «Львівським Броварям» (2011 р., В. Цісарик) у Львові, що зображає монаха, який несе бочку пива, на її чільному торці вмонтовано музичний годинник, який щодня о 17:15 (вважається, що Львівська броварня заснована в 1715 році) видзвонює мелодію легендарної пісні «Хто «Львівське» пиво п'є — 100 років проживе!». На поясі у ченця ключі, на кожному із яких написано назви основних споруд Львова (Ратуша, Високий замок тощо). Звертаючись до такої деталізації автор мав на меті

поєднати збірний образ броваря та ідею часу [104,с. 99]. Зокрема, цей пам'ятник увічніює представника професії, що є особливо актуальної у контексті Львова, як осередку пивоваріння та прив'язаний до регіональної ідентичності (іл. А. 3.2.5). У такому ж ракурсі варто відзначити і пам'ятник Виноробу у м. Виноградово, Закарпатської обл. (2011 р. М. Колодко), як осередку виноробства (іл. А. 3.2.6). Також до цієї групи відносимо пам'ятники Сажотрусу у Львові та Мукачєво (В. Цісарик, 2010 р., І. Бровді, 2010), Сантехніку в Тернополі (2010 р., Д. Мулярчук), Ліхтарнику в Ужгороді (2010 р., М. Колодко) та ін.(іл. А.3.2.7—3.2.9). При чому відзначимо, що скульптури в Мукачєво та Ужгороді мають реальних прототипів серед мешканців міста. Популярна та значною мірою маргіналізована практика спорудження пам'ятників представникам різних професій, у західноукраїнському регіоні має свою специфіку: тут у більшості випадків об'єкти мають смислову прив'язку до історико-культурного контексту того чи іншого міста.

Зауважимо, що переважно усі скульптури такого характеру розміщені в історичному центрі (особливо це помітно у Львові), що викликає певні суперечності стосовно їх доцільності у середовищі і без того насиченому історико-культурними об'єктами. І хоч їх метою є збагатити, «оновити» простір, часто вони можуть його суттєво перевантажувати, або деформувати усталений урбаністичний контекст. Винятковим тут постає пам'ятник Пабло Пікассо (2009 р. В. Цісарик), що встановлений біля однойменного клубу. Він винесений за межі історичного центру, має оригінальні мистецькі якості та виглядає цілком доречно у контексті простору [133]. Це перший пам'ятник Пікассо в Україні, художника зображено з голим торсом, у шортах та босоніж, він стоїть і курить цигарку, кінчик якої світиться червоним полум'ям (іл. А. 3.2.10). Адже саме в такому образі митець зафіксований на багатьох фото [104, с. 177].

Слід відзначити, що перераховані вище скульптури є популярними туристичними об'єктами, з якими вже пов'язані певні традиції. Вони часто мають

інтерактивну складову, яка закликає глядача до контакту із скульптурою. Так, наприклад, вже традиційним став звичай кидати монетки у гальбу Швейку, і фотографуватися, сидячи у нього на колінах, або поруч з ним [104, с. 95], або ж робити фото на стільці поруч із одним із винахідників гасової лампи, загадувати бажання, тримаючись за палець художника Никифора тощо [99]. Таким чином, багатьом міським скульптурам вдалося здобути неформальний статус скульптурних символів міста. З одного боку, виразний інтерактивний елемент у таких об'єктах видається досить позитивною рисою, так як це важлива ознака сучасних арт-практик в урбаністичних просторах, однак у цьому випадку це здебільшого маргінальні соціокультурні явища. Так, наприклад, у пам'ятнику Никифору Дровняку, відомому художнику-примітивісту, що встановлено у скверіку біля Домініканського собору у Львові, вказівний палець на лівій руці, занесеної над головою, і ніс блискучі від численних доторків туристів. Адже за новоствореним львівським міфом Никифор виконує одне бажання в день, потрібно лише потриматися за піднятий вгору палець (хто не дістане до пальця — може потриматися за ніс — як рівноцінний варіант). Тому охочих за цілий день дуже багато [99]. Пам'ятник настільки популярний серед туристів, що ті з усіх боків вилазять на нього, що, в свою чергу, частково нівелює ідейне та культурне значення об'єкта (іл. А. 3.2.2).

До наступної категорії ми відносимо скульптурні об'єкти на підкреслено іронічну та побутову тематику. Звичайно, іронічний елемент властивий для більшості розглянутих вище пам'ятників, що втілюють персоналії. Однак, доцільним видається в окрему групу виділити скульптури, у яких іронічний, інколи, навіть, шаржовий мотив є виразно домінуючим. Крім того, ще однією рисою таких пам'ятників є їх розмір. Вони найчастіше значно менші за людський зріст, у багатьох випадках вже межують із станковізмом. Таким є, наприклад, пам'ятник «Усмішці» (2001 р., О. Дергачов) у Львові, що за авторським задумом має фатально-оптимістичний підтекст, так як зображено останню усмішку

людини, котра тоне в болоті: вона вже вся внизу, її засмоктала трясовина і останнє, що в неї залишилося, — посмішка. У 2008 році пам'ятник було замінено на новий [104, с. 56] (іл. А. 3.2.11).

Унікальним феноменом в цьому контексті постає колекція міні-пам'ятників Ужгорода, яка не має аналогів в інших містах. Як альтернатива вже звичним міським скульптурам, тут з'явилися невеличкі пам'ятники, розміром до 20 см, що стали популярними туристичними арт-об'єктами. Тематика таких скульптур досить різноманітна, із ними пов'язані вже певні міські традиції. Так, першим було створено пам'ятник «Посланець св. Миколая» (2010 р.), біля якого 19 грудня встановлюють будиночок, куди діти кидають листівки із побажаннями, які пізніше переглядає адміністрація міста і в когось мрії збуваються (іл. А. 3.2.12). Наступним популярним об'єктом стала скульптура «Свободка» 2011 року. Це неофіційна назва міні-пам'ятника, присвяченого Закарпатському флоту — «Маяк Ungvar» (2010 р. на річці Уж пройшли жартівливі змагання «Ужгородської регати», і саме для них «Свободка» стала маяком). Увечері можна помітити слабкий вогник усередині лампи (іл. А. 3.2.13). Попри невеликий розмір об'єктів та їх концентрацію на перилах набережної міста, простежуємо ретельний підхід до обрання місця для їх інсталяції, з урахування різних просторових аспектів. Так, наприклад, пам'ятник знаменитому угорському композитору Ференцу Лісту (2012 р.) встановлено навпроти обласної філармонії, де він, за задумом, повинен оцінювати правильність виконання музичних творів (іл. А.3.2.14). Крім того, скульптури не зосереджені в якійсь одній частині набережної, а розміщені досить рівномірно по різних її боках. Як ми вже зазначали, тематика міні-пам'ятників неоднорідна та не має якогось одного скерування. Тут представлений згадуваний вище бравий солдат Швейк (2012 р.) — широковідомий гумористичний персонаж із роману чеського письменника Ярослава Гашека; «Карпатія» як скульптурний прототип реального пароплава, який у 1912 р. зняв зі шлюпок пасажирів «Титаніка», що врятувалися після аварії (іл.А.3.2.15). Своєрідним є пам'ятник

«Вузол Кротона», який зав'язано напам'ять, адже саме тут буде встановлено скульптуру, присвячену силачу Кротону, вихідцю із Закарпаття [115]. Також варто згадати багатофігурну скульптурну композиція «Їглавські їжаки» (2013 р.), що є символом Їглави (Чеська республіка) — міста-побратима Ужгорода (іл. А.3.2.16). Деякі міні-пам'ятники розташовані і за межами ужгородської набережної, один з них — присвячений закарпатському художнику Гаврилу Глюку (М. Колодко, 2012 р.). Художник зображений у своєму авто ГАЗ-67, на якому він їздив у гори малювати картини (іл. А. 3.2.17). У 2014 р. створено міні-скульптури Джону Лорду лідеру рок-гурту Deep Purple (іл. А.3.2.18), Бейлі Бартоку — угорському композитору та збирачу фольклору та всесвітньовідомому художнику, вихідцю із Закарпаття — Енді Ворхолу. Зокрема, останній встановили біля Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшая і він має висоту не більше 10 см (іл. А. 3.2.19). Наприкінці 2014 року було встановлено ще одну міні-скульптуру — «Кубік-рубік», на честь 40-ї річниці від створення інтелектуальної головоломки. Поки що це найменша міні-скульптура в місті. Ряд об'єктів було встановлено впродовж 2015—2016 рр. Серед них: кований міні-пам'ятник, присвячений річці Малий Уж, який має вигляд двох підвішаних рибин; об'єкти на честь імператора Франца-Йосипа, закарпатського народного героя, опришка Миколи Шугая, героя війни Майкла Стренка, фокусника Гаррі Гудіні, композитора Вольфганга Амадея Моцарта (іл. А. 3.2.20 — 3.2.24). Також в 2015 році на набережній Незалежності (напроти пам'ятника Августину Волошину), з'явилась міні-скульптура, що увічніює пам'ять загиблих воїнів АТО, що, на відміну від окреслених вище іронічних об'єктів, вирізняється глибоким меморіальним змістом. Цей об'єкт демонструє новий підхід до використання публічної міні-скульптури як засобу актуалізації пам'яті про трагічні події (іл. А.3.2.25). Цього ж року встановлено ще один соціальний об'єкт — присвячений хворим на ВІЛ, а також тим, хто помер від СНІДу. Міні-скульптура виконана у формі стрічки, що у всьому світі означає боротьбу проти СНІДу.

Як бачимо, оригінальна колекція міні-пам'ятників Ужгорода щороку поповнюється новими образами. Це позитивна мистецька тенденція, бо з візуально-естетичної точки зору такі скульптури не вносять деструкції в урбаністичний ландшафт та є актуальними для порівняно камерного середовища самого міста. Також їм властива постмодерністична концепція «гри», інтерактивності, взаємодії із глядачем. Такі об'єкти мають вже певний філософський підтекст та цілковито апелюють до європейських художніх тенденцій. Крім того, більшість із цих об'єктів певним чином прив'язані до регіональних аспектів історії та націлені на утвердження міської ідентичності. Також зазначимо, що у міні-пам'ятниках Ужгорода можемо простежити єдину стилеву лінію. Значною мірою це зумовлено тим, що усі твори виконані одним автором — Михайлом Колодком. Назагал, міська скульптура Ужгорода є комплексним культурно-мистецьким явищем, що не має повноцінних аналогів в західноукраїнському регіоні.

Подібну практику запозичили і у Львові. У 2012 році за ініціативи Львівської пивоварні в історичному центрі міста встановлено п'ять невеличких іронічних скульптур «батьриків», авторства В. Цісарика, що стало продовженням згадуваного пам'ятника Броварям [104, с. 100] (іл. А. 3.2.26). Вони зображають представників львівської субкультури, що була поширеною за часів міжвоєнної Польщі і мала значний вплив на місто. Скульптури розміщено поблизу популярних ресторацій, що видається цілком доречним з огляду на те, що батьри — сміливі авантюристи та відомі поціновувачі кнайп. Крім того, із кожною скульптуркою відразу пов'язали певні легенди і традиції, кожен «батьрик» здійснює якесь бажання (заможність, кохання, подорожі, енергійність та натхнення). Відповідно це надає об'єктам ознак дещо маргінального явища, орієнтованого суто на туристичну аудиторію, серед якої вони, без сумніву, здобули популярність. У порівнянні із колекцією міні-пам'ятників Ужгорода, скульптурки батьриків у Львові хоч і апелюють до міського фольклору, мають



виразно комерційний, навіть рекламний характер та не становлять цілісного культурно-мистецького явища. У 2015 р. подібну практику започаткували і в Луцьку, встановивши першу міні-скульптуру так званого «Луцького кликуна» — персонажа міського фольклору (іл. А. 3.2.27). Однак цей об'єкт не має відвертого рекламно-комерційного підтексту та вирізняється мистецькою якістю.

У свою чергу, скульптури іронічного характеру в інших містах Західної України є досить фрагментарним явищем. Зустрічаються поодинокі зразки, які не завжди прив'язані до міської історії, а втілюють загальні, широковідомі образи. Наприклад пам'ятник людині-невидимці у Тернополі (Т. Демкура, 2010 р.), що має вигляд двох черевиків, в яких начебто стоїть невидима людина (іл. А. 3.2.28). Також нагадаємо, що в Україні досить поширеною тенденцією є вшанування героїв романів І. Ільфа та Є. Петрова. Окрім власне літературних персонажів, споруджено велику кількість пам'ятників предметам, що згадуються авторами романів (стілець, ключ від квартири, «де гроші лежать», дороговкази з назвами міст тощо) [70, с. 140]. Саме такий зразок ми бачимо у Тернополі — «пам'ятник стільцю, що шукав Остап Бендер» (Д. Мулярчук, 2010 р.) (іл. А.3.2.29). І якщо встановлення подібних скульптур в Одесі, Харкові чи Бердянську ще можна виправдати певною географічною прив'язаністю подій, що відбуваються у літературних творах, то у західноукраїнському регіоні цей пам'ятник видається вкрай недоречним.

Серед іронічних скульптур варто відзначити «Пам'ятник невідомому корупціонеру» в Чернівцях, який порушує актуальну і сьогодні суспільно-політичну проблему та надає їй якісної художньої інтерпретації (2009 р., А. Федірко). Центром композиції арт-об'єкту є скульптурне зображення монети діаметром 90 см. Зліва — людська рука, яка підштовхує монету по похилій площині до протилежної сторони (зліва направо), де розташована композиція з двох розкритих рук людини, які отримують монету (іл. А. 3.2.30). Таким художнім образом автор мав на меті відтворити у металі реальний «факт політичної

корупції», який було зафіксовано у Чернівцях два століття тому. За однією із версій, представники Австрійської імперії зробили коштовні подарунки російському графу Румянцеву, завдяки чому Буковина на 150 років долучилась до Австро-Угорщини, а заодно — до європейської культури. Пам'ятник є мобільним, його встановлено на рухомих коліщатах, завдяки чому його можна переміщати із одного місця в інше [150].

Прикладами увічнення у скульптурі побутових речей, може слугувати єдиний в Україні пам'ятник «Рюкзаку», встановлений у дворі географічного факультету ЛНУ ім. І. Франка 2012 р. Металевий рюкзак споряджений всіма атрибутами, необхідними туристові у поході: до нього прикріплений намет, спальник і пара черевиків [99] (іл. А.3.2.31). Також тут варто згадати перший «лежачий» пам'ятник весільному рушнику (2010 р.) в Ужгороді, який оздоблений елементами української вишивки, текстами коломийок та мотивами дерева життя. Символічним є його розміщення біля будівлі міського РАГСу (іл. А.3.2.32).

Окремо варто відзначити символічно-алегоричні образи. У межах цієї категорії певною тематичною нейтральністю вирізняється оригінальна скульптурна група «Випадкова зустріч» (2001 р.), робота американського скульптора Стюарта Джонсона, що була подарунком Тернополю від американського мецената Джона Звожека (іл. А. 3. 2.33). Початково це були дві фігури жінок, що сидять на лавці та ведуть діалог, проте одну з них було викрадено у 2003 році. Саме такий різновид міської скульптури є досить поширеним у західній практиці. Композиційна схема, за якою бронзовий персонаж сидить на лавці з залишеним поруч порожнім місцем для взаємодії із глядачем, простежується інтернаціонально — від встановлених в широкому географічному діапазоні численних робіт Лі Вівот, для якої мотив лавки є своєрідним фірмовим знаком, до «негероїчних» лавкових пам'ятників — наприклад Гленну Голду в Торонто (Рут Абернесі, 1999 р.) і Джону Леннону в Гавані (Жозе Вілла, 2000 р.) [25] (іл. А. 3.2.34).

Окрему групу становлять символічно-алегоричні образи, які мають анімалістичне вирішення. Тут варто відзначити скульптурну композицію «Пара лелек» у Тернополі (2010 р. С. Лебединський). Триметрова скульптурна група у вигляді двох лелек, що сплелися над гніздом, в якому лежить сповите немовля, є символом родини, молодості, добра та щастя. Її встановлено в центрі Тернополя перед входом у парк ім. Шевченка, неподалік пологового будинку (іл. А.3.2.35). Ще один приклад — пам'ятник бджілці-трудівниці в Тернополі (2009 р., В. Рудка), що вирішений у вигляді медових стільників, на фоні яких бджола символізує працелюбність українців (іл. А. 3.2.36). Варто зазначити, що ініціатором спорудження стали асоціація бджолярів області. Відповідно, ця скульптура, як і пам'ятники представникам різних професій, є прикладом вираження інтересів певної соціальної групи у публічному просторі міста.

Популярною практикою в містах Західної України є встановлення кованих скульптур, які найчастіше втілюють символічно-алегоричні образи. Найбільше це помітно в Івано-Франківську, який є потужним осередком ковальства. Особливе місце ковані скульптури займають у центральній частині міста, де встановлено ряд великоформатних композицій, створених різними українськими та іноземними майстрами в рамках міжнародних фестивалів ковальського мистецтва «Свято ковалів». Вже традиційно, ковані твори, виконані під час кожного фестивалю, стають постійними експонатами центральної частини міста, його своєрідною візитівкою [29, с. 24]. Так, наприклад, композиція «Весна» 2005 р. декорована великою кількістю кованих елементів, які символізують пробудження природи: птахи, які в'ють гніздо, квітучі каштани, квіти, комахи; «Букет майстрів» 2006 р., увінчений сонцем та стилізованою косою — як символ пожинання плодів власної праці; «Великоднє сонце» 2008 р. являє собою випуклий диск в оточенні 12-ти променів, оздоблений різноманітними солярними знаками, символами і химерними створіннями; «Круговерть ковальських міст», присвячена входженню Івано-Франківська до Асоціації ковальських міст у 2009 році та має інтерактивний

характер (верхня частина скульптури вирішена як рухома карусель, складена із різноманітних кілець); «У рамках ковальських традицій», 2009 р., зображає ковану рамку для фотографувань, оздоблену різними декоративними деталями (іл. А. 3.2.37 — 3.2.40). Однією із останніх скульптур є «Арка дружби» (2012 р.), встановлена до 350-річчя міста Івано-Франківська, вона, як і попередні, декорована елементами, що символізують національність людей, причетних до заснування міста — українців, вірмен, євреїв та поляків [145]. Ковану скульптуру, репрезентовану в міському просторі можна поділити на абстрактну, натуралістичну і символічну [29, с. 25]. Остання складає найбільш виразну групу, однак в місті зустрічаються і твори абстрактного характеру, як наприклад останні композиції, встановлені на вулиці Шевченка в Івано-Франківську у 2015 році (до 353 річниці від його заснування) (іл. А. 3.2.41).

Художній образ кованих скульптур може мати і досить примітивний характер. Як приклад, ковані «Дерева щастя» встановлені у центрі Івано-Франківська та Тернополя (2009 р.), «Серце любові» (2010 р.) у Тернополі або ж «Лавка закоханих» на пл. Ринок у Львові, що, як і згадувані вище зразки, є подарунками для міст від фестивалів ковалів. За задумом організаторів, усі ці об'єкти символізують вічне щастя, кохання і т.п. Однак питання художньої вартості та доцільності таких подарунків на центральних вулицях міст залишаються відкритими. Стрічки, колодки та інші прикраси, якими сьогодні обвішані ці об'єкти підкреслюють їх маргінальний зміст (іл. А.3.2.42—3.2.44).

Назагал, ковані скульптури можна вважати досить поширеною художньою практикою в Західній Україні. Однак, це явище у більшості випадків має переважно маргінальний характер, не завжди відповідає візуальному та культурному контексту урбаністичного середовища (особливо це стосується великоформатних скульптур Івано-Франківська) та справляє негативний вплив на формування естетичних смаків публіки. Досить промовистою в цьому контексті

постає також і «Алея кованих скульптур» у Рівному, що є результатом ковальських фестивалів «Металеве серце України» (іл. А. 3.2.45).

Традицію встановлення кованих скульптур у міському просторі також можна простежити у Львові, Ужгороді та Чернівцях. Серед таких арт-об'єктів фігура бравого солдата Швейка на велосипеді та «Лучник» (2013 р., М. Дидишин) біля входу в міську Ратушу, згадуваний вище пам'ятник туристичному рюкзаку [99]. Порівняно нетиповим зразком може слугувати «Глобус Ужгорода» (2012 р., С. Безик), розташований у центральній частині міста: на кованій кулі відлиті мінімізовані рельєфні зображення давніх вулиць та будівель, а також історичних пам'яток Ужгорода (іл. А. 3.2.46). Слід відзначити нестандартне художнє рішення та порівняно органічну взаємодію із урбаністичним простором. Також варто звернути увагу і на ковану пластику в міському просторі Чернівців, де сформована школа професійного художнього металу. Зокрема, відзначимо досить нетиповий об'єкт «Ровер» (2009 р., А. Хорт) (іл. А. 3.2.47) [116, с. 33]. Це великоформатна кована композиція у вигляді ретро-велосипеда, яка має досить лаконічне та легке об'ємно-просторове рішення, виважену стилістику та є органічно вписаною в урбаністичний ландшафт. У цьому об'єкті виразними є моменти гри, іронії, гіперболізації, інтерактивну, як ключові риси постмодерну, і він є показовим зразком мистецько-якісної кованої скульптури в середовищі міста. Загалом, тематика кованих скульптур, мистецька якість та спосіб їх репрезентації в цих містах дещо різняться із зразками у Івано-Франківську, Тернополі та Рівному.

Однією із найбільших проблем кованої пластики в регіоні, залишається той факт, що момент взаємодії із контекстом урбаністичного простору найчастіше ігнорується. Багато об'єктів досить агресивно втручається та значною мірою спотворюють міський ландшафт, що особливо помітно у зразках Івано-Франківська та Тернополя. Натомість, об'єкти Львова та Ужгорода є не надто акцентованими, та достатньо гармонійно «вписаними» в урбаністичний контекст. Серед порівняно якісних зразків, слід відзначити досить лаконічний кований

пам'ятник померлим від СНІДу, встановлений у одному із львівських скверів у 2015 р. (іл. А. 3. 2.48). Виконаний у вигляді складеної стрічки — загальновідомого у всьому символу боротьби зі СНІДом, об'єкт має камерний характер, стримане та цілком прийнятне естетичне рішення без надмірної деталізації та ілюстративності. Тут особливо виразний соціальний підтекст та культурно-мистецька цінність.

Перед тим як розглядати виразно комерційні міські скульптури, варто наголосити, що багатьом із окреслених вище об'єктів теж властивий комерційний характер (як, наприклад, пам'ятники Л. Мазоху, винахідниками Гасової лампи, «Батярикам» у Львові тощо), однак, до цієї групи ми відносимо ті скульптури, які мають дуже чітку комерційну орієнтацію, що домінує над ідейним та естетичним змістом. Насамперед варто відзначити нещодавні проекти у Львові, що, з одного боку, присвячені персоналіям міського фольклору, однак викликали суспільний резонанс та критику щодо художньо-естетичних смаків авторів та ініціаторів проекту. Наприклад, непрофесійна та недоречна скульптурна група «Львівські Ромео та Джульєтта» (2013 р. М. Гоза), яка зображає солодкаву закохану пару Ромуальдо і Пелагею, що за однією із версій були прототипами героїв п'єси В. Шекспіра. Цей об'єкт є чи не найпроблемнішим у естетичному відношенні, має виразні порушення у пластичному, композиційному та просторовому рішеннях, однак, попри це, користується неабиякою популярністю серед мешканців та гостей міста (іл. А. 3.2.49). А встановлення пам'ятника вихідцю із Львівщини, герою оборони Відня, популяризатору кави в Європі Юрію Кульчицькому (2013 р., В. і П. Сколоздра, Р. Кикта), що став комерційним замовленням та водночас рекламним проектом одного із кавових підприємств Львова, мало чи не найбільший негативний розголос серед культурної, мистецької і критично мислячої громадськості міста [134] (іл. А. 3.2.50).

До цієї групи віднесемо і незрозумілі та значною мірою навіть «вульгарні» скульптурні об'єкти в історичному центрі міста, розташовані здебільшого поблизу ресторанів. Серед них і пам'ятник п'яному чеху біля одного із ресторанів Львова,

«Русалка» на площі Ринок, «Любитель вина», що прикрашає вхід у винний ресторан (іл. А. 3.2.51), кольорові панянки із пивними кухлями, «Пивний пуп» (2013-2014 рр.) та ін., які досить важко ідентифікувати, як за назвами, так і за авторами. Мабуть, зважаючи на активні дискусії навколо цієї теми та зростаюче невдоволення громадськості, деякі із цих об'єктів було демонтовано протягом 2016 р.

Назагал, таке художнє та соціокультурне явище як жанрова міська скульптура, що отримало розповсюдження на наших теренах під впливом західноєвропейського досвіду, не надається для однозначної характеристики. З ним пов'язані різні митці, творчі манери та методи. Однак деякі загальні риси можемо визначити. Це, насамперед, реалізм і деталізація форми, невеликий формат найчастіше співмірний із людиною або значно менший (в більшості випадків задовольняється потреба в тактильному сприйнятті тривимірного об'єму) [117, с. 147], встановлення у зонах пішохідного руху. Багатьом об'єктам властива смислова прив'язка до місця інсталяції, вони покликані вводити глядача у контекст історичного середовища. Водночас, далеко не завжди відбувається гармонійна та ефективна взаємодія скульптури із навколишнім простором. Усім роботам такого характеру властивий оповідальний зміст та певна зацікавлююча, інтригуюча атмосфера. За своєю формою та функцією переважна більшість жанрових скульптур не претендує на звання «високохудожнього» твору, однак є і деякі винятки, коли роботи вирізняються оригінальною інтерпретацією створеного образу. Як, наприклад, пам'ятник П. Пікассо, «Усмішці», померлим від СНІДу у Львові, міні-пам'ятники Ужгорода, «Невідомому корупціонеру» та кований об'єкт «Ровер» у Чернівцях тощо.

Щодо регіональних особливостей, відзначимо, що міська скульптура найбільш інтенсивно розвивається у Львові та Ужгороді. Зокрема вирізняється останній, де сформувався специфічний та унікальний феномен міні-пам'ятників. Міська скульптура Львова у переважній більшості все-таки має комерційний

характер. Натомість, в Івано-Франківську та Рівному важливе місце в міському просторі займають ковані скульптури. У Тернополі, Чернівцях та Луцьку переважають об'єкти іронічного змісту, однак в цілому тут маємо значно менше репрезентативних зразків.

### 3.3. Художньо-меморіальні дошки як масова мистецька форма фіксації культурно-історичної пам'яті в міському просторі

Невід'ємною частиною урбаністичних просторів Західної України є меморіальні дошки, які є найбільш масовою мистецькою формою увічнення історичної пам'яті в публічному просторі міста. Практика встановлення меморіальних таблиць — особливо популярне явище для регіону. Тут присутня велика кількість об'єктів, однак далеко не усі можна вважати художніми творами [104, с. 12]. Відповідно, важливо розглянути найбільш репрезентативні зразки, на основі яких ми зможемо охарактеризувати найістотніші культурно-історичні та художньо-естетичні тенденції. Оскільки для нас важливою є мистецька складова, доцільним буде скористатись дефініцією, яку застосовують у своїй книзі І. Мельник і Р. Масик і визначити об'єкти, які ми розглядаємо як «художньо-меморіальні дошки» [104, с. 13].

Художньо-меморіальні дошки багато в чому повторюють тенденції міського монументу та є ще одним важливим елементом проектування моделей минулого та символічного кодування міського простору. На відміну від пам'ятників, меморіальна таблиця не потребує додаткового простору чи значних змін у міському ландшафті, їх значно простіше помістити в сформований урбаністичний контекст. Зрештою, створення таких об'єктів є більш економічно вигідним для міського бюджету. Зокрема, саме ця відносна простота у встановленні стала одним із вагомих чинників, що спричинили активне їх використання спершу радянською, а потім українською владами [128, с. 85]. Зокрема, тут наведемо деякі факти із дослідження соціолога В. Середи, яка зазначає, що у проміжку між 1991 і 2004 рр.



лише у Львові встановлено 69 нових меморіальних таблиць, що приблизно відповідає кількості таблиць, споруджених у місті впродовж 47 років радянської влади [128, с. 86]. Відповідно на даний момент ця цифра зросла чи не в два рази. Подібна ситуація властива також іншим містам західноукраїнського регіону.

Художньо-меморіальні дошки вирізняються більшою «демократичністю» у порівнянні із пам'ятниками, вони локальні за темою та мають камерний характер. Як у візуально-естетичному так і в символічному аспектах, вони працюють у синтезі з архітектурою, беруть участь в організації простору, повинні бути вписані в екстер'єрний образ тієї чи іншої будівлі та мають бути пов'язані із нею матеріально, ритмічно, масштабно та стилістично. Крім того, такі об'єкти доповнюють архітектуру та навколишній простір новими культурними та історичними сенсами. Характерними мистецькими прийомами у творенні меморіальних дошок є посилення декоративності, ускладнення просторових відносин скульптури з архітектурним тлом, що виражається у переході від рельєфу до круглої скульптури. Вони займають проміжне місце між власне пам'ятником і декоративною скульптурою [104, с. 8]. Найчастіше меморіальна дошка має вигляд плити із каменю або металу з пам'ятним надписом та зображенням, що увічніює пам'ять про особу чи подію, що якимось чином пов'язані із будівлею, на якій її встановлено. Вони здебільшого пов'язані із регіональною історією та окремими персоналіями.

У міському просторі художньо-меморіальні дошки виконують три основні функції, а саме інформаційно-комунікативну, історико-меморіальну або комеморативну та художньо-естетичну [12, с. 148]. Як одна із найбільш розповсюджених форм комеморації [11, с. 48], меморіальні дошки утворюють своєрідні «місця пам'яті», вони є серед багаточисельних способів, за допомогою яких в суспільстві закріплюється, зберігається і передається пам'ять про минуле. Місце пам'яті — це символ присутності минулого не лише в теперішньому, але і в майбутньому [111].

Починаючи від 1990-х років, меморіальні дошки, як і пам'ятники стали інструментом «націоналізації» міських просторів Західної України, який виявився значно доступнішим, простішими і оперативнішим в реалізації. З'явилася можливість ввести в офіційний дискурс велику кількість замовчуваних досі імен громадських та політичних діячів, що справедливо очікували свого увіковічення. Зокрема, інтенсивна «українізація», як і у випадку із міським монументом, стала особливо актуальною для Львова [123], Тернополя та Івано-Франківська. У цих містах стрімкими темпами встановлюються меморіальні таблиці провідникам ОУН-УПА, політв'язням, повстанцям, громадським діячам, що проповідували національні ідеї тощо. Проілюструвати прагнення утвердити у містах «національну» ідентичність можуть меморіальні об'єкти на честь голови проводу ОУН Степана Бандери, командира УПА Романа Шухевича, ідеолога січового стрілецтва, політв'язня Романа Сушка, Костянтини Малицької, Олени Степанівни, Володимира Старопольського у Львові; діячів ОУН-УПА Ярослави Стецько, Мар'яна Лукасевича, Івана Гавдиди, у Тернополі; меморіальні дошки на честь Михайла Дяченка, Олекси Гірника, віце-президента ЗУНР Лева Бачинського, Євгена Коновальця, Василя Бандери — брата Степана Бандери на фасаді будівлі, де колись діяв провід ОУН; Степана Ленкаського, який очолював ОУН після смерті С. Бандери в Івано-Франківську (іл. А. 3.3.1—3.3.4). Ряд прикладів може бути продовжений, так як значна кількість меморіальних об'єктів такого характеру зустрічається не лише у великих містах, але і у районних центрах цих областей. Щодо художнього рівня, то тут, звичайно ж відсутня єдина лінія, більшість об'єктів має еkleктичний характер, або наслідує естетичні принципи радянської доби.

Специфіка тематики меморіальних таблиць багато в чому повторює тенденції, що ми простежуємо у міському монументі. Варто відзначити численні зразки, метою яких є актуалізація пам'яті про жертв репресій та геноцидів. Вони покликані викликати біль, смуток, страждання, при цьому використовують досить

специфічні виражальні засоби. Таким, наприклад, є кований меморіальний знак Жертвам фашизму в Івано-Франківську (2011 р., С. Грицай), що яскраво ілюструє розглянуту вище своєрідну «мученицьку» тенденцію. Це меморіальні об'єкти, що викликають асоціації з болем, приреченістю, смутком, і, крім того, негативно впливають на формування художніх смаків публіки [78]. Здається, що автори намагалися усіма можливими засобами передати несамоциті страждання. Було створено досить суперечливий з мистецьких позицій об'єкт, який істотно спотворив урбаністичний простір та вніс деструктив у архітектурну споруду. Надпис на таблиці закарбував — «Пам'ять заради майбутнього», однак дискусійним є питання про те чи справді саме така пам'ять потрібна майбутнім поколінням (іл. А. 3.3.5). У цьому контексті варто також згадати меморіальну стелу пам'яті жертв політичних репресій у Тернополі, (2002 р., В. Садовник) (іл. А.3.3.6) та пам'ятний знак «Воля ціни не має» на фасаді будівлі СІЗО у Львові. Він зображає трьох бронзових соколів на тлі розірваних ґрат, що символізують пластунів, членів ОУН, політв'язнів, яким вдалося здійснити втечу із польської в'язниці «Бригідки» [104, с. 283]. Порівняно із попереднім зразком, цей об'єкт має значно стриманіший, символічний характер та видається доречним у контексті споруди, на якій його вмонтовано (іл. А. 3 3.7).

Споруджено значну кількість меморіальних дощок на релігійну тематику, що найчастіше увічнюють служителів церкви або окремі християнські події. Серед них горельєфна композиція на честь візиту Івана-Павла II на стіні Катедрального собору (Я. Скакун, 2002 р.), митрополиту Андрею Шептицькому авторства Р. Петрука, патріарху Йосипу Сліпому (1997 р., Ю. Савко), архієпископу Володимиру Стернюку (2006 р., А. Стернюк) у Львові, Святійшому Мстиславу, першому Патріарху Київському і всієї України на Церкві Різдва Христового у Тернополі, на честь «1020-ліття Хрещення Київської русі» або ж великоформатна композиція, що увічнює митрополита А. Шептицького на фасаді собору в Івано-Франківську та ін. (іл. А. 3.3.8— 3.3.11).

Чи не найчисельнішу групу в західноукраїнському регіоні становлять меморіальні дошки, що увічнюють наукових, літературних та культурно-мистецьких діячів. З-поміж цих порівняно «деідеологізованих» об'єктів нетиповими мистецькими рішеннями та естетичними якостями особливо вирізняються пам'ятні дошки на честь художників. Серед них варто відзначити меморіальні таблиці, присвячені Діонізію Шолдрі в Тернополі (1998 р.), Роману та Маргіт Сельським (2004 р.), Емануїлу Миську, Охриму Кравченку, Миколі Івасюку у Львові; Михайлу Фіголю, Ярославу Лукавецькому в Івано-Франківську, засновника закарпатської школи живопису Й. Бокшаю і А. Ерделі (2012 р., В. Білей) в Ужгороді. (іл. А. 3.3.12—3.3.17). Зокрема варто відзначити останню, яка, на відміну від більшості зразків, не передбачала портретне зображення митців, а має доволі символічний характер: етюдник з фарбами, пензлями та чистим полотном, на тлі живописного закарпатського пейзажу [14, с. 39].

Варто виокремити і меморіальні дошки на честь композиторів та музикантів, у яких також частково можемо простежити нестандартні мистецькі інтерпретації. Зокрема, відзначимо рельєфні та барельєфні композиції на честь Василя Барвінського, Станіслава Людкевича, Філарета Колеси, Ігоря Білозіра, Володимира Івасюка у Львові, меморіальні дошки Миколі Лисенку в (1991 р.), Богдану Лепкому (1996 р.), Соломії Крушельницькій (1997 р.) в Тернополі; композитору Денису Січинському в Івано-Франківську; поету-пісняру Михайлові Ткачеві (2012 р.), народному артисту України Назарію Яремчуку (2011 р.) та Володимирі Івасюку у Чернівцях. Однак, порівняно із попередньою групою, все ж помічаємо певну однотипність у художніх рішеннях (іл. А. 3.3.18 — 3.3.23).

Велика кількість пам'ятних дошок увічнюють літературних та наукових діячів. Серед останніх відзначимо меморіальні об'єкти на честь заслуженого діяча наук України Володимира Скоробогатька, Степана Гжицького, історика, сходознавця та політв'язня Ярослава Дашкевича, фізика-механіка, професора Ярослава Бурака, історика Володимира Кубійовича у Львові; вченого Богдана

Трофимюка та еколога Миколи Чайковського в Тернополі, математика Михайла Кравчука та письменника і лікаря Модеста Левицького в Луцьку тощо. Однак, простежуємо, що такі пам'ятні дошки в більшості випадків мають досить тиражований характер, часто є надмірно реалістичними, деталізованими та надто акцентованими, через що деструктивно взаємодіють із архітектурним фасадом та урбаністичним простором в цілому. Щодо літературних персоналій, відзначимо меморіальні стелли на честь Осипа Маковея, Володимира Лопушанського, Володимира Вихруща у Львові, письменниці Ірини Вільде або ж педагога і просвітителя Миколи Лепкого в Івано-Франківську, поета Олександра Богачука в Луцьку тощо (іл. А. 3.3.24 — 3.3.29).

У містах західноукраїнського регіону присутня також значна кількість меморіальних дощок, що апелюють до полікультурних аспектів міської історії та увічнюють представників інших національностей. Це особливо помітно у Львові, Ужгороді та Чернівцях. Зокрема, такі об'єкти найчастіше вирізняються нестандартними художніми рішеннями. Можливо це пов'язано із тим, що ініціативу щодо їх встановлення проявляють іноземні держави, де, як відомо, мистецькі засоби актуалізації пам'яті значно відрізняються від звичних для нас. Це особливо помічаємо у меморіальних дошках класику єврейської літератури Шолом-Алейхему, видатному угорському математику Янушу Бояйї у Львові, що встановлена з ініціативи Міністерства культури і освіти Угорської республіки (іл. А.3.3.30), Раулю Валленбергу в Ужгороді — шведському дипломату, який у 1944 році врятував життя десяткам тисяч угорських євреїв, видаючи їм так звані «захисні» паспорти підданих Швеції (М. Колодко, 2014 р.) (іл. А.3.3.31) або німецько-євангельському єпископу, доктору Теодору Цьоклеру в Івано-Франківську. Від 1990-х років принципово новою рисою текстового вирішення художньо-меморіальних дощок, що присвячені іноземним політичним, громадським та культурним діячам, представникам національних меншин, стає розміщення на дошці тексту на двох мовах — українською і рідною для історичної

персоналії. Це демонструють нам згадані вище приклади. Також в цьому контексті варто відзначити оригінальну у естетичному вирішенні меморіальну таблицю видатному австрійському письменнику Йозефові Роту (2009 р., М. Буник) у Львові (у своїх творах він позиціонував Львів як символ толерантності, поліголосся культур та релігій) [104, с. 140] (іл. А.3.3.32). Пам'ятний знак «Троянди, якими метуть тротуар у Чернівцях» (2008 р.), також звернений до полікультурних аспектів історії (іл. А.3.3.33). Тут маємо надпис українською та німецькою мовами: «Чернівці — на півдорозі між Києвом і Бухарестом, Краковом і Одесою — були таємною столицею Європи, де тротуари підмітали букетами троянд, а книгарень було більше, ніж пекарень». Окреслена вище тенденція частково простежується і у волинському регіоні, про що свідчать меморіальні дошки на честь Фредеріка Шопена та Яна Юзефа Фітцке в Луцьку.

Зауважимо, що з позицій мистецького виконання, меморіальна дошка в певній мірі вирізняється більшою складністю ніж звичайна скульптура. Тут важливо гармонійно поєднати психологічність, декоративність, об'єм і колір, невеликий розмір та достатню узагальненість форм, найчастіше монументального характеру. У таких меморіальних об'єктах активно використовується символіка і емблематика, особлива увага також надається шрифту, який має передавати дух часу. Характерною особливістю постає лаконічність художніх засобів, що проявляється у виборі композиційних прийомів, ясних формулюваннях тексту, наданні переваги тим чи іншим атрибутам та символам, які мають породжувати у суспільній свідомості певні асоціації та образи. Так, дослідниці О. Беседіна та Т. Буркова вважають, що художньо-естетична функція меморіальних дощок як знаків комеморації значно підсилює історико-меморіальну та культурну функції, бо вони мають свої закони прочитання, виразності, емоційного впливу на глядача [11, с. 50].

Незважаючи на те, що меморіальні таблиці не є автономними об'єктами та займають досить незначний фрагмент екстер'єру певної будівлі, вони також

можуть деструктивно вписатись в урбаністичний простір та спотворити його як у естетичному так і у культурно-символічному сенсі. На жаль, у гонитві за швидкістю і масовому характері встановлення нових пам'яток втрачається їх художня якість. Знову, як і в період соцреалізму, з'являються однотипні зразки, використовуються неоригінальні, вторинні ідеї, або відбувається перенавантаження меморіальними дошками міського простору [131, с. 61]. У 2000-х роках простежуємо тенденції маргіналізації та кітчю. З'являються тиражовані художні об'єкти дискусійної мистецької вартості, які неорганічно вписані у простір, порушують архітектурний та урбаністичний контекст. Це, наприклад, пам'ятні дошки Іванові Мазепі та Василеві Бандері в Івано-Франківську, міністру транспорту та зв'язку Григорію Кирпі, першій профспілці у Львові, Степану Данилишину в Тернополі, Іванові Виговському та Данилові Галицькому в Луцьку та ін.

Досить поширеними є меморіальні таблиці із площинним зображеннями, однак вони найчастіше мають масовий, тиражований характер і не представляють мистецької вартості. Це найчастіше мармурові дошки, що нагадують сучасні надмогильні пам'ятники. Адже вартість такої таблиці є значно дешевшою, вона простіша у виконанні порівняно із авторським скульптурним твором. Відповідно, останніми роками простежуємо появу численних меморіальних об'єктів такого характеру в міських просторах Західної України. Як приклад, назвемо нещодавно споруджені таблиці героям Майдану Устиму Голоднюку в Тернополі та Олександрю Харапченку в Рівному (2014 р.). Подібних прикладів можемо знайти досить багато практично в усіх містах. Зустрічаються і зразки, де поєднано площинне і скульптурне зображення (як, наприклад, пам'ятна дошка екологу Миколі Чайковському у Тернополі). Також в останні роки розповсюдженою практикою стало встановлення своєрідних пам'ятно-інформаційних дощок з порівняно дешевих матеріалів (скло, пластик), які містять інформацію про видатних постатей, історію вулиць та будівель [104, с. 12] та домінуючою є саме

текстова складова. Відповідно, подібним об'єктам ми не приділяємо належної уваги у дослідженні.

Попри це, відзначимо, що під впливом світових тенденцій, трансформаційні процеси не оминули і цю меморіальну практику. Останніми роками з'являються альтернативні рішення, які по-новому репрезентують пам'ять про видатних мешканців міст. Так, за прикладом західних прототипів у 2000 році на тротуарі по периметру площі Театральної у Чернівцях однотипними круглими таблицями викладено так звану «Алею зірок» (іл. А. 3.3.34). Тут зібрано десятки імен діячів культури краю, здебільшого співаків і музикантів, які розпочинали своє сходження на велику сцену в Чернівцях. Серед них є особистості, які добре відомі як в Україні (В. Івасюк, Н. Яремчук, Д. Гнатюк, М. Мозговий, С. Ротару та ін.), так і в усій Європі (концертмейстер і композитор володар, золотої медалі ЮНЕСКО та звання «Золоте ім'я світової культури 1999 року» Осіп Ельсінгер, джазовий виконавець Авраам Фельдер, оперний співак Йосип Шмідт та ін.).

У 2011 році «Алея зірок» з'явилась у Тернополі, однак за своїми масштабами вона значно скромніша від чернівецької. Поки що тут є десять стел із іменами видатних тернопільчан, серед яких археолог і громадський діяч Ігор Герета, композитор Анатолій Горчинський, поет Борис Демків, художник Іван Марчук, поет-пісняр Степан Галябарда, театрознавець Михайло Форгель, фотохудожник Василя Бурма, письменниця Леся Романчук, заслужений діяч мистецтв України Казимир Сікорський та олімпійська чемпіонка Олена Підгрушна [144]. Усі таблиці уніфіковані, квадратної форми із зображенням квітки терену, всередині якої вписано ім'я (іл. А. 3. 3.35).

Такий спосіб репрезентації пам'яті в міському просторі є відвертим наслідуванням, навіть «пародіюванням» вшанування легендарних постатей сучасної поп-культури на алеї зірок у Голівуді (Лос-Анджелес). Також подібні за форматом «Алеї зірок» є у Лондоні, Каннах, Гон-Конгу та Лодзі. Відповідно, наслідування цієї практики на регіональному рівні західноукраїнських міст має



дещо маргінальний характер. Але, з точки зору візуально-естетичних критеріїв, створення таких «алей» має ряд переваг, порівняно із традиційними меморіальними таблицями. Адже останні далеко не завжди гармонійно взаємодіють із архітектурними фасадами та урбаністичним ландшафтами, а також мають сумнівні художні якості. З огляду на це, монтування невеликих таблиць з іменами видатних персоналій у спеціально відведеному для цього місці можна вважати позитивною практикою. У візуальному контексті такі об'єкти не вносять деструктивних елементів в урбаністичні простори, а їх комемораційна функція є порівняно ненав'язливою.

Художньо-меморіальні дошки є своєрідними репліками історії, що дозволяють нашим сучасникам більш наочно уявити ту чи іншу епоху через представлений у ній зміст або рядки біографії історичного діяча [11, с. 49]. У комплексі вони являють собою масовий та досить специфічний матеріал для вивчення як з позицій мистецтвознавства і культурології, так і через призму низки інших наук, серед яких історія, соціологія, урбаністика, філологія, політологія тощо.

### Висновки до розділу 3

Міський монумент, жанрова скульптура та художньо-меморіальні дошки вважаємо основними традиційними моделями урбаністичних арт-практик, які активно розвивались в західноукраїнських містах у досліджуваний період. Домінуючою художньо-стилістичною рисою практично усіх об'єктів, розглянутих у межах цього розділу є реалізм, зокрема, наслідування соцреалізму як основного творчого методу радянської доби. Назагал автори міських пам'ятників продовжували традиційну лінію, що формувалась впродовж ХХ століття, а їх художньо-образна мова все ще апелювала до соцреалістичних монументальних канонів, або ж мала доволі еkleктичний характер.

Тематично виокремлено такі групи пам'ятників: загальноновизнаним особам та подіям національної історії; жертвам репресій, геноцидів, трагедій та катастроф, які в переважній більшості випадків зображають біль, смуток, приреченість, несамовиті страждання і тим самим залишаються ще досить далекими від сучасних художньо-меморіальних засобів у міському просторі, що активно використовуються у світовій практиці; пам'ятники військового характеру (воїнам-інтернаціоналістам та працівникам органів внутрішніх справ тощо); пам'ятники релігійного змісту та пам'ятники, звернені до регіональних аспектів міської історії. Останні часто демонструють спроби відходу від радянського монументалізму та тяжіння до західноєвропейської естетики, їм властивий камерний характер, відсутність постаменту, символізм та алегоричність образів, що особливо помітно у проектах останніх років.

На початку 2000-х рр. актуалізується новий феномен жанрової міської скульптури, яка бере активну участь у конструюванні ідентичності міст та формуванні їх брендингу та не входить до контексту офіційного дискурсу. Виділено декілька груп міської скульптури в регіоні, а саме: об'єкти, що присвячені персоналіям (видатним постатям, персонажам міського фольклору, літературним та кіногероям, представникам різних професій тощо), що найчастіше прив'язані до міської ідентичності, породжують певні міфи та стають популярними туристичними локаціями; об'єкти, що репрезентують підкреслено іронічну та побутову тематику; об'єкти символічно-алегоричного характеру, серед яких окремим явищем є кована пластика Івано-Франківська; відверто комерційні об'єкти, які мають кітчевий характер, та значною мірою спотворюють візуальний та культурний образ міста. Щодо регіональних особливостей, відзначимо, що міська скульптура найбільш інтенсивно розвивається у Львові та Ужгороді. Зокрема в Ужгороді актуалізовано унікальний феномен міні-пам'ятників. В Івано-Франківську та частково Рівному важливе місце займають ковані скульптури. У жанровій скульптурі невирішеними залишаються проблеми, пов'язані із

комерціалізацією, масовою культурою, мистецькою вартістю. Крім того, ці об'єкти часто втілюють тезу про те, що у сучасному суспільстві значний сегмент займає культура кітчю.

Окрему модель традиційних художніх практик у Західній Україні утворюють художньо-меморіальні таблиці як невід'ємна складова сучасних урбаністичних середовищ. Вони багато в чому повторюють характер міських монументів, однак вирізняється тематика образів, що мають не загальнонаціональне значення, а прив'язані до регіональних аспектів міської історії. Щодо комемораційної тематики, то переважають об'єкти, що увічнюють визначних наукових, літературних та культурно-мистецьких діячів, персоналій, пов'язаних із національно-визвольною боротьбою (провідників ОУН УПА, політв'язнів тощо). Це особливо помітно в Івано-Франківську, Тернополі та Львові. Також встановлені чисельні меморіальні дошки релігійного характеру та об'єкти що апелюють до полікультурних аспектів міської історії (Ужгород, Чернівці, Львів, Луцьк).

## РОЗДІЛ 4 НОВІ МИСТЕЦЬКІ ФОРМИ В УРБАНІСТИЧНИХ СЕРЕДОВИЩАХ МІСТ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

### 4.1. Меморіальні та скульптурні практики постмодернізму, мурал-арт

Поряд із традиційними скульптурними засобами мистецького вираження у міському просторі, які ми розглянули вище, останніми роками відчутним стає проникнення постмодерністичних художніх тенденцій в урбаністичні арт-практики. Змінюються підходи та засоби мистецького вираження у міському просторі, розширюються функціонально-рольові характеристики об'єктів, з'являються нові форми, зокрема, і монументального характеру, що значною мірою наближені до світових мистецьких концепцій.

Проникнення новітніх художніх тенденцій у сучасний український культурно-мистецький процес не оминуло і сферу арт-практик, які реалізуються за межами інституційного простору музеїв та галерей, у відкритому публічному просторі міста, де починають з'являтися альтернативні мистецькі рішення.

Аналіз актуального мистецтва в урбаністичних просторах Західної України проведено на основі типології дослідниці Н. Гончаренко [40]. Оскільки ми розглядаємо регіональний досвід, а більшість мистецьких феноменів, що виокремлює автор поки лише фрагментарно представлені (або й зовсім відсутні) на наших теренах, довелось дещо переформатовувати цю типологію та адаптувати її до західноукраїнського контексту. Відповідно, окремі явища, (як, наприклад, контрмонумент, графіті, суперграфіка та «суспільне замовлення») ми об'єднали в цьому підрозділі за двома визначальними ознаками — формат та довготривалість експонування в міському просторі. У свою чергу, до «арт-інтервенцій» («вторгнення в міський простір») ми зараховуємо проекти актуального мистецтва, яким властивий тимчасовий характер та, переважно, радикальний зміст та форма. Це різного роду інсталяції, медіа-арт, акціоністські проекти, перформативні практики. Графіті та суперграфіку Н. Гончаренко теж визначає як своєрідні арт-інтервенції, проте у контексті українського досвіду нам видалося більш доцільним

розглянути мурал-арт (що є наближеним до суперграфіки) та, власне, професійні графіті в цьому підрозділі, насамперед тому, що це найчастіше великоформатні об'єкти тривалого експонування в міському просторі. Проте, слід наголосити, що зважаючи на характерну для постмодерну «розмитість» меж між формами та жанрами сучасного мистецтва, деякі об'єкти можна також трактувати як своєрідні арт-інтервенції.

У межах цього підрозділу виводимо дві основні моделі — це тривимірні об'єкти концептуального характеру (сучасні пам'ятники та скульптури) та художньо-вартісні настінні розписи — мурали, суперграфіка, малярські графіті або графіті-арт. Терміном «mural» («мурал») у сучасному мистецтві означають великоформатну художню композицію на стіні у відкритому міському просторі. Майже тотожною муралізму, є суперграфіка, — санкціоноване офіційними інституціями промислове нанесення зображень на архітектуру [28, с. 10—11]. Графіті, в свою чергу, постає як засіб комунікації, головними рисами якого є публічність та неофіційний характер явища. Однак, часто усі ці поняття ототожнюють та підміняють. У сучасних урбаністичних просторах присутні численні графіті-тексти, однак естетичне значення мають саме художні графіті-композиції [137, с. 241]. Зокрема, дослідники Є. Бажкова, М. Лур'є, К. Шумов визначають їх терміном «малярські графіті» з метою наголосити власне на художньо-естетичній домініанті і тим самим відмежувати такі графіті від численних текстів та зображень, які не вирізняються мистецькою вартістю, а виступають здебільшого в якості засобу комунікації [8]. Відповідно, останнім ми не надаємо уваги у контексті пропонованого дослідження.

Особливий інтерес стосовно розвитку сучасних урбаністичних арт-практик становить західноукраїнський регіоніз його динамічним культурно-мистецьким середовищем, яке виразно тяжіє до європейських тенденцій. Тут вже маємо поодинокі зразки нетрадиційних меморіальних об'єктів, що значною мірою втілюють концепцію контрмонументу. Перший такий зразок — пам'ятник

львівським професорам, розстріляних німцями під час окупації міста у 1941 р. (іл. А. 4.1.1). Споруджений у 2011 р., він став спільним проектом України та Польщі, що істотно вплинуло на характер мистецького вирішення. Пам'ятник має вигляд кам'яної арки, яка складається з десяти постаментів із римськими цифрами, які означають десять Божих Заповідей. Виділеною є п'ята заповідь — «Не убий», камінь, що її символізує, трохи висунутий і це створює враження, що може впасти вся арка. Саме таким рішенням автори проекту (А. Сліва, О. Трофименко, Д. Сорокевич) наголосили, що, порушуючи цю заповідь, люди створюють загрозу руйнування всієї структури — суспільної цілісності. Цей пам'ятник — перший повноцінний зразок концептуального монументу в Західній Україні [66, с. 223—224]. У 2016 р. в регіоні з'явився ще один доволі нетрадиційний пам'ятник — жертвам Голокосту в Ужгороді, який являє собою зірку Давида в основі, посеред якої здіймається стовп із багатьох нанизаних одна на одну менших зірок. Автори проекту — скульптор Михайло Колодко та архітектор Петро Сарваши (іл. А. 4.1.2).

У цьому контексті доцільно буде розглянути ще один меморіальний арт-об'єкт глибокого концептуального змісту, який було встановлено у листопаді 2014 р., навпроти Львівської ОДА та приурочено до річниці початку революційних подій на Майдані (іл. А. 4.1.3). Він має форму прозорого скляного кубу, розміром 1 м<sup>3</sup>, всередині якого бруківка. У вечірній час грані кубу підсвічуються. Цей меморіальний об'єкт представляє собою артефакт, своєрідну «територію Майдану» та слугує нагадуванням про початок Революції гідності, що зумовила трансформаційні процеси в суспільстві. Його метою стали апеляція до свідомості громадян, до їхнього трактування громадянського суспільства та себе в ньому, нагадування про військове brutальне та злочинне втручання у мирні протести під час революційних подій. Це своєрідна спроба засобами сучасного мистецтва сприяти самоусвідомленню та саморефлексії жителів України. Відзначимо також, що встановлення цього арт-об'єкту стало першою частиною культурно-мистецького проекту «Завтра», який мав продовження у

Національному музеї у Львові ім. А. Шептицького. Тут було представлено експозицію етнографічного матеріалу, зібраного у трьох містах України — Києві, Львові, Харкові — в перші дні громадських протестів Євромайдану, що містила задокументовані на полотні уявлення громадян про майбутній шлях розвитку України. Над створенням проекту працювала ціла низка митців різних жанрів та громадських активістів, серед яких студенти та випускники Львівської національної академії мистецтв (Бегункова Анна, Гайдейчук Роман, Марценюк Анна, Одайська Марина, Семків Володимир та ін. [148]). Без сумніву, позитивним є той факт, що у межах музейного проекту було відкрито концептуальний меморіальний об'єкт у міському просторі.

Хоч в окремих джерелах знаходимо тези про те, що ставлення до такого нетрадиційного «пам'ятника» та оцінка його мистецької вартості у львів'ян були доволі неоднозначними [149], все ж можемо стверджувати, що це якісний сучасний художній твір, який значно ефективніше працює із соціумом у міському просторі, актуалізує пам'ять та транслює глибинні смисли, ніж черговий фігуративний, надмірно реалістичний бронзовий персонаж. Крім того, такий об'єкт досить органічно вписався в середовище як у ідеологічному, так і у візуально-естетичному аспектах, не спотворюючи його. Поряд із охарактеризованим вище пам'ятником розстріляним професорам, він також відповідає основним принципам «контрмонументу».

Продовжуючи тему увічнення трагічних подій новітньої української історії — Революції гідності, варто згадати ще один новий концептуальний об'єкт, що з'явився наприкінці 2016 року. Це пам'ятник Героям Небесної сотні в Івано-Франківську авторства молодих художників Володимира та Юлії Семків. Це своєрідна стіна пам'яті із зображенням людських силуетів, виконаних з металу. Зверху надпис — «Тим, хто віддав життя за гідність, з якою можеш дивитись собі в вічі». На пам'ятній стіні викарбувано імена всіх загиблих під час Революції Гідності, а також цитати користувачів соцмереж, що були безпосередніми

учасниками Майдану від його початку і до трагічних подій (іл. А. 4.1.4). Таким рішенням авторам вдалося максимально втілити ідею конрмонументу та, використовуючи мінімалістичні мистецькі засоби, актуалізувати пам'ять суспільства. Цей об'єкт не «тисне» на глядача, а закликає його до діалогу, викликає певні рефлексії, роздуми, дає можливість комплексно осмислити усю суть тих трагічних подій, які він увічніює. Крім того, з естетичної точки зору пам'ятник є доволі стриманим та водночас естетично довершеним. Він прилягає до адміністративної споруди та не порушує цілісність урбаністичного простору. Наразі це, мабуть, найбільш повноцінний приклад якісного сучасного меморіалу Героїв Небесної сотні в регіоні.

Ще одним промовистим приладом в цьому контексті є комплексна ініціатива «Простір синагог» у Львові, в рамках якої у 2016 р. з'явилась сучасна меморіальна інсталяція «Увіковічнення». Проект є ініціативою для вшанування історії євреїв у Львові та кращого розуміння спільної міської історії і спільної спадщини самими львів'янами і гостями міста. Концепція зводилася до того, щоб створити три різних простори у тих місцях, де колись стояли три будівлі, важливі для релігійного та суспільного життя єврейської громади. Кожен із них символізує історичну традицію кожної споруди та насичує громадський простір новими рисами, інтегруючи його у життя сучасного міста [119, с. 11—12]. У 2011—2013 роках відбувалися пошуки оптимальних рішень та розробка проектів, до яких було залучено фахівців із Німеччини та Ізраїлю, що і пояснює сучасне меморіальне рішення. Практична реалізація проекту розпочалась влітку 2015 р. та завершилась восени 2016 р. Меморіал «Увіковічнення» складається із тридцяти дев'яти кам'яних стелл, на частині з яких розміщено цитати та фотографії, що актуалізують пам'ять про життя єврейської громади в місті до та після Голокосту. Поруч, де розташовувалась Велика міська синагога, світлими кам'яними плитами вимощено площу із нанесеними контурами першого плану синагоги [119, с. 20—22] (іл. А. 4.1.5). Архітектором проекту є Франц Решке, що



став переможцем міжнародного архітектурного конкурсу зі вшанування місць єврейської історії у Львові, а також Софі Янке, яка є авторкою інсталяції «Увіковічення». Загалом, проект цілком відповідає зразкам монументів у Західній Європі та США, закликає глядача до рефлексії, роздумів, дискусій. І хоч, загалом, подібні об'єкти є наразі поодинокими в регіоні, тим не менше, їх поява засвідчує позитивні зрушення щодо проникнення актуальних західних тенденцій у вітчизняні художньо-меморіальні практики.

Показовим прикладом сучасної скульптури у міському просторі є «Триангел» Сергія Савченка на вул. Валовій, реалізований в рамках виставки робіт художника, що проходила в Музеї ідей у травні 2010 року. Це велика сталева імітація «паперового» літака, яка періодично змінює свій візуальний образ (іл. А. 4.1.6). До оновлення інсталяції окрім самого автора причетні також інші львівські митці, серед них О. Дзиндра, О. Хорошко, С. Петлюк та ін. Назагал, «Триангел» — це єдиний постійно інстальований в історичній частині міста концептуальний арт-об'єкт (своєрідний public art), який вже став органічною складовою урбаністичного пейзажу.

Поблизу Музею ідей на вул. Валовій тимчасово було розміщено ще одну сучасну скульптуру — «Пам'ятник Переможцеві» (іл. А. 4.1.7) — подарунок місту від вже згаданого «Kyiv fashion park» на честь перемоги Львова в народному голосуванні за звання найкращого міста для життя в Україні.

В інших містах регіону поки що не знаходимо якісних повноцінних прикладів стаціонарних концептуальних скульптур, які можна віднести до категорії contemporary art.

Значно більше помітними в міських просторах Західної України є жанри публічного мистецтва, що пов'язані із сучасними монументальними розписами, зокрема, муралізм та малярські графіті. Показовим у сенсі втілення актуальних художніх тенденцій став масштабний проект «Кросворд», який відбувся в рамках Тижня актуального мистецтва 2007 р. у Львові (іл. А. 4.1.8). Цей інтерактивний

мурал має вигляд кросворду розміром тридцять на вісімнадцять метрів на стіні нового багатоповерхового будинку (вул. Сахарова, 82). Це один з перших випадків не лише у Львові, але й в Україні, коли на фасаді звичайного житлового будинку створено концептуальний арт-проект: інтерактивний кросворд із зашифрованими іменами видатних українських митців, архітектурними термінами, категоріями мистецтва тощо. Запитання до кросворду можна було знайти у деяких кнайпах Львова та туристичних центрах, а слова-розгадки, вписані спеціальною люмінесцентною фарбою, проглядаються лише ввечері. Кросворд зроблено багатомовним з метою інтернаціональної репрезентації сучасного українського мистецтва. Автором є молодий львівський митець Сергій Петлюк. Його проект гармонійно взаємодіє із навколишнім простором та, окрім естетичної, виконує ще й освітню функцію. Варто також відзначити, що реалізація «Кросворду» продемонструвала успішну співпрацю між художником, мистецькою інституцією, бізнесом та міською владою, що трапляється на наших теренах вкрай рідко. Саме за таким принципом в США та Західній Європі реалізуються більшість проектів сучасного монументального мистецтва. Цей інноваційний підхід є показовим у контексті благоустрою міського простору та слугує прикладом трансформації утилітарної архітектури у нестандартний мистецький твір [57, с. 288]. Однак, на жаль, це поки що єдиний проект подібного характеру у Львові, наступні «Тижні актуального мистецтва» цю практику не продовжили.

Щодо великоформатних муралів, варто також відзначити розпис «Ісус, який благословляє подорожніх» на фасаді промислової будівлі в Івано-Франківську, розміром у 400 кв. м. (вул. Юності, 53). Реалізований в межах християнського фестивалю «Вгору серця» 2010 року, проект апелює до певних духовних аспектів суспільної свідомості (іл. А. 4.1.9). У ньому поєднались класичне монументальне мистецтво із актуальними урбаністичними арт-практиками. Монументальний розпис також мав інтерактивний характер, бо до процесу його створення автори (А. Семанишин, Я. Стецик та ін.) залучили звичайних громадян міста. Крім того,

він постає вдалим прикладом того, як громада може сприяти розвитку сучасних художніх практик у міському просторі (в даному випадку — греко-католицька спільнота).

Специфічні традиції мають практики стріт-арту в Ужгороді, що беруть свій початок від 1990-х років, а саме від робіт художника за псевдонімом Пеца, які вирізнялись лаконічністю та чіткістю виконання як з технічної, так і з композиційної точок. Більшість настінних розписів, виконаних художником не збереглися. З 2000-х років графіті-арт в Ужгороді набирає професійного характеру, створюються численні легалізовані розписи на фасадах та стінах, реалізуються конкурси та фестивалі, серед яких «Атака», «Моя революція» (2005 р.), які залучали художників із різних міст України [138, с. 7]. Зокрема, в рамках останнього фестивалю було створено низку розписів на стінах місцевого палацу для дітей та юнацтва, багато з яких мали професійний характер, але не збереглися до сьогодні. Також відзначимо, що характерною рисою ужгородського стріт-арту є відхід від традиційних шрифтових композицій. Превалює зображення різних авторських знаків, своєрідних символічних маркерів, як, наприклад, чорно-білі кола та своєрідні «бацилки» на торцевих стінах від художника за псевдонімом Фол, тваринки, деталі речей, антропологічні зображення тощо. Відзначимо також, що більшість митців, які працювали у сфері сучасних монументальних розписів, зараз експериментують із новими засобами та медіа, розмиваючи чітку грань між мистецтвом та вулицею [138, с. 7]. Відповідно, на вулицях Ужгорода на даному етапі практично не зустрічаємо репрезентативних зразків муралів чи суперграфіки. Знаходимо чисельні шрифтові композиції аматорського та непрофесійного характеру, які ми не беремо до уваги у контексті пропонованого дослідження.

У західноукраїнських містах особливо помітною є тенденція до оздоблення занедбаних фасадів в урбаністичних просторах. Цю практику засвідчують ряд проектів в Тернополі, Івано-Франківську, Ужгороді, Чернівцях, Луцьку та

Рівному. Проте далеко не в усіх випадках розписам властиве якісне художнє вирішення. Тут можемо згадати графіті «Дивний сон» у центральній частині Івано-Франківська (іл. А. 4.1.10), або ж розписи від болгарських художників В. Георгієвої та Н. Божінова у Львові 2012 р., які створили декілька метафоричних настінних розписів у кращих традиціях європейського вуличного мистецтва (іл. А. 4.1.11).

У квітні 2014 року в межах фестивалю «Французька весна» львівський стріт-арт художник Сергій Радкевича його колега із Франції П'єр Сассон створили мурал «Відродження» на стіні мистецької школи №5 в одному з найбільших спальних районів міста — Сихові (іл. А. 4. 1.12). Цей проект, як і вже згадуваний вище «Кросворд», став вдалим прикладом актуалізації поширених на Заході тенденцій естетизації нових урбаністичних просторів спальних районів, де практично відсутні мистецькі об'єкти.

Сучасні урбаністичні арт-практики повинні бути націлені на діалог, спонукати до роздумів над тією чи іншою проблематикою та реагувати на актуальні соціально-політичні виклики. Показовою у цьому контексті є творчість Сергія Радкевича, зокрема його останні проекти «Упокій», «Murderer», «Святі мужі Волині», «Жалоба» у Львові та Луцьку (іл. А. 4.1.13 — 4.1.15) та ін., присвячені трагічним подіям в Україні в січні-лютому 2014 р. В цілому, митець активно працює у сфері мурал- та паблі-арту, його роботи вирізняються зверненням до певних архетипних образів сакральної християнської традиції та їх імплементації у новітні, актуальні арт-практики. Так, по-новому переосмислені сакральні мотиви потрактовано у межах засад християнського монументального мистецтва, в окремих випадках вони гранично стилізовані та введені до цілком іншого хронотопу, але з незмінною ідеєю — потребою у розкритті духовного потенціалу глядача. Важливим аспектом постає активна інтелектуальна та емоційна взаємодія глядача і твору, бо це з важливих моментів, на який мають бути орієнтовані новітні монументальні твори [153, с. 71]. Завдяки власне

сучасним інтерпретаціям традиційних сакральних мотивів, його твори несуть у соціум глибокий духовний зміст і водночас є доступними для сприйняття. Загалом, у роботах С. Радкевича основна увага концентрується на духовних аспектах буття людини, крім того його монументальні розписи демонструють органічне поєднання сучасного мистецтва та традицій східнохристиянського стінопису [153, с. 70 — 71]. Автору вдалося сформувати новий, впізнаваний стиль в урбаністичних художніх практиках, якому властивий рафінований, естетично виражений синтез національно-художніх традицій і новації.

Повертаючись до практики оздоблення занедбаних фасадів сучасними монументальними розписами, відзначимо, що у Львові започатковано показовий комплексний урбаністичний проект «Ревіталізація Підзамче», який мав на меті оновлення та актуалізацію історичного, проте занепаłego промислового району міста. У рамках проекту було передбачено також і візуально-естетичне увиразнення занедбаних урбаністичних ландшафтів сучасними мистецькими засобами. 2014 р. було оголошено відкритий конкурс муралів для цього району, а остаточний проект обирали місцеві жителі шляхом голосування. У рамках урбанініціативи «Ревіталізації Підзамче» було створено декілька якісних сучасних муралів, які реалізовано завдяки комплексному фаховому підходу, що відповідає європейським практикам. Дві композиції оздобили торцеві стіни вулиць Заводської (іл. А. 4.1.16) та Мулярської (іл. А.1.17) та доволі органічно вписались в урбаністичний пейзаж. Інші розписи наповнили естетичним змістом дитячі майданчики, які із двох боків оточували глухі торцеві стіни (іл. А. 4.1.18). Усі композиції було реалізовано групою художників арт-студії «Kickit». Це одна з небагатьох українських команд, яка працює у жанрі нових, професійних та легальних монументальних розписів.

Ще один мурал реалізовано в рамках цього проекту у жовтні 2014 р. на бічній стіні одного із будинків при в'їзді в центральну частину міста (просп. Чорновола, 29) (іл. А. 4.1.19). Польський художник Бартек Святецький (Pener) створив

яскраву абстрактну композицію із геометричних фігур, що репрезентує найкращі традиції польського стріт-арту. Незважаючи на експресивно-динамічний характер та яскраву колористику, розпис гармонійно «вписався» в історично-сформований урбаністичний простір, що засвідчує професійний підхід до його реалізації.

Також вже у 2015 році з ініціативи учасників арт-студії «Kickit», в рамках проекту «Майстерні міста», в районі Підзамче було створено першу «Львівську вуличну галерею». Одну із закинутих стін наповнили монументальні сучасні композиції львівських команд та окремих художників, що працюють в сфері муралів та професійних графіті. Основним критерієм відбору була мистецька цінність розписів. Наразі експозиція вуличної галереї складається із дев'яти муралів, закомпонованих у квадрат, які, незважаючи на різні стилі та авторські манери виконавців, утворюють досить органічний та цілісний візуальний ряд. Проект наповнив занепалий урбаністичний простір новими художніми якостями та культурними сенсами (іл. А. 4. 1.20).

Численні ініціативи з сучасних урбаністичних арт-практик останніми роками втілені в життя практично у всіх великих містах Західної України. Так, наприклад, у жовтні 2014 р. у Чернівцях відбулася перша акція в рамках міжнародного проекту «Мистецтво заради зміни», де молоді митці з стріт-арт команди «Kickit» (Львів) разом із чернівчанами створили композицію на стіні за кінотеатром «Чернівці» під назвою «Ефект протистояння». Крім того, в межах заходу відбувся своєрідний тренінг-курс, що передбачав лекції, присвячені «соціальному мистецтву», майстер-клас від відомого українського соціального художника за псевдонімом Sociorath, лекції про муралізм та пост-графіті в українському контексті. Зокрема, важливо наголосити, що в рамках цієї акції запущено проект «Урбан-галерея», що має на меті облаштувати громадські простори міста згідно європейських стандартів і сучасних тенденцій. Кульмінацією «Урбан-галереї» 2014 року стали розписи паркану заводу Кварц, по вул. Південно-Кільцевій, присвячені гострим проблемам сьогодення, а саме: наслідкам війни, ролі медіа у

формуванні свідомості, показового патріотизму, впливу технологізації суспільства на виховання та розвиток дитини, спокою та осмислення буття задля позитивних змін, екології та ін. [57, с. 289]. У перспективі проект «Урбан-галерея» заплановано розвивати у Чернівцях.

Сучасні монументальні розписи стали невід'ємною складовою урбаністичного ландшафту Луцька. За останні роки тут створено досить багато якісних монументальних композицій, які від 2015 р. переставлені у міжнародному проекті «Google Street Art Project» — віртуальній колекції стріт-арту з усього світу. Зокрема, варто відзначити роботи місцевого художника Андрія Калькова, який звертається до прийомів оп-арту (серія «Круговорот», «Душа міста»). Візуальні ефекти, своєрідні оптичні ілюзії у настінних композиціях автор підсилює яскравою кольоровою гамою, активним контрастом гарячих та холодних відтінків. Домінуючим елементом робіт Калькова є спіраль як символ вічності буття. У кожній роботі закладено своєрідний культурні коди та знаки [44] (іл. А. 4.1.21). У Луцьку також знаходимо вартісні розписи Сергія Радкевича (іл. А.4.1.14), художників з Житомира та Одеси Максима ТікТака та Віталія Галька (іл. А.4.1.22), патріотичний мурал від Андрія Присяжнюка (іл. А.4.1.23) тощо.

Загалом, в урбаністичні просторах західноукраїнських міст постійно з'являються нові розписи, однак, далеко не усі вирізняються художньою якістю та заслуговують уваги мистецтвознавців. Відповідно ми розглянули лише найбільш репрезентативні з огляду на мистецьку вартість.

Мистецтво професійного муралізму відіграє важливу роль у формуванні художньо-естетичного та культурного образу сучасного міста. Великоформатні настінні композиції можуть бути виконані у широкому діапазоні художніх напрямків, технік та стилів: від гіперреалізму та суперграфіки до оптичних, абстрактно-узагальнених геометризованих рішень. Основне, що окрім візуально-естетичної функції, вони повинні мати певний соціокультурний сенс та виконувати роль своєрідних символічних маркерів урбаністичного середовища.

Важливою складовою є також і соціальний «меседж», який та чи інша композиція повинна доносити до глядача, викликати у нього рефлексії, роздуми (як у випадку із роботами С. Радкевича). В останні роки муралізм — як практика сучасного монументального мистецтва починає динамічно розвивається у регіоні, як і в Україні загалом. Власне, саме високопрофесійні, якісні мурали є одним із найбільш актуальних та перспективних мистецьких засобів естетизації, візуального увиразнення та художньо-культурного збагачення міських просторів XXI століття.

Підсумовуючи, відзначимо, що можна простежити певну динаміку щодо актуалізації світових мистецьких тенденцій в західноукраїнському регіоні. Зокрема, монументальне мистецтво набуває розвитку у різних формах, пов'язаних насамперед із сучасними настінними розписами — мурал-арт та мистецькі графіті. Адже у таких практиках, що є доволі відкритими для соціуму, митці мають можливість реалізувати проекти, які набувають нових візуальних вимірів та можуть існувати як зразки паблік-арту [153, с. 70]. Крім того, останніми роками простежуємо позитивні зміни щодо розвитку нових художніх засобів актуалізації пам'яті у міському просторі. Почали з'являтися поодинокі об'єкти меморіального характеру, що відображають актуальні мистецькі концепції, зокрема наслідують принципи «контрмонументу». Однак таких зразків поки небагато.

#### 4.2. Акціонізм та арт-інтервенції у міський простір: інсталяція, медіа-арт та перформанс

Перші приклади мистецьких інтервенцій в урбаністичні простори в Україні простежуємо у 2000-х роках в найбільших культурно-мистецьких осередках, а саме у Києві, Харкові, Одесі та Львові. Очевидно, що специфіка цього культурно-мистецького явища потребує окремого наукового з'ясування, зокрема у контексті західноукраїнського регіону.



У цьому підрозділі ми розглядаємо особливості мистецьких інтервенцій у публічний простір на прикладі Львова, як найбільш репрезентативного осередку серед інших міст Західної України. Основними формами арт-інтервенцій тут є інсталяція, медіа-арт та тілесні, перформативні практики.

Як вже зазначалося, мистецький процес Україні дедалі більше тяжіє до безпосереднього зв'язку із світовою художньою культурою, що, в свою чергу зумовлює відповідні пошуки у сфері нових форм постмодерністичного мистецтва [152, с. 181]. Специфіка ж культурного клімату західноукраїнського регіону створює сприятливі умови для розвитку сучасних художніх тенденцій.

Ще у 1990 році молоде покоління активістів та художників Львова організували фестиваль альтернативної культури «Вивих», який повторився у 1992. Частиною фестивалю була взаємодія у громадському просторі міста, що проявлялося у переодяганні, будівництві інсталяцій, виставах та перфомансах, концертах і т.п., які носили радикальний характер, маючи на меті розхитування традиційних радянських норм і міських порядків. Це можна назвати першою спробою художньої інтервенції у публічний простір. Однак цей фестиваль був більшою мірою був присвячений альтернативній музиці.

Перші спроби інтервенції практик актуального мистецтва у міське середовище відбулися у Львові ще у 1990-х роках та представлені практиками акціонізму, однак більшість проектів мали короткотривалий характер та не були націленими на діалог із широкими колами аудиторії та публічним простором в цілому. До прикладу, акція-перформанс Ю. Соколова, С. Горський та О. Замковського «Перехресна трансплантація незалежності» (1993 р.) мала протяжність у просторі і часі: митці викопали одну з бруківок на вулиці Львова і завезли до Івано-Франківська. Тут вони «трансплантували» об'єкт, вклавши його у систему замощення бруківки, на місце викопаної, на площі перед мистецькою галереєю «S-об'єкт». Варто згадати акції авторства Ігора Подольчака, який часто працював над здійсненням задумів з Ігорем Дюрічем та Романом Віктюком. У

1991 р. вони заснували у Львові «Фонд Мазоха», який впродовж 1994—2004 рр. провів низку помітних мистецьких акцій [45, с. 902]. В середині 1990-х рр. П. Старух активно працює в ділянці перформансу (проекти «Der Winter ist da», що символізував прихід зими і «Der Fruhling ist da», який позначав прихід весни 1995 р.). Художник своєрідно використав природні явища в якості «виконавців» дії. П. Старух у співавторстві з дрогобицьким художником М. Олексяком та М. Яремаком у 1993 р. провели акцію «Манна» у Львові біля театру «Воскресіння», яка вирізнялась сміливістю та оригінальними пластичними інтерпретаціями. У 1993 р. Влодко Кауфман реалізував гепенінг із використанням елементів інсталяції біля Музею барокової сакральної скульптури у Львові. Акція називалась «8 печать, або листи до земля». Основним смисловим елементом, який застосував художник, були авторські маніпуляції у просторі на музейній площі з географічними картами. Гепенінг поділявся на дві частини: те, що відбувалося зовні і всередині храму. На площі натовп глядачів спостерігав як перед ними актор продає графіку, і коротко розказує про те, що буде всередині. Усе відбувалося на фоні розвішаних на площі географічних карт, рулонів целофану та пересічних людей, які їх розглядали. Своєрідне «театралізоване» дійство відбувалося і всередині музею. Серед інших перформансів В. Кауфмана, реалізованих у відкритих міських просторах варто згадати акцію «Їжа» на подвір'ї біля майстерні скульптора Емануїла Миська (1995 р.), «Дзеркальний короп» на території парку Знесіння (1994 р.), «Зоо» у рамках відео-арт фестивалю «De Novo» на території Шевченківського гаю (1999 р.), процесуальна інсталяція — результат перформансу «Механічна анатомія звуку» 2002 р. у сквері біля Порохової вежі [45, с. 903—904]. Особливою взаємодією із широкими колами аудиторії виділяється публічна акція В. Кауфмана «Падіння польоту» (дія у доквіллі), реалізована у Стрийському парку у Львові 2004 р. як своєрідна гра, під час якої запрошені глядачі та випадково залучені до споглядання перехожі намагаються

простежити ідею та суть дії, коли автор нарощує багатокілограмові білі крила з гіпсу, намагаючись злетіти, а згодом вирішує їх позбутися [45, с. 905].

У вказаній роботі ми досить побіжно розглядаємо практики акціонізму 1990-х років і згадуємо лише ті акції, які реалізовано у відкритому міському просторі щоб осмислити певне підґрунтя арт-інтервенцій як «нового жанру public art». Адже проблематика акціонізму значний дослідницький потенціал та заслуговує окремого, ретельного вивчення.

Виразні арт-інтервенції у публічний міський прострі безпосередньо пов'язані із діяльністю МО «Дзига», яке до сьогодні займає провідне місце в культурно-мистецькому житті міста. Зокрема, актуалізація новітніх, концептуальних проєктів значною мірою пов'язана із заснуванням Інституту актуального мистецтва у 2007 році, метою якого було творити щось сучасне поміж «застиглих мурів старого міста», а також — сприяти поширенню нових художніх практик та міжкультурних комунікацій, активізувати мистецький простір Львова [132, с. 136].

Зокрема, у березні 2008 року у Львові на Музейній площі (поміж Домініканським собором і «Дзигною») було реалізовано проєкт «Холод», що передбачав створення концептуальних скульптур із льоду. Учасниками акції були відомі митці: Олесь Дзиндра, Олексій Хорошко, Андрій Глипка, Сергій Петлюк, Михайло Барабаш, Мирослав Вайда та ін. [98, с. 31]. Було створено вісім інсталяцій в одному просторі: «Сумно», «Монумент», «Розпродаж», «Саморуйнація», «Brand», «Атракціон», «Охолодження мозку», «Яйця в сітці», «Круглий стіл». Самі назви — досить промовисті і багато до чого апелюють, проте, залишають можливість власного тлумачення.

У вересні цього ж року у Львові було започатковано новий соціокультурний проєкт — «Тиждень актуального мистецтва», в межах якого проведено низку презентацій сучасних практик мистецтва, лекцій, круглих столів та майстерень як всередині галерей, так і в громадському просторі. Все це мало на меті «заповнити/наповнити існуючу порожнечу чи навіть «вакуум», оскільки тема

проекту була задекларована як «Потенція порожнечі». Перший «Тиждень актуального мистецтва» 2008 року мав переважно експериментальний характер та частково не виправдав очікувань, бо заявлена програма була реалізована лише на третину [132, с. 136]. Зокрема, саму концепцію «Тижня» яскраво втілила арт-інтервенція молодих художників О. Дзиндри та Т. Беняха на Арсенальній площі. Художники відпускали в небо повітряні кульки у формі архітектурних колон. Акція уособлювала відносність культурних цінностей, нетривкість засад та безмежність простору художньої дії [132, с. 137].

Значно більше інсталяцій в міському просторі було реалізовано в рамках Другого «Тижня актуального мистецтва» 2009 року, що проходив під темою «Б.Н.» («без назви») та набагато чіткіше окреслив свої позиції. Вже у перший день декілька інсталяцій було реалізовано власне в публічному просторі міста. Першим був проект Олексія Коношенка «Відсутність належності» на проспекті Свободи поруч із театром ім. М. Заньковецької. Він апелював до локального історичного досвіду та колективної пам'яті львів'ян (іл. А. 4. 2.1). Два човни, інстальовані на газоні, — колишньому правому березі річки Полтви, що протікає у підземному колекторі поміж двома театрами, повз які дорогою «пропливають за течією» різноколірні сучасні автомобілі й автобуси. Тому ж, хто сяде у човен на узбіччі просп. Свободи (березі річки Полтви), залишається медитувати про відсутність належності.

Резонансними інтервенціями в міський простір стали проекти київських художників, зокрема «Дзеркало» Анатолія Белова на вул. Вірменській (іл. А. 4.2.2) та інсталяція «Подвоєння реальності» Ярослава Присяжнюка та Ілони Сільваші на подвір'ї Бернардинського монастиря (іл. А. 4. 2.3). Перший апелював до глядача якраз на підході до галереї «Дзига» (або ж на виході із неї). Пафос «Дзеркала» спрямований проти дискримінації моралізаторів та державного гніту над людиною, котра має право на... порно. Постери із зображенням оголеного,

який сам себе фотографує із дзеркального відображення (відтак і гасло «Моє порно — моє право» подане оберненим) [52, с. 70].

Щодо актуалізації відео-арту у міських просторах, то відзначимо, що цього року було реалізовано три найбільш репрезентативних проекти у цьому жанрі. Так, мури колишнього Бернардинського монастиря прийняли медіа-інсталяцію «Подвоєння реальності», а з боку пл. Митної на оборонній стіні монастиря з'являлася проекція дорожніх знаків та схожих на них за стилістикою інших піктограм від мистецької формації «Кома», які Олексій Хорошко та Сергій Петлюк поєднали з відповідним звуковим супроводом, що підсилював психоделію емоційного впливу на глядача (іл. А. 4.2.4). Завершальними серед проектів у публічному просторі стали світлові інсталяції «Зсув швидкості» всесвітньовідомого митця зі США Ервіна Редла на площі перед монастирем Бернардинів (іл. А. 4.2.5). Проект являв собою дві смуги білих світловодів у поєднанні із звуковим сигналом, швидкість, напрям і такт якого змінювався. Так, у ритмах візуалізації звукової хвилі людину може охопити втрата відчуття часу [141]. Назагал, медіа-арт як актуальна форма сучасного мистецтва активно використовується для роботи в урбаністичних просторах, зокрема в якості інструменту порушення соціальних проблем, що засвідчують київські проекти. Проте, як форма соціальної скульптури та один із основних жанрів публік арту, урбаністичні медіа-проекції як у Львові, так і у західноукраїнському регіоні в цілому, наразі є ще поодинокими випадками [52, с. 70].

2010 року за сприяння МО «Дзига» та мистецького фонду «Ейдос» відбувся масштабний проект під назвою «Park.in. Мистецтво в публічному просторі», що проходив 8—10 травня у Стрийському парку. Його основною метою була своєрідна арт-діагностика публічного простору, яким вже понад 130 років є Стрийський парк. Упродовж кількох днів відомі українські митці разом із молодими авторами створювали інсталяції, арт-об'єкти, перформанси та синтезовані проекти. Куратором та учасником акції був Мирослав Вайда. Усі

мистецькі проекти, реалізовані у публічному просторі парку мали інтерактивний характер, порушували важливі соціальні та екологічні питання. Серед них варто відзначити: «L.E.B.I.D.B/ V.O.D.A/ N.E.B.O.» Юрія Білея і Павла Ковача, «Year of no light» Ярослава Футимського, «Діалоги» Сергія Якуніна за участі Ганни Сидоренко, «Анатомія паркової культури» Павла Ковача, «Застрягли» Олексія Коношенка, «Двері» Руслана Тремби, «Такт» Ганни Сидоренко та «Сни» Стаса Туріни (іл. А. 4.2.6 — 4.2.10). Найбільш провокаційним і, водночас, актуальним виявився проект Олега Сусленка «Робочі місця». Художник мав на меті підкреслити, що коли парк занепадає, то його моментально облюбовують крадії, алкоголіки та ексгібіціоністи, акцентуючи на останніх, які відлякують відвідувачів. Автор, порушуючи цю проблему, ставить питання: або нехай вони підуть зі Стрийського парку, або вже нехай приходять туди як на офіційну роботу, кожен на своє легальне робоче місце [52, с. 70—71] (іл. А. 4.2.11). Цей проект є актуальним у контексті парку, несе у собі гостру соціальну проблематику та має виразний інтерактивний характер, — залучає глядача до взаємодії із твором. Назагал, проект «Park.in. Мистецтво в публічному просторі», було реалізовано у рамках програм згадуваного вище мистецького фонду «Ейдос» «Public space». Незважаючи на одноразовий характер, «Park.in...» став важливим етапом розвитку практик актуального мистецтва в публічному просторі Львова.

За останні роки простежуємо помітні зміни у розвитку арт-інтервенцій у міські простори. Так, наприклад, до програми «Тиждень актуального мистецтва» 2011 року увійшло лише декілька проектів у відкритих міських просторах, переважно перформативно-акціоністського характеру. Окрім того, локації для реалізації проектів обмежилися здебільшого подвір'ям Львівського Палацу мистецтв. Зокрема, тут відбулися перфоменси Мирослава Вайди та російської провокативно-скандальної арт-групи «Синие носы». Ще один проект — «UBIK Art strit projekt», мав відбутися на території дотичній до МО «Дзига» і передбачав медіа-проекцію у проході одного з будинків по вул. Вірменській, але не був

завершений через відсутність належного дозволу від правоохоронних органів. Представники останніх, в свою чергу, заборонили проводити мистецьку акцію, причиною чого швидше всього стало невдоволення мешканців будинку через натовп неформальної публіки, що зібрався спостерігати за арт-проектом.

Натомість, проекти в рамках «Тижня актуального мистецтва» 2012 року засвідчили позитивні зрушення щодо актуалізації новітніх арт-практик в міському просторі. Декілька з них знову ж таки було реалізовано в підвір'ї Львівського палацу мистецтв, однак на відміну від попереднього року, це були не лише перформативні практики, а й концептуальні інсталяції. Серед них арт-об'єкти Тараса Котляра «Селекція» (іл. А. 4.2.12) та предметно-звукова інсталяція-перформанс «Дудіння», авторства групи митців О. Воронко, І. Слободяна, О. Фурдіяка та Ю. Яремчука (іл. А. 4. 2.13).

Особливої уваги у контексті актуалізації урбаністичних арт-практик заслуговують два проекти: це інсталяції Олега Перковського «Добудова» та колективний проект «Відкрита галерея», що став стрижневим у творчій діяльності угруповання молодих митців «Відкрита група» (Антон Варга, Євген Самборський, Олег Перковський, Юрій Білей, Павло Ковач та Станіслав Туріна). Перший проект порушує проблему хаотичних «добудов» та стилевого спотворення сучасних урбаністичних середовищ, коли, через певні комерційні фактори, цілковито порушуються будь-які візуально-естетичні критерії та норми. Вмонтувавши в історико-архітектурні простори центральної частини міста кольорові поліетиленові кабінки, автор ще раз акцентує, що питання збереження цілісності середовища у Львові набирає дедалі більшої актуальності і тим самим пропонує мешканцям замислитись над цією проблемою (іл. А. 4. 2.14).

Проект «Відкрита галерея» був звернений до проблем відсутності належних просторів та середовищ для підтримки і розвитку сучасних арт-практик (іл. А. 4. 2.15). Інсталюваний на площі Арсенальній дерев'яний каркас невеликого приміщення (галереї), свідчив про те, що художники розглядають галерею, як

умовне позначення будь-якого простору навколо митця, і, змонтувавши пересувну галерею, вони щоразу змінюють простір, опановуючи його заново й не залежать від обмежень стін «штучних галерей». Зокрема, мистці акцентують на проблемі уявного й можливого. Працюючи в умовному просторі з «невидимими» стінами, вони підривають концепцію галереї як комерційної інституції, виводять функціонування виставкового приміщення на рівень public-, і в подальших її інтерпретаціях за межами Львова — ленд-арту (land art), зосереджуються на основному запитанні, — що ж саме є об'єктом мистецтва [83]. Важливим у цьому проекті також постає його соціальна складова. Учасники групи залучали людей до участі в акції, проводили збір коштів на деревину для конструкції (3-х і 4-х метрові планки), при цьому брали з однієї особи лише ціну однієї планки. Кожен, хто в такий спосіб підтримав цей проект, задекларував акт своєї участі у ньому та підтримку розвитку актуального мистецтва у Львові. Це показовий приклад якісного community art («діалогічного мистецтва») у публічному просторі.

Окрім того, на вулицях міста було також реалізовано низку перформативних акцій, серед яких варто відзначити перформанси Т. Рабан, молодих митців Павла Ковача, Юрія Білея, Ярини Шумської, що відбулися у парку біля Порохової вежі (вул. Підвальна, 4). Важливо відзначити, що комунікативна функція перформансу в рамках цього річного «Тижня актуального мистецтва» була теж трохи видозмінена: глядач (він же учень) був не просто спостерігачем, а й намагався поступово наблизитися до ролі перформера (іл. А. 4.2.16). Крім комунікації на рівні глядач-перформер існувала взаємодія учень-учитель, що доповнювало структуру перформансу. Власна художня практика перформерів і її аналіз служили навчальним матеріалом для учасників школи і в цьому так само спостерігалася цікаві трансформації самих акцій. Кульмінація в такому мистецтві — це ефект зустрічі, напруженості, яка виникає між художником і глядачем [9].

У 2013 році в силу певних обставин, комплексний проект «Тижнів актуального мистецтва» у Львові перейшов у формат бієнале та обмежився лише



«Днями мистецтва перформанс», які заслуговують окремого теоретичного опрацювання. А у нашому дослідженні ми розглядаємо лише ті проекти, які були реалізовані безпосередньо в публічному просторі міста і мали на меті взаємодію із широкою аудиторією. Зокрема, у цьому сенсі варто відзначити перформанси Губерта Вінчика (Польща) та Бенаса Шарки (Латвія), що передбачали радикальну інтервенцію у громадський простір. У першому випадку перформер тягнув по проспекту Свободи велику іржаву бляху, що створювало досить неприємний звуковий супровід (іл. А. 4.2.17), а Бенас Шарка, оголений та обмащений глиною бігав тим же проспектом Свободи, імітував дивні рухи та видавав звуки, епатував та шокував публіку (іл. А. 4.2.18). Особливо варто відзначити проект учасників майстер-класів з контактної імпровізації «Системи, які поєднують нас» Dance Platform, що став своєрідною інноваційною практикою для мистецького середовища Львова (іл. А. 4.2.19) [45, с. 23]. Це був своєрідний гепенінг, який включав елементи сучасного арт-танцю, у якому імпровізація будується навколо точки контакту з партнером.

У багатьох випадках такі перформанси (як і деякі інсталяції) хоч і апелюють до глядача, проте залишаються для нього закритою книгою. Однак реалізуючи проекти безпосередньо в просторі міста та використовуючи прийоми несподіванки, епатажу, контрасту об'єкта і навколишнього середовища, художники створюють прецедент для привернення суспільної уваги до проблеми, громадського обговорення та різного роду рефлексій з цього приводу [171, с. 157].

2014 рік став часом великих суспільно-політичних потрясінь та соціокультурних змін. Революційні події на Майдані у Києві із їх трагічним наслідками, анексія Криму та військовий конфлікт на Сході знайшли своє відображення у практиках актуального мистецтва та дали новий поштовх для їх розвитку, зокрема у публічному просторі міста.

Репрезентативним проектом у цьому контексті постає інсталяція «Сад» Олени Костюк, реалізована у Львові на пл. Ринок (північно-східна сторона) у

межах програми «День Незалежності. Образ» 2014 року (іл. А. 4. 2.20). Ця інсталяція — частина великого проекту «Дзеркало», який розвивається з 2011 року та включає також перформанс. Вперше його було повноцінно реалізовано у Вроцлаві (Польща). Це антропологічний проект, пов'язаний із дослідженням та провокуванням сутнісного в людині, шляхом створення мистецьких продуктів. За словами художниці, сад — це образ того, що постійно відроджується. Інсталяція складається із розташованих на «дзеркальній» платформі у вигляді дерева старих фотографій звичайних українців (використані старі фото Галичини, Гуцульщини, Покуття, Буковини та Сіверщини). Нижня частина виконана у формі дерева, але за фактурою — це бите дзеркало, що відображає небо (потріскана земля чи потріскане небо). Самі ж фотографії надруковані на прозорому склі, що за авторським задумом символізують не ствердження, а своєрідний політ, легкість, ненав'язливість. Завдяки такій необтяжливій, легкій подачі, твір справляв позитивне враження та, незважаючи на глибокий концептуальний характер, був доступним для прочитання. Назагал, цей проект можна назвати успішною спробою та, водночас, показовим прикладом синтезу практик актуального мистецтва та елементів національних традицій. Інсталяція апелювала до надзвичайно актуальних на даному етапі для українців питань національної ідентичності і завдяки оригінальній художній інтерпретації, використанню нетипових та легких матеріалів, доволі органічно доповнила урбаністичний пейзаж історичної площі. Позитивним моментом був і той факт, що в межах програми святкувань Дня Незалежності, попри розважальні заходи, було реалізовано якісний сучасний арт-об'єкт у міському просторі.

Особливою програмою відзначився і «Тиждень актуального мистецтва» 2014 року. Його формат був не зовсім традиційний, але відповідний до тогочасної ситуації в країні. Тема бієнале була задекларована як «Ментальні війни», що безумовно актуально на фоні тогочасних суспільно-політичних подій. На відміну від попередніх років, коли переважали здебільшого візуальні проекти, основною

частиною програми 2014 р. стала інтелектуально-теоретична платформа. Втім, попри зосередженість на обговореннях війни Дійсного та Ментального, під час фестивалю мали місце і традиційні «Дні перформансу», інсталяції і кураторські об'єкти [41]. Щодо останніх, варто зауважити, що їх було істотно скорочено через відсутність належного фінансування, що, в свою чергу, пов'язано із складною ситуацією в країні. Було лише три проекти, на одну й ту ж тему, але дуже різнопланових і різних технологічно [135].

Особливий інтерес для нас становить інсталяція Влодка Кауфмана «Волонтери», яку реалізовано у міському просторі, на пл. Ринок (іл. А. 4.2.21). Це досить дивна та водночас проста інсталяція, яку автор пов'язав зі сприйняттям копиць сіна. У різних регіонах копиці мають різну форму і завжди вони щось нагадують, у всіх є своя конфігурація, вони викликають унікальні реакції на себе як на об'єкт, і, водночас, це прагматична необхідність. Коли ж ці копиці поставлено у публічному просторі міста, вони набувають зовсім іншого сенсу. Автентична річ, відтворена без підробки, в урбаністичному середовищі, відіграє роль привида. І кожен буде бачити там багато сенсів, змістів та по-різному зможе їх трактувати [135]. Ефемерність сіна як матеріалу творить також політичну альянцію війська. Вишикувані у трикутну колону копиці сіна позаду Ратуші, опершись на палиці візуально прямують у напрямку Сходу. До того ж, пригадується, що оце на перший погляд делікатне сіно свого часу виконувало також вагому захисну функцію: наприклад, як покриття даху [41]. Важливо наголосити, що для пересічного мешканця чи гостя міста — це проект, який насамперед привертає увагу, зупиняє, ставить багато запитань, змушує задуматись, знайти певні сенси. Концептуальний задум цієї інсталяції досить легко прочитувався глядачами, було зрозуміло до чого саме апелює автор і яку проблему порушує. Крім того, використання сіна — розсипчастого, нестійкого та легкозаймистого матеріалу для створення «армії» створило певну інтригу інсталяції, бо поставало питання — чи її палитимуть, що, очевидно було б досить

логічною кульмінацією інсталяції, яка б переросла в перформанс [41]. Однак такого атракційного завершення проекту не відбулося.

Тема подій на сході України проявлялась майже в усіх роботах бієнале 2014 р. Зокрема, було реалізовано багато перформансів, в тому числі і в просторі міста і, як зауважив В. Кауфман, «...чи не усі покази відбувались з певною напругою, яка ланцюгово передавалась і на перформерів, і на учнів, і на глядачів. Тема війни мала місце у всіх: у когось дуже відверто, у когось на рівні підсвідомості» [42].

Варто відзначити перформанс молоді львівської художниці Ярини Шумської, яка у творчому задумі врахувала контекст простору, локації, де було реалізовано дійство (вул. Лесі Українки). Так, мисткиня використала цитати з віршів української поетеси різних років, різної тематики і жанрів. Штовхаючи поперед себе велетенський камінь, вона боролась із тягарем, вголос промовляючи уривки з віршів Лесі Українки, які відповідали її переживанням у цій боротьбі.

Тема трагічних подій на Сході України особливо прочитувалася у перформансі Василя Одрехівського, який створив драматичне дійство на вулиці Мулярській, 2а, у результаті якого на землі утворився великий хрест з вугілля і крові. Зокрема, відзначимо, що автор використав вугілля із «гарячих точок» Донбасу — Червонопартизанська і Торезу, а в цілому перформанс був досить промовистим, у ньому, за словами самого автора, порушувалися проблеми розпорошення, втрати, вичерпання, поділу, шляху, очевидно, болю [42].

Варто також згадати перформанс Михайла Барабаша, реалізований вже в межах іншого концептуального арт-проекту «Сакральний простір» 2014 року. Його ключовою ідеєю став пошук Бога засобами сучасного мистецтва. Проект складався з візуальної частини, представленою у галереях «Дзига» та «Музей ідей» і музичної, що передбачала актуальні стильові новації у сфері релігійної та сакральної музики. Безперечним здобутком проекту була, власне, перформативна акція його відкриття, здійснена М. Барабашем. Адже перформанс як вид

мистецтва викликає аналогії з релігійним ритуалами шаманів, у яких речі, жести, дія, постають у своїй автентичній сутності, але разом з тим є натяками на оте зовсім інше. Символіка, яку використав художник, — образ духовної трапези хлібом та вином, хрестоподібно розпластане тіло, процес зрізання з себе одягу як метафора зміни, — вказує на ідею духовного переродження та оновлення, яку переживає людина під впливом релігійного досвіду [133]. На жаль, в межах цьогорічного проекту це була лише одна акція, реалізована в публічному просторі.

Стосовно інших великих міст Західної України, варто відзначити, що практики арт-інтервенцій тут поки не такі поширені, та ще не сформували виразну культурно-мистецьку тенденцію. Відбуваються різного роду фестивалі, у межах яких окремі проекти реалізують у відкритих міських просторах, однак вони не завжди відповідають контексту пропонованого дослідження. До прикладу, фестиваль «JUST-IN-BETWEEN», організований галереєю «Бункермуз» в Тернополі 2014 року, передбачав проведення перформансів.

Особливої уваги у цьому контексті заслуговує Ужгород, який можемо вважати ще одним важливим осередком розвитку актуального мистецтва. Останнє тут постає вже досить повноцінно сформованим явищем, яке активно розвивається. У цьому напрямку працюють багато закарпатських митців, зокрема і молодого покоління, які також є активними учасниками мистецького процесу у Львові (так, наприклад, більшість членів «Відкритої групи» — вихідці із Закарпаття). Відповідно, в Ужгороді як культурно-мистецькому центрі регіону, де простежуємо актуалізацію сучасних художніх практик, відбуваються різні альтернативні проекти (фестивалі «Екле», Дні сучасного мистецтва «Рецидиви», «Березневі коти» тощо), однак вони мають дещо інший характер, у порівнянні із львівським «Тижнем актуального мистецтва». Зокрема, ужгородське contemporary art, що реалізується в межах окреслених вище фестивалів, орієнтоване більше на актуалізацію альтернативних літературних, музичних або театральних практик. До їх програми здебільшого входять різного роду творчі зустрічі, поетичні читання,

музичні або театральні дійства, ленд-арт проекти. Попри те, що в межах цих фестивалів часто відбуваються перформанси, вони у більшості випадків не передбачають взаємодію із публічним простором міста та діалог з громадськістю.

Особливо варто відзначити синтетичний фестиваль «Екле», основною ідеєю якого було об'єднати (синтезувати) три види творчості: поезію, музику та візуальне мистецтво. Фестиваль відбувся тричі — 2007, 2008 та 2010 року. Найбільш розширений формат мав останній, «Екле III», що і становить для нас інтерес, бо однією із його локацій став публічний простір міста. Зокрема, було задіяно вулиці центральної набережної, що наповнилися творами Антона Варги, Данила Ковача, Ярослава Футимського, Станіслава Туріни, Руслана Тремби, Євгена Самборського, Андрія Хіра, Юрія Білея та ін., які в цьому випадку зберегли своє відносно самостійне значення, а синтез виявився в єдиному задумі й образному втіленні. Крім того, художня частина проекту була істотно розширена у порівнянні із попередніми роками і складалась не лише з малярських експозицій, а доповнилася перформансами, інсталяціями та гепенінгами [139]. Акції у межах проекту «Екле III» стали яскравими арт-інтервенціями у публічний простір міста та задекларували присутність практик позаінституційного актуального мистецтва в Ужгороді.

Порівняно із Львовом, в Ужгороді реалізується значно менше концептуальних проектів у відкритих урбаністичних просторах. Більш поширеними у закарпатському контексті є ленд-арт та різного роду неформальні галерейні практики. Тут варто відзначити альтернативний галерейний простір «Коридор», що є місцем для творчих експериментів та реалізації різних проектів contemporary art, часто радикального характеру. Зокрема, інтерес для нас становить «Тимчасова виставка», що відбулася у серпні 2014 року під темою «Ситуація» та передбачала арт-інтервенції у відкритий міський простір. «Тимчасові виставки» проходили в Ужгороді (інколи паралельно і у Львові) кожні три місяці, здебільшого у приміщеннях галереї «Коридор» та передбачали

короткотривале експонування арт-об'єктів (лише 32 години). Натомість, проект «Ситуація» було реалізовано спільно із «Відкритою групою», яка ініціювала його проведення за межами галерейного простору. Для втілення основної концепції проекту «Відкрита група» запропонувала експонувати об'єкти в «тимчасовоствореному» просторі галереї «№ 10. 63.222 м2 білого». Така «Ситуативна» галерея «№ 10. 63.222 м2 білого» — це пряме відображення плану неформальної галереї «Коридор» на прилеглій до неї території на вулиці Пархоменка, 7а. У проекті взяли участь 15 художників, серед яких Відкрита Група (Львів — Мукачево), група WoodlogСК, Владислав Габда, Аттіла Газжлінські, Ілко Слав, Нікіта Кадан (Київ), Алевтина Кахідзе (Київ), Кіндер Альбом, Павло Ковач, Данило Мовчан (Львів), Олег Сусленко (Львів), Аліна Тарасенко (Львів), Руслан Тремба, Аліна Якубенко (Київ) та Ло (Харків). Вони представили «тимчасові» об'єкти, інсталяції, перформанси, відео-арт та ленд-арт (іл. А. 4.2.22). За задумом куратора Петра Ряски, проект «Ситуація» мав стати прямим відображенням усього, що відбуватиметься у визначеному просторі впродовж 32 годин [118].

Також варто відзначити, що саме закарпатські митці contemporary art часто визначають розвиток актуального мистецтва у Львові, беруть активну участь у численних проектах (як, наприклад, «Park.in» «Тижні актуального мистецтва», «Дні мистецтва перформанс» тощо) та виступають їх ініціаторами («Відкрита група», «Відкритий архів» та ін.).

Назагал, 2014 рік із його динамічною соціокультурною ситуацією став поштовхом для розвитку практик актуального мистецтва практично у всіх містах Західної України. Так, у серпні 2014 року в Тернополі відкрито арт-об'єкт «Елемент поєднання», що втілює ідею миру та єдності різних регіонів України. Автором ідеї є Олег Божко — художник, ландшафтний дизайнер із Алчевська. Це своєрідний символ пам'яті, вдячності тим, хто захищає Україну на Сході. Інсталяція стала цілком доречною у контексті урбаністичного простору, бо її

встановлено поблизу арт-бару «Коза» — одного із основних осередків розвитку сучасного мистецтва у місті. Зважаючи на дещо маргінальний статус актуального мистецтва в Тернополі, ця інсталяція значною мірою відрізняється від окреслених вище проєктів у Львові чи Ужгороді, однак, це також певна спроба арт-інтервенції у міський простір.

В Івано-Франківську пошвавлення у розвитку актуального мистецтва простежується з 2013 року. Зокрема, створено нову інституцію — Центр сучасного мистецтва (ЦСМ), що займається координаційною діяльністю, створює архів даних про місцевих художників та їхню мистецьку діяльність, аналізує, оцінює події, пов'язані із сучасним мистецтвом, займається популяризацією та критикою. Це перший муніципальний ЦСМ в Україні. Однак, стосовно арт-інтервенцій в міський простір, діяльність цієї інституції поки що особливо не відзначилась.

Арт-інтервенції в публічні міські простори найбільш чітко окреслили свої позиції у Львові переважно завдяки комплексним проєктам «Тижнів актуального мистецтва», та, частково в Ужгороді. В інших великих містах регіону актуальне мистецтво наразі розвинуте досить фрагментарно.

#### Висновки до розділу 4

Відзначимо, що в першому десятилітті Незалежності у західноукраїнському регіоні актуальне мистецтво у відкритому міському середовищі розвивається переважно у формі практик акціонізму, що засвідчують ряд проєктів у Львові. Певні зрушення простежуємо вже наприкінці нульових, коли за сприяння окремих інституцій відбувається реалізація нових арт-проєктів у публічному просторі міста.

У регіоні сформувались такі моделі актуального «публічного» мистецтва: меморіальні та скульптурні практики постмодернізму, мурал-арт та графіті, які ми об'єднали в одну групу, оскільки це об'єкти орієнтовані на довготривалу перспективу експонування в урбаністичному просторі. Наступну групу становлять частково практики акціонізму, а також інсталяції, медіа-арт та перформанси, які ми



характеризуємо як «арт-інтервенції в міський простір». Для них властивий тимчасовий та в багатьох випадках радикальний характер. Це, переважно, об'єкти та проекти, які відповідно до західної теорії, можна віднести до «нового жанру public art».

Щодо розвитку сучасних монументальних практик, відзначимо що новітні художньо-меморіальні засоби, наближені до європейської концепції «контрмонумента» вже отримали певну апробацію в містах регіону. Промовистими зразками можна вважати пам'ятник розстріляним професорам, меморіальний об'єкт «Куб», інсталяцію «Увіковічення» (проект «Простір синагог») у Львові, пам'ятник жертвам Голокосту в Ужгороді та меморіал «Героям Небесної сотні» в Івано-Франківську. Більшість цих об'єктів були споруджені протягом 2016 р, що дає підстави говорити про поступове переосмислення суспільством традиційних засобів увічнення. Поодиноким явищем поки є концептуальні скульптурні об'єкти в міському просторі. Натомість, значно чіткіше окреслили свої позиції сучасні настінні розписи — мурал-арт та малярські графіті, які естетично увиразнюють урбаністичні ландшафти. Зокрема, практично в усіх містах помітною є тенденція оздоблення занедбаних фасадів якісними великоформатними композиціями. Особливе поживлення в цьому напрямку спостерігаємо останніми роками, коли вже бачимо часткове наслідування західної практики: професійні мурали створюються в рамках різноманітних програм, урбан-ініціатив, за підтримки міської адміністрації, комерційних структур та за участі громади («Кросворд», серія муралів в рамках «Ревіталізація Підзамче», «Вулична галерея» у Львові та «Урбан-галерея» у Чернівцях, розписи в Івано-Франківську та Луцьку тощо.). Актуалізація муралізму без сумніву пов'язана і з сучасною соціокультурною ситуацією, коли такі об'єкти стають ефективним засобом формування національної свідомості та актуалізації пам'яті про складні суспільно-політичні події. У міських просторах з'являються патріотичні композиції, що звертаються до трагічних сторінок новітньої історії України, закликають до роздумів над складною суспільною проблематикою.

Репрезентативні приклади арт-інтервенцій простежуємо у Львові та, частково, Ужгороді. Певну динаміку простежуємо у Львові ще у 1990-х роках у формі акціонізму. Було реалізовано ряд проектів художників П. Старуха, В. Кауфмана та ін., проте далеко не усі були націлені на діалог з публічним простором міста. В інших містах регіону ця модель урбаністичного contemporary art наразі не отримала апробації.

Арт-інтервенції в публічний простір міста відбуваються здебільшого в рамках інших, комплексних культурно-мистецьких проектів («Тиждень актуального мистецтва», «Дні мистецтва перформанс» у Львові, фестиваль «Екле», «Тимчасова виставка» в Ужгороді тощо). Досить чітко окреслив свої позиції саме жанр інсталяції, що представлений найбільшою кількістю якісних проектів, частина з яких цілком відповідає характеристикам «публічного мистецтва», так як націлена на діалог із соціумом, слугує інструментом порушення актуальної проблематики («Park.in», «Відкрита галерея», «Добудова» О. Перковського, «Сад» О. Костюк, «Волонтери» В. Кауфмана та ін). Медіа-арт в міському просторі наразі має досить фрагментарний характер та обмежується декількома проектами у Львові. Натомість більше присутні перформативні практики. Однак, незважаючи на те, що низка перформансів хоч і реалізовано в середовищі міста, лише незначна частина з них розрахована на взаємодію та комунікацію із широкими колами аудиторії.

Проте, враховуючи динаміку останніх років, публічне концептуальне мистецтво має вже сформоване підґрунтя для подальшого розвитку. Відповідно, доцільним видається окреслити основні проблеми, що супроводжують традиційні і актуальні моделі урбаністичних арт-практик в регіоні, визначити необхідні передумови, перспективи та напрямки їх подальшого розвитку.

## РОЗДІЛ 5. ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ХУЖОЖНИХ ПРАКТИК В УРБАНІСТИЧНИХ ПРОСТОРАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Мистецтво у міському просторі є яскравим художньо-естетичним та соціокультурним феноменом, який має найрізноманітні вияви: від класичних монументів до концептуальних арт-інтервенцій у формі інсталяцій чи перформансів. Такі об'єкти та проекти безпосередньо впливають на візуально-естетичний та культурно-символічний образ міста. На основі дослідженого у попередніх розділах матеріалу можемо визначити провідні тенденції, виявити проблеми та окреслити перспективи розвитку.

Найбільш розповсюдженою формою мистецького виразу, а також засобом актуалізації пам'яті та побудови ідентичності у міському просторі залишаються традиційні художні форми, а саме пам'ятники, міські скульптури та художньо-меморіальні дошки. Відтак, спершу ми звернемось до проблемних явищ, що супроводжують ці практики у містах західноукраїнського регіону останнього десятиліття ХХ — початку ХХІ століття.

Насамперед, можемо констатувати, що попри загальну тенденцію заперечення художніх принципів попереднього, соціалістичного періоду та прагнення увійти у світовий мистецький контекст, популярною практикою і досі залишається спорудження великоформатних монументальних пам'ятників на високих постаментах. Переважна більшість з них у естетичному аспекті продовжують традицію соцреалістичного канону і практично не демонструють розвитку ані у формальному, ані в концептуальному сенсах. Це, в свою чергу, говорить про те, що у суспільній свідомості досить міцно укорінилися радянські стандарти стосовно мистецтва у міському просторі. Авторами таких пам'ятників найчастіше є скульптори, творча манера яких сформувалась під впливом кращих традицій монументальної пропаганди, і сьогодні їх бачення стосовно репрезентації пам'яті у публічному просторі залишилось незмінним. Промовистим зразком у цьому контексті є проект пам'ятника митрополиту Андрею Шептицькому у

Львові, авторства вже покійного скульптора А. Коверка і по-новому інтерпретований М. Посікірою, І. Кузьмуком, М. Федиком. Цей приклад виразно ілюструє комплекс проблем, що характерні для процесу творення і спорудження традиційних пам'ятників (іл. А. 5.1). Після публічної презентації самого проекту, виникли численні гострі дискусії та протести. Колосальна активність ЗМІ навколо цього питання сприяла розгортанню потужної інформаційної кампанії. Надто не заглиблюючись в цю проблему, окреслимо лише основні моменти. Так, наприклад, Німецьке товариство міжнародного співробітництва «GIZ» досить чітко, без зайвої риторики, визначило основні негативні сторони проекту. По-перше, це облаштування площі, яка мала дорівнювати загальній площі собору Св. Юра разом із прибудовами. Такий гіперболізований порожній простір не лише нагадує стиль оформлення площ при віджилому радянському режимі, а й не може забезпечити відповідного комфорту для перебування людини. По-друге, пам'ятник опинився у доволі сумнівній композиційній прив'язці до комплексу собору, позаяк статуя А. Шептицького буде обернена до нього спиною. Крім того, майбутній сквер зі своєю чіткою геометрією запроектований як псевдоісторична стилізація, конкуруватиме з історичними Святоюрськими садами. Натомість необхідно було би провести чітку межу між історичними слідами у розвитку міста і сучасними доповненнями. Наслідком перенесення дороги, формування площі довкола пам'ятника, доріг та паркінгу мало стати вирубування практично всіх наявних дерев [143]. Мистецький рівень самого пам'ятника також викликав застереження. Як зазначає Б. Городницька «...постать митрополита, який був не лише очільником церкви, але й інтелектуалом та особою витонченого смаку, на такий «середньостатистичний», пострадянський за своєю естетикою пам'ятник від українського народу явно не заслуговує» [43]. Також побутувала теза, що спорудження цього монументу остаточно утвердить у Львові «еталон» сучасного міського пам'ятника. Хоч з цього можна було зробити і показовий прецедент кардинально іншої моделі: наприклад, просто відновити кращий старий пам'ятник

митрополиту роботи скульптора Сергія Литвиненка. Це черговий раз говорить про те, що попри будь-які заперечення, не лише політичні, а й естетичні радянські стандарти міцно укорінились в суспільній свідомості і важливо їх позбуватися, а не продовжувати тиражувати, встановивши черговий пам'ятник [43]. Також очевидно, що найбільшою проблемою і каменем спотикання був комерційний фактор, адже надзвичайно коштовна вартість проекту (32 млн грн.) давала змогу повернути низку фінансових маніпуляцій та задовільними не одні особистісні інтереси та потреби. Активні протести міської громади призвели до пошуку компромісу шляхом проведення круглих столів за участі громадськості, авторів проекту, архітекторів, представників УГКЦ, міської влади та мешканців прилеглих вулиць [114]. Однак, у липні 2015 року, до 150-річного ювілею митрополита пам'ятник таки спорудили, щоправда зберегли сквер та вирубили лише декілька дерев. Назагал, монумент справляє переважно негативне враження, очевидними є виразні пластичні порушення у виконанні самої фігури, портретне трактування постаті митрополита неоднозначне. Застереження викликає і архітектурно-просторова організація, оскільки пам'ятник має лише одну, порівняно виражену точку сприйняття.

У серпні 2015 році встановлено пам'ятник Андрею Шептицькому в Івано-Франківську. Проект теж передбачав реконструкцію площі, однак він не настільки масштабний та коштовний як у Львові. Сама ж скульптурна композиція авторства Степана Федорина у естетичному аспекті хоч і не викликає явних асоціацій із радянськими монументами, однак також має очевидні пластичні та пропорційні порушення. Спершу авторський задум полягав у тому, щоб зобразити митрополита в оточенні дітей, у скромному одязі без митрополичих відзнак і тим самим розкрити образ не тільки церковного, але і громадського діяча, що зробив вагомий внесок у розвиток освіти, науки та збереження культурної спадщини [34]. У результаті, постала доволі специфічна трифігурна композиція (особливо викликають застереження пропорційні співвідношення дітей до фігури

митрополита). Увагу привертає надмірна деталізація у декоруванні одягу митрополита, який перевантажено дрібними елементами. Не зовсім доцільним видається і те, що дітей зобразили в образі «пластунів», додавши до їх одягу геральдику організації (іл. А. 5. 2).

Однією із найбільших проблем у традиційних художніх практиках в міському просторі постає їх тотальна комерціалізація, що досить виразно простежується у жанровій міській скульптурі. З початком ХХІ століття у західноукраїнських містах поширеною тенденцією стало створення скульптурних образів знайомих персонажів міського фольклору, літературних героїв, відомих у світовому контексті постатей, що якимось прив'язані до регіональної історії, представників професій, відтворення історичних типів старого міста, іронічних та символічно-алегоричних образів тощо. Така скульптура хоч і втілює більш сучасні тенденції публічного мистецтва, однак часто має рекламно-комерційний підтекст, що, в свою чергу, породжує ряд інших проблемних явищ.

Так, з точки зору мистецького виконання, у жанровій скульптурі головні виражальні засоби, а саме — постановка фігури і ефект маси в просторі, передача руху, пози, жесту, вибір пропорцій, характер силуету і т.д. — найчастіше відходять на другий план. Превалює буквальне, ілюстративне зображення сюжету. Відповідно, складається враження, що важливою є не мистецька якість скульптурного об'єкта, а лише символічний факт його встановлення. Окрім реальної інформації, яку несуть в собі подібні образи, вони також провокують суспільство на створення нових легенд та звичаїв [117, с.148]. Наприклад, ряд скульптур породили навколо себе колосальну кількість прикмет, історій та міфів, завдяки чому їм вдалося більш-менш адаптуватися в міському просторі та стати невилучною часткою туристичного образу міста, його ідентичності (як, наприклад, пам'ятники Никифору, Пивовару, Мазоху у Львові, міні-скульптури Ужгорода тощо) [43]. Звичайно, сам факт створення подібного роду об'єктів утішний: вони викликають позитивні емоції, допомагають зняти напругу.

Більшість з них все ж має досить привабливий для широкого загалу вигляд, та доволі позитивно сприймаються як елементи масової культури. Це також зумовлено специфікою пострадянського простору, де, завдяки усталеним стереотипам, реалістична бронзова пластика на вулицях міст, значною мірою на підсвідомому рівні, викликає схвалення.

Як зазначає львівська дослідниця Д. Скринник-Миська «...вितвори такого штибу реалістично-солодкаві, з великою кількістю оповідальних атрибутів та деталей, часто з якою-небудь фішкою для загадування бажань. Словом, саме такі, які зазвичай подобаються пересічному, невибагливому обивателю пострадянської країни та зручні для фото випадкового туриста» [134]. При встановленні подібних об'єктів думка пересічних городян здебільшого ігнорується. Така скульптура все ж таки «нав'язується» суспільству, яке, втім, традиційно індиферентне. На жаль, сучасні митці та архітектори, створюючи такі низькопробні кітчеві речі, тим самим беруть участь у комерціалізації культури.

Проте, останніми роками проблеми кітчевого «засмічення» міського простору дедалі більше турбують не лише громаду в цілому, але й окремих науковців. Зокрема, львівський історик В. Расевич наголошує, що різноманітні комерційні ініціативи стали «справжнім явищем» у сучасному окультуренні громадського простору. Він зазначає, що «..свого часу кримська «Масандра» всадила огидного «попандопула» перед своїм магазином, потім Львівська пивоварня ошчасливила львів'ян монахом-пияком, а тепер ще й «Галка» нагородила мешканців міста кічевим Кульчицьким» [123] (іл. А. 3.2.5, 3.2.50, 3.2.51). Власне, встановлення останнього спричинило активну реакцію громадськості та викликало протести. Активісти навіть здійснили акцію символічного «закриття» пам'ятника, яка мала на меті привернути увагу до цілої низки проблем, пов'язаних з громадським простором. Зокрема, і до появи великої кількості монументально-декоративної скульптури сумнівної естетичної вартості, що здійснюється комерційними структурами з метою самореклами [134].

Популярною стала практика робити своєрідні «подарунки» місту у вигляді пам'ятників, скульптур або меморіальних таблиць. Відповідно, думка громади стосовно необхідності таких «подарунків», їх художньої якості та доречності при цьому до уваги не береться. І хоча мода робити місту подарунки на перший погляд може видатися доволі позитивним явищем, однак те, що саме комерційний фактор та чийсь суб'єктивні естетичні смаки є визначальними у виборі мистецьких форм для публічних просторів, залишається неприйнятним. Виразним прикладом є організація простору біля торгового комплексу «Південний» у Львові, що став зразком хаотичного, безсистемного наповнення нового урбаністичного середовища виразно кітчевими елементами. Залишаючи за межами нашої уваги архітектурно-просторову організацію, зупинимось, власне, на так званих арт-об'єктах. Так, за останні 15 років їх з'явилося тут чимало, однак найбільш виразним є незрозуміла скульптура, що своїм рішенням викликає асоціації із образом Богородиці, однак претендує на роль пам'ятника «Українцям — жертвам Голодомору-геноциду та депортацій ХХ століття» (2007 р.) (іл. А. 5.3). Очевидно, що таким «подарунком» для міста його спонсори вирішили утвердити біля торгового комплексу сакральне «місце пам'яті», що увічне одразу декілька найбільших національних трагедій ХХ століття. Негативним постає і той факт, що багатьма цей пам'ятник сприймається як офіційний спосіб вшанування жертв Голодомору-геноциду в місті (див. загальнодоступна вільна он-лайн енциклопедія «Вікіпедія» та ін.). Відповідно, тут постає ще одна проблема: фактично будь-які теми та образи можуть втілюватись у довільних формах, які повністю відповідають смакам замовника, а також встановлюватись у місці, відповідному його побажанням. Це, мабуть, найбільш показовий приклад того, коли сакральні, історичні теми увічнюються у незрозумілий спосіб поблизу торгових комплексів і тим самим реалізуються приватні інтереси зацікавлених осіб без жодних узгоджень із громадськістю та міською адміністрацією. Варто також зазначити, що цей «подарунок місту» було зроблено напередодні виборів, що стало частиною



піар-кампанії власника торгового комплексу. Фактично, встановлення пам'ятника, присвяченого великим трагедіям українського народу, стало інструментом політичних маніпуляцій. Досить компрометуючим є і те, що у Львові, як потужному культурно-мистецькому осередку, на такому маргінальному рівні увічнено жертв найбільших національних трагедій. Крім того, зазначимо, що цей «Пам'ятник Голодомору-геноциду...» далеко не єдиний скульптурний об'єкт у цьому просторі. Неподалік від нього встановлена кітчєва, надмірно деталізована бронзова пластика «Колесо фортуни» (2013 р.), а також нещодавно — черговий вояк Швейк (2014 р.) і, враховуючи динаміку наповнення простору біля ТК «Південний», він далеко не останній (іл. А. 5.4, 5.5). Можливо, у контексті території, що прилегла до торгового простору такі «сувенірні» пам'ятники виглядають досить органічно, однак в цілому, це ще раз підкреслює відсутність чітких механізмів на рівні міської адміністрації, що повинні регламентувати спорудження різного роду скульптурних об'єктів у публічних, громадських просторах, а також контролювати не лише естетичну якість твору, а й тематику, до якої апелює той чи інший твір. Адже неприйнятним є те, щоб в силу комерційних факторів будь-хто міг споруджувати пам'ятники жертвам Голодомору, керуючись при цьому суб'єктивними естетичними смаками та власними амбіціями.

В цьому контексті варто згадати іще один доволі провокативний зразок, який з'явився у 2016 році та став своєрідною квінтесенцією усіх окреслюваних нами проблем. Це пам'ятник лікарю-ветеринару у Львові (іл. А.5.6).

Як бачимо, комерціалізація в традиційних художніх практиках породжує ряд інших проблемних явищ. Наприклад, символічне «засмічення» та перевантаження міського простору або ж надмірна концентрація об'єктів в історичному центрі, який має достатнє культурно-символічне навантаження, що характерно зокрема для Львова. Є також випадки, коли скульптура втручається у вже насичене архітектурними акцентами середовище і, відповідно, провокує неоднозначність сприйняття, композиційний конфлікт із існуючим просторовим наповненням.

Проілюструвати вищесказане може пам'ятник Никифору Дровняку, який «губиться» на фоні масштабної споруди Домініканського собору, Степанові Бандері, що претендує на роль домінанти площі Кропивницького та явно «конфліктує» з неоготичною спорудою костелу, А. Шептицькому у Львові, «Правоохронцям» в Івано-Франківську, деякі комерційні міські скульптури, що розташовані в історичному центрі Львова, а також низка художньо-меморіальних дощок. Зокрема, на останніх, варто зупинитись детальніше, оскільки це достатньо проблемна практика з огляду на символічне перевантаження простору. Увічненими у пам'ятних дошках можуть бути не лише визначні постаті, що мають суспільне значення, а й відомі у досить вузьких колах особи, вшанування яких є втіленням приватних інтересів. В основному усі меморіальні таблиці фінансуються замовниками, через фундації чи благодійників, що, відповідно, зумовлює проблеми з мистецькою цінністю [33]. Такі об'єкти, що далеко не завжди є доречними у контексті міської історії, найчастіше створені на основі художньої еkleктики та порушують урбаністичний ландшафт як у візуально-естетичному, так і у культурно-символічному аспектах. Вони у багатьох випадках не відповідають запитам громади міста, відображають інтереси невеликої, зацікавленої групи та нав'язують суспільству ту чи іншу пам'ять. Дослідники історії Львова вбачають серйозну проблему у стихійному встановленні меморіальних таблиць чи не на кожній будівлі в центрі міста. Адже за останні десять років у Львові з'явилась велика кількість пам'ятних дощок «...діячам ОУН, які проїздом бували в місті, українським професорам, які залишили по собі пам'ять тільки в головах їхніх вдячних учнів, бандуристам, які мали честь зупинятися в старій кам'яниці на Ринку, сумнівним профспілковим діячам...» [123]. І якщо до всього цього додати ще й доволі сумнівне з мистецького погляду виконання цих об'єктів, то в результаті такої інтенсивної «українізації» постає серйозна проблема естетичного та символічного «засмічення» міського простору. Історик В. Расевич також зазначає, що «фасади деяких будинків у середмісті часто

просто вгинаються від такої меморіальної пам'яті вдячних нащадків» [123]. Інколи буває і так, що неможливо визначити історичний привід для встановлення меморіального знаку. До цієї проблеми апелює і Ю. Винничук, який пише: «Доходить до маразму, коли встановлюють пам'ятники чи меморіальні дошки письменникам, творів яких не знайдеш у жодній книгарні. Нема ні творів Івана Липи, ані Марійки Підгірянки, ані Ольги Дучимінської, ані Олекси Стефановича, ані Івана Огієнка, ані Володимира Самійленка і ще десятків і десятків видатних митців слова. Творів нема, а дошки і пам'ятники відкрили» [23]. Крім того, не менш гостро постає проблема поєднання фасадів будинків, в тому числі тих, що представляють історико-культурну цінність, меморіальних таблиць та комерційної реклами. Постають питання про те, наскільки доречне таке сусідство і чи впливає воно на трансляцію історичної пам'яті в міському просторі. Наприклад, нещодавно поверх меморіальної дошки по вул. Дорошенка, 48 (українським письменникам, що загинули від вибуху бомби у 1941 році), було встановлено рекламну скляну конструкцію квіткового магазину. Це, знову ж таки підтверджує той факт, що останнім часом саме комерційний фактор найчастіше є визначальним у процесах візуально-естетичної організації та символічного маркування урбаністичного ландшафту.

Повертаючись до проблем кітч та перенасичення міських просторів, варто звернути увагу ще на одну популярну тенденцію та водночас проблемну практику — спорудження численних статуй Богоматері, що зумовлено потужним церковно-релігійним впливом, властивим для західноукраїнського регіону. Масове встановлення таких статуй засвідчує прагнення тієї чи іншої громади утвердити свою християнську ідентичність і тим самим утворити для себе певне «сакральне», в окремих випадках, навіть «культове» місце. Однак, стихійне спорудження статуй Богородиці в урбаністичних середовищах є масовим, тиражованим явищем із виразними ознаками кітч. Майже усі скульптури такого типу є однаковими, створені за певним шаблоном, вони не представляють мистецької вартості та часто

є недоречними у контексті того чи іншого урбаністичного середовища, можуть навіть руйнувати його культурно-символічний зміст. Інколи вони можуть доповнюватись додатковими декоративними елементами та артрибутами, що ще більше підкреслює їх кітчевість. Крім того, встановити подібного роду статую може чи не кожен охочий біля свого будинку або на його фасаді, при дорозі або у скверику (іл. А. 5.7). Усе це в комплексі дає нам право стверджувати, що встановлення численних статуй Богоматері в цілому є явищем контраверсійним, яке має низку художньо-естетичних проблем і відповідно потребує певної організаційної регламентації стосовно спорудження таких об'єктів. Але парадоксальним є те, що такі скульптури зазвичай освячені, що надає їм певний «імунітет» від демонтажу або перенесення в інше місце.

Варто також зауважити, що поряд із тиражованими статуями Богоматері, які можна зустріти в усіх містах Західної України, існують і скульптури, які порівняно із окресленими вище зразками мають певну мистецьку цінність та займають важливе місце в організації того чи іншого урбаністичного середовища. Так, наприклад, варто відзначити статую Пресвятої Діви Марії з фонтаном і ротондою у Івано-Франківську, яку відкрили у 2000 р. (С. Топорков), яка є порівняно якісною сучасною інтерпретацією попередньої бароковою статуї Марії, що була на цьому місці. Крім того, вона доцільна у контексті простору, бо розташована на бульварі А. Шептицького, що є духовним центром міста [20] (іл. А. 5.8).

У рамках цієї «сакральної» тенденції мабуть доцільним буде згадати встановлену нещодавно незрозумілу короновану фігуру Ісуса Христа у центрі Львова (2014 р., пр. Свободи), яку начебто привезли сюди з Івано-Франківська. Цю фігуру встановили самовільно, без жодних дозволів, що викликало спротив громади міста та адміністрації. Ініціювала акцію одна із католицьких сект, що славиться своїми провокативними діями у західноукраїнському регіоні. Крім того, акція мала і політичний підтекст, адже представники секти закликали до

припинення АТО та налагодження миру із Росією. Відповідно, це вдалий приклад того, як маргінальна, низьковартісна художня форма, будучи встановлена у публічному просторі міста, стає засобом релігійних та політичних спекуляцій, однак в очах широкого загалу підсвідомо набуває статусу своєрідного «сакрального» символу миру. У цьому випадку істотною проблемою було те, що фігуру тривалий час не могли демонтувати, бо спершу з'ясовували, хто її встановив, після чого виникли проблеми із тим, що вона, начебто, освячена, що, відповідно, і зумовило певні перешкоди у її усуненні з історичного простору [21]. Крім того, скульптура Ісуса мала виразні проблеми художньо-естетичного характеру, не говорячи вже про матеріал, з якої її було виготовлено (щось на кшталт пластику). Все це викликало громадське обурення, завдяки якому об'єкт було вчасно демонтовано: фігура простояла в центрі Львова лише декілька днів (іл. А. 5.9).

Ще однією істотною проблемою, що значною мірою пов'язана із комерціалізацією, можна вважати і певну однотипність скульптурних об'єктів. Це зумовлено тим фактом, що у просторі міст впродовж останніх років працюють здебільшого одні й ті самі автори (С. Олешко та В. Цісарик у Львові, М. Колодка в Ужгороді та ін.). Зокрема, Михайла Колодка можна назвати фактично «монополістом», адже він є автором не лише усіх міні-пам'ятників, а й великоформатних скульптур в Ужгороді та інших містах Закарпатської області (Мукачеве, Виноградів та ін.). Відповідно, дедалі відчутнішим стає дефіцит «свіжих», більш сучасних та оригінальних мистецьких рішень у просторі міста. Також нагадаємо, що проблема однотипності властива і пам'ятникам, бо у конкурсах часто перемагають проекти одних і тих самих груп авторів. До прикладу, значну кількість пам'ятників, що входять до офіційного дискурсу у Львові та Івано-Франківську, а також районних містах цих областей виконано колективом авторів М. Посікіра, Л. Яремчук, М. Федик, які явно тяжіють до радянської монументалістики (як приклад — пам'ятники С. Бандері). Цей самий

колектив (але у дещо іншій конфігурації: М. Посікіра, М. Федик, І. Кузьмук) переміг у конкурсі проектів пам'ятника митрополиту Шептицькому у Львові, про що говорилось вище. Хоч у місті працює багато скульпторів молодого покоління, на творчу манеру яких радянський період так явно не вплинув, проте, їх до таких «суспільно-корисних місій» поки не допускають.

Також варто згадати тенденцію та водночас проблему дещо надмірної «українізації», або «націоналізації», характерної для Львова, Івано-Франківська та Тернополя, про що йшлося у третьому розділі нашого дослідження. У цих містах постали численні пам'ятники, що героїзують міф про борців ОУН-УПА, який є важливою складовою регіональної моделі українського національного минулого та колективної пам'яті мешканців Західної України [128, с. 79]. Аналіз особливостей пам'ятників західноукраїнського регіону засвідчив, що прослідковується тенденція переваги артикуляції героїчно-національної минувшини у міському просторі. Однак, в цілому національно-орієнтовані пам'ятники чи меморіальні таблиці часто викликають історичні суперечки та говорять про сумнівну компетентність місцевої влади, яка не бере до уваги питання доцільності деяких об'єктів у контексті того чи іншого міста [123].

Численні проблеми у традиційних художніх практиках безпосередньо пов'язані із відсутністю чітко відрегульованої процедури встановлення пам'ятників, меморіальних дощок та міських скульптур. Теоретично такий механізм існує та включає в себе розгляд і затвердження на засіданні науково-художньої ради при міськраді, громадське обговорення (найчастіше — лише формальне). Після цього той чи інший об'єкт набуває статусу «взятого на баланс міста». Однак у наш час багато скульптур і пам'ятників авторам і замовникам вдається встановити, якимось обійшовши затягнуту процедуру, обмежившись лише кількома дозволами. Наприклад, в Ужгороді не лише міні-скульптури, а навіть відносно великий пам'ятник Бокшаю та Ерделі знаходиться в «підвішаному стані» [166]. У такій ситуації перебуває і низка львівських міських скульптур, які не

мають офіційного статусу як «пам'ятники», а найчастіше є комерційними проектами зацікавлених організацій та прив'язані до екстер'єрів конкретних закладів у історичному просторі [16]. Однак, після скандального пам'ятника Юрію Кульчицькому громадські активісти звернулися до міського голови із вимогою привести процедуру надання дозволів на встановлення монументальних та декоративних творів до порядку і, відповідно, розробити проект положень надання цих дозволів. Крім того, виявилось, що такий проект документу, де чітко регламентовано усі етапи та нюанси встановлення художньо-меморіальних об'єктів в місті формально існує ще з 2011 року. Він передбачає відкриті конкурси та врахування громадської думки, однак поки що прописані механізми не працюють, бо проект тривалий час перебував на узгодженні в юридичному управлінні міськради. А поки порядок не затверджений, процедура наступна: звернення — обговорення у двох депутатських комісіях — протокольне рішення згода балансоутримувача — підготовка розпорядчого документа — рішення виконкому. Говорити про які-небудь громадські обговорення не доводиться [33].

Комплекс проблем у традиційних художніх практиках західноукраїнського регіону можна узагальнити поняттям «пам'ятникоманія» («монументоманія, «пам'ятникофілія», «статусманія»), яке зустрічаємо сьогодні у різних джерелах [23], [67], [134]. Ці терміни вдало характеризують колосальну активність стосовно спорудження пам'ятників, скульптур чи меморіальних дощок, стихійне заповнення ними міських просторів, комерційний фактор, маргіналізацію та рівень суспільної свідомості в цілому. Як зазначає В. Єшкілев: «...суспільна травматогенна невпевненість в українському варіанті супроводжується невтомним будуванням ландшафтних об'єктів: пам'ятників, меморіальних об'єктів, каплиць...» [67]. Відповідно, можна сказати, що в контексті західного регіону, «пам'ятникоманія» постає однією із основних соціокультурних проблем (та, водночас, тенденцій) останнього десятиліття ХХ — початку ХХІ століття.

Стосовно практик актуального мистецтва, насамперед відзначимо поживлення у розвитку нових форм мистецької активності в урбаністичних середовищах. Без сумніву, присутні ряд проблемних моментів, однак, порівняно із традиційними їх значно менше, адже реалізованих об'єктів та проектів актуального мистецтва не так багато як класичних пам'ятників чи скульптур. Водночас, це можна вважати і проблемою, бо зразки актуального мистецтва в західноукраїнському регіоні поки не набули статусу цілісного, сформованого та усталеного урбаністичного феномену.

Маємо лише поодинокі приклади нових художньо-меморіальних форм в міському просторі, що свідчить про те, що наразі наше суспільство не готове позбуватись стереотипів та приймати альтернативні способи актуалізації пам'яті чи нетипові монументальні об'єкти, а надає (і ще тривалий час надаватиме) перевагу класично-реалістичним скульптурним об'єктам. Це значною мірою зумовлено і дефіцитом якісної інформації, що стосується нових, концептуальних форм увіковічення, актуальних сьогодні у світі та донесення її до суспільства.

Стосовно сучасних монументальних розписів, то тут теж присутні ряд проблемних аспектів, так як підхід до їх реалізації є досить безсистемним та нерегламентованим. Тривалий час була відсутня належна підтримка з боку місцевої влади щодо створення монументальних об'єктів у «периферійних» міських просторах, які потребують якісного художньо-естетичного урізноманітнення. Лише останніми роками бачимо приклади урбан-ініціатив, які передбачають об'єднання зусиль місцевої громади, міської адміністрації, художників та комерційних структур для створення монументальних об'єктів у нових районах міст (як, наприклад, у випадку із проектом «Кросворд» у Львові). Адже за схожою моделлю відбувається мистецький благоустрій урбаністичних ландшафтів у США і Західній Європі. Натомість, різного роду монументальні розписи (або і скульптурні об'єкти) реалізуються з ініціативи художників або певних зацікавлених організації, без належного узгодження як із громадою, так і з



місцевою владою. Ніхто не контролює художню якість таких творів, їх зміст та доцільність (це не стосується мистецтва графіті, яке за своєю суттю несанкціоноване). Крім того, не останню роль відіграє комерційний фактор: адже часто на замовлення комерційних організацій реалізуються масштабні мурали, які, як і у випадках із скульптурами, мають виразно кітчевий характер та рекламний підтекст. Очевидно, що створення великоформатних монументальних розписів (навіть тимчасових) також потребує певної регламентації та погодження із громадою, проведення конкурсу тощо.

Попри це, повинен також зберігатися момент «свободи творчості», як індивідуальне самовираження митця, його позиція чи протест, несанкціоноване мистецтво, яке тим не менше має професійний характер та високу художню вартість (як, наприклад, мурали Сергія Радкевича).

Від 2000-х років в окремих містах регіону маємо зразки різного роду арт-інтервенцій в урбаністичні простори, які найчастіше здійснюються в рамках інших, більш загальних проектів (Тиждень актуального мистецтва, Дні мистецтва перфоменс у Львові тощо), що і визначає їх певну фрагментарність. Далеко не усі об'єкти чи перформанси розраховані на діалог із глядачами. Для свого продуктивного розвитку актуальне мистецтво потребує існування певної інфраструктури: спеціалізованих виставкових залів, функціонування певних інституцій, які опікуються його популяризацією, менеджментом, а також освічених арт-критиків, що компетентні в сучасній теорії мистецтва. Це значною мірою пояснює те, що напрям «арт-інтервенцій» проявився далеко не в усіх містах регіону. Крім того, до нових форм «публічної» мистецької активності мають бути залучені студенти художніх ВНЗ. На жаль, вони не володіють базовими знаннями щодо роботи із відкритими урбаністичними просторами, відповідно, в більшості, надають перевагу хоч і альтернативним, але закритим, галерейним проектам.

Також варто відзначити, що останніми роками у західноукраїнських містах розвиваються різного роду ситуативні акції на кшталт флеш-мобів, які

підтверджують тезу про те, що сучасне мистецтво в публічному просторі значною мірою набуває рис соціокультурної практики, а не творчості [180]. Питання про те, чи можна трактувати флеш-моби як мистецьку практику є дискусійним, однак за своєю суттю вони близькі до мистецтва акціонізму і більшість зарубіжних дослідників public art відносять їх до категорії «art in the public interest» («нового жанру public art») [180]. Зокрема, на думку дослідниці К. Станіславської, «...флеш-моб є суміжною мистецько-ігровою видовищною формою сучасного міста» [138, с.129]. Все також залежить від специфіки того чи іншого флешмобу, адже деякі з них можуть бути ускладненими, та перебувати на межі із гепенінгом. Проте у західноукраїнському контексті переважають все-таки спрощені акції, яким далеко не завжди властиві хоч якісь ознаки мистецтва. Особливістю таких практик є і те, що вони мають яскраво виражений соціальний характер і відбуваються у публічних місцях, ставлячи собі за мету донести до широкого кола людей актуальні питання сьогодення. У контексті пропонованого дослідження ми не будемо детально зупинятися на подібних проектах. Відзначимо лише флеш-моб «Художнє обличчя Львова», організований 2013 року студентами Львівської національної академії мистецтв, який безпосередньо апелює до міської ідентичності та колективної культурної пам'яті. Метою заходу було ще раз задекларувати, що Львів є містом творчості та високої художньої культури. Було обрано п'ять локацій, дві з яких у центрі міста, інші три — прив'язані до мистецького середовища Львова, де в конкретній годині було складені портрети видатних львівських митців (іл. А. 5.10). Подібний флеш-моб було організовано повторно у 2016 році та приурочено до 70-тиріччя Львівської національної академії мистецтв (іл. А.5.11). Доцільно звернути увагу також на те, що професійні флеш-моби, гепенінги (як і зрештою арт-інтервенції в цілому) найчастіше уникають прямої «політизованості»: це радше мистецтво натяку, що його кожен має сприймати на власний розсуд [171, с. 157]. Зокрема, практики

політичного флеш-мобу у містах Західної України набули особливої популярності на хвилі євроінтеграції та стали інструментом соціального впливу кінця 2013 року.

Варто згадати ще деякі соціокультурні явища, які є виразними елементами масової культури та за своєю суттю не можуть відноситись ані до традиційних, ані до актуальних моделей арт-практик. Це різного роду комерційно-орієнтовані мистецькі практики, які найчастіше не вирізняються художньою вартістю та не формують окремий мистецький феномен, однак наповнюють міський простір. Це, до прикладу, рекламні інсталяції, реалізовані в рамках міських свят і не тільки, своєрідні виставки під відритим небом, «живі скульптури» тощо. Як своєрідні елементи сучасної масової культури, такі форми та способи мистецької активності є досить актуальними для сучасної соціокультурної ситуації, у якій поширені процеси маргіналізації, кітчю та панують консьюмеристичні ідеали.

Щодо таких фестивальних інсталяцій, то варто відзначити, що в окремих випадках вони можуть бути виконані професійними митцями та вирізнитись художніми якостями. Як приклад — інсталяція «Вертеп» реалізована в межах святкувань «Різдва у Львові» 2014 та 2015 рр. на пл. Яворського, що була виконана на професійному художньому рівні відомими львівськими митцями. Це вдалий приклад того, як об'єкти такого характеру можуть акумулюють художні традиції та сенси, транслювати їх у маси і там самим містити іронічну та інтерактивну складову (іл. А. 5.12). Подібний характер мали також велетенські «Писанки» на пл. Музейній у Львові (2014—2016 рр.), встановлені в рамках щорічного Великоднього «Фестивалю Писанок». Проте, у цьому випадку об'єкти містили і комерційну складову, адже будь-яку писанку можна було придбати (іл. А. 5.13). У переважній більшості, «святково-фестивальним» інсталяціям властива виразна комерційна орієнтація та кітчевий характер. В цьому контексті також варто згадати щорічні зимові фестивалі льодових скульптур рекламно-атракційного змісту. До таких акцій, як правило, залучені професійні молоді

митці, які створюють високоякісні художні об'єкти з льоду, однак тривалість їх експонування у міському просторі незначна, враховуючи специфіку матеріалу.

Окремим явищем в цьому контексті постають також «живі скульптури», які останніми роками буквально заповнили міські простори. Вони характерні лише для туристичних міст із динамічним культурним життям, зустрічаються на залюднених вулицях, переважно історичної частини міста. Така соціокультурна та туристична тенденція охопила усі великі міста Західної України, проте особливо актуалізувалась вона у Львові. Сьогодні численні живі скульптури є невід'ємною складовою центральної частини міста, вони часто змінюють свої образи, намагаючись більш ефектно вразити глядача (іл. А. 5.14). З допомогою гриму та витримці акторів, вони мають на меті максимально зімітувати справжню статую. Це щось на зразок мімів чи вуличних музикантів. Кількість живих скульптур в святкові дні інколи переходить усі межі, що ще раз підтверджує згадану вище тенденцію певної «статуеманії», яка властива нашому суспільству. Також, наприклад, у Львові «живі скульптури» ще досить професійні та органічні із історичним середовищем, однак у багатьох випадках вони можуть виглядати надто провокативно та недоречно, при чому абсолютно не взаємодіючи із загальним контекстом. Крім того, варто згадати, що поряд із «живими скульптурами» на центральних вулицях міст почали з'являтися різного роду велетенські ведмеді, панди, «міккі-мауси» тощо, які виконують рекламну функцію, однак є вкрай недоцільними в історичному просторі. Така практика нічим не регламентована і відповідно заборонити наповнення центральної частини міста різними рекламними персонажами ніхто поки не в змозі.

Окреслені вище художньо-естетичні та соціокультурні проблеми, характерні для мистецтва міських просторів регіону, безумовно, потребують вирішення. Однак, процес їх розв'язання є досить складним. То ж спробуємо визначити найбільш очевидні напрямки розвитку та перспективи сучасного мистецтва в просторі міста.

Відтак, найбільш логічним підсумком даного дослідження видається власне окреслення перспектив та оптимальних шляхів подальшого розвитку традиційних і нових форм мистецтва у міському просторі, що є ефективним засобом конструювання культурної ідентичності міста, актуалізації колективної пам'яті та діалогу з суспільством. Урбаністичні арт-практики мають ряд істотних переваг, порівняно із «закритим» мистецтвом музеїв та галерей. Вони застають глядача посеред вулиці та доносять до нього певні культурні сенси.

Державна політика. Мистецтво відкритих міських просторів, насамперед потребує належної підтримки на державному рівні, бо, незважаючи на розширення діапазону художніх практик, воно все ж залишається одним із ефективних державних інструментів (як традиційні монументальні об'єкти так і різного роду альтернативні практики, починаючи від сучасних настінних розписів до соціальних проектів). Тут можемо виокремити три основні напрямки державної політики, що повинні сприяти якісному розвитку урбаністичних арт-практик: це політика пам'яті, культурна та освітня політика. Як впливає із попереднього підрозділу, чи не найбільш проблемними на даному етапі є традиційні пам'ятники, які практично не розвиваються та продовжують наслідувати соцреалістичні монументальні канони. Адже саме пам'ятник, маркуючи простір та утворюючи так звані «місця пам'яті», є одним із важливих інструментів реалізації політики пам'яті у публічному просторі. Однак, в період кінця ХХ — початку ХХІ століття держава надалі здійснює монументальну пропаганду згідно радянських стандартів, практично не змінюючи мистецькі засоби [120, с. 832]. Відповідно, на сьогодні важливо переглянути деякі аспекти політики пам'яті в Україні, що стосується символічного маркування міського простору та запровадити оновлені підходи. Важливо подолати заідеологізованість традиційних художніх практик, а також стимулювати їх подальший формальний та концептуальний розвиток. Варто наголосити, що мова не йде про повну відмову від фігуративних скульптур, оскільки вони вважаються найбільш адекватним способом звернення до широких

мас [93]. Важливо знаходити нові, осучаснені, художньо якісні рішення, позбавлені відбитків минулої доби. Ці питання повинні регулюватись, насамперед, на державному рівні, зокрема, входити до компетенції Українського інституту національної пам'яті (УІНП), що функціонує з 2006 року як найважливіша інституція з вироблення державної політики пам'яті в Україні. Серед його завдань — вивчення трагічних подій в історії народів України, участь у вшануванні пам'яті їхніх жертв та залучення до науково-просвітницької, освітянської роботи, пов'язаної з проблемами національної пам'яті тощо [22]. Проте, видається доцільним, щоб окрім всього цього інституція такого роду якимось чином впливала і на мистецьку якість та доречність художньо-меморіальних засобів, які використовують для вшанування особистостей та подій національної історії. Адже на сучасному етапі особливо важливо підтримувати новаторські мистецькі рішення та підходи до актуалізації пам'яті у міському просторі.

Істотним недоліком є також практична невизначеність суб'єктів впровадження державної політики пам'яті хоча, до її реалізації якнайменше дотичні Міністерство освіти і науки України, Міністерство культури та низка інших організацій та інституцій [81, с. 44]. Діяльність останніх також має бути націлена на розвиток та підтримку нових урбаністичних практик. Адже досить відчутним є дефіцит інформації про нові меморіальні форми та мистецькі засоби, що можуть бути реалізовані у сучасному місті. Тобто необхідною є певна просвітницька та науково-практична діяльність у цьому напрямку, яка повинна здійснюватися на рівні культурної політики держави, відповідними культурно-мистецькими інституціями, що є основними її інструментами.

Окрім того, що стосується культурної політики, важливим моментом є запровадження державних програм, що сприяють створенню сучасних мистецьких об'єктів в урбаністичних середовищах. До прикладу, у країнах Західної Європи та США це віднесено до сфери так званого «суспільного замовлення». Зокрема, дослідниця О. Чепелик окреслила як цей механізм було вперше запроваджено на

рівні культурної та освітньої політики Францією, де ще в середині ХХ століття розпочали функціонувати програми відсоткових відрахувань на розвиток мистецтва в міському просторі (1% від кожного капітального будівництва). Такі програми стали важливим інструментом, який сприяє збагаченню мистецьких надбань країни. Процедура 1% дійсно дозволяє фінансувати монументальні або декоративні твори впродовж реалізації архітектурних об'єктів. Відповідно, бюджет мистецького твору є пропорційним обсягу 1% від повної вартості будівництва. Суспільне замовлення означає одночасно — і мистецький об'єкт, що виходить за межі призначених для нього просторів, шукаючи зустрічі з населенням — і процедуру, позначену на різних етапах ініціативою замовника аж до встановлення твору та його сприйняття публікою включно [163, с. 432—436]. Реалізація таких проектів та контроль за їх художніми якостями здійснюється на рівні державних мистецьких інституцій. Відповідно, слід застосувати досягнення світової практики в Україні та запровадити програми, які б забезпечили донесення мистецької рефлексії на зміни у нашому суспільстві та створили б умови для відповідних соціокультурних трансформацій [163, с. 444]. На рівні культурної політики також доцільно ініціювати та підтримувати різного роду міжнародні проекти, що стосуються актуалізації сучасних практик публічного мистецтва і дають можливість перейняти практичний та теоретичний зарубіжний досвід у цій сфері.

Без сумніву, важливу роль відіграє і освітня політика. Враховуючи динаміку сучасного мистецького процесу, виникає потреба у запровадженні нових дисциплін в освітні програми мистецьких та, частково, технічних ВНЗ, що розкривають основні теоретичні та практичні принципи роботи із сучасним міським простором. Це, відповідно, сприятиме розширенню сфери діяльності традиційних фахівців монументального мистецтва, дизайнерів, архітекторів, графіків, відповідатиме потребам часу та дасть змогу запровадити ефективні механізми естетизації та культурного оновлення урбаністичних ландшафтів. Адже

в цій сфері повинні працювати фахові художники, які володіють необхідними професійними навиками, що водночас відповідають запитам часу. Відповідно, важливим моментом постає комплексна підготовка висококваліфікованих кадрів.

Регіональний рівень. Основна площина, де безпосередньо запроваджуються нові підходи стосовно актуалізації сучасних художніх тенденцій та нових меморіальних практик — це органи влади на місцях, як прямі виконавці державної політики. Адже встановлення арт-об'єктів в публічному просторі міста відноситься безпосередньо до їх компетенції. Зокрема, тут можемо окреслити перспективи та напрямки розвитку у конкретній прив'язці до специфіки західноукраїнського регіону.

Що стосується політики пам'яті, зазначимо що на регіональному та місцевому рівнях важливим є, насамперед, усвідомлення чиновниками та громадою міста того, що політика пам'яті у міському просторі не повинна бути «грою з минулим» для досягнення власних цілей, а має стати тим елементом, який об'єднає українське суспільство та сконструює консолідовану етнонаціональну ідентичність, особливо на сучасному етапі [22, с. 36].

Одним із найголовніших завдань практично для усіх міст регіону є вдосконалення механізмів створення та встановлення урбаністичних художніх творів. Передусім, повинна бути зрозуміла, дуже чітка процедура надання дозволів, позбавлена людського фактору, яка передбачатиме громадську участь в обговоренні мистецько-суспільних об'єктів, що мають з'явитись у громадському, публічному просторі [33]. Особливо це актуально на сучасному етапі, коли ми маємо багато ініціатив щодо спорудження різноманітних пам'ятників, малих архітектурних форм, таблиць та знаків, що перетворилось на проблему та викликає громадські протести. Громадяни міст, відповідно, мають нарешті навчитися захищати публічний простір та не допускати, щоб у нього брутально втручалися незрозумілі об'єкти і намагалися змінювати його під будь-яким претекстом: від сумнівного захисту українських національних інтересів і до



увіковічення різного штибу героїв [123]. Адже безпосередньо громада міста повинна формувати якісне суспільне замовлення для своїх урбаністичних просторів. Відтак зауважимо, що станом на сьогодні вже можемо помітити деякі прогресивні зрушення в цьому напрямку.

До прикладу, у Львові на громадську думку поступово починають зважати та залучати активних мешканців міст до певних обговорень проектів пам'ятників. Помічаємо, що питання трансформації підходів до актуалізації пам'яті в міському просторі все частіше порушується на рівні чиновників, науковців та громадських діячів, що, в свою чергу, впливає на громадську думку та свідчить про подальші перспективи та зміни існуючих стереотипів щодо мистецтва в міському просторі [33]. Досить промовистим прикладом в цьому контексті може слугувати комплексний проект «Простір синагог» у Львові, який його реалізовано за сприяння Львівської міської ради, Центру міської історії Центрально-Східної Європи та німецького товариства «GIZ». Проект став зразком ефективної співпраці міської адміністрації, громади та фахових міжнародних інституцій, що відповідає світовим практикам.

Складні суспільно-політичні події кінця 2013—2014 рр. (Революція Гідності, початок військових дій на Сході України), що супроводжувались трагічними наслідками із численними людськими жертвами, зумовили необхідність їх увічнення. При чому останній факт громадськість (особливо у західноукраїнському регіоні) почала позиціонувати як негайний і терміновий [134]. Однак, комемораційні засоби у більшості випадків пропонують традиційні та часто досить примітивні, тим самим, забуваючи про те, що країна ступила на новий етап соціокультурного розвитку. Відповідно, для актуалізації пам'яті про переломні події української історії необхідно відмовитись від застарілих художньо-меморіальних прийомів, що є рудиментами радянської доби та звернутись до осучаснених засобів.

На даному етапі помітні позитивні зрушення в цьому питанні. У Львові маємо приклад спроби кардинально оновленого підходу до вшанування пам'яті жертв трагічних подій Революції Гідності. У листопаді 2014 р. влада міста оголосила відкритий конкурс ідей із вшанування пам'яті Героїв Майдану «Небесна Сотня» із подальшим експертним і громадським обговоренням. Заохочувалося подання ідей/концепцій у різноманітних формах і виявах: простір, події, інституції, об'єкти, зокрема ландшафтні, монументальні, містобудівні тощо. В результаті було подано 12 ідей, які були оприлюднені на сайті Львівської міської ради і представлені для громадського огляду у Львівському Палаці мистецтв вже у січні 2015 р. Крім того, таке оприлюднення мало інтерактивний характер та давало можливість відвідувачам виставки вже на місці внести і власні пропозиції комемораційних концепцій та доповнити представлені ідеї [147]. На жаль, кінцевого результату конкурсу так і не було і у вересні 2016 його оголосили повторно. Подібні відкриті конкурси провели в Тернополі та Івано-Франківську. Зокрема, в останньому вже споруджений сучасний концептуальний меморіал, що значною мірою зруйнував суспільні стереотипи про пам'ятники (іл. А. 4.1.4).

Назагал, проведення відкритих конкурсів засвідчує прогресивні зміни в переосмисленні традиційних меморіальних практик та усвідомлення того, що існує широкий спектр новітніх художніх засобів для актуалізації пам'яті, і, можливо, прийшов час їх апробації на українському ґрунті. Адже на сучасному етапі ми спостерігаємо загострення суспільно-політичної ситуації в країні, триває збройний конфлікт, з'являються нові жертви, які надалі потребуватимуть достойного увічнення. Найближчим часом в містах з'являтимуться пам'ятники героям АТО, які аж ніяк не повинні наслідувати традиції радянських військових монументів. Відтак, враховуючи той факт, що Україна ступила на новий етап суспільно-політичного розвитку, важливо не повторювати помилок минулого і кардинально змінити підхід до увічнення пам'яті в міському просторі. І, якщо суспільство ще до кінця не усвідомлює цієї потреби, ми бачимо прогресивні зміни

на рівні міської влади та інтелектуальної еліти. Крім того, вже простежується позитивна тенденція в цьому напрямку, адже лише протягом 2016 року в містах регіону з'явилося три якісних сучасних меморіальних об'єкти, що наслідують зразки західних концепцій контр монументу: це меморіальна інсталяція «Увіковічення» (проект «Простір синагог») у Львові, пам'ятник «Героям Небесної сотні» в Івано-Франківську та пам'ятник жертвам Голокосту в Ужгороді (іл. А. 4.1.2., 4.1.4., 4.1.5).

Стосовно ж подальшого розвитку мистецтва в міському просторі в цілому, і, скульптури, зокрема, неординарну думку висловила дослідниця П. Попова. Вона припускає, що в майбутньому винятково творчі роботи, що характеризуються цікавими жанровими, композиційними і технологічними рішеннями з'являтимуться в парках або у спеціально відведених для цього просторах — музеях сучасної скульптури під відкритим небом тощо. В реальному ж міському просторі (чи то історичний центр чи новий район), твори жанрової скульптури дедалі більше набувають прикладного характеру, вони орієнтовані лише на привернення уваги звичайного глядача своєю «оповідальністю» і наочністю, чим і зумовлена їх надмірна деталізація і реалістичність форм [117, с. 149—150]. Важко не погодитись, що фігуративні бронзові скульптури навряд чи можуть зникнути з публічного простору, однак стоїть питання про підвищення художньо-естетичних та культурних якостей таких об'єктів, що суголосно світовим мистецьким тенденціям. І якщо на рівні держави, міської влади та громадської свідомості зміниться розуміння та підхід до урбаністичних арт-практик, то в містах регіону почнуть з'являтися і якісні мистецькі твори.

Крім того, останніми роками помічаємо і тенденцію, коли комерційні арт-об'єкти тяжіють до оновлених художніх рішень. Зокрема, із останніх показових прикладів — абстрактна скульптура молодого митця Василя Одрехівського «Моноліт» біля нового торгового центру у Львові (2015 р.). Концептуальний об'єкт, виконаний із пісковика, досить гармонійно взаємодіє з історичним

середовищем та є репрезентативним зразком того, як торговий центр посприяв благоустрою нового громадського простору сучасними художніми засобами, що значною мірою відповідає сучасним практикам (іл. А. 5.15). Також зустрічаємо зразки сучасних дерев'яних скульптур (або, швидше, інсталяцій) поблизу деяких готелів та ресторанів. Подібні форми можна вважати своєрідною альтернативою бронзовим фігурам, вони органічно вписуються в урбаністичний ландшафт та можуть бути легко демонтованими.

Стосовно подальшого розвитку меморіальних таблиць як найбільш масової форми увічнення історичної пам'яті у міському просторі, помічаємо, що також починають використовувати і альтернативні рішення [53, с. 158]. Зокрема, встановлюють об'єкти із склопластику, на прозорій основі, як-от пам'ятна таблиця Лесеві Курбасу, письменникам Ю. Покальчуку, Ю. Шевельову у Львові, які досить легко сприймаються та органічно «вписуються» в архітектурне середовище, не перевантажуючи його (іл. А. 5.16, 5.17). Крім того, відзначимо, що вартість такої таблиці, порівняно із традиційною, суттєво різниться (якщо меморіальна дошка із відливанням бронзи коштує близько шістдесяти тисяч гривень, то вартість такої інформаційної таблиці може складати одну тисячу грн.). Проте, що стосується мистецької вартості, остання її практично не має, бо створюється за певним шаблоном із використанням новітніх технологій. Такі об'єкти не претендують на роль високохудожнього твору, тут домінуючим є, власне, інформаційно-комунікативний аспект. Однак, при цьому вони, як правило, досить гармонійно взаємодіють із урбаністичним ландшафтом. Тим більше, враховуючи проблеми із традиційними дошками та їх мистецькими якостями, можливо, на даному етапі значно доцільнішим буде надавати перевагу саме скляним інформаційним таблицям та підтримувати їх встановлення як альтернативу бронзовим та кам'яним. Адже цей напрямок можна розвивати у художньому сенсі та надавати йому мистецьких якостей, використовуючи сучасні технології. Тим більше, що у регіоні для цього є усі ресурси: молоде покоління

дизайнерів-графіків та художників, випускників мистецьких ВНЗ, які здатні запропонувати нові та оригінальні мистецькі рішення.

Серед перспективних передумов розвитку сучасних практик мистецтва в міському просторі можемо визначити запровадження на рівні міської адміністрації програм урбаністичного розвитку міст. У квітні 2015 року таку програму прийняв Львів. Вона пропонує механізми, які базуються на найкращих сучасних світових практиках і покликані поліпшити якість життя у Львові, зробити міський простір зручнішим, доступнішим і більш привабливим для мешканців, гостей міста та інвесторів [100]. Зважаючи на західний досвід, важлива роль у таких програмах відводиться і художнім практикам, вони сприяють появі нових мистецьких форм в просторі міста. Також відзначимо, що окрім Львова до подібної програми під назвою «Інтегрований урбаністичний розвиток міста в Україні» долучилися і Чернівці.

За останні роки простежуємо запровадження мистецьких урбан-ініціатив у різних містах регіону («Ревіталізація Підзамче» у Львові, «Урбан-галерея» в Чернівцях, «Тепле місто» в Івано-Франківську та ін.). Окремі об'єкти продемонстрували приклад ефективної взаємодії владних структур, фахових інституцій та громади, що вже значною мірою нагадує принцип «суспільного замовлення», а також говорить про подальші перспективи сучасних урбаністичних арт-практик в регіоні.

У цьому контексті варто звернутись до нещодавнього досвіду Івано-Франківська у проекті «Арт-резиденції», який було започатковано у 2015 році. Проект спрямований на розвиток міського мистецького простору, став частиною комплексної урбан-ініціативи «Тепле місто», націленої на створення нового культурного бренду для Івано-Франківська. Формат запропонованої «Арт-резиденції» спершу передбачав «вихід» поза межі галереї, роботу художника у відкритому просторі, що, відповідно, збільшувало можливості діалогу з глядачем. «Арт-резиденція» полягала у запровадженні розповсюдженої світової практики

мистецької стипендії, за якою в місто запрошують художника світового рівня, і обов'язковою умовою його перебування на стипендії є створення арт-об'єкту в урбаністичному просторі. Основною метою проекту стало стимулювання розвитку практик актуального мистецтва в Івано-Франківську, яке на даному етапі, за словами самих організаторів, у місті відсутнє [6]. Спершу організатори декларували, що результатом проекту стане сучасний арт-об'єкт у відкритому міському просторі авторства відомого польського скульптора Павела Альтхамера, що працює у жанрі «соціальної скульптури». Проте, очевидно концепція змінилась і в результаті було проведено «Конгрес рисувальників» — проект Альтхамера, що вже проходив у Києві, Варшаві, Пекіні та Берліні. Він полягав у створенні багаточисельних, стихійних розписів та скульптури у приміщенні історичної будівлі в центрі Івано-Франківська. Усі бажаючі мали змогу долучити до проекту, участь у ньому взяли також художники із США і Західної Європи. На жаль, митці працювали в закритому просторі і в результаті сучасний арт-об'єкт авторства всесвітньовідомого художника, що працює в сфері public art так і не прикрасив вулиці Івано-Франківська. Наступним резидентом в рамках проекту став аргентинський художник Хорхе Помар, який створив у місті декілька якісних концептуальних муралів (іл. А. 5.18). Як і у світовій практиці, розписи профінансувала одна із приватних компаній міста. Назагал, «Арт-резиденція» стала своєрідною платформою для стимулювання розвитку практик актуального мистецтва у міському просторі та є показовим прикладом для інших міст регіону. Надалі митців світового рівня заплановано запрошувати по декілька разів на рік, що дає підстави говорити про подальші перспективи актуалізації public art в західноукраїнському регіоні. Також відзначимо, що у 2016 році в Івано-Франківську відбувся комплексний мистецький фестиваль «Porto Franko Gogol Fest», який передбачав і програму візуального мистецтва. В результаті цього заходу в місті з'явилися чотири нових мурали авторства відомих стріт-арт художників (іл. А. 5.19).

Слід зауважити, що в рамках програм урбаністичного розвитку, доцільним та актуальним є запровадження мистецьких урбан-ініціатив у віддалених районах міст, де відсутні мистецькі об'єкти (як у випадку проекту «Ревіталізація Підзамче»). Це, в свою чергу, сприяло б створенню нових культурних локацій та естетизації урбаністичних середовищ, а також дасть змогу частково вирішити проблему надмірної концентрації мистецьких об'єктів в історичному центрі.

Можемо помітити, що усі показові проекти, які демонструють перспективні напрямки розвитку мистецтва відкритих міських просторів, найчастіше ініціюють організації та інституції, що займаються урбаністичним розвитком міста («Інститут міста», «GIZ», «Майстерні міста» у Львові, «Тепле місто» в Івано-Франківську тощо), що є позитивною тенденцією. Адже важливим на сучасному етапі є запровадження та підтримка з боку мистецьких інституцій, фондів, громадських організацій, ініціатив, що комплексно націлені на взаємодію із суспільством, порушують соціальні проблеми та, водночас, поширюють актуальне мистецтво серед широких мас [52, с. 69].

Зокрема, підтримки з боку мистецьких організацій потребують різного роду концептуальні арт-інтервенції у міські простори (інсталяції, в т.ч. і медіа-, перформанси, гепенінги тощо), як невід'ємна складова сучасного мистецького процесу. Власне, такі форми публічної художньої активності повинні розвиватись, бо на відміну від санкціонованих об'єктів, вони передбачають момент інтервенції, втручання у громадський простір художника, який найрізноманітнішими засобами може апелювати до соціуму та висловлювати свою позицію, порушувати актуальну проблематику. Без сумніву, у публічних міських просторах повинна мати місце свобода творчості, індивідуальне, нічим необмежене самовираження, яке провокує глядача. Однак, така творчість повинна мати професійний характер, відповідати певним мистецьким критеріям, які дадуть змогу відмежувати її від різних незрозумілих маргінальних явищ. Тут важливим постає освітній та інформаційний аспект.

Арт-інтервенції як модель актуального мистецтва наразі окреслили свої позиції у Львові та Ужгороді власне за рахунок сприяння певних культурно-мистецьких організацій та проєктів (МО «Дзига» та «Тижні актуального мистецтва», «Дні мистецтва перформанс». «Park.in/ Мистецтво в публічному просторі» у Львові, синтетичні фестивалі «Екле», альтернативний галерейний простір «Коридор» в Ужгороді). В інших містах регіону концептуальні арт-проєкти в міському просторі реалізуються значно рідше. Проте, за останні два роки також помічаємо певну динаміку: створюються нові організації та ініціативи (Центр сучасного мистецтва, «Теплий арт», «Urban Cafe» як платформа для обговорення проблем міського простору в Івано-Франківську та ін.); у межах молодіжних фестивалів проводяться лекції, присвячені «соціальному мистецтву» тощо. Певні зрушення простежуємо і у містах волинського регіону. До прикладу, у серпні 2015 р. на одній із вулиць Луцька з'явилась концептуальна інсталяція іспанського художника Карлоса Гарсія Лаоса «ART», що являє собою три мінімалістичних квадратних плити чорного, червоного та сірого кольору (іл. А. 5.20).

Крім того, як показовий приклад соціального мистецтва варто згадати інсталяцію «Невидимі», реалізовану в Івано-Франківську та Львові у 2015 році: 120 фігур-силуетів жінок, чоловіків та дітей уособлювали понад 120 тисяч українців, які постраждали від торгівлі людьми (іл. А. 5.21, 5.22).

Варто відзначити також арт-програму III Конгресу культури Східного партнерства, що проходив у Львові 4 — 6 вересня 2015 р. і передбачав ряд заходів, що актуалізують сучасні арт-практики. Зокрема, у рамках конгресу пройшли і «Дні мистецтва перформанс», а у міському просторі зреалізовано ряд сучасних проєктів. Зокрема, на розі вулиць Стефаніка та Коперника було розміщено двадцятиметровий арт-об'єкт «Гради́рня мистецтва» («Težnię») Роберта Кушміровського (іл. А. 5.23). Це найгабаритніша та найкоштовніша концептуальна інсталяція з усіх, що коли-небудь були представлені у Львові.



П'ятнадцять тон різних за розміром і призначенням предметів, які художник збирав упродовж 12 років стали основою інсталяції. Нав'язуючи до ідеї справжньої соляної градирні, яка виконує роль природного йодового інгалятора, свій об'єкт Кушміровський називає «інгаляцією мистецтвом і самого мистецтва, що «випаровує» зі складів» [41].

Серед останніх проектів, що виразно засвідчує прогресивні тенденції у розвитку сучасних практик мистецтва в міському просторі варто згадати симпозиум сучасної монументальної скульптури до 160-річчя від дня народження Івана Франка «Franko sculpture symposium», що відбувся у Львові у серпні 2016 р. Власне тут запропоновано нетрадиційний підхід до увічнення видатної історичної постаті в публічному просторі, використовуючи при цьому сучасні мистецькі засоби. Проект став своєрідною антитезою традиційному уявленню про фіксований пам'ятник та запропонував динаміку, трансформацію, інтерактив, взаємодію із середовищем і глядачем [112, с.150]. Було створено шість модульних скульптур із легкого матеріалу, на тему основних творів Франка, які були мобільними і у конкретній конфігурації склали масштабний, монументальний портрет поета (іл. А.5.24). Презентація проекту відбулась в рамках офіційного святкування, яке проходило під відкритим небом, на площі біля Оперного театру та, нарешті, відійшло від усталених стандартів, продемонструвавши синтез, взаємодію основних видів мистецтв: від театру, музики і поезії — до якісного сучасного образотворчого мистецтва, якому в даному випадку відводилась ключова роль. Показовим став і той факт, що проект підтримала міська та обласна адміністрації. Його кураторами були скульптор Василь Одрехівський та директор департаменту культури, національностей та релігій ЛОДА Христина Береговська. Учасники — дванадцять молодих скульпторів, випускників Львівської національної академії мистецтв [112, с.149—150]. Опісля офіційних заходів об'єкт ще деякий час експонувався на центральному проспекті. Виконуючи роль візуального акценту та важливого культурно-символічного маркера, він ефективно

працював у публічному просторі, привертав увагу глядача, інтригував його, закликав до дії та водночас був легким для прочитання. Тут ми бачимо цілком свіжий, новаторський погляд на роль сучасного мистецтва в просторі міста, в тому числі і як засобу комеморації. Це зумовлено, насамперед і тим фактом, що ініціаторами проекту стали представники нової генерації культурно-мистецьких діячів.

Загалом, визначальною передумовою подальшого розвитку мистецтва у міському просторі є донесення до соціуму актуальної інформації про світовий досвід та інноваційні можливості в цій сфері. Важливим є усвідомлення того, що це не лише пам'ятники, скульптури чи меморіальні дошки, а й сучасні, оригінальні та інтерактивні проекти, що мають суспільно-культурне значення. Одним із ефективних способів подолання стереотипу, що склався та зацікавлення проблемами сучасного публічного мистецтва є проведення конкурсів, виставок, фестивалів, симпозіумів під відкритим небом, що ознайомили б громадськість з художніми тенденціями та творчістю митців з різних міст і країн. Це дає можливість встановити зворотний зв'язок між художниками та глядачами, а також вивчити смаки містян у сфері урбаністичних арт-об'єктів. Враховуючи спектр проблем, присутніх сьогодні в публічних арт-практиках, важливо залучати до їх обговорення як професіоналів — скульпторів, художників, архітекторів, так і фахівців з урбаністики, культурології, мистецтвознавства, соціології, арт-менеджменту тощо, проводити різного роду лекційні курси, майстер-класи, семінари, науково-практичні конференції. Відтак, поява сучасних об'єктів в міському просторі, а також оновлені підходи до їх реалізації, із залученням широкого кола фахівців та місцевих громад є важливим засобом конструювання міської ідентичності, а також елементом брендингу міста.

Вищесказане дає підстави стверджувати, що як традиційне так і актуальне мистецтво в міському просторі в західноукраїнському регіоні поступово робить

кроки до запровадження світових художніх стандартів. Виявлена за останні роки динаміка створює сприятливі передумови для його подальшого розвитку.

### Висновки до розділу 5

Проаналізовані за останні роки культурно-мистецькі тенденції засвідчують якісні зрушення стосовно розвитку художніх практик в урбаністичних просторах західноукраїнського регіону. Наявні численні невирішені проблеми, серед яких: наслідування радянської естетики у пам'ятниках, низька художня вартість, відсутність чітких процедур, що регламентують появу мистецьких творів, комерціалізація та кітч, символічне перевантаження простору, однотипність об'єктів та своєрідна монополія авторів тощо. Відчутним є дефіцит якісних сучасних рішень, що наближали б нас до світового мистецького процесу. Крім того, визначальним є і комерційний фактор, який у багатьох випадках впливає на художні якості, доцільність та формат того чи іншого об'єкту у громадському просторі.

Серед важливих соціальних факторів, що істотно впливають на характер урбаністичних художніх об'єктів, їх стилістику, слід назвати, по-перше, особливості пострадянського мистецького середовища, що базується на академічних принципах професійної скульптурної освіти, де скульптор, який закінчив художній ВНЗ, орієнтований на виконання реалістичних, фігуративних творів; по-друге, формування цілого покоління митців, які до сьогодні активно творять, в традиціях «реалізму» або, скоріше, соціалістичного реалізму. Тому очевидно, що саме реалістична скульптура отримує безумовне схвалення і розуміння, як на рівні художніх рад (професійна оцінка), так і на адміністративному (прийняття рішення про встановлення скульптури), а також громадському (преса, громадська думка) рівнях.

Вагомий вплив на розвиток мистецтва у міському просторі мали суспільно-політичні події 2013—2015 рр., що дали поштовх для переосмислення

традиційних меморіальних практик та запровадження інноваційних проєктів, адекватних світовим мистецьким тенденціям та соціокультурній ситуації в країні в цілому. Особливо в останні роки, Україна дедалі активніше інтегрує у європейський мистецький процес, що стає помітно і в урбаністичних художніх практиках. Позитивну динаміку засвідчує ряд проєктів та ініціатив, реалізованих впродовж 2014—2016 рр. у найбільших містах західноукраїнського регіону.

Щодо шляхів розвитку сучасних арт-практик у міському просторі, то тут насамперед необхідною є державна підтримка. Зокрема, сучасні твори меморіального характеру повинні бути результатом дії державної політики пам'яті. Відповідно, ефективна культурна політика може створити сприятливі умови для актуалізації світових практик «суспільного замовлення». Не менш важливим є запровадження освітніх програми та підготовка висококваліфікованих фахівців для роботи із сучасними міськими просторами. Водночас, на регіональному рівні необхідно вдосконалити процедуру встановлення художніх об'єктів в міському просторі, важливою є активна громадська участь та підтримка на рівні міської адміністрації альтернативних художніх рішень; запровадження мистецьких урбан-ініціатив за межами історичного центру тощо. Ключовою передумовою подальшого розвитку є також донесення до соціуму якісної інформації про світовий досвід та інноваційні можливості в сфері «публічного мистецтва» шляхом проведення фестивалів, симпозіумів, конференцій тощо, залучення до таких акцій фахівців та культурно-мистецьких інституцій.

## ВИСНОВКИ

1. Досліджені моделі урбаністичних художніх практик, їх вплив на формування міського середовища та культурно-мистецьке значення дали підстави стверджувати, що мистецтво у міському просторі в кінці ХХ — на початку ХХІ ст. в Україні сформувалось в окреме, повноцінне художнє явище, яке потребувало певного узагальнення і теоретичного осмислення. Комплексне наукове опрацювання проблеми було неможливим без використання досвіду художників, архітекторів і теоретиків Західної Європи та США, де нові мистецькі форми виразу, об'єднані під єдиним терміном *public art* стали органічним та невід'ємним елементом повсякденного життя сучасного міста.

2. У другій половині ХХ ст. у США та Західній Європі розпочинається динамічна експансія мистецтва у міський простір, тісно пов'язана зі стрімкими урбанізаційними процесами і загальною демократизацією суспільства. Твори художників виходять за межі музеїв і галерей у відкритий архітектурний простір для активного діалогу із соціумом. Поруч із переосмислення традиційних форм, формується нова концепція *public art*, яка охоплює широкий спектр арт-практик. Традиційний скульптурний об'єкт як домінуюча форма мистецького виразу в середовищі міста еволюціонує від класичного монументу, через новітню абстрактну скульптуру А. Колдера та гігантські поп-артівські об'єкти К. Ольденбурга до так званого «контекстного мистецтва», зокрема, «контрмонумента» (Й. Герц), а згодом — до арт-інтервенцій з активним використанням сучасних технологій (К. Водичко), тимчасових концептуальних інсталяцій у публічному просторі та практик акціоністського характеру. Крім тривимірних об'єктів, набувають поширення настінні розписи — муралізм та графіті.

Сучасне мистецтво творить нові та увиразнює наявні культурно-символічні образи міста, відіграє важливу роль у створенні ефекту автентичності урбаністичного простору, підсилює його культурний та історичний сенс, є ефективним засобом актуалізації культурної пам'яті. У західних соціумах практики

концептуального мистецтва починають використовувати як інструмент комеморації, виникає феномен «контрмонумента». Від кінця ХХ ст. реалізовано чимало пам'ятників, які провокують глибоке філософське осмислення історичного та культурного минулого, змушують глядача відшукати глибинні сенси на основі художніх алюзій. При цьому традиційні фігуративні художні твори зберігають свою актуальність, як найдоступніша форма звернення до широких мас. Разом з тим, вони набувають нових формальних і меморіальних інтерпретацій, не наслідуючи буквально образну мову попередніх періодів.

3. В Україні мистецтво в міському просторі отримало власний, специфічний вектор розвитку, зумовлений, з одного боку, наслідками соцреалістичного минулого (що особливо помітно в 1990-х рр.), а з іншого — прагненням інтегрувати у світовий художній контекст і наслідувати західні тенденції (2000-і рр.). Після розпаду СРСР та здобуття Україною державної Незалежності, монументальна пропаганда була в значній мірі зосереджена на необхідності утвердження національної ідентичності. З'явилися численні пам'ятники видатним особистостям і трагічним історичним подіям, які за інерцією наслідували естетичні канони тоталітарної доби. Лише в 2000-х рр. простежується перехід до більш камерного трактування монументальних творів, у середовищі міста з'являється жанрова скульптура. Крім того, актуалізуються впливи західних художніх тенденцій, підтверджені появою раніше не властивих вітчизняному мистецькому середовищу форм та способів художньої репрезентації. Найпомітніші вони в Києві, як центральному мистецькому осередку, де відбувається поживлення інтересу художників і новостворених культурних інституцій до сучасного мистецтва в міському просторі. До числа перших, котрі почали працювати в цьому напрямку відносимо мистецькі угруповання «Р.Е.П.», «FGE» художників О. Чепелик, В. Сидоренко, Ж. Кадирову та ін. В останні роки сучасні урбаністичні арт-практики в Україні динамічно розвиваються, утворюють нові образотворчі моделі та формують своєрідну платформу для подальшого розвитку.

4. У містах Західної України кінця ХХ — початку ХХІ ст. найвиразнішими залишаються художні моделі традиційного характеру: міський пам'ятник, жанрова скульптура, художньо-меморіальні дошки. Вони виконують важливу функцію увіковічення, актуалізації колективної культурної та історичної пам'яті. Спільною стилістичною рисою таких об'єктів є схильність до реалізму, в тому числі, й певне наслідування образотворчих принципів соцреалізму, що найпомітніше в пам'ятниках, присвяченим знаковим постатям і видатним подіям національної історії, жертвам репресій, геноцидів, трагедій та катастроф. Такі пам'ятники активно споруджували в містах західного регіону (насамперед, у Львові, Івано-Франківську, Тернополі) з метою «українізації» та декомунізації міського простору. Їхній емоційний вираз у переважній більшості втілює почуття болю, несправедливості, смутку, страждання у формах далеких від сучасного образного мислення. У проектах останніх років простежуємо, однак, відхід від традицій радянського монументалізму, тяжіння до західноєвропейської естетики, що проявляється в камерності скульптури, відсутності високих постаментів, символічності образів, позбавлених нарочитої конкретики. Художньо-меморіальні дошки як популярна модель традиційних практик у середовищі міста — розповсюджене явище в регіоні. В більшості випадків вони повторюють загальні тенденції і характерні проблемні моменти міського пам'ятника.

На початку 2000-х рр. актуалізувалася жанрова скульптура, яка істотно впливає на процеси конструювання міської ідентичності, має виразно демократичний, ідеологічно нейтральний характер. Можемо виділити декілька груп таких творів: персоніфіковані пластичні об'єкти, присвячені історичним особистостям, персонажам міського фольклору, літературним і кіногероям, представникам різних професій; об'єкти на підкреслено іронічну та побутову тематику; об'єкти символічно-алегоричного характеру тощо. З огляду на певні регіональні особливості відзначимо, що міська жанрова скульптура найбільш інтенсивно розвивається в Ужгороді, де сформувався унікальний феномен чисельних міні-пам'ятників, а також

у Львові, де вона, однак, іноді набирає ознак комерційного та кітчевого характеру. У Івано-Франківську та Рівному важливе місце в архітектурному середовищі займають ковані скульптури, хоч помітними є проблеми їхньої взаємодії з навколишнім урбаністичним ландшафтом, доцільності та мистецької якості. Подібні ковані об'єкти у Львові, Ужгороді та Чернівцях менш акцентовані, значно гармонійніше вписані в простір.

5. Наростаючу динаміку розвитку новітніх мистецьких форм у відкритому міському середовищі простежуємо з початку 2000-х років. Ще в 1990-х рр. у Львові помітні їх прояви у формі акціонізму, реалізовано ряд проектів. Визначено такі моделі актуального «публічного» мистецтва: об'єкти довготривалого експонування в урбаністичному просторі — концептуальні меморіали, скульптури, моралізм та графіті; та тимчасові арт-інтервенції — інсталяції, медіа-арт, перформанси. Нинішня популярність новітніх мистецьких форм є різною. Так, у містах регіону зустрічаємо лише поодинокі приклади сучасних художньо-меморіальних об'єктів, наближених до європейської концепції «контрмонумента», хоч низка проектів останніх років засвідчує певний прогрес. Натомість, доволі чітко позначили свої позиції сучасні монументальні розписи — мурал-арт. Все частіше здійснюється оздоблення занедбаних фасадів мистецько-якісними великоформатними композиціями в рамках різноманітних урбан-ініціатив. Як специфічне явище сьогодення, варто, зокрема, відзначити появу патріотичних муралів, звернених до трагічних сторінок недавньої історії України. Приклади новітніх арт-інтервенцій у публічні міські простори спостерігаємо у Львові та, частково, в Ужгороді. Чітко окреслив свої позиції жанр інсталяції. В цій ділянці маємо чимало прикладів оригінальних, художньо-досконалих мистецьких рішень. При цьому, проекти реалізації медіа-арту в середовищі міста є поки що поодинокими. Значно більшого поширення набули мистецькі практики перформансу, хоч далеко не усі вони були розраховані на ефективну взаємодію із громадським простором.



6. Процеси розвитку традиційних і новітніх мистецьких форм в урбаністичних просторах західного регіону України виявляють низку невирішених проблем. Серед них — помітні рудименти радянської естетики в монументальних пам'ятниках та їх суперечлива художня цінність; відсутність чітких та усталених процедур, що регламентують появу тих чи інших мистецьких форм у публічному просторі міст; відвертий кітч і комерціалізація; образно-символічне перевантаження середовища та однотипність об'єктів тощо. Для розвитку сучасних арт-практик в міському просторі, важливою є, насамперед, їх програмна підтримка на державному рівні, розуміння та популяризація альтернативних художніх рішень на рівні міських адміністрацій, надання професійним художникам можливості вільного вияву своєї мистецької позиції в публічному просторі.

Очевидно, що в найближчі роки з'являтимуться численні художньо-меморіальні об'єкти, присвячені героям та подіям з новітньої історії України, в яких, однак, має стати недопустимим повторення професійних помилок минулого. Пам'ятники та меморіали нового покоління повинні втілювати непересічні мистецькі ідеї та демонструвати оновлений підхід до актуалізації пам'яті у міському просторі. Саме такий підхід засвідчить появу нового етапу в розвитку урбаністичних арт-практик, прогресивні зрушення в процесах інтеграції у європейський культурно-мистецький простір. Динаміка, яку простежуємо в останні роки дає підстави прогнозувати, що практика використання як традиційних, так і новітніх мистецьких форм в публічному міському просторі активно розвиватиметься. Завдяки соціокультурним трансформаціям, які відбуваються в країні загалом, якісним змінам на рівні міських адміністрацій, активності громади, підтримці мистецьких урбанініціатив, залученню міжнародних арт-інституцій та окремих зарубіжних художників для розширення досвіду наших митців, урбаністичні простори західноукраїнського регіону наповнюватимуться сучасними арт-об'єктами, відповідними вимогам часу, досконаліми в змістовно-культурному та у візуально-естетичному аспектах.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александр Колдер и его мобили [Електронний ресурс] // TRUST.UA. — 2011. — Режим доступу до ресурсу: <http://hate.trust.ua/culture/2011/07/22/21/>.
2. Алексеєва А. Польові дослідження публічного простору /А. Алексеєва // Art Ukraine. — 2010. — №4 (17). — С. 158—161.
3. Алфьорова З. Візуальне мистецтво кінця ХХ — початку ХХІ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «теорія та історія культури»/Алфьорова Зоя Іванівна. — Харків, 2008. — 44 с.
4. Андреева Е. Все и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины ХХ века / Екатерина Андреева. — Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 359 с. — (2).
5. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины ХХ — начала ХХІ века / Екатерина Андреева. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. — 488 с.
6. Арт-резиденції в Івано-Франківську — подія європейського масштабу [Електронний ресурс]// Щоденна Інтернет-газета Версії.if.ua. — 2014. — Режим доступу до ресурсу: <http://versii.if.ua/novunu/art-rezidentsiyi-v-ivano-frankivsku-podiya-yevropeyskogo-masshtabu/>
7. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті/Аляйда Ассман. — Київ: Ніка-Центр, 2012. — 440 с. — (Зміна парадигм; вип. 15).
8. Бажкова Є. Міські графіті. [Електронний ресурс] /Є. Бажкова, М. Лур'є, К. Шумов // Незалежний культурологічний часопис «Ї». — №38. — 2005. — Режим доступу до ресурсу: <http://www.ji.lviv.ua/n38texts/38-zmist.htm>
9. Баздырева А. Школа перформативного волшебства / Ася Баздырева // Art Ukraine. — 2012. — Режим доступу до ресурсу: <http://artukraine.com.ua/a/shkola-performativnogo-volshebstva/#.VIXcmTGsVzD>

10. Барсукова Н. Игровая эстетика постмодернизма в городской среде/Н. Барсукова // *Архитектура. Строительство. Дизайн.* — 2006. — № 3 (44). — С. 58—62.

11. Беседина Е. А. «В этом здании жил и работал...»: мемориальные доски как образ исторической памяти / Е. А. Беседина, Т. В. Буркова. // *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета.* — 2013. — №16. — С. 45—66.

12. Беседина Е. А. Реализация коммеморативной и информационно-коммуникативной функций мемориальных досок в начале XXI века / Е. А. Беседина, Т. В. Буркова. // *Зб. наук. праць Світогляд — філософія — релігія Української академії банківської справи Національного банку України.* — 2014. — №6. — С. 146—155.

13. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве [Электронный ресурс] / Клер Бишоп // *Художественный журнал.* — 2005. — Режим доступа до ресурсу: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povorot/>.

14. Білей В. Засновникам закарпатської школи живопису / В. Білей// *Образотворче мистецтво.* —2013. — №3/4. — С. 39.

15. Богаевская А. Искусство и город: природа взаимодействия / Александра Богаевская. // *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія.* ПСМ НАМУ.— К. — 2010. — №7. — С. 180—192.

16. Бондар Х. Камерні пам'ятники у Львові: проблеми й перспективи [Электронный ресурс] / Христина Бондар // *uniArt.* — 2009. — Режим доступа до ресурсу: <http://www.uniart.com.ua/articles/65/>.

17. Булавина Н. Соціальні аспекти сучасних мистецьких практик / Н. Булавина, І. Пилипенко // *Сучасне мистецтво.* — 2010. — № 7. — С. 253—260.

18. Бусол К. Искусство современное vs традиционное [Электронный ресурс] / Катерина Бусол // *Art Ukraine.* — 2013. — Режим доступа до ресурсу: [http://artukraine.com.ua/a/iskusstvo-sovremennoe-vs-tradicionnoe/#.VnbM\\_PmLTs1](http://artukraine.com.ua/a/iskusstvo-sovremennoe-vs-tradicionnoe/#.VnbM_PmLTs1).

19. Бусыгина И. М. Постмодернизм и организация социального пространства [Электронный ресурс] / И. М. Бусыгина, А. А. Захаров // Общественно-политический лексикон. — 2009. — Режим доступа до ресурсу: <http://all-politologija.ru/knigi/obshhestvenno-politicheskij-leksikon-busygina-zaharov/postmodernizm-i-organizaciya-socialnogo-prostranstva>.

20. Бучик О. Якби пам'ятники вмiли говорити [Електронний ресурс] / Олена Бучик. — Західний кур'єр. — 2012. — Режим доступа до ресурсу: <http://zk.at.ua/news/kultura/2012-11-22-2337>

21. В центрі Львова самовільно поставили статую Христа [Електронний ресурс] // Західнет. — 2014. — Режим доступа до ресурсу: [http://zaxid.net/news/showNews.do?v\\_tsentri\\_lvova\\_samovilno\\_postavili\\_statuyu\\_hrista&objectId=1318707#ad-image-0](http://zaxid.net/news/showNews.do?v_tsentri_lvova_samovilno_postavili_statuyu_hrista&objectId=1318707#ad-image-0).

22. Венгринюк Л. Політика пам'яті в сучасній Україні: поняття, характеристики, прояви на регіональному рівні / Л. Я. Венгринюк // Панорама політологічних студій. — 2012. — №. 9. — С. 33—40.

23. Винничук Ю. Невиліковна пам'ятникоманія [Електронний ресурс] /Юрій Винничук//. — 2015. — Режим доступа до ресурсу: <http://tsn.ua/analitika/nevilikovna-ram-yatnikomaniya-415778.html>

24. Вишеславський Г. Термінологія сучасного мистецтва: означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України / Гліб Вишеславський, Олег Сидор-Гібелінда. — Париж; Київ: Terra Incognita, 2010. — 413 с.

25. Войницкий П. Де-монументализация: особенности пост-советской городской скульптуры [Електронний ресурс] / Павел Войницкий // Материалы докладов XIV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» /Издательский центр Факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. — 2007. — Режим доступа до ресурсу: [http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2007/session\\_arts.pdf](http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/session_arts.pdf).

26. Войницкий П. Современные определения скульптуры в системе визуальных искусств [Электронный ресурс] / Павел Войницкий // Материалы докладов XV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». М.: Издательский центр Факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. — 2008. — Режим доступа до ресурсу: [http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2008/12\\_1.pdf](http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2008/12_1.pdf).

27. Войницкий П. Между городом и океаном. Международная биеннале скульптуры в Ванкувере / П. Войницкий // Архитектура. Строительство. Дизайн. — 2007. — № 2 (47). — С. 96 — 99.

28. Воротнъов В. Стріт-арт як колода в оці вітчизняних інституцій/ В. Воротнъов//Art Ukraine. — 2010. — №5(18). — С.8— 13.

29. Гаймус І. До питання розвитку мистецького кування в Івано-Франківську / Ірина Гаймус //Образотворче мистецтво. — 2012. — №3/4. —С. 24—25.

30. Ганкевич Р. Актуальний тиждень Львова / Роман Ганкевич // Art-Ukraine. — 2010. — №4 (17). — С. 162—163.

31. Ганкевич Р. Тиждень актуального мистецтва 2010 /Роман. Ганкевич // Az-art. — 2010 — №2.— С. 12 —20.

32. Гарнік Т. Проблеми збереження цілісності міського середовища в контексті розвитку сучасних художньо-інформаційних ресурсів /Т. Гарнік, І. Зозуленко// Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — 2008. — № 1,2,3. — С. 193— 196.

33. Гоголь Х. Чи вдасться впорядкувати у Львові процедуру засмічення міста? [Електронний ресурс]/Христина Гоголь// Новий погляд. — 2013. — Режим доступа до ресурсу: <http://www.pohlyad.com/lvivnews/n/29903>

34. Голодімова Н. Пам'ятник митрополиту Шептицькому стане окрасою Франківська [Електронний ресурс]/Н. Голодімова// Галицький кореспондент. — 2015. — Режим доступа до ресурсу: <http://www.gk-press.if.ua/node/11082>

35. Голубець О. Магія третього виміру або примари минулого/ Орест Голубець / Образотворче мистецтво. — 2013. — № 4. — С. 80—82.

36. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях / Орест Голубець. — Львів: Колір ПРО, 2012. — 200 с.

37. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття/Орест Голубець. — Львів: Академічний експрес, 2001. — 176 с.

38. Голубець О. Сучасна скульптура Львова/ Орест Голубець. — Львів: БАК, 2015. — 144 с.

39. Гончаренко Д. Перформанс-арт як явище культури постмодернізму / Дмитро Гончаренко // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2013: зб. наук. праць ІПСМ. НАМУ. — К: Фенікс, 2013. — №5. — С. 333—337.

40. Гончаренко Н. М. Город в художественных практиках Западной Европы и США 1970-х — 2000-х гг: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.14 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Гончаренко Наталья Михайловна — Москва, 2011. — 30 с.

41. Городницька Б. Вадемекум арт-подій Конгресу культури [Електронний ресурс] / Божена Городницька // Zbruc/Збруч. — 2015. — Режим доступу до ресурсу: <http://zbruc.eu/node/40747>

42. Городницька Б. Перформанси, що навчають [Електронний ресурс]/ Божена Городницька// Zbruc/Збруч. — 2014. — Режим доступу до ресурсу: <http://zbruc.eu/node/26904>

43. Городницька Б. Простір міста: пам'ятники наступають! [Електронний ресурс] / Божена Городницька // Zbruc/Збруч. — 2014. — Режим доступу до ресурсу: <http://zbruc.eu/node/18100>.

44. Губчик Д. У Луцьку набирає популярності стріт-арт [Електронний ресурс] / Д. Губчик // Відомості. — 2015. — Режим доступу до ресурсу: <http://vidomosti-ua.com/volyn/107909>.

45. Грідяєва Т. Перформанс та просторові мистецькі події-акції в Україні 1960-х — перша пол. 1990-х років / Тамара Грідяєва. // Народознавчі зошити. — 2015. — №4. — С. 899–907.

46. Дні мистецтва перформанс у Львові. Альманах №4. — Львів. — 2013. — 40 с.

47. Ефимова А. Современное искусство в городской среде: тенденции, проблемы, перспективы развития (опыт западноукраинских городов конца XX — начала XXI века) / Анна Ефимова. // Тезисы Международной конференции *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului*/Художественное образование: историческое наследие и вызовы современности. — Кишинев, Молдова, 2015. — С. 119—120.

48. Ефимова А. Современные художественные практики в пространстве города как средство актуализации коллективной культурной памяти./ Анна Ефимова// *Культура/Culture. CCCS. Centre for Culture and Cultural Studies* — 2014. — №6. — С. 107—118

49. Ефимова А. Особенности развития художественных практик в городской среде в Украине 1990—2000-х годов: основные тенденции» /Анна Ефимова// *Традиції і сучасні стан культури і мистецтва. Центр дослідження беларуської культури, мови і літератури НАН Біларусі.* — Мінск: Права і економіка 2014. — С. 74—76

50. Ефимова А. Терминологические аспекты современных художественных практик в городской среде: public art и особенности его интерпретации / Анна Ефимова. // *Традиції і сучасні стан культури і мистецтва.* — 2013. — №1. — С. 137—142.

51. Єфімова А. Public art як феномен сучасного мистецтва: український досвід / Анна Єфімова // Вісник ЛНАМ — 2011. — №22. — С. 100 — 113

52. Єфімова А. Арт-інтервенції в міський простір: інсталяція, відео-арт та тілесні практики (приклад Львова) / Анна Єфімова // Вісник ЗХІ ім. А. Ерделі. — 2014. — №5. — С. 69—72

53. Єфімова А. Меморіальні дошки та формування міської ідентичності в західноукраїнському регіоні наприкінці ХХ — початку ХХІ століття / Анна Єфімова // Наукові записки НУ «Острозька академія». Серія: Культурологія. — 2015. — №. 16. — С. 158—166.

54. Єфімова А. Мистецькі практики в урбаністичних просторах кін. ХХ — поч. ХХІ ст. як чинник формування ідентичності міст. / Анна Єфімова // Наукові записки. НУ «Острозька академія», серія: Культурологія. — 2013. — №11. — С. 330—341.

55. Єфімова А. Міська скульптура Львова 2000-х років: тенденції розвитку та проблеми експонування в середовищі міста [Електронний ресурс] / Анна Єфімова // Тези V Міжнародної Інтернет-конференції «Людина — Культура — Мистецтво — Творча особистість», ЛДАКіМ. — 2014. — Режим доступу до ресурсу: <http://lgaki.info/v-iefimova-miska-skulptura-lvova-2000-h-rokiv-tendenciyi-rozvitku-ta-problemi-eksponuvannya-v>.

56. Єфімова А. Новітні мистецькі практики public art: до питання термінології». / Анна Єфімова. // Народознавчі зошити. — 2011. — №6(102). — С. 1019—1025

57. Єфімова А. Особливості реалізації актуальних тенденцій мистецтва в урбаністичних просторах в Західній Україні: сучасні монументальні арт-практики / Анна Єфімова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. — 2014. — №. 20(1). — С. 286—291.

58. Єфімова А. Практики «публічного мистецтва» та їх відображення в Інтернет-просторі / Анна Єфімова. // Наукові записки НУ «Острозька академія». Серія: Культурологія. — 2012. — №10. — С. 93—101.



59. Єфімова А. Практики «публічного мистецтва» як культурний феномен постмодернізму / Анна Єфімова// Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції «Культура та філософія епохи постмодерну, Дніпропетровський гуманітарний університет. — 2012 . — С. 175—178

60. Єфімова А. Сучасне мистецтво в міському просторі: перспективи та шляхи розвитку в Україні / Анна Єфімова / Вісник ЛНАМ. —2016. — Вип. 28. —С.143—152

61. Єфімова А. Сучасний пам'ятник в міському просторі: європейський досвід та українські реалії/ Анна Єфімова// Науково-теоретична конференція професорсько-викладацького складу, аспірантів і здобувачів ЛНАМ «Суспільно-культурний вимір творчості: актуальна форма та больові точки життя нації». — Львів, 2015. — С. 42

62. Єфімова А. Сучасні художні практики в міському просторі як засіб актуалізації колективної культурної пам'яті: західноєвропейський та український досвід / Анна Єфімова// Мистецтвознавчий автограф: зб. наук. праць кафедри ІТМ ЛНАМ. — 2013 — №6-7— С. 244—256

63. Єфімова А. Сучасні художні практики в урбаністичних просторах та формування міської ідентичності: приклад Львова та Одеси 1990 — 2000-х років/Анна Єфімова// Наукові записки НУ «Острозька академія». Серія: Культурологія. —2014. — №. 14. — С. 236— 247.

64. Єфімова А. Сучасні художні практики в урбаністичних просторах: історіографія проблеми/Анна Єфімова// Другі Платонівські читання. Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції, 29 листопада 2014 р., Київ, Україна/НАОМА, 2014. — С. 37

65. Єфімова А. Традиційні художні практики в урбаністичних середовищах 1990-2000-х років: досвід Львова / Анна Єфімова. // Вісник ЛНАМ. — 2013. — №24. — С. 69—79

66. Єфімова А. Трансформації художніх практик в урбаністичних просторах кінця ХХ — початку ХХІ століття: від традиційних форм до актуальних моделей / Анна Єфімова. // Вісник ЛНАМ. — 2012. — №23. — С. 214—234.

67. Єшкілев В. «Монументоманія»: спроба попереднього діагнозу [Електронний ресурс] / Володимир Єшкілев // Західнет. — 2013. — Режим доступу до ресурсу: [http://zaxid.net/news/showNews.do?monumentomaniya\\_sproba\\_poperednogo\\_diagnozu&objectId=1283281](http://zaxid.net/news/showNews.do?monumentomaniya_sproba_poperednogo_diagnozu&objectId=1283281)

68. Жанровая городская скульптура. [Електронний ресурс] // Большой энциклопедический словарь — Режим доступу до ресурсу: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/637820>

69. Журмій Н. Духовність сучасних українців в монументах [Електронний ресурс] / Наталія Журмій // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції ІХ Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва. — 2011. — Режим доступу до ресурсу: <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/307-zhurmiy-n-m-duhovnist-suchasnyh-ukrajinciv-v-monumentah.html>

70. Журмій Н. Маргіналізація соціокультурних процесів в контексті трансформації міської скульптури (на прикладі пам'ятників персонажам творів І. Ільфа та Є. Петрова) / Наталія Журмій // Культура і Сучасність. — 2011. — №1. — С. 137—142.

71. Журмій Н. Пошуки політичної ідентичності українців на прикладі регіональних особливостей скульптурних пам'ятників / Н. Журмій // Наукові записки НУ «Острозька академія». Серія: Культурологія. — 2012. — №. 9. — С. 157—168.

72. Журмій Н. Скульптура як об'єкт суспільної пам'яті / Наталія Журмій. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2012. — №2. — С. 100—105.

73. Журмій Н. Скульптурні пам'ятники міського простору у контексті соціокультурного діалогу / Наталія Журмій. // Питання культурології. Збірник наукових праць. — 2013. — №29. — С. 23—31.

74. Заец Д. Искусство публичности: к новому формату социологической интерпретации / Дмитрий Заец // Украинский социум. — 2010. — №3. — С. 20—32

75. Заец Д. Поиск идентичности в художественных практиках (на примере публичного искусства). / Дмитрий Заец // Вестник Одесского национального университета им. И.И. Мечникова. — 2009. — С. 277—283

76. Заец Д. Публичное искусство как коммуникативная стратегия в визуальном пространстве города / Дмитрий Заец. // Сборник тезисов II международной социологической конференции студентов и аспирантов «Социология и современные социальные трансформации» КНУ им. Т.Г. Шевченко. — 2009. — С. 34—36

77. Заец Д. Публичное искусство и политики памяти в формировании исторической идентичности. / Дмитрий Заец // Сборник тезисов I Конгресса украинской социологической ассоциации «Социология в ситуации социальных неопределенностей». — 2009. — С. 473

78. Заец Д. Пост-памятник пост-Голокосту [Электронный ресурс] / Дмитро Заец // — 2011. — Режим доступа до ресурсу: [http://zaxid.net/news/showNews.do?postpamyatnik\\_postgolokostu&objectId=112242](http://zaxid.net/news/showNews.do?postpamyatnik_postgolokostu&objectId=112242)

79. Заец Д. Публічне мистецтво та актуалізація соціальної пам'яті у міському просторі Харкова [Електронний ресурс] / Дмитро Заец // — 2010. — Режим доступу до ресурсу: <https://sites.google.com/site/laborskult/projects>.

80. Занфі К. Public Art та урбаністичні практики [Електронний ресурс] / Клаудія Занфі // ІПСМ НАМУ. — 2007. — Режим доступу до ресурсу: [http://www.mari.kiev.ua/06\\_0305.htm](http://www.mari.kiev.ua/06_0305.htm).

81. Зерній Ю. Державна політика пам'яті в Україні: становлення та сучасний стан / Ю. Зерній // Стратегічні пріоритети. — 2008. — №3(8) — С. 42—51

82. Історія українського мистецтва у 5 т. НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. — К. 2007. — Т. 5: Мистецтво ХХ століття. — 1048 с.

83. Кабак М. Мистецтво в умовах самовідтворення [Електронний ресурс] / М. Кабак, А. Сандуляк // Art Ukraine. — 2013. — Режим доступу до ресурсу: <http://artukraine.com.ua/ukr/a/iskusstvo-v-usloviyah-samovosproizvedeniya/>

84. Карповець М. Міська ідентичність як відкритий проект людського / М. М. В. Карповець // Гуманітарний часопис: Зб. наук. праць ХАІ. — 2012. — №2. — С. 20—28

85. Карповець М. Антропологія міста: до питання культурної ідентичності городянина / М. В. Карповець // Наукові записки НУ «Острозька академія». Серія: Філософія. — 2014. — Вип. 15. — С. 173—178

86. Кенигсберг Е. Искусство в публичном пространстве [Електронний ресурс] / Екатерина Кенигсберг // ArtKurator. — 2011. — Режим доступу до ресурсу: [http://artkurator.com/articles/public\\_ru.html](http://artkurator.com/articles/public_ru.html).

87. Киселева А. Обзор эволюции понятия Public Art в общественном пространстве (Public space) / А. А. Киселева // Проблемы теории и истории архитектуры Украины. — 2011. — №11. — С. 282—287

88. Киселева А. Тенденции развития public art объектов в архитектурно-исторической среде г. Киева / А. А. Киселева. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2011. — №7. — С. 61—64.

89. Ключковська Г. Віктор Сидоренко: свій серед чужих, чужий серед своїх. / Г. Ключковська // Art Ukraine. — 2011. — №1 (20). — С.80 — 87.

90. Коновалова О. Хил-арт (Hill-Art) «Фиктивной Галереи Экспедиция» (FGE) как уникальный синтез трансценденций художественного мышления и киевского ландшафта / О. Коновалова // Сучасне мистецтво: наук. зб. ІПСМ НАМУ. — 2009. — №6. — С. 261—265

91. Конструкція кличе. [Електронний ресурс] // Журнал про сучасну культуру «Коридор». — 2014. — Режим доступу до ресурсу: <http://old.korydor.in.ua/component/content/article/7-news/1681-konstruktsiia-klyche>.

92. Копєнкіна О. Обществєнная сфера и художественная интервенция / Ольга Копєнкіна // Художественный журнал. — 2002. — №5. — С. 42 — 46

93. Котломанов А. Антифашистские мемориалы Западной Германии 1980-х годов: к проблематике антимонумента в современной скульптуре / Александр Котломанов // Вестник СПбГУ. — 2011. — сер.15. — №3. — С. 44 — 49.

94. Котломанов А. Паблик-арт: страницы истории. Феномен контрмонумента и кризис мемориальной традиции в современной монументальной скульптуре // Вестник СПбГУ. — 2015. — сер. 15. — №. 1. — С. 54 — 71.

95. Кравчук О. Військові пам'ятники Чернівців ХХ ст.: культура пам'яті та архітектурні рішення [Електронний ресурс] / О. Кравчук, І. Піддубний // Buknews. — 2013. — Режим доступу до ресурсу: <http://ww.buknews.com.ua/page/viiskovi-pamiatnyku-chernivtsiv-hh-st-kultura-pamiati-ta-arkhitekturni-rishennia.html>.

96. Красовська З. Символіка графіті як семантичний засіб міського життя / З. В. Красовська // Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка. — 2007. — № 2(20). — Ч. 2. — С. 125—128.

97. Лингер М. Возможно ли искусство в общественном пространстве? [Електронний ресурс] / Михаэль Лингер. — 2009. — Режим доступу до ресурсу: <http://propublicart.ru/publication?id=15>.

98. Лінік А. Холодоком — кімнатна температура / Андрій Лінік // Галерея. — 2008. — №1/2 (33/34). — С. 30—33.

99. Львів — столиця незвичних пам'ятників. [Електронний ресурс]. — 2014. — Режим доступу до ресурсу: <http://webcommunity.org.ua/2014/05/29/lviv-stolytsya-nezvychnyh-pamyatnykiv/>

100. Львів першим в Україні затвердив програму урбаністичного розвитку [Електронний ресурс] // ЛМР. — 2015. — Режим доступу до ресурсу:<http://city->

adm.lviv.ua/portal-news/society/lviv-changes/224451-lviv-pershym-v-ukraini-zatverdvyv-prohramu-urbanistychnoho-rozvytku

101. Львову потрібен мораторій на встановлення пам'ятників, — історик. [Електронний ресурс] // Західнет. — 2011. —

[http://zaxid.net/news/showNews.do?lvovu\\_potriben\\_moratoriy\\_na\\_vstanovlennya\\_pamy\\_atnikov\\_istorik&](http://zaxid.net/news/showNews.do?lvovu_potriben_moratoriy_na_vstanovlennya_pamy_atnikov_istorik&).

102. Мамонтова Е. Символічний капітал міста як основа територіального брендингу (досвід Одеси). [Електронний ресурс]/ Е. В. Мамонтова// Теоретичні та прикладні питання державотворення.— 2001. — Режим доступу до ресурсу: <http://archive.mdct.ru/e-journals/tppd/2008-2/08mevotb.htm/odyframe.htm>

103. Медведев М. Взаимодействие интерактивных арт-практик с городской средой. / М. А. Медведев // Академический вестник УРАЛНИИПРЕКТ РААСН. — 2010. — №2. — С. 84—87.

104. Мельник І. Пам'ятники та меморіальні таблиці м. Львова / І. Мельник, Р. Масик. — Львів: Априорі, 2012. — 320 с.

105. Мороко В. «Війна пам'ятників» на тлі штучної світоглядної біполярності в Україні / [Електронний ресурс] / Володимир Мороко // Матеріали міжнародного круглого столу «Війни пам'ятей та політика примирення». Український інститут національної пам'яті. Інститут історії України НАН України. — 2013. — Режим доступу до ресурсу: <https://www.academia.edu/МорокоВлад>

106. Мусиездов А. Идентичность города: динамика образа Харькова в исторической ретроспективе / Алексей Мусиездов // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства: збірник наукових праць ХНУ ім. В. Н. Каразіна. — 2009. — №15. — С. 488 — 494.

107. Мусієнко Н. Public art і битва за Київ: мистецтво — місто — суспільство / Наталія Мусієнко // Арт-курсив: наукове видання ІПСМ НАМУ. — 2010. — Вип. 5.— С. 47 — 54.

108. Мусієнко Н. Public art у просторі сучасного міста: Київська практика / Наталія Мусієнко. // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. — 2010. — №7. — С. 136—149.

109. Набієва О. Стріт-арт і український контекст /О. Набієва// Art-Ukraine. — 2010. — №2 (15). — с. 58—63.

110. Нефедов В. Community art: среда культурного діалога [Електронний ресурс] / Валерій Нефедов // Зеленый город. — 2014. — Режим доступу до ресурсу: <http://green-city.su/community-art-sreda-kulturnogo-dialoga/>.

111. Нора П. Проблематика мест памяти. Франция-память / П.Нора, М. Озуф, Ж. де Пюименж, М. Винок. — Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербур. ун- та, 1999. — С.17—50.

112. Одрехівський В. Симпозіум сучасної монументальної скульптури до 160-річчя від дня народження Івана Франка: проблема самоідентифікації, взаємодії та синтезу/ Василь Одрехівський // Тези доповідей Міжнародної науково-теоретичної конференції, присвяченої 70-й річниці Львівської національної академії мистецтв. — Львів: ЛНАМ, 2016.— С.149—150.

113. П'ять пам'ятників Степанові Бандері, що найбільше нагадують скульптури Леніна [Електронний ресурс]// Газета по-українськи. — 2009. — Режим доступу до ресурсу: [http://gazeta.ua/articles/people-and-things-journal/\\_pyat-pamyatnikiv-stepanovi-banderi-scho-najbilshe-nagadyuyut-skulpturi-lenina/318953](http://gazeta.ua/articles/people-and-things-journal/_pyat-pamyatnikiv-stepanovi-banderi-scho-najbilshe-nagadyuyut-skulpturi-lenina/318953)

114. Пам'ятник Шептицькому: знайти компроміс. [Електронний ресурс] / Львівська пошта. — 2015. — Режим доступу до ресурсу: <http://www.lvivpost.net/lvivnews/n/29190>

115. Полевий В. Міні-пам'ятники Ужгорода. [Електронний ресурс]/ В. Полевий//Цікаве Закарпаття. — 2014. — Режим доступу до ресурсу: [http://cikave.com.ua/view\\_post.php?id=64](http://cikave.com.ua/view_post.php?id=64)

116. Поп'юк І. Буковинський художній метал: регіональна самобутність в європейських координатах / Ілля Поп'юк // Образотворче мистецтво. — 2012. — №3/4. — С. 32—33.

117. Попова П. Современная жанровая городская скульптура Санкт-Петербурга: истоки, тенденции, перспективы развития./П. И. Попова// Труды Санкт-Петербургского Государственного Университета культуры и искусств. — 2012. — № 192. — С.144—145.

118. Попович О. «Тимчасова виставка» експонувалася в Ужгороді всього 32 години [Електронний ресурс] / Олександр Попович // Uzhorod.in. — 2014. — Режим доступу до ресурсу: [http://uzhgorod.in/ua/novini/2014/avgust/vi\\_timchasova\\_vistavka\\_eksponovalasya\\_v\\_uzhgorodi\\_vs\\_ogo\\_32\\_godini\\_foto\\_viideo](http://uzhgorod.in/ua/novini/2014/avgust/vi_timchasova_vistavka_eksponovalasya_v_uzhgorodi_vs_ogo_32_godini_foto_viideo).

119. Простір синагог. Єврейська історія, спільна спадщина та відповідальність. — Львів: ЛМР, 2015. — 31 с.

120. Протас М. Українська скульптура ХХ століття / Марина Протас. — Київ: Інтертехнологія, 2006. — 278 с.

121. Расевич В. Пам'ятник Бандері у Львові має естетику третього Райху [Електронний ресурс] / Василь Расевич// Західнет. — 2011. — Режим доступу до ресурсу: [http://zaxid.net/news/showNews.do?pamyatnik\\_banderi\\_u\\_lvovi\\_maye\\_estetiku\\_tretogo\\_rayhu\\_\\_istorik&objectId=1230142](http://zaxid.net/news/showNews.do?pamyatnik_banderi_u_lvovi_maye_estetiku_tretogo_rayhu__istorik&objectId=1230142).

122. Расевич В. Політика пам'яті і пам'ятники: Львів — Чернівці [Електронний ресурс] / Василь Расевич// Західнет. — 2008. — Режим доступу до ресурсу: [http://zaxid.net/news/showNews.do?politika\\_pamyati\\_i\\_pamyatniki\\_lviv\\_\\_chernivtsi&objectId=1056818](http://zaxid.net/news/showNews.do?politika_pamyati_i_pamyatniki_lviv__chernivtsi&objectId=1056818).

123. Расевич В. Українізація міста [Електронний ресурс] / Василь Расевич// Західнет. — 2013. — Режим доступу до ресурсу: [http://zaxid.net/news/showNews.do?ukrayinizatsiya\\_mista&objectId=1296394](http://zaxid.net/news/showNews.do?ukrayinizatsiya_mista&objectId=1296394)

124. Россолінські-Ліебе Г. Історія міста Львова в його політичних пам'ятниках [Електронний ресурс] / Гжегож Россолінські-Ліебе // Серія он-лайн публікацій



Центру міської історії Центрально-Східної Європи. — 2009. —  
Режим доступу до ресурсу: <http://www.lvivcenter.org/download.php?newsid=1075&fileno=1>.

125. Самодуров Ю. Объекты современного искусства в городской среде [Електронний ресурс] / Юрий Самодуров // Знание — сила. — 2012. — Режим доступу до ресурсу: [http://www.znanie-sila.ru/?issue=zsrif/issue\\_80.html&r=1](http://www.znanie-sila.ru/?issue=zsrif/issue_80.html&r=1).

126. Седень І. Public Movement: «Перформанс — це постійне дослідження» [Електронний ресурс] /Ірина Седень// Art-Ukraine. — 2014 — Режим доступу до ресурсу: <http://artukraine.com.ua/a/public-movement--performans--ce-postiynne-doslidzhennya/>

127. Сеннет Р. Падение публичного человека / Ричард Сеннет. — Москва: Логос, 2002. — 424 с.

128. Серета В. Місто як lieu de memoire: спільна чи поділена пам'ять? Приклад Львова / Вікторія Серета. // Вісник ЛНУ ім. І. Франка. Серія соціологічна. — 2008. — №2. — С. 73—99.

129. Сидор-Гібелінда О. Наступні 25: Доповнення до «Термінології сучасного мистецтва» /Олег Сидор-Гібелінда// Сучасне мистецтво: наук. зб. Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ. — 2012. —№8. — С. 295—303.

130. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ — ХХІ століть / Віктор Сидоренко. — Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ, 2008. — 188 с.

131. Симоненко І. Меморіальний простір України: кризовий стан та шляхи оздоровлення./ І. Симоненко// Стратегічні пріоритети. — 2009. — №4(13). — С. 53—63.

132. Склярєнко Г. «Потенція порожнечі» або змарнований Тиждень сучасного мистецтва у Львові. /Галина Склярєнко// Образотворче мистецтво. — 2008. — №4 (68). — С.136—137.

133. Скринник-Миська Д. «Сакральний простір» як простір експерименту [Електронний ресурс]/ Дарина Скринник-Миська // Мистецький альманах «Артес». — 2014. — Режим доступу до ресурсу: [http://artes-almanac.in.ua/art/articles/sakralnyi\\_prostir.html](http://artes-almanac.in.ua/art/articles/sakralnyi_prostir.html)

134. Скринник-Миська Д. Пам'ятникофілія і пам'ятникофобія [Електронний ресурс] / Дарина Скринник-Миська // Мистецький альманах «Артес». — Режим доступу до ресурсу: [http://artes-almanac.in.ua/art/articles/pamiatkofilia\\_i\\_pamiatkofobia.html](http://artes-almanac.in.ua/art/articles/pamiatkofilia_i_pamiatkofobia.html).

135. Сліпченко К. Актуальне мистецтво — не забава, а спосіб проаналізувати реальність» [Електронний ресурс] / Катерина Сліпченко // Західнет. — 2014. — Режим доступу до ресурсу: [http://zaxid.net/news/showNews.do?aktualne\\_mistetstvo\\_\\_ne\\_zabava\\_a\\_sposib\\_proanalizuvati\\_realnist&objectId=1320542](http://zaxid.net/news/showNews.do?aktualne_mistetstvo__ne_zabava_a_sposib_proanalizuvati_realnist&objectId=1320542)

136. Согомонов А. Современный город: стратегия идентичности [Електронний ресурс] / Александр Согомонов // Журнальний зал. — 2010. — Режим доступу до ресурсу: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/so21.html>

137. Станіславська К. Історичний шлях розвитку графіті як культурно-мистецької форми сучасного міста. / К. І. Станіславська// Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. — 2010. — № 25. — С. 238—245

138. Станіславська К. Особливості флешмобу як мистецько-видовищної форми сучасності / К.І. Станіславська. // Вісник ХДАДМ. — 2011. — №1. — С. 128—133.

139. Стріт-арт Ужгорода. // Інформаційний об'єкт АОРТА. — 2011. — №1. — С. 6—7.

140. Тейлор Б. Art today. Актуальное искусство 1970 — 2005 / Брендон Тейлор. — Москва: СЛОВО/Slovo, 2006. — 256 с.

141. Тиждень актуального мистецтва — 2009 [Електронний ресурс]/ 2009. — Режим доступу до ресурсу: <http://dzyga.com.ua/tam/content/view/132/252/lang,ua/>

142. Тобілевич Г. Декоративна пластика в сучасному архітектурно-просторовому середовищі (вітчизняний та зарубіжний досвід другої половини ХХ

— початку ХХІ століття: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Тобілевич Галина Миколаївна. — Львів, 2015. — 160 с.

143. Точка зору на облаштування площі та встановлення пам'ятника Андрею Шептицькому. [Електронний ресурс]/Німецьке товариство міжнародного співробітництва (GIZ). — 2015. — Режим доступу до ресурсу — [http://urban-project.lviv.ua/php\\_uploads/data/articles/ArticleFiles\\_UA\\_447.pdf](http://urban-project.lviv.ua/php_uploads/data/articles/ArticleFiles_UA_447.pdf)

144. Трач О. На Алеї зірок в Тернополі «засяяли» спортсменка та художник. [Електронний ресурс] /Олена Трач// Новинний портал «За збручем». — 2014. — Режим доступу до ресурсу:<http://zz.te.ua/na-aleji-zirok-v-ternopoli-zasyayaly-sportsmenka-ta-hudozhnyk-foto/>

145. Тулай Х. Ковані скульптури Івано-Франківська. [Електронний ресурс] /Христина Тулай// Інтернет-версія газети Галичина. — 2014 — Режим доступу до ресурсу: <http://www.galychyna.if.ua/publication/society/kovani-skulpturi-ivano-frankivska/>

146. Турчак Л. І. Еволюція образотворчого мистецтва в Незалежній Україні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «теорія та історія культури» / Турчак Леся Іванівна. — Київ, 2011. — 19 с.

147. У Львові оголосили конкурс проектів із вшанування пам'яті героїв Майдану [Електронний ресурс] // Західнет. — 2014. — Режим доступу до ресурсу: [http://zaxid.net/news/showNews.do?u\\_lvovi\\_ogolosili\\_konkurs\\_proektiv\\_iz\\_vshanuvannya\\_pamyati\\_geroyiv\\_maydanu&objectId=1331312](http://zaxid.net/news/showNews.do?u_lvovi_ogolosili_konkurs_proektiv_iz_vshanuvannya_pamyati_geroyiv_maydanu&objectId=1331312)

148. У Національному музеї у Львові ім А. Шептицького — арт-проект «Завтра». [Електронний ресурс]// Львівська газета. — 2014. — Режим доступу до ресурсу: <http://www.gazeta.lviv.ua/culture/2014/11/27/36883>

149. У сквері на Підвальній створили арт-об'єкт до річниці Майдану. [Електронний ресурс]// Західнет. — 2014. Режим доступу до ресурсу: [http://zaxid.net/news/showNews.do?u\\_skveri\\_na\\_pidvalniy\\_stvorili\\_artobyekt\\_do\\_richnitsi\\_maydanu&objectId=1329545#ad-image-0](http://zaxid.net/news/showNews.do?u_skveri_na_pidvalniy_stvorili_artobyekt_do_richnitsi_maydanu&objectId=1329545#ad-image-0)

150. У Чернівцях відкрили пам'ятник невідомому корупціонеру [Електронний ресурс] // Журнал Кореспондент. — 2009. — Режим доступу до ресурсу: <http://ua.korrespondent.net/ukraine/1006716-u-chernivcyah-vidkrili-pamyatnik-nevidomomu-korupcioneru>.

151. Фирсов Г. Споры о понятии public art как отражение различных течений внутри самого public art [Електронний ресурс] / Глеб Фирсов // — 2009. — Режим доступу до ресурсу: <http://propublicart.ru/publication?id=12>

152. Хорунжа Г. Актуальне мистецтво Львова початку ХХІ ст.: ключові ідеї та форми творчого пошуку / Галина Хорунжа // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Культура та філософія епохи постмодерну». Дніпропетровськ. — 2012. — С.181—184.

153. Хорунжа Г. Образно-семіотичні пошуки у монументальній творчості Сергія Радкевича / Галина Хорунжа // Образотворче мистецтво. — 2013. — № 4. — С.70—71

154. Цісарик В. Монументальна скульптура Львова другої половини ХХ ст.: проблема ансамблю / Володимир Цісарик // Львів: мистецький простір міста. — Львів: ЛНАМ, 2013. — (1). — (Художня синестезія міського простору). — С. 122—323.

155. Чепелик О. І-й Міжнародний фестиваль соціальної скульптури в Києві /Оксана Чепелик// Галерея. — К., 2007. — № 3/4. — С. 7—10

156. Чепелик О. Public art: співвідношення форм і смислів, або Розглядаючи сучасне візуальне мистецтво в урбаністичних просторах / Оксана Чепелик // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ НАМУ. — 2010. — №7. — С. 460—467.

157. Чепелик О. Чепелик О. Культурні трансформації, свідомість та новітні технології /Оксана Чепелик// Галерея. — К., 2004. — № 2/3 (18/19). — С. 24 — 25.

158. Чепелик О. Місто у фокусі мистецьких пошуків /Оксана Чепелик// Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць. — К., 2008. — №5. — С. 349—364.

159. Чепелик О. Проекти соціальної скульптури в урбаністичних просторах/Оксана Чепелик // А+С. — К., 2007. — № 2. — С. 124—125.

160. Чепелик О. Взаємодія архітектурних просторів сучасного мистецтва та новітніх технологій або мультимедійна утопія / Оксана Чепелик .— ІПСМ НАМУ. — К: «Хімджест», 2009. — 260 с.

161. Чепелик О. Практики соціальної скульптури — актуальні тенденції сучасного мистецтва / Оксана Чепелик // Сучасне мистецтво: наук. зб. ІПСМ НАМУ. — 2010. — №7. — С. 119—141.

162. Чепелик О. Практики соціальної скульптури, або спроби подолання постмодернізму / Оксана Чепелик // Образотворче мистецтво. — 2007. — № 4. — С. 8—12.

163. Чепелик О. Суспільне замовлення для урбаністичних просторів / Оксана Чепелик // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: зб. наук. праць ІПСМ НАМУ. — 2009. — № 6. — С. 430—443.

164. Чепелик О. Сучасне мистецтво у громадському просторі / Оксана Чепелик. // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник ІПСМ НАМУ. — 2009. — №6. — С. 46—65.

165. Червінський А. Проблеми і тенденції розвитку скульптурної шевченкіани Прикарпаття на межі ХХ—ХХІ ст. / Андрій Червінський // Українознавчий альманах КНУ ім. Т. Шевченка. — 2013. — №12. — С. 86—89.

166. Черкай К. Пам'ятники Ужгорода: Пафос офіціоза и уют неформальности [Електронний ресурс] / К. Черкай // UA-Reporter.com. — 2013. — Режим доступу до ресурсу: <http://ua-reporter.com/novosti/130806>.

167. Шмагало Р. Енциклопедія художньої культури. Мистецька освіта: бібліографія, документи, теорія / Ростислав Шмагало. — Львів: ЛНАМ, 2013. — 520 с.
168. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ — середини ХХст.: структура, методологія, художні позиції / Ростислав Шмагало. — Львів: Українські технології, 2005. — 526с.
169. Шмагало Р. Художній метал України ХХ — поч. ХХІ століття. Енциклопедія художнього металу. / Ростислав Шмагало. — Львів: Априорі, 2015. — (2).— 668 с.
170. Шугуров П. Монументальное искусство и public art [Електронний ресурс] / Павел Шугуров. — 2009. — Режим доступу до ресурсу: [http://www.33plus1.ru/Decor/Fine\\_Monumental\\_Art/ARTICLE/090215\\_Shugurov\\_Monumental\\_Public-art.htm](http://www.33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/090215_Shugurov_Monumental_Public-art.htm).
171. Яцик І. Public Art у сучасному просторі Києва. Інсталяція. Перформанс. Акціонізм / Ірина Яцик // Сучасне мистецтво: наук. зб. ІПСМ НАМУ. — 2008. — №5. — С.157—162.
172. Cartiere C. The practice of public art / C. Cartiere, S. Willis. — New-York, London: Routledge. Taylor and Francis group, 2008. — 253 p.
173. Cockcroft E. Toward a people's art. The contemporary mural movement / E. Cockcroft, J. Weber, J. Cockcroft. — New York: Dutton Cop, 1977. — 292 p.
174. Doherty C. Public Art (Now): Out of Time, Out of Place / Claire Doherty, Stockholm: Art / Books, 2015. — 256 p.
175. Dziamski G. Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską / G. Dziamski // Kultura i społeczeństwo. — 2005. — P. 35—56.
176. Finkelpearl T. Dialogues in Public Art / T. Finkelpearl, V. Acconci. — Cambridge: Mit Press, 2001. — 468 p.
177. Gerin A. Public Art in Canada: Critical Perspectives / Annie Gerin. — Toronto: University of Toronto Press, 2009. — 336 p.

178. Goldstein B. *Public Art by the Book* / Barbara Goldstein. — Washington: Americans for the Arts, 2005. — 376 p.

179. Hall T. *Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates* [Электронный ресурс] / T. Hall, I. Robertson // *Landscape Research*. — 2001. —

Режим доступа до ресурсу: [http://www.nettuno.unimib.it/DATA/hot/469/Materiali%20laboratori%20online%202010\\_2011/TORNAGHI/hall%20and%20robertson.pdf](http://www.nettuno.unimib.it/DATA/hot/469/Materiali%20laboratori%20online%202010_2011/TORNAGHI/hall%20and%20robertson.pdf).

180. Harding D. *Public art — contentious term and contested practice* [Электронный ресурс] / David Harding. — 2005. — Режим доступа до ресурсу: <http://www.davidharding.net/article07/article0701.php>.

181. Hein H. *Public Art: Thinking Museums Differently* / Hilde S. Hein. — Oxword: Alta Mira Press, 2006. — 198 p.

182. Kaczmarek J. *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii* / Jerzy Kaczmarek — Poznan, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 2001. — 220 p.

183. Kaye N. *Site Specific Art* / Nick Kaye. — London: Routledge, 2000. — 256 p.

184. Knight C. *Public Art. Theory, Practice and Populism* / Cher Krause Knight. — Boston: Wiley-Blackwell, 2008. — 208 c

185. Krajewski M. *Co to jest sztuka publiczna* / Marek Krajewski // *Kultura i społeczeństwo*. — 2005. — №1. — P. 2—35.

186. Krajewski M. *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, w: J.Lubiak (red.), *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania* / Marek Krajewski // *Muzeum Sztuki, Łódź*. — 2007. — P.51—64.

187. Kwon M. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity* / Miwon Kwon. — Cambridge, London: MIT Press, 2004. — 230 c.

188. Kwon M. *Public Art and Urban Identities* [Электронный ресурс] / Miwon Kwon. — 1997. — Режим доступа до ресурсу: <http://eipcrp.net/transversal/0102/kwon/en>.

189. Kyiv sculpture project. Каталог Першого міжнародного фестивалю сучасної скульптури. — Київ: НВЦ «Профі», 2012. — 184 с.
190. Lacy S. Mapping the Terrain: New Genre Public ART / Suzanne Lacy. — Washington: Bay Press, 1994. — 293 p.
191. Lucie-Smith E. Art Today / Edward Lucie-Smith. — London: Phaidon Press, 1999. — 512 p.
192. Lucie-Smith E. Late Modern. Visual Arts Since 1945 / Edward Lucie-Smith. — Oxford: Oxford university press, 1979. — 288 с.
193. Marchart O. Art, Space and the Public Sphere(s) [Електронний ресурс] / Oliver Marchart // European institute for progressive cultural policies. — 1999. — Режим доступу до ресурсу: <http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/en>.
194. Massey D. Personal Views: Public Art Research Project [Електронний ресурс] / D. Massey, J. Rose — Режим доступу до ресурсу: [www.artpoint-trust.org.uk](http://www.artpoint-trust.org.uk).
195. Moussienko N. Kyiv Art Space / Natalia Moussienko. — Washington: Woodrow Wilson International Center for Scholars, 2013. — 26 с.
196. Phillips P. Out of Order: The Public Art Machine / P. Phillips. // Artforum. — 1988. — P. 92 — 96.
197. Phillips P.C. Creating democracy: a dialogue with Krzysztof Wodiczko [Електронний ресурс] / P.C. Phillips // Art Journal. — 2003. — Режим доступу до ресурсу: [www.rmdarticles.com](http://www.rmdarticles.com).
198. Senie H. Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy / Harriet F. Senie, Sally Webster. — 1992: Harper Collins. — 314 p.
199. Serra R. The Case of Tilted Are [Електронний ресурс]/ Richard Serra// [Електронний ресурс] /Richard Serra//.— Режим доступу до ресурсу: [www.arts.arizona.edu/are476/files/tiltedarc.htm](http://www.arts.arizona.edu/are476/files/tiltedarc.htm)
200. Shannon J. A. Claes Oldenburg's The Street and urban renewal in Greenwich Village, 1960 / J. A. Shannon // The Art Bulletin. — 2004. — P. 136—161.



201. Vickery J. Public Art as Public Authorship: Jochen Gerz's Future Monument and The Public Bench in Coventry City Centre [Электронный ресурс] / Jonathan Vickery // Public Art Online. — 2008. — Режим доступа до ресурсу: [http://www.publicartonline.org.uk/resources/research/public\\_art\\_public\\_authorship.php](http://www.publicartonline.org.uk/resources/research/public_art_public_authorship.php)

202. Wilson S. The Visual Arts / S. Wilson // The Cambridge Companion to Modern French Culture / S. Wilson. — Cambridge: Cambridge University Press, 2003. — P. 290 — 318.

203. Young I. City Life and Difference / Iris Marion. Young // Metropolis. Center and Symbol of Our Times. Edited by Ph.Kasinitz. — N.Y.: New York University press, 1995. — P.250 — 270.

204. Young J. Memory and Counter-Memory. The End of Monument in Germany [Электронный ресурс]/ James E. Young // Harvard Design Magazine. —1999. — Режим доступа до ресурсу: <http://mitpress.mit.edu/HDM>

## СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до розділу 2

- 2.1.1. Клас Ольденбург «Йельська помада» 1969 р., Йель, США [5].
- 2.1.2. Клас Ольденбург «Прищипка для білизни» 1976 р., Філадельфія, США. [193].
- 2.1.3. Скульптурна група «De Vaartkaroen» 1985 р., Брюссель, Бельгія. Т. Францен. Фото з сайту [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)
- 2.1.4. Пам'ятник Трудоголіку. Лос Анджелес, США. Фото з сайту: [www.visit.ua](http://www.visit.ua)
- 2.1.5. Скульптурна група «Чиновницька Феміда». Данія, Копенгаген. Фото з сайту [www.visit.ua](http://www.visit.ua)
- 2.1.6. Пабло Пікассо «Голова жінки». 1965 р. Чикаго, США. [179]
- 2.1.7. Александр Колдер «Висока швидкість». 1977 р. Гран-Рапідс, США [1].
- 2.1.8. Річард Серра «Похила арка» 1981 р. Нью-Йорк, США [199].
- 2.1.9. Річард Серра «Фулькрум» 1987 р., Лондон, Великобританія [199]
- 2.1.10. Річард Серра «Повороти Берліна» 1986 р., Берлін, Німеччина [199]
- 2.1.11. Аніш Капур «Небесні врата». 2010 р. Чикаго, США.
- 2.1.12. Давид Черни «Голова Кафки». 2014 р. Прага, Чехія. Фото А. Єфімова.
- 2.1.13. Соціальний мурал «Велика стіна» («Great Wall») 1976—1984 рр., Лос-Анджелес, США [184].
- 2.1.14. Banksy (Бенксі) «Купити до упаду» 2000-ні рр. Лондон. Великобританія. Фото з сайту <https://maalexuuen.files.wordpress.com>
- 2.1.15. Джо Хілл. Найбільше у світі 3-д графіті (суперграфіка). 2011 р. Лондон, Великобританія. Фото з сайту [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)
- 2.1.16. С'юарт Джонсон. Пам'ятник Мерелін Монро. 2011 р., Чикаго, США. Фото з сайту [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)
- 2.1.17. Деміан Хьорст «Непорочна мати». 2005 р. Лондон, Великобританія. Фото з сайту [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)
- 2.1.18. Бруно Катанело. Із серії «Мандрівники». 2013 р. Марсель, Франція. Фото з сайту [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)

- 2.1.19. Пейдж Бредлі «Розширення» («Expansion»), Нью-Йорк, США. Фото з сайту [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com)
- 2.1.20. Оліверо Райналді. Пам'ятник Івану-Павлу II. 2011 р. Рим, Італія.
- 2.1.21. Александр Колдер «Фламінго», 1974 р., Чикаго, США [1]
- 2.1.22. Йоган Герц «Монумент проти фашизму». 1986 р. Гамбург, Німеччина [204]
- 2.1.23. Йоган Герц, Естер Шалев-Герц «Монумент проти расизму» або «Площа невидимого монумента». 1993 р. Саарбюкен, Німеччина [204]
- 2.1.24. Пітер Айзерман «Меморіал пам'яті жертв Голокосту», 2001—2005 рр. Берлін, Німеччина. Фото А. Єфімова.
- 2.1.25. Дьюла Пауер. «Меморіал пам'яті жертв Голокосту» 2005 р. Будапешт, Угорщина. Фото А. Єфімова.
- 2.1.26. Пам'ятник жертвам гетто. 2005 р. Краків, Польща. Фото А. Єфімова.
- 2.1.27. Пам'ятник «Емігранти. Голод». Роулен Гілеспі, 1997 р. Дублін, Ірландія.
- 2.1.28. Пам'ятник «Перехід 1977—2005». Ежи Калина. 2005 р. Вроцлав, Польща.
- 2.2.1. Пам'ятник Військовим льотчикам (Л. Бикову). Київ. 2001 р. В. Щур. Фото А. Єфімова.
- 2.2.2. Пам'ятник українським художникам — жертвам більшовицьких репресій на території Академії мистецтв. Київ. 1996 р. Б. Довгань. Фото А. Єфімова.
- 2.2.3. Пам'ятник Лесю Курбасу. Київ. 2002 р. М. Рапай. Фото А. Єфімова.
- 2.2.4. Скульптури Майдану Незалежності в Києві. 2001 р. А. Куш. («Берегиня», «Архангел Михаїл»).
- 2.2.5. Пам'ятник засновникам Києва на Майдані Незалежності. 2001 р. А. Куш. Фото А. Єфімова.
- 2.26. Пам'ятник «Гірка пам'ять дитинства» (меморіал жертвам Голодомору). Київ. 2008—2010 рр. Фото А. Єфімова.
- 2.2.7. Пам'ятник героям фільму «За двома зайцями»у Києві. 1999 р. В. Щур, В. Сивко, Р. Кухаренко. Фото А. Єфімова.

- 2.2.8. Пам'ятник В. Лобановському. Київ. 2003 р. В. Філатов. Фото А. Єфімова.
- 2.2.9. Пам'ятник герою анекдотів Рабиновичу. Одеса. Сад скульптур. 1995 р.  
Р. Габріадзе.
- 2.2.10. Скульптурний шарж на М. Жванецького «Ти одесит, Мишко». Одеса. Сад скульптур. 1998 р. В. Трасков. Фото А. Єфімова.
- 2.2.11. Скульптура «Одеса-мама». Одеса. Сад скульптур. 2000 р. О. Князік.
- 2.2.12. Скульптура «Джинсовий Дюк». Одеса. Сад скульптур. 2004 р.  
О. Черноіванов. Фото А. Єфімова.
- 2.2.13. Пам'ятник Ісаку Бабелю. Одеса. 2011 р. Г. Франгулян. Фото А. Єфімова.
- 2.2.14. Пам'ятник 12-му стільцеві. Одеса. 1999 р. М. Рева. Фото А. Єфімова.
- 2.2.15. Арт-інтервенції у міський простір мистецького угруповання «Р.Е.П.»  
Київ. 2005 р. Фото з сайту <http://www.uniart.com.ua>
- 2.2.16. Проекти «FGE» в міському просторі. Об'єкт «Трініті» («Трійця»). Київ.  
початок 2000-х рр. Фото з сайту <http://fge7.narod.ru>
- 2.2.17. Жанна Кадирова «Пам'ятник новому пам'ятнику». Шаргород. 2006 р.
- 2.2.18. Оксана Чепелик «Origin/Початок». Перший міжнародний фестиваль  
соціальної скульптури в Києві. 2007 р. [160], [162].
- 2.2.19. Арт-інтервенція «Вибір мистецтва» групи Контрабанда. Перший  
міжнародний фестиваль соціальної скульптури в Києві. 2007 р. [160].
- 2.2.20. Віктор Сидоренко «Деперсоналізація». Проект «Сучасне мистецтво в  
просторі міста». 2008 р. Київ. Фото з сайту <http://sydorenko.gallery>
- 2.2.21. Жанна Кадирова «Лавки-графіки» Проект «Сучасне мистецтво в просторі  
міста». 2008 р. Київ.
- 2.2.22. Лада Наконечка. Проект «Червона доріжка». 2008 р. Київ. Фото з сайту  
<http://artukraine.com.ua>
- 2.2.23. Назар Білик. «Дош». Проект «Kiev Fashion Park». 2011 р. Київ. Фото  
Н. Білик.

- 2.2.24. Жанна Кадирова. Інсталяція «Форма світла». Проект «Kiev Fashion Park». 2011 р. Київ. Фото А. Єфімова.
- 2.2.25. Жанна Кадирова «Мушля» Конкурсні роботи «Kyiv sculpture project». 2012 р. Київ. Фото з сайту <http://www.ksp.org.ua>
- 2.2.26. Степан Рябченко «Явлення». Конкурсні роботи «Kyiv sculpture project». 2012 р. Київ. Фото з сайту <http://www.ksp.org.ua>.
- 2.2.27. Сунь Цзяо «Спадкова мантия» (1997 р.). Спеціальний проект «Kyiv sculpture project» Роботи всесвітньовідомих художників. 2012 р. Київ. Фото з сайту <http://www.ksp.org.ua>.
- 2.2.28. Жауме Пленса «Будинок знань» (2008 р.). Спеціальний проект «Kyiv sculpture project». Роботи всесвітньовідомих художників. 2012 р. Київ. Фото з сайту <http://www.ksp.org.ua>.
- 2.2.29. Соціальні мурали під час «Революції Гідності» (художник Sociopath). Київ. 2013 р. Фото А. Єфімова.
- 2.2.30. Мурали в рамках урбан-проекту «City-art». Портрет Сергія Нігояна. Київ. 2015 р. Алешандре Фарту. Фото А. Єфімова.
- 2.2.31. Мурали в рамках урбан-проекту «City-art» . Портрет Лесі Українки. 2015 р. Київ. Гвідо ван Хелтен.
- 2.2.32. Мурали в рамках урбан-проекту «City-art». Портрет Михайла Грушевського. 2015 р. Київ. Команда художників Kailas-V.
- 2.2.33. Перформанс «Перехрестя» ізраїльського арт-гурту «Public movement». 2014 р. Київ. [126]
- Ілюстрації до розділу 3
- 3.1.1. Пам'ятник М. Шашкевичу. 1990 р. Львів. Д. Крвавич, М. Посікіра. Фото А. Єфімова.
- 3.1.2. Пам'ятник М. Грушевському. 1994 р. Львів. Д. Крвавич, М. Посікіра, Л. Яремчук. Фото А. Єфімова.
- 3.1.3. Пам'ятник І. Франкові. Івано-Франківськ. 1995 р. М. Посікіра, Л. Яремчук.

- 3.1.4. Пам'ятник М. Грушевському. 2002 р. Луцьк. Я. Скакун, А. Бідзіля.
- 3.1.5. Пам'ятник Т. Шевченкові. Львів. 1991—1995 рр. В. і А. Сухорські.
- 3.1.6. Пам'ятник Т. Шевченкові. Ужгород. 1999 р. М. Михайлюк. Фото А. Єфімова
- 3.1.7. Пам'ятник Т. Шевченкові. Чернівці. 1999 р. М. Лисаківський.
- 3.1.8. Пам'ятник Т. Шевченкові. Івано-Франківськ. 2011 р. Лео Мол (Леонід Молодожанінов). Фото А. Єфімова.
- 3.1.9. Пам'ятник В. Чорноволу Львів. 2002 р. І. Самотос. Фото А. Єфімова.
- 3.1.10. Пам'ятник А. Волошину. Ужгород. 2003 р. М. Михайлюк. Фото А. Єфімова.
- 3.1.11. Пам'ятник В. Івасюку Львів. 2012 р. С. Олешко. Фото А. Єфімова.
- 3.1.12. Пам'ятник С. Бандері Львів. 2007 р. М. Посікіра. Фото А. Єфімова.
- 3.1.13. Пам'ятник С. Бандері. Івано-Франківськ. 2009 р. М. Посікіра.
- 3.1.14. Пам'ятник С. Бандері в Тернополі. 2008 р. Р. Вільгушинський.
- 3.1.15. Пам'ятник С. Бандері. м. Самбір Львівської області. М. Посікіра.
- 3.1.16. Пам'ятник С. Бандері. Дрогобич. Львівська обл. 2001 р., Л. Яремчук.
- 3.1.17. Пам'ятник С. Бандері в Дублянах. 2004 р. Я. Лоза. Фото А. Єфімова.
- 3.1.18. Пам'ятник С. Бандері в м. Трускавець Львівської обл. 2010 р. І. Самотос.
- 3.1.19. Пам'ятник С. Бандері в м. Городенка Івано-Франківської обл. 2008 р. І. Осадчук.
- 3.1.20. Погруддя С. Бандері в м. Бережани Тернопільської обл. 1995 р.
- 3.1.21. Погруддя С. Бандері в м. Червоноград Львівської обл. 2005 р. В. Гурмак.
- 3.1.22. Пам'ятник Героям Буковинського куреня. Чернівці. 1995 р. І. Салевич.
- 3.1.23. Пам'ятник Борцям за волю України. Івано-Франківськ. 2003 р. В. Довбенюк.
- 3.1.24. Пам'ятний знак Борцям за волю України в одному із мікрорайонів Івано-Франківська. 2012 р.
- 3.1.25. Меморіал жертвам Голокосту у Львові. 1992 р. Л. Штернштейн. Фото А. Єфімова.

- 3.1.26. Пам'ятник жертвам комуністичних злочинів. 1997 р. П. Штаєр, Р. Сивенький. Фото А. Єфімова.
- 3.1.27. Пам'ятник жертвам Чорнобильської катастрофи. Ужгород. 2004 р. В. Олашин. Фото А. Єфімова.
- 3.1.28. Пам'ятник страченим українським патріотам. 2003 р. В. Довбенюк, О. Козак, А. Кос. Фото А. Єфімова.
- 3.1.29. Пам'ятник закарпатським добровольцям, які загинули у Другій світовій війні в Ужгороді. 2001 р. І. Бровді. Фото А. Єфімова.
- 3.1.30. Пам'ятник Воїнам-афганцям у Тернополі. 1994 р., К. Сікорський.
- 3.1.31. Пам'ятник Воїнам-афганцям в Ужгороді «Скорботна мати». 1995 р. В. Олашин. Фото А. Єфімова.
- 3.1.32. Пам'ятник Воїнам-афганцям в Івано-Франківську 2009, В. Вільщук
- 3.1.33. Пам'ятник загиблим у локальних війнах у Рівному. 1999 р. М. Сівак, В. Петухов. Фото А. Єфімова.
- 3.1.34. Пам'ятник жертвам Чорнобильської катастрофи в Луцьку. 2004 р.
- 3.1.35. Пам'ятник жертвам московсько-кадебістських катів в Луцьку. 2004 р. А. Бідзіля.
- 3.1.36. Пам'ятник жертвам Чорнобильської катастрофи в Рівному. 2001 р. Л. Закревський.
- 3.1.37. Пам'ятник загиблим правоохоронцям у Львові. 1997 р. В. і А. Сухорські. Фото А. Єфімова.
- 3.1.38. Пам'ятник загиблим правоохоронцям в Івано-Франківську. 1997 р. М. Посікіра. Фото А. Єфімова.
- 3.1.39. Пам'ятник загиблим правоохоронцям в Ужгороді. 2011 р. М. Белень. Фото А. Єфімова.
- 3.1.40. Пам'ятник працівникам прокуратури в Ужгороді. 2011 р. М. Белень. Фото А. Єфімова.

- 3.1.41. Пам'ятник королю Данилу Галицькому у Львові. 2001 р. В. Ярич, Р. Романович. Фото А. Єфімова.
- 3.1.42. Пам'ятник королю Данилу Галицькому в Тернополі. 2002 р. Б. Рудий.
- 3.1.43. Пам'ятник Йосипу Сліпому в Тернополі. 2004 р. Р. Вільгушинський, А. Водоп'ян. Фото А. Єфімова.
- 3.1.44. Пам'ятник А. Духновичу в Ужгороді. 1998 р. М. Белень. Фото А. Єфімова.
- 3.1.45. Пам'ятник Кирилу та Мефодію в Мукачеві. 2000 р. І. Бровді.
- 3.1.46. Пам'ятник Є. Гакману у Чернівцях. 2006 р. М. Мірошниченко.
- 3.1.47. Скульптура св. Миколая в Луцьку. 2001 р. Я. Скакун. Фото А. Єфімова.
- 3.1.48. Пам'ятник Івану-Павлу II у Львові. 2001 р. Лео Мол. Фото А. Єфімова.
- 3.1.49. Пам'ятник Міхаю Емінеску у Чернівцях. 2000 р. І. Салевич.
- 3.1.50. Пам'ятник Францу-Йосипу у Чернівцях. 2009 р. В. Цісарик, С. Іванов
- 3.1.51. Пам'ятник Шандору Петефі в Ужгороді. 1990 р. Ф. Бені. Фото А. Єфімова.
- 3.1.52. Пам'ятник імператриці Марії-Терезії в Ужгороді. 2015 р. Б. Томашевський. Фото А. Єфімова.
3. 1.53. Пам'ятник «Просвіті» у Львові. 1993 р. В. Ярич, М. Обідняк. Фото А. Єфімова.
3. 1.54. Пам'ятник Іванові Трушу у Львові. 1996 р. С. Олешко. Фото А. Єфімова.
- 3.1.55. Пам'ятник А. Ерделі та Й. Бокшаю в Ужгороді. 1992 р. М. Олійник. Фото А. Єфімова.
- 3.1.56. Пам'ятник «Колиска миру» у Чернівцях 1992 р. Фото А. Єфімова.
- 3.1.57. Пам'ятник на честь проголошення столиці ЗУНР в Івано-Франківську. 2004 р. В. Довбенюк. Фото А. Єфімова.
- 3.1.58. Пам'ятник І. Горбачевському в Тернополі. 2004 р. О. Маляр. Фото А. Єфімова.
- 3.1.59. Пам'ятник Соломії Крушельницькій в Тернополі. 2010 р. В. Стасюк. Фото А. Єфімова.



- 3.1.60. Пам'ятник пластунам, які не зрадили своїх присяг в Івано-Франківську. 2012 р. В. Довбенюк. Фото А. Єфімова.
- 3.1.61. Пам'ятник Руській Трійці в Івано-Франківську. 2013 р. В. Довбенюк. Фото А. Єфімова.
- 3.1.62. Пам'ятник Ігнатію Рошковичу в Ужгороді. 2012 р. М. Колодко. Фото А. Єфімова.
- 3.1.63. Пам'ятник жертвам депортації в Тернополі. 2014 р. В. і А. Сухорські. Фото А. Єфімова.
- 3.1.64. Пам'ятник Б.-І. Антоничу у Львові. 2016 р. Володимир Одрехівський.
3. 2.1. Пам'ятник вояку Швейку у Львові. 2002 р. В. Цісарик. Фото А. Єфімова.
- 3.2.2. Пам'ятник Никифору Дровняку. Львів. 2006 р. С. Олешко. Фото А. Єфімова.
- 3.2.3. Пам'ятник Леопольду фон Захер Мазоху. Львів. 2008 р. В. Цісарик. Фото А. Єфімова.
3. 2.4. Пам'ятник винахідникам Гасової Лампи Ігнатію Лукасевичу та Яну Зеху. Львів. 2009 р. В. Цісарик. Фото А. Єфімова.
- 3.2.5. Пам'ятник «Львівським броварям». Львів. 2011 р. В. Цісарик. Фото А. Єфімова.
3. 2.6. Пам'ятник «Виноробу» у м. Виноградово, Закарпатської обл. 2011 р. М. Колодко.
- 3.2.7. Пам'ятник «Сажотрусу» в м. Мукачеве, Закарпатської обл. 2010 р. І. Бровді. Фото А. Єфімова.
- 3.2.8. Пам'ятник сантехніку в Тернополі. 2010 р. Фото А. Єфімова.
- 3.2.9. Пам'ятник Ліхтарнику в Ужгороді. 2010 р. М. Колодко. Фото А. Єфімова.
- 3.2.10. Пам'ятник Пабло Пікассо у Львові. 2008 р. В. Цісарик. Фото А. Єфімова.
- 3.2.11. Пам'ятник «Усмішці» у Львові. 2001 р. О. Дергачов. Фото А. Єфімова.
3. 2.12. Міні-пам'ятники Ужгорода «Посланець св. Миколая». 2010 р., М. Колодко.
3. 2.13. Міні-пам'ятники Ужгорода. «Свободка» 2011 р. М. Колодко.

- 3.2.14. Міні-пам'ятники Ужгорода. Ференц Ліст. 2012 р. М. Колодко.
- 3.2.15. Міні-пам'ятники Ужгорода. «Човен Карпатія». 2012 р. М. Колодко.
- 3.2.16. Міні-пам'ятники Ужгорода. «Їглавські їжаки». 2013 р. М. Колодко.
- 3.2.17. Міні-пам'ятники Ужгорода. Художник Гаврило Глюк. 2012. М. Колодко.
- 3.2.18. Міні-пам'ятники Ужгорода. Джон Лорд. 2014, М. Колодко.
- 3.2.19. Міні-пам'ятники Ужгорода. Енді Ворхол. 2014, М. Колодко.
- 3.2.20. Міні-пам'ятники Ужгорода. Ріка «Малий Уж». 2015 р., М. Колодко.
- 3.2.21. Міні-пам'ятники Ужгорода. Микола Шугай, 2015 р., М. Колодко.
- 3.2.22. Міні-пам'ятники Ужгорода. Михайло Стренк, 2015 р. М. Колодко.
- 3.2.23. Міні-пам'ятники Ужгорода. Вольфганг Амадей Моцарт 2015 р. М. Колодко.
- 3.2.24. Міні-пам'ятники Ужгорода. Фокусник Гаррі Гудіні. 2015 р. М. Колодко.
3. 2.25. Міні-пам'ятники Ужгорода. Загиблим воїнам АТО. 2015 р. М. Колодко.
3. 2.26. Міні-скульптура Львова. «Львівські батярики». 2012 р. В. Цісарик.
3. 2.27. «Луцький кликун» Міні -скульптура. Луцьк. 2015 р.
- 3.2.28. Пам'ятник «Людині-невидимці» у Тернополі. 2010 р. Т. Демкура.
- 3.2.29. Скульптура «12-й стілець». Тернопіль. 2010 р. Д. Мулярчук.
- 3.2.30. Пам'ятник «Невідомому корупціонеру» у Чернівцях. 2009 р. А. Федірко.
- 3.2.31. Пам'ятник туристичному рюкзаку Львів. 2012 р. Фото А. Єфімова.
- 3.2.32. Пам'ятник весільному рушнику, Ужгород. 2010 р. Фото А. Єфімова.
3. 2.33. Скульптурна група «Випадкова зустріч» у Тернополі. 2001 р. С. Джонсон.
- 3.2.34. Пам'ятник Гленну Голду в (Торонто Канада).1999 р. Рут Абернесі.
- 3.2.35. Скульптурна група «Пара лелек». Тернопіль. 2010 р. С. Лебединський.
- 3.2.36. Скульптурна група «Бджілка-трудівниця». Тернопіль. 2009 р. В. Рудка.
- 3.2.37. Кована міська скульптура Івано-Франківська. Композиція «Букет майстрів». 2006 р. Фото А. Єфімова.
- 3.2.38. Кована міська скульптура Івано-Франківська. Композиція «Великоднє сонце». 2008 р. Фото А. Єфімова.

- 3.2.39. Кована міська скульптура Івано-Франківська. «Круговерть ковальських міст». 2009 р. Фото А. Єфімова.
- 3.2.40. Кована міська скульптура Івано-Франківська. «У рамках ковальських традицій». 2009 р. Фото А. Єфімова.
3. 2.41. Кована міська скульптура Івано-Франківська. 2015 р.
- 3.2.42. Кована міська скульптура «Дерево щастя». Івано-Франківськ. 2008 р. Фото А. Єфімова.
- 3.2.43. Кована міська скульптура «Дерево Щастя». Тернопіль, 2009 р. Фото А. Єфімова.
- 3.2.44. Кована міська скульптура «Серце любові». Тернопіль. 2010 р. Фото А. Єфімова.
3. 2.45.«Алея кованих скульптур» у Рівному. 2015 р. Композиція «Сталеві долоні». А. Вольський. Фото А. Єфімова.
- 3.2.46. Кована скульптура «Глобус Ужгорода». 2012 р. С.Безик. Фото А. Єфімова.
- 3.2.47. Кована міська скульптура «Ровер» у Чернівцях 2009 р. А. Хорт.
- 3.2.48. Кований пам'ятник померлим від СНІДу. Львів. 2015 р. Фото А. Єфімова.
- 3.2.49. Скульптурна група «Львівські Ромео та Джульєтта». 2013 р. М. Гоца. Фото А. Єфімова.
- 3.2.50. Пам'ятник Юрію Кульчицькому у Львові. 2013 р. В. і П. Сколоздра, Р. Кикта. Фото А. Єфімова.
- 3.2.51. Міська скульптура «Любитель вина». Львів. 2011 р. Фото А. Єфімова.
- 3.3.1. Меморіальна дошка на честь Степана Бандери. Львів.
- 3.3.2. Меморіальна дошка на честь Василя Бандери. Івано-Франківськ.
- 3.3.3. Меморіальна дошка на честь Лева Бачинського. Івано-Франківськ.
- 3.3.4. Меморіальна дошка на честь Степана Ленкавського. Івано-Франківськ
- 3.3.5. Меморіальний знак Жертвам фашизму в Івано-Франківську. 2011 р. С. Грицай.
- 3.3.6. Меморіальна стела пам'яті жертв політичних репресій. Тернопіль.

2002 р. В. Садовник. Фото А. Єфімова.

3. 3.7. Меморіальний знак «Воля ціни не має». Львів. 2008 р. В. Каменщик. Фото А. Єфімова.

3.3.8. Меморіальна стела на честь приїзду Івана-Павла II до Львова. 2002 р. Я. Скакун. Фото А. Єфімова.

3.3.9. Меморіальна стела на честь митрополита А. Шетицького в Івано-Франківську. Фото А. Єфімова.

3.3.10. Меморіальна стела на честь патріарха Йосипа Сліпого у Львові. 1997 р. Ю. Савко. Фото А. Єфімова.

3.3.11. Меморіальна дошка на честь «1020-ліття Хрещення Київської русі» в Івано-Франківську. Фото А. Єфімова.

3. 3.12. Меморіальна дошка на честь Діонізія Шолдри в Тернополі. 1998 р.

3. 3.13. Меморіальна дошка на честь Романа та Магріт Сельських у Львові. 2004 р. Я. Мотика. Фото А. Єфімова.

3. 3.14. Меморіальна дошка на честь Емануїла Миська. Львів, 2001 р. Ю. Мисько.

3. 3.15. Меморіальна дошка на честь О. Кравченка. Львів. 2008 р. В. Ропецький

3.3.16. Меморіальна дошка на честь Ярослава Лукавецького в Івано-Франківську.

3.3.17. Засновникам Закарпатської школи живопису Й. Бокшаю і А. Ерделі в Ужгороді. 2012 р. В. Білей.

3. 3.18. Меморіальна дошка на честь Василя Барвінського. Львів. 1991 р. Володимир Одрехівський.

3.3.19. Меморіальна дошка на честь Ігоря Білозіра. Львів. 2010 р. А. Сухорський.

3.3.20 Меморіальна дошка на честь Станіслава Людкевича. Львів. 1991 р. Володимир Одрехівський.

3.3.21. Меморіальна дошка на честь Назарія Яремчука в Чернівцях. 2011 р. А. Присяжнюк.

3.3.22. Меморіальна дошка на честь Михайла Ткача в Чернівцях. 2012 р.

3.3.23. Меморіальна дошка на честь Володимира Івасюка в Чернівцях. І. Салевич.

- 3.3.24. Меморіальна дошка на честь Яросала Дашкевича. Львів Фото А. Єфімова.
- 3.3.25. Меморіальна дошка на честь Ярослава Бурака. Львів. Фото А. Єфімова.
- 3.3.26. Меморіальна дошка на честь Модеста Левицького. Луцьк.
- 3.3.27. Меморіальна дошка на честь Осипа Маковея. Львів. Фото А. Єфімова.
- 3.3.28 Меморіальна дошка на честь Володимир Вихруща. Тернопіль.
- 3.3.29. Меморіальна дошка на честь Миколи Лепкого. Івано-Франківськ.
- 3.3.30. Меморіальна дошка на честь Януша Бойяї. Львів. Фото А. Єфімова.
- 3.3.31. Меморіальна дошка на честь Рауля Валенберга. Ужгород. Фото А. Єфімова.
- 3.3.32. Меморіальна дошка на честь Йозефова Рота. Львів. 2009 р. М. Буник.
- 3.3.33. Меморіальна дошка «Троянди, що метуть тротуар» у Чернівцях. 2008 р.
- 3.3.34. «Алея зірок» у Чернівцях. Фото А. Єфімова.
- 3.3.35. «Алея зірок» у Тернополі. Фото А. Єфімова.

#### Ілюстрації до розділу 4

- 4. 1.1. Пам'ятник розстріляним професорам у Львові. 2011 р. А. Сліва, О. Трофименко, Д. Сорокевич. Фото А. Єфімова.
- 4.1.2. Пам'ятник жертвам Голокосту в Ужгороді. 2016 р. М. Колодко, П. Сарваші.
- 4. 1.3. Концептуальний меморіальний об'єкт на честь Революції Гідності. Львів. 2014 р. Фото А. Єфімова.
- 4.1.4. Пам'ятник «Героям Небесної сотні» в Івано-Франківську. 2016 р. Ю. і В. Семків. Фото: Богдан Дасюк з сайту <http://informer.news>
- 4.1.5. Проект «Простір синагог» у Львові. 2016 р. Ф. Решке, С. Янке, за участю Ю. Столярова. Фото А. Єфімова.
- 4. 1.6. Об'єкт «Триангел» у Львові. 2010 р. С. Савченко. Фото С. Савченко.
- 4.1.7. Тимчасовий об'єкт «Пам'ятник Переможцеві» у Львові. 2012 р.
- 4.1.8. Об'єкт «Кросворд» у Львові. 2007 р. С. Петлюк. Фото А. Єфімова.
- 4.1.9. Мурал «Ісус, що багословляє подорожніх». Івано-Франківськ. 2010 р. А. Семанишин, Я. Стецик. Фото А. Єфімова.
- 4.1.10. Мурал «Дивний сон» в Івано-Франківську. 2012 р. В. Грех.

- 4.1.11. Стріт-арт від болгарських художників В. Георгієвої та Н. Божінова у Львові. 2012 р. Фото А. Єфімова.
- 4.1.12. Мурал «Відродження». Львів. 2014 р. С. Радкевич і П. Сассон.
- 4.1.13. С. Радкевич «Упокій». Сергій Нігоян. Львів. 2014 р. Фото С. Радкевич.
- 4.1.14. С. Радкевич. «Святі мужі Волині». Луцьк. 2014 р. Фото С. Радкевич.
- 4.1.15. С. Радкевич «Жалоба». Львів. 2014 р. Фото С. Радкевич.
- 4.1.16. Проект «Ревіталізація Підзамче». Мурал на вул. Заводській, 39. Львів. 2014 р. Kickit Art Studio. Фото А. Єфімова.
- 4.1.17. Проект «Ревіталізація Підзамче». Мурал на вул. Мулярській, 3. Львів. 2014 р. Kickit Art Studio. Фото А. Єфімова.
- 4.1.18 Проект «Ревіталізація Підзамче». Розписи дитячих майданчиків. Львів. 2014 р. Kickit Art Studio. Фото А. Єфімова.
- 4.1.19 Проект «Ревіталізація Підзамче». Мурал від польського художника Бартека Святецького. Львів. 2014 р. Фото А. Єфімова.
- 4.1.20. Проект «Львівська вулична галерея» . 2015 р. Фото А. Єфімова.
- 4.1.21. Мурали Луцька. Із серії «Круговорот. Душа міста» А. Калькова. 2014 р.
- 4.1.22. Мурали Луцька. 2014 — 2015 рр. Фото А. Єфімова.
- 4.1.23. Мурал на патріотичну тематику. Луцьк. 2014 р. Фото А. Єфімова.
- 4.2.1. О. Коношенко Інсталяція «Відсутність належності». Львів., «Тиждень актуального мистецтва» 2009 р. Фото А. Єфімова.
- 4.2.2. А. Белов Проект «Дзеркало». Львів, «Тиждень актуального мистецтва» 2009 р. Фото А. Єфімова.
- 4.2.3. Я. Присяжнюка та І. Сільваші. Медіа-інсталяція «Подвоєння реальності». Львів. «Тиждень актуального мистецтва». 2009 р.
- 4.2.4. Медіа-інсталяція в публічному просторі міста від мистецької формації «Кома». Львів. «Тиждень актуального мистецтва». 2009 р.
- 4.2.5. Е. Редл. Медіа-інсталяція «Зсув швидкості». «Тиждень актуального мистецтва». Львів. 2009 р.

- 4.2.6. Ю. Білей, П.Ковач «L.E.B.I.D.Ь/ В.O.D.A/ N.E.B.O.». Проект «Park.in. Мистецтво в публічному просторі». Львів. 2010 р. Фото з сайту <http://zaxid.net>
- 4.2.7. С. Якунін, Г.Сидоренко «Діалоги». Проект «Park.in. Мистецтво в публічному просторі». Львів. 2010 р. Фото з сайту <http://zaxid.net>
- 4.2.8. Г. Сидоренко «Такт». Проект «Park.in. Мистецтво в публічному просторі». Львів. 2010 р. Фото з сайту <http://zaxid.net>
- 4.2.9. Р. Тремба «Двері». Проект «Park.in. Мистецтво в публічному просторі». Львів. 2010 р. Фото з сайту <http://zaxid.net>
- 4.2.10. Я. Футимський «Year of no light». Проект «Park.in. Мистецтво в публічному просторі». Львів. 2010 р. Фото з сайту <http://zaxid.net>
- 4.2.11. О. Сусленко «Робочі місця». Проект «Park.in. Мистецтво в публічному просторі». Львів. 2010 р. Фото з сайту <http://www.suslenko.com>
- 4.2.12. Т. Котляр. Об'єкт «Селекція». Львів. «Тиждень актуального мистецтва» 2012 р. Фото А. Єфімова.
- 4.2.13. О. Воронко, І. Слободян, О.Фурдіяк, Ю. Яремчук. Предметно-звукова інсталяція-перформанс «Дудіння». Львів. «Тиждень актуального мистецтва» 2012 р. Фото А. Єфімова.
- 4.2.14. О. Перковський. Урбаністичний проект «Добудова». Львів. «Тиждень актуального мистецтва». 2012 р. Фото А. Єфімова.
- 4.2.15. «Відкрита група». Проект «Відкрита галерея». Львів. «Тиждень актуального мистецтва» 2012 р. Фото А. Єфімова.
- 4.2.16. Перформанси на вулицях міста в рамках «Тижня актуального мистецтва» 2012 р.
- 4.2.17. Перформанс Губерта Вінчика. «Дні мистецтва перформанс» Львів. 2013 р. [46].
- 4.2.18. Перформанс Бенаса Шарки. «Дні мистецтва перформанс». Львів. 2013 р. [46].

4.2.19. Контактна імпровізація в публічному просторі «Системи, які поєднують нас». Dance Platform. Львів. «Дні мистецтва перформанс» 2013 р. [46].

4.2.20. О. Костюк. Інсталяція «Сад». Львів. 2014 р. Фото А. Єфімова.

4.2.21. В. Кауфман. Інсталяція «Волонтери». Львів. «Тиждень актуального мистецтва». 2014 р. Фото з сайту <http://zaxid.net>

4.2.22. Проект «Тимчасова виставка». Ужгород. 2014 р.

Ілюстрації до роділу 5

5. 1. Пам'ятник митрополиту Андрею Шептицькому у Львові. 2015 р. М. Посікіра, М. Федик, І. Кузьмук. Фото А. Єфімова.

5. 2. Пам'ятник митрополиту Андрею Шептицькому в Івано-Франківську. 2015 р. С. Федорин.

5. 3. Пам'ятник «Українцям — жертвам Голодомору-геноциду та депортацій ХХ століття». Львів. 2007 р. Фото А. Єфімова.

5. 4. Скульптура вояк Швейк біля ТРК «Південний» у Львові. 2014 р. Фото А. Єфімова.

5.5. Скульптура «Колесо Фортуни» біля ТРК «Південний» у Львові. 2013 р. Фото А. Єфімова.

5.6. Пам'ятник лікарю-ветеринару у Львові. 2016 р. Ю.Савко. Фото А. Єфімова.

5.7. Тиражована скульптура Богородиці в міському просторі. Львів. Фото А. Єфімова.

5.8. Скульптура Діви Марії в Івано-Франківську. 2000 р. С. Топорков.

5.9. Тимчасова статуя Ісуса Христа в центрі Львова. 2014 р. Фото з сайту <http://zaxid.net>

5.10. Флешмоб «Художнє обличчя Львова». 2013 р. Фото з сайту <http://lnam.edu.ua>

5.11. Флешмоб «Художнє обличчя Львова». 2016 р. Фото з сайту <http://lnam.edu.ua>

5.12. Інсталяція «Вертеп». Львів. 2015 р. Фото А. Єфімова.

5.13. Фестиваль писанок у Львові. 2015 р. Фото з сайту <http://zaxid.net>

5.14. «Жива скульптура» у Львові. 2015 р. Фото А. Єфімова



- 5.15. Скульптура «Моноліт» поблизу торгового центру у Львові. 2015 р.  
Василь Одрехівський. Фото А. Єфімова
- 5.16. Альтернативна меморіальна дошка на честь Ю. Шевельова у Львові. 2015 р.  
Фото А. Єфімова
- 5.17. Альтернативна меморіальна дошка на честь Юрія Покальчука у Львові.  
Фото А. Єфімова
- 5.18. Проект «Арт-резиденції» в Івано-Франківську. Мурали Хорхе Помара 2015 р.
- 5.19. Мурали в рамках «Porto Franko Gogol Fest». Івано-Франківськ. 2016 р.
- 5.20. Концептуальна інсталяція «ART». Луцьк. 2015 р. Карлос-Гарсія Лаос.
- 5.22. Соціальна інсталяція «Невидимі». Івано-Франківськ. 2015 р.
- 5.22. Соціальна інсталяція «Невидимі». Львів. 2015 р. Фото А. Єфімова
- 5.23. Інсталяція «Градирня мистецтва» в рамках Конгресу культури східного партнерства у Львові. 2015 р., Р. Кушміровський. Фото А. Єфімова
- 5.24. Проект «Franko sculpture symposium». Львів. 2016 р. Фото  
Василь Одрехівський.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

На правах рукопису

Єфімова Анна Вікторівна

УДК 7.03'06:711.433(477.8)''19/20''

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ В УРБАНІСТИЧНИХ ПРОСТОРАХ КІНЦЯ ХХ –  
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (ДОСВІД ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ)**

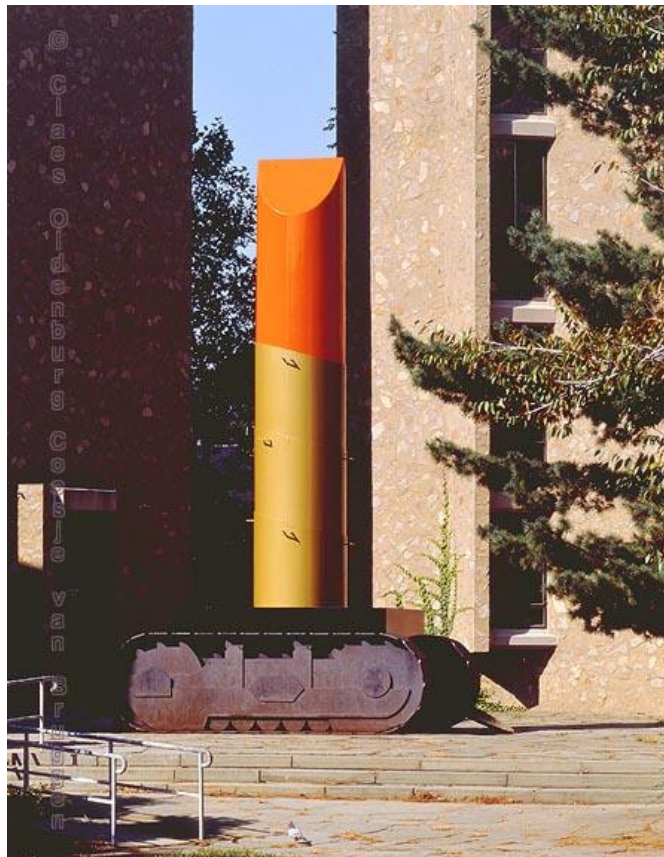
17.00.05 — образотворче мистецтво

**ДОДАТОК А. ІЛЮСТРАЦІЇ**

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник  
Рибак Оксана Зіновіївна  
доктор історичних наук, професор

Львів — 2017



2.1.1. К. Ольденбург «Йельська помада». 1969 р. Йель, США



2.1.2. К. Ольденбург «Прищіпка для білизни». 1976 р. Філадельфія, США



2.1.3. «De Vaartkroon» («Жарт над поліцейським»). 1985 р. Брюссель, Бельгія



2.1.4. «Пам'ятник трудоголіку». Лос-Анджелес, США



2.1.5. «Чиновницька Феміда». Копенгаген, Данія



2.1.6. П. Пікассо. «Голова жінки». 1965 р. Чикаго, США.



2.1.7. А. Колдер «Висока Швидкість» 1977 р. Гран-Рапідс, США



2.1.8. Р. Серра «Похла арка». 1981 р. Нью-Йорк.



2.1.9. Р. Серра «Фулькрум». 1987 р. Лондон



2.1.10. Р. Серра «Повороти Берліна». 1986 р.



2.1.11 А. Капур «Небесні врата». 2010 р. Чикаго, США



2.1.12. Д. Черни «Голова Кафки». 2014 р. Прага, Чехія.



2.1.13. Соціальний мурал «Велика стіна». 1970-ті рр. Лос-Анжелес, США.



2.1.14. Бенксі (Banksy). «Купити до упаду» 2000-ні рр. Лондон.

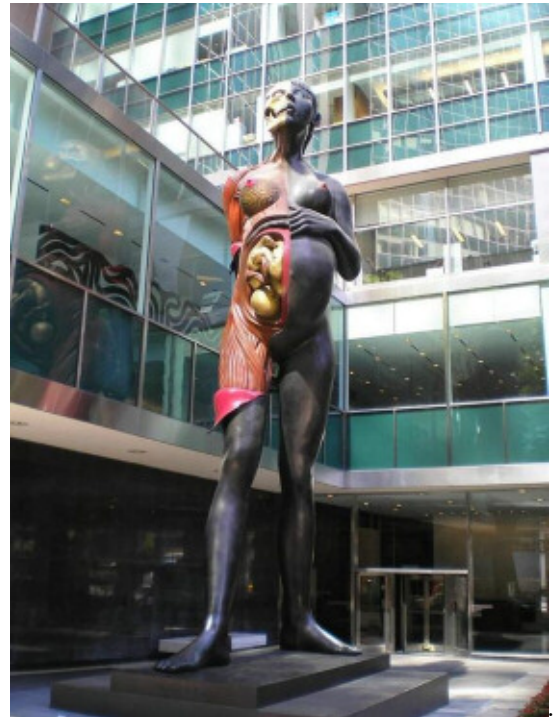


2.1.15. Джо Хілл. Найбільше у світі 3-д графіті (суперграфіка). 2011 р. Лондон.





2.1.16. С. Джонсон. Скульптура М.Монро. 2011 р. Чикаго.



2.1.17. Д. Хьорст «Непорочна мати» 2005 р. Лондон.



2.1.18. Б. Катанело. Із серії «Мандрівники» .



2.1.19 П. Бредлі. «Розширення» Нью-Йорк .



2.1.20. О. Райналді. Пам'ятник папі Івану-Павлу II.



2.1.21 А. Колдер «Фламинго». 1974 р. Чикаго, США.



2.1.22. Й. Герц «Монумент проти нацизму». 2.1.23. Й. Герц, Е. Шалев-Герц «Площа невидимого монумента».



2.1.24. П. Айзерман Меморіал пам'яті жертв Холокосту в Берліні. 2001–2005 рр.



2.1.25. Д. Пауер Меморіал пам'яті жертв Голокосту в Будапешті. 2005 р.



2.1.26. Пам'ятник героям гетто. 2005 р. Краків, Польща



2.1.27. Пам'ятник «Емігранти. Голод». 1997 р. Дублін, Ірландія



2.1.28. «Перехід 1977–2005». 2005 р. Вроцлав, Польща.



2.2.1. Пам'ятник військовим льотчикам. 2001 р. Київ.



2.2.2. Пам'ятник репресованим художникам. 1996 р. Київ.



2.2.3. Пам'ятник Лесю Курбасу. 2002 р. Київ.



2.2.4. Скульптури Майдану Незалежності в Києві («Берегиня», «Архангел Михайїл») 2000–2001 рр.



2.2.5. Пам'ятник засновникам Києва на Майдані Незалежності. 2001 р. Київ.



2.2.6. Скульптура «Гірка пам'ять дитинства» (меморіал пам'яті жертв Голодомору). 2010 р. Київ.





2.2.9. Пам'ятник Рабиновичу. 1995 р. Одеса.



2.2.10. М. Жванецький. 1998 р. Одеса.



2.2.11. «Одеса-мама». 2000 р. Одеса.



2.2.12. «Джинсовий Дюк». 2004 р. Одеса.



2.2.13. Пам'ятник І.Бабелю. 2011 р. Одеса.



2.2.14. «12-й стілець». 1999 р. Одеса.





2.2.15 Арт-інтервенції у міський простір «Р.Е.П.» 2005 р. Київ.



2.2.16 Проект «FGE» «Трініті» 2004 р. Київ.



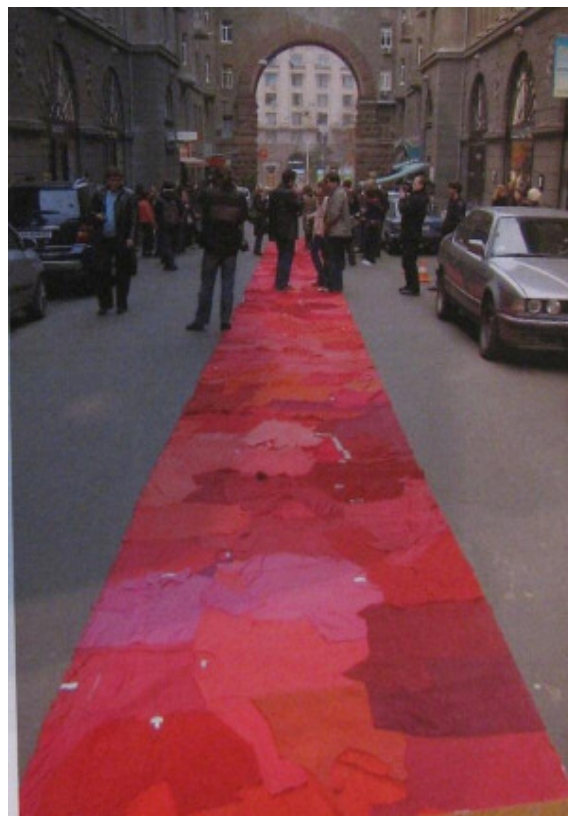
2.2.17. Ж. Кадирова. «Пам'ятник новому пам'ятнику». 2006 р. Шаргород.



2.2.18. О. Чепелик. Проект «Origin / Початок». 2007 р. Київ.



2.2.19. Арт-інтервенція «Вибір мистецтва» групи «Контрабанда». 2007 р. Київ.



2.2.20. В. Сидоренко «Деперсоналізація». 2008 р. Київ. 2.2.22. Л. Наконечна. «Червона доріжка». 2008 р. Київ



2.2.21. Ж. Кадирова «Лавки-графіки». 2008 р. Київ.



2.2.23. Н.Білик. «Дош». 2011 р. Київ.



2.2.24. Ж. Кадирова. Інсталяція «Форма світла». 2011 р. Київ.



2.2.25. Ж. Кадирова «Мушля» Конкурентні роботи «Kyiv sculpture project» 2012 р.



2.2.26. С. Рябченко «Явлення». Конкурентні роботи «Kyiv sculpture project» 2012 р.



2.2.27. Сунь Цзяо «Спадкова мантія». Спеціальний проект «Kyiv sculpture project». 2012 р.



2.2.28. Жауме Пленса «Будинок знань». Спеціальний проект «Kyiv sculpture project». 2012 р.



2.2.29. Соціальні мурали під час «Революції Гідності». 2013 р. Київ. Художник Sociopath



2.2.30. Алешандре Фарту. Портрет Сергія Нігояна. Урбан-проект «City-art». 2015 р. Київ.

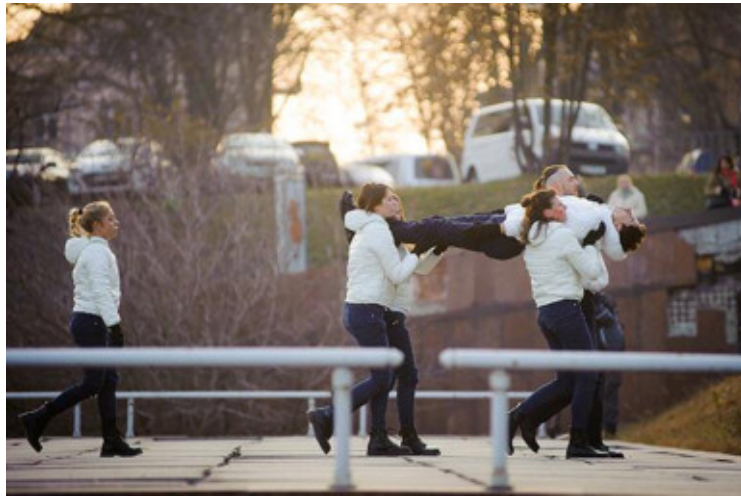


2.2.31. Гвідо ван Хелтен. Портрет Лесі Українки. 2015 р. Київ.



2.2.32. Команда художників Kailas-V. Портрет М. Грушевського. 2015 р. Київ.





2.2.33. «Public Movement». Перформанс «Перехрестя». 2014 р. Київ.



3.1.1. Пам'ятник М. Шашкевичу у Львові. 1990 р.



3.1.2. Пам'ятник М. Грушевському у Львові. 1994 р.



3.1.3. Пам'ятник І. Франкові в Івано-Франківську. 1995 р.



3.1.4. Пам'ятник М. Грушевському в Луцьку. 2002 р.



3.1.5. Пам'ятник Т. Шевченкові у Львові. 1992 р.  
«Хвиля національного відродження». 1995 р.



3.1.6. Пам'ятник Т. Шевченкові в Ужгороді.  
1999 р.



3.1.7. Пам'ятник Т. Шевченкові в Чернівцях.  
1999 р



3.1.8. Пам'ятник Т. Шевченкові в Івано-  
Франківську. 2011 р.



3.1.9. Пам'ятник В. Чорноволу. Львів. 2002 р.



3.1.10. Пам'ятник А. Волошину. Ужгород 2003 р.



3.1.11. Пам'ятник В. Івасюку. Львів. 2012 р.



3.1.12. Пам'ятник С. Бандері у Львові  
2007 р.



3.1.13 Пам'ятник С. Бандері в Івано-  
Франківську. 2009 р.



3.1.14. Пам'ятник С. Бандері в Тернополі  
Львівської обл. 2008 р.



3.1.15. Пам'ятник С. Бандері в м. Самбір



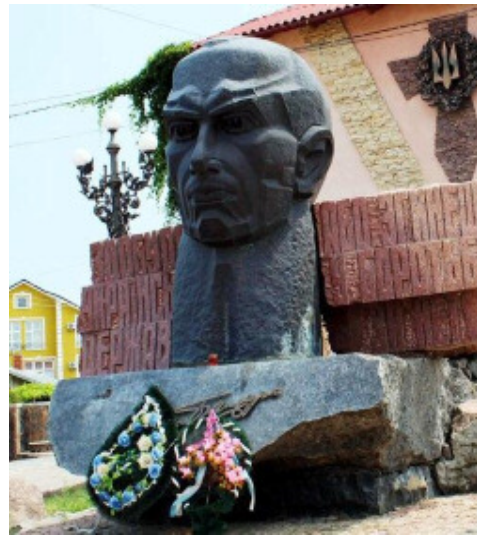
3.1.16. Пам'ятник С. Бандері в Дрогобичі



3.1.17. Пам'ятник С. Бандері в Дублянах



3.1.18. Пам'ятник С. Бандері в . Трускавці



3.1.19. Пам'ятник С. Бандері в м. Городенка



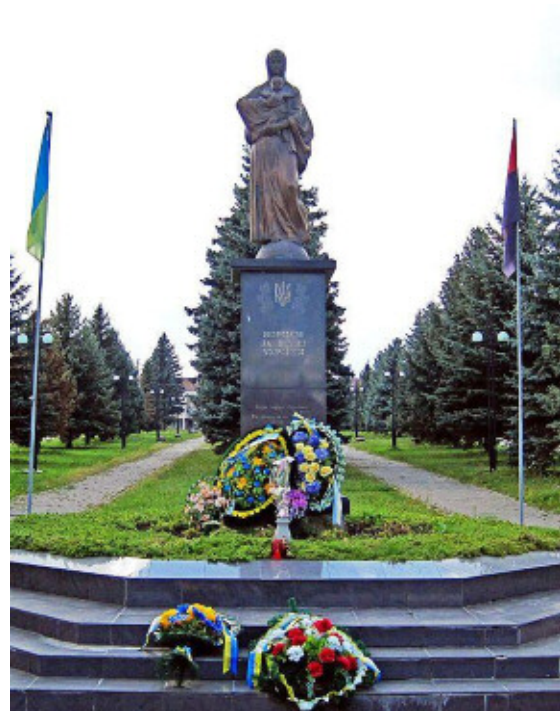
3.1.20. Погруддя С. Бандері в Бережанах



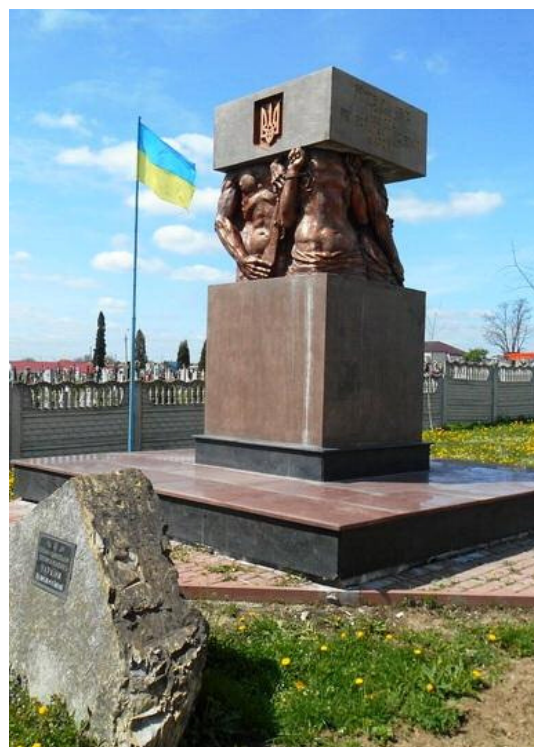
3.1.21. Погруддя С. Бандері в Червонограді



3.1.22. Пам'ятник Героям Буковинського куреня Чернівці. 1995 р



3.1.23. Пам'ятник Борцям за волю України в Івано-Франківську. 2003 р.



3.1.24. Пам'ятник Борцям за волю України в Івано-Франківську. 2012 р.



3.1.25. Меморіал жертвам Голокосту у Львові. 1992 р.



3.1.26. Пам'ятник жертвам комуністичних злочинів у Львові. 1997 р.



3.1.27. Пам'ятник жертвам Чорнобильської катастрофи в Ужгороді. 2004 р.



3.1.28 Пам'ятник страченим українським патріотам в Івано-Франківську. 2003 р.





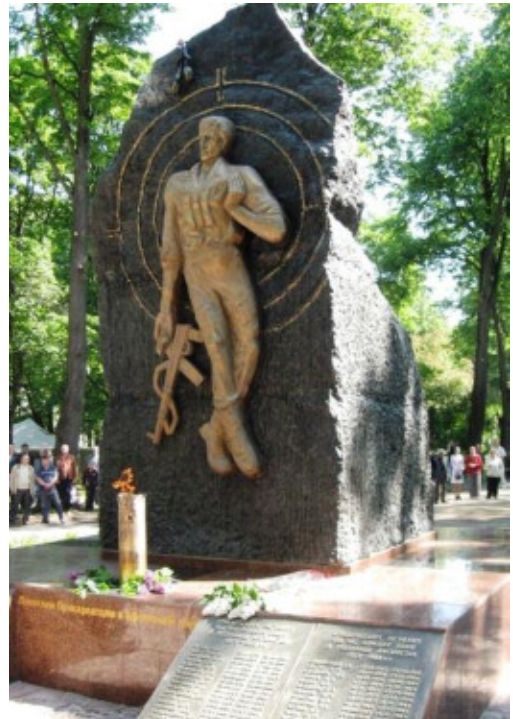
3.1.29. Пам'ятник закарпатським добровольцям, які загинули у Другій світовій війні. 2001 р.



3.1.30. Пам'ятник Воїнам-афганцям у Тернополі. 1994 р.



3.1.31. Пам'ятник воїнам-афганцям в Ужгороді. 1995 р.



3.1.32. Пам'ятник воїнам-афганцям в Івано-Франківську. 2009 р.



3.1.33. Пам'ятник загиблим у локальних війнах у Рівному. 1999 р.



3.1.34. Пам'ятник жертвам Чорнобильської катастрофи в Луцьку. 2004 р.



3.1.35. Пам'ятник жертвам московсько-кадебістських катів в Луцьку. 2004 р.



3.1.36. Пам'ятник жертвам Чорнобильської катастрофи в Рівному. 2001 р.



3.1.37. Пам'ятник загиблим правоохоронцям у Львові. 1997 р.



3.1.38. Пам'ятник загиблим правоохоронцям в Івано-Франківську. 1997 р



3.1.39. Пам'ятник загиблим правоохоронцям в Ужгороді. 2011 р.



3.1.40. Пам'ятник працівникам прокуратури в Ужгороді. 2011 р.



3.1.41. Пам'ятник королю Данилу Галицькому у Львові 2001 р.



3.1.42. Пам'ятник королю Данилу Галицькому в Тернополі. 2002 р.



3.1.43. Пам'ятник Йосипу Сліпому в Тернополі. 2004 р.



3.1.44. Пам'ятник А. Духновичу в Ужгороді. 1998 р.



3.1.45. Пам'ятник Кирилу та Мефодію в Мукачеві. 2000 р



3. 1.46. Пам'ятник С. Гакману в Чернівцях. 2006 р.



3.1.47. Пам'ятник св. Миколая в Луцьку 2001 р.



3.1.48. Пам'ятник. Івану-Павлу II у Львові. 2001 р



3.1.49. Пам'ятник Міхаю Емінеску в Чернівцях. 2000 р.



3.1.50. Пам'ятник Францу-Йосипу в Чернівцях. 2009 р.



3.1.51. Пам'ятник Шандору Петефі в Ужгороді. 1990 р.



3.1.52. Пам'ятник імператриці Марії-Терезії в Ужгороді. 2015 р.



3.1.53. Пам'ятник «Просвіті» у Львові.1993 р.



3.1.54. Пам'ятник І. Трушу у Львові.1996 р.



3.1.55. Пам'ятник Й. Бокшаю, А. Ерделі  
В Ужгороді 1992 р.



3.1.56. Пам'ятник «Колиска миру» у Чернівцях.  
1992 р.



3.1.57. Пам'ятник на честь проголошення столиці ЗУНР в Івано-Франківську. 2004 р.



3.1.58. Пам'ятник І. Горбачевському в Тернополі. 2004 р.



3.1.59. Пам'ятник Соломії Крушельницькій в Тернополі. 2010 р.



3.1.60. Пам'ятник «Пластунам» в Івано-Франківську. 2012 р.





3.1.61. Пам'ятник «Руській трійці» в Івано-Франківську. 2013 р.



3.1.62. Пам'ятник Ігнатію Рошковичу в Ужгороді. 2012 р.



3.1.63. Пам'ятник жертвам депортації в Тернополі. 2014 р.



3.1.64. Пам'ятник Б.-І. Антоничу у Львові. 2016 р.



3.2.1. Пам'ятник вояку Швейку у Львові, 2002 р.



3.2.2. Пам'ятник Никифору Дровняку у Львові. 2006 р.



3.2.3. Пам'ятник Леопольду фон Захер-Мазоху у Львові. 2008 р.



3.2.4. Пам'ятник винахідники газової лампи у Львові. 2009 р.



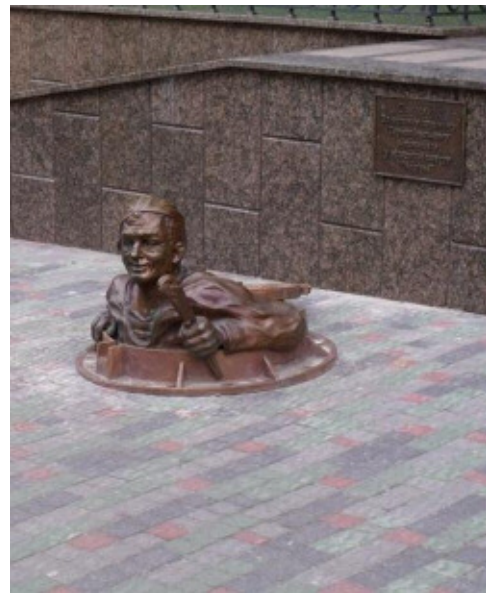
3.2.5. Пам'ятник львівським броварям. 2011 р.



3.2.6. Пам'ятник виноробу в м. Виноградово. 2011 р.



3.2.7. Пам'ятник сажотрусу в Мукачеве. 2010 р.



3.2.8 Пам'ятник Сантехніку в м. Тернопіль. 2010 р.



3.2.9. Пам'ятник ліхтарнику в Ужгороді. 2010 р.



3.2.10. Пам'ятник П. Пікассо у Львові. 2009 р.



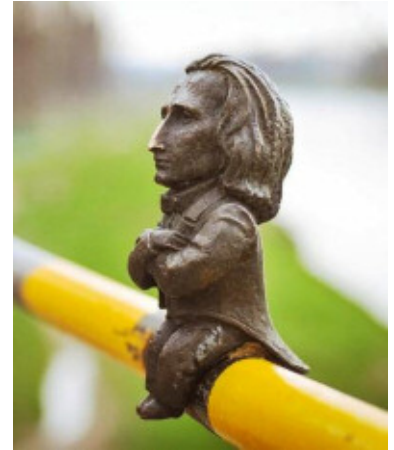
3.2.11. Пам'ятник «Усмішці». Львів. 2001 р.



3.2.12. «Посланець св. Миколая». 2010 р.



3.2.13. «Свободка». 2010 р.



3.2.14. Ференц Ліст. 2012 р.



3.2.15. Човен «Карпатія» 2012 р.



3.2.16. «Їглавські їжаки». 2013 р.



3.2.17. Гаврило Глюк 2014 р.



3.2.18. Джон Лорд. 2014 р.



3.2.19. Енді Уорхол. 2014 р.



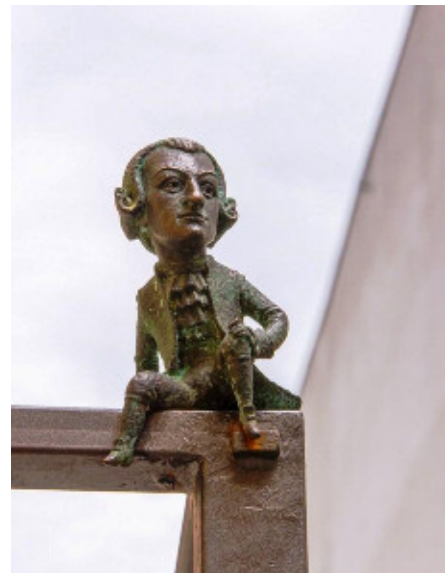
3.2.20. Ріка. «Малій Уж». 2015 р.



3.2.21. Микола Шугай. 2015 р.



3.2.22. Михайло Стренк. 2015 р.



3.2.23. Вольфганг Амадей Моцарт. 2015 р.



3.2.24. Гаррі Гудіні. 2015 р.



3.2.25. Міні-пам'ятник на честь воїнів АТО. Ужгород. 2015 р.

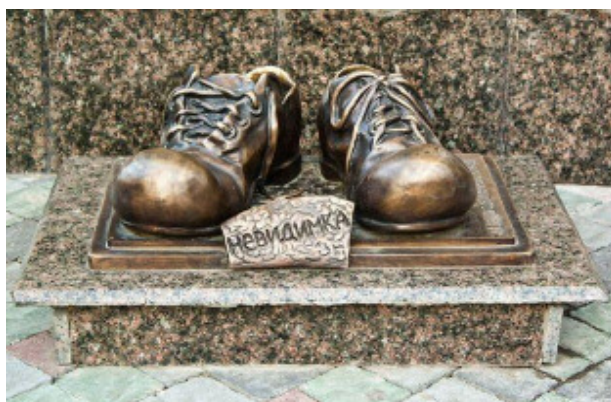


3.2.26. «Батярики». Міні-скульптури у Львові. 2012 р.





3.2.27. «Луцький кликун». 2015 р.



3.2.28. Пам'ятник «Людині-невидимці». Тернопіль. 2010 р.



3.2.29. «12-й стілець». Тернопіль. 2010 р.



3.2.30. Пам'ятник невідомому корупціонеру. Чернівці. 2009 р.



3.2.31. Пам'ятник Туристичному рюкзаку. Львів. 2012 р.



3.2.32. Пам'ятник весільному рушнику. Ужгород. 2010 р.



3.2.33. «Випадкова зустріч». Тернопіль. 2001 р.



3.2.34. Пам'ятник Глену Голду. Торонто. 1999 р.



3.2.35. «Пара лелек» Тернопіль. 2010 р.



3.2.36. «Бджілка-грудівниця». Тернопіль. 2009 р.



3.2.37. «Букет майстрів». Івано-Франківськ. 2006 р.



3.2.38. «Великоднє сонце». Івано-Франківськ. 2008 р.



3.2.39. «Круговерть ковальських міст». Івано-Франківськ. 2008 р.



3.2.40. «В рамках ковальських традицій». Івано-Франківськ. 2008 р.



3.2.41. Кована скульптура. Івано-Франківськ. 2015 р.





3.2.42. «Дерево щастя». Івано-Франківськ. 2008 р.



3.2.43. «Дерево щастя». Тернопіль. 2009 р.



3.2.44. «Серце любові». Тернопіль. 2010 р.



3.2.45. «Алея кованих скульптур». Рівне. 2015 р.



3.2.46. «Глобус Ужгорода». 2012 р.



3.2.47. Скульптурна композиція «Ровер». Чернівці. 2009 р.



3.2.48. Пам'ятник померлим від СНІДУ. Львів. 2015 р.



3.2.49. «Ромуальдо і Пелагея». Львів. 2013 р.



3 2.50. Юрій-Франц Кульчицький. Львів. 2013 р.



3.2.51. Міська скульптура «Любитель вина». Львів



3.3.1



3.3.2.



3.3.3.



3.3.4.



3.3.5.



3.3.6.



3.3.7.



3.3.8.



3.3.9.



3.3.10.



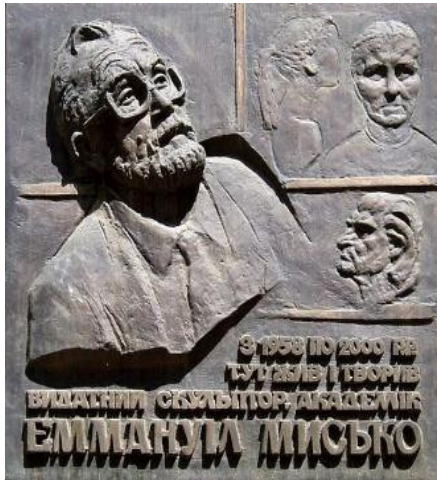
3.3.11.



3.3.12.



3.3.13.



3.3.14.



3.3.15.



3.3.16.



3.3.17.



3.3.18.



3.3.19.



3.3.20.



3.3.21.

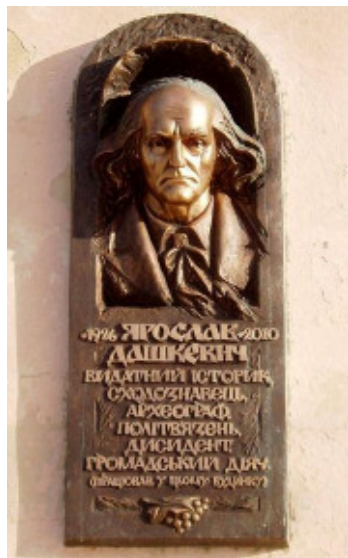


3.3.22.



3.3.23.





3.3.24.



3.3.25.



3.3.26.



3.3.27.



3.3.28.



3.3.29.



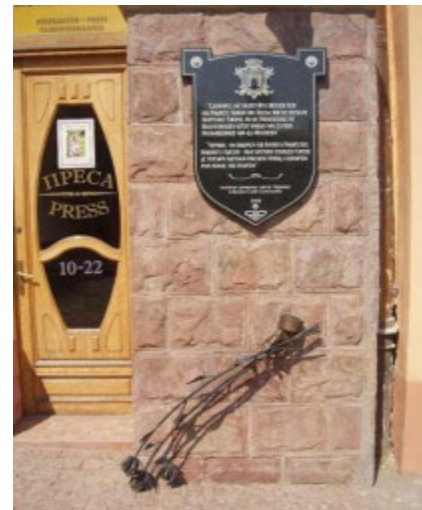
3.3.30.



3.3.31.



3.3.32.



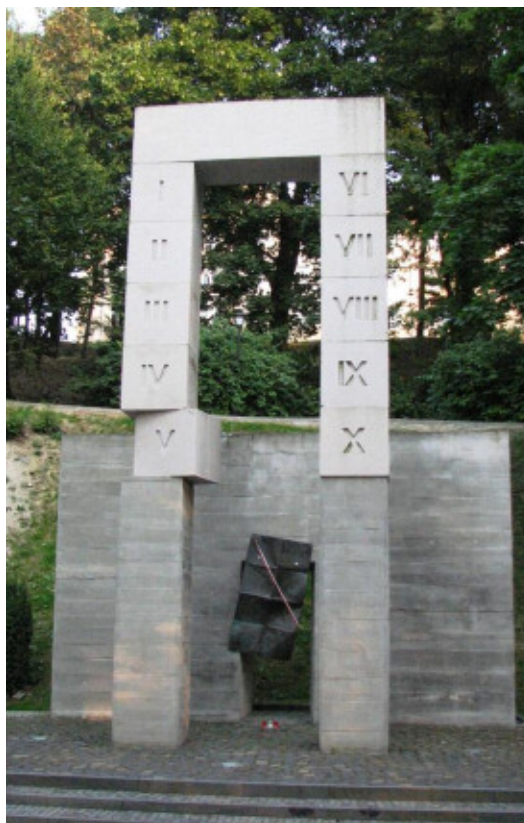
3.3.33.



3.3.34.



3.3.35.



4.1.1. Пам'ятник розстріляним професорам Львів. 2011 р.



4.1.2. Пам'ятник жертвам Голокосту. Ужгород. 2016 р.



4.1.3. Меморіальний об'єкт на честь Революції Гідності. Львів. 2014 р.



4.1.4. Пам'ятник «Героям Небесної сотні». Івано-Франківськ. 2016 р.



4.1.5. Проект «Простір синагог» (інсталяція «Увіковічення»). Львів. 2016 р.



4.1.6. Об'єкт «Триангел». Львів. 2010, 2011, 2012, 2015 рр. С. Савченко.



4.1.7. «Пам'ятник Переможцю». Львів. 2012 р



4.1.8. Об'єкт «Кросворд». Львів. 2007 р.



4.1.9. Мурал «Ісус, що багословляє подорожніх». Івано-Франківськ. 2010 р.



4.1.10 Мурал «Дивний сон». Івано-Франківськ. 2010 р.



4.1.11 Мурали від болгарських художників В. Георгієвої та Н. Божінова. Львів. 2012 р.





4.1.12. Мурал «Відродження». Львів. 2014 р. С. Радкевич, П. Сассон



4.1.13. С. Радкевич. «Упокій». Львів. 2014 р.



4.1.14. С. Радкевич «Святі мужа Волині». Луцьк. 2014 р.



4.1.15 С. Радкевич «Жалоба». Львів. 2014.



4.1.16.Проект «Ревіталізація Підзамче». Львів. 2014 р



4.1.17.Проект «Ревіталізація Підзамче». Львів. 2014 р



4.1.18. Проект «Ревіталізація Підзамче». Львів. 2014 р.



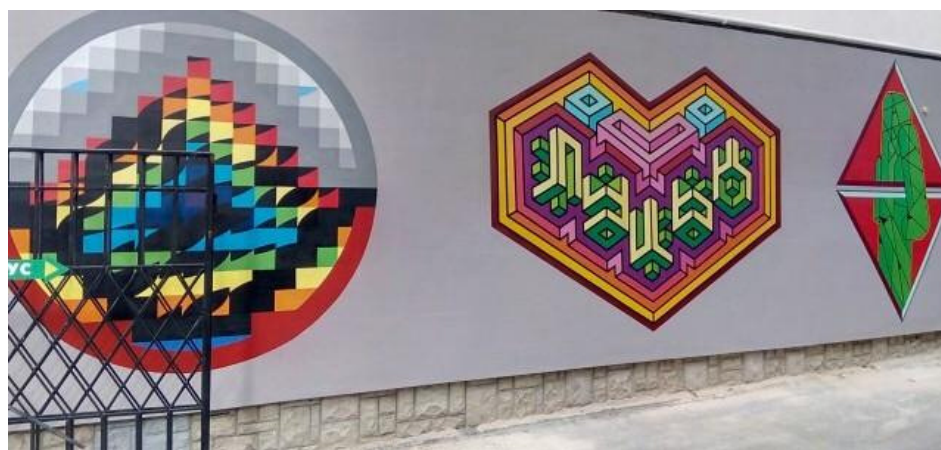
4.1.19 Проект «Ревіталізація Підзамче». Львів. 2014 р.



4.1.20. Урбан-проект «Вулична галерея». Львів. 2015 р.



4.1.21.А. Кальков. «Душа міста». Луцьк. 2014 р.



4.1.22. Муралі в Луцьку. 2014-2015 рр.



4.1.23. Патріотичний мурал в Луцьку. 2014 р.



4.2.1. О. Коношенко «Відсутність належності». Львів. 2009 р.



4.2.2. А. Белов «Дзеркало». Львів. 2009 р.



4.2.3. Я. Присяжнюк, І. Сільваші «Подвоєння реальності»  
Львів. 2009 р.



4.2.4. О. Хорошко, С. Петлюк. Медіа-арт в рамках «Тижня актуального мистецтва» 2009 р.



4.2.5. Е. Редл. Медіа-інсталяція «Зсув швидкості» в рамках «Тижня актуального мистецтва» 2009 р.



4.2.6. Ю. Білей, П.Ковач «L.E.B.I.D./B.O.D.A/ N.E.B.O.» Проект «Park.in». Львів. 2010 р.



4.2.7. С. Якунін, Г.Сидоренко «Діалоги» Проект «Park.in». Львів. 2010 р.



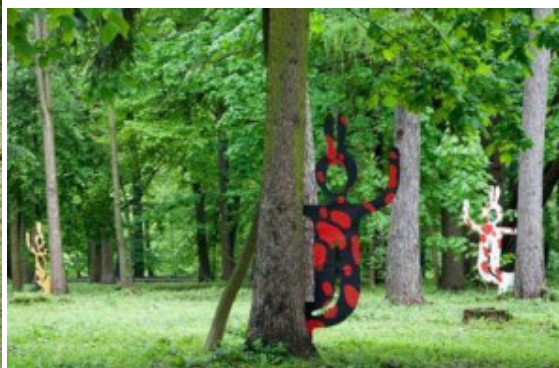
4.2.8. Г. Сидоренко «Такт». Проект «Park.in». Львів, 2010 р.



4.2.9. Р. Тремба «Двері». Проект «Park.in». Львів. 2010 р.



4.2.10 Я. Футимський «Year of no light». Проект «Park.in». Львів. 2010 р.



4.2.11. О. Сусленко «Робочі місця» . Проект «Park.in». Львів. 2010 р.





4.2.12. Т. Котляр. Об'єкт «Селекція». Львів. 2012 р.



4.2.13. Предметно-звукова інсталяція-перформанс «Дудіння». Львів. 2012 р.



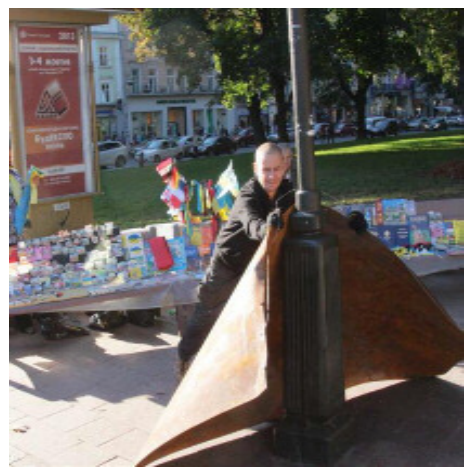
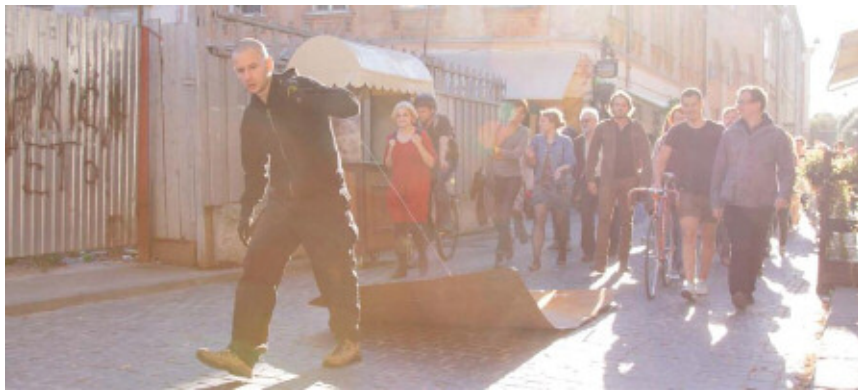
4.2.14. О. Перковський «Добудова». Львів. 2012 р.



4.2.15. «Відкрита група». Проект «Відкрита галерея». Львів. 2012 р.



4.2.16. Перформанси в рамках Тижня актуального мистецтва Львів. 2012 р.



4.2.17. Губерт Вінчик. Перформанс в рамках Днів мистецтва перформанс. Львів. 2013 р.



4.2.18. Бенас Шарка Перформанс в рамках Днів мистецтва перформанс. Львів. 2013 р.



4.2.19. Контактна імпровізація в публічному просторі  
«Системи, які поєднують нас» Dance Platform. Львів. 2013 р.



4.2.20 О. Костюк. Інсталяція «Сад». Львів. 2014 р.



4.2.21. В. Кауфман Інсталяція «Волонтери». Львів. 2014 р.



4.2.22. Проект «Тимчасова виставка». Ужгород. 2014 р.

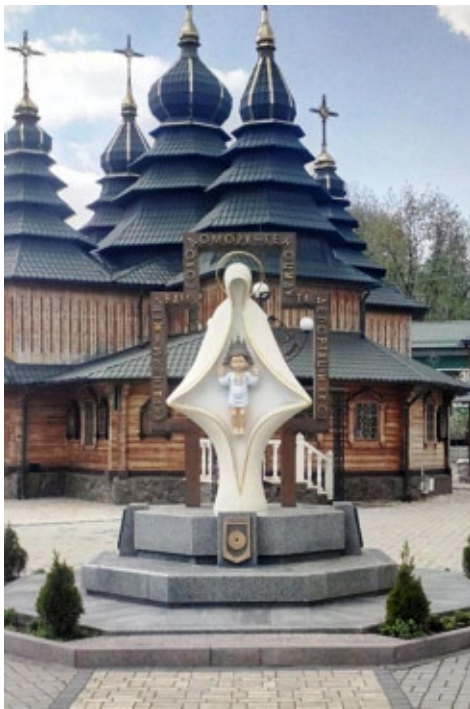


5.1. Пам'ятник А. Шептицькому у Львові. 2015 р.



5.2. Пам'ятник А. Шептицькому в Івано-Франківську. 2015 р.





5.3. Пам'ятник «Українцям – жертвам Голодомору-геноциду та депортацій XX ст. Львів. 2007 р.



5.4. Скульптура «Вояк-Швейк». Львів. 2014 р.



5.5. Скульптура «Колесо Фортуни». Львів. 2013 р.



5.6. Пам'ятник лікарю-ветеринару. Львів. 2016 р.



5.7. Типова статуя Богородиці у Львові.



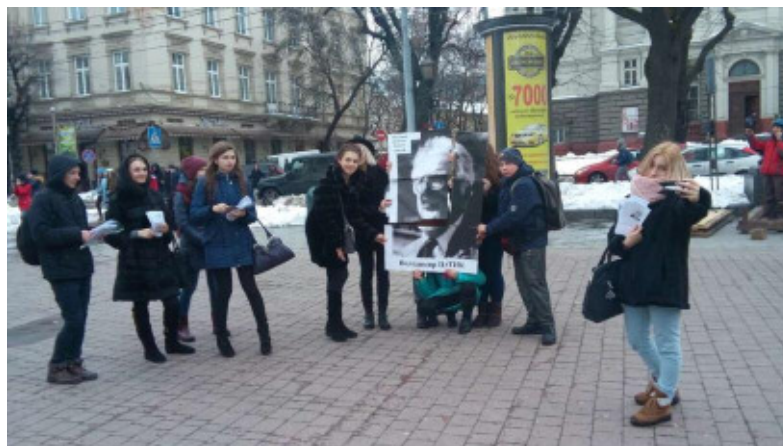
5.8. Скульптура Богородиці в Івано-Франківську.



5.9. Тимчасова статуя Ісуса Христа в центрі Львова. 2014 р.



5.10. Флеш-моб «Художні обличчя Львова». 2013 р.



5.11. Флеш-моб «Художні обличчя Львова». 2016 р.



5.12. Інсталяція «Вертеп». Львів. 2015 р.



5.13. Фестиваль писанок. Львів. 2015 р.



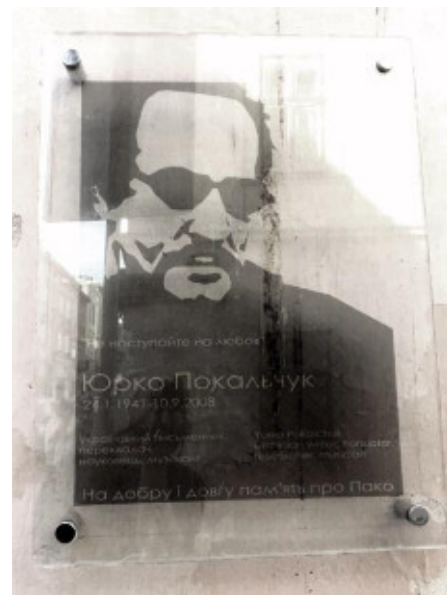
5.14. «Жива скульптура». Львів. 2015 р.



5.15. В. Одрехівський. «Моноліт». Львів. 2015 р.



5.16. Альтернативна меморіальна дошка на честь Ю. Шевельова. Львів



5.17. Альтернативна меморіальна дошка на на честь Ю. Покальчука. Львів



5.18. Мурал в рамках проекту «Арт-резиденції». Івано-Франківськ. 2015 р.



5.19. Мурали в рамках «Porto Franko Gogol Fest». Івано-Франківськ. 2016 р.



5.20. Концептуальна інсталяція «ART». Луцьк. 2015 р.



5.21. Соціальна інсталяція «Невидимі». Івано-Франківськ. 2015 р.



5.22. Соціальна інсталяція «Невидимі». Львів. 2015 р.



5.23. Інсталяція «Градирня мистецтва» в рамках Конгресу культури східного партнерства. Львів. 2015 р.





5.24. Проект «Franko sculpture symposium». Львів. 2016 р.