



УДК [7.038.6+008](477.86-25)"198"

Б12

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1708>

ВЗАЄМИНИ ТРАДИЦІЙНОГО І ПОСТМОДЕРНОГО У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА 80—90-х РОКІВ ХХ СТОРІЧЧЯ

Надія БАБІЙ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Прикарпатський національний університет

імені Василя Стефаника,

кафедра дизайну і теорії мистецтва,

вул. Шевченка, 57, 76000, Івано-Франківськ, Україна

e-mail: nbabij26@gmail.com

Дослідження присвячене вивченню регіональних неакадемічних культурно-мистецьких процесів кінця ХХ ст., їх ролі у розвитку новітньої візуальної культури Івано-Франківська та місця у загальноукраїнському культурному просторі. Неакадемічна творчість розглядається як один з рушіїв розвитку культури, що знаходиться у протиріччі з офіційним мистецтвом (в т. ч. народним). Прагнення змін, пошук нових форм, критика дійсності відобразились у багатогранності феноменів перелому епох, а культурно-мистецька творчість опинилась поміж минулим і майбутнім, « класикою » та постмодернізмом.

Мета дослідження. З'ясувати характер взаємодії між академічними та альтернативними формами мистецтва в Івано-Франківську наприкінці ХХ ст., що виявляють діалог особистості із колективною моделлю творчості. *Хронологічні межі дослідження* — 80—90-ті рр. ХХ сторіччя.

Завдання та предмет дослідження. Порівняти творчість митців, індивідуальний стиль яких зазнав впливу народного мистецтва, зазначити їх приналежність до мистецьких формацій Івано-Франківська, визначити ступінь взаємодій один з одним.

Автор дослідження *доходить висновку*, що межах вузького середовища Івано-Франківська наприкінці ХХ сторіччя відзначено багатство візуальних мистецьких форм, що виявляють діалог особистості із колективною моделлю творчості. Прояви цих процесів спостерігаємо як в академічних видах мистецтва, так і в альтернативних.

Ключові слова: Івано-Франківськ, сприйняття народної спадщини, професійні художники, « Станіславський феномен », андеграунд, постмодернізм.

Nadia BABII

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>

Assistant Professor of the department of design
and art theory of Precarpathian National University.

Ivano-Frankivsk 57, T. Shevchenko Str., 76000

e-mail: nbabij26@gmail.com

RELATIONS BETWEEN THE TRADITIONAL AND THE POSTMODERN IN THE CULTURAL AND ARTISTIC SPACE OF IVANO-FRANKIVSK IN THE 80—90s OF THE XX CENTURY

The study is focused on the investigation of regional non-academic cultural and artistic processes of the late XX-th century, their role in the development of modern visual art culture of Ivano-Frankivsk and its place in the Ukrainian cultural space. Non-academic artistic work is seen as one of the driving forces of cultural development, which is in conflict with the official art (including folk). The desire for change, the search for new forms, the critique of reality were reflected in the multifaceted phenomena of the turn of the epochs, and the cultural and artistic creative work turned out to be between the past and the future, «classic» and postmodernism.

Objectives. To explore the nature of interaction between the academic and alternative forms of art in Ivano-Frankivsk at the end of the twentieth century, which reveal the dialogue of personality with the national folk art. In order to reach this objective it is necessary to compare the artistic work of the artists whose individual style has been influenced by folk art, to indicate their affiliation with the Ivano-Frankivsk artistic establishments, and to determine the degree of their interactions with each other.

Method. The research is based on general principles of research standards. These include, in particular, the integrated and systemic principle, the standards of historicism, objectivity and comprehensiveness.

The cultural approach helps to highlight the tendency towards the national art as a primary source embodied in the works of various genres of the artists of Ivano-Frankivsk region of the period of the 1980s and 1990s. The main research methods are analysis, synthesis and comparison. Diachronic appeals and synchronous methods have made it possible to identify links between the aesthetic orientation of contemporary art and social, national, and global artistic trends.

Results. Within the narrow environment of Ivano-Frankivsk at the end of the twentieth century, a plethora of artistic forms was observed, revealing a dialogue of personality with the collective model of creativity.

The manifestations of these processes are observed both in academic and alternative arts: «picture» exhibitions are amplified by video art, performances, literary readings, so the interaction of «one's own» and «the other» generates many unexpected forms. While not recognizing the value of academic art, artists of the new generation often use secondary quotations, which are unfortunately not mentioned in curatorial comments.

The absence of a modern centralized strategy for the development of art and culture deepens the polarization and leads to negative regressive consequences.

Keywords: Ivano-Frankivsk, perception of national heritage, professional artists, «Stanislav phenomenon», underground, postmodernism.

Вступ. Споглядаючи візуальні мистецькі процеси Прикарпаття кінця ХХ сторіччя з позиції сьогодення, неминуче стикаємось із дуалістичною, чи навіть троїстою позицією критичного оцінювання. З одного боку, художнє середовище міста Івано-Франківськ 80—90-х визначається як типово «спілчанське», а отже, академічне чи постсоцреалістичне. З іншого — вказується на його провінційність чи навіть транзитність до осередків гуцульського мистецтва, — як центр псевдотрадиціоналізму. Це одна позиція окреслює Івано-Франківськ як місце «культурного вибуху», в якому наприкінці 90-х сформувався «Станіславський візуальний феномен», що вивів на поверхню андеграундне мистецтво.

Аналіз досліджень та публікацій. Практика вивчення сучасного мистецтва в Україні наразі перебуває в стадії формування, основні визначення є дискусійними. Для розуміння динаміки художніх текстів в умовах сучасного суспільства звертаємось до праць Ролана Барта [1]. Автору близька позиція Ольги Петрової, а саме теорія «п'ятого напрямку» внутрішнього діалогу [2, с. 22; 3, с. 14], Ореста Голубця, його аналіз проблеми суперечливої необхідності між «нашим» та «чужим» [4, с. 27]. У роботі використані дописи періодичних видань, часописів, інтернет-ресурсів, що характеризують мистецтво нової генерації та митців «Станіславського феномену», власні спогади та інтерв'ю з учасниками культурних процесів тих років.

Мета. З'ясувати характер взаємодії між академічними та альтернативними формами мистецтва в Івано-Франківську наприкінці ХХ сторіччя, що виявляють діалог особистості із колективною моделлю творчості.

Завдання. Порівняти творчість митців, індивідуальний стиль яких зазнав впливу народного мистецтва, зазначити їх приналежність до мистецьких формацій Івано-Франківська, визначити ступінь взаємодій один з одним.

Основна частина. Аналізуючи тезу про взаємини традиційного і постмодерного у культурно-мистецькому просторі Івано-Франківська часу перелому тисячоліть, стикаємось із поняттям міського середовища як формотворчої його основи. Один із учасників «Станіславського феномену», Анатолій Звіжинський, кажучи про відсутність мистецької школи у Івано-Франківську, зауважує, що «...Для

львівських, варшавських, краківських артистів та обивателів довоєнний Станіславів був «перелазом до Карпат», проміжним пунктом на шляху до барвистої екзотики гір. Митці в місті не приживалися: або бували проїздом..., або були приречені на маргіальність і забуття ... всі утворення совітської системи були штучними — Спілка художників, художній музей, Інститут мистецтв, тому існують дотепер за інерцією...» [5]. Ця теза активно поширюється у низці різночасових інтерв'ю автора, хоча до кола А. Звіжинського в різний час входили митці, що належать до спілчанського середовища, закінчили навчання в означеному ВУЗі, були науковцями вказаного музею. Тож критика достатньо однобока, позаяк сторона «офіційних інституцій» досі не виробила стратегічної лінії захисту та критеріїв оцінювання мистецьких новацій, обравши очікувальну позицію.

Зважаючи на існування у місті, окрім вказаних «пострадянських», цілого ряду інших мистецьких угруповань, об'єктивно розглянемо альтернативні форми творчості Івано-Франківщини з огляду на їх спроби адаптувати здобутки народної спадщини до найновіших мистецьких форм.

Найперше зауважимо, що постіндустріальна попсова культура нині ототожнює Івано-Франківськ з «Центром Гуцульщини». Більшість логотипів підприємств та навчальних закладів міста мають зображення гір, смерічок, писанок і т. ін. Найвідомішими сувенірами на обширах усього регіону крім писанок та магнітиків стали дешеві вишиванки, вовняні рукавички, кожушки, виготовлені в Китаї, бурштинові аплікації з коментарем продавчині: «Та ото наш (яремчанський. — Н. Б.) водоспад, у нас тут усюди вони є, та то котрийсь із них...». Бо у загальному розумінні споживачеві байдуже, принципово не важлива різниця між бринзою та будзом, Коломиєю і Кутами, Прикарпаттям, Закарпаттям, Галичиною, новітнім мистецтвом чи базарним лубком — важливі яскраві емоції, наповнені далеко не мистецькими образами «... басейни, зимові сади, джакузі... Це виглядає в нас нонсенсом...» [6].

Досліджуючи проблему діалогічного самостілювання Ольга Петрова наводить варіант діалогу особистості з художньою творчістю, а конкретніше — фольклорною спадщиною. «Художня практика, — за її словами, ... вказує на цю форму діалогу як на

універсальний спосіб розвитку творчої особистості» [2, с. 14]. Філософ та структураліст Ролан Барт подає розуміння тексту (загалом і художнього. — Н. Б.) що уявляється переплетенням величезної кількості кодів, про окремі з яких автор може й не підозрювати. Вони заповнюють текст несвідомо. Код є «переплетенням безлічі цитат». Складові коду — суть вже пережитого колись: баченого, почутого, кимось прочитаного, переказаного. Код як наслідок, спадок цього «уже», тоді як текст — плетиво нескінченної тканини культури, він уособлює її пам'ять: минуле, теперішнє, майбутнє [7, с. 24].

Серед франківських художників та критиків періоду 80—90-х років, незважаючи на різницю у поколіннях та приналежності до творчих угруповань, переважна більшість пройшла вишкіл у професійних художніх училищах: Львівському, Косівському, Вижницькому; митці з покоління 50—60-х років надалі продовжили навчання у Львівському інституті прикладного мистецтва: переважно відділення монументального мистецтва та проектування інтер'єру, молодші навчалися у Івано-Франківську на художньо-графічному факультеті, створеному Михайлом Фіголем.

Митці, що асоціюються із офіційним (не завжди академічним) напрямком: Опанас Заливаха, Михайло Фіголь, Олександр Коровай, Микола Сарапін, Петро Сопільник, Богдан Губаль, Володимир Гуменний, з когорти молодших — Микола Якимечко, Василь Андрушко розглядають значення академічного та модерного мистецтва як ремесла а не ікони. Вони визнані інтелектуали, автори власних глибоких філософських роздумів, що виявляють розуміння просторового середовища у різних вимірах, місця людини у світі, підходу до навчання розумінню мистецьких форм.

Художники, що представляють альтернативні форми мистецтва: Анатолій Звіжинський, Ростислав Котерлін, Юрій Іздрик, Мирослав Яремак також видатні теоретики, концептуалісти. За словами одного із співучасників, Назара Кардаша, на той час (90-ті рр. — Н. Б.) у середовищі молодих художників з'явилося багато нових слів, значення яких було мало зрозумілим та трактувалось індивідуально: «Зазвичай ці тексти було важко читати через перенасичення інішомовними словами і термінами» [8, с. 23]. З початком нового тисячоріччя

теоретичні чи критичні тексти «полегшали», наблизились до словникового запасу статистичної більшості. У творчості переважають короткочасні експерименти, принцип дії «мистецтво для мистецтва» як основний, афектація, виклик, іноді шантаж — важливі з позиції самоствердження. Арт-акції піднімають на поверхню найзаглибленіші проблеми, актуальні в суспільстві, часто невизнані культурним соціумом. Об'єктивно, contemporary art працює як викривлене дзеркало, лупа чи мікроскоп, що у своєрідних мистецьких формах демонструє дійство.

Простежуючи взаємодії обох форм творчої реалізації в умовах вузького регіону, зазначимо ключову роль глибокого пласту народної культури, що стала критичним джерелом творчості і перетворень. Найбільші піки звернення до фольклорної творчості традиційно пов'язується із кризовими моментами в історії країни [2, с. 21]: початок ХХ сторіччя, 60-ті, 90-ті, нинішній час. Однак, нам відомий період, декларований та очолюваний офіційною владою, який двояко вплинув на розвиток національного мистецтва в часі перед розпадом СРСР.

Це постанова ЦК Компартії України і Ради міністрів УРСР «Про народні промисли» від 25 березня 1975 р. [9]. Нею регламентувались заходи по забезпеченню розвитку художніх промислів, маючи на увазі збільшення випуску різноманітних виробів при неодмінному підвищенні їх ідейного і художнього рівня, розширення асортименту шляхом розробки нових і відновлення традиційних зразків, повне використання місцевих видів сировини, вивільнення промислів від випуску непрофільної продукції і зміцнення їх матеріально-технічної бази, докорінне поліпшення будівництва і реконструкції підприємств художніх промислів. Важливо, що підприємства, які підпадали під цю програму, частково звільнялись від податків, і це було додатковою умовою до розширення спеціалізацій.

Такий організований підхід дав можливість позитивно переглянути навчальні програми у закладах освіти, створити багато підприємств, що мали експериментальні цехи та поставляли на ринок якісний продукт із фольклорною передісторією. Розширилось коло працівників художньо-виробничих комбінатів, створювались спеціалізовані цехи, майстерні. Відмічаємо вибух в оформленні інтер'єрів кафе, ресторанів, розширення асортименту галантерейної

продукції, легкої промисловості, розвиток складних технологічних видів мистецтва.

Останнім в історії Івано-Франківщини замовленням, що демонстрував «карпатський регіональний стиль» [10, с. 26] було оформлення адміністративного корпусу комбінату «Азовсталь» у м. Маріуполь, архітектор, Софія Соколовська, 1996—1997-й роки (Іл. 1). Зауважимо, що у конкретному випадкові говоримо не про еkleктику «соц-арту», а доволі якісну інклюзію фольклоризму. У проекті використано чужорідне для індустріального регіону оздоблення, пишній різьблений декор, створено величезний gobelen «Три стихії», автор Богдан Губаль. Функціональні проблеми об'єкту відійшли на другий план, в інтер'єрі, натомість, запанував естетичний принцип фольклорної гуцулії.

Одночасно матеріальні чинники, бажання заробити вплинули за зубожіння творчої думки як у професійних колах, так і серед аматорів, перетворивши регіон у сувенірний ринок, негативний спадок якого ми простежуємо і у сучасній культурі. Тож, як бачимо, у діалектичному розумінні, кожна форма вираження є суцільно індивідуальною, йде власним шляхом розвитку, хоча першопричина для усіх одна.

Хвиля неофольклоризмів 80-х років була характерною для усіх регіонів України. З рівною заповзятістю у майстернях художників збирались актори, музиканти, поети. Читали поезію Бодлера в перекладі Михайла Зерова та «Язицтво давніх слов'ян» Бориса Рибаківа. У Івано-Франківську цей процес посилювався постмодерними пошуками, започаткованими першим міжнародним бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» [11] (1989). Бієнале одномоментно стало каталізатором мистецьких процесів, що відбувались у місті, поза ним, в Україні, Світі. Спраглі до свободи митці — як члени СХ, так і андеграунд — намагались копіювати усе й одразу, вільно змінюючи напрями своєї творчості, перекидаючись із живопису на асамбляж, експериментуючи у фотографії, захоплюючись провокативними можливостями перформансу. Вітер змін тривав недовго, розрив контактів та поділ на традиціоналістів і новаторів, чи художників і нехудожників відбувся у 95—96-му по причині особистісних непорозумінь не у питаннях мистецтва, а у відношенні до алкоголю і сексу, як рушіїв процесу натхнення, егоцентризму, невиправданих сподівань на самореалізацію у світовому арт-просторі.



Іл. 1. Зал будинку культури металургійного комбінату «Азовсталь» у м. Маріуполі, архітектор Софія Соколовська. Фото Б. Губаль, 1997 р.

Сучасне мистецтво уникає розуміння живопису, як статичної картини, а експозиції виставки як музейнозавершеного факту. Воно закликає глядача бути активним співучасником, вступати до діалогу на складні гостросюжетні, а іноді найнижчі питання. Воно декларує нігілізм, подекуди аматорсько-поверхневий підхід до матеріального дійства, що нищить засади академічного мистецтва, демонструє багатство цитатних форм, причому часто це вторинна цитатія, «відголоски та переспіви давно минулих у західному мистецтві помислів» [4, с. 26]. Усі ці «ковивальні» процеси демонструють до певної міри несформованість теорії сучасного, чи актуального мистецтва, як парадигми, однак вони набули значних масштабів, активно залучають до співучасті інші види мистецтва: театр, відео-арт, літературні читання, тож впливають на молоде покоління, активно рекламуються найширшими колами соціальних комунікацій.

Перебуваючи у просторі, іноді відокремлених просторах невеликого провінційного міста Івано-Франківськ, стикаємось як з різними якостями подачі мистецьких форм та різним їх прочитанням. Показова відома усім фраза Опанаса Заливахи, з якої він починав або закінчував всякий раз свій виступ як почесна особа на виставках у цей період: «А ви бачили виставку японців у Парижі...». Комічна, чи навіть саркастична промова розумілась не усіма й не одразу. Митець у такому простому порівнянні закликав до віднайдення «...конгломерату світоглядно-художніх моделей етнічної творчості... (що можливе лише за умови. — Н. Б.)... оволодіння систе-



Іл. 2. Ярослав Яновський. Фотопроект «Alter-Ego» 2000 р.
Фото опубл.: <http://zenkofoundation>



Іл. 3. Петро Буяк. Із серії «Гори». Фото опубл.: <https://zbruc.eu/node/88921>



Іл. 4. Сергій Григор'ян. Із колекції «Греаклектика+18». Фото опубл.: <https://zbruc.eu/node/73243>

мою створення узагальнено-умовних (знакових) образів» [2, с. 15].

Зі спогадів одного з батьків «Імпрези», Михайла Вітушинського, довідуємось, що під час проведення

першої Імпрези начальник управління культури об- лвиконкому Микола Токаренко організував поїздку до Коломиї у музей Гуцульського мистецтва, серед екскурсантів був і гість із Мюнхена — мільйонер, знавець мистецтва, Ігор Зубенко. «Він був захо- плений колекцією музею, сказав мені в музею тут керниця без дна для видавця, Михайле бери тему соромицьких кахлів Бахматюка і видавай пікант- ний високомистецький альбом. Я відповів, що не- має грошей на папір, на підготовку і ще назвав де- кілька — «не мож», на що він сказав, як не мож, немає грошей друкувати гроші — це ж абсурд. Зубенко мав рацію, абсурдів у організації ділово- го та мистецького життя в нашому суспільстві більше ніж можна собі придумати, все це я відчів коли прожив пару років за бугром» [12].

Тим не менше, переглядаючи візуальний спадок творців «феномену» ми стикаємось із цілим рядом рефлексій, що відсилають нас до вказаного першо- джерела — кахель Олекси Бахматюка (1820— 1882). Найперше це відомий фотопроект Ярослава Яновського «Alter-Ego» 2000 року (Іл. 2), пред- ставлений на численних виставках і акціях ЦСМУ, арт-галереї «Чеч». Художник, розпочавши у 90-х з «п'яного експресіонізму», пізніше апелює до гуцуль- ської культурної спадщини, окрім іншого, за слова- ми А. Звіжинського, чуттєво «досліджує культ гір- ських язичницьких та християнських ритуалів і їхній вплив на людську свідомість, тому вони ма- ють певний «присмак» шаманізму, якоїсь такої езотерики» [13].

Пізніше, у другому десятиріччі ХХІ сторіччя, ма- ємо спроби Петра Буяка та Сергія Григор'яна ще раз експериментувати з цією темою. Вільність обрання цитатної форми, з одного боку, шокує своєю показ- ною зневагою до матеріалу, місця, першоджерела, з іншого — захоплює молодечею сміливістю топта- ти авторитети. Петро Буяк створює свої «комікси», не прив'язуючись до картини. Основою може слу- жити паркан, вікна закинутого кафе, стіни. В окре- мих випадках складно розрізнити акції вандалізму від новітніх проявів актуального мистецтва, але що- разу такі події мають підтримку медіа, описують- ся у незалежних часописах із зазначенням актуаль- ності та новизни дійства. Відзначимо також кілька анімаційних фільмів автора у техніці stop motion. За висловом Ірини Гаймус «Фото та живопис маргі-

нального середовища (пост- «станіславського феномену». — Н. Б.) ... демонструють зацікавлення традиціями та міфами етнічних груп, позбавляють пафосу і обеззброюють своєю безпосередністю. Після огляду цих робіт ми будемо інакше сприймати виробы народного промислу на сувенірному ринку» [14].

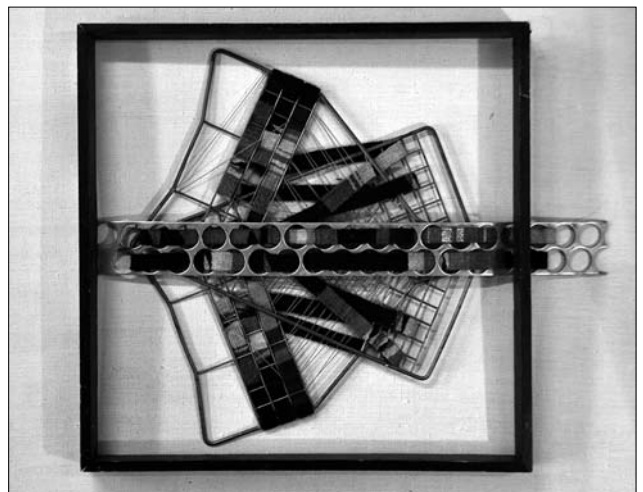
Якщо у творчості Буяка ми спостерігаємо «ярмарок культури», підглянутий у найближчому соціумі, таку собі спробу погратися у «наївізм», доповнену власними текстами (Іл. 3), то у Григоряна культурний контекст вишуканіший, наповнений інтелектуальним скепсисом. Художник поєднав тему сороміцьких кашель із японським порно-аніме (Іл. 4—5) [15].

Описуючи свій шлях до народної естетики на початкові 80-х років, випускник кафедри проектування інтер'єру і меблів (ПІМ) Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Заслужений діяч мистецтв України, Богдан Губаль не приховує, що професійна освіта дала розуміння речі в інтер'єрі, спричинила відсторонення від деталізації та салонного стилю. Спробувавши експериментувати у різних видах графіки, живопису, декоративного мистецтва, згодом зупинився на гобелені. Перші роботи схилялись до декоративного реалізму, експресіонізму. Осягнувши тонкощі майстерності, шукав свій власний шлях у мові висловлювання. Прогресивний текстиль Литви, перегляд часописів «ДИ», «Muveszet», інформація про Жана Люрса перевернули його розуміння гобелену, в якому, на той час, переважав картинний підхід. Тож сприйняття народної першооснови якщо не одразу, то з плином часу лише закріпилось у власному коді: народне мистецтво є позачасовою величною ідеєю. Воно імперсональне, послуговується системою знаків і символів, а не зображень. Богдан Губаль ніколи не копіював народний текстиль, не займався стилізацією. Його прогресивний метод полягає у розумінні цінності матеріального начала — вовна сама диктує формальний підхід, повага до матеріалу, як до основи народної культури — головніша зображальних засобів.

На початкові 90-х років Б. Губаль був активним учасником Імпрез (Іл. 6), Салонів, сам був організатором всеукраїнських масштабних виставок: «Карпатський хребет», «Галичу 1100», мав інші кураторські проекти. Його творчість хоча й мало згаду-



Іл. 5. Сергій Григорян. Із колекції «Греаклектика+18». Фото опубл: <https://zbruc.eu/node/73243>



Іл. 6. Богдан Губаль. «Політ». Ліва частина триптиха. Фото Б. Губаля



Іл. 7. Сергій Григорян. «Гуцулозавр карпатський». Фото опубл: <https://zbruc.eu/node/73243>

ється на сторінках, присвячених «Станіславському феномену», актуальна, визнана міжнародними ін-



Іл. 8. Володимир Гуменний. «Той, що кричить»



Іл. 9. Анатолій Звіжинський. Із серії «Нові герої». Фото опубл.: <https://rozmova.wordpress.com/2013/08/26/zvizynskiy-yaremak/>

ституціями. Окрім гобелену автор сміливо експериментує з асамбляжем, інсталяцією, просторовими формами текстилю. Тож, навіть підкреслюючи його академічність, найгостріші критики Національної спілки художників визнають вклад митця у сучасний арт-простір.

Інший підхід до текстилю демонструють роботи згаданого вище Сергія Григоряна. Розтиражовані у 60-х роках гуцульські килими з характерним геометричним орнаментом, що сприймаються сьогодні як елемент споживацької культури, він вико-



Іл. 10. Ярослав Яновський. «Україна мати». Фото опубл.: <https://mi100.info/2018/05/13/hutsulskyj-surrealist-i-molfar-koloru-frankivskyj-hudozhnyk-yaroslav-yanovskiy>



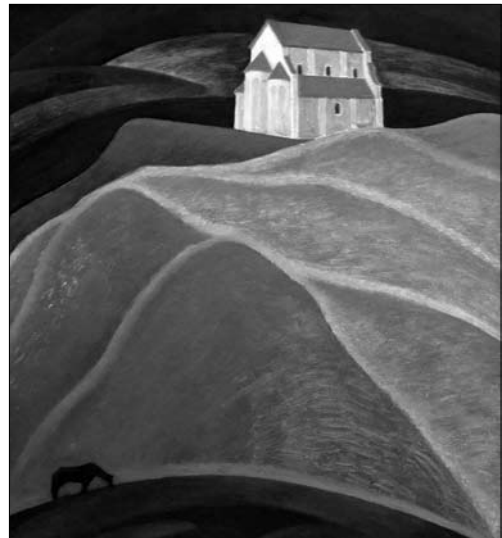
Іл. 11. Ярослав Яновський. «Скоморохи». Фото опубл.: <https://mi100.info/2018/05/13/hutsulskyj-surrealist-i-molfar-koloru-frankivskyj-hudozhnyk-yaroslav-yanovskiy>

ристовує в якості будівельного, чи монтажного матеріалу. Молодий митець створює своїх міфічних персонажів: роботів-трансформерів, «Гуцулозавра карпатського» (Іл. 7). По суті, у його творчості відзначаємо перетин кількох культурних напрямних, перша з яких — це сміховинна культура, митець скрізь підкреслює, що його роботи належать до «стьобу», своєрідного виклику, акцентують на споживацтві як головному чинникові розвитку сучасного суспільства. Також не можемо не відзначити своєрідний екологічний напрямок його дослі-

джені — адже Сергій послуговується рециклінгом, як головним формотворчим і ідейним методом. В конкретному прикладі усі матеріали мають вторинне і не найцінніше походження. Також зазначимо серед основних переконань молодого митця вже природне, притаманне невизнання авторитетів, плутання музейної парадигми із означенням арт-простору, заперечення фетишизації: «якщо килими і далі експонуватимуть в музеях, то ткацтво у нас вимре. А якщо з них робити сучасні експонати, то вони отримають друге дихання» [16].

У тих же 90-х член НСХУ Володимир Гуменний створив першу серію робіт, умовно названих «ликами». У його роботах технологічна складова, як і формотворча основа — досконалі, доведені до канонічності. Першоосною творення образу стала екзотична форма обличчя дружини — Наталки. Саморефлексія, як метод художнього розвитку, дозволив вільно оперувати формою, створюючи багатство варіацій: в одних випадках спостерігаємо іконічність образів, але без сакрального навантаження: «Той, що кричить», в інших — спрямування до архаїки чи скіфської етніки, хоча й без патетичного захоплення, іноді творення іронічних ілюстративних образів «кумедних героїв з телевізора» [17]. Вказаний образ став знаковим для всієї творчості Володимира Гуменного, мав трансляційне продовження, чим здобув багато нагород на престижних міжнародних виставках графіки, хоча у вітчизняному мистецтвознавстві особистість художника призабута (Іл. 8).

Натомість ми знаходимо кільканадцять цитатних форм серед представників альтернативного мистецтва. Названі нижче митці були близько знайомі з В. Гуменним, чим ми можемо пояснити майже повне повторення художньої форми. Роботи опубліковані, а, отже, музеєфіковані, мають різну форму спорідненості із першоджерелом: стилізації, рефлексії, копіяції. Це живописні твори Анатолія Звіжинського з серії «Нові герої» (Іл. 9) та проекти Ярослава Яновського «Україна мати», «Скоморохи» (Іл. 10—11). Не вдаючись у мистецтвознавчу аналітику, розуміючи індивідуальну текстову наповненість кожного з артефактів, відзначимо спільність позаконтекстної демонстрації «ликів», що полягає у однаковому вирішенні витягнутого овалу обличчя, заниженої лобної пропорції, колірному вирішенні, частково копіюванні техніки і т. ін.



Іл. 12. Михайло Фіголь. «Княжа гора в крилосі». Фото опубл.: <https://sverediuk.com.ua/mihaylo-figol-malyarstvo/>



Іл. 13. Ігор Перекліта. «Котилева». Фото опубл.: <https://zbruc.eu/node/36958>

Не можемо обійти увагою спорідненість модерністичних ландшафтів Михайла Фіголя, створених у 60—70-х роках (Іл. 12) та творчих інтерпретацій Ігоря Перекліти у 90-х. Попри декларовану молодим художником спадковість знаково-образної системи, перші символічні краєвиди Перекліти були далекі від узагальнень, обтяжені знаками, а не знаковістю, розуміння кольору виглядало далеким від власної теорії, та і поглядів Фіголя. Визнаємо, що період учнівства в конкретному випадкові він переріс на початкові 10-х завдяки постійній практиці, відстороненню від тусовочного артпростору, заглибленості у вічну природу. Сьогодні його полотна близькі формі Матіса, супрематичному реалізмові Малевича (Іл. 13). Цитуючи художника: «...Вони (Малевич, Мондріан. — Н. Б.) йшли, віддаляючись від



Іл. 14. Ярослав Яновський. «Шевченко і ландшафт». Фото Ю. Бакай



Іл. 15. Михайло Фіголь. «Довбуш». Фото опубл.: <https://sverediuk.com.ua/mihaylo-figol-malyarstvo/>



Іл. 16. Петро Сопільник. «Меч і рало». Фото опубл.: http://www.galslovo.if.ua/index_old.php?st=4210

предмету, послідовно дематеріалізуючи його та все більш абстрагуючись. А мене цікавить (вико-

ристовуючи їх формальні досягнення), як скупо й лаконічно, двома трьома площинами чистої фарби створити живописну матеріальну плоть, немовби абстрактну, але в той же час переконливо матеріальну...» [18].

Ще один відголосок «знакового» ландшафту із вказаною першоосновою прослідковуємо у ленд-арті Ярослава Яновського «Шевченко і ландшафт» (2014) [19] (Іл. 14). На білій стіні виставкового залу ЦСМу митець зробив графіті сангіною у вигляді «гордовитого легія Чорногори» (рефлексія на картину М. Фіголя «Олекса Довбуш» (Іл. 15), доставивши до тулуба розмальовану посмертну маску Тараса Шевченка, що раніше вже демонструвалась у його проектах 90-х років, в т. ч. «Пере-Втілення», 1998. Декларуючи «ідеологічно ландшафтні переміни», автор втягує глядача в іронічну дискусію про штучність та комічність міфотворчості, створення ідолів, об'єднання різних ідеологічних постулатів в одному міфі, зауважуючи: «Буйні вітри перевалів блискавиці громовиці відблиски ватри далекогоризонтний контражур марамарошу... викреслюються в різкому силуетному графіті. То муси бути символ духу...атеп».

Різноманіття пошуків «національної форми» спостерігаємо і у скульптурі. Зі спогадів Богдана Губаля довідуємось про творче життя художника-монументаліста Петра Сопільника [20]. Єдиною відомою його роботою залишається 23-метровий пам'ятний знак у с. Крилос (1987) «Меч і рало», арх. В. Лукомський (Іл. 16). Петро Никифорович народився на Дніпропетровщині, закінчив Інститут живопису, скульптури і архітектури ім. І. Рєпіна Академії Мистецтв СРСР (1961), був унікальним знавцем української народної культури та історії. Його розповіді про впливи тюркської та румунської культури на гуцульську, як на той час, захоплювали і були революційними.

Над пам'ятним знаком працював багато років, мав десятки ескізів. З огляду на сучасні реалії запевнимо, що хрестова композиція досконала, рельєфні доповнення виражені, стилізовані, без зайвої деталізації, відповідають загальним пропорціям модерного вирішення. У монументі скупими образними засобами пластичної мови втілене гасло: життя і боротьба. Друзі митця стверджують, що пам'ятник мав бути утричі вищим проти сьогоднішніх 23 м — завадили

економіко-політичні колізії. Також відомо, що Петро Сопільник використав технологію римського бетону, для чого з усього району тривало звозили курячі яйця. Монумент пережив своїх творців і не втратив актуальності ні в тематиці, ні у формотворчих прийомах.

Митець Василь Андрушко виводить розуміння просторової форми від своїх викладачів-академіків: І. Курилича, М. Вендзеловича, Е. Миська. Його скульптурні експерименти добре відомі зі знакових виставок наприкінці ХХ ст: двох Імпрез 1989 та 1993; «Відродження», м. Львів, 1989, виставки українського мистецтва у Відні, 1990; «Хутора», 1994 [21]. Персональна виставка (1993) у Львівському музеї етнографії демонструвала почерк митця цього періоду: захоплення кубістичним трактуванням форми, структуралізмом та ритмікою членування. Водночас візначаємо емоційне навантаження у звучанні тіней, контрформ, у ранніх роботах використання локального кольору (Іл. 17). Досконала технічна сторона виконання робіт. Джерелом творчості визначає наївне мистецтво, архаїку: національну, семітських та південноамериканських народів; знаковість та мінімалізм авангардистів. Андрушко не розглядає скульптуру як єдину кубічну структуру, а як породження ритмічних об'ємів, що прагнуть до органічної єдності. Іноді у творах звучить тонка іронія, іноді поза досконалою технікою проглядає саркастична усмішка автора. Серед найвищих емоційних провокаторів визнає чуттєвий експресіонізм Мікелянджело та умовну статичність Архипенка. Свої філософські роздуми митець відображає у живописних роботах в техніці левкасу, поетичних творах, читанням яких завжди доповнює власні візуальні імпрези.

Мало відома сучасному загалу неординарна скульптура ще двох митців, чия творчість тісно пов'язана з Івано-Франківщиною, хоча не зафіксована членством у жодному із офіційних творчих угруповань: Олега Лишеги та Бориса Гуцуляка. Олег Лишега знаний як український поет та перекладач, лауреат премії Американського пен-клубу за найкраще перекладену книгу поезій 1999 р. (2000; разом з перекладачем Дж. Бресфільдом). У 90-х рр. почав займатись скульптурою, 1993-го року його скульптура «Баба з повними грудьми» удостоєна диплому журі «Імпреза». Він майже не експериментував, бо формотворчі якості визнавав лише за матеріалом: питан-

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 6 (150), 2019



Іл. 17. Василь Андрушко. «Ізіда». Фото автора



Іл. 18. Олег Лишега. «Баба». Фото М. Панаков

ня лиш глина чи дерево (Іл. 18). Вільно цитував Гайдеггера, сповідував його «промовляння матеріалу» та «тонкі і невловимі стосунки» співзалежності форми і матеріалу, що лежить в основі істинного мис-



Іл. 19. Борис Гуцуляк. Жіноча експресія. Фото Н. Бабій

тецтва. «Твір дозволяє землі бути землею». Саме через «камінність» каменю або «металевість» металу в мистецькому творі істина виявляє себе, постає як «неприхованість суцього» [22]. Автор допису Тарас Пастух зазначає, що ті самі акценти на матеріальність Лишега розставляв і у поезії, де складовим матеріалом є мова «...яка, з одного боку, звучить через особливі якості голосних і приголосних звуків, а з іншого — виявляє свою «називальну силу», «силу звернення до речей».

Митець захоплювався творчістю Григорія Крука, порівнював обличчя його персонажів із картоплею, виявляв близькість Крука до поезії Гарсія Лорка. За інструмент визнавав лише сокиру, у ній бачив правдивість, можливість найвищого відсторонення від деталізації, зайвих акцентів, манірності різця. Згадуючи Лишегу в час відкриття виставки (Івано-Франківськ, Музей мистецтв Прикарпаття, 19.02.2019) книговидавець Василь Іваночко зупиняється на його розумінні Землі, що сама творить мистецтво. Так, до прикладу, він обирав для робіт дошки чи деревину, що зазнали дії води, бо стояли під ринвою чи пролежали у землі, тонував їх земляною вохрою і т. ін. Цитуючи скульптора: «Поезія може жити усюди, зокрема і в скульптурі. На відміну від живопису, який потребує денного світла та

тіні, скульптура є продуктом ночі і найбільше наближена до музики» [23].

Аналізуючи твори Бориса Гуцуляка, нещодавно виставлені у залах Музею мистецтв Прикарпаття, бачимо його захоплення різними модерними релігіями, характерними для періоду: абстракціонізмом, сюрреалізмом, деконструкцією, поп-артом, архаїкою — усім потроху. Попри різні стилістичні формальні навантаження, роботи наповнені актуальним змістом, здоровою іронією. Окремі є колажними композиціями, де побутові предмети укладені в беззмістовні композиції. Вражає матеріально-технічна та естетична сторона творів: вони не камерні, досконала технологія лиття, латунь зібрана, за спогадами, частково на смітниках та у цехах промислових підприємств. Серед представлених робіт і кілька кольорових літографій, виконаних у майстерні Володимира Гуменного, з яким вони були земляками, одnodумцями, близькими друзями. Окремі роботи, а саме дві дерев'яні скульптури — жіноча і чоловіча (Іл. 19), близькі як до скульптурної творчості Лишеги, так і «Того, що кричить» Гуменного. Скульптури доповнені фотоколажами у стилі сюрреалізму, за підтримки фотографа Яреми Проціва. За умови правильно прописаної концепції вказана виставка могла б претендувати на подію року непересічного масштабу у лоні актуального мистецтва.

Висновки. У межах вузького середовища Івано-Франківська наприкінці ХХ сторіччя відзначено багатство візуальних мистецьких форм, що виявляють діалог особистості із колективною моделлю творчості. Прояви цих процесів спостерігаємо як в академічних видах мистецтва, так і в альтернативних. Часто «картинні» виставки ускладнюються відеоартом, перформансами, літературними читаннями, тож взаємодія «свого» і «чужого» породжує багато несподіваних форм. Не визнаючи вартості академічного мистецтва, художники нової генерації свідомо чи інтуїтивно послуговуються вторинними цитатами, про які, на жаль, не згадується в кураторських коментарях.

Відсутність сучасної централізованої стратегії розвитку мистецтва і культури поглиблює полюсність, призводить до негативних регресивних наслідків. За словами письменника Тараса Прохаська «оптимальне майбутнє міста — зв'язок між закритими мікросередовищами. Зараз ми наче живемо в паралельних містах. Є такі навіть мистецькі се-

редовища в місті, які не перетинаються. Цих середовищ є дуже багато, і місто має дати їм можливість перетинатись» [6].

1. Барт Р. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*: Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Петрова О. Про сприйняття народної спадщини професійним художником. *Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. — початку ХХІ ст.: Збірка статей*. Київ: Академія. С. 13—21.
3. Петрова О. Діалоги з «третьою культурою. *Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. — початку ХХІ ст.: Збірка статей*. Київ: Академія. С. 21—26.
4. Голубець О. Пошук національного коріння чи постмодерністична деструкція. *Мистецтвознавство*. Львів, 2010. С. 23—29.
5. Звіжинський А. Станіслав Івано-Франківськ і його мистецтво (I). *Zbruc*. 14.03.2018. URL: <https://zbruc.eu/node/77654> (дата звернення: 17.09.2019).
6. Дейчаківська С. *Франківськ. Місто приватних перешиттів Тараса Прохаська*. URL: <http://report.if.ua/kultura/ya-spryjmayu-ce-misto-yak-albom-privatnyh-perezhyttiv-prohasko-pro-frankivsk-jogo-atmosferu-i-porazky/> (дата звернення: 14.09.2019).
7. Лінда С.М. Структура «архітектурного знака» та «архітектурного тексту» в семіотичному аналізі об'єктів історизму. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія: *Архітектура*, 2012. № 728. С. 14—25.
8. Кардаш Н. Сьоме вікно. *Перший відмінок*. Івано-Франківськ: ArtHuss. С. 23—24.
9. Про заходи по виконанню в республіці постанови ЦК КПРС «Про народні художні промисли». Постанова Центрального Комітету Компартії України і Ради Міністрів Української РСР від 25 березня 1975 р., № 149. URL: http://www.search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/KP750149.html (дата звернення: 13.09.2019).
10. Соколовський З. *Архітектори радянського Івано-Франківська*. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2014. 108 с.
11. Звіжинський А. *Імпреза. Спогади і рефлексії*. URL: <https://zbruc.eu/node/14286> (дата звернення: 18.09.2019).
12. Бабій Н. Дизайн поліграфії кінця 90-х рр. ХХ ст. *Регіональні фактори розвитку. Науковий збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя)»*. Книга 2. Івано-Франківськ, 2017. С. 3—9.
13. Звіжинський А. Гуцульський сюрреаліст і мольфар кольору — франківський художник Ярослав Яновський. *Місто*, 13 травня 2018.
14. Гаймус І. «Генеза»-1 в Луцьку представила неформальний Франківськ. 26.04.2019. URL: <https://zbruc.eu/node/88921> 26.04.2019 (дата звернення: 15.09.2019).
15. *Тернополянам покажуть виставку гуцульської еротики «Фріклектика +18»*. URL: <https://te.20minut.ua/Vystavky/ternopolyanam-pokazhut-vistavku-gutsul'skoji-erotiki-friklektika-18-10499220.html> (дата звернення: 16.09.2019).
16. Бабій І. *У наших музеях — царство молі, — художник Сергій Григорян*. Опубліковано: 26.12.2016. URL: <http://gk-press.if.ua/u-nashyh-muzeyah-tsarstvo-moli-hudozhnyk-sergij-grigoryan/> (дата звернення: 16.09.2019).
17. Звіжинський А. *Володимир Гуменний та його художня космогонія*. 12.03.2014. URL: <https://zbruc.eu/node/19888> (дата звернення: 13.09.2019).
18. Звіжинський А. *Гор Перекліта про мистецтво щоденної боротьби*. 29.05.2015 URL: <https://zbruc.eu/node/36958> (дата звернення: 17.09.2019).
19. Ярослав Яновський. *Шевченко і ландшафт*. URL: <http://artmedium.com.ua/archives/5476> (дата звернення: 18.09.2019).
20. Дрابعук І. *Меч і Рало — символи землі Галицької* 28.04.2014 URL: http://www.galstvo.if.ua/index_old.php?st=4210 (дата звернення: 16.09.2019).
21. *Василь Андрушко — художник, скульптор, поет. Дзеркало медіа* https://www.youtube.com/watch?v=_aC1jkjzEgM (дата звернення: 18.09.2019).
22. Пастух Т. *Червона вохра слова Олега Лишеги*. ЛітАкцент, 29.03.2011 URL: <http://litakcent.com/2011/03/29/chervona-vohra-slova-oleha-lyshegy/> (дата звернення: 17.09.2019).
23. Жила О. *Поезія у скульптурі. Портал гражданской журналистики хайвей* 24.10.2008 URL: <https://h.ua/story/147548/> (дата звернення: 17.09.2019).

REFERENCES

- Barthes, R. (1989). *Izbrannyye-raboty: Semiotika: Pojetika*. Moskva: Progress [in Russian].
- Petrova, O. (1991). About perception of national heritage by a professional artist. In *Art reflections. Burn this book* (pp. 13—21). Kyiv: Akademiia [in Ukrainian].
- Petrova, O. (1999). Dialogues with the «third culture». In *Art reflections. Burn this book* (pp. 13—21). Kyiv: Akademiia [in Ukrainian].
- Holubets, O. (2010). Search of national roots or postmodernist destruction. *Art studies`10* (pp. 23—29). Lviv [in Ukrainian].
- Zvizhyns'kyj, A. *Stanislav Ivano-Frankivs'k and his art*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/77654> (Last accessed: 17.09.2019).
- Dejchakivs'ka, S. *Frankivsk. The city of private experiences of Taras Prokhasko*. Retrieved from: <http://report.if.ua/kultura/ya-spryjmayu-ce-misto-yak-albom-privatnyh-perezhyttiv-prohasko-pro-frankivsk-jogo-atmosferu-i-porazky/> (Last accessed: 14.09.2019) [in Ukrainian].
- Linda, S.M. (2012). The structure of the «architectural sign» and the «architectural texture» in semiotic analytical docu-

- ments of historicism. *Visnyk Natsional'noho universytetu «Lvivs'ka politekhnika»*. Seriya: *Arkhitektura*, 728, 14—25 [in Ukrainian].
- Kardash, N. (2012). The seventh window. In *The nominative case. Independent Art of Ivano-Frankivsk 1990s—2000s. Texts, visions, personalities. Burn this book* (pp. 23—24). Ivano-Frankivs'k: ArtHuss [in Ukrainian].
- Pro zakhody po vykonanni v respublitsi postanovy TsK KPRS «Pro narodni khudozhni promysly». Postanova Tsentral'noho Komitetu Kompartii Ukrainy i Rady Ministriv Ukrain's'koi RSR vid 25 bereznia 1975 r. № 149. Retrieved from: http://www.search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/KP750149.html (Last accessed: 13.09.2019) [in Ukrainian].
- Sokolovs'kyj, Z. (2014). *Arkhitektory radians'koho Ivano-Frankivs'ka*. Ivano-Frankivs'k: Lileia NV [in Ukrainian].
- Zvizhyns'kyj, A. *Impreza. Memories and reflections*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/14286> (Last accessed: 18.09.2019).
- Babii, N. (2017). Design of polygraphy of the late 1990s. *Regional development factors (Proceedings of the International Scientific Conference «Carpathian art in the socio-cultural space of Ukraine»)*. Ivano-Frankivs'k [in Ukrainian].
- Zvizhyns'kyj, A. (2018). Hutsul's'kyj siurrealist i mol'far kol'oru — frankivs'kyj khudozhnyk Yaroslav Yanovs'kyj. *City*. Retrieved from: <https://mi100.info/2018/05/13/hutsulskyj-syurrealist-i-molfar-koloru-frankivskyj-hudozhnyk-yaroslav-yanovskij/> (Last accessed: 13.09.2019) [in Ukrainian].
- Hajmus, I. (2019) *Genesis-1 in Lutsk presented informal Frankivsk*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/88921> 26.04.2019 (Last accessed: 15.09.2019).
- Ternopolianam pokazhut' vystavku hutsul's'koi erotyky «Friklekyka + 18»*. Retrieved from: <https://te.20minut.ua/Vystavky/ternopolianam-pokazhut-vystavku-gutsulskoyi-erotiki-friklekyka-18-10499220.html> (Last accessed: 16.09.2019) [in Ukrainian].
- Babij, I. *U nashykh muzeiakh — tsarstvo moli, — khudozhnyk Serhij Hryhorian*. Retrieved from: <http://gk-press.if.ua/u-nashyh-muzeyah-tsarstvo-moli-hudozhnyk-serghij-grygoryan/> (Last accessed: 16.09.2019) [in Ukrainian].
- Zvizhyns'kyj, A. (2014). *Volodymyr Humennyj and his artistic cosmogony*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/19888> (Last accessed: 13.09.2019).
- Zvizhyns'kyj, A. (2015). *Igor Pereklita about art daily struggle*. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/36958> (Last accessed: 17.09.2019).
- Yanovs'kyj, Y. *Shevchenko and landscape*. Retrieved from: <http://artmedium.com.ua/archives/5476> (Last accessed: 18.09.2019) [in Ukrainian].
- Drabchuk, I. (2014) *Sword and Ralo are symbols of the Galician land*. Retrieved from: http://www.galslovo.if.ua/index_old.php?st=4210 (Last accessed: 16.09.2019) [in Ukrainian].
- Vasily Andrushko — artist, sculptor, poet*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=_aCljkzEgM (Last accessed: 18.09.2019).
- Pastukh, T. *Oleg's Lysheha red ocher*. Retrieved from: <http://litakcent.com/2011/03/29/chervona-vohra-slova-olehalyshchy/> (Last accessed: 17.09.2019) [in Ukrainian].
- Zhyla, O. *Poetry in sculpture*. Retrieved from: <https://h.ua/story/147548/> (Last accessed: 17.09.2019) [in Ukrainian].