

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра культурології**

**РОЗВИТОК ВІЗУАЛЬНИХ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК У
СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконала: здобувачка 4 курсу, 13-411 гр.
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Культурологія
Дуркот Анастасія Федорівна

Керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент Думасенко С. А.

Рецензент: кандидатка
мистецтвознавства, доцентка
Білик А. А.

Херсон – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Культурологічні засади дослідження	5
1.1. Аналіз джерельної бази.....	5
1.2. Візуальна культура в постмодерному дискурсі.....	6
РОЗДІЛ 2. Розвиток візуального мистецтва сучасної України	13
2.1. Арт-практики в українській візуальній культурі	13
2.2. Візуальне мистецтво Віктора Сидоренка.....	18
ВИСНОВКИ	23
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	25

ВСТУП

Ситуація «візуального повороту», що склалася в західній культурі наприкінці XIX – на початку XX століття, склалася через поширення значної кількості візуальних продуктів.

Вже у XXI столітті, столітті постмодерну, візуальна культура стала провідною категорією культурологічного, соціального, художнього, філософського дискурсів та є магістральним елементом сучасного урбаністичного простору. Західноєвропейська, слов'янська та американська гуманітаристика активно досліджує феномен візуального та розробляє його методологічний апарат, окреслює підвалини, вивчає історичні особливості та сучасний стан.

Актуальність кваліфікаційної роботи зумовлена потребою в дослідженні сучасного українського культурно-мистецького процесу, зокрема розвитку візуально-художніх практик у вітчизняному соціокультурному просторі.

Питання візуальної культури підіймається в контексті таких наук, як культурологія, мистецтвознавство, філософія, естетика, соціологія, психологія, антропологія та ін. До зазначеної проблеми зверталися провідні зарубіжні та вітчизняні науковці, зокрема: Н. Булавіна, І. Гарькава, Г. Вишеславський, Б. Кривушенко, О. Петрова, В. Соломатова, К. Станіславська, В. Сидоренко та ін.

Вищезазначене зумовило вибір теми дослідження: **«Розвиток візуальних художніх практик у соціокультурному просторі сучасної України»**.

Мета роботи – описати розвиток візуальних художніх практик у соціокультурному просторі сучасної України.

У роботі ставляться та вирішуються такі **завдання**:

- проаналізувати джерельну базу дослідження;

- розкрити феномен візуального в постмодерному дискурсі;
- розглянути провідні арт-практики в українській візуальній культурі;
- окреслити особливості творчості Віктора Сидоренка.

Об'єктом роботи є візуальна культура.

Предмет дослідження – візуальне мистецтво в сучасній українській культурі.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аналіз джерельної бази

У науковій розвідці Г. Вишеславського «Український ленд-арт період нової хвилі: витоки та тенденції» розглядається проблема становлення та розвитку українського ленд-арту періоду, позначеного як «нова хвиля»; розглянуто творчість окремих представників цього напрямку, дано аналіз двом головним тенденціям; позначені хронологічні віхи розвитку ленд-арту руху [2].

У статті О. Ременяки «Об'єкт у просторі сучасного мистецтва України» «йдеться про витоки та сучасний стан образотворчого мистецтва в Україні. Його візуальним символом можна вважати реді-мейд, що виступають повноцінною складовою асамбляжів, інсталяцій, об'єктів, енвайронментів, перформансів, гепенінгів, акцій та інших актуальних арт-практик. Предмет у багатозначній дефініції «арт-об'єкта» виконує функцію метафори сучасного мистецького середовища, готової форми, яка набуває змісту відповідно до мети, поставленої художником чи куратором. Процеси, що відбуваються сьогодні в сучасному мистецтві, це процеси в царині «виробництва засобів виробництва нової образності», експерименти щодо перспектив розвитку прийомів візуального вираження» [15, с. 61].

У монографії «Мистецтво і культура міста: наукові діалоги» «Автори пропонують цілісне уявлення про місто, його культуру і мистецтво; формують і обґрунтовують теоретичне бачення певної проблеми. Монографія розрахована на широке коло читачів, які займаються дослідженням окресленої складної і актуальної теми, намагаються зрозуміти природу міста. Відроджено жанр наукового діалогу» [11].

У фундаментальному дослідженні академіка Національної Академії мистецтв України Віктора Сидоренка «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть» «вперше у вітчизняному мистецтвознавстві комплексно розглянуто шлях, пройдений візуальним мистецтвом упродовж ХХ – початку ХХІ ст. Усебічно простудійовано явище авангарду початку ХХ ст., мистецько-культурні аспекти еволюції нонконформізму та візуальне мистецтво на перетині новітніх мистецьких парадигм. Монографію доповнено хронологією мистецьких подій» [16].

Українська дослідниця Н. Булавина пише, що в її статті «Проаналізовано проблематику внутрішньоструктурних інституціональних відносин в сучасному візуальному мистецтві України від 2000-х років і дотепер. Ідентифіковано й розглянуто найбільш характерні явища в полі сучасних мистецьких практик. Накреслено основні вектори співпраці творців із системним ресурсом у внутрішньому художньому просторі й в міжнародному форматі. З'ясовано подальші перспективи найважливіших конструктивних елементів арт-системи України в нових реаліях» [1].

1.2. Візуальна культура в постмодерному дискурсі

«Багатовекторність сучасного культурного контексту стимулює взаємопроникнення та аксіологічне зрівняння часто різноспрямованих ідейно-духовних концептів. Прагнення свободи самовиразу на ідейно-змістовному та формально-структурному рівнях артефактів стає основним креативним чинником сучасного мистецтва. Постмодерністський художній текст – смисловий лабіринт – переростає рамки мистецького феномену і перетворюється на конотативний простір для осмислення особистісного

відчуття буття людиною у межах ризоматичного посткласичного поліестетичного ідейно-духовного універсуму сьогодення» [3, с. 282].

«Візуальна культура, як складова художньої культури в цілому, є одною із ситуативних реальностей тієї кризової ситуації духовної культури, в якій зараз знаходиться художня культура в цілому. Ця криза віддзеркалюється в тих процесах, які мають характер як суб'єктивації інформації, так й її об'єктивації. Суб'єктивація інформації визначається в, так званих, зонах екзистанційного ризику, передусім, екологічній ниші культуротворення, яка стає розмінною монетою глобалізації. Тобто, – це культура повсякдення, а об'єктивація пов'язана з тими інтуїтивними процесами, які характеризують процеси трансляції досвіду художньої діяльності, що призводить до формування інституцій, які мають нормативно означений характер, пов'язаний з певною музеєфікацією, з маркетинговими комунікативними процесами, системами презентації. Це призводить до видовищності, ескалації трансформації інформації. Тобто автор, діяч, продуцент, споживач інформації концентруються в одній особі, яка як симультанний автор або споживач продукує і споживає інформацію одночасно. Увесь цей складний процес інтенсифікації передання інформації пов'язують з глобалізацією культури. Він глобалізує особистість, споживача і продуцента, а також глобалізує усі форми соціалізації культури, які поки що формуються як проміжні медіа–реалії, як арт–практики, як перетин взаємодії класичного і некласичного типів виду мистецтв, як своєрідні маркетингові заходи – творчі та продюсерські проекти, які проводять діяльність арт–галереї, рекламних, естрадних подій і ін.» – наголошує В. Соломатова [18, с. 122].

З точки зору сучасних дослідників, на рубежі XX-XXI століть змінилося уявлення не тільки про межі художнього, змінюється сам феномен художності. Розвиток сучасного образотворчого мистецтва характеризується безліччю суперечливих напрямів, концепцій, художніх

засад. Сміслову базу західного мистецтва на даний час становлять цінності постмодернізму – толерантне ставлення до маргінальності та бунтарства, космополітизм, індивідуалізм; новітніми тенденціями художнього творчості є технологізація, віртуалізація, комерціалізація, стирання кордонів між елітарним і масовим мистецтвом, втрата цілісності, полістилізм, звільнення від будь-яких норм регламентації [4, с. 207].

На думку української професорки К. Станіславської: «Людина ХХ – початку ХХІ століть фактично є суб'єктом візуальної репрезентації, проживаючи своє життя в атмосфері тотальної візуалізації і відчуваючи себе то глядачем, то виконавцем. Сучасне видовище, в тому числі мистецьке, з об'єкта споглядання перетворюється на феномен, що залучає або спонукає до участі у дійстві самого глядача, який свідомо чи несвідомо приміряє на себе роль співавтора, співтворця: подібне спостерігається у формах художньої акції, інструментального та хорового театру, перформансу, хепенінгу, тотальної інсталяції, флешмобу, боді-арту, стріт-арту, електронної відеогри» [19, с. 182].

Основною змістовною та формотворчою ознакою постмодернізму в мистецтві є полістилістика (художній фрістайл). Полівалентна поетика постмодернізму накладає на естетичні поняття печатку оксюморона: гармонія мислиться лише як дисгармонійна, симетрія – як асиметрична, пропорції – диспропорційні і т. д. У цьому ключі інтерпретуються основні естетичні категорії та поняття – прекрасне, піднесене, творчість, ансамбль, зміст, сюжет, естетичне задоволення. Постмодернізму притаманні стилістичний плюралізм, програмний еkleктизм, орієнтація на запити масової культури, що загрожує комплітивністю, вторинністю, гібридністю його продукції [10, с. 209].

Мистецтво постмодернізму не тільки приглушує психічну незадоволеність людини, оскільки привертає увагу реципієнта своєю шоковістю і, таким чином, переключає увагу на «новизну», що викликає

миттєву незадоволеність. Але, водночас, за своєю суттю мистецька практика постмодернізму стає апологетом суспільства споживання, висловлюючи цінності речевості та тілесності, заперечуючи найвищі духовні цінності на користь повсякденності. Стає очевидним, що проблема подолання культури постмодерну в цілому та її художньої практики зокрема на сучасному етапі посилюється стрімким розвитком суспільства споживання, яке створює «сприятливий» ґрунт для завоювання культурою постмодернізму нових прихильників серед пересічних обивателів [21, с. 224].

Постмодернізм у мистецтві багато в чому завдячує своїм виникненням розвитку нових технічних засобів масових комунікацій – телебаченню, відеотехніці, інформатиці, комп'ютерній техніці. З'явившись передусім як культура візуальна, постмодернізм у живописі, архітектурі, кінематографі, театрі зосередився не на відображенні, а на моделюванні дійсності шляхом експериментування зі штучною реальністю – відеокліпами, комп'ютерними іграми, диснейвськими атракціонами [10, с. 209].

Відсутність чітких критеріїв оцінки художніх творів залишає простір для неадекватного завищення їх вартості, породжує протиріччя між художньою цінністю твору та його ринковою ціною. Водночас сучасні автори – художники, мистецтвознавці, філософи – вживають не традиційне поняття «художність», а більш «сучасні» терміни «художня удача» та «художній успіх». Ймовірно, ця заміна симптоматична та відображає орієнтацію на якийсь новий рівень художньої якості [4, с. 208].

Постмодерністський бум прискорив природний перебіг процесу синтезу мистецтв, що особливо відчутно у кінематографі та театрі. Мальовничі та архітектурні принципи постмодернізму у поєднанні з естетикою відеокліпів, агресивної телереклами, комп'ютерних ігор, електронного монтажу рішуче змінили кіностилістику, що призвело до

різкого зрушення в аудіовізуальній структурі масового сприйняття. Виникнувши на стику американського шоу-бізнесу та європейського кіноавангарду, кіномова постмодернізму поєднує в собі риси комерційного супервидовища та авторського кіно. Постмодернізм у кіно відрізняється жанровими міксами, стиранням кордонів між авторським та жанровим кінематографом. У душі властивій постмодернізму «дисгармонійної гармонії» в ньому переплітаються високе і низьке, духовне і фізіологічне, що підносить і шокує, прекрасне і потворне. Постмодерний кінематограф активно включає до свого арсеналу такі форми актуального мистецтва, як інсталяції, перформанси, акції, об'єкти, відео-арт, відеоігри [10, с. 214-215].

«У всіх видах постмодерністського типу художньої культури, – наголошує А. Тарасов, – є груба еkleктика, тобто несумісне поєднання стилів і жанрів, у літературних творах відсутні герої, послідовність та логіка викладу в постмодерністській літературі постійно порушуються. Художник, який сповідує норми постмодерністської парадигми, прагне, щоб його душевний стан відрізнявся від душевного стану «споживачів» його «творчості», оскільки постмодернізм проголошує інакшість, новизну, чужорідність. Ці характеристики важливі для художника-практика постмодерністського типу, оскільки його «художній твір» має шокувати» [20, с. 151-152].

Постмодерна архітектура відрізняється підвищеною увагою до візуального контексту твору. Постмодернізм ввів до архітектури нові доміанти – просторово-урбаністичне мислення, регіоналізм, екологізм, дизайн. Звернення до архітектурних стилів минулого, різноманіття та еkleктичне поєднання матеріалів, поліхромність, антропоморфні мотиви трансформували мову архітектури, перетворивши її на яскраве, зрозуміле громадське мистецтво. Прагнення вписати нові будівлі та ансамблі у сформоване міське середовище, примирити естетику і техніку, подолати витрати функціоналізму, повернувши в архітектуру декоративність,

набуває оригінальних форм у різних її напрямках – фундаменталістському, ренесансному, урбаністичному, еkleктичному [10, с. 212].

Більшість дослідників вважають, що для кожного виду мистецтва можна виділити цілий пласт критеріїв змістовного порядку (які багато в чому ігноруються сучасним художнім ринком). Не ставлячи за мету конкретизації цих загальних критеріїв щодо видів мистецтва, автори пов'язують найбільш загальні критерії оцінки з категорією прекрасного. Справжня краса постає як інтегративна характеристика, що включає такі параметри, як істинність, доброта, добрість, корисність, гармонійність. Проміжну позицію між двома останніми точками зору на проблему мистецьких критеріїв обіймає ряд фахівців – мистецтвознавців, художніх критиків, кураторів сучасних виставкових проектів. Сутність їхніх поглядів полягає у прагненні показати, що в сучасній глобальній культурі єдино можливою є установка на «мультихудожність», що означає по суті відмову від єдиних критеріїв художньої цінності [4, с. 208-209].

Сучасна еволюція різноманітних симулякрів у різних видах і жанрах мистецтва і культури в цілому примітна в тому відношенні, що поширення симулякрів не тільки в мистецтві, а й у житті усвідомлюється як доконаний факт [9, с. 93].

Метою сучасної художньої творчості постмодерністами проголошується руйнація зовнішніх та внутрішніх кордонів у мистецтві. Руйнуючи ці межі, постмодернізм закликає масового споживача до забороненого, аномального. Тому мистецтво постмодернізму певною мірою сприяє моральному розкладу суспільства [20, с. 150-151].

Тенденція віртуалізації візуального незаперечна, але так само об'єктивна дія компенсаторних механізмів культури, що дозволяють дещо врівноважувати гіпертрофовану віртуалізацію візуальних явищ. Одним з таких прикладів постає феномен реального видовища, який розуміється як

цілеспрямовано конструйований артефакт, що дієво розгортається в культурно маркованому локусі реального простору [17, с. 31].

Аналіз розробок піднятої нами проблеми показує, що більшість фахівців підкреслюють негативний вплив сучасної візуальної культури на людину та суспільство. Наголошуємо, що збільшення присутності та значущість візуальної культури у суспільному житті підвищує рівень та створює сприятливі можливості маніпуляції свідомістю людини. Одним із прикладів цього можна взяти постановочний характер, практично, всього відеоряду передач новин, що вже особливо не помічається, сприймаючись як пряме відображення реальності. Якість, привабливість візуальної екранної культури (кінофільми, серіали, розважальні шоу тощо), по-перше, скорочують час перебування людей у реальному житті, у реальному спілкуванні з іншими людьми, по-друге, формують штучний екранний життєвий досвід, який носить ілюзорний характер, оскільки не апробований у реальному житті, у реальній взаємодії з іншими людьми, по-третє, не дозволяє реалізувати свій власний унікальний життєвий шлях, а змушує сприймати як чужий, вигаданий життєвий досвід [14, с. 51].

РОЗДІЛ 2

РОЗВИТОК ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

2.1. Арт-практики в українській візуальній культурі

«Мистецькі арт-практики в Україні <...> мають свої прикметні особливості, свою специфіку використання, свої трансформації цитат, а також власний історичний контекст. Щодо останнього, то українська школа живопису (в різних регіональних проявах), послідовниками якої є більшість сучасних художників, відіграє тут роль домінанти. Інсталяції, перформанси, асамбляжі, енвайронменти, створені першокласними митцями, несуть у собі відбиток традиційної естетики – іноді поза бажанням їхніх творців, на рівні генетичного коду, але зазвичай абсолютно усвідомлено. У цьому контексті слід згадати творчість Віктора Сидоренка, Євгена Матвеева, Анатолія Степаненка, Андрія Блудова – кожен у властивій лише йому, а тому легко пізнаваній живописній стилістиці створює інсталяційні проекти» [15, с. 62].

Український ленд-арт – яскрава сторінка у сучасному мистецтві останніх десятиліть. Становлення цього напрямку на території України відбувалося поступово, але будь-який етап є певним шаблоном, кожен з яких є багатограним. Починаючи з другої половини 1990-х років, ленд-арт як творчий метод приваблював багатьох художників Києва, Ужгорода, Івано-Франківська та інших міст. Масове захоплення ленд-артом розпочалося з фестивалю «Весняний вітер» у Києві, з майстерень В. Бахтова в Ольвії, з пленерів на Закарпатті. Пізніше, до кінця 1990-х, географія була розширена, завдяки чому виникли численні ленд-арт симпозиуми у Могриці, Шишорах, Вінниці, Херсоні, Гурзуфі та на Хортиці [2].

«У кінці 80-х починає творити свої об'єкти та інсталяції Гліб Вишеславський («Яблуко», 1983; «Брама сонця», 1988), виконує ситуативні інсталяції Оксана Чепелик («Хрести», «Труби», Гідропарк, Київ 1988), створюють квазіскульптури з пап'є-маше на виставці «PostAnaesthesia» Мюнхен – Лейпциг, грудень 1992 – січень 1993) Арсен Савадов і Георгій Сенченко, komponує інсталяції Павло Керестей. Реалізуються міжнародні проекти, зокрема такі, як «Ангели над Україною» в Единбурзі за участю тих самих художників «нової хвилі», та «Степи Європи» у варшавському центрі сучасного мистецтва Замок Уяздовські 1993 р., куратором якого був Єжи Онух, а з художників, окрім згаданих, взяли участь львів'яни Василь Бажай та Андрій Сагайдаковський з кімнатою «хаосу й абсурду», Гліб Вишеславський з інсталяцією «Всі конфесії» та одесит Василь Рябченко з інсталяцією «Гойдалки для пеньків», в якій були використані елементи живопису» [15, с. 63].

У розвитку українського ленд-арту середини 1990-х можна простежити кілька тенденцій. З'являються значні відмінності від практик художників іноземного ленд-арту. Так, наприклад, характерна для митців західних країн зосередженість на соціальній тематиці, фемінізм, мінімалізм, протест проти поширених у суспільстві норм та правил арт-ринку залишилися в українському ленд-арті як поодинокі випадки. Тобто соціально-протестні прояви мистецтва відійшли під категорію contemporary art – енвайронменту та акціонізму. Для художників східноукраїнського ленд-арту стала більш характерною споглядальна, екологічна, позачасова чи ритуально-фольклорна семантика творів (українська обрядова автентика, міфологія трипільців чи античних часів, квазі-буддистське світовідчуття). Винятки становлять ленд-арт 1990-х років заходом України — у Львові (П. Старух, В. Кауфман), Івано-Франківську (Р. Котерлін, О. Звіжинський, Я. Яновський та ін.), Ужгороді (група «Поп -Транс»), а також твори художників київських гуртів "FGE" та

«Комбінат революцій». У тому середовищі продовжував розвиток соціальний ленд-арт разом із провокативними формами акціонізму. За своєю естетикою східноукраїнський ленд-арт тяжіє до модернізму, тоді як соціальний ленд-арт (західноукраїнський) — до неоавангардизму та постмодернізму [2].

«У середині 90-х в царину «арт-практик» приходять Олександр Ройтбурд, Анатолій Федірко, Ганна Сидоренко, Сергій Якунін, стають знаковими такі проекти, як «Barbaros. Нове варварське бачення» (1995, ЦДХ), виставляється епатажна інсталяція Сенченка, Савадова та Харченка «Бар-бар-ост». Варто згадати кураторський проект Валерія Сахарука «Київська художня зустріч», який відбувся у грудні 1995 р. в Українському домі за участі провідних польських та російських художників, проте був скандально закритий через кілька годин після відкриття, що теж стало своєрідним «гепенінгом». Саме для цього задуму Тістолом і Маценком було створено грандіозну інсталяцію «Проект грошей».

Кінець 90-х позначився виставкою «Парниковий афект» (1997, Центр Сороса) – на якій наче відтворювалась ситуація природної катастрофи, пов'язаної з глобальним потеплінням, при цьому виводились прямі асоціації на замкнутий, «оранжерейний» характер українського культурного простору. Тоді ж з'являється фешн-кімната Іллі Чічкана, з його авторським одягом, а в межах виставки «Інтермедія» – фотOVERсія інсталяції «Сплячі принци України», елементи якої було показано під час проекту «Алхімічна капітуляція» (1995, корабель «Гетьман Сагайдачний», Севастополь). Людські ембріони з певними фізичними вадами, прикрашені біжутерією (усвідомлений кіч), за задумом автора, мали би символізувати мутагенні процеси, які відбуваються в суспільстві» [15, с. 63].

1994 року за ініціативи Анатолія Федірка біля Запоріжжя відбувся міжнародний пленер «Хортиця». У ньому брали участь Володимир Яковець (Черкаси), Володимир Гуліч (Запоріжжя), Вікторія Минайлова-

Мурашко (Запоріжжя), Анатолій Федірко, Уте Кільтер (Одеса) та ін. Після двотижневої роботи на острові художники представили масштабний енвайронмент з елементами ленд-арту галереї «Київ»: із 24 тонн піску було збудовано штучний острів, на якому встановили намети. Картини та інсталяції художників були підвішені до стелі або занурені в пісок [2].

«Можна засвідчити, що сам примат соціологічного виміру в рефлексії, присвяченій арт–практикам і візуальній культурі, зокрема, візуальному повороту, свідчить про те, що цінності визначаються в рамках об'єктивації, інституалізації і пошуку моделей суто об'єктних, нормативних уніфікації культурного життя поза рамками того горизонту духовності, який належить від віку традиційним мистецтвам. Складність, багато вимірність культури в добу глобалізму, призводить до інтенсивного зростання технологічних детермінант в усіх сферах людського буття, формування масової культури і культури повсякдення, а також до виникнення складних проміжних форм, де інституалізація є лише формою легітимації культурного досвіду», – пише В. Соломатова [18, с. 123].

«Сучасне мистецтво є тривалим експериментом, в якому естетизація навколишнього середовища, пошуки нової художньої мови, процеси глобалізації спричинили виникнення нових мистецьких напрямів, форм та практик. Вуличне мистецтво вважається одним з феноменів художньої культури кінця ХХ – початку ХХІ століття» [6, с. 44].

Українському ленд-арту передував етап, який заклав міцну, насамперед духовну основу для наступних поколінь художників. У 1980-х роках ленд-арт не сприймався як самостійне явище. Проте вже в 1990-х з появою великих ленд-арт фестивалів цей напрям набуває іншого статусу. На початку 2000-х років український ленд-арт сягає нового етапу розвитку. Він остаточно усвідомлюється авторами як самостійна і самодостатня творча практика і вже має кілька напрямів, що відрізняються за семантикою і прийомами роботи з матеріалом. Явище ленд-арт

користується масовою увагою творчого середовища, кількість симпозіумів та фестивалів зростає [2].

«Сучасна культура урбанізованого середовища характеризується процесами естетизації – поширенням художніх зразків міським простором задля надання йому чуттєвих форм. Саме естетизація стала рушієм соціокультурних процесів у XXI столітті. Місто і мистецтво, синтезуючись, створюють нові художньо-комунікативні моделі, нові продукти стріт-арт культури. Помітне місце серед них посідають муралі, які стали ключовим атрактивним елементом української архітектури останнього десятиліття» [5, с. 69].

«Сьогодні будівлі великих міст неможливо уявити без настінних розписів – графіті та муралів, що є невід'ємним елементом сучасної стріт-арт культури. Мурал-арт можна назвати найбільш прогресуючим напрямом вуличного мистецтва сучасної України.

У сучасному мистецтвознавстві мурал-арт – це напрям стріт-арту, легальний художній розпис зовнішніх стін будинків у міському просторі з метою його естетизації. Отже, під муралізмом ми розуміємо процес створення муралів, а під мурал-артом – художній напрям стріт-арту» [6, с. 44].

2.2. Візуальне мистецтво Віктора Сидоренка

«В українському мистецтві межі XX–XXI ст. Віктор Сидоренко як постмодерніст виявився унікальним у методі спілкування з минулим. Він не грає з ним заради самої гри. На відміну від колег, які послуговуються у власній творчості типологією постмодерністських трансформацій (колажуванням, цитуванням, довільним міксуванням форм минулих стилів, глузливим пересмішництвом, зниженням та іншим), В. Сидоренко у

стосунках із традицією радянського тоталітарного мистецтва вдається до вівісекції останнього (ментальності доби) задля духовного вивільнення від його моделей. У власних проектах (фото, нові технології у скульптурі, використання можливостей лазера, нестандартних матеріалів та ін.) він декларативно спрямований у майбутнє. Інноваційність є творчою метою цього художника та провідником його евристичної енергії. Але його підсвідомість надто міцно утримує моделі радянщини, проти яких Сидоренко бунтує. Для нього є неприйнятним державництво з його стереотипами: культом вождізму-гігантизму в мистецтві, деперсоналізацією особистості, її несвободою, серійністю та невибагливим аскетизмом у побуті. Знаходячись в опозиції до цих моделей, В. Сидоренко взяв старт з їхнього художнього переосмислення» [12, с. 33].

Віктор Сидоренко – одна з найвпливовіших, знакових постатей мистецького життя України протягом багатьох років. Він створив новий арт-простір, з власною світоглядною парадигмою – тут не доводиться пробиватися через терни, художник має право бути самим собою, не скутий цензурою і не пригнічений авторитетами. В. Сидоренко став якимось модулем художника рубежу століть нового типу – з чудовим академічним вишколом, але абсолютно новим типом мислення, складом розуму та методами самоствердження в художньому світі, культурному просторі. Сидоренко створив осередок, до тепла полум'я якого потягнулися творчі особи, які створюють альтернативну художню реальність – далеку від пафосу, офіціозу та штампів. Серед них лєвова частка молоді, яка отримала шанс реалізувати свої сміливі задуми і презентувати їх як у себе в країні, так і за її рубежами. Персоналії «кола Сидоренка» входять до найбільш відомих, ангажованих художників, які представляють Україну на Венеціанському Бієнале. Одна з особливостей, що відрізняють художників кола Сидоренка, – їх високий інтелектуальний рівень, вони не просто митці, але філософи, творці власних арт-концепцій,

які спроможні самі сформулювати як за допомогою інструментарію своєї творчості. Сидоренко ініціював процес, що демонструє замкнутий арт-цикл, структура забезпечує себе як художниками, так і критиками, часто ці дві іпостасі синтезовані в одній особі. Інтелектуальне мистецтво – середовище, яке створюється навколо Сидоренка, декларує думка, вихід із натовпу, верховенство індивідуальності [8, с. 105-106].

«До появи у творчому доробку В. Сидоренка персонажа «людини в кальсонах» (в спідньому) художник пройшов великий, самостійний шлях у масштабних проектах та експозиціях. Згадується серія його полотен «Ню» початку 1990 х, позначена рисувальною майстерністю та ліризмом поетичного бачення. Останнє зведеться нанівець в подальшій раціонально-аналітичній творчості митця. Зрілий стиль Сидоренка визначено проектом «Жорна часу» з центральним персонажем — «солдатом у кальсонах». Суть цього складного, вигадливого, просторового проекту зводиться до беззаперечної думки про даремно перемелений у жорнах солдатської служби життєвий (реальний) час людини, яка потрапила у залежність від надособистісної тиранії. З покірною байдужістю персонаж перетирає час власного життя ні на що, і цей факт не викликає опору. Віктор Сидоренко беземоційно фіксує факт вбивства часу. Автор не вдається до моралізації чи критичного судження. У «Жорнах часу», в його метафорах розкрилося катакомбне підґрунтя свідомості митця та визначився шлях спасіння від витіснених привидів минулого» [12, с. 33].

У літературі та мистецтві на зміну постмодерністській чутливості до хаосу та плюральності буття приходить нова образність, відбувається відкриття нової чутливості, зосередженої на тому, що стосується людини, а не на тому, що вона розуміє чи усвідомлює. Це вторгнення реальності через травму не дозволяє більше вважати реальність ілюзорною: вона набуває щільності, свого безсумнівного буття. У роботах Віктора Сидоренка ми бачимо ці процеси в серії «Відображення у невідомому»

(2012), де персонаж переживає вторгнення якоїсь реальності, яку йому не вдається інтерпретувати, виходячи зі своїх звичних схем. Але й визнати цю реальність ілюзорною він теж більше не може, як не може поставитися до неї з іронією — тобто дистанціюватись. Починається процес усвідомлення себе персонажем, через увагу до зв'язку з цією невідомою реальністю [7, с. 27].

«Тема вільного льоту людини домінує у проектах В. Сидоренка 2000–2015 рр. Політ людини як чуда та омріяної мети проростає ще з креслень літальних апаратів Леонардо да Вінчі, з утопій доби Ренесансу. Їх втілено у життя в добу космонавтики ХХ ст. Образ людини-літуна переповнює поетичну та наукову думку часу класичного авангарду. У цьому ряду — поезія В. Маяковського, проза М. Булгакова, ідеї К. Цюлковського та В. Вернадського, проекти та їх реалізація у «Летатліні» В. Татліна, у живописі М. Шагала та інших митців і мислителів. Інтелектуали-мрійники ще на початку ХХ ст. привласнили галактику як свій другий дім. «Левітації» В. Сидоренка вбудовано у програми класичного авангарду з його оптимістичним зазиранням у космос. У цьому сенсі він — сподвижник авангардистів, а не постмодерністів. Останньому до космосу діла немає.

Постаті, що у «Левітаціях» зависають у стані невагомості, віддзеркалюють художню свідомість автора, сформовану в добу космонавтики під впливом виходу людини в безповітряне середовище» [12, с. 35].

Художня мова Сидоренка універсальна, її чудово сприймає та зчитує публіка різних країн світу. Багато з проектів автора проходять своєрідну апробацію на майданчику Інституту проблем сучасного мистецтва, заснованого Сидоренком, і вже звідти виходять у відкритий простір. Кольорові клони його «людини в кальсонах» можна було бачити на вулицях Києва, Парижа, під відкритим небом, де будь-який, хто проходить

повз міг відчутти причетність і вкотре замислитися про власне «я» і способи його збереження в сірій масі натовпу та про методи боротьби з машиною типізації та знеособлення, у престижних галереях, на виставкових просторах різних міст [8, с. 108].

«Цілком вірогідне припущення щодо того, що раціоналістичне, архітектонічно-дисципліноване мислення Сидоренка значною мірою обумовлене аурую Харкова — батьківщини художника. У місті, овіяному дисципліною конструктивізму, минула юність художника. Харків із головною спорудою Держпрому — шедевром конструктивізму, збудованому у 1926–1929 рр., — перетворився на символ новизни, індустріалізації в СРСР. Споруда Держпрому одразу перетворилася на міфопоетичний образ революційного авангарду, втілила космогонічні ідеї майбутнього. Гігантизм площі Дзержинського (нині — площі Свободи) запрограмував «залізну ходу» революційних мас. Художника-харків'янина не оминула сугестія архітектурно-просторової домінанти міста. Стро-графізованість творчості Віктора Сидоренка, ймовірно, обумовлена впливом аскетичної гілки конструктивізму. Саме аскетичний варіант стилю декларативно відмовився від чуттєвого у мистецтві на користь функціональності» [12, с. 36].

«В останнє десятиліття з'явилося чимало складних у технічному виконанні, проте концептуально та структурно вивершених мистецьких творів, які гідно представляють Україну в міжнародному арт-просторі. «Аутентифікація» Віктора Сидоренка (2008 р., галерея «Taiss», Париж) є логічним продовженням його проекту «Жорна часу», що 2003 р. представляв Україну на 50-му Венеційській бієнале і був названий серед п'ятірки найкращих. Якщо суть першого – час у всіх його проявах і філософських концепціях, то другий присвячено пошуку та обстоюванню власної ідентичності, що неможливо без відчуття твердого ґрунту

традиційної культури – ідея, яка пронизує структуру творів художника на всіх рівнях» [15, с. 64].

«Віктор Сидоренко, перейнятий ідеєю надсучасного в мистецтві, все-таки постійно озирається на своє нещодавнє минуле. Художник творить на полюсах «пам'ять — забуття». Синдром монументалізму як «пам'ять» відчутний у чотириметровій «Статуї несвободи». Ця бабища з руками, піднесеними догори, демонструє безглуздий пафос. Творіння — очевидна пародія на гігантизм «Батьківщини-матері», скульптури, якою згвалтовано лаврські кручі з монастирськими спорудами, що визначали масштаб всього ландшафту правого берега Києва. «Статую несвободи», як і чоловічу постать, яку автор демонстрував в «Українському домі», а також персонажів проекту «Деперсоналізація» важко назвати скульптурою. По суті, це збільшені в масштабі зліпки з реальних фігур, своєрідний натуралізм боді-арту, де головним об'єктом художньої маніпуляції стає тіло самого художника (або моделі). Скульптурний боді-арт Сидоренка — типовий постмодернізм (трансавангард) із пригадуванням моделей тоталітаризму, міксування їх утопічною мрійливістю футуризму та довільною грою прихильника хеппенінгів» [12, с. 36].

ВИСНОВКИ

Збільшення фундаментальних досліджень у галузі візуальної культури є свідченням неспинного розвитку сучасної української гуманітарної науки, зокрема культурологічної та мистецтвознавчої її складових.

Вітрини та білборди, медіа та відео-арт, афіши та журнальні обкладинки, графічний дизайн та комікси, постдраматичний театр та карнавал, стріт-арт та фестиваль є продуктами естетизації та візуалізації соціокультурного простору.

Різноманітні художньо-візуальні практики активно з'являються і розповсюджуються в культурі XXI століття. Природою одних (перформанс, художня акція, хепенінг, флешмоб) є драматичне мистецтво, а інших – образотворче (мура-арт, графіті, інсталяція, відео-арт, ленд-арт та ін.).

Ситуація постмодерну передбачає вихід на перший план різноманітних візуальних метафор. Візуальний поворот у світовій культурі XX століття був закономірним явищем техногенної цивілізації, спрямованим на модернізацію, перебудову світу. У контексті подальшого розвитку сучасної цивілізації закономірним поступальним процесом є формування візуально-культурного дискурсу. Слід зазначити, що візуальна культура безпосередньо впливає на свідомість, мислення, психологічний стан людей.

Серед провідних українських митців, представників візуального мистецтва кінця XX – початку XXI століття, виділяємо: Віктора Сидоренка, Євгена Матвеева, Анатолія Степаненка, Андрія Блудова, Арсена Савадова, Георгія Сенченка, Павла Керестея, Василя Бажая, Андрія Сагайдаковського, Гліба Вишеславського, Василя Рябченка, Олександра

Ройтбурда, Анатолія Федірка, Оксану Мась, Ганну Сидоренко, Сергія Яқуніна та ін.

Таким чином, домінування в сучасному українському художньому дискурсі візуальних форм є очевидним і закономірним, що і визначає їх подальше розповсюдження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Булавіна Н. М. Аналіз проблем внутрішньоструктурної інституціональної взаємодії в сучасному візуальному мистецтві України. Мистецтвознавство України. 2018. Вип. 18. С. 16-22.
2. Вышеславский Г. Украинский ленд-арт период «Новой волны»: истоки и тенденции развития. Universum: филология и искусствоведение. 2014. № 4 (6). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ukrainskiy-lend-art-period-novoy-volny-istoki-i-tendentsii-razvitiya>
3. Гарькава І.О. Духовно-ідейні пріоритети сучасного мистецтва та специфіка їхніх проявів у ситуації постмодернізму. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2018. Вип. 40. С. 275-283.
4. Давыденко М.В. Проблема художественности в контексте эстетических принципов постмодернизма. Известия Алтайского государственного университета. 2010. № 1-2. С. 207-209.
5. Думасенко С. Естетизація архітектурних об'єктів засобами мурал-арту. Мистецтво і культура міста : наукові діалоги : колект. моногр. / за ред.. А. Білик, В. Сікорської. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 69-81.
6. Думасенко С., Татарова І. Мурал-арт у контексті мистецтвознавчої теорії. Аркадія. 2016. № 1. С. 44-48.
7. Зиборова Д. Вызовы ситуации постмодерна и их преодоление на примере проекта Виктора Сидоренко "Метанойя". Сучасне мистецтво. 2015. Вип. 11. С. 24-30.
8. Кривушенко Б. Парадигма творчества Виктора Сидоренко в художественном пространстве Украины рубежа XX и XXI веков. European science. 2019. № 6 (48). С. 104-109.

9. Кусаинов А.А. Философско-эстетические основания культуры постмодернизма. Власть. 2009. № 7. С. 91-93.
10. Маньковская Н. Постмодернизм в эстетике. Философская антропология. 2018. Т. 4. № 1. С. 192-230.
11. Мистецтво і культура міста: наукові діалоги : колект. моногр. / за ред. А. Білик, В. Сікорської. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 164 с.
12. Петрова О. Пам'ять та уява в художній свідомості Віктора Сидоренка. Сучасне мистецтво. 2015. Вип. 11. С. 33-37.
13. Петрова О. Украинский опыт радикального искусства. От бунта к рынку. Международный журнал исследований культуры. 2011. № 2 (3). С. 55-66.
14. Порозов Р.Ю. Визуальное как доминанта современной культуры. Политическая лингвистика. 2011. № 2. С. 219-221.
15. Ременяка О.С. Об'єкт у просторі сучасного мистецтва України. Магістеріум. Культурологія. 2011. Вип. 42. С. 61-64.
16. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. К.: ВХ[студіо], 2008.
17. Соковиков С.С., Складорова В.С. Виртуализация и реальное зрелище в современной визуальной культуре. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 6 (86). С. 27-34.
18. Соломатова В. В. Глобалізація та інтегративні тенденції становлення візуальних мистецтв ХХ – ХХІ століть. Гілея: науковий вісник. 2016. Вип. 106. С. 120-124.
19. Станіславська К. Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури. Науковий вісник

Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2013. Вип. 13. С. 180-189.

20. Тарасов А.Н. Роль постмодернизма в формировании современной художественной культуры. Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2008. Т. 181. С. 147-153.

21. Тарасов А.Н. Социокультурная детерминация художественной культуры постмодернизма. Аналитика культурологии. 2009. № 15. С. 222-225.