

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛІСОВА НАТАЛІЯ ЛЕОНІДІВНА

Прим. 1

УДК 7.038.541(477)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВЕРНАКУЛЯРНА МОВА ЛЕНДАРТУ В СИСТЕМІ СУЧАСНОГО
УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

Спеціальність – 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Н. Л. Лісова

Науковий керівник:

Катерина Миколаївна Гамалія
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри дизайну і
технологій факультету дизайну і
реклами Київського національного
університету культури і мистецтв

АНОТАЦІЯ

Лісова Н. Л. **Вернакулярна мова лендарту в системі сучасного українського мистецтва. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2023.

Дисертація є комплексним дослідженням вернакулярної мови лендарту в контексті історичного розвитку сучасного українського мистецтва в період з 1970-х років до нашого часу. В умовах глобалізаційних процесів, які суттєво впливають на трансформацію мистецьких практик, особливої актуальності набуває звернення до вернакулярних ідей сучасної творчої діяльності, що дозволяє зберегти локальні ідентичності й традиції художньою мовою. Мистецькі пошуки лендарту передбачають інтеграцію художниками місцевого ландшафту як джерела творчого натхнення та засобу нового осмислення природного середовища. Співтворчість з природними елементами відкриває нові можливості для сучасного мистецтва та дизайну, розширюючи кордони діяльності по відношенню до техніко-технологічних інновацій.

Для українського мистецтвознавства дослідження вернакулярної мови лендарту в межах сучасного художнього процесу є вагомим як у теоретичному, так і в прикладному аспектах. Передусім, воно сприятиме розширенню наукового дискурсу шляхом залучення репрезентованого емпіричного матеріалу, що дозволить глибше осмислити специфіку актуальних мистецьких практик. Аналітичне опрацювання цього явища уможливить виявлення нових тенденцій та закономірностей у розвитку національного мистецтва, а також сприятиме оновленню інтерпретаційних підходів у його вивченні. Таким чином, системне осмислення вернакулярної мови лендарту як однієї з форм сучасного художнього висловлювання відкриває перспективи для подальших досліджень і формування цілісного бачення динаміки культурних трансформацій в Україні.

Актуальність теми дослідження зумовлена відсутністю системного наукового опрацювання феномену лендарту в контексті сучасного українського мистецтва, а також необхідністю аналізу творчості ключових представників. Попри те, що історія лендарту в Україні нараховує близько чотирьох десятиліть, ґрунтовні мистецтвознавчі дослідження цього напрямку наразі відсутні. Існуючі публікації у фахових періодичних виданнях не охоплюють всебічно процеси становлення українського лендарту, його характерні риси та відмінності від зарубіжних аналогів. Також фіксується термінологічна невизначеність у межах категоріального апарату, пов'язаного з природотворчим мистецтвом. Таким чином, феномен українського лендарту залишається недостатньо дослідженим, а мистецтвознавча спільнота лише окреслює підходи й критерії до визначення його специфіки.

Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексі використаних методів: філософського, загальнонаукового, метод історизму, компаративний, дедуктивний, індуктивний, методи синтезу, іконографічний метод, стилістичний аналіз, аналітичний, синтетично-інтерпретаційний, типологічний і культурологічний підходи, та польових досліджень (натурного обстеження творів та інтерв'ю з учасниками українських фестивалів та симпозіумів лендарту).

Мета дослідження: визначити особливості вернакулярної мови лендарту в системі сучасного українського мистецтва.

Об'єкт дослідження: явище лендарту в Україні як сучасної мистецької практики.

Предмет дослідження: вернакулярна мова українського лендарту.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від початку 1970-х по теперішній час.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у: вперше здійсненому аналізі генези українського мистецтва доквілля та систематизації і класифікації заходів лендарту в Україні. Також, запропоновано, спираючись на фахові дослідження авторський термін «природотворче мистецтво» для означення явища українського лендарту. Сформовано перший загальний архів інтерв'ю із знаковими

представниками українського лендарту та фотофіксаціями фестивальних заходів і окремих творів. Більшості згаданих творів вперше надано мистецтвознавчий аналіз. Виокремлено та досліджено вернакулярну складову українського лендарту, яка ґрунтується на глибокому відчутті місця, його матеріальної та нематеріальної спадщини, де важливість історичного контексту локації проведення лендарт-заходів для мистецтва докiлля є незаперечною. Вперше розглянуто природотворчу діяльність митців лендарту в умовах війни та висвітлено терапевтичну роль українського лендарту, обумовлену досвідом війни. Важливою складовою для дослідження стало уточнення термінології, пов'язаної з лендартом на теренах України та формування відповідного глосарію. Поглиблено аналіз причинно-наслідкових зв'язків мистецтва докiлля та садово-паркового мистецтва, регіональних особливостей українського лендарту та творчого методу вітчизняних художників докiлля. Набуло подальшого розвитку висвітлення сучасного стану мистецтва лендарту в Україні.

Теоретичне значення роботи полягає в поглибленні наукового осмислення феномену лендарту в контексті розвитку сучасного мистецтва України. Аналіз творчості українських митців є важливим кроком до формування цілісного уявлення про вернакулярну мову вітчизняного лендарту, яка відображає специфіку його локального контексту. В умовах стрімкої урбанізації та індустріалізації третього тисячоліття питання гармонізації взаємин між людиною і природним середовищем набуває особливої актуальності. У цьому контексті лендарт відіграє унікальну роль як мистецька практика, що сприяє відновленню втраченої єдності людини з природою.

Практичне значення отриманих результатів дисертації зумовлене можливістю використання теоретичних положень і зібраного матеріалу при підготовці наукових статей, досліджень, монографій з історії сучасного українського мистецтва, а також навчальних посібників. Матеріали дослідження можуть бути застосовані у викладанні історії культури й мистецтва в закладах освіти, а також у фаховій підготовці художників різних спеціалізацій. Результати дисертації та ілюстративна

база є корисними при укладанні узагальнюючих праць з історії вітчизняного сучасного мистецтва та викладанні навчальних курсів, зокрема: «Історія мистецтва», «Історія дизайну», «Історія українського мистецтва», «Садово-паркове мистецтво», «Ландшафтний дизайн» тощо. Матеріали дослідження мають міждисциплінарне значення і можуть бути використані не лише в межах мистецтвознавчої проблематики, але й у практичній діяльності, зокрема під час впорядкування земельних ділянок, планування міських скверів і парків, а також при розробці наукових планів і навчальних програм у закладах аграрного профілю.

В дослідженні встановлено, що наявні джерела дають загальну характеристику процесу становлення лендарту в Україні, окреслюючи його національну стилістику на прикладі окремих мистецьких практик, здійснених у період з 1989 по 2010 рік. Політичні події в Україні 2013 року спричинили занепад творчої активності ключових осередків лендарту, деякі з яких повністю припинили свою діяльність. Більшість перейшли у камерний формат існування, що призвело до зниження зацікавленості з боку мистецтвознавчої спільноти до феномену лендарту. Починаючи з цього періоду, історія українського лендарту залишається малодослідженою. З метою заповнення цієї лакуни було проведено серію інтерв'ю із засновниками лендарт-фестивалів та ініціаторами подібних мистецьких заходів в Україні. Це дало змогу зібрати первинний матеріал щодо художньої діяльності та особливостей творчої реалізації лендарту після 2014 року. Проаналізовано фото- та відеодокументацію із особистих архівів художників, що дало змогу дослідити творчу стилістику окремих митців та виявити закономірності, характерні для вітчизняного лендарту. Сукупність цих даних сформувала основу для здійснення повноцінного наукового дослідження.

У результаті аналізу спадкоємності лендарту стосовно садово-паркового мистецтва з'ясовано, що останнє являє собою синтез ідейно-художніх концепцій і прийомів – від об'ємно-планувальних принципів, законів перспективи, кольору, композиції – до семантичного наповнення та імітації природного середовища.

Уточнено термінологічний апарат, пов'язаний із лендартом в українському контексті та сформовано глосарій профільних термінів. Спираючись на фахові дослідження, запропоновано запровадити авторський термін «природотворче мистецтво» для означення специфіки українського лендарту, в якому взаємодія митця з природним середовищем та матеріалами постає ключовим інструментом формування нового художнього продукту. Така термінологічна пропозиція зумовлена обмеженістю поняття «land art» щодо українського контексту, оскільки воно не охоплює всього спектру художньої комунікації з довкіллям. Натомість термін «мистецтво довкілля», уведений П. Бевзою, являє надто широкий спектр явищ, де поняття «довкілля» трактується як всеохопне середовище, що включає будь-який навколишній простір, і тому не дозволяє достатньо точно окреслити явище українського лендарту.

У дослідженні проаналізовано генезу лендарту в Україні та спростовано поширене уявлення про те, що мистецтво землі є відносно молодим явищем в українському художньому контексті. Вітчизняний лендарт почав формуватися наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років як відповідь на внутрішні творчі потреби митців, поступово розширюючи сферу культурного впливу завдяки новим засобам художнього висловлювання. Природні матеріали стали для українських художників універсальним інструментом дослідження світу, культури та традицій українського народу. Значною мірою на становлення українського природотворчого мистецтва вплинула політична заангажованість радянської держави, в умовах якої художники змушені були працювати у межах офіційної ідеологічної доктрини. Внаслідок цього український лендарт у період свого зародження перебував в ізоляції від актуальних художніх тенденцій, характерних для західного мистецького простору. Починаючи з 2000-х років, лендарт поступово утверджується в усвідомленні українських митців як самостійна мистецька практика, що полягає у створенні образів у довкіллі з використанням природних матеріалів і розглядається як засіб комунікації митця з природним середовищем.

У роботі здійснено огляд історії розвитку заходів природотворчого мистецтва в Україні, проведено їх систематизацію та класифікацію, що дало змогу виокремити основні тенденції становлення лендарту, а також окреслити чинники впливу історичного та ментального контексту. Визначено специфіку художнього методу у взаємозв'язку з природними умовами середовища, в якому здійснюється творча діяльність митця. Встановлено, що значна частина мистецьких заходів виникла на основі плернерних практик, які стали передумовою для організації подій у сфері лендарту. До таких ініціатив належать: фестиваль «Весняний вітер» (від 1996 року, м. Київ), лендарт-фестиваль «Хортиця» (від 1994 року, м. Запоріжжя), лендарт-симпозіум «Простір покордоння» (від 1997 року, с. Могриця, Сумська обл.), зимовий лендарт-фестиваль «Міфогенез» (від 2006 року, Скіфське городище, м. Немирів, Вінницька обл.) тощо.

У результаті дослідження вернакулярної мови в контексті українського лендарту встановлено, що творчість вітчизняних художників природотворчого мистецтва, їхнє особливе сприйняття історії та археології місця, а також чутливе ставлення до властивостей природних матеріалів формують своєрідну, неповторну світоглядну мову українського лендарту. Ця мова вирізняє його на тлі усталених практик західного лендарту та надає унікального характеру національному художньому висловленню.

У межах вивчення регіональних особливостей українського лендарту виявлено своєрідні відмінності у творчих підходах як окремих митців, так і мистецьких заходів, зумовлені територіальною належністю. Особливості природного ландшафту спричинили суттєві розбіжності між лендартом східних та західних областей України. Так, індустріальні краєвиди Запоріжжя зумовили інтеграцію технічних елементів у природне середовище, натомість роботи, створені серед карпатських пейзажів, відзначаються органічним злиттям з довкіллям завдяки використанню виключно природних матеріалів. Українські художники лендарту демонструють глибоке відчуття контексту місця, його історичної ідентичності, що забезпечує

ненасильницький підхід до творчості – не нав'язування нових форм, а розкриття потенціалу наявного ландшафту.

Аналізуючи особливості творчості українських митців у царині природотворчого мистецтва, виявлено, що, працюючи у сферах фотографії, скульптури, інсталяції, лендарту та сайт-специфікату, художники, як правило, не ідентифікують себе виключно як лендартистів, а позиціонують себе як медіаторів між середовищем та глядачем. У цьому контексті природотворче мистецтво виступає інструментом художнього осмислення простору і часу. Митці розробляють концепції, відповідно до яких обирають художні форми, акцентуючи увагу глядача на певних сенсах. Участь у лендарт-заходах надає можливість відірватися від урбаністичної кон'юнктури та глибше взаємодіяти з довкіллям.

Досліджено особливості творчого методу українських лендартистів і встановлено, що в основі їхніх практик лежить рефлексія над процесами становлення та розпаду матерії у природі. Використовуючи «живі матеріали» замість традиційних (мармуру, гіпсу, бронзи), художники свідомо відмовляються від монументальності на користь естетики миттєвості. Засади художнього світогляду митців вирізняються філософським підходом та уважним ставленням до властивостей природних матеріалів.

Досліджено розвиток природотворчого мистецтва в умовах війни та виявлено, що, попри тимчасову втрату рідного ландшафту й широку географію переміщення, спільнота, сформована навколо лендарту в Україні, зберегла мистецьку тяглисть на відносно безпечних територіях і продовжує успішно реалізовувати проекти у сфері природотворчого мистецтва. Це дає підстави розглядати український лендарт як унікальне явище в системі світового мистецтва, що втілює глибокі зв'язки між культурною ідентичністю та природними процесами. Показано, що діяльність українських митців у царині лендарту зосереджена на аналізі національного ландшафту як засобу самоідентифікації, акцентуючи увагу на історико-культурному просторі країни. Окремо висвітлено терапевтичну функцію українського лендарту, яка набуває особливої актуальності в умовах воєнного досвіду.

Виявлено сучасний стан та окреслено перспективи розвитку лендарту в Україні, що дозволило визначити чинники, які потребують вдосконалення. Попри складні соціокультурні обставини, український лендарт продовжує активно розвиватися й набуває дедалі більшої популярності серед творчої молоді як платформа для художніх експериментів. Спостерігається поступове зростання кількості учасників лендарт-практик, що сприяє розширенню мистецької спільноти. Нові учасники привносять свіжі ідеї та підходи, що збагачує сучасний дискурс природотворчого мистецтва в Україні.

Апробація результатів дослідження. Основні результати дослідження були представлені та обговорені в період 2021-2024 рр. на міжнародних наукових конференціях, зокрема: Міжнародній науковій конференції «Дев'яті Платонівські читання» (Київ, 2021); Міжнародній науковій конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 2021); II Міжнародній науковій конференції «Діджиталізація науки як виклик сьогодення» (Вінниця, 2021); II Міжнародній науковій конференції «Комплексний підхід до модернізації науки: методи, моделі та мультидисциплінарність» (Вінниця, 2022); X Міжнародній науковій конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 2022); X Міжнародній науковій конференції «Десяті Платонівські читання» (Київ, 2022); I Всеукраїнській науковій конференції «Перші Таранушевські читання» (Харків, 2023); XI Міжнародній науковій конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 2023); Науково-практичній конференції, присвяченій 200-літтю ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького «Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: національна специфіка та європейський контекст» (Львів, 2023); XI Міжнародній науковій конференції «Одинадцяті Платонівські читання» (Київ, 2023); II Міжнародній науково-практичній конференції «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві». (Київ, 2023); II Міжнародній науково-практичній конференції «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА» (Київ, 2024); V Міжнародній науковій конференції «Стратегічні напрямки розвитку науки: фактори впливу та взаємодії»

(Луцьк, 2024); XII Міжнародній науковій конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 2024) та XII Міжнародній науковій конференції «Одинадцяті Платонівські читання» (Київ, 2024).

Публікації. Основні результати дисертації викладено у 6-ти публікаціях, 5 – у наукових фахових виданнях категорії «Б», 15 – тези наукових конференцій.

Ключові слова: лендарт, синтез мистецтв, вернакуляр, фестиваль, арт-об'єкти, мистецтво дії, експериментальне мистецтво, інклюзивне перформативне мистецтво, архітектура, засоби ландшафтної архітектури, художні практики, художній простір твору, публічний простір, класифікація, трансформація.

ABSTRACT

Lisova N. L. The Vernacular Language of Land Art in the System of Contemporary Ukrainian Art. – Qualification scientific paper, manuscript copyright.

Thesis for a PhD degree in Art Studies, specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2024.

The dissertation is a comprehensive study of the vernacular language of land art in the context of the historical development of contemporary Ukrainian art from the 1970s to the present.

In the context of globalization processes that significantly influence the transformation of artistic practices, the appeal to vernacular ideas in contemporary creative activity becomes particularly relevant, as it enables the preservation of local identities and the specificity of artistic language. The artistic exploration of land art involves the integration of the local landscape by artists as a source of creative inspiration and a means of reinterpreting the natural environment. Co-creation with natural elements opens new opportunities for contemporary art and design, expanding the boundaries of practice in terms of both conceptual and technological innovation.

For Ukrainian art history, the study of the vernacular language of land art within the framework of the contemporary artistic process is significant both in theoretical and applied aspects. First and foremost, it is essential for expanding scholarly discourse by incorporating empirical material that remains insufficiently explored, thereby laying the foundation for a more comprehensive understanding of the specificity of land art as a phenomenon. Analytical engagement with this subject enables the identification of new trends and patterns in the development of Ukrainian land art and contributes to the renewal of interpretative approaches in its study. Thus, a systematic understanding of the vernacular language of land art as a form of contemporary artistic expression opens up prospects for further research and the formation of a holistic view of the cultural transformations inherent in this artistic practice in Ukraine.

The relevance of this research topic stems from the absence of a systematic scholarly study of the land art phenomenon within the context of contemporary Ukrainian art, as well as the need to analyze the work of its leading practitioners. Although land art in Ukraine has developed over the past four decades, comprehensive art historical research in this area remains lacking. Isolated publications in specialized academic journals do not adequately address the formation and progression of Ukrainian land art, nor do they sufficiently identify its distinctive features and differences from international counterparts. Moreover, approaches and criteria for defining its specificity remain unclear, and the terminological and categorical framework is still underdeveloped. As a result, the phenomenon of Ukrainian land art remains insufficiently explored.

The methodological framework of this study is based on a comprehensive set of approaches: philosophical and general scientific methods, the method of historicism, comparative analysis, deductive and inductive reasoning, methods of synthesis, the iconographic method, stylistic analysis, analytical and interpretative synthesis, typological and cultural studies approaches, as well as methods of field research (including on-site examination of artworks and interviews with participants of Ukrainian land art festivals and symposiums), among others.

Research Aim is to identify the specific features of the vernacular language of land art within the system of contemporary Ukrainian art.

The object of the research is the phenomenon of land art in Ukraine as a contemporary artistic practice.

The subject of the research is the vernacular language of Ukrainian land art.

The **chronological scope** of the study covers the period from the early 1970s to the present.

Scientific novelty of the obtained results lies in the first comprehensive analysis of the genesis of Ukrainian environmental art and in the systematization and classification of land art events in Ukraine. Based on specialized research, the author proposes the term “*nature-forming art*” to define the phenomenon of Ukrainian land art.

The first general archive of interviews with key figures in Ukrainian land art has been compiled, including photographic documentation of festivals and individual works. Most of these works are analyzed from an art criticism perspective for the first time. The vernacular component of Ukrainian land art has been identified and examined — it is grounded in a deep sense of place, its tangible and intangible heritage, with the historical context of land art locations being of undeniable importance to environmental art.

For the first time, the nature-forming practices of land artists during wartime have been studied, highlighting the therapeutic role of Ukrainian land art as shaped by the war experience. A significant part of the research involved clarifying the terminology related to land art in Ukraine and developing a relevant glossary.

Additionally, the analysis of the causal links between environmental art and garden-park art has been deepened, including the regional particularities of Ukrainian land art and the creative methods of national environmental artists. The study has contributed to further understanding of the current state and development of land art in Ukraine.

Theoretical significance of the study lies in the deepening of scholarly understanding of the land art phenomenon within the broader context of the development of contemporary Ukrainian art. The analysis of Ukrainian artists' work is a crucial step

toward forming a comprehensive understanding of the vernacular language of domestic land art, which reflects the specific features of its local context.

In the conditions of rapid urbanization and industrialization in the third millennium, the issue of harmonizing the relationship between humans and the natural environment becomes particularly relevant. Within this framework, land art plays a unique role as an artistic practice that contributes to restoring the lost unity between humans and nature.

The practical significance of the dissertation results lies in the potential use of its theoretical framework and collected materials in the preparation of academic articles, research studies, and monographs on the history of contemporary Ukrainian art, as well as educational manuals. The research materials may be applied in teaching cultural and art history in educational institutions and in the professional training of artists of various specializations.

The outcomes of the dissertation and its illustrative base are also valuable for compiling comprehensive works on the history of contemporary national art and for teaching academic courses such as History of Art, History of Design, History of Ukrainian Art, Garden and Park Art, and Landscape Design, among others. The research findings are of interdisciplinary importance and can be used not only within the field of art studies but also in practical applications such as land development, planning of urban parks and squares, and in designing scientific and educational programs at institutions with an agricultural focus.

The study establishes that existing sources provide a general overview of the development of land art in Ukraine, outlining its national stylistic features through examples of specific artistic practices carried out between 1989 and 2010. Political events in Ukraine in 2013 led to a decline in the creative activity of key land art centers, some of which ceased operations entirely. Many transitioned to a more chamber-based format of existence, resulting in decreased interest in the land art phenomenon within the Ukrainian art historical community. Since that period, the history of Ukrainian land art has remained under-researched. To address this gap, a series of interviews was conducted with the founders of land art festivals and initiators of similar artistic events in Ukraine. These

interviews made it possible to collect primary material regarding artistic activity and the specific characteristics of land art practices after 2014. Additionally, the study involved an analysis of photo and video documentation from the personal archives of artists, which allowed for the exploration of the creative styles of individual practitioners and the identification of trends specific to Ukrainian land art. The aggregation of these materials formed a solid foundation for a comprehensive academic investigation.

As a result of the analysis of the continuity between land art and garden and park art, it was revealed that the latter represents a synthesis of conceptual and artistic principles and techniques—ranging from spatial planning principles, the laws of perspective, color, and composition to semantic content and the imitation of the natural environment.

The terminological framework related to land art in the Ukrainian context has been clarified, and a glossary of specialized terms has been compiled. Based on professional research, the author proposes the introduction of the term “nature-based art” (*pryrodotvorche mystetstvo*) to define the unique features of Ukrainian land art, in which the interaction between the artist and the natural environment and materials serves as a key tool in the creation of new artistic expression. This terminological proposal is motivated by the limitations of the term “land art” in the Ukrainian context, as it does not encompass the full spectrum of artistic communication with the environment. At the same time, the term “environmental art” (*mystetstvo dovkillia*) introduced by P. Bevza (2010) covers too broad a range of phenomena, where the notion of “environment” is interpreted as an all-encompassing space, making it insufficiently precise to define the specific phenomenon of Ukrainian land art.

The study analyzes the genesis of land art in Ukraine and challenges the widespread perception that “earth art” is a relatively recent phenomenon within the Ukrainian artistic context. Ukrainian land art began to take shape in the late 1980s to early 1990s as a response to the internal creative needs of artists, gradually expanding its cultural influence through new means of artistic expression. Natural materials became a universal tool for Ukrainian artists to explore the world, culture, and traditions of the Ukrainian people. The

development of Ukrainian nature-based art was significantly influenced by the political constraints of the Soviet regime, which required artists to operate within the boundaries of official ideological doctrine. As a result, the emergence of Ukrainian land art occurred in isolation from the contemporary artistic trends characteristic of the Western art scene. Since the 2000s, however, land art has increasingly been recognized by Ukrainian artists as an independent artistic practice—one centered on the creation of site-specific imagery using natural materials and viewed as a form of communication between the artist and the natural environment.

The study provides a comprehensive review of the history of nature-based art events in Ukraine, offering their systematization and classification. This approach has allowed the identification of key trends in the development of Ukrainian land art, as well as an outline of the historical and cultural factors that have influenced its formation. The research highlights the specific artistic methods shaped by the natural conditions of the environment in which the creative process takes place. It has been established that a significant portion of land art events in Ukraine emerged from plein air (open-air) practices, which laid the groundwork for organizing land art projects. Notable initiatives include the “Spring Wind” festival (since 1996, Kyiv), the “Khortytsia” land art festival (since 1994, Zaporizhzhia), the “Borderline Space” land art symposium (since 1997, Mohrytsia, Sumy region), and the winter land art festival “Mythogenesis” (since 2006, Scythian Settlement, Nemyriv, Vinnytsia region), among others.

As a result of the research into the vernacular language within the context of Ukrainian land art, it has been established that the work of domestic artists in the field of nature-based art — their perception of a site's history and archaeology, along with their sensitive engagement with natural materials — shapes a distinctive worldview language of Ukrainian land art. This unique artistic language differentiates it from more conventional international land art practices and imparts a singular national character to Ukrainian artistic expression.

The study of regional features of Ukrainian land art has revealed distinct differences in creative approaches, both among individual artists and within artistic events, largely

influenced by geographical context. The natural landscape plays a crucial role in shaping these distinctions: for example, the industrial scenery of Zaporizhzhia prompted the integration of technical elements into the natural environment, whereas works created in the Carpathian landscape tend to merge organically with nature due to the exclusive use of natural materials. Ukrainian land artists consistently exhibit a deep understanding of place, its historical identity, and a respectful attitude toward the landscape — prioritizing the revelation of its inherent potential rather than imposing new forms.

As a result of the analysis of Ukrainian artists' work in the field of nature-based art, it was found that while using media such as photography, sculpture, installation, and site-specific art, the artists do not identify themselves solely as land artists. Instead, they position themselves as mediators between the environment and the viewer. In this context, nature-based art functions as a tool for artistic reflection on space and time. Artists develop concepts that guide their choice of artistic forms, directing the viewer's attention toward specific meanings. Participation in land art events enables artists to move beyond urban constraints and engage more deeply with the natural environment.

The study also examined the specific creative methods of Ukrainian land artists and revealed that their practices are grounded in a philosophical reflection on the processes of formation and decay in nature. By using “living materials” instead of traditional ones such as marble, plaster, or bronze, the artists deliberately reject monumentality in favor of the aesthetics of impermanence. Their artistic worldview is characterized by a philosophical approach and a thoughtful sensitivity to the properties of natural materials.

The development of nature-based art in the context of war has shown that, despite the temporary loss of native landscapes and the wide geography of displacement, the community formed around land art in Ukraine has preserved artistic continuity in relatively safe territories and continues to successfully implement projects in this field. This supports the view of Ukrainian land art as a unique phenomenon within the global art system, embodying enduring connections between cultural identity and natural processes. The activities of Ukrainian artists in land art are focused on the analysis of the national landscape as a means of self-identification, emphasizing the country's historical and

cultural space. The therapeutic function of Ukrainian land art, which has become particularly relevant in the context of wartime experience, is also highlighted.

The current state and future prospects of land art in Ukraine have been identified, allowing for the determination of aspects that require further development. Despite challenging sociocultural conditions, Ukrainian land art continues to evolve actively and is gaining wider popularity among artists as a platform for creative experimentation. There is a noticeable increase in the number of participants involved in land art practices, contributing to the expansion of the artistic community. New participants bring fresh ideas and approaches that enrich the contemporary discourse of nature-based art in Ukraine.

Approbation of research results. The main results of the study were reported and discussed in the period 2021-2024 at international scientific conferences, in particular: International Scientific Conference "Ninth Plato Readings" (Kyiv, 2021); International Scientific Conference "Artistic Culture: History, Theory, Methodology" (Lviv, 2021); II International Scientific Conference "Digitalization of Science as a Challenge of Today" (Vinnytsia, 2021); II International Scientific Conference "A Comprehensive Approach to the Modernization of Science: Methods, Models and Multidisciplinarity" (Vinnytsia, 2022); X International Scientific Conference "Artistic Culture: History, Theory, Methodology" (Lviv, 2022); X International Scientific Conference "Tenth Plato Readings" (Kyiv, 2022); I All-Ukrainian Scientific Conference "The First Taranushevsky Readings" (Kharkiv, 2023); XI International Scientific Conference "Artistic Culture: History, Theory, Methodology" (Lviv, 2023); Scientific and Practical Conference dedicated to the 200th anniversary of the Lviv National Gallery of Art named after B.G. Voznytsky "Lviv National Gallery of Art named after B.G. Voznytsky and Museum Management in Ukraine: National Specifics and European Context" (Lviv, 2023); XI International Scientific Conference "Eleventh Plato Readings" (Kyiv, 2023); II International Scientific and Practical Conference "Innovations in Architecture, Design and Art". (Kyiv, 2023); II International Scientific and Practical Conference "Innovations in Architecture, Design and Art: To the 100th Anniversary of the Faculty of Architecture of NAOMA" (Kyiv, 2024); V International Scientific Conference "Strategic Directions of Science Development: Factors

of Influence and Interaction" (Lutsk, 2024); XII International Scientific Conference "Artistic Culture: History, Theory, Methodology" (Lviv, 2024) and XII International Scientific Conference "Eleventh Plato's Readings" (Kyiv, 2024).

Publications. The main results of the dissertation are presented in 6 publications, 5 in scientific professional publications of category "B", 15 in abstracts of scientific conferences.

Keywords: land art, synthesis of the arts, vernacular, festival, art objects, action art, experimental art, inclusive performative art, architecture, means of landscape architecture, artistic practices, artistic space of the work, public space, classification, transformation.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Лісова Н. «Філософія серця» українського мистецтва доквілля // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці / за ред. О. В. Ковальчук, Л. В. Лотоцької, Г. І. Лотоцької. Київ: НАОМА, 2022. Вип. 31. С. 76–82.
2. Лісова Н. Дослідження вернакулярного ландшафту Ужгорода способом лендарту в умовах війни. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтв»* 2024. вип. 35. С. 157-165. DOI: [10.32782/2411-3034-2024-35-17](https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-17)
3. Лісова Н. «Лендарт-симпозіум «Простір покордоння» в умовах війни». *Збірник наукових праць «Актуальні питання гуманітарних наук»* 2024. вип. 78. С. 147-151. DOI: [10.24919/2308-4863/78-1-19](https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-1-19)
4. Лісова Н. «Реалізація українського лендарту у воєнний час на симпозіумі «SEE:UA» / *Збірник наукових праць «Теорія та практика дизайну»*. 2024. вип. С. 352-359. DOI: [10.32782/2415-8151.2024.34.38](https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.38)
5. Гамалія К. М., Лісова Н. Л. Контекст середовища у творчості Анни Сидоренко. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2022. вип. 43. С. 13-17. DOI: [10.31866/2410-1176.46.2022.257947](https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257947)
6. Лісова, Н., & Гамалія, К. Терапевтична роль українського лендарту. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*, 2023. вип. 33. С. 178-186. DOI: [10.32782/2411-3034-2023-33-20](https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-20)

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Лісова Н. Вернакулярний простір українського лендарту. *Дев'яті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. 2021. Київ, ФОП О. Лопатіна. С. 95-96.

2. Лісова Н. Конкретизація фахової термінології в межах поняття «український ленд-арт». *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей IX Міжнар. наук. конф.* : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів; ред-упоряд.: Л, Купчинська, О. Осадця; відп. Ред. Л. Сніцарук. Львів, 2021. С. 208-212.
3. Лісова Н. Творчість Анни Сидоренко в системі українського лендарту. *Діджиталізація науки як виклик сьогодення: матеріали II Міжнародної студентської наукової конференції (Т. 3)* : ГО «Молодіжна наукова ліга». Вінниця: ГО «Європейська наукова платформа», 2021. С. 123-124.
4. Лісова Н. Терапевтична функція мистецтва довкілля для дітей біженців. *II Міжнародна наукова конференція «Комплексний підхід до модернізації науки: методи, моделі та мультидисциплінарність: матеріали II Міжнародної наукової конференції* : Міжнародний центр наукових досліджень. – Вінниця: Європейська наукова платформа, 2022. С. 461-463.
5. Лісова Н. Антеїстична складова творчого пошуку українських художників лендарту. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей X Міжнар. наук. конф.* : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Львів, 2022. С. 178-182.
6. Лісова Н. Історичне підґрунтя фестивалю зимового лендарту «Міфогенез». *Десяті Платонівські читання. X Міжнар. наук. конф.* Львів-Торунь : Liha-Press, 2022. С. 55 – 56.
7. Лісова Н. Спадкоємність лендарту по відношенню до садово-паркового мистецтва. *Перші Таранушевські читання. I Всеукр. наук. конф.* 14.05.2023.
8. Лісова Н. Лендарт-симпозіум «Простір покордоння»: 25 років взаємодії з довкіллям. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей XI Міжнар. наук. конф.* : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів; Львів, 2023. С. 146-151.
9. Лісова Н. Художні дії в довкіллі Ужгорода. *Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: національна*

- специфіка та європейський контекст: тези доповідей Науково-практичної конференції, присвяченої 200-літтю ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького. Львів, 2023. С. 115-119.*
10. Лісова Н. Вправи з лендарту в околицях Ужгорода. *Одинадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Львів-Торунь : Liha-Press, 2023. С. 135-136.
 11. Лісова Н. Доля вітчизняного лендарту в умовах війни. *II Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві»*. 25-26.05.2023.
 12. Лісова Н. Проєкт «Внутрішньо переміщений ландшафт» як спосіб творчих відносин з навколишнім середовищем в умовах війни. *III Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА»*, 2024. С. 327-329.
 13. Лісова Н. Творче дослідження ландшафту учасниками «Школи лендарту». *V Міжнародна наукова конференція «Стратегічні напрямки розвитку науки: фактори впливу та взаємодії»*. 11.10.2024; Луцьк, Україна. С. 248-249.
 14. Лісова Н. Поняття вернакулярності в українському лендарті. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей XII Міжнар. наук. конф.* : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів; Львів, 22.11.2024.
 15. Лісова Н. Лендарт поєднує ландшафти. *Дванадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Львів-Торунь : Liha-Press, 2024.

Статті, що додатково відображають результати дослідження:

1. Лісова Н. Анна Сидоренко: «Мистецтво немає кордонів». *Образотворче мистецтво*. 2021. Вип. 4. С. 102–105.
2. Лісова Н. Війна мовою лендарту. *Образотворче мистецтво*. 2022. Вип. 3–4. С. 32–37.

3. Лісова Н. Мислити мовою довкілля. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. 2/2024. С. 112–113.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР.....	24
ГЛОСАРІЙ.....	25
ВСТУП.....	27
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ	
1. 1. Історіографія дослідження	35
1. 2. Джерельна база.....	48
1. 3. Методологія та методика дослідження.....	55
Висновки до розділу 1.....	61
РОЗДІЛ 2. ЛЕНДАРТ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК	
2. 1. Спадкоємність лендарту по відношенню до садово-паркового мистецтва..	64
2. 2. Лендарт як новація у розвитку природотворчого мистецтва.....	69
2. 3. Вернакулярна складова «мистецтва землі».....	76
2. 4. Особливості вітчизняного лендарту та його осередки.....	85
Висновки до розділу 2.....	89
РОЗДІЛ 3. ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ПРЕДСТАВНИКІВ МИСТЕЦТВА	
ДОВКІЛЛЯ	
3. 1. Провідні українські художники лендарту.....	92
3. 2. Формування ідейно-образних засад українського лендарту	
3. 2. 1. Освоєння простору: фестиваль «Весняний вітер», симпозіум «Простір	
покордоння».....	115
3. 2. 2. Образно-тематична спрямованість фестивалів «АртПоле» та	
«Трипільське коло».....	132
3. 2. 3. Зимовий лендарт. Фестиваль «Міфогенез».....	139
3. 2. 4. Фестиваль «Хортиця»: індустріальний ландшафт як специфічні	
умови.....	144
3. 2. 5. Фестиваль «Fort. Missia» та суміжні індивідуальні проєкти лендарт...148	

	23
Висновки до розділу 3.....	153
РОЗДІЛ 4. МИСТЕЦТВО ЗЕМЛІ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ	
4. 1. Тема війни художніми засобами лендарту.....	157
4. 2. Сучасний стан та перспективи лендарту.....	161
Висновки до розділу 4.....	194
ВИСНОВКИ.....	197
ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	202
ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А.Список опублікованих праць за темою дисертації. Відомості про апробацію результатів дослідження.....	227
ДОДАТОК Б. Класифікація заходів лендарту в Україні.....	231
ДОДАТОК В. Інтерв'ю з митцями й кураторами.....	232
ДОДАТОК Г. Список ілюстрацій.....	317
ДОДАТОК Д. Ілюстрації.....	326

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ ТА АБРЕВІАТУР

Анг. – англійська

Італ. – італійська

БЖ-АРТ – Всеукраїнська творча спілка КДХІ – Київський державний художній інститут

ЗАМ – Закарпатська академія мистецтв

КМРМ – Київський музей російського мистецтва, м. Київ

Лат. – латинська

ЛДПДМ – Львівський державний інститут прикладного і декоративного Мистецтва

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв Мистецький Арсенал – Національний культурномистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал»

НАМУ – Національна академія мистецтв України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ

НККГ – Національний музей «Київська картинна галерея», м. Київ

НСХУ – Національна спілка художників України

НХМУ – Національний художній музей України, м. Київ

СХУ – Спілка художників України

УАМ – Українська академія мистецтва, м. Київ

УУПМ – Ужгородське училище прикладного мистецтва (з 1995 р. – Коледж мистецтв ім. А. Ерделі Закарпатської академії мистецтв)

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ХНУБА – Харківський національний університет будівництва та архітектури;

ЦБХ – Центральний будинок художника, м. Київ

ГЛОСАРІЙ

Артеповера – (з італ. «arte povera» – мистецтво бідних) творчі об'єкти, виконані з предметів побуту, що вийшли з ужитку, з мотлоху, зі сміття, які репрезентовані у публічному, навколишньому та природному просторі.

Аутдо – (з англ. «outdoor» – за дверима) зовнішнє мистецтво, просто неба, мистецтво, створене за межами простору художньої майстерні.

Вернакулярний – (з лат. «vernaculus» – місцевий) вживається в значенні «місцевий», «рідний», «народний».

Енвайронменталарт – (з англ. «environmental art» – мистецтво середовища) мистецькі практики, що передбачають взаємодію художнього об'єкта з навколишнім середовищем.

Езвокс – (з англ. «earth works» – земляні роботи) інсталяції, створені з природного матеріалу, як то: землі, піску, глини, каміння, трави, гілок, води, тощо.

Езарт – (з англ. «earth art» – земляне мистецтво) використання природного ландшафту для створення специфічних для місцевості структур, мистецьких форм та інсталяцій.

Екологічне мистецтво – (з англ. «ecological art» – екологічне мистецтво) мистецтво, що охоплює проблеми екології та підкреслює зв'язок художника з природою за допомогою природних матеріалів.

Лендарт – (з англ. «land art» – мистецтво землі) це форма художньої практики, у якій основним середовищем і матеріалом для творчості виступає ландшафт, окремі елементи або явища природного простору.

Мистецтво довкілля – термін, введений П. Бевзою для позначення творчої роботи чи дії, створеної у природному середовищі за допомогою природних матеріалів українськими художниками лендарту.

Паблікарт – (з англ. «public art» – публічне мистецтво) мистецтво, реалізоване у публічному просторі для всезагального перегляду.

Природотворче мистецтво – термін, запропонований Н. Лісовою для позначення вітчизняного мистецтва довкілля, що націлене до взаємодії українських художників з природним ландшафтом, через дослідження природного матеріалу та його властивостей.

Сайтспецифікарт – (з англ. «site-specific art» – особливе місце) предметно-орієнтоване мистецтво, тобто творчість у конкретному місці, коли мистецька робота контекстуально пов'язана з місцем реалізації.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена відсутністю ґрунтовного наукового висвітлення явища лендарту в контексті сучасного мистецтва України. Попри те, що історія лендарту в Україні налічує близько 40 років, фундаментальні мистецтвознавчі дослідження напрямку лендарт поки що відсутні, а поодинокі статті в періодичних виданнях не розкривають засади формування власне українського природотворчого мистецтва, його особливості та відмінності від іноземного. Творчість представників українського лендарту, допоки теж не висвітлено у друкованих працях. Дослідження творчості українських митців стане важливим компонентом розвитку самобутнього вітчизняного лендарту.

Сучасні українські митці досліджують простір через мистецьку взаємодію з вернакулярним ландшафтом, що реалізується шляхом спостереження, виявлення та акцентування його характерних рис, з метою висвітлення історичного та ментального контексту середовища. Вивчення історії конкретного місця, обраного для реалізації художнього проєкту, стало ключовою складовою творчого пошуку представників українського лендарту. Сфера функціонування вітчизняного природотворчого мистецтва передбачає інтерпретацію національного ландшафту як інструменту самоідентифікації, що відображає глибоко вкорінені міфопоетичні зв'язки між культурною ідентичністю та природними процесами. Для українських митців органічні матеріали слугують універсальним дослідницьким інструментом пізнання світу, культури та традицій свого народу.

Вернакулярна мова українського лендарту постає як форма художнього вираження, що активно залучає природні елементи та локальні матеріали, репрезентуючи культурну та природну специфіку окремих регіонів України. Вона інтегрує традиційні народні мотиви з сучасними мистецькими практиками, зосереджуючись на взаємодії з природним ландшафтом, навколишнім середовищем та соціокультурними контекстами.

Український лендарт як сучасний напрям мистецтва прагне до органічного злиття з ландшафтом, поєднуючи автентичність традиційних практик із

інноваційними формами та соціально-екологічними акцентами. У його візуальному та перформативному спектрі нерідко застосовуються мультимедійні засоби – від відеопроєкцій і звукових інсталяцій до цифрових технологій, що дозволяють залучити глядача до безпосередньої взаємодії з твором. Через уважне спостереження, виокремлення й експозицію органічних матеріалів митці лендарту досліджують природне середовище, «розмовляють» із ним у ході творчого процесу та відтворюють у мистецькій формі прагнення до відновлення гармонії з природою.

З початком повномасштабного вторгнення російської федерації на територію України традиційні локації щорічних лендарт-фестивалів і симпозіумів виявилися небезпечними для проведення мистецьких заходів через смертельну загрозу. У відповідь на ці виклики українські художники докілька звернулися до пошуку нових, раніше неосвоєних просторів, започаткувавши таким чином нову хвилю творчої взаємодії з природою. Реалізовані з 24 лютого 2022 року лендарт-проекти набули чітко вираженого терапевтичного спрямування, стаючи інструментом емоційної підтримки та відновлення внутрішньої рівноваги як для авторів, так і для глядачів.

У контексті українського лендарту вернакулярна мова проявляється в особливому опрацюванні історичних та археологічних нашарувань місця, чутливому ставленні до властивостей природних матеріалів і використанні їх у художньому контексті. Цей підхід формує неповторну світоглядну парадигму – органічне поєднання локальної культурної ідентичності та природних процесів, що однозначно відрізняє український лендарт від усталених західних практик.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах наукової теми кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) «Мистецтво і мистецтвознавство в системі гуманітарних досліджень: національний та світовий вимір» (державний реєстраційний номер 0124U001843 від 16.02.2024) і відповідно до наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво України у світовому художньому поступі: від історичних витоків до сучасності» (державний реєстраційний номер 0124U001515 від 07.02.2024).

Мета дослідження: визначити особливості вернакулярної мови лендарту в системі сучасного українського мистецтва.

Для реалізації мети поставлено такі **завдання:**

- провести огляд літератури стосовно обраної теми, встановити рівень дослідження обраної проблематики та визначити пошукові методи;
- опрацювати фото- та відеодокументацію із особистих архівів художників;
- проаналізувати спадкоємність лендарту по відношенню до садово-паркового мистецтва, обґрунтувати відповідність лендарту до ідейно-художніх концепцій і прийомів садово-паркового мистецтва, виявити спільні і відмінні риси цих видів мистецтва;
- здійснити конкретизацію фахової термінології в межах поняття «український лендарт»;
- дослідити становлення лендарту в Україні, розглянути історію розвитку заходів природотворчого мистецтва та здійснити їх систематизацію і класифікацію;
- виокремити вернакулярну складову українського лендарту та розглянути регіональні особливості осередків природотворчого мистецтва;
- дослідити особливості творчого методу вітчизняних художників довкілля;
- дослідити терапевтичний аспект, обумовлений досвідом війни;
- виявити сучасний стан та окреслити перспективи лендарту в Україні, визначити місце українського лендарту в системі світового мистецтва.

Об'єкт дослідження: явище лендарту в Україні як сучасної мистецької практики.

Предмет дослідження: вернакулярна мова українського лендарту.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від початку 1970-х по теперішній час.

Географічні межі дослідження охоплюють територію України, США та країни Європи.

Методологічну основу дослідження передбачає сукупність використаних методів: мистецтвознавчого, філософського, загальнонаукового; методи історизму,

компаративний, дедуктивний, індуктивний, синтезу, іконографічний, системний підхід, емпіричних методів дослідження, а саме: стилістичного аналізу, аналітичного, синтетично-інтерпретаційного, типологічного, культурологічного підходів і польових досліджень (натурного обстеження творів та інтерв'ю з учасниками українських фестивалів та симпозіумів лендарту).

Теоретичну основу дослідження складають вітчизняні та західні розробки, а саме: монографія за редакцією П. Бевзи та Г. Гідори «Мистецтво довкілля: Україна 1989-2010»; статті Г. Вишеславського «Українському ленд-арту 36 років!» та «Ленд-арт у творчості українських митців», видання «Сучасне мистецтво»; дисертація Н. Кохан «Ленд-арт у контексті сучасного ландшафтного дизайну» та стаття «Могриця-2008 (XI міжнародний ленд-арт симпозіум в Могриці). Ленд-арт – молодіжний проект»; статті Т. Грідяєвої «Перформанс та просторові мистецькі події-акції в Україні 1960-х – перша пол. 1990-х років» та «Мистецтво ленд-арту в Україні впродовж 1980-х – пер. пол. 2000-х років»; замітки Г. Хорунжи та Б. Шумиловича у каталозі «Sergei Yakunin. Sculpture and Site-specific Art»; статті О. Никитюка у каталогах «Міфогенез»; статті українських дослідників та кураторів в альбомі «Ганна Гідора. Живопис. Лендарт»; есе М. Чередниченко та Ю. Кучерявог «Енвайронмент проект Трансгресії»; стаття А. Блудова «0,7 Ювілей Дзен»; стаття Г. Складенко «Нова українська скульптура»; стаття О. Філоненко «Ленд-арт Володимира Бахтова»; праця Бердслі Дж. «Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape»; Лайлах М. «Land art»; Мелпес В. «Land Art», тощо.

Джерельну базу дослідження складають твори українського, американського та західноєвропейського лендарту, фото- та відеодокументація з архіву митців, записані інтерв'ю з художниками.

Стан розроблення і затвердження: Обґрунтування вибору теми та Робочої програми дисертації окреслено низкою публікацій у періодичних виданнях та у статтях до каталогів і альбомів. Ці джерела дають загальну характеристику творчого становлення лендарту в Україні, з виокремленням його національної стилістики.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що автором

вперше:

- здійснено аналіз генези українського природотворчого мистецтва та систематизовано і класифіковано заходи лендарту в Україні;
- запропоновано авторський термін для означення явища українського лендарту;
- виокремлено та досліджено вернакулярну складову українського лендарту;
- сформовано архів інтерв'ю із знаковими представниками українського лендарту;
- розглянуто природотворчу діяльність митців лендарту в умовах війни та висвітлено терапевтичну роль українського лендарту.

Уточнено:

- термінологію, пов'язану з лендартом на теренах України та сформовано глосарій термінів.

Поглиблено:

- причинно-наслідкові зв'язки лендарту та садово-паркового мистецтва;
- дослідження регіональних особливостей українського лендарту;
- аналіз творчого методу вітчизняних художників природотворчого мистецтва.

Набуло подальшого розвитку:

- висвітлення сучасного стану мистецтва лендарту в Україні.

Теоретичне і практичне значення результатів дослідження полягає в поглибленні наукової розробки піднятої проблеми, а саме, явища лендарту в контексті сучасного мистецтва України. Дослідження творчості українських митців є важливим компонентом для розуміння вернакулярної мови вітчизняного лендарту. Питання співзвучності людини з природою набуває особливої актуальності в часи урбанізаційного розмаху третього тисячоліття. Саме лендарт, як унікальний вид мистецтва, виконує терапевтичну функцію та повертає відчуття втраченої єдності з природою.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів та зібраного матеріалу при підготовці наукових статей, досліджень, монографій з історії сучасного українського мистецтва, а також навчальних посібників. Матеріали можуть бути застосовані у викладанні дисциплін, пов'язаних з історією культури, мистецтва, дизайну, садово-паркового мистецтва та ландшафтного дизайну в закладах вищої освіти, а також у процесі фахової підготовки художників різних спеціалізацій. Результати дослідження та ілюстративна база можуть слугувати джерелом для укладання історії вітчизняного сучасного мистецтва, а також використовуватися у викладанні курсів «Історія мистецтва», «Історія дизайну», «Історія українського мистецтва», «Садово-паркове мистецтво» тощо. Одержані висновки мають міждисциплінарний характер і можуть бути корисними не лише в мистецтвознавстві, але й у сфері урбаністики, при плануванні міських скверів і парків, упорядкуванні земельних ділянок, а також у розробці наукових програм і навчальних курсів для закладів аграрного профілю.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження є самостійною науковою роботою. Усі наукові результати отримані автором особисто й викладені ним у наукових публікаціях.

На основі матеріалів дослідження розроблено авторський курс сучасного мистецтва творчої взаємодії з довкіллям «Школа лендарту», що становить собою: цикл лекцій про історію світового та українського лендарту, творчі здобутки з лендарту сучасних митців України, реалізацію вітчизняного лендарту в умовах війни та практичні заняття. Курс було прочитано у 2023 та 2024 роках для учасників воркшопу «Вправи з лендарту», для студентів НАОМА, для учасників школи сучасного мистецтва «ФраФраФра» та для митців творчого осередку «Instytut Avtomatyky». Заняття відбувалися у мистецькому просторі резиденції «Вибачте номерів немає» (2023, Ужгород), творчих майстернях освітньо-мистецького центру НАОМА «Сошенко 33» (2024, Київ), у галерейному просторі «Асортиментної кімнати (2024, Івано-Франківськ) та у творчому просторі «Instytut Avtomatyky» (2024, Київ). Творчий доробок учасників «Школи лендарту» було сформовано у

експозиційні проекти та представлено на виставках: «Там була якась історія» (галерея «Коридор», 2023, Ужгород), «Мислити мовою довкілля» (галерея «Центр», НАОМА, 2024, Київ), «Інсайтери лендарту» («Instytut Automatyky», 2024, Київ), «Топтати землю» (галерея «Асортиментна кімната, 2025, Івано-Франківськ).

Отже, теоретичні напрацювання за темою дослідження набули втілення у авторських наукових публікаціях, мистецьких освітніх проєктах та викладацькій діяльності, що засвідчує особистий внесок здобувача у розробку даної проблематики. Співпраця автора з митцями та кураторами заходів лендарту в Україні збагатила дослідження актуальними фактами та розширила джерельну базу.

Апробація результатів дослідження. Основні положення, результати й висновки дисертації оприлюднено у формі доповідей на 15-ти конференціях: Дев'яті Платонівські читання (Київ, 2021); Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей IX Міжнар. наук. конф. : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів (Львів, 2021); Діджиталізація науки як виклик сьогодення: матеріали II Міжнародної студентської наукової конференції (Т. 3) : ГО «Молодіжна наукова ліга». Вінниця: ГО «Європейська наукова платформа», 2021; II Міжнародна наукова конференція «Комплексний підхід до модернізації науки: методи, моделі та мультидисциплінарність: матеріали II Міжнародної наукової конференції : Міжнародний центр наукових досліджень (Вінниця, 2022); Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей X Міжнар. наук. конф. : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника (Львів, 2022); Десяті Платонівські читання. X Міжнар. наук. конф. (Київ, 2022); Перші Таранушевські читання. I Всеукр. наук. конф. (Харків, 2023.); Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей XI Міжнар. наук. конф. : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів (Львів, 2023); Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: національна специфіка та європейський контекст (Львів, 2023); Одинадцяті Платонівські читання (Київ, 2023); II Міжнародна науково-практична конференція

«Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві» (25-26.05.2023); III Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА» (Київ, 2024); V Міжнародна наукова конференція «Стратегічні напрямки розвитку науки: фактори впливу та взаємодії» (Луцьк, 2024); Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей XII Міжнар. наук. конф. : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів (Львів, 22.11.2024); Дванадцяті Платонівські читання (Київ, 2024).

Публікації. Основні результати дисертації викладено у 6-ти наукових публікаціях, з яких 5 – у наукових фахових виданнях, затверджених ВАК України; а також у 15 публікаціях апробаційного характеру (матеріалах наукових конференцій).

Структура та обсяг дисертації. Дослідження складається з одного тому. Він має вступ, 4 розділи, висновки, список використаних джерел, де I розділ – 27 с. II – 29 с. III – 64 с. IV – 40 с. Список використаних джерел налічує 246 позицій. Крім того, том містить шість додатків: Додаток А – список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження; Додаток Б – класифікація заходів лендарту в Україні; Додаток В – інтерв'ю з митцями й кураторами; Додаток Г – список ілюстрацій; Додаток Д – ілюстрації (110 іл.); Обсяг основного тексту дисертації становить 174 сторінки, обсяг із додатками – 411 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

Попри те, що історія лендарту в Україні налічує понад сорок років, досліджень, присвячених безпосередньо природотворчому мистецтву, а поготів, українському лендарту, надзвичайно мало. Існуючі джерела дають загальну характеристику творчого становлення лендарту в Україні, окреслюючи національну стилістику на прикладі окремих робіт.

Вагомим внеском у розуміння процесів формування середовища українського лендарту стала монографія під редакцією П. Бевзи та Г. Гідори «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010» [5]. У ній автори здійснюють спробу окреслити специфіку українського лендарту, порівнюючи його із зарубіжними практиками, водночас прагнучи до легітимації цього напрямку як повноцінного складника сучасного українського мистецтва. До видання увійшли тексти та мистецтвознавчі статті, написані упродовж 1994–2010 років Г. Вишеславським, Н. Кохан, Г. Гідорою, Г. Сидоренком, А. Блудовим, В. Бахтовим та іншими дослідниками й художниками. У передмові до монографії П. Бевза вводить у систему українського мистецтва поняття «мистецтво довкілля», яке, на його думку, найбільш точно відповідає стилістичним особливостям українського лендарту. Він окреслює його як «мистецтво створення художніх образів у навколишньому середовищі за допомогою природних засобів, з метою означення довкілля як джерела довічно існуючих тем та ідей» [5, с. 7]. Альбомна частина монографії містить фотодокументацію найвизначніших мистецьких проєктів у сфері лендарту, реалізованих в Україні протягом 1989–2010 років.

Однією з ґрунтовних праць, присвячених еволюції українського лендарту, є стаття мистецтвознавця Г. Вишеславського «Українському ленд-арту 36 років!», опублікована у періодичному виданні «Галерея», № 34, 2008 р [23]. У ній автор розглядає процес інституалізації лендарту в Україні, простежуючи його витoki як синтезу енвайронменту, перформансу та гепенінгу. Вишеславський проводить

паралелі між візуальною мовою перших лендарт-композицій та сценографією С. Параджанова, зокрема, використаною у фільмі «Тіні забутих предків».

Дослідник детально аналізує перформативні акції, що відбувалися в Одесі на початку 1980-х років, а також мистецькі події у Києві середини 1980-х, зокрема за участі Ф. Тетянича [23, с. 10]. Він також згадує ключові етапи розвитку лендарту, серед яких фестиваль «Весняний вітер», симпозіум «Могриця» (нині – «Простір покордоння»), а також низку одноразових акцій художників з Івано-Франківська, що відбувалися у 1996–1997 рр. Серед них – «Малий мур», «Ріка» Р. Котерліна та Я. Яновського, «Ландшафт» Я. Яновського, «Татуювання ландшафту» В. Найденової, «Гомо хронікус» Р. Котерліна та ін.

Як приклад яскравої інституалізації лендарту Вишеславський наводить експозиційні проєкти «Проект-01» у межах всеукраїнського фестивалю «Ініціатива», що відбувся у «Українському Домі» у 2001 р. за підтримки Асоціації артгалерей України та «Совіарт», а також проєкт «Енергії землі» (2002 р.), ініційований О. Титаренком [23, с. 10].

Один із важливих внесків Г. Вишеславського у теоретичне осмислення українського лендарту представлений у статті «Ленд-арт у творчості українських митців» (Сучасне мистецтво, 2017 р.) [20, с. 61]. Дослідник аналізує процес інституалізації художників, які працюють у цьому напрямі, а також пропонує типологізацію лендарт-об'єктів. Зокрема, Вишеславський аргументовано розмежовує терміни енвайронмент і лендарт, наголошуючи, що їхня відмінність полягає в характері використовуваних матеріалів та концептуальному наповненні творів. Якщо в енвайронменті застосовуються предмети, створені людиною, то в лендарті переважає робота з природними об'єктами й явищами [20, с. 66]. Обидва види мистецтва, за словами автора, активно використовують метод реді-мейду – привласнення готових об'єктів як художніх елементів, що вперше було впроваджено М. Дюшаном. Цей підхід, на думку Вишеславського, єднає лендарт і енвайронмент, які розвивалися паралельно, а на ранніх етапах – через інсталяцію та контекстуальні зміни – часто перетиналися. У межах дослідження Вишеславський пропонує

класифікацію українського лендарту за типами: неоритуальний, соціальний, цитатний. Він також вводить термін «жанро-техніка» для позначення цього виду мистецтва, підкреслюючи його міждисциплінарну природу, що поєднує жанрові та технічні особливості. Автор зауважує, що такий термін є нетиповим для класичного мистецтва, але може бути корисним у характеристиці «гібридних» або транзитних мистецьких практик сучасності. Однак запропонований підхід має низку методологічних недоліків. Зокрема, його термінологічна система є складною для розуміння і застосування, що зумовлює плутанину у визначенні ідентичності українського лендарту. Незважаючи на те, що цей напрям сформувався як самобутній феномен сучасного мистецтва, він досі користується запозиченим лексиконом, а термін «жанро-техніка», на думку автора огляду, лише ускладнює процес наукової самоідентифікації митців природотворчого мистецтва.

Наприкінці статті Вишеславський слушно зазначає, що переважна більшість публікацій у періодичних виданнях, присвячених лендарту, є оглядовими текстами художників або кураторами фестивалів, а не академічними розвідками мистецтвознавців. При цьому охоплення розвитку українського лендарту у статті обмежується 2009 роком, і значною мірою дублює матеріал, раніше оприлюднений у статті «Українському ленд-арту 36 років!» [23].

Спадкоємність лендарту до садово-паркового мистецтва було виявлено завдяки дослідженням, висвітленим у фундаментальній статті англійською мовою К. Гамалії «Втілення традицій облаштування китайського саду в Україні у XVIII-XIX ст.» (The Embodiment of the Chinese Garden Arrangement Traditions in Ukraine in the XVIII-XIX Centuries) у Американському міжнародному журналі досліджень в галузі гуманітарних наук, мистецтва та соціальних наук (American International Journal of Research in Humanities, Arts and Social Sciences) [221]. Дослідниця зазначає, що з давніх часів китайські філософські сади були квінтесенцією всіх типів мистецтва. Основа китайського саду стала частиною європейського паркового дизайну з XVIII ст., згодом сади стали популярними і на території України. Авторка праці наголошує, що українські паркові ландшафти є чудовим тлом для втілення філософських ідей

традиційного китайського саду, коли природний ландшафт гармонує з його малими архітектурними формами. Таке визначення є підґрунтям для розуміння творчої складової саме вернакулярного лендарту України, освоєння художниками історичного простору, оздоблення ландшафту об'єктами з етнічною символікою, і в подальшому намагання митців створити лендарт-парки у вітчизняному контексті.

Визначити мистецький напрям лендарту допомогла праця О. Голубця «Мистецтво XX століття: український шлях» (2012 р.) [45]. Автор протиставить згадуваному Г. Вишеславським терміну «реді-мейд» застосування продовж 50-ти років античних «рудиментів» у радянському мистецтві, в той час, як в середині 1960-х років за кордоном виникає постмодерністична течія «land art». Дослідник вказує на зв'язок лендарту з мінімал-артом та концептуалізмом, де провідною ідеєю є повернення урбанізованої людини до природи, що передбачає реалізацію творчих задумів на відкритих просторах із використанням наявних натуральних матеріалів, коли результати таких дій демонструються у вигляді фото- та відеодокументації. Це визначення дає підставу відносити вітчизняне природотворче мистецтво до постпостмодерністичної доби. Принципи й методологічні орієнтири художнього експерименту доби постмодернізму, що характеризується плюралізмом підходів та варіативністю тлумачень культурних явищ минулого і сучасності проаналізовано дослідницею Юр М. в статті «Художній експеримент як проведення інновацій. Художня культура» (2022 р.) [206]. Автокою обґрунтовано, що завдяки експерименту митці активно розширювали межі художнього простору, інтегруючи найсучасніші технології, матеріали та їхні синтетичні поєднання.

Також, визначення лендарту доцільно обґрунтувала Г. Складенко в «Енциклопедії сучасної України» (2016 р.) [178]. Дослідниця стверджує, що це такий напрям у мистецтві, де у якості матеріалів використовують природні об'єкти, коли жест митця перетворює довкілля на художній простір, де природа виступає не пасивним тлом, а активною креативною основою. Авторка наголошує на зв'язку лендарту з постмодерністичним етапом розвитку світової культури, яка акцентувала увагу на інтерпретації простору, «філософії місця», краєвиді як віддзеркаленні

географії, соціології, історії, антропології та історії культури [178]. На думку дослідниці, основою для теоретичних засад лендарту стали книги М. Фуко «Questions on Geography» («Питання географії», 1967), А. Лефевра «La production de l'espace» («Продукція простору», 1974; обидві – Париж). Також, мистецтвознавиця зазначає, що одним із перших до «дій у докільлі» в Україні наприкінці 1970-х рр. звернувся Ф. Тетянич, а на поч. 1980-х рр. свої акції у природному оточенні проводили одеські концептуалісти Л. Войцехов, Ю. Лейдерман, В. Хрущ, І. Чацкін та ін.

У виданні «Нова українська скульптура» (2021 р.), серед низки митців, Г. Складенко аналізує лендарт-твори скульптора І. Новгородова, створені на лендарт-симпозіумі «Простір покордоння» [179]. Намагаючись прослідкувати творчий пошук художника, мистецтвознавиця приходить до висновку, що сучасне мистецтво тяжіє до інтермедіальності, що передбачає відмову від класифікацій та розподілів художньої діяльності на користь органічного поєднання мистецтва з середовищем та контекстом, у якому воно виникає як «місце-простір», що дає підставу розглядати і вітчизняний лендарт, як творчість, пов'язану місцем своєї реалізації.

Більш розгорнутий шлях від скульптури до об'єкта допоміг прослідкувати англomовний каталог творчих робіт «Sergei Yakunin. Sculpture and Site-specific Art» («Сергій Якунін. Скульптура та сайт-специфік арт», 2021 р.) [238]. У збірку увійшли роботи художника за період з 1973 року по 2016 рік, які демонструють творче становлення митця від перших скульптурних пошуків до об'єктів у докільлі. Ілюстративний ряд каталогу супроводжують тексти львівських дослідників Г. Хорунжи та Б. Шумиловича, які намагаються окреслити головні ідеї формотворення С. Якуніна.

Глибоко прослідкувати етапи формування творчого стилю Ганни Гідори допоміг альбом «Ганна Гідора. Живопис. Лендарт» (2024 р.) з текстівками художниці до кожної роботи, автобіографічною розповіддю її мистецького становлення, аналітичними текстами кураторів та мистецтвознавчим аналізом творчості мисткині

українськими дослідниками. Альбом вмістив знакові живописні та природотворчі роботи Гідори у хронологічному порядку на різних етапах створення [44].

Матеріал наукової статті Ольховської О. «Ландшафтний підхід Марти Шварц в рішенні міського простору» дозволив простежити авторські методи та концептуальні підходи до трансформації урбанізованого середовища (2020 р.) [154]. У ході дослідження встановлено, що ретельне вивчення топологічних і історико-культурних характеристик місця зумовлює формування унікального художнього образу об'єкта. Водночас використання новітніх геоінженерних технологій сприяє адаптації міського простору до викликів глобальної урбанізаційної кризи, зменшенню негативного впливу змін клімату та збереженню вичерпних ресурсів планети. Також, на доцільності поєднання інженерних та ландшафтних рішень зазначено у статті Шулюк В., Шевченка Л., Чернявського В., Давидова А., Боборикіна О. «Про концепцію вдосконалення оборонних ліній кордону засобами ландшафтної архітектури» (2024 р.) [239]. Авторами розглянуто застосування ландшафтної архітектури в удосконаленні оборонних ліній на державному кордоні та наголошено на потребі інтеграції методів ландшафтної архітектури в сучасну оборонну інфраструктуру, зокрема в регіонах із недостатніми природними бар'єрами.

Допоміжним в дослідженні теми стали статті дослідниці Т. Грідяєвої «Перформанс та просторові мистецькі події-акції в Україні 1960-х – перша пол. 1990-х років» (2015 р.) та «Мистецтво ленд-арту в Україні впродовж 1980-х – пер. пол. 2000-х років» (2015 р.) [47, 48]. На зразок дослідника Г. Вишеславського, Т. Грідяєва в дисертаційному дослідженні «Акціонізм: мистецтво дії та способи його художнього втілення (досвід українських митців)» (2021 р.) описує практики природотворчого мистецтва в Україні за період з 1970-х по 2000-ні рр [46].

Дослідниця Н. Кохан у дисертації «Ленд-арт у контексті сучасного ландшафтного дизайну» (2019 р.) надає широкий спектр проєктів ландшафтного дизайну як за кордоном, так і в Україні, та розглядає творчість художників лендарту як відгалуження ландшафтного мистецтва [70].

Питання мистецької терапії природним середовищем зацікавило зарубіжних

дослідників ще у 90-х рр. XX ст. Екологічні системи розглядаються ними як джерело страждання, так і зцілення. С. Габлік вбачає коріння такої терапії в тісному зв'язку людини з довкіллям з найдавніших часів, оскільки спирається на історичне використання мистецтва як ритуалу [220]. На важливості споконвічного зв'язку людства із природою наголошує і культуролог, філософ та соціолог Т. Рошак [236]. Про лендарт-терапію, як повернення до суті творчого процесу пише А. Діканн, оскільки природа і людина – нероздільні творці. З незапам'ятних часів люди зверталися до природи, щоб виразити себе, звільнити, зцілити або змінити себе. Така форма автентичного творчого вираження як лендарт-терапія дозволяє будь-кому, незалежно від його проблеми (психосоматичні розлади, психологічні патології, адиктивна поведінка тощо), звільнити своє задушене тіло, заново відкрити життєву силу, реконструювати зв'язок між тілом та розумом, щоб знову стати суб'єктом [217]. Досліджуючи творчість дітей, відрізаних від досвіду взаємодії з природою, яких поглинули цифрові технології, Р. Лув увів у науковий обіг поняття «розлад дефіциту природи». На думку дослідника, створення мистецтва по відношенню до землі, допомагає встановити контекст для емоційного та психологічного здоров'я [229]. Також про це зазначає у своїй праці В. Мельниченко: «Заняттям з лендарту притаманна заспокійлива дія, ... це допомагає вирішувати життєві ситуації, сприяє формуванню психічних і якісних якостей особистості» [121, с. 4, 8я]. Дослідження К. Кніббе та П. Хансен-Адамідіс «Сад як полотно: терапевтичні метафори в дитячому саду» тлумачить про сад як живий витвір мистецтва, кожна складова якого відповідає метафорам людського життя., та про вплив арт-терапії на природу. Кніббе та Хансен-Адамідіс зазначають про численні переваги садівництва, включаючи покращену концентрацію, підвищення самооцінки, зниження тривоги [230]. Про заспокійливу функцію арт-терапії та середовища говорить і П. Вітакер. Дослідниця описує мистецький проєкт К. Компан Ерзар «Квіти співчуття», пов'язаний з травмою трьох поколінь словенців, які постраждали від Другої світової війни. Вистава, яка поєднала музику, поезію та мистецтво, вивільнила болючі емоції, та надала їм сенс і значення через творчу форму [244].

В. Мельниченко дослідила заняття з лендарту з дітьми дошкільного віку у кваліфікаційній роботі другого рівня вищої освіти «Формування розвивального простору у закладі дошкільної освіти засобами ленд-арту» (2021 р.) [125]. У своїх працях дослідники С. Габлік («The re-enchantment of art. New York: Thames and Hudson» 1991 р.), Т. Рошак («Awakening the ecological unconscious. Exploring our Interconnectedness», 1993 р.), Р. Лув («Last child in the woods: Saving our children from nature-deficit disorder», 2005 р.), П. Вітакер («Art-thérapie et environnement», 2017 р.), К. Кніббе та П. Гансен-Адамідіс («Le jardin pour toile : les métaphores thérapeutiques dans un jardin pour enfants», 2017 р.), А. Діканн («Land art therapy, a return to the essence of the creative process», 2020 р.) осмислюють значення природотерапії для дітей та дорослих [220, 236, 229, 244, 217].

Кандидат філософських наук Є. Буцикіна звернулася до розгляду значення вернакулярного саду як ландшафту для осмислення ідентичності та культурної спадщини до та в час повномасштабної війни у публікаціях «Вернакулярний ландшафт і його роль у розвитку креативних міських практик» (2022 р.) та «Український міський вернакулярний сад: переосмислення в умовах повномасштабної війни» (№ 2 (2022 р.); а також у публікаціях «Значення вернакулярного саду як виразу культурних цінностей та ідентичності» (2022 р.) та «Міський вернакулярний сад як простір турботи: культурологічний аспект» (2023 р.) [15-18]. Сутність поняття «вернакулярний ландшафт» ґрунтовно розглянута у праці Дж. Джексона «Відкриваючи вернакулярний ландшафт» («Discovering the Vernacular Landscape», 1984 р.), що дало чітке розуміння вернакулярної мови лендарту як використання локальних, природних і культурних особливостей конкретного місця для створення мистецьких об'єктів, які органічно вписуються в середовище [224]. Про «почуття конкретного місця», його неповторної естетики та локальних традицій в основні поняття вернакуляра зазначає Семененко А. у статті «Стилістичний дискурс сучасного урбанізму». Дослідниця акцентує на контекстуальному та етичному підході, який передбачає чутливе ставлення до локальних смислів і кодів. Проектна діяльність у такій парадигмі орієнтована на реальні умови середовища,

враховує конкретику замовлення, особливості локації та індивідуальні естетичні вподобання. У сфері урбаністики подібна позиція виражається у повазі до місцевої самобутності, увазі до географічних, історичних і культурних обставин, що сприяє збереженню і актуалізації. Так, територіальні межі історичного середовища визначаються історичним ареалом та визначають характер вернакулярного ландшафту.

Куратор та організатор міжнародного зимового фестивалю лендарту «Міфогенез» художник О. Никитюк проводить екскурс у формотворення фестивалю «Міфогенез» у каталогах «Міфогенез» за 2007, 2013, 2016 рр [145-150]. Видання містять ілюстрації робіт та загальну концепцію проєкту. Інформаційно наповненим та системним у викладі основних історичних моментів фестивалю став каталог творчих робіт від 2006 р. заснування «Міфогенезу» до 2013 р., коли для участі у зимовому лендарті завітало більше 40 учасників з різних міст України та закордону. Організатор детально описує концепцію фестивалю: «Міфогенез», як визначення створення, продукування новітнього міфу. Створені художниками об'єкти лендарту, виконують завдання «Міфогенезу» і представляють їх власне бачення сучасності через художній образ. Таким чином на фестивалі митці створювали орнаментальні форми, театралізовані дійства, власні та кураторські проєкти. Куратор надає наукову інформацію про локацію проведення фестивалю і наголошує, що територія Великих Валів являє собою стародавнє поселення скіфських племен, що біля Немирова Вінницької області. Унікальна місцевість є пам'яткою історії і представляє три культурно-хронологічні періоди: трипільський, скіфський і слов'янський. Для художників комунікація з простором Валів дає можливість відчувати історичний зв'язок поколінь. У каталозі О. Никитюк перераховує учасників фестивалю та аналізує їх творчі проєкти [145].

Куратор молодіжного проєкту в Могриці, Н. Кохан, у статті «Могриця-2008 (XI міжнародний ленд-арт симпозіум в Могриці). Ленд-арт – молодіжний проєкт», (2008 р.), надає приклади творчих робіт студентів, як перший досвід залучення молоді до практики українського лендарту [69]. Цікаво, що авторка намагається передбачити

розвиток українського лендарту в майбутньому, в результаті чого на території України з'являться парки лендарту на зразок експериментального парку Кракамаркен площею 28 гектарів, однієї із визначних пам'яток Данії. Також мистецтвознавиця спробувала окреслити періодизацію та особливості вітчизняного лендарту в дисертації «Ленд-арт у контексті сучасного ландшафтного дизайну», 2019 р. [70]. У праці підкреслено, що твори художників лендарту спричинили розвиток ландшафтного дизайну, оскільки вирізняються своєю універсальністю у застосуванні у житловому середовищі (інтер'єрі та міському просторі). Така думка суперечить концепції українського природотворчого мистецтва, виголошеною П. Бевзою у монографії «Мистецтво довкілля: Україна 1989-2010». Художник пояснює: «Творчі практики українських митців передбачають мінімальне залучення довкілля як засобу активації людської свідомості в боротьбі з превалюючим культом споживання», що прослідковується у творчості закордонних митців [5, с. 7].

Екскурсом у формотворення міжнародного лендарт-симпозіуму «Простір покордоння», стали публікації у щорічних підсумкових каталогах з 2002 по 2021 р. [127-138]. Завдяки їм стало можливо дослідити документацію реалізованих проєктів, та простежити еволюцію розвитку і формування українського лендарту.

Важливим інформаційним джерелом функціонування лендарт-симпозіуму «Простір покордоння» стала публікація Л. Фадевич «Дух співпраці з природою» (2014 р.), де детально, у хронологічному порядку, описано етапи розвитку симпозіуму та форми його діяльності [194]. О. Рафальська у статті до альбому «Ганна Гідора. Живопис. Лендарт», власне, підсумувала історію творчої взаємодії учасників лендарт-симпозіуму «Простір покордоння» станом на 25 рік його існування, який тимчасово припинив свою діяльність на звиклій прикордонній території через небезпеку проведення після повномасштабного російського вторгнення у лютому 2022 року. Авторка статті, базуючись на особистій розмові із засновницею симпозіуму А. Гідорою, описує важливі деталі останніх років діяльності заходу та про нові творчі підходи в його організації [44].

В альбомі «Живопис, відео, об'єкти» (2017 р.), А. Блузов в тексті «0,7 Ювілей

Дзен» оповідає про першу зустріч учасників майбутнього фестивалю «Весняний вітер» [3]. Важливо, що художник зазначає місце проведення та наводить приклади робіт, що допомогло охарактеризувати творчий напрямок митців періоду 1990-х рр. Також А. Блудов у дописі «Ленд-арт фестиваль Могриця» наводить приклади особистих робіт, виконаних на лендарт-симпозіумі «Простір покордоння» у різні періоди діяльності. Автор надає фотографії робіт, супроводжуючи кожен з них концепцією, що дозволяє дослідити його особистий творчий стиль в українському лендарті.

В. Мироненко у статті «Синестезія вітру» розкриває сутність першого лендарт-фестивалю в Україні – «Весняний вітер» [122, с. 16]. Занурення в контекст робіт учасників фестивалю, дає можливість пізнати шляхи творення і завдання, які ставили перед собою художники та організатору заходу.

Надзвичайно цікавим у дослідженні став каталог етно-фестивалю «Шешори» за період з 2004 по 2008 р. [53]. По-перше, в передмові каталогу розміщено текст А. Гуренка, у якому зазначено головні завдання лендарту як виду мистецтва та наведено приклади діяльності українських художників. По-друге, усі світлини лендарт-об'єктів супроводжують підготовчі ескізи митців, що пройшли за конкурсом. Таким чином, стало можливо простежити процес створення проєктів довкілля, від народження ідеї до її втілення у просторі, що дає змогу глибше проаналізувати специфічні риси українського лендарту.

О. Чирков у статті «Українознавчий погляд на Міжнародний фестиваль етнічної музики та ленд-арту “Шешори”», (2005 р.), досить ґрунтовно описує початок діяльності фестивалю як творчого заходу, що концентрується на патернах вітчизняної культури, а також наводить приклади організаційної діяльності фестивалю як агенції з проведення мистецьких проєктів [201, с. 202-207].

Каталог «Енвайронмент проект Трансгресії» містить есе М. Чередниченко та Ю. Кучерявого, де автори намагаються філософськи осмислити практики лендарту під час проведення трьох проєктів у довкіллі на Західній Україні у 2009 р. [188]. То був знаковий період у формуванні західноукраїнської школи лендарту. В каталозі

представлено три незалежні проекти у Львові та Львівській області за один короткий період. В процесі дослідження, ці матеріали допомогли виявити тяжіння західних художників до більш контекстуального способу творення, на відміну від центрально-східних практик. На думку Ю. Кучерявого, для природотворчого мистецтва важливо бачити не лише стихії та їх наслідки, а творити речі поглядом у ландшафті, а не руками. Наприклад, із вже існуючого дерева зробити річ з власною історією, втілити образ у навколишнє середовище [188].

Щорічні каталоги Міжнародного симпозіуму сучасного мистецтва «Бірючий» потужно представляють новітні підходи художньої взаємодії вітчизняних митців з довкіллям заповідної території Азовщини від 2006 року до 2014. З 2015 року творчість та географія симпозіуму стала розширюватися на регіони України: Іршанськ Житомирської обл. (2015 р.), Шаргород Вінницької обл. (2021 р.), Приморськ Запорізької обл. (2021 р.), Нижнє Селище Закарпатської обл. (2022 р.). З 2013 року симпозіум двосторонньо співпрацює з Інтернаціональною мережею артрезиденцій та освітніх програм RESO у П'ємонті (Італія) [108]. Також, з 2016 року симпозіум збагачується міжнародним мистецьким досвідом на виїзних резиденціях у Клементовиці (Польща, 2016 р.), на артрезиденції «Flux Factory» (Лонг-Айленд-Сіті, Нью-Йорк, 2017 р.), в містечку Горній Моринь (Чорногорія, 2019 р.) та Анджеюв (Польща, 2023 р.). За 17 сезонів у симпозіумі взяли участь 240 художників і 13 артгруп з 21-ї країни.

Одними з перших незалежних практик у сфері природотворчого мистецтва стали проекти, представлені в каталозі «Бевза. Литвиненко. Малишко. Перехід» (2000). Це яскравий приклад плідної творчої співпраці, спрямованої на досягнення спільної концептуальної мети. На переконання самих авторів, їхні мистецькі проекти «...визначають спадщину як довкілля та спосіб життя в ньому і прагнуть знайти власний український сектор образів універсальних цінностей, мовою сучасного мистецтва» [4].

У дослідженні О. Філоненко «Ленд-арт Володимира Бахтова», опублікованому в журналі «Галерея» (2008), ґрунтовно проаналізовано мистецьку діяльність

художника, зосереджену на творчому переосмисленні археології українського ландшафту. Зокрема, зазначено, що Бахтов шляхом авторського винаходу «геліографіті» фіксує у просторі образи втрачених історичних архітектурних споруд і видатних постатей [197].

Каталоги виставок проєкту «Ех. Пленеру: Віддалений доступ» демонструють сучасні підходи до природотворчого мистецтва. У межах цих практик художник виступає дослідником контексту простору, який виявляє актуальні проблеми ландшафту та матеріалізує їх у виставковому просторі через створення мобільних об'єктів ленд-арту [237].

Інтернет-огляд драматургині М. Агамян «Культурне дозвілля Херсона: від футуризму до сучасного мистецтва» (2020), а також публікація «Terra Futura, 1908–2008: Фестиваль сучасного мистецтва: історія футуризму на Херсонщині, хроніки фестивалю» (Херсон, 2008) засвідчують важливу подію для культурного простору як Херсонщини, так і України загалом [242]. Звернення митців до художньої спадщини футуризму через творче освоєння ландшафту, пов'язаного з діяльністю братів Бурлюків — засновників першої футуристичної групи «Гілея» у с. Чернянка на Херсонщині, — стало підґрунтям для започаткування циклу тематичних фестивалів у місцевому докільлі. Зокрема, у згаданій публікації описано один із перших фестивалів 2002 року з підтемою «ДІДЦЕБАБА», мистецькі об'єкти якого інтерпретували образ скіфської «баби», що, за фактом, є зображенням половецького воїна.

Допоміжною в дослідженні діяльності вітчизняних заходів природотворчого мистецтва після початку повномасштабного вторгнення росії на територію України стала наукова праця Безуглої Р. «Конкурсно-фестивальний рух в Україні в часи російсько-української війни» [11]. З'ясовано, що формат мистецьких подій зазнав трансформації у відповідь на нові виклики війни, що географія проведення змінилася і з міркувань безпеки частину подій було перенесено до більш стабільних регіонів, а нові ініціативи набули спрямованості на взаємну підтримку та продовження культурного діалогу. Також, еволюцію мистецтва дії в умовах війни

розкриває дослідження Юдової-Романової К. «Інклюзивне сценічне та перформативне мистецтво у діяльності українського культурного фонду», в якому авторка акцентує на орієнтації мистецьких та культурних проєктів до громадсько-реабілітаційних заходів [205].

У підсумку, опрацьовані й залучені дослідження – від наукових праць і статей до публікацій у каталогах та на інтернет-ресурсах – сприяють формуванню цілісного уявлення про вернакулярну складову українського лендарту.

1. 2. Джерельна база

Аналіз матеріалів фестивалів та симпозіумів лендарту, що відбувалися в різних містах України, дозволив дослідити творчу стилістику та виокремити закономірності, характерні для національного природотворчого мистецтва. Джерельну базу дослідження становлять як окремі художні об'єкти в ландшафті, так і експозиційні проєкти підсумкових виставок, а також фото- і відеодокументація, представлені в каталогах та особистих архівах митців. Серед знакових виставкових проєктів лендарту в Україні слід відмітити презентації робіт міжнародного фестивалю зимового лендарту «Міфогенез» у Вінницькому обласному краєзнавчому музеї з 2016 по 2021 роки та в артгалереї «ІнтерШик» з 2013 по 2015 рік у Вінниці, в галереї сучасного мистецтва «Barannik» (Запоріжжя), в галереї «Дзига» (Львів) та в галереї «Совіарт» (Київ) у 2013 році. Відповідно проєкти міжнародного лендарт-симпозіуму «Простір покордоння» були ґрунтовно представлені в галереях «Совіарт» (2016 р.), «The Naked Room» (2021 р.) та у Виставковому центрі «Український Дім» (2023 р.) в Києві; у Сумській муніципальній галереї (від 2009 р.), в галереї «академArt» (2014-2020 рр.) та в галереї «АРТпростір» на Театральній (2023 р.) в Сумах; у Вінницькому обласному краєзнавчому музеї (2016 р.) та в Хмельницькому обласному художньому музеї (2017 р.); в галереї «Дзига» (2002 р.), у «Мистецькій галереї Гері Боумена» (2016 р.), у Львівському муніципальному мистецькому центрі (2023 р.) та в Артцентрі «Фабрика Повидла» (2023 р.) у Львові.

Головним інформаційним джерелом в дослідженні характеру українського лендарту стали архівні матеріали, серед яких: фотодокументація з особистого архіву художників, фотодокументація з особистого архіву Н. Лісової, особистий архів Н. Лісової записів розмов із організаторами та учасниками лендарт-практик у різних містах України:

- інтерв'ю з О. Малих, співорганізатором фестивалю «Весняний вітер»;
- інтерв'ю з А. Блудовим, співорганізатором фестивалю «Весняний вітер»;
- інтерв'ю з В. Заплатніковим та Ларисою Меркуловою, організаторами проєкту «Yuniperus»;
- інтерв'ю з Г. Гідорою, організатором симпозіуму «Простір покордоння»;
- інтерв'ю з М. Вайдою, куратором енвайронмент проєкту «Трансгресії»;
- інтерв'ю з О. Никитюком, організатором фестивалю «Міфогенез»;
- інтерв'ю з О. Михайлюк, співзасновницею фестивалю «Шешори» (нині «АртПоле»);
- інтерв'ю з П. Маковим;
- інтерв'ю з П. Бевзою;
- інтерв'ю з С. Якуніним;
- інтерв'ю з Т. Прохасько.

Матеріали інтерв'ю з Олексієм Малих і Андрієм Блудовим стали цінним доповненням до вивчення процесів становлення українського лендарту, зокрема фестивалю «Весняний вітер» – одного з перших масштабних мистецьких заходів, присвячених цьому напрямку. У розмові з О. Малих було розкрито засадничі принципи організації неформальних мистецьких зустрічей у природному просторі Києва, що згодом переросли у професійну колаборацію художників. Особливу увагу митець приділив кінетичним інсталяціям – одному з характерних прийомів фестивалю, а також описав логістику створення заходу, ключові мистецькі реалізації, кураторські принципи, критерії відбору учасників, а також окреслив проблеми організаційного характеру та їхнє вирішення. Не менш важливою є озвучена О.

Малих роль молоді у формуванні мистецького середовища і перспективність лендарту у культурно-соціальному вимірі.

Інтерв'ю з А. Блудовим, художником і педагогом, поглибило дослідження внутрішньої структури фестивалю та його значення для розвитку природотворчого мистецтва в Україні. Митець акцентував увагу на питаннях формотворення в межах лендарту, поділився досвідом вирішення технічних аспектів під час підготовки заходу та охарактеризував творчу позицію учасників. Блудов перерахував постійних митців, які брали участь у фестивалі, і надав усний опис основних мистецьких проєктів та концепцій, що стали знаковими для українського лендарту. Окремо було підкреслено значення багаторічного досвіду участі в лендарті як у власній творчості митця, так і в освітньому процесі, що свідчить про інтеграцію цього напрямку у сучасні культурно-освітні практики.

Таким чином, обидва інтерв'ю дозволяють не лише реконструювати історію фестивалю «Весняний вітер», а й осмислити його роль у становленні українського лендарту як важливого явища на перетині мистецтва, простору і соціального досвіду.

Інтерв'ю з Вадимом Заплатніковим і Ларисою Меркуловою, ключовими організаторами проєкту «Yuniperus», надало цінну інформацію про унікальний міждисциплінарний формат лендарт-проєкту, що виник на перетині архітектури, літератури, філософії та мистецтва. У ході розмови було з'ясовано, що ідея проєкту «Yuniperus» (Яблуницький перевал, Івано-Франківська обл., 2013 р.) була інспірована романом Тараса Прохаська «НепрОсті». Саме літературна основа стала рушієм створення інтелектуально насиченого середовища, в якому мистецтво виникало як відповідь на глибоке занурення у ландшафт, історію місця та наративи тексту. Ініціатори прагнули, щоб учасники не просто створювали мистецькі об'єкти, а переживали простір, транслуючи його значення у власних творах. Особливо важливою частиною інтерв'ю стало висвітлення етапів реалізації проєкту – від концептуального осмислення ідеї до монтажу інсталяцій студентами-архітекторами НАОМА. Сам процес поєднував освітній та мистецький досвід – через лекції, воркшопи, обговорення – з творчим експериментом у відкритому середовищі. До

участі було залучено провідних українських митців, письменників та культурних діячів, серед яких Тарас Прохасько, Юрій Андрухович, Жанна Кадирова, Олександр Дірдовський та інші. Результатом стала не лише серія лендарт-об'єктів, а й формування нового культурного феномену – літньої архітектурної школи «Yunipereus», яка вийшла за межі фахової підготовки й перетворилася на Культурологічну карпатську школу. Вона об'єднала молодь навколо осмислення простору через художню дію та літературну рефлексію. Таке поєднання дисциплін свідчить про унікальність українського підходу до лендарту як методу філософського, емоційного та культурного освоєння довкілля.

Інтерв'ю з Тарасом Прохаськом стало важливою складовою розкриття ідеології проєкту «Yunipereus» і дало можливість осмислити глибинні зв'язки між літературою та лендартом як формами художньої практики. Саме завдяки автору роману «НепрОсті» було сформульовано філософські орієнтири проєкту, який вийшов за межі освітньої ініціативи і став культурологічною школою, що пропонує студентам-архітекторам новий досвід взаємодії з ландшафтом. У розмові Тарас Прохасько окреслив ключові поняття, що лежать в основі взаємодії людини і природи: вписування в ландшафт, відчуття місця, усвідомлене знаходження простору, інтеграція життя у середовище. Таке бачення ландшафту як філософської категорії надає глибину практиці лендарту, виводячи її за межі естетичного жесту до способу світосприйняття. Завдяки цьому інтерв'ю стало можливим простежити, як літературний текст здатен слугувати основою для художнього й архітектурного осмислення середовища, створюючи новий мовний простір у фізичному ландшафті. Співпраця між митцем слова та молодими архітекторами у межах проєкту «Yunipereus» стала прикладом діалогу між поколіннями, дисциплінами та формами вираження, де лендарт постає не лише як жанр, а як середовище мислення, співбуття та художньої дії.

З тексту інтерв'ю з Ганною Гідорою постає цілісна картина становлення та розвитку українського лендарту як оригінального мистецького напрямку, глибоко вкоріненого у локальному контексті. Саме її постать – як художниці, археологині за

освітою, педагога та організаторки – дає змогу простежити, як осмислення історико-культурного шару місця впливає на художні практики у відкритому середовищі. Її археологічний досвід відіграв ключову роль у формуванні підходу до природотворчості: інсталяції з кераміки у співпраці зі студентами акцентують символіку простору, зокрема слов'янську, і втілюють зв'язок між минулим і теперішнім у межах ландшафтного мистецтва. Це підкреслює глибоку ідентифікацію з територією, де розгортається дія – с. Могриця, місце не лише географічне, а й ментальне, з потужним сенсовим навантаженням. Назва симпозіуму «Простір покордоння» втілює концепт межового простору, перехрестя культур, ідентичностей та досвідів, що символічно відображає і сам формат симпозіуму – як зустрічі митців з різних країн. Г. Гідора наголошує на особливій емоційності, філософічності й вкоріненості українських робіт у контекст місця, на відміну від більш концептуальних чи технологізованих підходів закордонних авторів. Отже, інтерв'ю засвідчує не лише глибину особистої художньої позиції Ганни Гідори, а й репрезентує її як одну з ключових фігур інституалізації лендарту в Україні, яка вміє поєднати освіту, мистецтво та ідентичність простору у потужну культурну ініціативу.

Інтерв'ю з М. Вайдою додає важливого контексту до розуміння етики та естетики вітчизняного лендарту, а також фіксує унікальні ознаки цього напрямку в українському культурному просторі. Його участь у таких проєктах як «Трансгресії», «Координати», «Park.in», Kno Kyiv Non Objective дозволяє розглядати митця не лише як виконавця, а й як куратора масштабних енвайронмент-ініціатив, що переосмислюють простір Західної України через призму взаємодії природи і мистецтва. Особливо вагомими є тези про національні особливості українського лендарту – його чуйність, медитативність, відмову від агресивного втручання у ландшафт. Це формує етичну позицію митця як спостерігача, співрозмовника з природою, а не її завойовника. Йдеться про мистецтво вписування, а не домінування, що створює глибокий філософський підтекст у роботах. Також важливо, що М. Вайда наголошує на освітній потребі: бракує системного викладу історії лендарту в Україні, обговорення його засад, ідей, відмінностей. Його позиція виявляє

актуальність інституціоналізації лендарту як самостійного напрямку в мистецтві та мистецькій освіті, що дозволить зберегти і розвивати унікальні риси українського природотворчого мистецтва. Це інтерв'ю добре доповнює загальну картину, показуючи як індивідуальне бачення митця може співіснувати з кураторським досвідом і формувати нові моделі взаємодії з природою через мистецтво.

Інтерв'ю з О. Никитюком є важливим для розуміння концептуальних та організаційних аспектів фестивалю «Міфогенез». Його роль як засновника та куратора цього унікального лендарт-фестивалю дозволяє глибше оцінити творчі пошуки, що здійснюються через мистецтво взаємодії з природними матеріалами та історичною пам'яттю місць. Зокрема, обрана локація на стародавньому скіфському поселенні поблизу Немирова є дуже знаковою, адже не лише забезпечує історичний контекст для реалізації творів, а й підкреслює важливість археологічних досліджень як матеріалу для художнього осмислення ландшафту. Використання трипільської культури та неолітичних капищ як символічної складової в роботах митців – це поглиблення не лише у природу, а й у культурно-історичний контекст, що надає лендарту багатовимірність. Інтерв'ю також висвітлює важливу роль символіки та знаків в творчості лендарт-митців, що надає творам нових значень через інтерпретацію архетипів та міфологічних образів, співвідносячи їх із природним простором. Підкреслено, що вивчення закордонного досвіду українських митців у контексті польських проєктів важливо для формування власної, унікальної концепції лендарту, яка б сприймала місце не тільки як природний об'єкт, але й як культурну пам'ять, що пронизує всі практики природотворчого мистецтва в Україні. Фестиваль «Міфогенез», таким чином, стає не тільки арт-заходом, а й методологічним майданчиком для дослідження природних, культурних і археологічних шарів вітчизняної спадщини, що втілюється через інтерпретацію сучасного мистецтва та лендарту.

Інтерв'ю з Ольгою Михайлюк, співзасновницею фестивалю «Шешори» (нині «АртПоле») та режисеркою проєктів агенції «АртПоле», виявило, що суть мистецтва довкілля полягає в художньому спостереженні та підкресленні природних

характеристик ландшафту, а не в агресивному втручанні чи самоствердженні автора. Було з'ясовано мотиви заснування «АртПоле», відсутність у ньому комерційної складової та концептуальну лінію фестивалю – «вловити» природне середовище серед інформаційного, медіа- та візуального шуму.

У розмові з Павлом Маковим, автором проєкту «Сад», акцентовано метафоричну роль саду як сліду людської присутності в природі. Маков підкреслив, що сучасне природотворче мистецтво інтегрує різні форми – лендарт, перформанс, театральну інсталяцію, скульптуру тощо – у єдину синтетичну практику, де сад виступає універсальним полем для міждисциплінарних експериментів.

Інтерв'ю з художником Петром Бевзою окреслило сутність лендарту для вітчизняного митця, підкресливши, що для українця характерна кордоцентрична культура образотворення та філософія серця. Важливою частиною розмови стала проблема відсутності факультету природотворчого мистецтва та відповідної наукової літератури, попри інтерес і бажання творчої молоді долучатися до практик взаємодії з довкіллям. Митець зазначив, що в період відсутності наукових досліджень і систематичної інформації з цього питання він разом з Ганною Гідорою об'єктивно описав основні напрямки вітчизняного лендарту з 1989 по 2010 роки у в ілюстрованому альбомі «Мистецтво довкілля», який є єдиною фундаментальною працею з історії українського лендарту.

Інтерв'ю з Сергієм Якуніним, художником вітчизняного лендарту, сайт-специфікарту, скульптором, учасником регіональних і міжнародних проєктів, визначило, що точкою відліку в його практиці лендарту стало захоплення східною літературою та філософією. Для С. Якуніна важливими є критерії вибору матеріалів і середовища, де матеріал може надихати і диктувати ідею, або, навпаки, середовище потребує особливого підходу. Митець підкреслив, що роботу мистецтва довкілля можна побачити, але неможливо зафіксувати. Для нього лендарт є роботою з простором, ідеєю, мовою та символами, де прийоми формоутворення визначають властивості природних матеріалів і звуки середовища, а сама робота не ґрунтується на традиційних формах образотворчого мистецтва, надаючи художникові свободу у

виборі матеріалів.

Усі інтерв'ю було записано як в майстернях художників, так і під час проведення лендарт-фестивалів на території України впродовж 2019-2021 років.

1. 3. Методологія та методика дослідження

Основні аспекти дослідження системно опрацьовано за допомогою зібраних історіографічних матеріалів та джерельної бази. Аналіз джерел формування лендарту у світі сприяв утворенню цілісного уявлення про природотворче мистецтво глобально та на конкретних територіях України. Керуючись принципом об'єктивності, ми зосередилися на найважливіших фактах мистецької історії зібраного наукового матеріалу та виокремили знакові постаті, події, явища в українському та закордонному лендарті.

Чинники, які враховувалися при розробленні методики дослідження в дисертації

Методика наукового дослідження вимагає ґрунтового й систематичного підходу, який складається із сукупності прийомів та методів для доцільного проведення наукового дослідження. Тому насамперед було обрано *напрямок та послідовність дослідження*, а згодом визначено відповідні *принципи та методи наукового пізнання*, які відповідають потребам наукового, теоретичного та експериментального дослідження. Для цього спеціально розроблено **творчу методику дослідження**, враховуючи особливості, пов'язані з об'єктом і предметом дослідження, з метою і завданнями дисертації.

При розробленні методики дослідження в дисертації було проведено наукову організацію дослідного процесу:

- проаналізовано рівень вивченості теми наукового дослідження на основі огляду літератури;
- здійснено аналіз існуючих вихідних даних наукового дослідження та можливостей їх застосування;

- розкрито особливості використання загальнонаукових (аналітичний, системний аналіз, порівняльний, історико-хронологічний, мистецтвознавчий аналіз) і спеціальних (інтерв'ювання) методів наукового дослідження та інтерпретації вихідної інформації;
- складено систему загальних і спеціальних методів наукового дослідження;
- розроблено рекомендації щодо досягнення мети наукового дослідження та розв'язання поставлених завдань.

Методи, які застосовуються в дослідженні питань кожного розділу дисертації.

Ґрунтовний підхід до вивчення теми поєднав такі методи наукового дослідження, як: аналітичний, системний аналіз, метод інтерв'ювання, порівняльний, історико-хронологічний та метод мистецтвознавчого аналізу. *Аналітичний метод* застосовується в першому розділі для вивчення стану дослідження обраної теми і представляє розгляд наукових праць, монографій та статей в періодичних виданнях, які стали опорним матеріалом наукової роботи. *Системний аналіз* використано для обробки літературних джерел.

У другому розділі дослідження застосовано *порівняльний метод*, що дозволило проаналізувати характер природотворчого мистецтва, порівняти творчість українських та зарубіжних художників, і виявити чинники, що їх об'єднують та ті, що їх різнять. У розділі зазначено низку ознак, притаманних українським митцям та фактори, що їх обумовили.

Історико-хронологічний метод застосовано у другому розділі дослідження. Даний метод сприяв вивченню періодів становлення українського лендарту від часів перших неусвідомлених практик до моменту заснування фестивалів та симпозіумів природотворчого мистецтва, що підкреслює його тяглість, самотність та визначає вітчизняний лендарт як вид сучасного українського мистецтва.

У другому та третьому розділах дослідження застосовано *мистецтвознавчий аналіз*, що дозволило дослідити низку робіт українських митців. Це дало змогу

виявити загальну характеристику українського лендарту та окреслити його особливі риси.

Метод інтерв'ювання становить унікальну інформативну базу, яка стала фундаментальною в дослідженні обраної теми. Результати методу прикріплено в додатках у хронологічному порядку, що являє собою тексти розмов Н. Лісової з українськими художниками.

В основу дослідження покладено принцип *системно-порівняльного аналізу*, завдяки чому стало можливим розглянути явище лендарту як цілісну модель елементів та відношень між ними. Було виявлено ряд властивостей та характеристик на основі зібраних даних окремих заходів і авторських практик. Отримані результати стали важливим підґрунтям для розуміння унікальності вітчизняного лендарту на тлі практик західних митців. *Принцип історизму* дозволив прослідкувати етапи розвитку явища лендарту у світі та засади його формування в Україні.

Термінологічний принцип відіграв ключову роль у дослідженні історичного розвитку термінів природотворчого мистецтва, їх змістовного наповнення та обсягу, а також у з'ясуванні взаємозв'язків між поняттями і визначенні їхнього місця в системі понять, на які спирається теоретична база цього дослідження. В результаті було виявлено, що застосування іноземного терміну «land art» до вітчизняного природотворчого мистецтва не є вичерпним, оскільки, не розкриває усього спектру творчої комунікації художників в довіллі і є надто вузьким по відношенню до нього. В той час термін «мистецтво довілля», введений П. Бевзою, являє надто широкий діапазон сфери художньої діяльності, де «довілля» вживається у значенні «середовище» як такого, що вміщує в собі весь навколишній простір, в той час, як український художник мистецтва довілля працює з певними природними матеріалами в конкретному природному середовищі. Відповідно авторкою дослідження було сформовано та рекомендовано вживати надалі термін «природотворче мистецтво», як таке, що націлене до взаємодії українських художників з природним ландшафтом, через дослідження природного матеріалу та його властивостей.

Системний підхід до проведення дослідження в межах дисертації.

Системний підхід розглядає об'єкт дослідження як ієрархічну систему, яка складається з частин, кожна з яких володіє своїми власними цілями та взаємодіє одна з одною в процесі досягнення цих цілей. Основні аспекти нашого наукового дослідження були системно опрацьовані за допомогою зібраних історіографічних матеріалів та джерельної бази. Аналіз джерел формування лендарту у світі сприяв утворенню цілісного уявлення про лендарт глобально та на конкретних територіях України. Керуючись принципом об'єктивності, ми зосередилися на найважливіших фактах мистецької історії зібраного наукового матеріалу та виокремили знакові постаті, події, явища в українському та закордонному природотворчому мистецтві.

Застосування методів дослідження індукції та дедукції.

У нашому науковому дослідженні було застосовано такі методи емпіричного рівня, як: метод *індукції* для переходу від окремих фактів до узагальнення і встановлення загального положення згідно законів побудови цілого, та метод *дедукції*, як перехід від загальних положень об'єкту дослідження до визначення його конкретних деталей.

За допомогою методу індукції у 2-му розділі дисертації «Місце лендарту серед видів мистецтва» було виявлено спадкоємність лендарту по відношенню до садово-паркового мистецтва та визначено специфіку вітчизняного лендарту, що дало змогу виокремити унікальність природотворчого мистецтва в Україні серед практик природної взаємодії за кордоном.

Застосування методу дедукції у 3-му розділі дисертації «Творчість українських представників мистецтва довкілля» дало змогу визначити саме філософський напрям творчих проєктів українських художників лендарту у навколишньому просторі та висвітлити їх вернакулярну складову.

Застосування методу синтезу.

Поєднання абстрагованих сторін предмету і відображення його як конкретної цілісності, у єдиному і взаємному зв'язку його частин у процесі наукового дослідження пов'язало метод синтезу з аналізом, що дало змогу поєднати частини

предмету дослідження, розчленованого у процесі аналізу, встановити їх зв'язок і пізнати предмет як єдине ціле. Такий підхід дозволив визначити складові *вернакулярної мови природотворчого мистецтва України*, шляхом аналізу результатів взаємодії й ставлення українців до навколишнього середовища у процесі їх історичного та культурного розвитку.

Застосування нетрадиційних методів дослідження.

Попри те, що історія лендарту в Україні налічує понад сорок років, досліджень, присвячених безпосередньо природотворчому мистецтву, так і загалом українському лендарту, надзвичайно мало. Існуючі джерела дають загальну характеристику творчого становлення лендарту в Україні, окреслюючи національну стилістику на прикладі окремих робіт. Окрім важливих для розуміння формування середовища українського лендарту єдиної монографії за редакцією П. Бевзи та Г. Гідори «Мистецтво довкілля: Україна 1989-2010» та статей мистецтвознавця Г. Вишеславського «Українському ленд-арту 36 років!» та «Ленд-арт у творчості українських митців», довелось звертатися до каталогів та альбомів фестивалів лендарту в Україні [109, 20, 18]. Більшість з них частково містять критичну інформацію, а загалом мають світлини проєктів й подекуди без авторства. виправити таке становище допомогли особисті знайомства та спільна творча співпраця авторки дослідження Н. Лісової з митцями вітчизняного лендарту, що також стало рушійним чинником для збору матеріалів про активність заходів лендарту в умовах війни та їх аналізу у 4-му розділі дисертації «Мистецтво землі в умовах воєнного стану». У результаті було віднайдено втрачені матеріали, скориговано вихідні дані, отримано нові джерела, задокументовано та архівовано цінні матеріали для наукового дослідження.

Творча складова методики дослідження.

У науковому дослідженні було спеціально розроблено методику з творчим урахуванням особливостей, пов'язаних з об'єктом і предметом дослідження, та з метою і завданнями дисертації. Так, аналіз матеріалів фестивалів лендарту в різних містах України допоміг проаналізувати творчу стилістику та виявити певні

закономірності, характерні для вітчизняного лендарту. Джерельну базу дослідження сформовано як з окремих об'єктів довкілля, так і з експозиційних проєктів підсумкових виставок, фото- та відеодокументації, розміщених у каталогах та особистих архівах художників. Серед знакових виставкових проєктів лендарту в Україні, слід відмітити презентації робіт міжнародного фестивалю зимового лендарту «Міфогенез» у Вінницькому обласному краєзнавчому музеї з 2016 по 2021 роки та в артгалереї «ІнтерШик» з 2013 по 2015 рік у Вінниці, в галереї сучасного мистецтва «Ваганік» (Запоріжжя), в галереї «Дзига» (Львів) та в галереї «Совіарт» (Київ) у 2013 році. Відповідно проєкти міжнародного лендарт-симпозіуму «Простір покордоння» були ґрунтовно представлені в галереях «Совіарт» (2016 р.), «The Naked Room» (2021 р.) та у Виставковому центрі «Український Дім» (2023 р.) в Києві; у Сумській муніципальній галереї (від 2009 р.), в галереї «академArt» (2014-2020 рр.) та в галереї «АРТпростір» на Театральній (2023 р.) в Сумах; у Вінницькому обласному краєзнавчому музеї (2016 р.) та в Хмельницькому обласному художньому музеї (2017 р.); в галереї «Дзига» (2002 р.), у «Мистецькій галереї Гері Боумена» (2016 р.), у Львівському муніципальному мистецькому центрі (2023 р.) та в Артцентрі «Фабрика Повидла» (2023 р.) у Львові.

Також, серед творчих складових методики дослідження та ґрунтовним інформаційним джерелом у дослідженні характеру українського лендарту стали: фотодокументація з особистого архіву художників, фотодокументація з особистого архіву Н. Лісової, особистий архів Н. Лісової записів розмов із організаторами та учасниками лендарт-практик у різних містах України. Інтерв'ю записано як в майстернях художників, так і безпосередньо під час проведення лендарт-фестивалів на території України у 2019-2021 рр., оскільки авторка наукового дослідження особисто приймала участь у творчих проєктах лендарту.

Оцінка ефективності і творчої оригінальності запропонованої методики дослідження з урахуванням особливостей теми, мети і завдань дисертації.

Огляд наявної літератури стосовно українського лендарту та статей у періодичних виданнях і каталогах надав загальну характеристику творчого

становлення лендарту в Україні, що допомогло окреслити його національну стилістику на прикладі окремих робіт за період з 1989 по 2024 р. та окреслити вернакулярну мову лендарту в системі сучасного українського мистецтва. Було проведено низку інтерв'ю із засновниками лендарт-фестивалів та подібних заходів в Україні. Інформація, отримана в результаті інтерв'ю розкрила ті сторони природотворчого мистецтва, які раніше були мало досліджені. Наприклад, фінансова сторона, та умови, що спричинили припинення діяльності окремих лендарт-фестивалів. Отриманий матеріал сформував архівну базу дослідження українського лендарту і може бути використаний при написанні статей, наукових досліджень, праць з історії українського сучасного мистецтва.

Висновки до розділу 1

З огляду на те, що лендарт у мистецькому середовищі України сформувався наприкінці 1990-х рр., досліджень, присвячених цьому виду сучасного мистецтва недостатньо для розуміння піднятої теми. Наявні джерела окреслюють загальну характеристику становлення лендарту в Україні. Для розуміння середовища вітчизняного лендарту у контексті дослідження, важливим є альбом «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010» за редакцією П. Бевзи та Г. Гідори. У виданні зібрано світлини об'єктів лендарту до 2010 року включно, а також додано тексти художників, мистецтвознавців, кураторів та авторів робіт: П. Бевзи, В. Кауфмана, О. Никитюка, Н. Кохан, Г. Гідори, А. Сидоренка, А. Блудова, В. Бахтова та інших [109]. У статті художника та мистецтвознавця Г. Вишеславського розглянуто історію вітчизняного лендарту до 2000-х років «Українському ленд-арту 36 років!» у періодичному виданні «Галерея» [3]. У виданні «Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України» означено термін «лендарт» [1]. Мисткиня й дослідниця Т. Грідяєва описує практики вітчизняного мистецтва довкілля 1970–2000 років у статті «Мистецтво ленд-арту в Україні впродовж 1980-х – пер. пол. 2000-х років» у виданні «Народознавчі зошити» [45]. Науковиця Н. Кохан

у дисертації «Ленд-арт у контексті сучасного ландшафтного дизайну» розглядає творчість художників лендарту як відгалуження ландшафтного мистецтва [65].

Джерельною базою дослідження стали: інтерв'ю з авторами проєктів, фотодокументи з архівів художників, архів автора дослідження, каталоги заходів лендарту, що відбувалися в Україні до 2024 року включно та події, дотичні до природотворчого мистецтва, які були висвітлені на платформах соціальних мереж та особисто автором дослідження у наукових виданнях та у доповідях наукових конференцій.

Огляд наявної літератури стосовно українського лендарту та статей у періодичних виданнях і каталогах допоміг виявити передумови творчого становлення лендарту в Україні, що допомогло окреслити його національну стилістику на прикладі окремих робіт за період з 1989 по 2023 р. Було проведено низку інтерв'ю із засновниками лендарт-фестивалів та подібних заходів в Україні. Інформація, отримана в результаті інтерв'ю розкрила ті сторони природотворчого мистецтва, які раніше були мало досліджені. Наприклад, фінансова сторона, та умови, що спричинили припинення діяльності окремих лендарт-фестивалів.

У дослідженні теми було поєднано такі методи наукового дослідження, як: аналітичний, системний, метод інтерв'ювання, порівняльний, історико-хронологічний та метод мистецтвознавчого аналізу. Аналітичний метод було застосовано у першому розділі для вивчення стану дослідження обраної теми і представляє розгляд наукових праць, монографій та статей в періодичних виданнях, які стали опорним матеріалом дослідження. Системний метод став в нагоді для обробки літературних джерел. Метод інтерв'ювання становить ключову інформативну базу в дослідженні обраної теми. Метод індукції було застосовано у 2-му розділі дисертації «Місце лендарту серед видів мистецтва» та виявлено спадкоємність лендарту по відношенню до садово-паркового мистецтва, визначено специфіку вітчизняного лендарту, що дозволило виокремити унікальність вітчизняного лендарту серед закордонних практик природної взаємодії. Метод дедукції було застосовано у 3-му розділі дисертації «Творчість українських

представників мистецтва довкілля», що уможливило означити філософський напрямок творчих проєктів вітчизняних художників лендарту у довкіллі та виокремити їх вернакулярну складову. Через брак мистецько-критичного матеріалу у наявних джерелах, виправити ситуацію допомогли знайомства та спільна творча співпраця авторки дослідження з митцями українського лендарту, що стало підґрунтям для архівації матеріалів про діяльність фестивалів та симпозіумів лендарту в умовах війни та їх аналізу у 4-му розділі дисертації «Мистецтво землі в умовах воєнного стану».

Творча складова методики дослідження була застосована з урахуванням особливостей, пов'язаних з об'єктом і предметом дослідження, та з метою і завданнями дисертації, де аналіз матеріалів заходів природотворчого мистецтва у різних регіонах України допоміг проаналізувати стилістику та виявити закономірності творчого методу вітчизняного лендарту. В результаті джерельну базу дослідження було сформовано з об'єктів та експозиційних проєктів підсумкових виставок фестивалів лендарту, фото- та відеодокументації з каталогів та особистого архіву митців.

Отриманий матеріал сформував архівну базу дослідження українського лендарту і може бути використаний при написанні статей, наукових досліджень, праць з історії українського сучасного мистецтва.

Отже, було виявлено такі аспекти невивченості піднятої теми, як: відсутність огляду літератури стосовно обраної теми, не встановлено рівень дослідження проблематики та не визначено пошукові методи; не сформовано джерельну базу; не опрацьовано фото- та відеодокументацію із особистих архівів художників, що давало загальну характеристику творчого становлення лендарту в Україні.

РОЗДІЛ 2. ЛЕНДАРТ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

2. 1. Спадкоємність лендарту по відношенню до садово-паркового мистецтва

Історія садово-паркового мистецтва налічує тисячоліття. Від часів розквіту цивілізацій Месопотамії та Єгипту до XX століття воно зазнало впливу кожної епохи, відображаючи її стилі, філософію, літературу, музику, живопис, архітектуру, традиції, екологічні погляди та досягнення інших наук. Поєднуючи природні матеріали в гармонійні композиції, цей вид мистецтва створює об'єкти високої естетичної цінності, водночас відображаючи зміну ставлення людини до природи в різні історичні періоди [110].

Одне з семи чудес світу – Висячі сади Семіраміди – фактично започаткувало культуру декоративного оздоблення ландшафту ще до нашої ери [38, с. 1244]. Садові традиції та перші форми садів виникли в давніх цивілізаціях Стародавнього Єгипту, Месопотамії та Персії, де сади вважалися втіленням космічного порядку й гармонійно поєднували воду, рослини та архітектурні елементи. У Стародавній Греції сади слугували місцями для філософських роздумів, а в Римі вони були частиною палацових комплексів, де поєднання архітектури й природи втілювало ідеали класичної гармонії та естетики [36, с. 120]. У давньогрецькому садово-парковому мистецтві почали використовувати символи та знаки, де кожен елемент був невід'ємною складовою єдиного рослинного ансамблю. Наприклад, стовбури миртових та гранатових дерев навколо храму Гефеста в Афінах підкреслювали природність його колон [36, с. 276]. За панування Римської імперії «декоративність та символізм почали витісняти природну красу ландшафту» [36, с. 277]. Саме тоді сад став невід'ємною частиною життя та прикрасою розкішних маєтків заможних римлян. Зрештою, римлянам вдалося закласти головні критерії будівництва садів та парків, що в подальшому стало основоположною базою цього мистецтва.

Садово-паркове мистецтво є синтезом ідейно-художніх концепцій і прийомів від об'ємно-планувальних принципів, законів перспективи, кольору, композиції до

семантики та імітації природи. У дослідженні науковиці К. Гамалії «Синтетичний характер садово-паркового мистецтва» зазначено, що «садово-паркові твори можна назвати квінтесенцією мистецтва, взаємокорисним співіснуванням усіх його видів» [41, с. 368]. Середньовічні сади набули релігійного та символічного значення, виконуючи функції спокою, медитації та відображення божественного порядку. З праці К. Гамалії «Монастирські сади Європи часів середньовіччя» дізнаємось про наявність «залишків садів: рукотворних водойм, ділянок окультуреного ландшафту, ґрунтовний опис яких можна отримати з творів літератури й мистецтва – поезії, літописів, книг з кулінарії та медицини, живопису, настінного розпису, ілюстрацій у старовинних манускриптах» [35, с. 22]. Ренесанс приніс повернення до античних моделей, де сади стали вираженням гуманістичних ідей. У Італії з'явилися витончені венеціанські та ренесансні сади, де увага приділялася геометрії, перспективі та симетрії. Формування класичних стилів у XVII–XVIII столітті означено епохою французьких формальних садів, яскравим прикладом яких є сади Версалю. Строга геометрія, симетрія, використання патернів, фонтанів та статуй створювали відчуття впорядкованості та величі. У той же час в Англії виник новий підхід, що виступав проти суворої формальності. Англійські ландшафтні сади орієнтувалися на імітацію природного пейзажу з його органічними формами, невимушеними вигинами і пасторальною естетикою [36, с. 1244]. Модернізація, індустріалізація та сучасні тенденції внесли зміни у сприйняття простору. XX століття принесло нові концепції, де садово-паркове мистецтво почало інтегруватися із сучасною архітектурою, ландшафтним дизайном і навіть мистецькими інсталяціями, пропагуючи синтез традицій і сучасності [31, с. 60]. Сучасні проєкти часто враховують екологічні аспекти, сталий розвиток та інноваційні технології. Сучасний підхід до садово-паркового мистецтва поєднує історичні традиції з новаторськими ідеями, створюючи простори, які не лише радують око, але й сприяють соціальній інтеракції, відпочинку та гармонії з природою. Так і Павло Маков, виходячи з концепції свого проєкту «Сади» наголошує, що «Сад – це мистецтво піклування про зелений світ планети, яке поєднує в собі всі види академічного мистецтва, а також

перформанс і лендарт» [Додаток Г, 7]. Тобто, людині, як органічній істоті притаманно контактувати, доглядати, співпереживати з навколишнім середовищем, бути його частиною. Оскільки ідея природотворчого мистецтва передбачає роботу в середовищі з використанням природних матеріалів, проєкти лендарту, як і сад східних культур, невіддільні від свого місце розташування – це мистецтво, створене на конкретній місцевості. Художник лендарту, як і садівник східних країн, Китаю та Японії, упевнений, що в природі вже є все: і краса, і розумність, і натхненність. Потрібно побачити це, відкрити і зрозуміти. Не змінити чи переробити, а тільки виявити те, що в ній закладено. На думку Олексія Малих: «Природа сама повинна говорити, а людина – лише допомагати їй цьому» [Додаток Г, 1]. На думку К. Гамалії закономірним є те, що «індійці в літературі та образотворчому мистецтві розглядають рослини як частину живого світу, як істоти, що є нерухомими, але мають свідомість, можуть страждати або насолоджуватись» [40, с. 108].

Наприкінці XIX століття погіршення умов існування внаслідок глобальної промислової революції, викликало страх втрати споконвічного зв'язку людини з природою. Власне, ідея створення «міста-саду» здавалася єдиним шляхом вирішення цієї проблеми [30, с. 333]. Так, в Німеччині, Франції, Бельгії, Швеції, на Британських островах та у США було облаштовано сади-села. Один з найбільших парків Європи – парк Гюель у Барселоні, А. Гауді почав будувати саме для працівників заводу Е. Гюеля. Подібним шляхом рухався основоположник «органічної архітектури», американський архітектор Ф. Райт, з ідеєю «Просторого поселення», та французький архітектор Ле Корбюз'є, з проєктом «Сонячного міста» [30, с. 333; 210]

В епоху модерну на межі XIX-XX ст. завдяки садово-парковому мистецтву дизайнери змогли розширити площі приватних володінь та приховати неестетичні деталі шляхом застосування живих огорож [29, с. 153-157]. Намагання применшити наслідки науково-технічного прогресу урбанізованого світу тривають й досі. Наприклад, в Англії у 1967 році було створено «лісове місто» з максимальним збереженням лісової зони [34, с. 14-17]. Стрімкий розвиток цивілізації сприяв появі постіндустріальних ландшафтів промислових відходів. Саме синтетична

природа садово-паркового мистецтва уможливила будівництво на залишках економічного прогресу знакових паркових проєктів на вимогу сучасності. «Викликам часу відповідає так званий «лінійний парк» – парк у міській чи приміській зоні, який має довгу, витягнуту форму і представлений кількома різновидами» [41, с. 368-380].

Тяжіння митців докільля на початку 1960-х років до східної філософії у своїй творчості, де була своя ідеологія, кристалізувалась у специфічну та невід’ємну рису лендарту, як сучасного виду мистецтва, в його вільній від музейного простору та комерційної складової, в споглядальній та відкритій до взаємодії формі.

Якщо раніше садово-паркове мистецтво було елітарним привілеєм та вимагало суттєвого бюджету, величезного фізичного вкладу, запрошених зарубіжних майстрів, то сьогодні, за рахунок його осучасненої форми – ландшафтного дизайну, воно набуло вираженої демократичності. Тепер кожен може не лише споглядати, взаємодіяти з природою, але й створювати власні мистецькі природні об’єкти, і, не прив’язуючись до садової ділянки, а безпосередньо на підвіконні багатоповерхівки у вигляді настільного філософського саду. Розвиваючи змістовну складову та концептуальну навантаженість, стверджувало свої позиції і земляне мистецтво лендарту. За рахунок того, що для реалізації твору більше немає необхідності у великих площах та витратності, задум автора може бути втілений протягом одного дня чи години, і навіть одним жестом, в залежності від контекстуальної складової проєкту. Лендарт – це мистецтво для всіх, і для заможних, і для бідних. Співучасник сприйматиме його незалежно від статусу та освіти, але розмірковуючи та аналізуючи, він сягає справжнього задуму, і навіть ладен поглибити і розвинути його у співвідношенні із власними базовими культурними засадами.

Спадкоємність лендарту по відношенню до садово-паркового мистецтва проявляється через безперервність і трансформацію традиційного використання простору та природи в мистецьких практиках:

- *естетична спадщина та композиційні принципи*

Садово-паркове мистецтво століттями формувало поняття гармонії, пропорцій і композиції в просторі. Лендарт успадкував ці принципи, однак розширив їх, оскільки природний ландшафт стає не лише об'єктом для естетичного оформлення, а живим медіумом, що постійно змінюється.

- *інтерактивність і динамічність простору*

Традиційні сади і парки створювали переважно статичний образ та задавали певний порядок. Лендарт, натомість, орієнтується на постійний процес взаємодії з природою, де кожна зміна пейзажу, сезонні коливання чи погодні умови стають частиною художнього твору.

- *символіка і ритуальний вимір*

Сади і парки завжди мали символічне значення, слугуючи місцями для відпочинку, медитації та навіть ритуалів. Лендарт підносить цю ідею на новий рівень, інтегруючи місцеві міфологічні та культурні коди у природне середовище, стимулює до роздумів про місце людини у світі.

- *екологічна етика та мінімальне втручання*

Обидва напрямки використовують природні матеріали та орієнтовані на збереження екологічного балансу. Проте лендарт робить акцент на взаємодії з природою, працюючи в рамках її природного циклу і підкреслюючи ідею мінімального втручання в екосистему.

- *трансформація культурного простору*

Лендарт трансформує традиційні поняття про місце мистецтва та переносить спадщину садово-паркового мистецтва у сучасний дискурс, де мистецтво не обмежене стінами галерей, а живе і розвивається разом із природою.

Лендарт і садово-паркове мистецтво мають спільну основу, оскільки обидва напрями працюють із природним середовищем, проте між ними існують суттєві відмінності. Спільні риси полягають у використанні природних матеріалів, оскільки обидва види мистецтва базуються на застосуванні органічних компонентів – рослинності, рельєфу, каміння, води, але мають такі суттєві *відмінності*, як:

1. *Ціль і концепція:*

- садово-паркове мистецтво орієнтоване на створення гармонійного простору для відпочинку та естетичного задоволення.
- лендарт акцентує увагу на взаємодії мистецтва з природою, підкреслюючи екологічні, філософські чи соціальні аспекти.

2. *Розташування та масштаб:*

- садово-паркові композиції переважно створюються у містах, передмістях чи організованих просторах.
- лендарт часто реалізується у віддалених природних локаціях і має значно більші масштаби.

3. *Тривалість існування:*

- садово-паркові об'єкти проєктуються як довговічні, з постійним доглядом та підтримкою.
- лендарт може бути тимчасовим або змінюватися під впливом природних процесів, розчиняючись у середовищі.

Таким чином, лендарт виступає як еволюційний розвиток садово-паркового мистецтва, що зберігає його традиції і, хоча лендарт і садово-паркове мистецтво мають схожі риси, вони суттєво відрізняються своїм підходом, масштабами, концепцією та тривалістю існування, що відкриває нові можливості для взаємодії людини з природним середовищем у контексті сучасних екологічних та соціальних викликів.

2. 2. Лендарт як новація у розвитку природотворчого мистецтва

Лендарт в перекладі з англійської мови – «мистецтво землі». Більшість джерел повідомляють, що лендарт зародився у Сполучених Штатах наприкінці 60-х – на початку 70-х років XX ст. як реакція митців на екологічні проблеми, як протест

проти споживацького суспільства та комерціалізації мистецтва. Ідея руху полягала в тому, щоб покинути галереї та вийти у відкритий простір [216].

Сам термін «лендарт» має європейське походження. Так, у 1969 році німецьке телебачення транслювало серію стрічок Геррі Шума про новий напрям у мистецтві [216, с. 106]. 15 квітня 1969 року один із фільмів цієї серії під назвою «Land art» презентував проєкт Яна Діббетса «Об'єкт, що змінюється припливом протягом дванадцяти годин». Відтоді критики почали застосовувати термін «лендарт», надаючи йому різноманітних інтерпретацій.

В 1968 році галерея «Dwan Gallery» (Нью-Йорк, США) презентували виставку під назвою «*Earthworks*» (англ. «земляні роботи») [225, с. 129]. Вперше глядачам довелось споглядати не твори мистецтва, а лише їхню документальну фіксацію. Метою виставки було змінити традиційні уявлення про те, що може назватися твором мистецтва. Після виставки 1969 року під назвою «Екологічне мистецтво» в галереї «John Gibson Gallery», мистецтвознавці почали вживати термін «*ecological art*» (з англ. екологічне мистецтво) поряд з термінами «land art» (з англ. мистецтво землі), «earth art» (з англ. земляне мистецтво), та «earth works» (з англ. земляні роботи).

На думку дослідника В. Мелпеса, лендарт доречно розглядати як різновид концептуалізму. Адже головне в концептуальному мистецтві – задум твору, який презентовано як документований проєкт, що застосовують і у лендарті, який загалом існує у вигляді текстової інформації та фотографій. Однак дії у докiллі з акцентом на процесі творчості не є концептуальними роботами [232, с. 88-90]. Взаємозв'язок мінімалізму з лендартом обґрунтував у своїх публікаціях академік М. Лайлах, спираюсь на концепцію мінімаліста К. Андре «скульптура як місце», де митець не відтворює те, що оточує його, а творить у самому оточенні [226, с. 23]. Представники як мінімалізму, так і лендарту звертаються у своїй творчості до простору та до глядача. Адже середовище, де розміщується робота та особливості її сприйняття є визначальними складовими твору. Однак роботи лендарту, на відміну від мінімалізму, можна класифікувати як скульптури виключно за наявності їх

тривимірності. Робота у довкіллі дозволяє розглядати лендарт як відгалуження «*environmental art*» (з англ. «мистецтво середовища»). Проекти лендарту невіддільні від свого місце розташування, що визначає його і як різновид «*site-specific art*» – мистецтва, створеного на конкретній місцевості, пов'язаного з нею. Термін «*site-specific art*» був вперше сформульований художником Робертом Ірвіном (Каліфорнія, США), але увійшов у широке вживання лише в 1970-х роках. У перекладі з англійської «*site-specific*» означає «певне місце», «особливе місце». Цей вид мистецтва заперечує можливість перенесення мистецького твору на іншу локацію, що визначає конкретне місце як єдине середовище для його існування. Фактичний девіз «*site-specific art*» проголосив Річард Серра, коли влада мала намір перенести його роботу «Нахилена дуга» у місце, де на неї зручніше було б дивитися: «Перемістити роботу – зруйнувати роботу» [226]. Залучення непотрібних матеріалів та предметів, позбавлених естетичного змісту, наближає лендарт до такого напрямку мистецтва як «*arte povera*» (з італ. «мистецтво бідних») [226].

Різняться між собою не лише терміни, а й способи роботи європейських та американських художників. На відміну від масштабних проєктів мистецтва землі у США, розміщені у важкодоступних для глядача закинутих місцевостях, для втілення яких застосовують неабиякі ресурси, європейська традиція лендарту передбачає прості та короткотривалі роботи із мінімальною трансформацією довкілля. Формуванню такої відмінності сприяла різниця в пластиці місцевості та інший характер взаємозв'язку людини й природи. Як різновид художньої діяльності, лендарт передбачає роботу митця у природному середовищі з використанням природних матеріалів – каміння, дерев, зелених насаджень, води в поєднанні з освітленням, металевими деталями, бетоном, кольоровими барвниками та ін. Твори лендарту різні за розміром – від окремих об'єктів до величезних просторових інсталяцій, містяться в парках, водоймах, узбережжях та віддалених від цивілізації природних зонах. Мистецтво виходить за межі галерей та музеїв, занурюючись у довкілля, яке постає не лише тлом творчості, а й визначає її концепцію. Часто твори лендарту через фізичні умови можуть існувати лише тимчасово (як більшість робіт

британського художника Енді Голдсуорсі), тому їм складно стати частиною ринкової системи, що захищає їх від перетворення на естетичний товар. Адже експонують твори докільля за допомогою фото та відео/кінодокументації, тому ринкові структури не в змозі охопити всю значущість та цінність лендарту.

Зрештою, художників лендарту надихає як сама природа, так і природні явища та взаємодія з ними. «Природний простір та горизонт Землі сприймається митцем як цілісне конкретне смислове поле... поняття «ленд-арт» об'єднує величезний діапазон художніх проєктів, створених авторами з використанням різноманітних підходів, технік та способів виконання, проте всі вони поєднуються спільним походженням – перетворенням митцем елементу природного ландшафту в арт-об'єкт» [28, с. 48-58].

Розглядаючи ландшафт як історичне культурне явище, митці широко використовують у лендарті етнографічні ідеї, а також стародавню символіку лабіринтів, кіл, спіралей, магічних знаків. Серед головних тем переважно – наруга над землею, привертання уваги до «ран і шрамів», заподіяних природі цивілізацією. Відомі представники лендарту – К. Андре, В. де Марія, І. Ногочі, Д. Оппенгейм, Р. Смітсон, А. Сонфіст, Н. Хольт, К. Явашев (усі – США), Е. Голдсуорті, Р. Лонг (Велика Британія), Дж. Челант (Італія), Р. Баррі (Ірландія), Ж. Тенглі (Швейцарія), І. Данцигер (Ізраїль), М. Хейзер (Нідерланди) та ін.

Відповідно застосування іноземного терміну «land art» до вітчизняного мистецтва взаємодії з природним середовищем не є вичерпним, оскільки, не розкриває усього спектру творчої комунікації художників в докільлі і є надто вузьким по відношенню до нього. В той час термін «*мистецтво докільля*», введений П. Бевзою, являє надто широкий діапазон сфери художньої діяльності, де «докільля» вживається у значенні «середовище» як такого, що вміщує в собі весь навколишній простір, в той час, як український художник мистецтва докільля працює з певними природними матеріалами у конкретному природному середовищі.

Звертаючись до контексту українського лендарту, слід зазначити, що дане явище сформувалось у самодостатній вид природного мистецтва, відмінного від

закордонних практик. Бажання вітчизняних художників творити сучасне мистецтво у процесі його адаптації до слов'янського менталітету набуло власної унікальності.

Розглядаючи відомі роботи американських художників такі, як: «Спіральна дамба» Роберта Смітсона, «45°, 90°, 180°, Місто» Майкла Хейзера, «Поле блискавок» Волтера де Марія, «Дихання пустелі» команди «D.A.S.T.», «Оточені острови» Крісто Явашева, «Серія абстракцій» Андреса Амадора, можемо з впевненістю відмітити їх монументальність та схильність до максимальної трансформації ландшафту (іл. 2.2.1-2.2.6). Порівнюючи творчість американських лендартистів з просторовими об'єктами вітчизняних художників, як от: Акція «Водяні знаки» Ганни Сидоренко та Сергія Якуніна, «Венера Неолітична» Олександра Никитюка, «Велика Базиліка» Володимира Бахтова, «Крейдяний час» Петра Бевзи та Олексія Литвиненка, «Лінія-перехід» Андрія Блудова та Валерія Шкарупи, «Хрест в тільці. Співвідношення» Ганни Гідори, бачимо лиш натяк на масштабність та відсутність змін середовища на глибинному рівні (іл. 2.2.7-2.2.12). Більше того, українські художники часто вдаються до тимчасових дій у просторі, що передбачає короткострокові проєкти та їх подальше розчинення в довкіллі, наприклад: спроба вловити невловиме у перформансі Миколи Журавля «Консервація туману», малювання вогнем у просторі «Скіфський квадрат» В. Бахтова, розчинення тіней у «Відбитку сонця» Ілони Сільваші та Ярослава Присяжнюка, перформативний політ Мирослава Вайди «Невагомість», розмивання берегової лінії «В очікуванні хвилі» С. Якуніна та ін (іл. 2.2.13-2.2.17).

Наведені приклади виражають намагання створити не стільки естетичний продукт, скільки виразити ідею чи точку зору на певні явища як в природі, так і в історичному контексті місця. Тому вживати закордонний термін «land art» до творчих практик українських художників є недоцільним.

В той час «мистецтво довкілля» є надто абстрактним поняттям відносно терміну «лендарт», який націлений на конкретну творчу взаємодію із землею. Мистецтво довкілля має на меті оздоблення та облаштування місця перебування людини, що виражає його утилітарність і може включати в себе: як садово-паркове

мистецтво, так і ландшафтний дизайн та монументальне мистецтво, сайт-специфікарт («site-specific art» – предметно-орієнтоване мистецтво, тобто творчість у конкретному місці), екологічне мистецтво, як збереження та відновлення ресурсів Землі, тощо.

Відповідно спільні та відмінні риси українського природотворчого мистецтва і закордонних практик лендарту наступні:

1. Українське природотворче мистецтво шукає нові форми виразності, вільні від ідеологічних обмежень, тоді як закордонний лендарт виник на хвилі екологічної свідомості та протестів проти комерціалізації мистецтва;

2. Українське природотворче мистецтво має сильний зв'язок із міфологією, етнічною символікою та природним середовищем. Роботи часто виконані з локальних матеріалів, що підкреслюють зв'язок людини та природи. Закордонний лендарт, хоча теж тяжіє до природних матеріалів, часто має масштабні проєкти, що змінюють ландшафт.

3. Українське природотворче мистецтво має глибокий зв'язок із локальним фольклором, звичаями і традиціями. Він слугує способом переосмислення спадщини та її адаптації до сучасного контексту. В той час як закордонний лендарт часто відображає глобальні екологічні та соціальні проблеми. Наприклад, у США та Європі він використовується для привернення уваги до змін клімату, урбанізації, взаємодії людини та довкілля, тощо.

Хоча українське природотворче мистецтво і закордонний лендарт мають спільні риси (робота з природними матеріалами, взаємодія з ландшафтом), їхні особливості відображають культурні, історичні та технологічні відмінності. Українське природотворче мистецтво залишається глибоко національним та локальним, тоді як західний лендарт орієнтований на глобальні проблеми та масштабні трансформації.

Вітчизняні митці працюють з природними матеріалами в природному середовищі з метою створення нового мистецького продукту. Відповідно наголос стоїть на творчому процесі за допомогою властивостей природних матеріалів у

певному природному середовищі. Про утилітарність тут мова не йде, оскільки усі мистецькі об'єкти недовговічні і часто створені на віддалених від міст територіях. Тому український лендарт слід означити його власною, незапозиченою назвою. Відповідно до поставлених завдань вітчизняного мистецтва, надалі доречно буде вживати термін «природотворче мистецтво», як таке, що націлене до взаємодії українських художників з природним ландшафтом, через дослідження природного середовища та його властивостей.

Згідно з нововведеннями у виданні «Український правопис» щодо написання слів з іншомовними частками, авторкою дослідження внесено коригування у початково пропонованому вживанні терміну «ленд-арт» та замінено його на «лендарт» [56]. Оскільки «...разом пишемо слова з першим іншомовним компонентом: арт-, відео- аудіо- тощо ...; слова з першими часто вживаними іншомовними частинами на голосний і приголосний: авто-, арт- та ін.: артрунок, бодіарт ...» [56, с. 48]. Натомість з дефісом пишемо: лендарт-фестиваль, лендарт-симпозіум, лендарт-проект, лендарт-об'єкт, у зв'язку з тим, що відповідно до нововведень «складні іменники, утворені з двох самостійних іменників без сполучного голосного звука. У них відмінюємо або обидва іменники, або тільки другий. Другий іменник складного слова відмінюємо, якщо перший іменник: визначає певну прикмету, особливість предмета, особи, явища, названих другим іменником: бізнес-план, бізнеспроект...» [56, с. 53].

Таким чином, українське природотворче мистецтво є самобутнім напрямом мистецтва, що відрізняється від західних практик лендарту. Якщо зарубіжні митці часто створюють масштабні проекти, використовуючи значні ресурси, то українські художники тяжіють до короткотривалих робіт з мінімальною трансформацією довкілля, які підкреслюють властивості та локальну ідентичність ландшафту, на відміну від глобальної спрямованості західного лендарту. Відповідно, термін «природотворче мистецтво» найкраще відображає сутність українських практик, ніж «мистецтво довкілля», який є надто широким.

2. 3. Вернакулярна складова «мистецтва землі»

Самобутність українського народу зростала на ґрунті історичної пам'яті, звичаїв, міфології та етнографічних особливостей. В результаті невинної колективної творчості на одній території впродовж тисячоліть згенерувалась вітчизняна етнокультура. Саме тому в українській культурі збереглися традиції народів, які проживали на теренах України ще до нашої ери. Наприклад, скіфи залишили звичай вшанування гостей хлібом-сіллю та вишивання рукавів на сорочках, а у декоративно-ужитковому мистецтві досі зустрічаються елементи орнаментів трипільської культури [160].

Фундаментом духовної складової вітчизняної культури стали вірування наших предків у сили природи. Доказом тому є давньослов'янські матеріали «Велесової книги» V–X ст. У записах згадуються численні слов'янські божества як втілення сил природи, серед яких найважливішим є Сварог, Перун та Світовид [160]. Ці тексти засвідчують потребу праукраїнців у світопізнанні шляхом споглядання середовища та формування власної міфології як способу ідентифікації сутності буття та його елементів. Таке поєднання космології язичництва з початковими філософськими поглядами відобразилось у гармонії добра і зла, неба та землі, води і сонця. Тому мислителі Київської Русі, подібно до пізнання матерії Аристотелем, схилялися до чотирьохскладової основи буття Всесвіту: води, повітря, землі, вогню. Однак домінантне місце у самопізнанні слов'ян належало «серцю» як центрові духовного світу людини, що з плином часу отримало розвиток у «філософії серця» К. Ставровецького, Г. Сковороди, П. Юркевича. Власне, Г. Сковорода як прихильник кордоцентризму схилявся до пізнання світу через самопізнання: «Коли хочемо виміряти небо, землю та моря, маємо спершу виміряти самих себе» [116].

На тривалість періоду формування української культури суттєво вплинув гніт Російської імперії. Саме тому в добу романтизму, наближену своєю ірраціональністю до ментальної складової українців, протидія «філософів серця» російському ярму кристалізувалась у піднесенні національної свідомості серед представників культури

та мистецтва. Так, М. Гоголь залишив в історії світової літератури низку портретів з характерними для українських типажів рисами. Т. Шевченко сповідував природу, історію й культуру власного народу крізь духовний світ людини та її переживання. Поділяючи внутрішню боротьбу українців між минулим та сучасним, народної мови й штучної, хутора й міста, глибоко відчував дуальність буття співвітчизників П. Куліш, іменуючи «мовою серця» ціннісні орієнтири народу, відображені в збереженні його культури й традицій. «Хутірська філософія» П. Куліша покликана охороняти етнос для духовного розвитку людини шляхом єднання з природою, де хутір, як заповідник, позбавлений аморальності міста, егоїзму, руйнування історії та спонукає до органічної народної культури. Хліборобська праця, на думку мислителя, здатна повернути втрачену національну ідентичність на шляху до перетворення України з «нації етнографічної» у «націю політичну» [64].

Зазначені факти відображають безперервний зв'язок людини з землею, природою, космосом, які стали основою такого філософського поняття і головної риси української ментальності, як антеїзм – любов до природи рідного краю [1]. Сам термін походить від імені міфологічного персонажа стародавньої Греції – велетня Антея, сина богині землі Геї, непереможна сила якого крилася в тісному контакті з землею. Лиш відірваний від землі Гераклом, Антей був поборений. Таким чином сповідування віри у життєдайну силу Матері Землі було віддзеркалене в землеробських культах, що виявляє первісну сутність поняття культури як оздоблення землі [1]. Це пояснює оспівування природи, злиття з нею, поважне ставлення та сакралізацію природних явищ у духовному світі українського народу, збереженому у звичаях і традиціях. Свого часу німецький філософ та фольклорист доби Просвітництва Й. Гердер зазначив, що національна культура пов'язана з природно-географічним середовищем, і з часом на Україну, з її величною природою та культурою, чекає небувале піднесення серед інших країн [65, с. 147; 223].

Розуміння взаємозалежності одного індивіда від іншого та від навколишнього середовища загалом відображене у повазі українців до рідної землі й до її жителів. Усвідомлення людиною себе як частини спільного природного простору, заклик до

відповідальності за стан збереженості живих організмів свого ареалу, а так само й за екологію цілої планети, закладено в такому понятті, як біорегіоналізм [65, с. 150]. У сучасному світі дефіцит зазначеного етичного ставлення до навколишнього простору є серйозною проблемою. Цим питанням переймається науковий напрям етнічно-культурної екології – екофільність, що в буквальному значенні відображає любов до екології, тобто до взаємин між живими організмами та довкіллям, а на глибинному рівні досліджує ставлення людини до екосоціальних зв'язків у її життєвому просторі [65, с. 152]. У пошуках шляхів нейтралізації загрози техногенного розвитку в 1973 році норвезький філософ Арне Несс розробив низку концепцій «екологічної мудрості» – екософії, яку тлумачив як філософію екологічної гармонії та балансу [234]. Саме тоді у США набрав обертів новий вид некомерційного екологічного мистецтва в природному просторі з природних матеріалів як лендарт (від англ. land art – мистецтво землі), що виник у 1960-х рр. як протест західного мистецтва і культури на екологічні проблеми, стрімкий розвиток урбанізації та відірваність життя від природи в мегаполісах [178].

На зламі 1990-х рр., у період звільнення України з кайданів тоталітарної системи, на шляху здобуття нею незалежності, лендарт отримав відображення у творчих пошуках українських художників. На ґрунті мистецьких практик у довкіллі України виникли такі знакові фестивалі та симпозіуми, як «Весняний вітер» (з 1996 р., м. Київ), лендарт-фестиваль «Хортиця» (з 1994 р., м. Запоріжжя), лендарт-симпозіум «Простір покордоння» (з 1997 р., с. Могриця Сумської обл.), зимовий лендарт-фестиваль «Міфогенез» (із 2006 р., Скіфське городище міста Немирова Вінницької обл.) тощо.

Творча взаємодія митців із вітчизняним ландшафтом сформувалася в особливу чуттєву форму, відмінну від закордонного досвіду. Українська художня практика скерована на зняття відчуженості людини від природи. Звернення митців до землі є відгомонам ритуальності пращурів, які спілкувалися мовою мистецтва довкілля у повсякденному житті, наприклад, будували святилища та капища, чимало з них є на території проведення зимового фестивалю «Міфогенез» та симпозіуму «Простір

покордоння». Взаємодіючи з природним середовищем, митці вибудовують діалог з його історичним минулим та культурою. Так, проведення лендарт-симпозіуму в Могриці щороку збігається з сонцестоянням, що відображено у проєкті Г. Гідори «Давньослов'янська сонячна обсерваторія» (іл. 2.2.18). Проєкт О. Никитюка «Венера Трипільська» засвідчує факт виявлення залишків трипільської культури на території проведення фестивалю «Міфогенез», що на Великих валах на Вінниччині (іл. 2.2.19).

В той час, як переважна більшість лендарт-симпозіумів та фестивалів відбувається у теплу пору року, на Вінниччині щорічно проводиться єдиний, наразі в Україні, фестиваль зимового лендарту «Міфогенез». Ідея проведення фестивалю належить засновнику громадської організації «Лабораторія актуальної творчості» у Вінниці, Олександру Никитюку, який є його незмінним організатором та головним куратором. Окрім мистецької освіти О. Никитюк навчався на історичному факультеті Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського, і місце для проведення фестивалю обрав особливе – на території колишнього трипільського поселення Немирівського городища (так звані Великі Вали). На думку археолога С. Гамченка, дане поселення належить до розвинутого й пізнього Трипілля та являє західну лінію розвитку цієї культури у Середньому Побужжі. Згодом дослідник території М. Артамонов виявив ознаки слов'янського домонгольського селища IX-X ст. н. е. Науковиця Г. Смірнова також визнає присутність залишків трипільського, скіфського, слов'янського та пізньочорноліського поселень. Таким чином, Немирівське городище є однією з найдавніших пам'яток України віком понад 4 тис. років, яке відкрите для творчого діалогу з нинішнім та майбутніми поколіннями.

Взимку 2006 р. група художників на чолі з О. Никитюком вирушила на територію Великих валів з мистецькою акцією «Перший крок». Так, було започатковано фестиваль лендарту «Аплікація духу», як своєрідне накладання сучасного мистецького контексту на праісторичне середовище. Найменування фестивалю коригувалася в залежності від мети учасників: «Комунікація

часопростору» (2007 р.), «Трансміфічні проєкції» (2008-2009 рр.) та закріпилося назвою «Міфогенез» (2010 р.). Відтоді концепція фестивалю незмінна: «Міфогенез, як визначення створення, продукування новітнього міфу. Створені учасниками, в контексті загальної назви проєкту, об'єкти ленд-арту, виконують завдання «Міфогенезу» і візуалізують відчуття сучасності через художній образ. Результатом є виникнення дискурсивного поля між глядачем і створеним художниками новим міфологічним простором».

Крім історичної місцевості «Міфогенез» приваблює митців незайманою красою зимового ландшафту та екстремальними умовами вивільнення творчої енергії. Учасники фестивалю досліджують взаємодію мистецьких об'єктів з природними явищами та фізичними станами матерії, і створюють проєкти за допомогою різноманітних природних матеріалів: від снігу, криги, землі, до сухого гілля, дерев, каменів, води та вогню.

Дослідження історії місця для реалізації мистецького проєкту стають головною рисою творчого пошуку представників українського лендарту. Зазвичай митці відтворюють у роботах традиційні засоби предків для визначення землеробських циклів на зразок сонячного годинника. Перетворюють археологічні знахідки на предмети мистецтва або надають сільськогосподарській техніці сакрального значення, трансформуючи її в об'єкт споглядання, що окреслює його функції як основу буття (іл. 2.2.20, 2.2.21). Художники тяжіють до історичного контексту шляхом творчого перетворення реліктових нашарувань, вибудовують діалог з місцевими культурами, що поширює естетику в просторі та привертає увагу до екологічних проблем довкілля, сприяє осмисленню ландшафту як культурної та національної цінності (іл. 2.2.22, 2.2.23). Освоєння середовища художниками демонструє взаємозв'язок історичних і ландшафтних структур, окреслюючи вернакулярну складову вітчизняного лендарту та виокремлює його регіональну ідентичність.

Дослідивши діяльність художників лендарту в контексті сучасного українського мистецтва, можемо впевнено твердити, що вітчизняне мистецтво

довкілля сформувало самобутню світоглядну мову, відмінну від закордонних практик. Сфера функціонування українського лендарту передбачає аналіз національного ландшафту як засобу самоідентифікації і відображає глибоко вкорінені міфічні зв'язки між культурною ідентичністю та природними процесами, які простежуються в міфології стародавніх трипільської, скіфської та гуцульської культур. Для вітчизняних митців органічні матерії стали універсальним дослідницьким інструментом пізнання світу, культури і традицій свого народу.

У дослідженні виокремлено фактори впливу історичного й ментального контекстів вітчизняного мистецтва довкілля, де особливе місце належить емоційно-чуттєвій сфері, що дає підставу виокремити кордоцентричну складову українського лендарту в системі світового мистецтва як унікального явища творчого світосприйняття.

Водночас питання гармонії людини і природи набуває особливої актуальності в третьому тисячолітті з його розмахом урбанізації та активної індустріалізації. Саме лендарт як вид мистецтва виконує унікальну функцію повернення втраченого «антеїстичного» відчуття – єдності людини з природою [116].

Оскільки ландшафт формується як силами природи, так і природою людських відносин, історією свого краю. Однак, вимушене внутрішнє переміщення з окупованих територій змінило долю багатьох людей проти їх волі, змінило їх власну історію. Власне, сьогодні потреба взаємодії з рідним ландшафтом стала невід'ємною складовою майже кожного: чи то оброблення землі, чи творче оспівування, а насамперед, це потреба обороняти та зберігати свою землю для нащадків.

З метою творчо дослідити вернакулярний ландшафт Ужгорода у 2023 р. було здійснено спробу вперше провести низку лендарт-заходів в історичних локаціях міста. Художнє дослідження вернакулярного ландшафту Ужгорода за допомогою природних матеріалів сприяло виявленню учасниками заходів нових форм сприйняття та переосмислення історичної спадщини Радванського і Цегельного озер, Боздоського парку, Ботанічної набережної та Набережної Незалежності. Асимільовані містянами рудименти радянської влади є чудовим прикладом

трансформації історії у кризові періоди, оскільки, цитуючи дослідника Дж. Джексона, ландшафт є «тривимірною спільною реальністю певної спільноти людей, яка надає ландшафту його специфічний характер» [224, с. 5]. На думку Є. Буцикіної, особливого значення в такі переломні моменти як сьогодні, набувають вернакулярні ландшафти, «створені в межах креативних практик в просторі міста», вони здатні сприяти розвитку українських міст та вирішити проблеми пострадянської еклектики» і «мають великий потенціал у якісному перетворенні вернакулярного ландшафту міста» [15, с. 47, 50].

Також, через смертельну загрозу постійних обстрілів, від 24 лютого 2022 року було перервано художню взаємодію з історичним ландшафтом села Могриця у Сумській області, оскільки локація симпозіуму знаходиться на кордоні з росією. До болю рідні краєвиди стали вимушено недосяжні та небезпечні для митців. Попри глибоку тугу за ландшафтом і широку географію свого переміщення, спільнота, сформована лендарт-симпозіумом «Простір покордоння», продовжила мистецьку тяглість на відносно безпечній території урбанізованого простору у проєкті «Внутрішньо переміщений ландшафт». За підтримки Goethe-Institut в Україні організаторам вдалось об'єднати у творчі групи внутрішньо переміщених художників лендарт-спільноти у Харкові, Львові, Києві та Сумах задля реалізації творчих робіт в межах міст з 1-го жовтня по 25-те грудня 2023 року. Мистецькі твори, в залежності від природних та локальних умов міст, були розташовані як в публічних просторах, так і в закритих приміщеннях: літній майданчик Національного центру «Український Дім» (Київ), Саржин Яр у Харкові, локація «Хіросіма» у Центральному парку відпочинку в Сумах, Медова Печера в Майорівці та вуличний простір галереї «Дзига» у Львові.

Взаємодіючи з історичним ландшафтом міста, художники осмислювали досвід війни крізь мистецькі об'єкти, відео та перформанси. Наприклад, для Тетяни Пухнавцевої внутрішньо переміщений ландшафт пов'язаний з переміщенням внутрішнього світу з усіма його травмами. Тому для мисткині проростання чорної трави у Саржиному Яру стало символом стійкості і тендітності. Марія Марула у

роботі «Біль фантомного тіла» звернула увагу на дрібні органічні матерії, які люди, подорожуючи, намагаються взяти з собою, аби зберегти частину ландшафту, як то: камінці, мушлі чи квіти. «Проекції спогадів» Ганни Гідори передали відчуття взаємодії з історичним простором, де тендітний очерет, як універсальна рослина, що проростає скрізь, «становить частку спогадів кожної людини з прадавніх часів» [207]. Тому шелест очерету, як і двадцять років тому в роботі Ганни на Могриці, нашіптує спомини про втрачений ландшафт. Перформанс Елізи Мамардашвілі «Коли квіти мовчать» став для художниці символічним зв'язком із темними водами прикордонної річки Псел. «Недосліджені біотопи» Еміля Мамедова спонукали відвідувачів Саржиного Яру до збалансованого співіснування. Розмірковуючи над відчуттям ландшафту, Ілля Новгородов думав про «законсервовані» пам'ятники та про те, якими вони будуть після війни. Об'єкт художника «Тло» протягом півроку став білосніжним фоном для відбиття різних навколишніх подій: атмосферних, екологічних та соціальних. Єгор Анцигін у колективному «Перформансі на замовлення» замислювався чи може пейзаж мати пам'ять, коли група людей споглядає київські пагорби і переживає колективний досвід перебування у конкретному місці до війни і після? Чи отримали краєвиди Києва нову пам'ять — пам'ять війни? Так і Юрій Єфанов у «Спогадичній реконструкції ландшафту» повертається до втрачених локацій Могриці на основі власних спогадів як єдиному способі утримувати зв'язок з місцем, нині недоступним для творчої взаємодії, та пропонує реалізувати лендарт-роботи у віртуальному просторі, тощо [207].

Мистецтво довкілля в Україні – це спільнота творчих людей, яких поєднує художня взаємодія з природним середовищем у конкретному місці. Таким чином, ландшафт виступає визначальним фактором, колаборує та провокує до продукування мистецького продукту. Також, слід зазначити, що на відміну від закордонних аналогів, вітчизняний лендарт прагне виявляти історичне підґрунтя місцевості, акцентуючи увагу на співдії з природно-архаїчним середовищем (за його наявності) та духовним зіставленням сучасності й давнини. Тому у проєктах українських авторів прослідковується присутність архетипу місцевості.

Відповідно, вернакулярність як поняття, визначає локальність, природність та автентичність у певному середовищі, що склалося історично [15, с. 48]. Вернакулярність у природотворчому мистецтві спирається на місцевий контекст, використання матеріалів, символів та особливостей певного місця. В українському лендарті вернакулярність являє мистецтво, що створюється у конкретному місці, враховує його природні, культурні та історичні особливості. Це не привнесене, а органічне, вкорінене у простір мистецтво, що взаємодіє з ним, змінюється разом із ним і зникає без сліду, як частина природного циклу. Вернакулярна мова лендарту – це використання локальних, природних і культурних особливостей конкретного місця для створення мистецьких об'єктів, які органічно вписуються в середовище. У контексті українського лендарту ця мова виражається через:

- *матеріали місцевого походження* – каміння, глина, дерево, солома, вода, мох, які підкреслюють зв'язок із ландшафтом.
- *традиційні символи та архетипи* – використання елементів місцевої культури, народного орнаменту, тощо.
- *контекст простору* – взаємодія з місцевими легендами, історичними подіями та соціальним середовищем.
- *ефемерність та природний цикл* – твори часто піддаються впливу часу, погоди й органічно розчиняються у природі.

Вернакулярна мова лендарту ґрунтується на ідеях місцетворення та відображає кілька ключових філософських напрямів:

- 1) *Феноменологія місця* (Мартін Гайдеггер) – лендарт як спосіб переживання простору через тілесність і взаємодію з середовищем, де вернакулярна мова лендарту працює з автентичністю місця, його історією та матеріальністю, підкреслюючи унікальність локального [223].
- 2) *Екологічна філософія* (Арне Несс) – використання природних матеріалів і принципи самоорганізації в просторі підкреслюють гармонію людини та

природи, де тимчасовість лендарту перегукується з ідеєю природного циклу – твір з'являється, змінюється, зникає, як і все живе [234,235].

3) *Даосизм* (Лао-цзи) – лендарт розкриває красу недовершеного, тимчасового, ефемерного та наголошує на природному русі часу й гармонії з ландшафтом без насильницького втручання [228].

4) *Постмодернізм та криза антропоцентризму* – вернакулярна мова лендарту реконструює традиційні мистецькі практики, відкидаючи музейний формат та створює *антиоб'єкт* – мистецтво, яке не існує поза контекстом місця і не може бути переміщене [55, 163].

Таким чином, вернакулярна мова українського лендарту є способом мистецького висловлювання, який ґрунтується на глибокому відчутті місця, його матеріальної та нематеріальної спадщини. Український лендарт, з його зв'язком із сакральною топографією, міфологією та місцевими природними ритмами, стає філософським жестом, що відкриває нові способи існування мистецтва поза галереями та ринком. Важливість історичного контексту локації проведення лендарт-заходів для мистецтва довілля є незаперечною, а особливий сакральний зміст місцевості надає фестивалям «забарвлення» щорічного ритуалу.

2. 4. Особливості вітчизняного лендарту та його осередки

Помилково вважати, що лендарт молоде явище в українському мистецькому середовищі.

З'явившись як частина досвіду західних митців, український лендарт виник із особистих потреб окремих митців, розширюючи сферу культурного впливу новими засобами висловлення. Ненасильницьке втручання у середовище лише підкреслювало естетичні якості ландшафту. На відміну від інших країн, мистецтво довілля досить довгий період не було популярним і виникало лише за ініціативи ентузіастів. У 1960-1990-х роках поняття лендарт в Україні ще не усвідомлювалося як вид мистецтва ні художниками, ні глядачами. Поодинокі прояви швидше

сприймалися як декорації до фільмів, наприклад Сергія Параджанова: «Квітка на камені» (1962 р.), «Тіні забутих предків» (1964 р.) та ін. Мистецтвознавець та художник Борис Лобановський у 1972 році на території археологічного розкопу в Києві створив композицію «Вагон» із зображеннями стародавніх будинків та тризуба.

«Згодом, у 1970-1980-х рр. в українському ленд-арті можна простежити обидві тенденції – архаїчно-ритуальну та соціально-політичну» [5, с. 195]. Загалом митці звертались до акціонізму в природному середовищі і тому доречно відносити їх дії до лендарту. Представники одеського концептуалізму спроектували декілька творів на межі лендарту та перформансу: нереалізований проєкт Леоніда Войцехова «Ніагарський фонтан» (1976-1977 рр.), перформанс Юрія Лейдермана та Ігоря Чайкіна «Російська ідилія» (1982 р.), лендарт-проєкт Л. Войцехова і Валентина Хруща «Зіллячко» (1983 р.). Також, в кінці 1970-х митець Федір Тетянич у своїх «Біотехносферах» та хепенінгах звертається до природних стихій. До творів лендарту можна зарахувати об'єкти та інсталяції Олександра Полоніка, Ігора Броуна, Сергія Бережненка, які створено за допомогою сільськогосподарської та канцелярської техніки у будинку творчості «Седнів» (1988 р.). Художники Олександр Бабак та Олександр Бородай, використавши автентичні речі з ужитку селян, створили та зафіксували свої об'єкти у довкіллі. А з 1994 року тандем Олександра і Тамари Бабаків проводять симпозіуми лендарту у камерному форматі в селі Великий Перевіз (Полтавська обл.).

На сході України мистецтво лендарту набуває фольклорного та екологічного характеру. Об'єднання «Нове коло» (Київ) під керівництвом Валентина Раєвського тяжіло до східних практик виявлення «сакральних місць сили» та енергетичних ліній «схід-захід». Слід відмітити акцію «Три слони» (1993 р.), на горі Дитинка, де три роки потому відбувся перший лендарт-фестиваль «Весняний вітер». 1994 року Анатолій Федірко започаткував міжнародний пленер лендарту «Хортиця» (Запоріжжя), який у 2008 році Юрій Бараннік сумісно з Олегом Красносельським відродив як всеукраїнський фестиваль лендарту «Хортиця».

Взагалі з 1994 – 1997 роки елементи лендарту присутні в акціях та проєктах митців Івано-Франківська та гуртів: «Комбінат революцій», «FGE» (Київ), «Поп-транс» (Ужгород). Започаткований 1997 року Володимиром Бахтовим проєкт «Ойкумена (Ольвійські містерії)» досі продовжується в інсталяціях, перформансах, об'єктах. Митець відтворює вогнем залишки античної культури на українських землях, зниклі архітектурні пам'ятники та об'єкти. Твором є процес малювання факелом вночі та фотографування процесу на довгій витримці фотоапарату.

З 2000-х років лендарт усвідомлюється українськими художниками як окремо сформована мистецька практика. Тепер поодинокі прояви мають можливість акумулювати свої зусилля на періодичних мистецьких заходах. Чимало українських фестивалів було створено на базі мистецьких практик у довкіллі: міжнародний енвайронмент-проєкт «Трансгресії» (2009-2013 рр.), що включав – міжнародний фестиваль мистецтв «Fort.missia» (с. Поповичі, Мостиський р-н) та «Координати» (хутір Сіда, Вишківський перевал, Львівська обл.), «Франко Фест» (2012 р., Нагуєвичі, Івано-Франківська обл.), «Ноїв ковчег» (2001 р., хутір Сіда), «Торба вітру» (2002 р., Лубни, Полтавська обл.), «Трипільське коло» (2008-2015 рр., Ржищев, Київська обл.), «Шешори» (2003-2006 рр., з 2007 р. як «Арт-Поле», Шешори, Кзня Уніж, Івано-Франківська обл., Воробіївка, Вінницька обл., Куяльницький лиман, Одеська обл.), (іл. 2.2.24 - 2.2.26). Серед знакових вітчизняних заходів мистецтва довкілля слід назвати: фестиваль лендарту «Весняний вітер», лендарт-симпозіум «Простір покордоння» (з 1997 року, Могриця, Сумська обл.), зимовий лендарт-фестиваль «Міфогенез» (з 2006 р., Скіфське городище м. Немирів, Вінницька обл.), лендарт-фестиваль «Хортиця» (з 2008 року, Запоріжжя), тощо (іл. 2.2.27 - 2.2.30). Також українські митці активно приймають участь у міжнародних лендарт-симпозіумах.

Власне, українські художники визначають мистецтво довкілля як «мистецтво створення художніх образів у навколишньому середовищі за допомогою природних засобів, з метою означення довкілля як джерела довічно існуючих тем та ідей (...)» [5, с. 7]. І в той же час наголошують, що саме тенденцією «означення» український

лендарт відрізняється від американського «земляного мистецтва». Домінантними виступають поняття «вплітання», «вписування», «співбуття», коли автор намагається підкреслити, означити вже існує в природі незалежно від людини. В той час, як український напрям лендарту прагне до максимального використання природних матеріалів, за кордоном часто застосовують різноманітні синтетичні та індустриальні матеріали, що нашим митцям духовно не відповідає.

У вступі до книги «Мистецтво довкілля» П. Бевза наголошує, що українському лендарту притаманне «переплетіння» та «пристосування», яке передбачає «мінімальне залучення довкілля як засобу активації людської свідомості в боротьбі з «превалюючим культом споживання» [5; 202]. Оскільки «завданням американських художників було проголосити агресивну природу суспільства споживання, поводячись із землею, як із художбою, тоді як українські художники намагалися представити працю як таїнство, тому на розвиток українського ленд-арту вплинули глибоко вкорінені у свідомості людей міфічні зв'язки між культурною ідентичністю та природними процесами. Ці зв'язки можна простежити в міфології стародавньої трипільської, скіфської та гуцульської культур» [5; 202]. Сфера діяльності українського лендарту охоплює аналіз національного ландшафту як засобу самоідентифікації, привертаючи увагу до історичного культурного простору. Дослідження території шляхом спостереження, виявлення та підкреслення особливих рис.

На думку художника Олексія Малих це питання «...дуже велике тому, що це пов'язано, зі слов'янським менталітетом в першу чергу» [Додаток Г, 1]. Художниця Ганна Гідора вважає, що специфіка українського лендарту частково сформувалась за відсутності матеріальної бази і якби наші митці мали можливість, то створювали б також масштабні проєкти. Але сама вона прив'язана до свого єдиного місця, якому боїться зрадити – Могриці, де вже двадцять п'ять років поспіль Ганна організовує лендарт-симпозіум.

Багато в чому на формування українського мистецтва довкілля сприяло заангажоване політичне становище тоді ще радянської країни. Тому на українське

мистецтво в процесі його становлення не було такого впливу сучасних тенденцій, як наприклад у Європі. Територіально лендарт східних областей України багато в чому відрізняється від лендарту західних областей. Індустріальні краєвиди Запоріжжя тяжіють до внесення у природу штучних елементів. В той час, як роботи створені на фестивалях серед карпатських краєвидів більш органічні.

Все це дало змогу прокласифікувати фестивалі, симпозиуми лендарту та дотичні до мистецтва події за наведеними у таблиці критеріями.

Зі всього цього можна сказати, що українські художники лендарту глибоко відчують контекст місця, його історію, і для них дуже важливо знайти гармонію у процесі творення – не насаджувати свого, а розкрити потенціал місця. Виходячи з концепції проєкту «Сади» Павла Макова, мистецтво піклування про зелений світ планети поєднує в собі всі види академічного мистецтва, а також перформанс і лендарт. Тобто, людині, як органічній істоті притаманно контактувати, доглядати, співпереживати з навколишнім середовищем, бути його частиною [Додаток Г, 7].

Висновки до розділу 2

У другому розділі дослідження коротко розглянуто історію садово-паркового мистецтва та прослідковано спадкоємність лендарту по відношенню до нього, де лендарт, як і мистецтво саду, поєднало в собі природні матеріали у форми творчих об'єктів. Історія садово-паркового мистецтва – це динамічний процес, що ілюструє змінювані уявлення про красу, порядок і гармонію. Від релігійних і символічних просторів середньовіччя до витончених формальностей Ренесансу, французьких парків та англійських ландшафтів, цей розвиток продовжується і сьогодні, впливаючи на сучасні тенденції в архітектурі, дизайні та мистецтві докільця, це еволюція взаємодії людини з природою, що відображає культурні, соціальні та естетичні зміни в суспільстві протягом тисячоліть. Аналізуючи наукові праці К. Гамалії, було виявлено відповідність лендарту до ідейно-художніх концепцій і прийомів, законів перспективи та кольору у садово-парковому мистецтві, завдяки чому лендарт став осучасненою формою садово-паркового мистецтва. Важливим

фактором спадкоємності визначено ідейно-філософське навантаження садового простору, починаючи від садів Давнього Світу. Садово-паркове мистецтво пройшло довгий шлях від символічних ритуальних просторів до сучасних інтерактивних ландшафтів, що відображають постійний діалог між людиною, культурою та природою.

Було визначено сутність лендарту як «мистецтва землі» за межами галерей, що розвинулося у Сполучених Штатах в 60-70-х роках XX ст. Досліджено похідні терміни мистецтва довкілля та визначено їх відмінності, як: «earth works» (англ. «земляні роботи»), «ecological art» (з англ. екологічне мистецтво, «land art» (з англ. мистецтво землі), «earth art» (з англ. земляне мистецтво), «environmental art» (з англ. «мистецтво середовища»), «site-specific art» (з англ. предметно-орієнтоване мистецтво), «arte povera» (з італ. мистецтво бідних).

З'ясовано невідповідність застосування іноземного терміну «land art» до вітчизняного мистецтва взаємодії з природним середовищем, як і термін «мистецтво довкілля», введений П. Бевзою, через його надто широкий діапазон сфери художньої діяльності, та запропоновано вживати термін «природотворче мистецтво», як таке, що націлене до взаємодії українських художників з природним ландшафтом, через дослідження природного матеріалу та його властивостей.

Також, згідно з нововведеннями у виданні «Український правопис» щодо написання слів з іншомовними частками, було внесено коригування до терміну «ленд-арт» і замінено його на «лендарт», та вживано наступні форми написання слів: лендарт-фестиваль, лендарт-симпозіум, лендарт-проєкт, лендарт-об'єкт.

Спроба учасників лендарт-проєктів дослідити особливості місця способом мистецької взаємодії з ландшафтом через спостереження, виявлення та підкреслення особливих рис, висвітлює історію та контекст ментального середовища. Сфера функціонування українського лендарту передбачає аналіз національного ландшафту як засобу самоідентифікації і відображає глибоко вкорінені міфічні зв'язки між культурною ідентичністю та природними процесами, які простежуються в міфології стародавніх трипільської, скіфської та гуцульської культур. Для вітчизняних митців

органічні матерії стали універсальним дослідницьким інструментом пізнання світу, культури і традицій свого народу. У дослідженні виявлено взаємозв'язок історичних і ландшафтних структур у творчості українських художників лендарту, що окреслює вернакулярну складову вітчизняного мистецтва доквілля та виокремлює його регіональну ідентичність. Зазначено характеристики вернакулярної складової вітчизняного лендарту, що визначають природотворче мистецтво, як творення артоб'єктів у конкретному місці, з урахуванням його природних, культурних та історичних особливостей.

РОЗДІЛ 3. ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ПРЕДСТАВНИКІВ МИСТЕЦТВА ДОВКІЛЛЯ

3. 1. Провідні українські художники лендарту

Унікальність мистецтва довкілля в Україні цілковито сформована творчими пошуками вітчизняних митців. Серед художників, хто свідомо почав працювати з природними матеріалами на теренах України, були Анна Сидоренко та Сергій Якунін. Творчість А. Сидоренко відзначена широтою пошуку реалізованого в різних медіумах: енвайронмент, сайт-специфікарт, лендарт, інсталяція, об'єкт, відео та фотографія. Художня мова мисткині формується особливим дослідницьким підходом, коли, в роботі із середовищем, образи є результатом аналізу як властивостей природних матеріалів, так й історії місця реалізації проєкту. Саме такий авторський метод виокремлює практику художниці серед української течії мистецтва довкілля [112, с. 123].

А. Сидоренко, народжена 1958 року в Єнакієво, Донецької області, з 1995 мешкає у Львові, з 1993 – членкиня Спільноти художників України. Саме в цей час вона стає однією з перших українських художників, хто почав працювати у напрямку лендарт. За роки активної мистецької діяльності художниця взяла участь в чисельних резиденціях, як в Україні так і за її межами, створила десятки проєктів, впродовж 10 років курувала «Мистецькою галереєю Гері Боумена», насичуючи культурне життя Львова виставками сучасних вітчизняних та закордонних авторів, підтримувала молодих митців у реалізації їх експериментальних задумів [32, с. 13].

Пошук художньої мови мисткині відбувався в умовах переходу України до формування власної незалежності та демократії. Результатом нової культурної політики стало заснування у Києві Центру сучасного мистецтва за підтримки «Фонду Сороса», завдяки чому українські художники отримали доступ до грантів, конкурсів, відвідування міжнародних виставок актуального мистецтва та знайомства із зарубіжними колегами.

Навчання на відділенні станкової графіки у Харківському художньо-промисловому інституті (1982-1987 рр.) наклало відбиток на творчу взаємодію мисткині з довкіллям, що виявилось, поміж іншим, у графічній лінійності та чіткості просторових робіт на творчих симпозіумах у Седневі (Чернігівська обл.). Використовуючи контраст темної криги та снігового покриву, А. Сидоренко сумісно з С. Якуніним створили геометричні фігури, кола, прямокутники та спіралі на льодовій поверхні річки Снов. Цей проєкт автори назвали «Водяні знаки» (1992 р.) (іл. 3.1.31).

Першим міжнародним творчим досвідом у напрямку сайт-специфікарт для мисткині стала участь у спільній з німецькою художницею Акелай Зелл виставці «Still Things» («Все ще речі», Берлін, Німеччина, 1993 р.). Саме там А. Сидоренко вперше вирішила виявляти особливості простору, відшукуючи на вулицях міста все необхідне для свого проєкту: бруківку, крейду, папір. Формуючи діалог із простором галереї, художниця представила три чорних рукописних полотна, обклеєні папером та обпалені вогнем, що звисали над колами із сотні камінців (іл. 3.1.32). Робота над проєктом відкрила для мисткині формат творчості шляхом доповнення та запозичення між відкритим та закритим, штучним і натуральним просторами. У подальшій роботі художниця надає перевагу знайомству із середовищем, яке «підказує ідеї та диктує умови» для вектору художнього пошуку [112, с. 123]. Наприклад, на міжнародному симпозіумі «Laboratorium» в словенському місті Попрад (1994 р.) художниця досліджувала парковий простір, допоки не знайшла потрібні камінці у гірському струмку, які вирішила зв'язати між собою червоною мотузкою (іл. 3.1.33). Вона не усвідомлювала, чому зробила саме так: «Просто як птахи летять на південь, я відчула, що хочу ці камені поєднати» [32, с. 14]. Виявлення та підкреслення рис певного середовища є важливим компонентом творчості мисткині і стає зрозумілим та відчутним лише в контексті місця створення проєкту, що наближає діяльність художниці до сучасної форми мистецтва — енвайронментарту.

У 1998 р. А. Сидоренко разом з колегою С. Якуніним стали першими українськими учасниками міжнародної мистецької резиденції «Artslink», що в Каліфорнії, США. Художників розташували на покинутих, після землетрусу 1989, фортах та казармах вздовж узбережжя Тихого океану. З поміж іншого збереглися спортивний зал, зали для гри у боулінг, але все довкола, за згадкою художниці, було напів вцілілі, просякнуте атмосферою запустіння і тривоги. Там, посеред гір, на висоті 740 м., А. Сидоренко натрапила на бетонований майданчик, де, рефлексуючи на інформаційне поле місця свого перебування, вирішила поєднати у просторовій інсталяції штучно сформовану площину з краєвидом на безкрайній океан. Разом з С. Якуніним мисткиня принесла десять куль для боулінгу, які заздалегідь пофарбувала у бронзовий колір та розмістила їх на майданчику. Творчий процес «таємного контакту з місцем» тривав лише один день. Автори зафіксували роботу «Ното Ludens» (з лат. «Людина, що грається») на плівку, а ввечері повернули кулі на первинну базу, залишивши простір чистим, а власні ідеї реалізованими (іл. 3.1.34).

Під час симпозіуму «Land art in Gars am Kamp» (2004 р.) в Австрії, на території лісу А. Сидоренко помітила велике скупчення витоптаних стежок. У відповідь хаотичним маршрутам художниця спробувала зафіксувати прямолінійну траєкторію власного просування, позначаючи кожен крок камінням, та назвавши роботу «99 кроків» (іл. 3.1.35). Згодом мисткиня відобразила знайдену ідею у проєкті «24 год» (2006 р.) на резиденції у польському замку Уяздовський. Крізь паркову зону до замку вели дві стежки, вздовж однієї з яких вона повставляла каміння. А. Сидоренко не знала, що кілька років тому, навпроти її інсталювань, французька художниця висадила лаванду. Маючи здатність до структурного аналізу та творчого відчуття середовища, художниця, ніби рефреном, відповіла своїй французькій колезі одним природним матеріалом на інший [32, с. 15].

Практикуючи мистецтво довкілля тривалий час, А. Сидоренко вважає себе художницею простору. Мисткиня дотримується думки, що лендарт існує для того, аби працювати з природними структурами та матеріалами, наданими самим середовищем, де художнику залишається тільки виокремити запрограмовану

природою ідею. Тяжінючи до контакту із землею, у своїй творчості художниця надає перевагу значенню певного місця, його історії, природності ландшафту: «Океан – це завжди океан. Море, берег, озеро – там кожна деталь має свою історію, елемент своєї історії, і він завжди цікавіший для мене» [32, с. 16].

Вагомий внесок в історію вітчизняного лендарту зробив художник, та скульптор Сергій Якунін. Митець працює у галузі фотографії, відеоарту, скульптури, інсталяції, лендарту, сайт-специфікарту, а також є учасником регіональних і зарубіжних проєктів, та членом Галицької Мистецької Асоціації. Від самого народження (20 жовтня 1954 р.) художник мешкає та працює у Львові. Творчість митця вирізняється філософським підходом та особливим сприйняттям властивостей природних матеріалів.

Спрямування С. Якуніна на роботу саме з простором було закладено ще в юності. Дитячі захоплення геометрією, кресленням, фізикою, хімією, властивостями матеріалів від висікання іскри до експериментів у кінематиці, мали відображення у творчому пошуку художника в майбутньому. У родині Якуніних завжди панував культ мистецтва. Перебуваючи з малку в творчій атмосфері, художник сприймав мистецтво як норму. Коли С. Якунін вирішив вступати до Львівського державного інституту декоративного та прикладного мистецтва (нині Львівська національна академія мистецтв), саме ненав'язливі поради батька художника, Івана Якуніна (викладача скульптури у вище згаданому навчальному закладі), сформували у сина професійне розуміння простору, форми та об'єму на все життя. У процесі навчання художник отримав досвід роботи з різними матеріалами: у кераміці, склі (вітражі), металу (карбування), дереві; вивчав нарисну геометрію, проєктування інтер'єрів, живопис і кольорознавство, шрифти, основи композиції. Невпинні дослідження форми у майстерні батька під час навчання в інституті сприяли пошуку нових рішень у створенні звиклих образів [105, с. 98].

З 1976 року С. Якунін приймає участь в національних та міжнародних виставках та симпозіумах. Разом з батьком художник ліпив і вождів, і пам'ятні знаки, рельєфи та дитячі майданчики. Працюючи як скульптор з об'ємом, простором та

світлотінню, художник намагався вийти за рамки академічного підходу в скульптурі і віднайти ту форму, яка найкраще змогла б виразити його ідеї у просторі.

По закінченню інституту восени 1977 році С. Якунін вступає на строкову службу у Львові до весни 1979 року. Навіть під час служби йому довелося проєктувати та оформляти музей ВПС ПрикВО (військово-повітряних сил прикарпатського військового округу) у Львові, створювати експозицію музею льотчика П.М. Нестерова (1887-1914 рр.) у Жовкві [Додаток Г, 14].

Тяжіння до формотворення, експерименти з площиною у середовищі були підкріплені перебуванням С. Якуніна на початку 1980-х років. Художник знайомиться з практикою концептуалістів: Едуардом Гороховським, Іллею Кабаковим, Ігорем Макаревичем, Борисом Орловим, Дмитром Пріговим [Додаток Г, 12]. Надалі творчість Якуніна тяжіє до концептуалізму у взаємодії з простором через об'єкт та його форму.

Знаковою для художника стала зустріч з Франциско Інфанте, який активно реалізував проєкти, що були безпосередньо пов'язані із застосуванням артефакту в навколишньому середовищі. Відповідно, творчий підхід Ф. Інфанте не тільки надихнув, а й пасував власним творчим пошукам С. Якуніна, та надав впевненості на новому етапі творчого шляху.

У 1987 році С. Якунін приймає участь у груповому проєкті «Запрошення до дискусії» у Музеї фотографії у Львові. (нині костелі Марії Сніжної). Організаторами проєкту були Володимир Арофікін та Юрій Соколов. Виставка стала знаковою у творчості художника. Подія привернула увагу альтернативних митців того часу, що сприяло комунікації і знайомству художника з новими течіями мистецтва та презентації власних напрацювань досвідченій публіці.

У 1990 році С. Якунін вступає у Спільку художників України, а у 1989, 1991, 1992 роках бере активну участь у творчих пленерах в Седневі. Свого часу кураторами пленерів були: Тіберій Сільваші, Олександр Соловійов, Юлій Синькевич. Для художника пленери стали гарною можливістю попрацювати у різних художніх техніках графіки, живопису, скульптури [Додаток Г, 14].

Перші досліди художника із середовищем відбулися на початку 1990-х років. В цей період в Україні з'являються практики лендарту, як нова форма творчого пошуку та реалізації. Саме у 1992 році, на пленері в Седнівці, С. Якунін разом з іншими учасниками почав взаємодіяти з природним середовищем, створювати об'єкти із зістарених побутових та господарських предметів: вози, човни, відра, рушники. Із природних матеріалів було використано лід, лозу, повалені дерева. Самодостатні творчі роботи були наближені до інсталяцій у довкіллі. Власне, це були перші спроби сформулювати ідею роботи з природними матеріалами у поєднанні із звуком, світлом, проєкцією та віднайти способи привнесення результатів у виставковий простір. Першою роботою у новому напрямку став проєкт «3/3» 1994 року в Київському планетарії в галереї «Світ-Л» у 1994 році, спільно з А. Сидоренко та Г. Вишеславським (3.1.36). Також, на початку 1990-х років С. Якунін звертається до теми «кокона». Це питання з глибокого дитинства художника, на кшталт: «Що змушує одну субстанцію перетворитися на іншу? Як з'являється кокон? Чому він перетворюється на метелика?», проявляються у творчих практиках художника як метафора: «...звідки приповзли, і куди полетимо... ми можемо лише припускати...» [Додаток Г, 11]. Тобто, під розумінням «кокона» розглядається символічна форма нового мистецького продукту як такого, що існує поза авторським втручанням, але «вивільнення метелика» відбувається за допомогою фінального творчого означення.

Твори С. Якуніна народжуються з певних ситуацій, які пропонує оточуюче середовище. Елементи природної стихії скеровують художника на дослідження миттєвостей, що можна проявити через танення льоду, зникнення створеної з піску форми чи стікання води. Саме ці роботи не були дослідженням природи, вони радше намагалися досягти такі характеристики вічності, як постійне становлення і розпадання. У такому контексті ідеальним для нього є буддистська практика написання текстів за допомогою води на поверхні каміння у спекотний день. Ця практика виявляє щось, що швидко зникає, все перебуває у двох станах, постійного становлення та постійного зникання. Саме тому, С. Якунін звертається ще до однієї метафори – маятника з льоду (1995 р.), що проявляє ритм та час через змінність

власної форми (іл. 3.1.37).

Наприкінці 1990-х роках С. Якунін працює із ритмами природи (сезонними явищами, фізичними станами, біологічними процесами, періодичними коливаннями рівня моря), навколишній простір стає «полотном». С. Якунін формує «зміщені кути» у природному ландшафті, будує геометричні фігури у просторі (трикутники та лінії), конструює кокони (проекти «Кокон-1», «Кокон») (іл. 3.1.38, 3.1.39) [105, с. 99]. Важливо, що найпростіші геометричні фігури, як квадрат, трикутник та коло, і їх елементи пов'язують явища та поняття, розкривають їх зміст і метафізичний взаємозв'язок між ними.

На межі 1990-х – 2000-х років С. Якунін активно приймає участь у лендарт-симпозіумах та лендарт-фестивалях: «Wo ist Kunst? Laboratory-99» (Фраунфельд, Швейцарія, 1999 р.), «Poetry: Installation and performance» (Нью-Йорк, США 1999 р.), «Periferic-3» (Ясси, Румунія, 2003 р.), «Donumenta» (Регенсбург, Німеччина), «Простір Покордоння» (Могриця, Сумська обл.), «Міфогенез» (Вінниця), «Хортиця» (Запоріжжя), «Весняний вітер» (Київ).

Особистий досвід С. Якуніна сприяв формуванню його власної, відмінної від інших, візуальної мови. Перебуваючи у пошуку засобів для втілення ідей, автор відкриває у звичних образах нові форми та поєднання, розкриваючи їх контекст. Для С. Якуніна важливо виявити ідею у просторі одним жестом (лінія, крапка, дуга), не порушуючи рівноваги. Використовуючи природні матеріали (пісок, вода, камінь, крига, дерево), митець надає вагомому значення саме їх властивостям – сипучості, текучості, звуку, блиску, рефлексу. Мистецтво докільця стає провідним у дослідженні простору й часу. У своїх практиках С. Якунін розкриває тему становлення та розпаду матерії в природі. З дитинства, спостерігаючи за природними явищами, автор замислюється над вічними процесами в їх швидкоплинності. Бажання відобразити у мистецтві схід і захід сонця, падіння крапель дощу, динаміку пейзажу, сприяло до застосування «живих матеріалів» замість мармуру, гіпсу та бронзи. Це був свідомий перехід від скульптурної монументальності до відчуття вічності у миттєвості – «проміжок між двома

краплями до моменту падіння» [Додаток Г, 14].

С. Якунін не позиціонує себе як лендартиста, радше як медіума між середовищем та глядачем. Митець розробляє концепції, використовуючи певні форми залежно від ідеї, акцентуючи увагу глядача на певному моменті. Наприклад, розмивання піщаної лінії на березі моря «В очікуванні хвилі» (2014 р.), коливання крижаного трикутника на поверхні зимового озера «Площина зі змінним кутом відображення» (2013 р.), сповільнення руху кам'яного маятника «Стільниковий об'єкт» (1997 р.), заповнення піском скляних площин «Наповнення» (1994 р.) та ін (іл. 3.1.40 - 3.1.43) [105, с. 99]. Свої творчі роботи митець називає артефактами, тобто, результатами взаємодії художника і природи.

Ідейним натхненником та багаторічним куратором міжнародного лендарт-симпозіуму «Простір покордоння» є художниця Ганна Гідора (9.12.1959 р.) – український художник-живописець, майстер лендарту, педагог, організатор міжнародних пленерів, член Спілки художників України з 2006 року. Г. Гідора навчалася (1978-1983) у Сумській художній студії Бориса Данченко, якого вважає своїм наставником у мистецтві, та продовжила освіту на художньо-графічному факультеті Курського педагогічного інституту (1981-1986). Учасник і куратор проєктів міжнародних пленерів та симпозіумів («Раку-кераміка», 1993-1996, Охтирка Сумської області; «Land-Art-симпозіум» 1997-2012, Могриця Сумської області), в 1990-1991 роках була експонентом виставок об'єднання київських художників-монументалістів «Погляд». У 1993 організатор відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва у сумському Вищому училищі мистецтв і культури, де викладала та проводила майстер-класи до 2007 року [Додаток Г, 10].

Основоположне місце у творчості Ганни Гідори займає краса рідних з дитинства краєвидів покордонного простору старослов'янського поселення межових городищ та схилів половецьких і староруських земель, що поблизу села Могриця Сумської області, де щомиті оголюється поверхня різних епох і культур в кожному пласті крейди, вичавленої прадавніми льодовиками. Г. Гідора ніколи не зраджувала своєму місцю і щорічно, разом із запрошеними нею митцями, посилювала зв'язок з

пращурами у творчій взаємодії з історичним ландшафтом. Захоплення археологією та експерименти з керамікою стали наскрізними компонентами художнього виявлення мисткині, які час від часу ніжно вплітаються в одвічне середовище. Так, тендітна, витончена та по-жіночому чуйна серія робіт «Тіні білих стін» розвивалась поступово, з року в рік набуваючи нових символічних форм. Починаючи з 2002 р. бездоганна поверхня крейдяного кар'єру слугувала художниці тлом для графічної композиції просторових тіней – німих свідків часу, що змінювали свою конфігурацію в унісон пластичному руху болотних трав, окреслюючи плинність буття всесвіту [44, с. 300]. У 2014 р. навіяна історичним минулим робота «Тіні білих стін. Композиція №3» поєднала в собі контрасти пігментів червоної глини та білої крейди, нагадуючи мозаїчне панно. На думку авторки, споглядання вкраплень червоного у крейдяний пейзаж змушує більше цінувати біле. Водночас, шар крейдової поверхні уособлює тяглість віків, де ключовими моментами історії червоніють каолінові частинки. Надалі така колірна гама домінує у роботах художниці, а білосніжний клаптик на початку крейдяного рельєфу стає ще однією частиною ландшафту, якою Г. Гідора опікується, з турботою доглядає, співпереживає та творчо співдіє. Цей маленький сакральний простір є незамінним компонентом симпозіуму лендарту та відзеркаленням його щорічної атмосфери [44, с. 300].

У 2016 р., як завжди, на світанку, коли перші промені літнього сонця розігнали густий туман над р. Псел, Г. Гідора громадила ніким недоторкане, в очікуванні своєї господині, місце, яке художниця з теплою усмішкою, по-домашньому називає «мій городик». Ретельно розкреслений мисткинею простір у роботі «Тіні білих стін. Фактура» виявляє прадавню будову неперервного переродження та оспівує культуру оброблення землі нашими пращурами, окреслену ритмічними нивами залишків морських організмів на оздобленому червоним каоліном тлі (іл. 3.1.44). З часом об'єкт розчинився у просторі та поєднався з прадовкіллям, аби наступного 2017 р. зусиллями мисткині бути відродженим у новій формі «Тіні білих стін. Межа». Лише одним жестом, градацією молочно-білих органічних структур, ніби розчерком пера, було проведено тимчасовий рубіж між особистим та історичним простором,

закликаючи до зв'язу до взаємодії [44, с. 300].

Неоціненний вклад у розвиток українського лендарту зробив Юрій Бараннік (1954-2019 рр.) – художник, галерист, урбаніст, просвітник, менеджер культурних подій у Запоріжжі. У 2006 році у власній квартирі митець заснував галерею сучасного мистецтва «Barannik» (в минулому «Lenin»), у якій було проведено більше 400 виставок, концертів, лекцій, проєктів, серед яких: «Амбасадор рідного міста» (2015 р.) з підготовки екскурсів та маршрутів для екскурсій по Запоріжжю; «Історичні локації», який складався з 4-х фестивалів на різних локаціях; «Естетські суботи» (2016 р.) – проєкт міні-доповідей та вуличних виставок з метою естетичного виховання у форматі «Печа-куча» [198].

У квітні 2017 року в галереї створено Музей конструктивізму. У 2018 році, з метою популяризації цікавих місць Запоріжжя, в галереї відкрили туристичний інформаційний центр. Також на базі галереї засновано «Запорізький клуб любителів сучасного мистецтва», який об'єднав меценатів, зацікавлених у розвитку культури та мистецтва [198].

У 2008 Ю. Бараннік започаткував всеукраїнський фестиваль лендарту «Хортиця». Щовесни фестиваль відбувався на островах Хортиці та на місцях поблизу: Совутина балка, курган біля Музею історії запорозького козацтва, Вирва, туристичний пляж, скеля Отара, урочище Сагайдачного [198]. Кожного року Ю. Бараннік запрошував художників з різних міст України, але за день до створення об'єктів у довкіллі, організатор пропонував учасникам прибрати територію фестивалю, піклуючись про екологію рідного краю та виховуючи в кожного гідне ставлення до навколишнього середовища. Ю. Бараннік завжди давав влучні поради і піклувався про реалізацію кожного проєкту.

Надаючи перевагу творчому розвитку інших, Ю. Бараннік мало часу віддавав особистій творчості. Митець мав хист виявляти у довкіллі нові грані прекрасного, підкреслюючи індивідуальність простору світловими проєкціями. Один з подібних проєктів – «Пейзаж городища», було реалізовано у 2008 році, під час лендарт-симпозіуму «Простір покордоння» (Могриця, Сумська обл.) [5].

Акцентуючи увагу, ніби вириваючи з темноти ночі, художник штучно висвітлив чотири плани: дерева, русло ріки, ландшафт та городище (іл. 3.1.45). Художник назвав цей проєкт «Авторським штучним освітленням», яке насправді було в середині самого митця та запалило серце кожного, хто мав щастя бути знайомий з художником за його життя.

«Наше завдання – знайти власне український сектор образів універсальних цінностей, сказаних мовою сучасного мистецтва», – наголосив у своєму Маніфесті 1998 року Петро Бевза (1963 р.н.) [159]. Художник, член Національної спілки художників України, член Всеукраїнської творчої спілки БЖ-АРТ, П. Бевза є автором статей та маніфестів про мистецтво, кореспондентом, живописцем, ініціатором та співавтором (спільно з Г. Гідорою) видання альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010» (2010 р.) [Додаток Г, 3]. Йому належить концепція, дизайн, відбір і систематизація інформації в альбомі з 1989 по 2010 роки. У книзі опубліковані тексти і мистецтвознавчі статті, написані Г. Вишеславським, Н. Кохан, Г. Гідорою, А. Блудовим, В. Бахтовим та іншими, протягом 1994-2010 років. Метою праці була спроба легітимації українського лендарту.

П. Бевза вводить у систему українського мистецтва термін «мистецтво довкілля» [5]. Власне, дії у довкіллі художник починає реалізувати від 1997 року. Працює як самостійно, так і в тандемі з Олексієм Литвиненко, та має багатий творчий досвід роботи як учасник лендарт-фестивалів. У проєктах «Боже Борони» (1998) та «Біла тінь» (1998 р.) митець, за участі О. Литвиненка, Володимира, Сергія та Ольги Горбатенків, Інни Бевзи та Володимира Бевзи, надає сільськогосподарській техніці сакрального контексту. Наприклад, вириваючи борону білим кольором з побутового простору, трансформує її в об'єкт споглядання, підкреслюючи утилітарні функції предмету як основу буття (іл. 2.3.21).

Під час симпозіуму лендарту «Простір покордоння» (Могриця, Сумська обл.) П. Бевза та О. Литвиненко за допомогою фарбуючих властивостей червоної глини (червіньки), створили об'єкт «Крейдяний час» (2002 р.). Коли пішов дощ, глина потекла до низу таким чином, що «годинник», на кшталт пісочного, запрацював на

очах авторів. То була тимчасовість, яку неможливо схопити, в чому і полягає сенс та насолода творчого процесу мистецтва довкілля (іл. 2.2.10). Шість років потому творчий тандем Бевза-Литвиненко, приборкавши сонячне світло за допомогою дзеркал, запустили на Могриці «Сонячного птаха» (2008 р.) та віднайшли у кар'єрі «Золото Мак-Кени» (2008 р.), наявність якого, за індіанською легендою, забезпечує силу та могутність [Додаток Г, 3].

Цікаво, що проєкт П. Бевзи «Німби» (1999 р.) народився як протест проти вирубування тополь у с. Вишневе, де мешкає художник. Маючи непереборне бажання здійснити дію у довкіллі, митець навіть розбудив власних дітей в ночі і покликав друга В. Горбатенка з дітьми. Всі учасники акції ходили навколо стовбурів дерев, тримаючи свічки не вище лінії побілки тополь. Ініціатор дійства зазначив, що більша частина тополь тоді вижила.

Робота П. Бевзи «Той, хто змінює шкіру» (2006 р.) народилась в с. Шешори під час етно-фестивалю «Шешори» («АртПоле»), (іл. 3.1.46). Остаточне місце презентації роботи було обрано з допомогою розповіді небайдужого місцевого жителя: «Ви знаєте, як Шешори засновані? На цьому місці колись жив дракон. Так ви ж того дракона робите!» Тоді художник залишив роботу на місці створення, а коли вода піднялася, робота (пліт) попливла. Так шкіру «істоти» змило гірською річкою, як і було задумано автором [Додаток Г, 3].

Львівський митець Володимир Кауфман (1957 р.н.) свого часу зауважив: «Для мене найважливішою є ідея. Тож я шукаю артову технологію за допомогою якої, на мою думку, можна найліпше її втілити» [168]. В. Кауфман відомий як живописець, графік, перформер, автор численних виставок, вистав та проєктів в Україні та за її межами. Автор гепенінгів – «Листи до землян, або Восьма печать», «Дзеркальний короп», «День народження»; інсталяцій – «Незбагненна руйнація», «Версії наповнення», «Спроба передчуття»; перформансів – «Комедія екстазу», «Ретроспекція», «У фокусі сну», «Падіння польоту», «Побутова екскурсія», «Декларація порожнечі», «Шахівниця»; видив «Дзеркальний хрест», «І ти, Бруно...», «Механічна анатомія звуку», «Карпаторозділ», «Священна Полтава»;

об'єкту «Екотеатр» [25].

Ще наприкінці 1980-х та початку 1990-х Кауфман знаходить свій медіум: «... для мене найважливіша — ідея та ідеологія, а технологія втілення проекту — це вторинне, хоча й не менш важливе. Однак ідея завжди повинна диктувати форму, а не навпаки» [168]. Видиво, як жанр творчості художника, поєднує: графіку, живопис, інсталяції, перформанс та гепенінг. Кауфман постійно працює над основними довготривалими проектами: Гнізда для дерев; Екотеатр (Біотеатр); Риботерапія та Птахотерапія. До останнього проекту митець прийшов через техніку офорту, з якої власне починав свій творчий шлях. Як зазначає художник: «Для мене мистецтво — хвороба, якої важко позбутись» [168].

Чимало робіт художника дотичні до лендарту. Так у 1998 році В. Кауфман здійснив перформанс «Зоо» в рамках фестивалю відеоарту «De Novo» у Львові на території Шевченківського гаю. Перформанс став порівняльним процесом між твариною і людиною, та демонстрував життя учасників фестивалю, які впродовж певного часу живуть, ніби перебуваючи у клітці. Дія відбувається за столом з їжею, телевізором з новинами. Дехто із учасників лазить по сітці, як мавпа. Люди привертають увагу глядачів своєю присутністю в клітці, а зовні гуляють довкола коні, вівці. Далі художник демонструє себе всередині клітки як ув'язненого. «Раніше людині треба було бути щонайменше потворою аби зацікавити інших. Натомість тварині не треба було майже нічого, окрім як бути твариною, бажано екзотичною. Грати — чудовий спосіб привернути до себе увагу».

Тонкий та глибокий об'єкт у доквіллі «Незайманки» (2001 р.), який художник виконав із застосуванням звичайної тюлі, розвішаної у певному порядку на величких соснах. Білий колір тюлі символізує світло, чистоту, духовність та невинність. Чорний колір лісу відображає таємне і мовчазливе. Вертикально розвішені тюлі вздовж стовбурів надають роботі легкості і контрастують з горизонтальним розміщенням єдиної тюлі, яка покриває стовбур зрізаного дерева, як символ завершення життя. За словами автора проекту, «що б це не означало: чи то накидки на труни, а чи фату нареченої, в обох випадках соціальні алюзії неминучі. Художник

навмисне підкреслював табуйованість свідомості сучасної людини, яка борсається в полоні одержимості і страху» [48, с. 1188].

Дія у довкіллі «Падіння польоту» (2004 р.), реалізована у Львові у Стрийському парку та згодом у Києві і Кракові. Художник на очах глядачів нарощує білі крила з гіпсу, намагаючись злетіти, а згодом вирішує їх позбутися.

Об'єкт у довкіллі «Велике Брунове Гніздо» (2004 р.) створено з гілля, каміння, поштових марок. Проект реалізовано на карпатському хуторі Сіда, який складається з гнізда, викладеного з гілок (діаметр 8 м.), в центрі якого дерево, а всередині гнізда річкове каміння, що символізує скам'янілі пташині яйця із наклеєними поштовими марками, «як символ зареєстрованої неможливості». Продовженням проєкту є розростання гнізда у відео, яке, на думку автора, «росте блискавично, долаючи в такий спосіб часовий бар'єр. Потім це велетенське гніздо перетворюється на незліченну кількість маленьких гнізд, засипаних поштовими марками, з яких у кінці залишається тільки одне гніздо з маркою Шульца всередині» [5].

Артоб'єкт «Біотеатер» (2009 р.) створено В. Кауфманом у довкіллі на міжнародному проєкті «Трансгресії» в рамках фестивалю «Фортмісія» (с. Поповичі, Львівська обл.), (іл. 3.1.47) [168]. Подібний об'єкт «Екотеатр» було виконано у 2009 році на Міжнародному фестивалі мистецтв в публічному просторі «Open City» у Любліні (Польща). Також роботу було реалізовано в рамках лендарт-симпозіуму «Простір покордоння» у 2013 році (с. Миропілля, Сумська обл.), та під час фестивалю «Баба-Род» у Львові 2017 року. Конструкція «театру» Кауфмана, на зразок амфітеатрів римлян, творить медитативний простір. Таким чином, глядачі мали змогу сидіти і спостерігати за процесами життєдіяльності дерева: руху гілок, мерехтіння листя, набухання та тріскання бруньок.

У 2014 році в рамках «Тижня актуального мистецтва» Кауфман створює інсталяцію «Армія» посеред площі Ринок у Львові. У якості солдатів художник споруджує десятки копиць сіна висотою у 2 метри та вкриває їх плівкою, завбачуючи довгострокову службу в історичному центрі міста.

У проєкті до 100-ліття з дня смерті Юзефа Брандта (відомого польського художника XIX ст., який любив зображати козаків) в Оронсько (Польща), рідному місті польського художника, перед десакралізованою каплицею В. Кауфман створив об'єкт «Гніздо» (2015) р., як символ домівки. Оскільки, каплиця була першою спорудою в місті, а потім будувалось все інше, таке поєднання класичної експозиції і поглядів сучасних художників на творчість художника минулої епохи, середовище, де він жив, було досить оригінальним та ґрунтовним [25].

Під час фестивалю «Дні мистецтва перформансу» у Львові 2017 року, В. Кауфман представив перформанс «Дослідження керованої свободи», який восени став частиною проєкту «Вигнанці». Художник, пересаджуючи рослини з місця на місце, ототожнює їх з долею людини, яка позбавлена права проживати на землі предків і намагається зберегти свою ідентичність у новому соціокультурному просторі, адаптуватися до середовища. Таким чином автор акцентує на трьох великих переселеннях: обмін населенням між Польщею та УРСР 1944-1946 років, депортація кримських татар з Криму 1944 року, вимушене переселення українців і кримських татар з окупованого Росією Криму, з Донецької та Луганської областей [25].

Постать В. Кауфмана у сучасному мистецькому середовищі України є провідною, оскільки митець, як співзасновник організації «Інститут Актуального Мистецтва» (2007 р.), курує виставкову діяльність галереї сучасного мистецтва «Дзиза» у Львові, з 2008 р. є куратором проєкту «Тиждень актуального мистецтва» (Львів), з 2009 р. куратор паралельної програми Першого міжнародного фестивалю мистецтв «Fort. Missia» (с. Поповичі Мостиського р-ну Львівська обл.), де неодноразово було реалізовано знакові лендарт-роботи, а з 2010 р. В. Кауфман куратор трієнале сучасного українського мистецтва «Український Зріз», що є потужним майданищем вітчизняного мистецтва на європейському горизонті.

Знаковою для вернакулярного простору мистецтва довкілля України є постать Володимира Бахтова (1954 р. н.). Заслужений художник України, В. Бахтов працює у галузі

живопису, графіки, фотографії, художньої історичної реконструкції та є винахідником авторської техніки геліографіті. Член Міжнародної асоціації «Сузір'я графіків», лауреат Паризького Салону Товариства французьких художників «Гран Пале» (1984, срібна медаль), митець є учасником обласних, республіканських, всесоюзних та міжнародних виставок. Після морської подорожі по Середземному і Чорному морях у складі експедиції «Чорне море» у 1986 –1988 рр., художник з 1989 року оселяється в с. Парутине, біля археологічного заповідника Ольвія, якому присвячена практично уся творчість митця [197, с. 19].

Разом з дружиною Тетяною, В. Бахтов досліджує археоландшафти античної Ольвії, здійснюючи художні реконструкції авторськими техніками – геліографіті і terra-театр. Геліографіті – винахід В. Бахтова, який полягає у фотофіксації просторового малювання вогнем зниклих об'єктів архітектури [197, с. 20]. За допомогою палаючого смолоскипа художник відтворює контури античних споруд. Містичні дії в довкіллі завжди відбуваються вночі у повний місяць, коли простір найкраще освітлений. Весь процес фіксується на фотокамеру у режимі тривалої витримки.

Перформанс «Terra-театр» – це відтворення античного міфу в пантомімічних сценах за участі волонтерів. Родина Бахтових розфарбовують акторів глиною різних кольорів та одягають їх в античне вбрання. Дійство фіксується на фото або відео. Художники відтворили такі міфі, як: амазономахія, кентавромахія, гігантомахія, міф про Елізіум, проєкти «Анімація Фідія» та «Ольвійські містерії». У 1995 р. в ландшафті Ольвії В. Бахтов створює просторові об'єкти – куполи та кургани з «археологічного сміття» – черепки античного посуду, уламки черепиці та інші фрагменти матеріальної культури стародавнього міста, вилучені археологами з культурних пластів та залишених біля розкопок відкритих сховищ [197, с. 21]. З 1996

р. на пагорбах Дніпро-Бузького лиману, де заховані руїни стародавнього міста, художник протоптує візерунки орнаментів архаїчних посудин, взимку – на снігу, влітку – на траві. Також, за допомогою звичайної фольги створює орнаменти на зелених курганах і глиняних схилах. Паралельно, в 1995-1996 рр., В. Бахтов проводить «Ритуали Компенсації» на Некрополі, які з часом переростають у проєкти «Ландшафтний живопис» (1999-2001 р.) та «Ландшафтний рельєф» (2002 р.). Художник прикрашає розписами і кольоровими рельєфами з процесіями антропоморфних фігур стіни розкопок, перетворюючи археологічні об'єкти на об'єкти мистецтва, міфологуючи культ мертвих.

У проєкті «Ольвійські містерії» (2001-2002 рр.) художник використовує пластику жіночого тіла, співвідносячи його з пластикою прибережних глиняних схилів Ольвії, як оспівування жіночого начала та Матері-Землі [197, с. 21]. Також, використовує чоловічу натуру для проєкту «Анімація Фідія» (2003-2005 рр.). У 2013 р. В. Бахтов реалізував два проєкти «Скіфський квадрат» та «Топографія скіфського квадрата» за допомогою двох десятків факелів під час зимового лендарт-фестивалю «Міфогенез» (Немирів, Вінницька обл.), (іл. 3.1.48). У 2013 р., в час складних політичних перетворень, коли етно-фестиваль «АртПоле» відбувся у трьох локаціях: в селі Селезнівка під Алчевським, Унежі в Івано-Франківській області та в Криму, робота В. Бахтова «Тунель» в Селезнівці була надзвичайно символічною. Навколо старовинної садиби в саду виник вогняний коридор, який мав як вхід, так і вихід (іл. 3.1.49). У 2019 р. масштабний проєкт Володимира і Тетяни Бахтових «Античні коди України. Сакральні реконструкції» було презентовано в Музеї української діаспори (Київ), в Музеї сучасного українського мистецтва Корсаків (Луцьк) та в Миколаївському міському палаці культури і мистецтв (Миколаїв).

Багатогранна творчість Миколи Журавля поєднує різні напрями мистецтва – від олійного живопису, левкасу, скульптури, до лендарту, перформансу, відеоарту та фотографії. Художник є членом Національної Спілки художників України та Спілки БЖ-Арт, автор виставкових проєктів, учасник пленерів і фестивалів, живе та працює в Києві. Сформувати свій унікальний творчий стиль та, власне, мислити

концептуально, М. Журавлю допомогло навчання на художній графіці в Київському художньому інституті (нині НАОМА), оскільки цей вид мистецтва має чіткі етапи формування та певні усталені елементи. На думку художника, саме «образотворче мистецтво» спонукає до «творення нових образів». Для М. Журавля мистецтво довкілля стало тією рушійною силою, яка й по сьогоднішній день надихає художника до створення метафізичних образів співіснування людини і природи.

Повертаючись в часі, варто згадати одну з перших дій художника у довкіллі – «Сфероконсервацію» (2001 р.), реалізовану М. Журавлем під час його першої участі у лендарт-симпозіумі «Простір покордоння» (Могриця, Сумська обл). Саме тоді художник почав застосовувати метод «консервування», завдяки якому в майбутньому стало можливо експонувати в галерейному просторі предмети творчої взаємодії митця з середовищем [Додаток Г, 10]. Цього разу художник консервував у трилітрових банках гіпсові форми, траву, марлю, та сплавляв все це по річці Псел. Білі левкаси з рельєфними геометричними символами та знаками землі вдало доповнював історичний рельєф зелених пагорбів Могриці. Також, техніка левкасу була використана художником в об'єкті «Трансфер» (2001 р.). Чотири білі сфери на прямокутних підставах, які ніби врзалися в тіло гіпсових куль, було розміщено в просторі на одному з пагорбів Києва. Об'єкти, контрастуючи з навколишнім середовищем, організовували його, стоячи один за одним з однаковим інтервалом. Неочікувана, не характерна для пересічного глядача інсталяція, надала простору нового змісту, залишаючи авторський наратив.

Однак легендою українського лендарту стала дія митця у довкіллі «Консервація туману» (2002 р.). З розповіді Г. Гідори, засновниці лендарт-симпозіуму «Простір покордоння», ідея М. Журавля «вловити невловиме» народилася під час одного з вечорів біля вогнища у наметовому майданчику митців лендарт-симпозіуму в с. Могриця [Додаток Г, 10]. Використовуючи звичайні скляні банки, палиці і густий туман з річки Псел, художнику вдалось зберегти молекулярні складові природного явища (іл. 3.1.50). Навіть більше того, після репрезентації «туману» в експозиційному просторі галереї «Совіарт» (Київ), та «Дзига» (Львів),

крапельки мистрицького туману й досі переходять зі стану вологи у стан повітря на полиці в майстерні художника. Варто зазначити, що саме знайомство з «консервованим туманом» М. Журавля в галереї «Дзига», викликало у активісток організації «Зелене досє», М. Ганюшкіної та О. Михайлюк, непереборне бажання створити етно-мистецький фестиваль «АртПоле» («Шешори»), який вони успішно реалізували з 2003 по 2014 рр. [Додаток Г, 9].

Швидкоплинним дійством М. Журавля стало і малювання на піщаному березі моря під час одного з українських пленерів. Малюнки на піску художник komponував із знайденими артефактами: рибки-мальки, камінчики, трава. Хоча автор і сфотографував піщані образи, врешті-решт їх було зруйновано та змито солоними хвилями моря. На думку митця, щезають лише малюнки, а краса залишається.

На початку 2000-х років М. Журавель починає працювати над проєктом «Пасіка», присвячений Петру Прокоповичу – винахіднику безпечної системи вуликів, яка не вбиває бджіл. Як талановитий бджоляр, діючі артвулики митець розміщує у декількох селах. Ідею автора підтримує швейцарський Міжнародний екологічний комітет з дослідження загибелі бджіл. Кожний вулик має власну унікальну пластичну форму. Цей проєкт було представлено в галереї ЦСМ «Совіарт» (2003 р.); галереї «Арт-Блюз» (2005 р.); галереї A-HOUSE (2008 р.), у виставковому центрі «Votahalle» (Швейцарія, Базель, 2009). Лише в галереї «Арт-Блюз» виставка була перформативною і складалася з вулика під склом, який будували справжні бджоли протягом двох тижнів. 2005 року в Музеї народної архітектури і побуту в с. Пирогова художник презентував «Вулик №1». Скульптуру було виготовлено з липи та прикрашено металом, поверхня вулика була з левкасу. Ця ідея метафорично передає ідею храму та символізує союз людини з природою. Порожній вулик без бджіл художник перевіз у 2005 році до Нью-Йорка, який експонувався в галереї «Zorya Fine Art» (Грінвіч, Конектікут, США) та в Українському інституті у Нью-Йорку. У 2011 році проєкт «Аріарі» («Пасіки») було представлено на Венеційському бієнале у церкві Сан Ста (San Stae), де автор порівнював вулик із храмом божим. М. Журавель продовжує цю тему проєктом «Агресивне

бджолярство», де у відео постає спалення вуликів як метафора руйнування ідеального світу.

У 2014 році, виходить фільм М. Журавля і Д. Тищенко-Журавель «The Identification», присвячений подіям 2013 року. А у жовтні 2017 в галереї «Гері Боумена» відбулась виставка М. Журавля «Трансформація простору». Багат шаровий живопис в техніці левкасу та асамбляжу, що нагадував про яскравий досвід художника у сфері лендарту.

Значний внесок для розвитку вітчизняного мистецтва докільля зробив Олександр Никитюк – український художник, менеджер сучасного мистецтва, засновник та голова правління ГО «Лабораторія актуальної творчості», засновник та куратор міжнародного зимового лендарт-фестивалю «Міфогенез» (2006 р.), засновник Експериментального центру сучасного мистецтва у Вінниці (2010 р.), засновник та куратор Конкурсу сучасного візуального мистецтва ім. Натана Альтмана (з 2012 р.), засновник та куратор проєкту «VIN ART CITY» (з 2015), творчий куратор мистецького проєкту «RE:VIZIЯ», куратор візуальної програми «AIR GOGOLFEST» у Вінниці (з 2018) [Додаток Г, 15].

О. Никитюк вважає що: «Феномен творчої дії у докільлі існував завжди, з того самого часу як «homo habilis» став «homo sapiens», але як форма сучасного візуального мистецтва сформована в 60 - 70-х роках ХХ ст. Поява ленд-арту в Україні, яка довгий час була відрізана залізною завісою радянських кордонів від всього, що виходило за межі соціалістичного реалізму, відбулась вже в умовах незалежності. Пошук нових форм та засобів творчої самореалізації дав імпульс для появи проєктів лендарту та енвайронмент-арту, пізніше окресленого, як мистецтво докільля» [Додаток Г, 15].

Свій перший проєкт лендарту художник публічно продемонстрував в межах фестивалю «Шешори» (з 2009 по 2013 «АртПоле») в 2004 році (Шешори, Карпати). Матеріалом виконання проєкту тоді стало звичайне борошно та волога карпатська скеля. 2005 року відбувся перший експеримент зі створення об'єктів у природному середовищі в умовах морозу, снігу та холодного вітру, який мав назву «Джерела

свідомості», і в 2006 році відбулась перша акція на Скіфському городищі «Аплікація духу». Першопрохідцями фестивалю стали: Мирослав Вайда, Анна Надуда, Євген Мануїлов, Дмитро Матюхін, Олександр Моргацький, Володимир Ходак, Чень Жань та Лі Чжи Вей. Саме тоді ці імена заклали практичні основи та принципи зимового фестивалю, які актуальні й до сьогодні. За час тривання проєкту у ньому взяли участь митці з Китаю, Польщі, Німеччини, Ізраїлю, Франції, Литви, Австрії, Канади, Америки, Нідерландів та різних регіонів України.

У зв'язку з тим, що О. Никитюк окрім власне мистецької освіти, свого часу також навчався на історичному факультеті Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, дослідження місця та його археології часто виступають основними чинниками у мистецькому пошуку художника [Додаток Г, 15]. Наприклад, об'єкт О. Никитюка «Венера Трипільська» (2009 р.), реалізований в рамках фестивалю «Міфогенез» на Немирівському скіфському городищі, висвітлює факт знаходження залишків трипільської культури на території Великих Валів (іл. 2.3.19). Оскільки, на думку науковців, прадавні мешканці цих територій, ліпили у формі жінки берегині глиняні фігурки та розбивали через рік, щоб ліпити нових, в такий спосіб означаючи перехід зі старого року у новий рік, із зими у весну. Також, на території Валів знайдено стоянку періоду неоліту. Саме цю епоху відображає робота О. Никитюка «Венера Неолітична», виконана у 2013 році в техніці малювання на полі за допомогою звичайного трактора. Автор скеровував водія рухатися полем за попереднім ескізом так, аби колеса машини лишали на засніженому полі чорні земляні сліди, ніби мазок пензля (іл. 2.2.8).

Найбільшу увагу художника привертає дерево на одному з пагорбів скіфського городища, яке кожного року під час проведення фестивалю зимового лендарту вітає його засновника та учаників. Свою зачарованість та повагу до рослини митець явив роботою «Genesis» (2011 р.). На думку автора це місце є самодостатнім і не потребує додаткової презентації [Додаток Г, 15]. Аби висловити свою думку автор звернувся до концептуального рішення та позначив на пагорбі лише дві стрілки, одна з яких

вказувала напрям вгору до макрокосмосу, інша – униз, до мікрокосмосу. Фактично, це два напрями генезису, за якими існує розвиток життя на Землі (іл. 3.1.51).

Робота О. Никитюка «Вихід. Вхід» (2013 р.), також реалізована на Великих Валах, за участі Є. Лобузна, відмічає перетин меж зовнішнього та внутрішнього світів Немирівського городища. Артоб'єкт у формі піраміди було підвішено між двома пагорбами Валів, прохід між якими є символічним входом на територію стародавнього скіфського поселення та виходом. А у 2015 році на одному з пагорбів локації повстав «Чорний вітер», як реквієм по загиблим у подіях 2014 в Україні. Адже саме того року учасників зимового фестивалю замість білого снігового покриву на валах чекала чорна спалена земля.

У 2013 році, під час виїзного фестивалю лендарту «Міфогенез» у польському містечку Мронгово (Адміністративний центр Мронговського повіту Вармінсько-Мазурського воєводства), яке за мережу озер романтично кличуть «дзеркалом Східної Пруссії», художник створив об'єкт «Рефлексію», що віддзеркалює віддзеркалення навколишнього простору.

У просторі Експериментального центру сучасного мистецтва Вінниці у 2010 році О. Никитюк сумісно з Є. Лобузовим сконструював інсталяцію «Вибух». Просторова композиція з безлічі каменів різного розміру, які ніби розліталися з центру в усі сторони, зображала гіпотетичну, призупинену у русі, космічну катастрофу. Продовжуючи камінну тему, об'єкт «Філософське каміння» (2011 р.) виник із орнаментального оздоблення кам'яної глиби білим морськими камінцями вздовж берега р. Дніпра в Запоріжжі на фестивалі лендарту «Хортиця» та на в с. Смерековий Камінь на Закарпатті (іл. 3.1.52, 3.1.53). За задумом автора об'єкту, це і є сучасна творча практика лендарту, що інколи нагадує алхімічні перетворення. Цю серію робіт продовжив об'єкт «Колекція цінностей. Музей» (2013 р.), реалізований на фестивалі лендарту «Хортиця» у Запоріжжі. Робота нагадує артефакти, розміщені за музейними вітринами, тільки у якості експонатів представлено звичайні камені, контекст яких було змінено в такий спосіб. Водночас пірамідальна форма скляних куполів, під якими були розміщені камінці, нагадує Скляну піраміду Лувру у дворі

Наполеона у Франції, що наявно демонструє метод музеєфікації, як спосіб означити цінність експонованих предметів. За подібною схемою на березі Дніпра в урочищі Сагайдачне у Запоріжжі було створено роботу «Скрижаль-577» (2013 р.). Знайдені предмети, які у дійсності є непотребом під ногами, залишеним відвідувачами і часом, митець делікатно розклав у бажаному порядку на піску, де кожен елемент став складовою піктографічного тексту, що оповідав нову історію місця проведення фестивалю.

Під час своєї першої участі у енвайронментальному фестивалі «Fort.Missia», який відбувався до 2013 року на залишених після Першої світової війни фортах Перемишльської фортеці, що на кордоні України та Польщі в с. Поповичі Львівської обл., О. Никитюк створив геометричну роботу «Terra Incognita» (2011 р.). На зразок тестування соковитого кавуна на зрілість, художник пропонує глядачу побачити результат тестування землі, просякнутої кров'ю перемог та поразок, і в такий спосіб закликаючи: «Досить проливати кров!» (іл. 3.1.54) [Додаток Г, 15].

Окрім каміння будь-якої форми та розміру, провідним матеріалом у творчості О. Никитюка є пір'я місцевих птахів: від білого до рудого, сірого, чорного, смугастого... Так, споглядаючи кримські пейзажі мису Тарханкут у 2009 році, О. Никитюк за допомогою знайденого пір'я, кісток та черепа тварини на поверхні води створив в образі невідомої істоти нового часу «Новітню історію Криму». У 2010 році, застосовуючи пір'я домашнього птаха, художник органічно вписав об'єкт «Таємне» у простір білосніжного крейдяного кар'єру Могриці Сумської області. Також із добутого пір'я у мешканців села Миропілля Сумської обл., О. Никитюк сконструював «Острів» (2013 р.) посеред ставку на території тимчасової локації лендарт-симпозіуму «Простір покордоння». Місяць по тому скрізь брили землі посеред поля, що поряд з локацією фестивалю «Fort. Missia» завдяки художнику з'явилося «Несподіване проростання. Ангельське» (2013 р.). Це було перефразування відомої міфічної історії Ясона, який посіяв зерна зла (зуби дракона), які проросли вояками вбивцями. Змінюючи контекст міфу, митець пропонував ангельську версію вислову «Що посієш – те й пожнеш».

У 2014 році художник об'єднав у коло тисячі білосніжних пір'їн, які, відображаючись на поверхні озера ботанічного саду Вільнюса (Литва) на фестивалі «Природа і мистецтво», змусили час рухатися по колу в артоб'єкті «Кільцевання часу». У 2019 році під час творчого візиту до Південно-Африканської Республіки, О. Никитюк за допомогою океанічних каменів та пір'я місцевих птахів створив на мисі Доброї надії ніжну квітку «Протею», яка споконвічно є символом Південної Африки.

Багатогранна творчість Олександра Никитюка просякнута любов'ю та чуйним ставленням до навколишнього середовища. Чутливе око художника виявляє та підкреслює невловимі частинки макросу, які автор, ніби намистинки, нанизує на свій внутрішній незаймано-казковий світ.

Завдяки внеску цих митців український лендарт набув унікального обличчя, відображаючи національну ідентичність та культурні особливості, що відрізняють його від західних практик.

3. 2. Формування ідейно-образних засад українського лендарту

3. 2. 1. Освоєння простору: фестиваль «Весняний вітер», симпозіум «Простір покордоння»

«Весняний вітер» – перший фестиваль лендарту в Україні. Історія заснування фестивалю бере свій початок з 1990-х років, майже одразу після оголошення незалежності України. Ситуація сприяла доступу вітчизняних художників до сучасних практик закордонних митців, але це відбувалось поступово. Спочатку формація творчої молоді Києва часто збиралася на горі Дитинка, яку видно з Пейзажної алеї. Локація розташована поруч з Андріївським спуском та художніми майстернями, що, вочевидь, сприяло для комунікації творців. Це були звичайні «пікніки», «артистичні капустники» на природі в центрі Києва [Додаток Г, 2]. Хто приходив з ідеями, а хтось із творчими проєктами. Для спілкування збиралися художники, музиканти, поети. Одного разу, художник В. Сердюков запустив на горі повітряного змія, що викликало захоплення у присутніх. Власне, тоді і народилась ідея провести фестиваль творчих робіт у природному середовищі [Додаток Г, 1].

28 квітня 1996 року відбувся перший фестиваль під назвою «07 ювілей дзен» з легкої руки його організаторів, Віталія Сердюкова та Андрія Блудова. Як зазначає А. Блудов, це була «зустріч Сходу і Заходу... київське прочитання дзену» [3, с. 192]. В той час багато хто цікавився східною філософією. Українським художникам була близька тема спонтанної творчості, споглядання порожнечі, мистецтво каліграфії. Все це отримало втілення у творчих проєктах, що стало очевидним та очікуваним святом для нової формації сучасних українських художників.

На початку було сформовано головну ідею фестивалю, яка мала на меті об'єднувати людей та їх ідеї під час споглядання пейзажу, доповнюючи простір творчими об'єктами. Специфіка фестивалю у кінетичних інсталяціях, які взаємодіяли з вітром, через те, що на горі завжди вітряно, тому загалом це були об'єкти «мобілі». Їх ще називали «живі» об'єкти, оскільки, взаємодіючи з вітром, вони літали, мерехтіли, оберталися. Наступного року до кураторської групи фестивалю приєднався художник Олексій Малих [Додаток Г, 1]. Свого часу долучились Оксана Білоус, Ганна Надуда, Ксенія Малих, Єгор Анцигін, Ганна Кахіані, Катерина Тихоненко, як куратори програмної частини фестивалю.

У 1997 році закріпилась остаточна назва «Весняний вітер», оскільки, фестиваль відбувався навесні, коли київські пагорби пронизував теплий квітневий вітер після довгої зими. З року в рік фестиваль розширювався, удосконалюючи засоби презентації творчих робіт, набирав обертів та став очікуваною подією року. Багато для розвитку фестивалю надало співробітництво з проєктом «Ініціатива -01, -02», з театральним фестивалем «Київ травневий» та з міжнародним «Арт-фестивалем» [3, с. 193].

Учасники свідомо працювали з ландшафтом, наголошуючи, що творять об'єкти лендарту. У роботах були задіяні: земля, трава, вітер, а з часом і вода. Ще на початку діяльності фестивалю його напрямок був сформований як інсталяційне мистецтво. Перші фестивалі тривали до одного дня через те, що локація була розташована у людному місці в центрі Києва, і було неможливо залишати роботи, оскільки вони все одно довго не проіснували би. Тому більшість робіт створювали із

заготовлених наперед матеріалів, що ознаменувало його творчу специфіку. Одного разу тема фестивалю була «Опудало» (іл. 3.2.1.55). Тоді організатори діяли таким чином: «Андрій наробив «Опудал» і купив страшні гумові маски, у вигляді монстрів. Все це я прив'язав на багажник і ми везли це через все місто» [Додаток Г, 1].

Кожного року куратори визначали нову тему фестивалю і всі роботи мали відображати її зміст, але завжди були прив'язані до теми «вітру». Наприклад, робота О. Малих «Музика» виникла, коли художник випадково в майстерні друга побачив старі бабінні стрічки. Так, художник вигадав «...через магнітофон пропускати стрічку, а до кінця стрічки прив'язана гелева кулька. Музика грає, а кулька піднімає цю стрічку в небо. Закінчується пісня, відрізаєш ножицями і вона відлітає назавжди» [Додаток Г, 1].

З часом, велика кількість бажаючих прийняти участь у фестивалі призвела до того, що організатори були змушені оголосити конкурс робіт. З усіх міст України як митці, так і поціновувачі сучасного мистецтва, мріяли потрапити на фестиваль «Весняний вітер». Програма фестивалю крім артоб'єктів, була насичена майстер-класами, перформативними діями, театральними виставами, концертами, відео та шоу з вогнем. Організатори запрошували митців лендарту з Голландії, Польщі, Угорщини, Японії. Тому конкурс був необхідний ще для того, аби витримувати рівень робіт, щоб це не були аматорські роботи «зі стрічками та мотузками» [Додаток Г, 1].

Коли масштаб фестивалю переріс свою локацію на горі Дитинка, організатори прийняли рішення перенести проведення «Вітру» на Наталчин острів біля станції метро Оболонь. З усіх сторін острів омивається рікою і дістатися до нього можливо лише на човні або на катері, тому організатори на час проведення фестивалю орендували один чи два човни. Такі особливості нового місця дозволили збільшити тривалість фестивалю від одного дня до трьох днів, оскільки учасники приїжджали на вихідні, мешкали в наметах і весь час перебували поряд з творчими об'єктами. Також, наявність річки сприяла появі нових робіт із залученням води (іл.3.2.1.56). Після закінчення фестивалю, художники завжди прибирали свої роботи та залишали

територію в чистоті, що зрештою відповідає головним принципам мистецтва довкілля.

Після однорічної перерви у 2013 році «Весняний вітер» успішно переїхав на нове місце проведення – піщаний берег озера Тягле, поряд зі станцією метро Позняки, додавши до різноманіття лендарт-засобів пісок, який став цікавим матеріалом та ідеальним тлом для проєктів, наприклад геометричної кінетичної роботи Олексія Малих, що на тлі горизонту погойдувався за напрямком вітру, формуючи нові обриси мобільної скульптури (іл. 3.2.1.57) [Додаток Г, 1]. Відповідно назва фестивалю звучала як: «Весняний вітер. Нова земля», де народжувалися нові художні форми лендарту. Так, в роботі Тетяни Сасенко «Мотанки» однокоріневе «сімейство» молодих дерев тополі ховалося від палаючого сонця, дбайло загорнуте художницею у біле полотно (іл. 3.2.1.58). Куратором заходу стала мистецтвознавиця, артменеджерка Ксенія Малих, дочка одного з організаторів фестивалю О. Малих. Надалі нова творча генерація підхопила «вітер» та курувала проєктом протягом 2014 та 2017 років. На жаль, через проблеми із пошуком фінансування, «Весняний вітер» не відбувся у 2015 та 2016, а після 2017 року перестав діяти взагалі. Фестиваль ніколи не позиціонував себе як комерційний проєкт. Все було організовано власними зусиллями кураторів. Спонсори з'являлись періодично, оскільки їх систематичним пошуком не було кому займатися. Менеджерів тоді ще не існувало, а художнику просити про допомогу важко, бо сам він знаходиться у постійному творчому пошуку. Фестиваль часто отримував допомогу від Віктора Хаматова, президента Асоціації артгалерей України і Центру сучасного мистецтва «Совіарт». В окремі роки фестиваль мав можливість забезпечити учасникам проїзд, матеріали та частування. Крім фінансової проблеми фестивалю час від часу доводилось боротися з вітром та дощем, що трактувалось митцями як спосіб спілкування з природою [Додаток Г, 1].

За час існування фестивалю, його учасниками стали такі відомі художники, як: Сергій Якунін, творчий колектив «Відкрита група» (Львів), Олександр Никитюк, Володимир Ходак, Наталя Лісова (Вінниця), Ярослав Козяра (Польща), Володимир Бахтов (Миколаїв), Ганна Надуда, Микита Кадан, Лада Наконечна, Ганна Звягінцева,

Тетяна Саєнко, Антон Логов, Олексій Золотарьов, Віктор Покиданець, Василь Грубляк, Оксана Чепелик (Київ), Тамара Кубракова, Антон Саєнко (Суми) та багато інших.

На базі фестивалю, за ініціативи його куратора К. Малих, у 2017 році було організовано Курс лендарту (Київ) [Додаток Г, 1]. Освітня програма курсу була заснована на теоретичному дослідженні та експериментальній практиці у довкіллі Києва. Курували курсом художник Єгор Анцигін, мистецтвознавиця Катерина Тихоненко, та менеджер проєкту Ганна Кахіані. Практичні заняття проходили під керівництвом художниці та мистецтвознавиці Наталії Лісової. Робоча група курсу переслідувала мету не лише пропагувати, а й створити фундамент для розуміння лендарту як концептуального мистецтва. Бажаючи стати слухачами курсу, мусили заповнити аплікаційну форму в інтернеті та аргументувати свою зацікавленість. Навчання на курсі було безкоштовне, лекції читали художники та організатори вітчизняних лендарт-фестивалів: Ганна Гідора, Андрій Блудов, Олексій Малих, Петро Бевза, Олександр Никитюк, Євгенія Моляр, Сергій Якунін, Ксенія Малих, Наталія Лісова. Курс тривав два місяці, кожного тижня по середам художники читали лекції, а вихідного дня, у суботу проходили практичні заняття за містом. Кожного разу це були нові живописні локації в межах Києва. На практику виділялось дві-три години часу, за який кожному учаснику було необхідно віднайти в середовищі природний матеріал для створення об'єкту, обрати місце для експонування об'єкту та власне обґрунтувати ідею об'єкту. По закінченню курсу всі учасники мали можливість прийняти участь у фестивалі «Весняний вітер» як повноцінні художники. З часом, деякі з них стали учасниками інших лендарт-заходів в Україні. Планувалось, що куратори курсу, як молода генерація мистецтва довкілля, успадкують відповідальність за організацію фестивалю «Весняний вітер» від його засновників. На жаль, фестиваль не мав шансів на продовження, відповідно і Курс лендарту надалі не було можливості проводити. Таким чином, освітній курс мистецтва довкілля відбувся як експериментальний проєкт, оскільки будь-яка творча ініціатива потребує ґрунтовної фінансової підтримки. Молодій команді кураторів

було важко подолати цей механізм функціонування проекту через відсутність досвіду у даній сфері. Зрештою, курс лендарту виник як продукт діяльності осередків лендарту в Україні. На думку лекторів курсу цей проект доцільно продовжувати. Для цього необхідно чітко визначити завдання та розширити освітню складову [Додаток Г, 2]. Свого часу такі ж молоді та недосвідчені художники спромоглися створити фестиваль «Весняний вітер», та заклали фундамент для вітчизняного мистецтва лендарту.

«Простір покордоння» – міжнародний лендарт-симпозіум, що досліджує, аналізує, експериментує та взаємодіє з простором і у просторі, прагне до розвитку діалогу людини з природою, розширення естетичного простору від межі «я – території» художника до простору ландшафту. «Покордоння» — проект, що тематично розкриває ідею покордоння, як території не лише просторової, а також емоційної, часової та території людського буття, чи будь-якої іншої субстанції через критерії мистецького бачення та включає створення об'єктів і реалізацію дій у довіллі з використанням місцевого історичного і крейдового ландшафту. Симпозіумом подія називається ще тому, що крім створення лендарт-об'єктів, його учасники творчо досліджують природний простір та природні матеріали, спілкуються між собою та з досвідченими художниками мистецтва довілля [128].

Лендарт-симпозіум двадцять п'ять років поспіль проходив на археотериторії поблизу села Могриця, що у Сумській області, у червні-липні, коли земля в самих довгих сонячних днях і на цей час припадає одне з найголовніших подій літа – сонячний кругообіг, тому стяг симпозіуму прикрашений коловоротом. Симпозіум реалізує своєю програмою тяжіння сучасного мистецтва до відчуття історичних нашарувань, творчої обробки реліктових пластів, освіти атмосфери діалогу з етнічними культурами, розвиває діалог людини з історичним навколишнім середовищем, розширює естетичний простір, привертає увагу до екологічних проблем довілля, розвиває осмислення простору ландшафту як культурної і національної цінності. Лендарт симпозіум продовжує реалізацію сучасного українського мистецтва навколишнього середовища, надає можливість і поштовх до

творчої співпраці митців різних поколінь та регіонів [88].

Симпозіум розподілений на дві складові частини: конкурсна програма та - відкрита програма. Учасники конкурсної програми, які проходять конкурсний відбір, запрошуються до участі в роботі симпозіума, забезпечуються матеріалами для роботи, волонтерською допомогою, харчуванням та місцем проживання. У відкритій програмі симпозіуму, за традицією, участь може взяти кожен не байдужий до мистецтва довкілля. Відкрита програма надає творчим особистостям можливість реалізувати власні творчі ідеї та образи. Для цього необхідно: мати ідею лендарт-об'єкту, подати ескіз проєкту для уточнення організаторам після знайомства з місцевістю, попередньо, та за бажанням замовити харчування і проживання в наметовому містечку у власному спорядженні. Дві програми відбувалися в один час та на одній локації. З одного сторони – це молодіжна версія, з іншого – версія «метрів» симпозіуму. Підготовка починається задовго до приїзду учасників [88]. Робоча команда у складі волонтерів і фахівців займається підготовкою польового табору. Будує навіси їдальні-клубу, влаштовує кухонний та душевий блок, розчищає майданчики під намети. Умови максимально наближені до комфортних. Художник забезпечений усім необхідним для творчого процесу – матеріали, харчування та дах над головою. До його послуг мальовничі пейзажі, привітна дзеркально чиста річка Псел, свіже повітря, сонце та інші принади сільського життя. Вечірні кава-брейки та диспути, дискусії на різні теми межують з презентаціями творчого доробку авторів і лекціями.

Кожного року організатори симпозіуму зазначають тему професійної частини проєкту. Наприклад: у 1998 році – проєкт «Дійство відкритого вогню», у 1999 році – проєкт «Символіка течії», у 2000 році – проєкт «Перехрестя», у 2001 році — проєкт «Простір покордоння», у 2002 і 2003 роках— проєкт «Крейдяний період», у 2005 році — проєкт «Ніч», у 2006 році – проєкт «Нашарування», у 2007 році — проєкт «Спів-буття» [116, с. 2]. Так, Володимир Бахтов у 2002 році реалізував на річці Псел проєкт «Караван суден» у авторській техніці малювання смолоскипами у просторі на довгій фотовитримці, означуючи історичний шлях кочовників Шовкового шляху (іл.

3.2.1.59). Крім того, кожна тема проєкту мала своє контнестуальне підґрунття. Наприклад, проєкт «Без часу» у 2008 році було присвячено двадцятиліттю творення мистецтва довкілля України [128]. Проєкт включав у себе створення об'єктів та реалізацію дій у довкіллі з використанням місцевого історичного і крейдяного ландшафту, проведення майстрів-класів відомими художниками мистецтва довкілля: Володимиром Бахтовим, Олексієм Малих, Наталією Кохан, Ганною Сидоренко, Сергієм Якуніним, Ігорем Швачуновим [44 с. 8]. Проєкт «Перехрестя» у 2011 році став символом зустрічі і з'єднання на певний час у просторі і часі двох субстанцій, ідей, культурних і історичних пластів, стихій, форм, матеріалів, що включало створення об'єктів і реалізацію дій у довкіллі з використанням місцевого історичного і крейдяного ландшафту [131, с. 3]. Та не тільки з крейдою працювали митці, а також залучали до свого арсеналу, наприклад, оптичні властивості води, як у рухливому об'єкті Анастасії Скорікової «Дотик до течії» (іл. 3.2.1.60). Проєкт 2014 року закликав митців різних поколінь до залучення історичного та крейдяного ландшафтів, де робота Антона Саєнка «Розрив» відкривала горизонт крізь вирізаний у крейдяному пагорбі сегмент, тим самим поєднуючи два ландшафти в один та змінюючи кут погляду на сталий крайобраз (іл. 3.2.1.61). Проєкт «Геометрія простору» 2015 року через художні образи продемонстрував взаємозв'язок геометричних та ландшафтних структур, виявив форми та приховані смисли оточуючого простору [134, с. 3]. Так, крейдяний куб, що ніби проступав крізь історичні нашарування кар'єру, оголював прадавнє дно тисячолітнього океану посеред осучасненого ландшафту у роботі Наталії Лісової «До.Зараз.Після», кидаючи виклик у майбутній простір (іл. 3.2.1.62). У 2016 році проєкт «Виявлення» запропонував художникам мистецтва навколишнього середовища у своїх творах через художні образи продемонструвати виявлення різних смислів ландшафтних структур, форм і прихованих ідей навколишнього простору [135, с. 3]. Симпозіум об'єднав в рамках одного простору найбільш помітних протягом останніх десяти років авторів з різних міст України, які візуально організовували простір ландшафту, воду, повітря, вогонь в певні середовища і ситуації навколишнього середовища.

Темою проекту 2018 року стала «Формула горизонту», що пропонує та спонукає художників розглянути горизонт як: складову оточуючого ландшафту, головну одиницю виміру простору, основний орієнтир світовідчуття, співучасник процесу, що ставить нові питання у виявленні змін не лише простору, але і в комплексних змінах у мистецтві довкілля та змінах до підходу реалізації роботи художника [137, с. 3]. Проект «Формула горизонту» складалась з двох паралельних частин: роботи кураторських груп та роботи запрошених резидентів. Вісім кураторських груп по 6-8 учасників працюють на основі горизонтальних відносин та взаємодій на чолі з кураторами: Наталею Маценко, Євгенією Моляр, Юрієм Вишняковим, Костянтином Зоркіним, Павлом Ковачем, Олексієм Коношенко, Віталієм Коханом, Юрієм Штайдою. Щовечора проводився аналіз процесу роботи у дискурсах та обговореннях на чолі з модератором Станіславом Туріною та фасилітатором Ганною Гідорою. У 2019 році тему визначили як «Зворотній зв'язок» та запропонували художникам створити образне інформаційне повідомлення та дати відповідь на питання: «Що я для цього місця? Що я залишу по собі у цьому місці? Що ми всі є у цьому місці?» [138, с. 3]. «Тимчасове повідомлення» означило тему симпозіуму 2020 року, що мало на меті підкреслити швидкоплинність та змістовність лендарт-проектів.

Програма симпозіуму включала наступні основні заходи: заїзд учасників, реєстрація, розселення; знайомство з ландшафтом місцевості симпозіуму; круглий стіл; визначення розташування об'єктів; забезпечення матеріалами та інструментами; вирішення поточних питань; реалізація учасниками об'єктів; майстер-класи провідних художників лендарту; щоденні знайомства-презентації із творчістю художників; підсумкова презентація проектів симпозіума; екскурсія по лендарт-об'єктам для глядачів; роз'їзд учасників. Організатори постійно формують нові підходи у роботі симпозіуму.

Засновники та куратори лендарт-симпозіуму. Біля монастирських руїн міста Охтирка у Сумській області художник з кераміки Григорій Протасов започаткував симпозіум «Раку-кераміка». Сумський художній музей (наукові працівники –

Людмили Федевич, Валерій Шкарупа) та Сумське училище мистецтв і культури імені Д. С. Бортнянського (нині Сумський фаховий коледж мистецтв і культури імені Д.С. Бортнянського), (викладачі — Ганна Гідора, Кароліна Мозгова, Святослав Корсун) взяли активну участь в організації та роботі керамічного симпозіуму 1994-1996 років, залучивши студентів училища для проходження пленерної практики. У 1997-му студентська практика, завдяки Л. Власенко, директору училища, почала проходити в Могриці, яка і стала організаторською базою для проведення лендарт-симпозіуму, який реалізувався в 1997-2000 роках паралельно з керамічним симпозіумом. До оргкомітету приєдналися викладачі училища – Наталя Кохан, Тетяна Шулікова, Ігор Швачунов, Юрій Фірсик [5, с. 196] .

«Могрицьке сонцестояння – об'єкт та дія в довкіллі, що протягом одного дня дають можливість відчувати час як мистецтво, людину як частину природи, мале як велике, себе як сонячний промінь», – Петро Бевза [5, с. 3]. З 1997 року на мальовничому крейдяному плато Середньоруського підвищення симпозіум з лендарту «Простір покордоння» проходив під стягом старослов'янського календаря VII століття, який отримав новий контекст – відчуття зв'язку часів та нерозривності життя в одному з його проявів – мистецтві. Цій ідеї відповідає і місце проходження симпозіуму – між ланцюгом межових городищ Сіверських земель та міграційними хвилями Великого степу серед мальовничих схилів прикордонного простору поблизу села Могриця Сумської області. На місці проведення симпозіуму на декілька гектарів розкинулось поселення слов'ян княжої доби. Геологічний та археологічний зріз ґрунту могрицького городища оголює поверхню різних епох. Кожен пласт крейди містить залишки поселень різних століть: цегельну кладку житла, мідні стріли, жіночі прикраси, уламок посудини, скам'янілі молюски. Коли стало питання проведення пленерів, Г. Гідора одразу пригадала улюблені з дитинства краєвиди природи в Могриці [Додаток Г, 10]. Такі чудові місця, де можна не лише помилуватися навколишнім середовищем, купатися в чистій річці, помедитувати, а й творчо реалізуватись. І вже в 1993 році вперше в Могриці було розпочато пленер, йшов навчальний процес, малювали пейзажі...[Додаток Г, 10]. Це була

по-особливому енергетично заряджена атмосфера – зустрічали світанки, вдивлялися у простір, робили керамічні обжиги і спостерігали. Все почалося з прикрашання: будували плоти і пускали їх по річці, прикрашали дерева, спробували реконструювати свято Івана Купали. Оскільки малювати вдень у спеку було неможливо, учасники збиралися під вербами і обговорювали різні ідеї та проєкти. У ході такого обговорення почали зароджуватися проєкти в напрямку лендарту. Виявилося, що в Україні є художники лендартистисти, як: Петро Бевза, Олексій Литвиненко, Гліб Вишеславський, але лендарт в Україні ближчий до напрямку мистецтва навколишнього середовища. Можливо, це впливає з матеріальної ситуації, в якій доводиться працювати художнику, через що українське мистецтво докільля, більш камерне. Немає великих об'єктів, валів, штучних ярів. Потім на пленер приїхали відомі художники Микола Журавель, Петро Бевза, Олексій Литвиненко, які вже кілька років займалися лендартом в індивідуальному порядку, і в 1997 році пленер природно перейшов у нову форму роботи – лендарт. У в 2000-му і 2001 році, за підтримки Центру сучасного мистецтва «Совіарт», приїхало більше десяти художників лендарту, які створили в Могриці свої об'єкти. Однією з цілей було сформувати співробітництво дорослих художників з молодими. Сама природа підштовхувала людей творити: унікальні ландшафтні утворення, давнє язичницьке городище, прекрасні панорамні види якнайкраще сприяли польоту художньої думки. Тут експериментували медіа-художники, скульптори, графіки, живописці.

Засновниця та кураторка симпозіуму є українська художниця-живописець, майстер лендарту, педагог, організатор міжнародних пленерів, Ганна Гідора. Незмінним куратором паралельного молодіжного проєкту є Наталія Кохан. Також Кохан Н. є організатором багатьох мистецьких проєктів, зокрема Міжнародного симпозіуму лендарту в с. Могриця, Сумської області, міжнародного пленеру в м. Тростянець, художнього пленеру в м. Люблін (Польща) [Додаток Г, 10]. Є куратором молодіжного проєкту «Ленд-Арт» та ініціатором і організатором університетської студентської науково-практичної конференції з лендарту у 2017 році. Соорганізатором, учасником і директором Громадської Організації «Творче агенство

«Простір покордоння»» є Юрій Вишняков.

Симпозіум об'єднує в рамках одного простору найбільш помітних авторів з різних міст України, які візуально організовують простір ландшафту, воду, повітря, вогонь в певні стани та ситуації, пропонуючи свіжі ідеї і візуальні рішення. Протягом тривання «могрицького» лендарту, симпозіум відвідала велика кількість художників як з України (Харків, Київ, Ялта, Дніпро, Ужгород, Миколаїв, Суми, Вінниця, Львів, Одеса, Запоріжжя), так і з Польщі, Білорусії, США, Франції, Німеччини. Загалом, у симпозіумі приймають участь близько 50-ти митців. Гості та глядачі, які приїжджають в останні дні складають до 300 осіб.

Взагалі, програма складається з трьох складових. У першу входять резиденти – постійні учасники, потім запрошені учасники. Це, як правило, відомі художники, які займаються лендартом або сучасним концептуальним мистецтвом. Друга частина – відбіркова програма-конкурс. Автори надсилають ескізи, за якими проходять відбір. Ще існує відкрита програма, за якою може приїхати будь-який учасник, якщо він проплатив харчування та проїзд. Окрім професійних художників на симпозіум приїджає велика кількість молоді. Приїжджають студенти за власним бажанням і не тільки місцеві, а студенти мистецьких вузів України і Білорусії. В 2015 році вперше у Могрицю були спрямовані на практику студенти художніх вузів з різних міст України. Ніхто з них не мав спеціалізації саме «лендарт». Студенти навчалися на відділеннях монументального живопису або графіки. Тим більш приємним і важливим для них було відкриття лендарту, як ще одного способу творчої реалізації. А у 2016 році стався дивовижний вплив художників з Львівської академії – 22 людини, з них 12 студентів приїхали відразу після захисту диплому.

Принципова відмінність творчого підходу визнаних «метрів» від молодих художників полягає в їх мінімальному втручанні в середовище. «Метри» навіть не доповнюють красу природи, вони тільки підкреслюють її. «Ленд-арт – це мистецтво говорити з природою пошепки», – Олексій Малих [108, с. 178].

Завдяки Валерію Шкарупі у 2001-2002 роках у Могрицю приїхали видатні митці довіклля П. Бевза, О. Литвиненко, М. Журавель, що надало новий якісний

рівень могрицькому мистецтву докiлля. В свій час учасниками могрицького симпозиуму були: Володимир Бахтов (Миколаїв), Андрій Блудов, Олексій Малих, Олександр Животков (Київ), Мирослав Вайда, Сергій Якунін та Ганна Сидоренко (Львів), Олег Красносельський, Юрій Бараннік (Запоріжжя), Кароліна Мозгова (Москва), Олександр Никитюк (Вінниця), Віталій та Наталія Кохан (Суми), Анджей Пакула, Ярослав Козяра (Польща), Анне Тоотмаа, Дрогана Маркович (Естонія) та ін [23, с.16].

«Ленд-арт, мистецтво докiлля, Могриця – вже стали синонімами», – Віктор Хаматов, президент центру сучасного мистецтва «Совіарт» [23, с. 2]. Традиційно, по закінченню лендарт-симпозиуму всі учасники під керівництвом Г.Гідори представляють публіці та своїм колегам проєкти та озвучують концепції до них. Половина проєктів мають презентації у вечірній період після заходу сонця. Частими стали театральні покази та перформанси у світлі вогню. В останні роки організатори презентують відео безпосередньо на території табору, де вже оглянуті з землі об'єкти публіка може споглядати з висоти пташиного польоту. Досить непримітні з землі деякі роботи згори виглядають неперевершено, вони розкриваються при погляді з неба. Така собі галерея мистецтва під відкритим небом. Загалом, глядачі, які приїжджають на презентацію лендарту, повинні бути трошки підготовлені до сприйняття сучасного мистецтва. За двадцять років вже сформувалася своя група поціновувачів лендарту. Ці люди з року в рік з задоволенням спостерігають за творчим процесом симпозиуму, по-своєму інтерпретують, сприймають, навіть роблять свої об'єкти. Раніше було багато відвідувачів, яких приваблювала реконструкція Івана Купали, яку робили одночасно з випалом кераміки. Наразі переважає «чистий лендарт» [Додаток Г, 10]. І глядач або готовий сприймати цей вид мистецтва, як скульптуру чи живопис, або не готовий. В наші дні лендарт виступає як спiсiб спілкування з природою, але іншою, новою мовою – не мовою споживання. Генетична тяга споглядання природи кочівниками залишилася ще з минулого. Лендарт в Могриці виріс не на самому лише злитті з природою, а на взаємодії, діалозі художника з середовищем. На думку організаторів, набагато

правильніше, коли глядачів, посвячених в тему лендарту мало і вони багато років їздять у Могрицю. Набагато легше проводити лекції та екскурсії малими групами. Коли глядачів 500-600 осіб, як було у 2013 році, то така кількість людей потребує іншого рівня організації подачі інформації. Об'єкти створюються для діалогу художника з природою і для глядача, який через об'єкт по-іншому взаємодіє з природою, але глядачів стає все більше, що потребує особливої інфраструктури обслуговування. Тому весь час, поза, власне, самим симпозіумом, присвячено виставковій діяльності могрицького проєкту. Підсумкові виставки робіт кожного симпозіуму проводяться як в сумській Муніципальній галереї, так і в галереї «АкадемАрт» в Сумах та інших містах України: Києві, Львові, Вінниці, Хмельницькому, Запоріжжі, тощо. Постійним виставковим майданчиком став Центр сучасного мистецтва «Совіарт» (Київ). Експозиція презентації результатів Міжнародного Лендарт-симпозіуму «Простір покордоння» складається з об'єктів, інсталяцій та перформансів кількох десятків молодих та іменитих митців з різних регіонів України. Найбільше матеріалу представлено у форматі фото та відео документації. Проєкт «Бевза. Литвиненко. Малишко. Перехід» у 2000 році був представлений Spanish speaking group International Women's Club of Kyiv виставкою «Білий перехід» в Національному художньому музеї і Центром сучасного мистецтва – виставками в Центральній виставковій залі НСХУ і Центрі сучасного мистецтва при НаУКМА (іл. 3.2.1.63) [4].

Сьогодні в Україні проходить кілька заходів лендарту, тому доречно, що постало питання виділення стаціонарного місця для експонатів, де твори мистецтва довкілля зможуть зберігатися десятки років. Ідея організувати постійно діючий, доступний широкому колу глядачів парк лендарту була запозичена з-за кордону. Адже у невеликій Швейцарії, під аналогічний проєкт було виділено близько 40 га землі. Тоді і було вирішено, що першому в Україні лендарт-парку бути на Сумщині – колисці українського мистецтва довкілля, де вперше на Україні пройшов симпозіум лендарту «Простір покордоння». «Візьмемо звичайний шматок крейди. Коли він у кар'єрі – це просто крейда, а якщо створити для нього інший контекст, він починає

жити окремим життям, несе інший спосіб, у нього виникає своя історія, свої відносини з вітром і простором... », – сказав Олександр Никитюк [138].

В зв'язку зі створенням у 2008 році ландшафтного заказника на території села Могриця Сумського району, перед учасниками лендарт-симпозіуму постала заборона проживання на його території у наметовому містечку. Тому резиденцію художників на час проведення симпозіуму було перенесено до села Миропілля Краснопільського району, але свої об'єкти митці могли створювати у будь-якій точці від Могриці до Миропілля. Ініціаторами проєкту виступили засновник та керівник міжнародного лендарт-симпозіуму «Простір покордоння» художниця Г. Гідора і голова ради Краснопільського району М. Витушкін. Парк став логічним продовженням симпозіуму, проведеного Г. Гідорою протягом шістнадцяти років під Сумами. Організаторка проєкту мотивувала вибір локації, по-перше, близькістю до Могриці, де лендарт проходив протягом 16 років. По-друге, Миропілля – батьківщина Г. Гідори, до того ж знаходиться село на кордоні трьох географічних областей і кількох історичних просторів [Додаток Г, 10]. Більше тижня художники з різних кінців України працювали над створенням першого в країні лендарт-парку. Створили більше двадцяти об'єктів, які мали на меті змінити інфраструктуру міста, привернути туристів і стати приводом популяризації лендарту в Україні – країні, де даний напрям мало знайомий широкому загалу. Так і самі вітчизняні митці, які займаються іншими напрямками мистецтва, скептично ставляться до діяльності лендартистів, з нерозумінням значущості їх вкладу у розвиток сучасного мистецтва України. У символічний день літнього сонцестояння, 22 червня 2013 року в селі Миропілля пройшло урочисте відкриття першого в Україні стаціонарного лендарт-парку загальною площею 10 га. Також художники розмістили свої інсталяції у старому маєтку. У парку були представлені об'єкти художників з Сум, Вінниці, Львова, Києва, Ялти. Всього в експозиції – 34 об'єкта, виконаних 44 учасниками. Відразу біля входу в парк гостей парку зустрів «Портал» Г. Гідори, проходячи через який забуваєш про свої буденні турботи і налаштовуєшся на хвилю художнього сприйняття. Центральне місце займав ще один об'єкт художниці –

«Давньослов'янська сонячна обсерваторія», що відтворювала реальні пристосування наших предків для визначення основних землеробських циклів (іл. 3.2.1.64). На території України таких обсерваторій було багато, але за рахунок недовговічності матеріалу (дерева) до наших днів вони не збереглися. Об'єкт «Маятник» С. Якуніна зі Львова являв собою камінь, підвішений на дерев'яній основі над піщаним насипом, який рухався навіть у безвітряну погоду від ритмів Землі і вимальовував своєрідні малюнки на піску (іл. 3.2.1.65). Цікава робота Г. Гідори «Сонячний годинник», що працював за допомогою тіні від стовпа, яка падала на сегменти, заповнені різними за кольором ґрунтами, зібраними неподалік (від білої крейди, темно-червоної глини до торфу, що символізує ніч) (іл.3.2.1.66). Працювали художники і з іншими стихіями: водою, повітрям, вогнем. Було заплановано виступи таких доповідачів, як П. Бевзи (Київ), М. Вайди (Львів), Ю. Баранніка та О. Красносельського (Запоріжжя), А. Гуренка (Київ) та інших.

В рамках симпозіуму на розсуд учасників і глядачів були представлені різноманітні візуальні програми і музичні вечори. Цікавою стала доповідь Г. Гідори про географію лендарт-фестивалів України. Слухачі отримали інформацію про різні лендарт-проекти в Україні, оскільки через недостатню промоуцію фестивалів більшість людей навіть не підозрюють про красу, яку спільно творять людина і природа. Так, за кордоном лендарт-парки є елементом програми розвитку екологічної культури населення. На їх базі створюються музеї та школи лендарту, розробляються екологічні пізнавальні програми для дітей різного віку. Проживання на території парку під керівництвом досвідчених художників та створення робіт, відчуючи енергію єднання з природою і формуючи дбайливе ставлення до ресурсів Землі.

Наразі ситуація з лендарт-парком в Україні скалалася так, що на наступний 2014 рік симпозіум з Миропілля повернувся до Могриці. Заплановане створення лендарт-парку в Миропіллі не реалізувалось [103]. Миропільський фінансовий партнер проекту не побачив прямої і швидкої вигоди у цій культурній події і припинив свою участь, хоча організатори домовилися з власником про проведення

лендарту в Миропіллі на наступний рік. Партнер влаштував парк і мав ідею зробити культурний центр відпочинку на перетині трьох областей, адже Миропілля межує з двома російськими областями – Курською та Белгородською. З початком війни у 2014 році концепція розвалилася. М. Витушкін вирішив на місці парку збудувати храм і в той же час розібрав всі лендарт-об'єкти, навіть не попередивши художників. Таким чином, дана ситуація ще раз переконує в існуванні прірви між меценатами сьогодення і меценатами, якими так славилася Сумщина у дореволюційні часи.

Дивний інцидент виник у організаторів симпозіуму з екологами. В усьому світі лендарт сприймається як культ природи, як спроба художніми засобами вказати на красу навколишнього світу. Лендарт не є впровадженням у природу, а власне підкреслення її краси і заклик до збереження прекрасного світу навколо. В цьому полягає значення і місія мистецтва довкілля. Художники лендарту не визнають неприродних матеріалів. Тому, залишається невирішеним питання, яким чином виникла причина для штрафу. Після цих подій у Миропіллі в 2013-2014 роках та після конфлікту з екологами, які звернулися в екологічну поліцію і домоглися у 2012 році виписки штрафу (150 000 грн) організаторам симпозіуму, було вирішено викупити три порожніх ділянки в селі Могриця поблизу крейдяного кар'єру, щоб художники мали незалежне місце локації. Від 2014 року в Могриці поступово почав виникати стаціонарний артпростір, ідея створення якого була задекларована ще в Миропіллі. Організатори сформулювали три основні лінії розвитку цієї культурної локації:

- на території будуть проходити симпозіуми та лабораторії;
- художники матимуть можливість приїжджати на територію табору в будь-який час та на будь-який термін;
- створення туристично-мистецького табору для поціновувачів лендарт-об'єктів у контексті навколишнього середовища.

Невичерпним постало питання спалахів вандалізму на території артмайданчика зі сторони як місцевих жителів, так і відвідувачів. Наприклад, екскурсія дітей на чолі з викладачами допустила руйнування об'єктів у присутності

організаторів. Тобто, вандалізм може бути спровокований як діями місцевих жителів, так і діями відпочиваючих та учасників екскурсій.

Найболючішою темою у функціонуванні симпозіуму лишається фінансовий аспект. У світовій практиці художники, які займаються лендартом, або вже забезпечені, або співпрацюють з артфондами. Зарубіжні художники, які займалися лендартом на початку свого кар'єрного зросту, продовжують свої творчі пошуки й до тепер. Лендарт на Заході практично завжди існував на дотації. Об'єкти лендарту специфічні і продати їх можливо лише як фото, ескізи чи виконати під замовлення у новому середовищі. Коли українському художнику пропонують зробити об'єкт лендарту у міському середовищі або на присадибній ділянці, він погоджується аби заробити собі на життя. Зазвичай художники лендарту в Україні заробляють на життя іншими шляхами. Стосовно сумського лендарту – це чисте мистецтво, адже в основній масі це молодіжний проєкт. Корифеїв українського лендарту близько 20 осіб. Поки що в Україні ні культура колекціонування, ні середовище лендарту не сформовані. Завдяки активній підтримці з 1999 року Віктора Хаматова та ЦСМ «Совіарт», заходи лендарт-симпозіуму мають можливість презентації у галерейному просторі Києва.

Останні роки проїзд для резидентів програми, спеціально запрошених художників і переможців відбіркового конкурсу було профінансовано засновником фонду «Stedley Art Foundation» Стеллою Беньяміною. Протягом п'яти років була відчутна підтримка від муніципалітету під час короткострокового проєкту. По закінченню дії строку проєкту залишилась підтримка у вигляді коштів на оформлення виставок та на інвентар: намети, каремати, спальники тощо. Загалом, кожного року організатори самотужки шукають кошти на проведення симпозіуму. Часто це особистий внесок організаторів та учасників проєкту. У 2017 році міжнародний лендарт-симпозіум «Простір покордоння» виграв грант від міста у конкурсі молодіжних проєктів. 35 тисяч гривень було витрачено на: продукти харчування, матеріали, транспорт, фотоматеріали для подальшої виставки, тощо.

Організатори продовжують створювати повноцінний лендарт-парк з

можливістю приймати відвідувачів як з України, так і закордону.

3. 2. 2. Образно-тематична спрямованість фестивалів «АртПоле» та «Трипільське коло»

Щорічний музично-мистецький етно-фестиваль «АртПоле» виник як наступник фестивалю «Шешори». Засновником фестивалю стала екологічна організація «Зелене досье», яка почала свою природоохоронну діяльність з 1993 року, а офіційно з вересня 1994 року. Організатори Мирослава Ганюшкіна і Ольга Михайлюк, переслідували ідею гармонійного співіснування людини з навколишнім середовищем, і для досягнення своєї мети спробували об'єднати мистецтво довкілля та етнічну музику, як інструменти, що відповідають такому виду комунікації. Учасниками фестивалю були музичні та творчі колективи, художники з різних країн світу, а також чисельні мистецькі майстер-класи [Додаток Г, 9]. Місце проведення фестивалю періодично змінювалось, час проведення в середині липня, тривалість до одного тижня.

Все почалось з експозиційного проєкту міжнародного лендарт-симпозіуму «Крейдяний період» в галереї «Дзига» у Львові 2002 року. Одна з організаторок майбутнього фестивалю, О. Михайлюк, стала свідком нетипових на той час творчих робіт. Особливо мисткиню вразила репрезентація об'єкту у доквіллі М. Журавля «Консервація туману» (іл. 3.1.52.). Це були звичайні скляні банки із заржавілими кришками, що стояли на полиці в галереї [Додаток Г, 9]. В середині банок був законсервований художником туман під час лендарт-симпозіуму в селі Могриця Сумської області. Спроба художника зафіксувати невловиме явище природи в артоб'єкті, який став наче провідником між природним середовищем та глядачем. Робота ніби стала точкою відліку заснування етно-фестивалю і надовго полонила свідомість мисткині, яка роздумувала над своєю роллю у світі, над тим, яке повідомлення нестиме їх фестиваль. Згодом визначили формат та завдання фестивалю. Для організаторів було важливо комунікувати шляхом творення музики та лендарту. Поєднання цих видів мистецтва стало основою дослідження території,

де проводили фестиваль. На думку О. Михайлюк, навіть звук сопілки «...залежить від дерева, з якого зроблений. І не лише від породи, але й від віку, і навіть від того, на південному чи північному схилі воно росло, скільки сонця й скільки дощу йому дісталось» [Додаток Г, 9]. Відповідне ставлення і до лендарту «...спостереження, підкреслення особливих рис, співпраця» [Додаток Г, 9]. Сценарій було написано і одразу зрозуміло, що це вочевидь некомерційний проєкт, що стало не цікаво для менеджерів, які покинули команду. На той час майбутні організаторки фестивалю працювали в екологічній організації «Зелене досьє» разом з художниками, журналістами, режисерами, операторами. Бракувало лише артменеджерів. Але ідея заснування фестивалю була на поверхні і організаторки вирішили, що організаційними та фінансовими питаннями будуть займатися самостійно.

Так, 2003 року, гуцульське село Шешори Косівського району Івано-Франківської області стало місцем проведення проєкту «Екотопія». Наступного 2004 року, завдяки ландшафту та фонетичним характеристикам власної назви проєкт перейменували у фестиваль етно-музики та лендарту «Шешори». Територію проведення фестивалю обрали як місце, що відповідає потребам розміщення лендарт-об'єктів та сцени для музикантів [Додаток Г, 9]. Мальовнича територія Карпат з гірськими річками, водоспадами та своєю унікальною історією.

За ініціативи художника П. Бевзи, було запроваджено конкурс художніх робіт. Бажаючим створити творчий проєкт на фестивалі було необхідно надіслати організаторам детальний опис та ескіз роботи. Журі у складі семи чоловік, серед яких звичайно були П. Бевза, організаторки О. Михайлюк та М. Ганюшкіна, та інші члени, що не були художниками. Таке рішення організаторів фестивалю виховувало серйозне ставлення учасників до мистецтва довілля та відповідальність за власний проєкт [Додаток Г, 9]. Одночасно, це допомагало об'єктивно відібрати ті проєкти, які відповідали меті заходу, та які було можливо технічно реалізувати. Наприклад, знаний тепер художник та куратор, М. Вайда, коли дізнався, що його проєкт не пройшов за конкурсом, у 2004 році разом з товаришем В. Топієм, нині знаним перформером, приїхали на фестиваль за власний кошт, оселилися обабіч та створили

свої об'єкти. Робота В. Мирослава сподобалась організаторам настільки, що її було включено до основного каталогу робіт. Наступного 2005 року художник знов не пройшов конкурс, але 2006 року приїхав як повноцінний учасник. Згодом, М. Вайда став автором та куратором чисельних лендарт-проектів. Наприклад, у 2008 локацію фестивалю було перенесено на Вінниччину у с.Воробіївка, де Мирослав Вайда створив роботу «Час води», в основі якої вода виконувала функцію піску у пісочному годиннику – то час від часу заповнюла орнаментовану камінням символічну клепсидру, то залишала її (іл. 3.2.2.67). Наступного року поряд з тим місцем Олександр Никитюк створив крилатий човен «Перевізник», де крила човна було оздоблено гусячим пір'ям, аби він міг долетіти до міфічних берегів мальовничої ландшафту по той бік річки (іл. 3.2.2.68).

До фестивалю активно долучалися студенти з різних міст України у якості волонтерів. Така чудова можливість стала приводом залучення молоді до сучасного мистецтва, а в майбутньому виховала плеяду молодих самобутніх художників. Організаторка, О. Михайлюк, згадує: «...потрібні були волонтери, а вони раптом всі (просто всі!) зникли. «Де всі волонтери?» – заводала я. «Хрест несуть,»...» [Додаток Г, 9]. То був об'єкт Мирослава Вайди – величезний хрест зі шпаківень, в який наступного року таки поселились птахи (іл. 3.2.2.69).

Організатори фестивалю постійно шукали фінансування. Грантових програм, як сьогодні, тоді ще не існувало. Реалізувати масштабні проекти у довікллі з обмеженим ресурсом було важко. Організатори намагалися забезпечити учасників матеріалами, житлом (намети, помешкання місцевих жителів), харчуванням (безпосередньо на території фестивалю діяла кухня) та відшкодувати проїзд. Художники завжди приїжджали раніше, щоб до відкриття основної частини фестивалю реалізувати творчі проекти та лишалися до кінця, щоб проводити екскурсії. Для глядачів вхід на фестиваль був платний. Квитки можна було придбати в кожному місті у місцевих осередках культури (театри, творчі організації та спілки), так і в інтернет-мережі.

У 2007 році, фестиваль переїхав до села Воробіївка Немирівського району Вінницької області. Невеличке село на березі річки Південний Буг, дно якої встелене величезними пластами каміння, через що річка має пороги. Розлогий ландшафт на відміну від карпатських схилів запропонував художникам нові можливості для реалізації творчих проєктів. Того ж року організаторами фестивалю було засновано мистецьку агенцію «АртПоле» і відповідно перейменовано фестиваль «АртПоле. Звуки/дії в просторі» [Додаток Г, 9].

У 2010 році організатори фестивалю прийняли кардинальне рішення провести «АртПоле» на території Куяльницького лиману під Одесою, як в зоні екологічного лиха. Того року, представники правлячої верхівки, будуючи дачі неподалік міста, перекрили річку Малий Куяльник, що живить лиман, наказавши засипати річку піском, що порушило екосистему місця [Додаток 9]. Унікальні лікувальні властивості грязей та солі лиману опинилися під загрозою знищення. Тема тогорічного фестивалю «Місто на горизонті» прозвучала у творчих роботах художників, як спосіб привернення уваги та мотивацію до вирішення проблеми.

Організація «Наш формат» на чолі з В. Кириченко, запропонувала перенести проведення фестивалю в 2011 році до Дністровського каньйону, що у селі Уніж Городенківського району Івано-Франківської області. Завдяки сприянню В. Кириченко, в команді фестивалю вдалось розмежувати обов'язки, що забезпечило злагоджену роботу та відповідні результати. Того ж 2011 року з 5 по 7 жовтня фестиваль відбувся у форматі екскурсії в місті Бахчисарай в Криму під назвою «Східні Ворота. АртПоле-Крим». Екскурсія проходила по місту-саду з мечетями, старовинними цвинтарями. Основним майданчиком локації стали Східні Ворота Чуфут-Кале. Саме з цієї точки можна споглядати схід і захід сонця, також гірські краєвиди та морський пейзаж [Додаток Г, 9]. На локації функціонували майстер-класи зі східних мистецьких ремесел та виступали місцеві музичні колективи. Це був особливий фестиваль та особливі лендарт-проєкти.

У 2013 фестиваль пройшов в Уніжі. Надалі в такому форматі фестиваль «АртПоле» більше не повторився. Це було пов'язано із політичними подіями у

державі. Організатори зрозуміли, що в тому стані, у якому вони перебували на той час, провести фестиваль неможливо та зробили зустріч у трьох локаціях: селі Селезнівка під Алчевським, Унежі в Івано-Франківській області та в Криму. Саме в той період дотик до землі, до лендарту був просто необхідний. Робота В. Бахтова «Тунель» під час травневої зустрічі в Селезнівці була надзвичайно символічною, де вогняний коридор мав вхід і вихід (іл. 3.1.51). Ландшафтний дизайнер О. Божко дослідив які рослини добре приживаються на териконах. Виникла ідея висадити із цих рослин лендарт-об'єкт на териконі. За ідеєю польського художника Я. Козяри за допомогою люстерок створили сузір'я метелика, а по колу висадили лаванду і все це мерехтіло на сонці (іл. 3.2.2.70). На наступний день об'єкт був зруйнований, а О. Божко викликали на розмову окупанти. Вони вирішили, що це сигнальні знаки для гелікоптера. Чи виросла лаванда не відомо, оскільки, поля там досі заміновано [Додаток Г, 9].

Фестиваль «АртПоле» проіснував понад десять років. За цей плідний творчий час в ньому прийняли участь як українські, так й іноземні художники, серед яких: Володимир Бахтов, Сергій Якунін, Ганна Сидоренко, Петро Бевза, Мирослав Вайда, Олександр Никитюк, Ілона Сільваші, Віталій Кохан, Анастасія Скорікова, Лоліта Гайнутдінова, Микита Кадан, Жанна Кадирова, Андрій Гуренко, Олексій Литвиненко, Ганна Надуда, Анатолій Белов, Ярослав Козяра, Вацлав Пецл, Дмитро Матюхін, Алехандро Гуззетті, Володимир Ходак, Влада Сошкіна та ін.

Міжнародний еко-культурний фестиваль «Трипільське коло» було засновано 2008 року молодими активістами: Лещенко Наталя, Тарнай Володимир, Іванов Олександр, Самчук Галина, Журавчак Олесь (іл. 2.4.25). Команда проводила захід з допомогою ГО «Центру розвитку творчості «Лілея»». Фестиваль проходив щорічно наприкінці червня на схилах Дніпра в селі Ржищів Київської області. Кожен рік фестивалю було присвячено одній з чотирьох стихій: вода, повітря, земля, вогонь. Незалежно від того, кожен цикл в свою чергу мав власну тематику стосовно екології, мистецтва, освіти, соціології. Організатори фестивалю переслідували цілі: пропагування трипільської культури, сприяння зеленого туризму по Київській

області, сприяння сімейного культурного відпочинку, розвитку етно-творчості та формування екологічного мислення. Пропонували відновити традиції шляхом музичної етно-культури, сучасного мистецтва, різноманітних майстер-класів, та забороняли продавати та вживати алкоголь і тютюнові вироби.

Кожен фестиваль мав мотивоване гасло стосовно обраної стихії, наприклад: «Чиста вода – чисте життя!», «Збережемо землю – збережемо рід!», «Запалюємо серця!», «Дихай на повні груди!». Відповідно темі фестивалю митці створювали свої об'єкти у довкіллі. Тобто, в творчих роботах була задіяна одна із чотирьох стихій. Як і на фестивалі «АртПоле» митці приїжджали завчасно та селилися в наметовому таборі. На території функціонувала польова кухня «Територія харчування». Організаторами було орендовано транспорт для всіх бажаючих потрапити на фестиваль. Гості могли придбати квитки на фестиваль безпосередньо на локації, так і заздалегідь в інтернеті. Також тут діяв ярмарок виробів народного мистецтва, літературні та кіновечори. Найголовніше, в розпалі фестивалю відбулася народна толока і всі бажаючі могли власноруч спробувати вимазати глиною хату-мазанку, що спеціально була реконструйована на території. По закінченню, в останній вечір усі присутні водили танок великим колом навколо центральної сцени, на якій кожного вечора виступали українські та закордонні етно-гурти. Власне, назва «Трипільське коло» відображає єднання українців як національну спільноту з віковими традиціями.

Поки на території фестивалю монтували сцену та налагоджували локації різних заходів, художники працювали над створенням творчих робіт. Виконували проєкти по завчасно узгоджених ескізах. Організатори забезпечували художників всіма необхідними матеріалами та інструментами. Для цього на фестивалі були спеціально задіяні люди, що курували візуальну творчу частину. Наприклад, для проєкту Никитюка (Вінниця) був необхідний великий об'єм борошна, бензину, тканини. Автор ідеї не мав змоги приїхати власноруч і натомість делегував молодих художників створити його об'єкти за попередніми ескізами: Анастасію Бичкову, Олену Ружицьку, Наталію Лісову, Ігоря Рудя. Оскільки 2010 рік було присвячено

стихії вогню, один із об'єктів художника складався із глиняних горщиків, підвішених дротами за дерев'яну жердину заввишки з один метр, а всередині кожний горщик був наповнений тканиною, просякнутою бензином, яку волонтери запалили з настанням сутінок, а глядачі розгойдували горщики наче на гойдалці, полум'я роздмухалося і вся інсталяція нагадувала старослов'янські обряди (іл. 3.2.2.71).

Фестиваль гармонійно проіснував чотири роки. У 2011 році один із організаторів, його засновник та директор ГО «Центру розвитку творчості «Лілея», О. Журавчак, незаконним шляхом привласнив ідею та сценарій фестивалю. До 2015 року включно О. Журавчак проводив фестиваль без попередньої команди організаторів на свій розсуд задля задоволення власних комерційних потреб. За час функціонування фестивалю під його керівництвом неодноразово були зафіксовані скарги від майстрів та художників. О. Журавчак запрошував митців, обіцяючи забезпечити всім необхідним, а натомість учасники залишились зі збитками. Таким чином, через очевидні причини фестиваль у 2015 році не відбувся і більше не функціонує. Фестиваль «Трипільське коло» – це територія, де кожному надавалась можливість розкрити свій творчий потенціал. Чудова команда молодих організаторів показала, що українська культура, її традиції та красвиди, це той фундамент, ті знання, з якими варто будувати майбутнє.

3. 2. 3. Зимовий лендарт. Фестиваль «Міфогенез»

Більшість лендарт-об'єктів створено у теплу пору року, коли людина та природа надто близькі одне до одного. Споглядання довкілля народжує потік ідей, що спонукають митця до творчого процесу. Широкий спектр «матеріалів» – від соковито-зеленої трави, блискучого листя, тендітних пагонів дерев, до грайливих хвиль водойм, сипучих пісків, кольорових камінчиків, дає можливість пошуку найвлучнішого «коментаря» автора. Стан природи майже незмінний пів року і об'єкти лендарту можуть зазнати впливу лише від дощу та сонця, а подекуди від людини, на відміну від об'єктів у зимовий період. Бездоганий стан спокою

зимового пейзажу, його казковість та незайманий простір снігового покриву сприяє зануренню митців у стан творення, не дивлячись на температурні та фізичні незручності.

На відміну від закордонних митців, український художник виявляє історичне підґрунтя місцевості. Він потребує діалогу з природою, перебуваючи в постійному пошуку своїх відкриттів. Відображає сучасний світогляд у своїх об'єктах через історію місцевості, шляхом поєднання з нею. Підкреслюючи природні лінії зимового ландшафту та архітектоніки рослинного покриву, проводить своєрідне орнаментальне дослідження співіснування, шляхом перетину природних та рукотворних форм. Творчі пошуки просторових рішень з використанням особливостей зимового стану пробуджують у митця графічні фантазії. Таким чином середовище породжує знаки та символи, що формують певний образ.

Важливим аспектом зимового лендарту є одночасне використання різних стихій, різних станів матерії та їх природних механізмів у творчих проєктах. Обов'язкова художня взаємодія з природно-архаїчним середовищем та духовне зіставлення сучасності й давнини. Тому у кожній авторській роботі відчутна присутність архетипу місцевості. Українська ментальність прослідковується в графічному окресленні особливостей середовища у творчих роботах. Поле, вкрите суцільним шаром сріблястого снігу, породжує орнаментальні форми творчого послання. Нерідко митці вдаються до театралізованих дійств в доквіллі. Мистецтво як визволення ландшафту гармонізує навколишній історично складений простір. У творах прослідковується генетична пам'ять землі. Середовище виступає як енергетичне джерело творення.

Серед перших задокументованих об'єктів у доквіллі став проєкт О. Бабака та О. Бородая «Колиска для ненародженої дитини» 1989 року [108]. Художники працювали на зимовому полі, використовуючи елементи предметів селянського побуту та кольорові емалі (іл. 3.2.3.72). У 1989 році львівський художник С. Якунін створив об'єкт у просторі з допомогою води та модуля з латуні (іл. 3.2.3.73). Об'єкти Г. Сидоренко та С. Якуніна, виконані під час пленеру «Снов» у 1992 році (Седнів,

Чернігівська обл.), були першими масштабними композиціями у зимовому просторі, що склалися з повалених дерев над глибоким яром, снігових орнаментів на поверхні річки Снов та занесеного снігом зимового саду (іл. 2.2.7.). Прикладом ритуально-споглядального лендарту став твір митця зі Львову Петра Старуха «Der winter korut» (1993, с. Оброшин Львівська обл.). Художник застосував у якості рушійної сили природні стихії. Розписаний фарбами сніг навесні зійшов і усе намальоване потрапило у колообіг води у природі. Спонтанні дії у просторі Полтавщини практикували художники О. Бабак і С. Якунін та на зразок графічної технологія створення гравюр, орнаментально позначили зимовий ландшафт в роботі «Суха голка», 1994 (іл. 3.2.3.74). Також, О. Бабак разом з дружиною Тамарою та В. Бахтовим створили об'єкт «Реконструкції» (1994), використавши дерев'яні конструкції, плетену лозу та ковдру (іл. 2.3.20). А в 1995 році художники застосували елементи предметів селянського побуту на засніженому полі [108]. У проєкті «Залишені села. Поле. 1-4» (Полтавська обл., 1995) О. Бабак разом із С. Якуніним задіяли схил пагорбу, землю, сніг, борону, дерев'яні опори та запалили соломі (іл. 3.2.3.75). Бездоганну снігову поверхню у своєму об'єкті «Відлига» (1999) вдало закомпонував В. Яковець. На Різдво 2000-го року П. Бевза та О. Литвиненко записали перший відеофільм лендарту на річці Либідь (Київ), за участю О. Філя. Проєкт включав: джерельну воду, пір'я лебедя, попіл, пляшки та мотузки. Вперше за межами України, надзвичайно сакральний та досить протяжний за часом творення, став проєкт чудового дуєту І. Сільваші та Я. Присяжнюка «Адам і Єва» (Польща, 2003). Робота складається з трьох частин – «дій». «Дія перша» створено за допомогою снігу та срібної фольги. «Дія друга» – з фольги та осіннього листя. «Дія третя» – із застосуванням мотузки, фольги і трави. Проєкт наслідує циклічність в природі, інтегруючи міфічні «першофігури» у різні часові цикли природи. Для реалізації проєкту було важливим проживання змін сезонів року (іл. 3.2.3.76) [5].

Загалом усі лендарт-симпозіуми та фестивалі відбуваються у літній період, але поблизу міста Немирів, за 45 кілометрів від Вінниці, на території Скіфського городища щорічно наприкінці лютого проводиться єдиний, наразі в Україні,

фестиваль зимового лендарту «Міфогенез». Ідея проведення фестивалю належить засновнику ГО «Лабораторія актуальної творчості» у місті Вінниця, Олександру Никитюку. П'ятнадцять років поспіль О. Никитюк виступає організатором та головним куратором фестивалю [147].

Все почалось з акції «Перший крок» у 2006 році. Група художників з Вінниці вирушила у тридцятиградусний мороз у творчому пошуку на Змійкові вали (народна назва Скіфського городища, де за легендою дрімає змій). Митці не готувались заздалегідь, а втілювали у проекти свій стан, пристосовуючись до навколишнього середовища. Спочатку фестиваль носив назву «Аплікація духу», а у 2007 році доповненням до неї стала «Комунікація часопростору». У 2008 та 2009 роках назва трансформувались у «Трансміфічні проєкції», після чого фестиваль остаточно затвердив назву «Міфогенез». Концепція фестивалю незмінна вже багато років: «Міфогенез, як визначення створення, продукування новітнього міфу є назвою проєкту, який визначає його тематику. Створені учасниками, в контексті загальної назви проєкту, об'єкти лендарту, виконують завдання «Міфогенезу» і візуалізують відчуття сучасності через художній образ. Результатом є виникнення дискурсивного поля між глядачем і створеним художниками новим міфологічним простором» [147, с. 27] Так, Мирослав Вайда за допомогою сніга створив органічний сонячний годинник, що на відміну від дольменів подібних споруд, цілком залежить від сонячного проміння, яке керує як годинами, так і часом тривання об'єкта у просторі (іл. 3.2.3.77).

Традиційне урочисте відкриття фестивалю завжди починається з експозиції документацій кращих робіт попередніх років. Наступного дня учасники організовано вирушають на замовленому транспорті на територію Скіфського городища та протягом двох днів реалізують свої проєкти. Близько сорока художників з Києва, Сум, Харкова, Дніпра, Львова, Ужгорода, Миколаєва, Запоріжжя, Вінниці, Одеси, Криму, Варшави, Кракова, Мронгово, Китаю щорічно приймають участь у зимовому лендарт-фестивалі на Вінниччині. На території, яка з прадавніх часів породжувала міфи та легенди, художники відображають у своїх об'єктах сучасний

світогляд через історію скіфського городища. «Пластичне й графічне фантазування тут немає меж. Митці звертаються до орнаментальних форм творчого послання, театралізованих дійств, реалізують як персональні так і кураторські ініціативи» [147, с.7].

«Міфогенез» передбачає інтенсивну роботу на протязі короткого зимового дня, та мобілізацію фізичних і творчих ресурсів. Лендарт у зимовий період є безцінним досвідом для художника, що передбачає роботу в необмеженому просторі в обмежених часових умовах. «Міфогенез» як ритуал вивільнення творчої енергії [131, с.7]. Митців приваблює закритий формат фестивалю, унікальність зимового ландшафту та умови естремального характеру. Вони досліджують взаємодію різних форм об'єктів з природними явищами та фізичними станами матерії, створюючи проєкти з елементами кінетичних перетворень. Використовують різноманітність природного матеріалу: від снігу, льоду, землі, до сухого гілля, дерев, каменів, вогню тощо. Кожен з цих матеріалів передбачає дотримання техніки безпеки, так виявляє специфіку художнього осмислення. Для роботи з кригою потрібна електропилка та відповідний спеціаліст як помічник художника. В такому випадку митець лише керує процесом. Художники працюють з кригою на кількох озерах, які на території фестивалю. Завжди існує небезпека провалитися під лід, впасти в озеро, послизнутися на містку.

На озері локації фестивалю було реалізовано об'єкти С. Якуніна (Львів) «Зондаж» та «Площина з змінним кутом відображення», які досліджують фізичні особливості взаємодії твердого та рідкого стану води (іл. 3.1.41, 3.2.3.78). Майже дві тони льоду для виникнення нових візуальних форм, як об'єктів спостереження, що постійно змінювались в залежності від освітлення, час доби та фізичного контакту з автором, постійно народжуючи інші цікаві контексти. На відміну від цупкого льоду в роботі Якуніна, Юлія Бикова використала пластичні властивості очерету. Згинаючи довге замерзле листя, художниця створила структурну «Спіраль», що делікатно пронизувала крижану поверхню озера (іл. 3.2.3.79). У 2013 році В. Бахтов (Миколаїв) реалізував два проєкти «Скіфський квадрат» та «Топографія скіфського

квадрата» за допомогою двох десятків факелів (іл. 3.1.50). «Апофеозом акції стало вогняне дійство і спеціальний проєкт, у якому взяли участь всі учасники. Взявшись за руки художники утворили спіраль — символ фестивалю. Кожен завиток символізує роки існування фестивалю» [147, с. 3].

Особливість фестивалю не лише в його унікальних природних умовах. З 2008 року найбільші проєкти фіксують з висоти пташиного польоту. Спочатку аерофотографування відбувалось за допомогою літака, надалі використовували радіокерований гелікоптер, а тепер застосовують дрон. Одного разу, у 2011 році, зйомку робили із повітряної кулі, наповненої гелієм та керованої із землі. Ідея належала художнику та виконавцю Роману Петруняку (США).

З часом фестиваль набрав потужності завдяки залученню до складу співкураторів Мирослава Вайди та Анни Надуди. Поява партнерів з артінституцій Києва і Львова надала нові можливості для презентації творчих робіт. На основі відзнятого фото- та відеоматеріалу під час проведення фестивалю, експертною радою відбираються кращі проєкти для видання друкованого каталогу та формування експозиційного блоку пересувної виставки по містах країни.

Отже, важливість історичного контексту локації «Міфогенезу» є незаперечною, і сама територія лендарту бачиться такою, що має особливий сакральний зміст, в результаті чого сам фестиваль починає сприйматися як щорічний ритуал.

3. 2. 4. Фестиваль «Хортиця»: індустріальний ландшафт як специфічні умови

Всеукраїнський фестиваль лендарту та сучасного мистецтва «Хортиця» було засновано напередодні еко-фестивалю «Трипільське коло», а саме 12 квітня 2008 року в місті Запоріжжі. Перший одноденний фестиваль відбувся на території заповідника острова Хортиця, Савутіної балки, біля «Трьох мачт» (місцева назва трьох опор ліній електропередачі). Тема фестивалю була дуже оригінальна на той час «Три мачти, або сонце встає на дві хвилини раніше, ніж вчора». Організаторів,

Юрія Баранніка та Олега Красносельського, привабили саме ці три металеві індустріальні конструкції, що контрастують з тлом скелястого пейзажу [198].

Засновки означили ціль фестивалю у становленні та розвитку мистецтва лендарту. Під час фестивалю художники мають змогу реалізувати свої концептуальні ідеї шляхом взаємодії з місцевим ландшафтом, і в такий спосіб віднайти нові способи формотворення. Відповідно, виконання робіт за допомогою природних матеріалів, які мусять бути гармонійно вписані в навколишнє середовище. Одночасно, було дозволено застосовувати завчасно підготовлені матеріали, які ні в якому разі не повинні зашкодити ландшафту заповідника. В якості матеріалів організатори запропонували використовувати мотузки, каміння, дерево, тканину, тощо. Також, на території заповідника було заборонено ламати дерева, палити багаття, збирати трави та наносити будь-яку шкоду місцевості.

У 2009 році фестиваль проходив поряд з Музеєм історії козацтва. В якості запрошених художників була мисткиня з Києва, Г. Надуда, яка спеціалізується на лендарті. Наступного, 2010 року, в середині квітня фестиваль змінив локацію та переїхав до урочища Вирва, біля Торгової Бухти. Цього разу художники працювали на протязі трьох днів – 16, 17, 18 квітня, з п'ятниці по неділю. В перший день був монтаж об'єктів, наступного дня вернісаж і в останній день демонтаж робіт. Кожен фестиваль відбувався з дозволу керівництва Національного заповідника «Хортиця». Директору була до вподоби ідея проведення фестивалю. На його думку, це дуже схоже на ритуали наших нащадків, які також спілкувалися за допомогою мистецтва довкілля, будували святилища, капища, яких багато на території заповідника. Сьогодні людина комунікує з природою, підсвідомо відчуваючи цей контакт з минулим, його культурою спілкування із всесвітом [198].

На четвертий рік своєї діяльності, у 2011 році фестиваль змінив локацію і відбувся на острові Байда. Організатори мотивують часті зміни територій проведення фестивалю бажанням популяризувати історичні пам'ятки місця. Того року організатор зимового фестивалю «Міфогенез» у Вінницькій області, О. Никитюк, створив об'єкт «Філософське каміння» (іл. 3.1.54). Художник знайшов

відповідний для його задуму великий камінь, що нависав над Дніпром та оздобив його білими маленькими морськими камінцями, зберігаючи однаковий інтервал між ними, що нагадувало сітку з діамантів. Шляхом використання лише природного матеріалу та звичайного клею, було створено прекрасну роботу, яка підкреслила неповторну красу ландшафту та привернула увагу пересічних відвідувачів.

Вже десять років поспіль фестиваль проходить на території заповідника Хортиця у берегів Дніпра. У 2012 та у 2013 році фестиваль розмістився вздовж скелястого берега, що навпроти острова Байда [198]. На водах великого Дніпра народилася «Гра» Сергія Якуніна із безлічі трикутників зі скла, в яких переливалися промені сонця, ніби граючись між хвилями (іл. 3.2.4.80). Також, зі скла було створено «Колекцію цінностей. Музей» Олександра Никитюка. Каміння з піщаного узбережжя, поміщене під скляні пірамідальні куполи набувало цінності музейних експонатів, акцентуючі на зміні контексту та значення творів мистецтва у музейних колекціях (іл. 3.2.4.81). З 2014 року фестиваль знову змінив локацію та перемістився до урочища Сагайдачне, яке не входить до складу територій заповідника Хортиця і розміщене навпроти нього по інший берега Дніпра. На початку фестивалю організатори влаштували спільно з учасниками прибирання території, оскільки, поряд розміщені житлові маєтки і люди, зазвичай після відпочинку на природі, залишають після себе сміття. Таким чином, мистецтво лендарту ще раз наголосило про свої принципи взаємодії із навколишнім середовищем, зробивши добру справу та приклад гармонійної взаємодії людини і довкілля. Також, за ініціативи організаторів було створено копію кромлеха на території фестивалю, який існував колись на цьому ж місці.

До повномасштабного вторгнення росії в Україну фестиваль відбувався на території урочища Сагайдачне, а часом у мережі інтернет для митців з інших міст України на час розповсюдження пандемії COVID – 19. Місцеві жителі почали взаємодіяти з учасниками фестивалю як в прибиранні території, так і у створенні мистецьких робіт. Для жителів міста лендарт-фестиваль «Хортиця» – це завжди свято весни та творчої взаємодії. Під час фестивалю відбуваються різноманітні

майстер-класи, спортивні змагання. Захід завжди проходить з п'ятниці по неділю і його відвідують цілими родинами. Важливо, що вхід на захід вільний і фестиваль завжди відкритий до спілкування та взаємодії з усіма бажаючими, де кожен може спробувати долучитися до творчого процесу створення природних об'єктів поруч з майстрами лендарту.

О. Малих, співорганізатор фестивалю «Весняний вітер», коли їхав на фестиваль «Хортиця» у 2017 році, ніяких ескізів та матеріалів із собою не брав. Художник вирішив, що сама місцевість урочища Сагайдачне підкаже йому ідею творчої роботи. Так і вийшло. Досліджуючи територію, художник віднайшов неймовірні хащі з кущами, що позаплітав минулорічний хміль. Для створення об'єкту «Гніздо Чугайстра» О. Малих знадобились ножиці, мотузка та біла фарба для нанесення акцентів. Художник «садовими ножицями, повирізував вхід в цей вігвам. Оскільки воно таке було заплетене, що для того, щоб туди потрапити, треба було розгрібати, а я просто повирізував вікна, в які можна увійти, а всередині висіло перекотиполе. Під вечір я підпалив свічки всередині і все світилося» [Додаток Г, 1].

З самого початку фестиваль відбувався за фінансової підтримки О. Красносельського. Учасникам надавали необхідні матеріалами, а тим, хто приїжджав з інших міст, забезпечували поселення, частково харчування та відшкодовували проїзд. Після подій 2013 року з фінансуванням фестивалю стало сутужно. У 2016 організаторам вдалось винайняти для учасників будинок на воді в урочищі Сагайдачне та забезпечити всі потреби художників і відшкодувати витрати. Того року приїхало багато нових молодих учасників з різних міст України та було створено цікаві концептуальні роботи.

Унікальність лендарту в Запоріжжі криється у взаємодії природного та індустріального ландшафту. Власне, ця особливість мистецького заходу яскраво прочитується у його творчому характері. Для реалізації проєктів учасники привносять в середовище штучні матеріали, трансформуючи ландшафт на зразок промислової забудови міста, та демонтують свої роботи наступного дня, залишаючи простір вільним від невластивих йому форм. В такий спосіб митці на підсвідомому

рівні прагнуть до гармонійного співіснування з навколишнім середовищем, намагаючись повернути індустріальний простір у втрачене лоно природи.

У 2019 році раптово пішов з життя засновник фестивалю, Юрій Бараннік. Наразі, фестиваль існує власними зусиллями і, можливо, згодом продовжить активну мистецьку діяльність та залишиться відкритим до творчої колаборації і культурно-освітніх пропозицій.

3. 2. 5. Фестиваль «Fort. Missia» та суміжні індивідуальні проєкти лендарт

У Львівській області, в селі Поповичі поряд з україно-польським кордоном у 2009 році вперше пройшов фестиваль мистецтв «Fort. Missia». Локація фестивалю розмістилась на залишених після Першої світової війни фортах Перемишльської фортеці, тому ідея фестивалю звучить як «мистецтво на руїнах». Організаторами та кураторами фестивалю в різний час були Мирослав Вайда, Володимир Кауфман та Юрко Вовкогон. Фестиваль виник як наслідок поширення мистецтва лендарту у різних регіонах України. У 2000 році була спроба подібного проєкту на кераміко-скульптурній фабриці у Львові за ініціативи В. Бажая та В. Кауфмана. Майже одночасно, з 2003 року, відбувався фестиваль «Шешори» у Івано-Франківській області. М. Вайда був активним учасником фестивалю і організував виставку фестивалю «Шешори» у львівській галереї «Дзига». Оскільки М. Вайда був «...занурений в лендарт, директор галереї «Дзига», Володимир Кауфман і Маркіян Іванчишин, запропонували співпрацювати» [Додаток Г, 8]. Спочатку М. Вайда працював як художник і співорганізатор, надалі як куратор мистецьких проєктів.

У січні 2009 року було вирішено створити фестиваль «Fort.Missia». Це був мистецький фестиваль, а бути куратором візуального проєкту запропонували М. Вайді. Проєкт мав назву «Територія N». Основною частиною проєкту стали лендарт-об'єкти. Сам фестиваль відбувався з 6 по 12 липня. Для створення об'єктів були запрошені: Михайло Барабаш, Юрій Бараннік, Володимир Бахтов, Катажина Щепюр і Мирослав Козяра з Польщі, артцентр «Тотем» з Херсону. Організатори

фестивалю забезпечили художників усім необхідним, та поселили учасників у помешканнях місцевих жителів, що з часом стало гарною традицією [Додаток Г, 8].

На думку куратора М. Вайди, однією із знакових робіт проєкту варто назвати об'єкт В. Кауфмана «Біотеатр» (іл. 3.1.49). Художник знайшов на території фортів дерево старої липи. Поряд, на зруйнованій фермі було багато старих дощок, з яких він зробив лави. Потім лави було розміщено ярусом навколо дерева, як в театрі. Таким чином, глядачі мали змогу сидіти і спостерігати за процесами життєдіяльності дерева. Це була, ніби, медитація: споглядання руху гілок, мерехтіння листя, набухання та тріскання бруньок. Через рік робота обросла рослинами та гармонійно зрослась з місцем. Свою роботу художник реалізував не один раз на українських та міжнародних проєктах, присвячених мистецтву довкілля. Польський художник Я. Козяра створив роботу безпосередньо на фортах за допомогою вогню. Рухи митця під час презентації проєкту нагадували шаманське дійство. Назва роботи «Переміна», оскільки вогонь змінював як форму об'єкту, так і його сутність. О. Никитюк (Вінниця) зробив «Артерію пам'яті» біля бункерів столітніх фортів. С. Петлюк та О. Хорошко (Львів) створили об'єкт «Сканування». М. Афанасьєв, О. Афанасьєва і С. Дяченко виконали проєкт «Переносна народна фотолабораторія». Також були представлені перформативні роботи від артцентру «Тотем» (Херсон) [Додаток Г, 8].

М. Вайда акцентує, що перший рік проєкту був найкращий, як то закономірно буває. Потім фестиваль переріс у розважальний захід. З'явилися великі концертні сцени. Було багато музичних гуртів і відповідної публіки. Тоді, як і раніше, все було гармонійно задіяно для творчої атмосфери. Художники приїздили, селилися в селі, з ранку і до вечора працювали на фортах. Паралельно з концертною програмою на фестивалі проходили літературні вечори. М. Вайда був куратором на фестивалі тільки у 2009 та 2010 роках. Потім художник переїхав до Києва і проєктом опікувався В. Кауфман. У 2013 році фестиваль «Fort.Missia» відбувся востаннє тому, що фестиваль більшою частиною забезпечував себе сам і це були нестабільні

інвестиції в мистецтво, тому організатори були не в змозі перебороти корумповану систему.

Наразі, це єдиний фестиваль, що виховав чітку концептуальну стилістику українського лендарту. Мистецькі об'єкти реалізовані на фестивалі завжди були обґрунтовані та підкріплені інформаційно. Багато художників мріяли потрапити до лав учасників проєкту, оскільки організатори власноруч обирали та запрошували художників. Також, організатори виплачували гонорар за творчий проєкт, що для України на той час було неприйнятним.

Паралельно лендарт-фестивалю, в Україні відбулося досить багато подібних заходів. Найбільш вагомим було реалізовано в період з 2000 року і по сьогоднішній день. Відповідно у 2000 році було успішно організовано проєкт «Екологія-2000» на кераміко-скульптурній фабриці у Львові. Організаторами виступили В. Бажай та В. Кауфман. У 2009 році М. Вайда, одразу після фестивалю «Fort.Missia», продовжив свій проєкт «Територія N» на виїзній мистецькій лабораторії, що належить галереї «Дзиги», під назвою «Новий Ноїв ковчег» на хуторі Сіда в Івано-Франківській області. Надзвичайно чарівне місце із потужною енергетикою об'єднало таких учасників проєкту, як: Андрій Гуренко, Ярослав Присяжнюк, Ілона Сільваші та Мирослав Вайда. Виїзна резиденція тривала один тиждень. Художники були повністю ізольовані від зовнішнього світу, де навіть мобільний зв'язок не працював і то була ідеальна тиша для творчого пошуку. За шість днів четверо учасників проєкту створили шість робіт. Всі художники використовували місцеві матеріали, окрім А. Гуренка, якому для об'єкту «Трансформа» було необхідно привезти власні матеріали. Я. Присяжнюк та І. Сільваші зробили дві роботи «Маркування» та «Розірваність». Дві роботи зробив і М. Вайда – інсталяцію «Жертвопринесення» та велику об'ємну роботу «Таємниця» [Додаток Г, 8].

Проєкт закінчився 27 серпня 2009 року, а 28 серпня почався «Тиждень актуального мистецтва» у Львові, де М. Вайда також був куратором окремих проєктів. Я. Присяжнюк та І. Сільваші зробили відгалуження проєкту «Побудова міражу», реалізованого на етно-фестивалі «АртПоле». В. Бахтов створив сакральні

реконструкції-геліографіті: «Падаюча вежа», «Тунель» біля Арсеналу у Львові, «Реставрація куполу» однієї із веж замку в Кам'янці-Подільському [Додаток Г, 8].

У 2010 році у Львові відбувся п'ятиденний фестивальний проєкт, присвячений до 130-річчя Стрийського парку у Львові. Куратором проєкту був М. Вайда. Проєкт називався «Park.in» і був продовженням енвайронмент-проєкту «Трансгресії» [188]. Проєкт тривав з 8 по 12 травня. На території парку творили як професійні художники лендарту, так і молоді студенти Львівської академії мистецтв, серед яких були: Павло Ковач (Ужгород), Сергій Якунін (Львів), Ганна Сидоренко (Львів), молоді учасники Олег Сусленко (Львів), Руслан Тремба (Ужгород), Володимир Торій (Судова Вишня), Дмитро Шиян (Одеса), Олексій Коношенко (Львів) та інші (3.2.5.82). Проєкт відбувся як діагностика публічного 130-річного простору парку. Результатом проєкту стали творчі роботи художників у просторі парку.

У 2010 році за ініціативи екологічної організації «Зелене досьє», в Миколаївській області на Кінбурнській косі було реалізовано лендарт-проєкт «Кінбурн. Чиста рівновага». Для участі у проєкті були запрошені такі художники, як: Мирослав Вайда, Василина Буряник, Евеліна Тринцолін, «Відкрита група» у складі Юрія Білея, Павла Ковача та Станіслава Туріни.

У Волинській області в селі Самійличі, молодий художник Сергій Радкевич організував резиденцію «Granny Hall». Головною ідеєю резиденції було надати можливість молодим художникам реалізувати власні ідеї у вільному незайманому просторі, взаємодіючи з контекстом нової для них території. Запрошені художники резиденції: Анатолій Татаренко, Сергій Радкевич, «Відкрита група» у складі Юрія Білея, Станіслава Туріни, Сергія Торбінова та Антона Варги.

У 2013 році, лендарт-частину фестивалю «Fort.Missia» було презентовано на фестивалі «Франко Фест». Фестиваль присвячено письменнику Івану Франку, який проводився на батьківщині письменника, в селі Нагуєвичі у Львівській області. Проєкти художників, які приїхали з різних куточків України, стали центральною мистецькою частиною фестивалю.

Потужним та інноваційним став проєкт Вадима Заплатнікова «Yuniperus» у

2013 році. Ідея проєкту полягала у візуалізації мовного простору роману Тараса Прохасько «НепрОсті» у гірському просторі Яблуницького перевалу в Карпатах студентами архітекторами. Це була літня освітня школа з лекціями, майстер-класами та пленерами. У школі взяло участь більше 25-ти студентів 3-го і 4-го курсу [Додаток Г, 5]. Серед лекторів були: Юрій Андрухович, Жанна Кадірова, Тарас Прохасько, Олександр Дірдовський, актори, музиканти та багато інших. Територіальну школу було розміщено на тому самому місці, про яке описано в романі «НепроОсті». Завданням студентів було відчувати місцевість та спробувати створити проєкти, що на їх думку відповідають духовно об'єктам із роману без попередньо заготовлених ескізів і проєктів. Потім був конкурс робіт і самі студенти обирали найкращі три проєкти для реалізації, які потім всі разом і побудували (іл. 3.2.5.83). Метод школи був направлений дати студентам розуміння гармонійного співіснування з середовищем, та виховати справжніх професіоналів, які орієнтуються на культурний контекст місця подібно до художників лендарту.

У грудні 2016 року у Львові, С. Якунін організував проєкт «В очікуванні снігу». «Ми хотіли зробити форми, які, коли сніг впаде, накриє, створити такі об'єми. Поки це все монтували, сніг розтанув і ми вже почали імпровізувати» [Додаток Г, 11]. Проєкт носив етюдний характер, враховуючи властивості снігу та можливості авторів. Майданчик був невеликий. Працювало четверо художників: Маргарита Журунова, Богдан Локатир, Олексій Коношеко та Сергій Якунін. Всі працювали над однією ідеєю, оскільки снігу не було, бо він розтанув.

Навесні 2017 у Славутічі під час фестивалю «86» організаторами було створено інтервенцію природи, власне лісу, у місто. Тобто, ідея кураторів Єгора Анцигіна, Катерини Тихоненко, Ганни Кахіані полягала в тому, що художники створюють лендарт-проєкти на кордоні лісу та міста. Потрібно зазначити, що Славутич побудовано посеред лісу, і мистецтво стало «Рубіконом» для двох ареалів.

У Львові в 2017 році відбувся лендарт-проєкт на пагорбі Баба-Род, з якого розбудовувалося місто Львів. Фестиваль так і назвали – «Баба-Род». Кураторами проєкту (С. Якунін, П. Ковач та О. Коношенко) було оголошено конкурс робіт, які

мали розміститися на території відповідного заповідника. Об'єкти створювали: Данило Ковач, Юрій Вишняков, Віталій Кохан, Наталія Лісова, Павло Ковач, Сергій Якунін, Олексій Коношенко та Антон Саєнко (іл. 3.2.5.84). Деякі об'єкти збереглися до сих пір. У вересні 2017 року на Куяльницькому лимані пройшов фестиваль під назвою «Павутина» для молодих художників з різних міст, де творчий тандем Маргарита Журунова та Богдан Локатир реалізували проєкт «Перекоти-поле ХХІ століття» (іл. 3.2.5.85). У 2018 році етно-фестиваль «Тустань», що у заповіднику Тустань Львівської області, долучив до своєї основної програми і лендарт. Подібних прикладів влаштування заходів мистецтва докільля багато, але вони розпорошені в часі та мало досліджені.

Проблеми та перспективи. Лендарт як напрям сучасного мистецтва, недостатньо відомий в Україні, в той час як в Європі і Америці він є однією із найцікавіших течій, головна ціль якого – звернути увагу людства на проблеми екології та збереження Землі. Одна з причин байдужості до лендарту в Україні з боку сильних світу цього і мас-медійного простору, його, на перший погляд інвестиційна непривабливість, так як об'єкти художників часто недовговічні і створюються з підручних засобів (піску, глини, колод, трави, вітру, заліза, сонця і. т. д.). Закордоном лендарт має державні та приватні дотації. У нашій країні цей напрям існує завдяки ентузіазму художників, який живиться щирою любов'ю до землі і її невичерпних ресурсів. Також, великою проблемою є досить вузьке висвітлення діяльності заходів мистецтва докільля у мистецтвознавчій царині. Відчутний брак наукової мистецької літератури по тематиці лендарту на заняттях та лекціях подій, присвячених творчій взаємодії людини з довкіллям. Незважаючи на зазначені обмеження, український лендарт набуває все більшої популярності як серед творчої молоді, так і серед усіх бажаючих отримати досвід з творчого спілкування з природою. Такі практики стали актуальні серед українського населення після повномасштабного вторгнення росії на територію України, з терапевтичною метою самозцілення та адаптації внутрішньо переселених громадян до нових для них міський ландшафтів.

Висновки до розділу 3

Отже, дослідивши розвиток лендарту в Україні, можемо стверджувати, що вітчизняне мистецтво довкілля сформувало специфічну світоглядну мову, відмінну від закордонних практик. Український лендарт сформувався завдяки творчості багатьох видатних митців, кожен з яких привніс унікальний підхід та бачення, збагачуючи цей напрям мистецтва. У розділі виявлено ряд характерних рис творчої діяльності, притаманних українським художникам, серед яких: новаторські роботи *Юрія Баранніка*, які розширили межі сприйняття лендарту в Україні, інтегруючи національні мотиви з сучасними художніми практиками; творчий винахід *Володимира Бахтова* «геліографіті» для фіксації міфології ландшафту; значний внесок *Петра Бевзи* у теоретичне осмислення лендарту, що впровадив термін «мистецтво довкілля»; роботи *Ганни Гідори* відображають культурну ідентичність та історію рідного регіону; майстерне поєднання *Миколою Журавлем* традиційних технік з сучасними концепціями; проєкти *Володимира Кауфмана* відзначаються інтеграцією урбаністичних та природних ландшафтів, створюючи нові просторові інтерпретації; інноваційні підходи до лендарту *Олександра Никитюка* в дослідженні екологічних та соціальних аспектів через мистецькі інтервенції в природне середовище та відомий експериментальними проєктами творчий дует *Анни Сидоренко та Сергія Якуніна*, які поєднують природні елементи з мистецькими інсталяціями, підкреслюючи взаємодію людини з довкіллям. Завдяки внеску цих митців український лендарт набув унікального обличчя, відображаючи національну ідентичність та культурні особливості, що відрізняють його від західних практик.

Виокремлено тенденцію розвитку лендарту в Україні та фактори впливу історичного та ментального контексту. Досліджено характер даного виду мистецтва, його особливості та порівняно український творчий досвід із закордонним. Неповторність краси українського пейзажу створила усі передумови для зародження українського напрямку лендарту, що в свою чергу спровокувало виникнення відповідних фестивалів. Ландшафтна різноманітність локацій фестивалів надає митцям можливість творчого пошуку та реалізації за допомогою природних елементів та стану природи, що стало одним із факторів, за яких український

лендарт набуває популярності серед творчої молоді, як майданчик для художніх експериментів. Кількість учасників лендарт-фестивалів щороку зростає, долучаючи нових художників. У свою чергу, нові учасники вносять свіжі ідеї у розвиток українського лендарту.

Дослідивши творчу діяльність та хронологію розвитку лендарт-фестивалів, симпозіумів і суміжних практик, можна впевнено стверджувати, що українське мистецтво докільля виплекало своєрідну неповторну світоглядну мову, що і робить його відмінним серед усталених закордонних практик. Виявлено своєрідну відмінність у творчих підходах як окремих митців, так і фестивалів, що склалося територіально. За рахунок природного ландшафту лендарт східних областей України багато в чому різниться від лендарту західних її територій. Індустріальні краєвиди Запоріжжя тяжіють до внесення у природу технічних елементів. Роботи ж створені на фестивалях серед карпатських краєвидів органічно зливаються з природою за рахунок максимального використання природного матеріалу. Українські художники лендарту глибоко відчують контекст місця, його ідентичну історію, і для них надзвичайно важливо віднайти гармонію творення і натури, не насаджуючи своє, а розкриваючи потенціал конкретного природного оточення.

Також виокремлено тенденцію розвитку лендарт-осередків та фактори впливу на них історичного і ментального контексту. Означено специфіку творчого методу відносно природних умов середовища, в яке поміщено художника. На протязі фестивальної діяльності було напрацьовано архівну базу документації та проведено ряд виставок і експозиційних проєктів у галерейному просторі різних міст України. Надруковано десятки каталогів. Запроваджено чотири усталених щорічних фестивалі: зимовий лендарт-фестиваль «Міфогенез», ленд-арт-фестиваль «Хортиця», фестиваль лендарту «Весняний вітер» та лендарт-симпозіум «Простір покордоння». Два із згаданих заходів діяли понад двадцять років поспіль – фестиваль лендарту «Весняний вітер» та лендарт-симпозіум «Могриця», який досі успішно функціонує. Фестивальний досвід виховав плеяду самобутніх лендартистів. Українське мистецтво докільля об'єднало провідних митців лендарту як з України,

так і закордону. Двадцять років поспіль гармонічного творчого злиття з природою, де жоден з учасників та глядачів не залишився байдужим, і в тій чи іншій мірі застосовує досвід лендарту у власній творчості.

Дослідивши діяльність художників лендарту в контексті сучасного українського мистецтва, можемо впевнено твердити, що вітчизняне мистецтво докільля сформувало самобутню світоглядну мову, відмінну від закордонних практик. Сфера функціонування українського лендарту передбачає аналіз національного ландшафту як засобу самоідентифікації і відображає глибоко вкорінені міфічні зв'язки між культурною ідентичністю та природними процесами, які простежуються в міфології стародавніх трипільської, скіфської та гуцульської культур. Для вітчизняних митців органічні матерії стали універсальним дослідницьким інструментом пізнання світу, культури і традицій свого народу. Освоєння художниками середовища демонструє взаємозв'язок історичних і ландшафтних структур, окреслюючи вернакулярну складову вітчизняного лендарту та виокремлює його регіональну ідентичність. Також, виокремлено фактори впливу історичного й ментального контекстів вітчизняного мистецтва докільля, де особливе місце належить емоційно-чуттєвій сфері, що дає підставу виокремити кордоцентричну складову українського лендарту в системі світового мистецтва як унікального явища творчого світосприйняття. Водночас питання гармонії людини і природи набуває особливої актуальності в третьому тисячолітті з його розмахом урбанізації та активної індустріалізації. Саме лендарт як вид мистецтва виконує унікальну функцію повернення втраченого «антеїстичного» відчуття – єдності людини з природою.

РОЗДІЛ 4. МИСТЕЦТВО ЗЕМЛІ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

4. 1. Тема війни художніми засобами лендарту

Шляхом спостереження, виявлення та підкреслення органічних матеріалів художник пізнає світ, спілкується з природою, шляхом єднання з нею в момент творення, прагне віднайти втрачену гармонію.

Саме тому питання мистецької терапії природним середовищем зацікавило закордонних дослідників ще у 90-х рр. XX ст. Екологічні системи розглядаються ними як джерело страждання, так і зцілення. С. Габлік вбачає коріння такої терапії в тісному зв'язку людини з довкіллям з найдавніших часів, оскільки спирається на історичне використання мистецтва як ритуалу [220]. На важливості споконвічного зв'язку людства із природою наголошує і культуролог, філософ та соціолог Т. Рошак [236]. Про лендарт-терапію, як повернення до суті творчого процесу пише А. Діканн, оскільки природа і людина – нероздільні творці. З незапам'ятних часів люди зверталися до природи, щоб виразити себе, звільнити, зцілити або змінити себе. Така форма автентичного творчого вираження як лендарт-терапія дозволяє будь-кому, незалежно від його проблеми (психосоматичні розлади, психологічні патології, адиктивна поведінка тощо), звільнити своє задушене тіло, заново відкрити життєву силу, реконструювати зв'язок між тілом та розумом, щоб знову стати суб'єктом [217]. Досліджуючи дітей, відрізаних від досвіду взаємодії з природою, яких поглинули цифрові технології, Р. Лув увів у науковий обіг поняття «розлад дефіциту природи». На думку дослідника, створення мистецтва по відношенню до землі, допомагає встановити контекст для емоційного та психологічного здоров'я [229]. Також про це зазначає у своїй праці В. Мельниченко: «Заняттям з лендарту притаманна заспокійлива дія, ... це допомагає вирішувати життєві ситуації, сприяє формуванню психічних і якісних якостей особистості» [125, с. 4, 80]. Дослідження К. Кніббе та П. Хансен-Адамідіс «Сад як полотно: терапевтичні метафори в дитячому саду» тлумачить про сад як живий витвір мистецтва, кожна складова якого відповідає метафорам людського життя, та про вплив арт-терапії на природу. Кніббе та Хансен-Адамідіс зазначають про численні переваги садівництва, включаючи

покращену концентрацію, підвищення самооцінки, зниження тривоги [230]. Про заспокійливу функцію арт-терапії та середовища говорить і П. Вітакер. Дослідниця описує мистецький проєкт Катаріни Компан Ерзар «Квіти співчуття», пов'язаний з травмою трьох поколінь словенців, які постраждали від Другої світової війни. Вистава, яка поєднала музику, поезію та мистецтво, вивільнила болючі емоції, та надала їм сенс і значення через творчу форму [244].

З початком повномасштабних воєнних дій на території України десятки тисяч людей теж постраждали та втратили свої домівки. Більшість деокупованих та розмінованих територій досі залишаються небезпечними для вільного пересування. До таких місць належать і локації щорічних фестивалів лендарту, саме тому було неможливим їхнє проведення (на тих територіях) у 2022 році. Це призвело до пошуку нових шляхів творчої реалізації.

Так, за ініціативи галереї сучасного мистецтва «Асортиментна кімната», спільноти «SVAYA», організації «MetaLab» за підтримки громадської некомерційної організації «Інша Освіта» й німецької гуманітарної організації «Sign of hope / Hoffnungszeichen» було створено мистецький кемп «Тіло міста» для підлітків, що опинилися в Чернівцях та Івано-Франківську через війну росії проти України [189]. Оскільки дітям складніше адаптуватися до нових життєвих умов та обмежень, і доки дорослі вирішують проблеми, дитячі психологічні травми залишаються поза увагою, що становить загрозу для формування повноцінного свідомого покоління. Програма кемпу передбачає дослідження міста через мистецькі практики з метою допомогти знайти друзів, стати частиною нового простору. Українські художниці та кураторки – Ольга Поляк, Марія Агісян та Наталя Лісова запропонували підліткам взаємодію з природним середовищем Чернівців. Досліджуючи простір та себе в ньому, учасники прагнули поєднатися з органічними матеріалами.

У Івано-Франківську теоретичне заняття з лендарту було проведено в бомбосховищі через оголошену повітряну тривогу, а практичні заняття відбулися у парку вже після відбою тривоги. Учасники віднайшли у довкіллі дерева зі зламаними гілками, дупла старих дерев та намагалися доповнити їх, взаємодіяти та

співпереживати. Розмаїттям ідейного пошуку стала короткотривала інсталяція «Сніданок на траві», коли на білій скатертині, розстеленій на траві підлітки розмістили свої улюблені страви, виконані з листя, гілок, кори дерев, каміння, шишок, квітів, сіна та насіння як альтернативний спосіб вирішення продовольчої кризи (іл. 4.1.86).

За ініціативи мистецтвознавців Катерини Кіт-Садової та Ляни Мицько (директорки Львівського муніципального мистецького центру) у львівському прихистку – модульному містечку для біженців, названому Маріяполіс (від Маріуполь – місто Марії), менторка Н. Лісова провела майстер-клас з лендарту для дітей віком 5–12 років [113, с. 461]. У цьому містечку (на Сихові) було об'єднано сім'ї з Маріуполя, Херсона, Краматорська, Луганська та інших регіонів, де відбувалися і досі тривають активні бойові дії; проте окрім тимчасового прихистку найменшим його мешканцям потрібна увага та психологічна розрада. Так, під час заняття діти вирішили створити органічні макети будівель. Коріння зрізаного дерева перетворилося на старий будиночок з кімнатами для жолудів, затуленими листочками-дверцятами, що свідчить про необхідність особистого простору, якого дітям бракує в тимчасовому помешканні. Тріщини будинку діти «позашивали» гілками, а старий цвях у серцевині дерева, наче рану, затулили мохом. Бажання полагодити символічну оселю виявляє тугу за домівкою. Сімейство жолудів, тулячись один до одного, заховалось під одним дахом, демонструючи цінність родинних зв'язків та досвід переховування в часи бомбардування. Мобільний будиночок для жолудів символізує переносну споруду для спільного проживання, що в теорії мало б забезпечити можливість збереження будинку та його мешканців шляхом транспортування у безпечне місце (іл. 4.1.87).

Символічні льодяні будинки повстали в лендарт-проєкті Маргарити Журунової та Богдана Локатиря «Крихке» (іл. 4.1.88). Тут витесані з криги невеличкі будинки розміщені на крижаній поверхні річки, щоб згодом розсипатися та розчинитися. Деякі з цих будівель мають поздовжні тріщини. Саме дім як символ історичної тяглості, стабільності, надії та родинного затишку, сьогодні є вкрай вразливою

константою. Автори реалізували проєкт за підтримки культурної інституції «Асортиментна кімната», яка долучилась до оупен-колу програми «Emergency Residencies» від «Kyiv Biennial».

У пошуках гармонії та ментального захисту людині притаманно повертатися до лона природи. Так, харківські митці Юрій Штайда та Вікторія Телетьєн знайшли прихисток у Винниківському лісі на Львівщині. 10 жовтня 2022 року вони вирушили по гриби до сусіднього лісу, коли над ними пролетіла російська ракета. Впавши на землю, глибоко вдихаючи запах осіннього листя, вони відчували умиротворення. Художники помітили, що в момент переховування у лісі вони почувалися більш захищеними, аніж у будинку, який може стати мішенню для ракети, тоді як природа залишається поза інтересами агресора. Бажання огорнутися спокоєм й поринути в медитативний стан осіннього лісу надихнуло митців на лендарт-дію «Ковдра» (іл. 4.1.89). Згодом автори реалізували цю ідею для проєкту КОНТРміф від громадської організації Центр культурного розвитку «Тотем» (м. Херсон) [199].

Таким чином, спільна мета об'єднала культурних діячів для відновлення практики лендарту у важкий для України та її творчого середовища воєнний час. Водночас у мистецтві довкілля було віднайдено функцію символічного зцілення, оскільки людині як органічній істоті притаманно контактувати, доглядати, співпереживати з навколишнім середовищем, бути його частиною. У лендарті кожен вільний у своїх мистецьких висловлюваннях, а знайдена художником форма відображає внутрішній стан мистця. Лендарт-терапія використовує мистецтво і творчий процес для терапевтичного дослідження та примирення емоційних конфліктів, сприяє самосвідомості, розвитку соціальних навичок, вирішення проблем, зменшення тривоги та підвищення самооцінки. У такий спосіб сучасне мистецтво загоює травми війни, спонукаючи на створення нового прекрасного для протидії життєвим складнощам, надихає не втрачати віру у майбутнє.

4. 2. Виклики та перспективи лендарту в умовах воєнного стану

Нині художні дії українських художників лендарту позбавлені довготривалої фестивальної діяльності у природному середовищі та вимушені змінювати свою географію, підкоряючись підвладним обставинам сьогодення. Від початку повномасштабного вторгнення росії на територію України переважна більшість локацій, де раніше відбувалися щорічні лендарт-фестивалі та лендарт-симпозіуми, стала смертельно небезпечною для їх проведення. Випробування, що випали на долю українського народу, призвели художників лендарту до пошуку незвіданих ландшафтів на шляху до нового напрямку творчої взаємодії з довкіллям.

З такою метою у 2023 р. було здійснено спробу вперше провести низку лендарт-заходів в історичних локаціях Ужгорода, де у свій час автохтонне населення, виборюючи право на власну культуру, мову та свободу, чинило віковий спротив Австро-Угорській імперії, Чехословацькій республіці, а згодом і радянській владі, сформувавши безцінний спадок самобутньої культури [66, с. 23]; [196, с. 5]. Здобувши незалежність та зберігши свою ідентичність, Закарпаття і сьогодні стоїть на сторожі української державності, ставши новою домівкою для вимушено переселених співвітчизників. Так, резиденція сучасного мистецтва «Вибагте Номерів Немає», за підтримки European Cultural Foundation, The beaux-arts Academy in Paris, від 24 лютого 2022 року надає прихисток та можливість продовжувати мистецьке життя внутрішньо переміщеним діячам культури [165]. За ініціативи куратора резиденції, художника Петра Ряски та учасниці резиденції, аспірантки кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (Київ), Наталії Лісової, у партнерстві з галереєю «Коридор», навесні 2023 року було організовано цикл лекцій: «Лендарт: мистецтво за межами галерей», «Про художню взаємодію з простором», «Війна мовою лендарту», присвячених дослідженню творчої співпраці людини з природою та розглянуто виникнення, контекст, дефініції лендарту, визначено специфіку «мистецтва довкілля», висвітлено осередки лендарту в Україні та їх долю в умовах повномасштабного вторгнення. Також, Н. Лісова, як кураторка освітнього процесу, з 27 травня по 24 червня провела

п'ять практичних занять «Вправи з лендарту», до яких долучилися учасники віком від 17 до 70 років, серед яких як знані митці, так і студенти Закарпатської академії мистецтв. Художнє дослідження вернакулярного ландшафту Ужгорода за допомогою природних матеріалів сприяло виявленню учасниками нових форм сприйняття та переосмислення історичної спадщини Радванського і Цегельного озер, Боздоського парку, Ботанічної набережної та Набережної Незалежності. Асимільовані містянами рудименти радянської влади є чудовим прикладом трансформації історії у кризові періоди, оскільки, цитуючи дослідника Дж. Джексона, ландшафт є «тривимірною спільною реальністю певної спільноті людей, яка надає ландшафту його специфічний характер» [224, с. 5]. На думку Є. Буцикіної, особливого значення в такі переломні моменти як сьогодні, набувають вернакулярні ландшафти, «створені в межах креативних практик в просторі міста», вони здатні сприяти розвитку українських міст та вирішити проблеми пострадянської еkleктики [15, с. 47].

Однією з перших локацій практичних занять з лендарту організаторами було обрано Радванське озеро, що знаходиться в одному з найстаріших мікрорайонів Ужгорода – «Радванка», де нині найбільше поселення ромів в Ужгороді. За радянської доби у 1950 році тут було проведено розвідні роботи і відкрито поселення слов'янського племені хорватів VIII-IX ст., розкопки 1964 року дали знахідки муст'єрської культури кінця старшого палеоліту, де згодом було облаштовано кар'єр для видобутку андезиту [99, с. 160]. У 1970-х роках підземні води затопили кар'єр, який став неформальним місцем для відпочинку, про що згадує В. Харабарук у роботі «Від найвищого до надлишковості / SUPREMUS IN EXCESS» [97, с. 134]. Художник вшановує перші ужгородські графіті кінця 80-х років на Радванському кар'єрі, намагаючись відновити їх по пам'яті екологічно-безпечним способом за допомогою паперової стрічки без застосування фарби. Філософське трактування відтвореного напису дає підставу для припущення того, що автори в передчутті розпаду СРСР свідомо створили великі за масштабами написи фарбою на найбільшій скелі кар'єру навпроти самоорганізованого пляжу з настановою для прийдешнього покоління. Витісняє філософські роздуми про

існування і проєкт Павла Фулея «Камінь. Вода. Взаємодія», в якому автор намагається окреслити діалог між каменем та водою, де краса існує не лише в гармонії, а й у взаємодії протилежностей [97, с. 135] (іл. 4.2.90). Перформативні дії Марії Пелішенко, Віталіни Бойків, Світлани Заприлюк та Габріелли Федяєвлі у водоймі кар'єру зафіксувала Марина Малютіна у проєкті «Марени». Наталія Шевченко сконструювала інсталяцію для проєкту-перформансу «Мовчазний дзвін», що здатна викликати звуки лише у підсвідомості глядача (іл. 4.2.91). Також, художниця створила артоб'єкт-намісто «Амулет» із залишеного непотребу та людських послідів у заростях кар'єру, де забіліли чепурні «Сліди» із гумових рукавичок С. Заприлюк.

Творче втручання у простір озера Цегельного в парку Перемоги розворушило історію про його виникнення та загрозу забудови. Озеро утворилося в результаті забору глини для цегельного заводу, котлован якого наповнився водою, де згодом сформувалась рекреаційна зона з рідкісним тваринним та рослинним світом [159]. У 2017 році мешканці прилеглих територій врятували озеро від загрози спорудження комерційних об'єктів, де нині відбуваються різноманітні еко-заходи [167]. Містяни лагідно називають озеро «Кірпічка», що, як неформальна назва, на думку дослідників О. Кононека та О. Гнатюка, може слугувати маркером місцевості для формування ментальної карти Ужгорода [67, с. 36, 39]. «Кірпічка» «постає символом спротиву і плекання життя на землі, яку намагаються знищити». Тож, об'єкт Габріелли Федяєвої та Марії Пелішенко «Інверсія» із гілкою дерева, що проростає вглиб озера у зворотному від берега напрямку, символічно переповідає процес відродження природного ландшафту від моменту механічного втручання людини до його поточного стану сьогодні. Подібним настроєм просякнуті колективні діяння у проєкті П. Ряски «Народження венери». Кожен з учасників на запрошення художника постав в образі Венери з однойменної картини С. Боттічеллі та пройшов крізь білосніжний портал з напівпрозорої тканини, мерехтливо роздмуханої вітром між гілками дерев. Мистецький алегоричний акт-омаж у природному середовищі практично став ритуалом переродження, очищення та наповнення надії так само, як

ця «оаза», що з часом виникла посеред міста, є для мешканців прилеглих будинків невід'ємною складовою рідного ландшафту.

Творчі дії на території Боздоського парку випадково виявили у хащах залишки помешкання. Цілком вірогідно, це могла бути приватна садиба оскільки парк засновано у 1954 році поряд з мікрорайоном Боздош. В джерелах старовинне село згадується ще у XV ст. як володіння сім'ї Бозош з величним палацом, рештки якого можна побачити на території підприємства «Модуль М» [192]. Натхненний знахідкою, Михайло Мельниченко задокументував фрагменти покинутої дерев'яної будівлі у парку, як самодостатній рукотворний об'єкт енвайронменталарту. Про вічний процес смерті та народження трактує робота Інни Лук'янець «Відродження». Авторка намагалася вдихнути життя у мертве дерево, встромивши у його стовбур соковите зелене листя. На думку художниці, те, що зруйноване природно або неприродно обов'язково буде відроджене або людиною, або природою, що і є сенсом буття [119, с. 116]. Іштван Кус зберіг погризену гілку з парку, якою учасники занять гралися з вуличним собакою. Художник назвав свій артоб'єкт «Іграшка», як символ відповідальності перед тими, кого ми приручили та кому дали надію.

Для містян територія Ботанічної набережної асоціюється із ботанічним садом, дитячою залізницею (1947-2019 рр.) та Закарпатською обласною філармонією, перелаштованою у 1947 році радянською владою з хоральної синагоги, спорудженої 1904 року у мавританському стилі [66, с. 156]. Для учасників «Вправ лендарту» локація набережної стала прихистком від дощу. Через негоду дослідження ландшафту було продовжено під мостом на дні річки Уж, де М. Малютіна помітила «Плинність моменту» у слідах, залишених краплями дощу на поверхні річкової гальки (іл. 4.2.92). Н. Шевченко створила «Серію річкових знахідок: Домівка, Насіння, Око, Відбиток пальців, Зародок». М. Мельниченко знайшов доказ людського втручання у природний предмет – кріпильний дюбель у річковому камені, та адресував артефакт другу художнику – «Присвята Віктору Покиданцю». У роботі «Чорнить мене» Г. Федяєва вивчала фарбові властивості обвугленої деревини покинутого багаття.

Традиційно ужгородці зустрічаються та відпочивають біля липової алеї набережної Незалежності і пестливо називають цей мальовничий ландшафт «Набка», що, де-факто є маркером місцевості для ментальної карти [67, с. 36, 39]. П. Фулей помітив на «Набці» величезну кількість опалого липового цвіту, що гинув під ногами перехожих та створив з нього спіральний «Липовий цикл», як нагадування про нестабільність та непередбачуваність людських почуттів. Софія Голубева, спостерігаючи за відпочиваючими «Набки», у своїй дії «Вишивка / Вишиванка» акцентувала увагу на потребі українців одягати вбрання з національною орнаментикою та кольорами з початком повномасштабного вторгнення, що допомагає ідентифікувати їх серед іноземців та уособлювати образ непереборного українця.

Результати дослідження вернакулярного ландшафту Ужгорода були показані на груповій виставці «Там була якась історія» в галереї «Коридор», де свої напрацювання представили: Віталіна Бойків, Габріель Булеца, Софія Голубева, Світлана Заприлюк, Райвіс Капілінскіс, Анастасія Колібаба, Кус Іштван, Наталія Лісова, Інна Лук'янець, Марина Малютіна, Михайло Мельниченко, Марія Пелішенко, Віктор Покиданець, Петро Ряска, Андрій Стегура, Роберт Саллер, Габрієлла Федяєва, Павло Фулей, Вадим Харабарук, Наталія Шевченко [19].

Зазначені у дослідженні «вернакулярні креативні практики» на думку Є. Буцикіної є «ключовим двигуном розвитку творчого потенціалу міста» і «мають великий потенціал у якісному перетворенні вернакулярного ландшафту міста» [15, с. 50]. Отже, спроба учасників проєкту дослідити околиці Ужгорода способом мистецької взаємодії з ландшафтом через спостереження, виявлення та підкреслення особливих рис, допомогла висвітлити історію та контекст ментального середовища.

Ландшафт формується як силами природи, так і природою людських відносин, історією рідного краю. Вимушене внутрішнє переміщення з окупованих територій змінило долю багатьох людей проти їх волі. Потреба взаємодії з ландшафтом стала невід'ємною складовою майже кожного: чи то оброблення землі, чи творче оспівування, а насамперед, це потреба обороняти та зберігати свою землю для

нащадків. Втрата зв'язку з близьким серцю крайобrazом на фізичному рівні спричиняє фантомну присутність на відстані, коли скрізь ввижаються знайомі стежки, пагорби, ще не зруйновані фасади будівель та буденні звуки мирного життя.

Ландшафт формується як силами природи, так і природою людських відносин, історією свого краю. Так, нерухомий пейзаж переміщується в часі генерування нової реальності. Відтак, вимушене внутрішнє переміщення з окупованих територій змінило долю багатьох людей проти їх волі. Для більшості з нас життя раптово набуло досі незнаного сенсу існування. Потреба взаємодії з рідним ландшафтом стала невід'ємною складовою майже кожного: чи то оброблення землі, чи творче оспівування, а насамперед, це потреба обороняти та зберігати свою землю для нащадків.

Втрата зв'язку з рідним крайобrazом на фізичному рівні спричиняє фантомну присутність на відстані – куди не кинеш оком, скрізь ввижаються милі серцю стежки, пагорби, ще не зруйновані фасади будівель, буденні звуки мирного життя...

25 років художньої взаємодії з історичним ландшафтом села Могриці від 24 лютого 2022 року є неможливим через смертельну загрозу постійних обстрілів. До болю рідні краєвиди стали вимушено недосяжні, небезпечні... Та попри глибоку тугу за ландшафтом і широку географію свого переміщення, спільнота, сформована лендарт-симпозіумом «Простір покордоння», продовжує мистецьку тяглість на відносно безпечній території урбанізованого простору. Набутий досвід творчого співіснування з довкіллям закарбувався в пам'яті назавжди. Куди б ми не вирушили, які б випробування не випали на нашу долю, рідні краєвиди залишаються з нами на все життя. Недосяжні ландшафти продовжують своє існування всередині нас, а ми продовжуємо існувати всередині власного внутрішньо переміщеного ландшафту.

До болю рідні краєвиди стали вимушено недосяжні та небезпечні. Попри глибоку тугу за ландшафтом і широку географію свого переміщення, спільнота, сформована лендарт-симпозіумом «Простір покордоння», продовжила мистецьку тяглість на відносно безпечній території урбанізованого простору у проєкті «Внутрішньо переміщений ландшафт». За підтримки Goethe-Institut в Україні

організаторам вдалось об'єднати у творчі групи внутрішньо переміщених художників лендарт-спільноти у Харкові, Львові, Києві та Сумах задля реалізації творчих робіт в межах міст з 1-го жовтня по 25-те грудня 2023 року. Мистецькі твори, в залежності від природних умов та загрози обстрілів, були розташовані як в публічних просторах, так і в закритих приміщеннях: літній майданчик Національного центру «Український Дім» (Київ), Саржин Яр у Харкові, локація «Хіросіма» у Центральному парку відпочинку в Сумах, Медова Печера в Майорівці та вуличний простір галереї «Дзига» у Львові.

Загалом, у проєкті взяли участь 30 митців та мисткинь: Ганна Гідора, Катя Бучацька, Наталія Лісова, Віталій Кохан, Антон Сасенко, Клеменс Пул, Ілля Новгородов, Марина Конєва (Київ); Анна Кохан, Олег Кохан, Наталія Кохан, Роман Лінник, Олександр Федоренко, Тимофій Осипов, Марина Фенота, Саша Садовська, Марина Тодорчук, Ірина Ганаза (Суми); Костянтин Зоркін, Таня Пухнавцева, Ярослава Майстренко, Олег Калашник, Марія Єрмішина, Еміль Мамедов, Влад Юдін, Ліля Петрова (Харків); Еліза Мамардашвілі, Артур Гармидер, Маргарита Журунова, Богдан Локатир, Вікторія Телетьєн, Юрій Штайда, Сергій Якунін, Олексій Коношенко, Олена Волинська, Вікторія Романчук (Львів). Взаємодіючи з міським ландшафтом, художники осмислювали досвід війни крізь мистецькі об'єкти, відео та перформанси. Наприклад, для Тетяни Пухнавцевої внутрішньо переміщений ландшафт пов'язаний з переміщенням внутрішнього світу з усіма його травмами. Тому для мисткині проростання чорної трави стало символом стійкості і тендітності. Марія Марула у роботі «Біль фантомного тіла» звернула увагу на дрібні органічні матерії, які люди, подорожуючи, намагаються взяти з собою, аби зберегти частину ландшафту, як то: камінці, мушлі чи квіти. «Проекції спогадів» Ганни Гідори передали смуток відчуття втраченої можливості взаємодії з дитинства рідним простором Могриці. Перформанс Елізи Мамардашвілі «Коли квіти мовчать» став для художниці символічним зв'язком із темними водами прикордонної річки Псел. «Недосліджені біотопи» Емілія Мамедова спонукали відвідувачів Саржиного Яру до збалансованого співіснування, тощо.

Розкриваючи тему проєкту, куратори організували зустрічі, лекції та дискусії у мистецьких інституціях: Національний центр «Український Дім» та галерея «The Naked Room» у Києві, галерея «АРТ-простір» на Театральній в Сумах, ЦСМ «ЄрміловЦентр» у Харкові, «Jam Factory Art Center» у Львові та Львівський муніципальний мистецький центр.

З початком повномасштабного вторгнення росії на територію України, діяльність фестивалів та симпозіумів мистецтва докільля на колишніх локаціях стала неможливою. 25 років художньої взаємодії з історичним ландшафтом села Могриця у Сумській області від 24 лютого 2022 року були перервані через небезпеку постійних обстрілів, оскільки локація симпозіуму «Простір покордоння» знаходиться на кордоні з державою агресором. Нині, експериментальний осередок творчого діалогу митців з навколишнім середовищем, як і переважна частина українських земель, скалічений тривалими бойовими діями. До болю рідні краєвиди стали вимушено недосяжні та небезпечні. Загроза втратити історію багаторічного досвіду мистецького дослідження природних структур змусила учасників симпозіуму шукати нові напрямки для продовження творчих практик в умовах війни.

Попри глибоку тугу за ландшафтом та широку географію свого переміщення, спільнота, сформована лендарт-симпозіумом, продовжила мистецьку тяглість на відносно безпечній території урбанізованого простору у проєкті ГО «Простір покордоння» – «Внутрішньо переміщений ландшафт», за фінансової підтримки «Стабілізаційного фонду культури й освіти 2023» від Федерального міністерства закордонних справ Німеччини та Goethe-Institut в Україні. Кураторам та координаторам проєкту, Ганні Гідорі, Наталії Маценко та Вікторії Бронзі, вдалось об'єднати у групи внутрішньо переміщених резидентів симпозіуму, які тимчасово перебазували процес створення лендарт-робіт із прикордонної території у міста свого перебування під час війни. Так, з 1-го жовтня по 25-те грудня 2023 року було здійснено спробу уявно «перемістити» мистецький ландшафт села Могриця у

міський простір, продовжуючи «реферувати до цього місця, тримаючи його одночасно в пам'яті та у візіях майбутнього» [104, с. 148, 149].

Проект об'єднав Харків, Львів, Київ та Суми з метою прослідкувати трансформацію ландшафту в умовах війни, вимушених переміщень, віднайти способи сприйняття понівеченої землі та шляхи її відновлення. Наталія Маценко та Вікторія Бронза зазначають, що проект «Внутрішньо переміщений ландшафт» «звертається до питання взаємин із ландшафтом і трансформації оптики, залежно від того, чи цей ландшафт безпечний, чи загрожений, досяжний, чи недоступний, або знищений... Люди і ландшафти часто мають спільні досвіди. Чи може стати спільним досвід переміщення?» [104, с. 148, 149]. Власне, упродовж всього проекту між залученими учасниками наживо та онлайн тривала дискусія про зміну контексту такого досвіду, про переосмислення взаємодії людини і простору як у рідному місті, так й у місцях тимчасового перебування, та яким чином це вплинуло на художню практику українських митців.

Об'єкти та дії лендарту, в залежності від природних умов й загрози обстрілів, були розташовані як у публічних просторах, так і в закритих приміщеннях: літній майданчик та кінопростір Національного центру «Український Дім» (Київ), Ботанічний сад ХНУ імені В. Н. Каразіна та Саржин Яр у Харкові, локація «Хіросіма» у Центральному парку відпочинку в Сумах, Медова Печера в Майорівці, сквер В'ячеслава Чорновола та вуличний простір галереї «Дзига» у Львові.

Розкриваючи тему проекту, куратори організували зустрічі, лекції та дискусії у партнерських інституціях: Національний центр «Український Дім» та галерея «The Naked Room» у Києві, галерея «АРТ-простір» на Театральній у Сумах, ЦСМ «ЄрміловЦентр» у Харкові, «Jam Factory Art Center» у Львові та Львівський муніципальний мистецький центр. Загалом, у проекті взяли участь 30 митців та мисткинь, поділені на чотири групи та скоординовані кураторами по містах: Київ – Наталія Лісова, Віталій Кохан, Харків – Костянтин Зоркін, Суми – Ганна Гідора, Львів – Еліза Мамардашвілі та Олексій Коношенко.

Взаємодіючи з міським ландшафтом, художники осмислювали досвід війни крізь мистецькі об'єкти, відео та перформанси. Наприклад, для Тетяни Пухнавцевої внутрішньо переміщений ландшафт пов'язаний з переміщенням внутрішнього світу з усіма його травмами. Тому для мисткині проростання чорної трави стало символом стійкості і тендітності у кінетичному об'єкті «Пам'ять про чорні волошки». Марія Єрмішина (Марія Марула) у роботі «Біль фантомного тіла» асоціює окуповані території з фантомним болем, на зразок відчуття вирваного зуба, обрізаного волосся чи кінцівки тіла, так само як художниці болить втрата рідної землі.

Перформанс Елізи Мамардашвілі «Коли квіти мовчать» постав для художниці символічним зв'язком із темними водами прикордонної річки Псел. «Недосліджені біотопи» Емілія Мамедова стали формою збалансованого співіснування біотопів-островів, де вода захищає землю, а вогонь захищає воду. При перенесенні у нове середовище ці екосистеми еволюціонують, зберігаючи незмінним закладений всередині сенс. «Проекції спогадів» Ганни Гідори передали відчуття взаємодії з історичним простором, де тендітний очерет, як універсальна рослина, що проростає скрізь, «становить частку спогадів кожної людини з прадавніх часів» [207, с. 50]. Тому шелест очерету, як і двадцять років тому в роботі Ганни на Могриці, нашіптує спомини про втрачений ландшафт (іл. 4.2.93). Так і для Вікторії Рома в об'єкті «Співучі камені», де авторка аналізує переміщення «внутрішнього» ландшафту у новий простір крізь особисті місця гармонії та спокою, камені стали живими свідками спогадів, форма яких є рефлексією простору, а їх звук є ключем до розкриття процесів життя.

Проект Олени Волинської «Вдома» висвітлює проблему «мовного конфлікту», роки утисків та заборон, відображаючи на LED екрані дорожнього знаку посеред дороги в полі слово «вдома», де ключова літера мерехтіла, розмежовуючи українське «вдома» від російського «дома». «Вдома» поєднує простір та мову, це про відчуття дому через символічне, незалежно від місця перебування. Так само «Покордонні стовпчики» Маргарити Журунової та Богдана Локатиря з могрицької крейди позначили незмінний та близький художникам «Простір покордоння» всередині себе

незалежно від переміщення кордонів ззовні. Тому внутрішньо переміщені ландшафти відтепер переміщуються разом з Катериною Бучацькою у керамічних об'єктах «Обіцяна земля». З повномасштабним вторгненням село Могриця втратило територіальну тяглість симпозіуму, як і внутрішні території Українського дому, що перетинулися для художниці в три історії обіцяних ландшафтів. Нині ці ландшафти набули форми керамічних тарілок, які можна взяти з собою та ніколи не втрачати. Для Олександри Садовської у «Внутрішньо збереженому просторі» постало питання – Яким є навколишнє середовище сьогодні і де у ньому є місце для безпечної творчості? Також, міркуючи «Як спіймати сонце якщо сонця немає?», Олег Калашнік розставив «Пастки на сонце» аби спіймати щасливі сонячні моменти, що стали недоступними в постійному очікуванні більшої біди. Звертаються по допомогу до сил землі заховані у трьох дерев'яних капличках-порталах «Три молитви за Харків» Костянтина Зоркіна. Тимофій Осипов спробував запропонувати «Лікування простору» присутністю людей і лікування людей присутністю у просторі по закінченню війни, та, на кшталт медичного бинту, загорнув бетонні конструкції у суцільне мереживо білих зигзагів, створивши відчуття захисту (іл. 4.2.94).

Перформанс Ярослави Майстренко «Невагомість 2023» розповідав про стан відсутності опори та неможливості планувати майбутнє під впливом мінливості навколо. На зразок наших предків, художниця відділяла зерна від полови, підкидаючи його в повітря. Полову сдувало геть, а зерна, падаючи у землю, мали прорости як наші дії (іл. 4.2.95). Замислюючись про наші вчинки, Клеменс Пул в інсталяції «Тінь тіні смерті» імітує гнучкість документування Кримської війни британським фотографом Роджером Фентоном на відомій світлинці «У долині тіні смерті». Оскільки існує й інше зображення, де гарматні ядра зміщено для глибини відображення насильства. Повномасштабне вторгнення росії в Україну стало найбільш зображуваною війною в історії у ЗМІ та соцмереж. Художник піднімає питання відповідальності та солідарності у співчутті до близьких постраждалих у цій війні, та необхідністю відображати реальність воєнного життя. Розмірковуючи над відчуттям ландшафту, Ілля Новгородов думав про «законсервовані» пам'ятники

та про те, якими вони будуть після війни. Об'єкт художника «Тло» протягом півроку став білосніжним фоном для відбиття різних навколишніх подій: атмосферних, екологічних та соціальних, але на думку автора, те, що в ньому всередині, насправді і формує його.

Єгор Анцигін у колективному «Перформансі на замовлення» замислювався чи може пейзаж мати пам'ять, коли група людей споглядає київські пагорби і переживає колективний досвід перебування у конкретному місці до війни і після? Чи отримали краєвиди Києва нову пам'ять – пам'ять війни? Так і Юрій Єфанов у «Спогадичній реконструкції ландшафту» повертається до втрачених локацій Могриці на основі власних спогадів як єдиному способі утримувати зв'язок з місцем, нині недоступним для творчої взаємодії, та пропонує реалізувати лендарт-роботи у віртуальному просторі. І велике фотографічне панно Антона Саєнка «Скрізь пейзаж» з дорогою до села Могриця перекриває міський простір сьогодення та апелює до минулого – «дивлюся вперед і бачу, що позаду» [104, с. 150].

Тож, спільне творче дослідження наслідків та досвіду співіснування в умовах війни об'єднало внутрішньо переміщених представників вітчизняного мистецтва докільля в проєкті «Внутрішньо переміщений ландшафт». У пошуках альтернативних шляхів вирішення неможливості реалізації художнього процесу на тимчасово окупованих територіях України, учасники проєкту віднайшли нові форми та локації для творчості у відносно безпечних місцях та відрефлексували зміни у сприйнятті ландшафту після повномасштабного вторгнення росії на територію України. Як зазначила Марина Конєва у «Фрагменті мапи врожаю», що викладено з волоських горіхів з хутора у Валківському районі Харківської області, куди в березні 2022 року було евакуйовано родину художниці: «Земля продовжує родити. Війна триває».

У 2024 році було здійснено спробу вперше провести лендарт-симпозіум «Простір покордоння» за кордоном. Проєкт «SEE:UA – поєднуючи ландшафти» став спробою поєднати ландшафти віденського Зеештадту в Австрії та сумського Могриці в Україні шляхом мистецької інтервенції українських художниць та

художників лендарту із червня по листопад 2024 року. Така мистецька кооперація стала експериментальним майданчиком для спільноти українських художників і художниць у їх дослідженні ландшафту, трансформації міста, травми переміщення та втрати дому. Концепція проєкту полягала у реалізації мистецтва у публічному просторі галереї «Notgalerie» у Відні та презентації практики лендарт-симпозіумів в Україні. До проєкту було запрошено митців, які відігравали важливу роль в житті лендарт-симпозіуму «Простір покордоння» – провідному майданчику лендарту в Україні. Протягом червня-листопада 2024 року митці проєкту «SEE:UA» досліджували трансформацію вернакулярного району Відня, Зеєштадту – від незайманої природи до будівельного майданчика і, зрештою, до нового району міста, поєднуючи українські та австрійські ландшафти як культурні спільноти [109].

Куратори проєкту Юрій Єфанов, Наталія Маценко, Клеменс Пул та Райнгольд Ціссер, залучили до мистецької взаємодії з ландшафтом Єгора Анцигіна, Йоганнеса Баудрекселя, Катю Бучацьку, Ганну Гідору, Люсю Іванову, Віталія Кохана, Роберту Ліма, Таню Штикало та інших художників мистецтва доквілля. Так, через відтворення народної української традиції лікування методом «катання яйця», Люся Іванова та Єгор Анцигін у перформансі «Катання яєць» вдалися до лікування ландшафту. Також, Єгор Анцигін намагався відновити степовий курган в роботі «Ескіз кургану з українського степу», що, як великий земляний насип, насипався над похованням і був властивим для степових племен України до кіммерійського часу (3-2 тис. до н. е.). Художник дослідив, що слово «kurgan» запозичено з половецької мови та означає насипний вал, фортецю, високу могилу, а з перської мови «gughane» походить від «gur» — могила та «hane» — дім. Є. Анцигін зазначає, що нині курган (як могила хана) не виконує функцію збереження реліквій небіжчика, проте, завдяки своїй формі непідвладний до оброблення фермерами, курган став місцем збереження степових рослин. Художник штучно створив коло з родючого чорнозему для заселення характерних для українського степу рослин. Сумісно з Йоганнесом Баудрекселем Є. Анцигін здійснив «Посадку степових трав», методично утримував насіння рослин в очікування проростання наступного року [94].

Катя Бучацька створила документальну роботу «Принеси мені метафору» про руйнацію українського ландшафту. Художниця помітила візуальну подібність між українським ландшафтом та австрійським. Щоправда, Зеєштадт мирний та безпечний, на відміну від спустошеного війною та артилерійськими обстрілами ландшафту с. Могриці. К. Бучацька звертається до пам'яті ландшафту про трагедію та відображає руйнування, інтегруючи в центрі будівельного майданчика Зеєштадта фрагментовану вирву на шматках будівельних матеріалів з фотографії реальної вирви у с. Могриці, що з'явилася після обстрілу 2024 року. На думку художниці, аби репрезентувати мистецтво про війну, воно має бути безпечним та абстрактним, що в свою чергу унеможлиблює спробу поділитися досвідом війни [109].

Ганна Гідора в монументальній інсталяції «Об'єднуючи оборону» висвітила досвід скіфів-землеробів захищати городище на території Могриці за допомогою валів (іл. 4.2.96). Художниця та досвідчена археологиня, Г. Гідора дослідила, що в с. Могриця, біля крейдяного кар'єру у 1831 р. було знищено городище скіфів-землеробів. В минулому для захисту від племен зі Сходу поселення було оточене ровами і валами, де у добу Київської держави проходив Шовковий шлях з Персії до Європи і вали захищали торгові каравани. Сьогодні фронт із росією пролягає в трьох кілометрах від Могриці і ця робота втілює готовність до захисту у всі часи у всіх куточках світу, тощо [109].

Клеменс Пул у проєкті «Креслення ремонту» за допомогою бітума, землі, піску та гравія створив серію малюнків у незавершеному міському ландшафті Зеєштадту (іл. 4.2.97). Проєкт спрямований на зосередження уваги на ремонті як на унікальному перехідному стані, відмінному від будівництва та руйнування, які були двома ключовими станами в дискурсі проєкту SEE:UA «Connecting Landscapes» [109]. Будівництво, прикладом якого є процес створення ландшафту Зеєштадту, і руйнування, що відображає тривалі пошкодження українських ландшафтів через російську агресію та вимагає проведення швидкого ремонту для функціонування інфраструктури. Таким чином, ремонт є більш довговічним, ніж будівництво або руйнування, оскільки не очікує завершення, а продовження. У проєкті художник

звертається до роботи відомого лендартиста Волтера Де Марії «Розбитий кілометр» (1979 р.), де вбачає труднощі просторового сприйняття, де у контексті війни абстракція стає недоречною. Спочатку робота К. Пула імітує впорядковану структуру твору Де Марії, але не зберігає її, і структурований малюнок перетворюється на хаос.

«Меморіал. Анти-монумент» Віталія Кохана апелює до теми часу та пам'яті [104]. Мобільна інсталяція художника поєднала ландшафти Зеештадту при Асперні, де свого часу відбувалися наполеонівські битви, та України, де війна триває і досі. Текстильна форма, на повітрі набуває форми пісочного годинника та відсилає до плину часу та крихкості механізмів пам'ятання історії.

Вікторія Бронза у своєму проєкті-дослідженні «Внутрішній ландшафт» звернулася до текстової форми окреслення власного внутрішнього ландшафту та пов'язані з ним різні відчуття себе у Відні, Могриці та Харкові [94]. Спосіб фіксації внутрішнього ландшафту у записнику допомагає авторці переживати війну в Україні. В. Бронза запропонувала відвідувачам написати про їх почуття у цей складний період часу, про їх особисте сприйняття внутрішнього ландшафту, і, таким чином створити спільний внутрішній ландшафт, що об'єднує при неможливості бути поруч фізично. І хоча, сьогодні українські ландшафти є смертельно небезпечними для творчої взаємодії митців на сталих локаціях заходів мистецтва довкілля, вони і досі не втрачають здатність, як зазначає у своїй праці дослідник В. Дж. Т. Мітчел «Пейзаж і сила», єднати людину з природою.

Згодом, і знайомство творчої молоді Івано-Франківська з лендартом стало можливим завдяки діяльності Школи сучасного мистецтва «Фра Фра Фра». Школа була створена мистецькою організацією «Асортиментна кімната» і реалізується в межах проєкту «What's next?» у партнерстві організацій з п'яти країн: Fundația Gabriela Tudor (Румунія), MitOst (Німеччина), Musiktheatertage Wien (Австрія), proto produkciia (Україна), Wrocławski Instytut Kultury (Польща), zusa (Німеччина) та за підтримки Європейського Союзу.

Для 20-ти студенток і студентів Школи протягом 10 та 11 лютого 2024 року було

організовано «Воркшоп з лендарту з Наталією Лісовою». Першого дня було розглянуто теорію лендарту: виникнення, контекст та дефініції лендарту; специфіку вітчизняного «мистецтва докільля»; знакові постаті світового та українського лендарту; осередки лендарту в Україні; основні критерії та складові для початківців. Наступного дня на практичній частині занять учасниці та учасники воркшопу реалізували власні творчі ідеї у ландшафті парку ім. Тараса Шевченка, перетворюючи природні матеріали та явища на художні об'єкти. Фінальною частиною навчального процесу стала імпровізована екскурсія новоствореними об'єктами, коли кожен презентував свою роботу та її головний задум, що додало учасникам воркшопу впевненості у своїх діях та усвідомлення можливостей природного простору. Кожен з учасників доклав у роботу особистий життєвий досвід: хтось намагався лікувати рани на стовбурах дерев, хтось прагнув загоїти власні травми шляхом символічної інтерпретації природних елементів, дехто порушив тему забруднення навколишнього середовища, а когось турбувала швидкоплинність існування живого на планеті. Наприклад, Антонія Баніцька намагалася лікувати рану на стовбурі дерева. Дівчина позбирала шматки опалої кори, та, ніби аптечний лейкопластир, за допомогою невеликих прямокутних відрізків глини наклеїла їх на оголену поверхню стовбура. Ритмічні темні смужки кори на блідому тілі хворої рослини чітко проглядалися здалека, привертаючи увагу відвідувачів парку до естетики творчого рішення художниці вказати на біль у навколишньому просторі (іл. 4.2.98). Болем втрати родини маленькою Женею, яка щодня клала квіти на місце загибелі батьків, поділилася Дарія Сорока. Художниця сплела дюжину букетів з засохлих китиць гортензії, кожен з яких скріпила зеленим цінником з магазину. На преїскурантах не було вказано вартість, бо немає такої ціни, яку б можна було сплатити за людське життя. Дехто з учасників прагнув загоїти власні травми шляхом символічної інтерпретації природних елементів.

Художні дії в докільлі парку виглядали організованими та звичними для їхніх авторів. Усі швидко знайшли своє «місце сили» та необхідний інструментарій для реалізації проєктів. Так, Ольга Новак дбайливо, ніби немовля, загорнула маленьке

деревце біля озера у білосніжні пелюшки, якому доведеться ще багато років самотужки зростати, аби стати подібним на своїх дорослих родичів на протилежному березі водойми. Ліана Чевердюк, обіймаючи похилу березу, залишила на поверхні зеленого килимка з моху відбитки власних рук, що стало символічним оберегом для рослини від агресивного впливу відпочивальників. Також художниця, щоб захистити вільху, пронизала її посохле листя колючими дерев'яними зубочистками. Для Юлії Мартинів спілкування з деревами – звична справа з дитинства. Дівчина досліджує простір через спостереження співвідношення власних почуттів з властивостями органічного середовища та занотовує результати у художній записник, де фіксує значимі для неї елементи простору. В парку Юлія знімала поверхневий шар кори дерева за допомогою звичайної канцелярської липкої стрічки та приклеювала зразки улюблених порід дерев у свій блокнот, наче відбитки шкіри на пальцях людини. Втім авторка не забувала дублювати свої знахідки на папері шляхом перебивання структури кори за допомогою вугілля (іл. 4.2.99). Чуйно заповнила прогалини між шматочками величного каміння кропітка робота Люби Зайцевої. Дівчинка збирала палички однієї товщини та обрізала їх відповідно до ширини тріщин у камінні, щоб помірними ритмічними стібками зшити у ньому розриви (іл. 4.2.100).

Так, творча співпраця з довіллям парку ім. Т. Шевченка допомогла учасникам воркшопу дослухатися до природного середовища, вдивлятися у малопомітні явища та бути чуйним до найдрібніших перетворень простору. Невиразні, з першого погляду, порізи на стовбурі величезного дерева, що з роками вросли у його шкіру, делікатно заповнив органічними зубочистками Олександр Гойсан. Ці маленькі елементи ідеально лягли у старі заглибини, залишені руками бездушного містянина. Чуйність Валерія Гриша до опалого листя змусила митця запобігти способом фіксації їх невідворотному відриванню. Листочки й досі тріпотять під вітром, прив'язані до гілок старого дуба. Аліса Ярова взагалі збудувала посеред калюжі маленький п'єдестал для сухого листя. Проте яскраві червоні текстильні вузлики Анастасії Щербань на верхівках обрізаних гілок зеленого паркану, зігрівши

маленькі зрізи, були згодом охайно розплутані авторкою. Переважно всі учасники воркшопу намагалися виокремити у просторі близьке для себе та важливе для навколишніх повідомлення. Люди віддавна зверталися до природи, щоб виразити себе, звільнити, зцілити або змінитись. Така форма творчого вираження, як лендарт-терапія дозволяє будь-кому, незалежно від його проблеми, звільнити своє задушене тіло, заново відкрити життєву силу, реконструювати зв'язок між тілом та розумом, щоб знову стати суб'єктом. Мистецтво довкілля показало учасникам воркшопу шлях відображення власних думок через художню взаємодію з навколишнім середовищем. Трава, вода, каміння, дерева, листя та гілки стали інструментами до власної підсвідомості та засобом вивільнення надлишкового стресу. Потреба взаємодії з рідним ландшафтом стала невіддільною частиною майже кожного.

Результати напрацювань випускників школи сучасного мистецтва ффра ффра ффра в «Асортиментній кімнаті» представила виставка «Засів хмар». Назва виставки відсилає до способу модифікації погоди шляхом засівання хмар кристалами солі з метою збільшити кількість опадів. Подібно хімічним реагентам, команда кураторів та лекторів школи «засівала» нові підходи у сприйнятті студентами сучасного мистецтва та відкривала неосяжні простори персональних світів. Кожна робота на виставці — історія з життя авторів, що накладалася на творчий спосіб пізнання себе у просторі. Цей тривалий шлях опанування раніше незнаного розкривається крізь внутрішній стан Люби Зайцевої у друкованому самвидаві «Зін***». Авторка фіксує важливі для неї моменти подорожей до Франківська, щиро ділиться своїми переживаннями та очікуваннями результатів від школи у візуальній формі вірша, фото- та відеозаписів; досліджує властивості тіней, поведінку людей у просторі та, поза іншим, створює «паличковий камінь» у парку Шевченка. Хаотична з дитинства фіксація Юлією Мартинів власних емоцій на елементах ландшафту: корінцях дерев, де час залишив сліди, ніби шрами на шкірі бабусі; на придорожніх камінцях, сповнених спільного з художницею спокою й тиші, зросла в авторський підхід подвійної експозиції накладання одного стану на інший. У роботі «Опора» Юлія

крізь синтез різних медіа втілює потребу повертатися у дитячі спогади, сповнені злагоди й миру, щоразу відтворюючи зі знайдених палок біля річки, дому, у сквері збережений батьками дитячий малюнок рідної домівки.

Також, до особистого архіву підліткового віку як джерела формування світогляду звертається Ліана Чевердюк у проєкті «Чи я вірю в те, що знаю», замислюючись, чи впливають події на світогляд, чи світогляд впливає на події. В пошуку доказів минулих подій художниця відтворює затишний простір своєї дитячої кімнати зі старих записів, дитячого дзеркала, умисно розміщеного на рівні зросту дитини, аби змусити глядача стати на коліна та зануритися у безтурботний світ маленької людини, де на відео співають птахи у саду і тріщать гілки під босими ногами. Події дитинства накладають відбиток на все життя. Можливо, тому досвід сорому за тіло, розчарування та біль Надії Боштан навпаки заховалися трохи далі від галерейного простору – у відеоінсталяції «Моє минуле», розміщеній у бомбосховищі «Асортиментної кімнати», підштовхуючи відвідувачів звільнитися від власних травм. Ту саму тему самоушкодження та розчарування в собі зачіпає інсталяція Тєру «Сайт знайомств».

Проживаючи досвід тривоги і страху за майбутнє, у своїй аплікації маленька Міна теж стирає межі між внутрішнім та зовнішнім. Дівчинка звертається по допомогу до навколишнього простору крізь власні символи та знаки, подібно оберненому в білу марлю річковому валуну в інсталяції Олі Новак «Видимо-невидимо», який став наріжним каменем в житті авторки, що переживає досвід хвороби близької людини та в пошуку підтримки апелює до органічних форм завмерлої природи (л. 4.2.101).

«Почуття застигають камінням,

Того каміння вже так багато,

Що можна вмотити берег ріки...» – це фрагмент вірша з багатошарової роботи Анни Шавлюк «Най тече в жилах». Художниця понад 10 років досліджує життя природних матеріалів і тільки завдяки школі вперше презентує свої спостереження публічно через відеоперформанс та об'єкти, в яких тече життя, що

річковою галькою ніжно вплелися у простір галереї. Вкриті камінням руки мисткині на тлі застиглого на світлинах ландшафту відсилають до акту вбивання паль у берегову лінію, порушуючи тему екології, до якої звернувся й Олександр Гойсан. Відеоінсталяція Олександра «Роздуми про життя в місті» розповідає про масштабну деконструкцію річки Бистриці Солотвинської, а радше її відсутність, де минулого року внаслідок повені обвалилася одна з платформ пішохідного мосту, і де митець за час дії виставки планував створити лендарт-інсталяцію та викласти камінням витоптану містянами стежку.

Проблеми довкілля висвітлює й Анастасія Бахмат у колажі «Коврик», який виготовлений з непотребу в структурно організований візерунок з метою знайти засоби зупинити незворотні зміни на планеті. Мабуть, тому гобелен Анастасії Щербань «Схоронення біому» теж створений із суцільних текстильних відходів. Зростаючи на Херсонщині поряд з прадавніми курганами, художниця почала зосереджувати свою увагу на дослідженні пам'яті та занепадості ландшафту, коли дізналась, що кургани зберігають у собі первісну флору регіону понад тисячі років. На жаль, сьогодні доля курганів на Півдні невідома. Цей гобелен є для авторки джерелом персональної інформації, де капсульовані місце і час.

Досліджуючи вплив довкілля на простір людини, Катя Худа помітила, як у природному середовищі з плином часу предмети заростають мохом. В інсталяції «Вже на один день менше» художниця з турботою переповідає про біль тривалого розставання батьків, почуття яких вперше переживають такі випробування, і зображує процес чекання шляхом насадження живих квітів на батьків стілець, які ніжно заповнюють його порожнечу в очікуванні на повернення власника з військової служби.

У передчутті нового побачення графічне «Чекання» Софії Сіренко також присвячено очікуванню чоловіка з війни, де копії сцен від розлуки до зустрічі множаться як нескінченні дні. «Скільки ще чекати?» – запитує Настка Гуляй у драматичному перформансі про історію близької людини, яка впродовж двох років живе у стані очікування свого партнера з російського полону. «Вразливість над нами

пронизує» у стані постійної тривоги та очікування небезпеки у триптиху Станіслава Врублевського. Гострі цвяхи у палицях «Роздоріжжя (вразливість)» завжди поряд, де «Приховані рани (над нами)» пронизують камені та скріплюють один одного болем у «Відчуття війни (пронизує)», що іржею цвяхів відбилося на стіні.

Намагання розділити досвід війни способом художньої взаємодії з довкіллям приховано у дії Дарії Сороки «Квіткова шана». Історія втрати маленької Жені, яка щодня збирала квіти та приносила на місце загибелі батьків, була переказана мисткинею каменю та закинута в озеро парку Шевченка за допомогою білого бинта: «Кінці у воду» — як символічний спосіб позбавити дівчину болю та засвідчити травми війни. Почуття провини вцілілого піднімає Юлія Полатай, фіксуючи деформацію сприйняття дійсності у відео *Entfernung*. Художниця зображує вразливість героїні через оголеність у безлюдному природному просторі, де нескінченна тиша туманного поля поглинає крики скрюченого тіла та спустошує емоції дівчини.

Можливості тіла вивчає й August Ginger у серії трафаретів «Квір & тіло», де тіло стає засобом пересування у просторі, відчуття тепла сонця та болю, відновленням сил та способом існування в публічному просторі без вимог на інакшість. Дослідження чутливості за допомогою природного матеріалу чайного гриба представила Антонія Баніцька у графічній роботі «Моя шкіра тонка». Імітуючи тендітність людської шкіри, художниця малювала на ній власні емоції впродовж місяця в момент найбільшої вразливості.

Загалом у кожній роботі на виставці відчувається вплив довкілля: чи то «Щоденне прання» Іри Нагорної, де авторка залишає пральну машину на перевагу пранню у річці, зберігаючи собі трохи простору серед буденних турбот; чи дослідження стереотипів Галичини Леєю Der Karpatenteufel у масках «Галіція (дель арте) / Galicia (del arte)»; або «Очевидності» Аріни Долінської у фотографічному пошуку сенсу щоденного простору навколо; у роботі Аліси Ярової «Захист, що шкодить», яка цікавиться природничими науками і вивчає довкілля та висвітлює вплив насильства у медіа на молоде покоління тощо.

Роботи випускників школи відображають надії та сподівання авторів у намаганні зрозуміти цей світ, його страх, його біль, його втрати, прийняти невизначене майбутнє, подолати відчуття провини, розділити горе, лікувати травми. Способом дослідження властивостей природних матеріалів: ґрунтів, каменів, трав, річок, дерев та гілок, тощо, молоді митці поглиблювали проблематику своїх творів у пошуку відповідей. Учасники школи сучасного мистецтва фра фра фра знайшли нові шляхи художньої взаємодії з довкіллям, де лендарт стає універсальним дослідницьким інструментом у прагненні творчо дослідити простір навколо та своє місце у ньому, його історію та переосмислити власний досвід сприйняття ландшафту в умовах воєнного часу, намагаючись залишатися щирими, вразливими і непереборними.

Фестивальну діяльність, перервану повномасштабним вторгненням РФ на територію України, відновив міжнародний фестиваль зимового лендарту «Міфогенез». У сучасних реаліях організаторам фестивалю довелось на деякий час змінити формат зимового лендарту на покордоння весни та літа. Так, захід відбувся з 30 травня по 2 червня 2024 року під тематичною назвою «ПРОквітіння» на Скіфському городищі Немирова, Вінницької обл. У проєкті узяли участь 10 митців з різних міст України та США, і 10 проєктів створили художники з Вінниці. Проєкт було присвячено в пам'ять про видатну особистість мистецького осередка лендарту – Юрія Баранніка, який раптово покинув цей світ у 2019 році та залишив у спадок фестиваль лендарту «Хортиця» у Запоріжжі, який, власне, і відбувався у другій фазі весни. Тож, «Міфогенез» надав можливість митцям продовжити творчу практику у кризові часи, творчо самореалізуватись, створити та донести до глядача особисте послання мистецьким засобом. Результатом фестивалю стала виставка, сформована з світлин та відео документацій художніх інтервенцій митців в територію, що має давню історію. серед яких слід відмітити роботу засновника фестивалю, Олександра Никитюка. Митець створив квітучий острів посеред озера зі справжніми квітами, який вільно дрейфував та залишався недоторканою оазою та прикрасою фестивалю. «Острів» ніби завис між небом та землею у своєму водному відзеркаленні, ніби між

двох світів, серед яких навічно залишається в пам'яті постать щирого, талановитого та доброзичливого куратора, митця, засновника постіндустріального фестивалю лендарту, Юрія Баранніка (іл. 4.2.102). Навідміну від Олександра Никитюка, Анастасія Лелюк у об'єкті «Заплітання», шляхом продовження діалогу з простором, перейшла до фізичної практики взаємодії з ландшафтом через плетіння, як одну з найдавніших лендарт-практик. Художниця поєднала два пагорба Скіфських валів однією косою із трави. В одному випадку це було наче міст, а в іншому –перешкода на шляху та водночас стежка-орієнтир до вершини пагорба (іл. 4.2.103). Важливо, що організатори фестивалю зібрали всю фото- та відеодокументацію реалізованих митцями проєктів та знайшли змогу надрукувати каталоги з роботами всіх учасників Фестивалю.

Влітку 2024 року студенти Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, митці та всі охочі мали змогу здобути теоретичні й практичні знання з лендарту, енвайронменталарту, сайтспецифікарту, ландшафтного та екологічного мистецтва, заповнивши заявку в гугл форматі на освітній курс сучасного мистецтва творчої взаємодії з довкіллям «Школа лендарту». Курс відбувся за підтримки та у співпраці з Національною академією образотворчого мистецтва і архітектури, Освітньо-мистецьким центром НАОМА «Сошенко 33» та Галереєю НАОМА «CENTER» у місті Києві. Ініціатори курсу Тарас Ковач, старший викладач Майстерні вільної графіки НАОМА, і Наталія Лісова, тьюторка курсу «Школа лендарту», аспірантка ФТІМ НАОМА, художниця, мистецтвознавиця, дослідниця українського лендарту. Вони поставили за мету залучити студентів НАОМА та іншу творчу молодь до художньої колаборації з дослідження історичного простору освітньо-мистецького центру НАОМА «Сошенко 33» через органічні елементи природного середовища. Неповторна краса й затишок вікового саду академічних майстерень по вулиці Сошенка, 33 та його багаторічного творчого простору стали для учасників курсу місцем для своєї лабораторії, де крізь призму лендарту було досліджено заснування, діяльність та подальшу долю мистецького осередку [106].

Так, із 15 червня по 6 липня 2024 року студенти Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, а також митці з Києва, Львова, Івано-Франківська, Луцька та Дніпра художньо взаємодіяли з природним середовищем освітньо-мистецького центру НАОМА «Сошенко 33». Протягом місяця цикл лекцій про лендарт та практичні заняття прослухали і відвідали 35 учасників курсу: Бондаренко Катерина, Василенко Карина, Глушко Альбіна, Голосай Анастасія, Григор'ян Євгенія, Гринюк Павло, Денисенко Анастасія, Діюк Артем, Домащук Єлизавета, Дріф Анастасія, Жучкова Міра, Кіхно Христина, Ключко Руслана, Кочанова Єва, Купчан Євгенія, Купріянова Софія, Кучерова Дарія, Лазар Варвара, Максимова Вікторія, Малов Олег, Мартинів Юлія, Мусійчук Яна, Наден Світлана, Настевич Сніжана, Немйо Анна, Нефьодова Ольга, Ніжегородцева Марія, Покидько Юлія, Прус Марися, Самойлович Анна, Самопалова Ксенія, Слесарева Катерина, Теплюк Ольга, Тернова Анастасія, Тихонова Олена, Шаяхметова Юлія, Щегельська Марина. На курсі студенти та митці дізналися про різні способи творчого діалогу з ландшафтом, визначили, чим відрізняється вітчизняне мистецтво довкілля від закордонного аналогу, як лендарт представлено у творчості сучасних митців України та в який спосіб мистецтво довкілля реалізується в умовах війни [106].

Підсумком занять на території освітньо-мистецького центру НАОМА «Сошенко 33» у м. Києві, стала виставка документації напрацювань учасників «Школи лендарту». З 18 по 31 липня 2024 року у просторі галереї Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури CENTER відбулася виставка «Мислити мовою довкілля», де було представлено результати творчого дослідження природного середовища учасниками курсу сучасного мистецтва «Школа лендарту» [106].

Творче занурення учасниками курсу в історичне підґрунтя освітньо-мистецького центру НАОМА «Сошенко 33», у його рослинний і матеріальний світ знайшло відображення у представлених в просторі галереї CENTER природних артоб'єктах, фото та відеодокументації, в яких учасники

намагалися знайти відповіді на злободенні питання та висвітлити результати пошуку мовою довкілля. Експозиційні органічні твори з-посеред документальних робіт, змінювалися в часі тривання виставки, а деякі проіснували лише кілька годин, демонструючи відвідувачам унікальні властивості природних структур навколишнього середовища. Наприклад, «Мігруючий» будинок Євгенії Григор'ян з льоду повільного розчинявся у просторі галереї, «стаючи символом процесу адаптації, мандрівний притулок, переміщений у недоречні середовища, де кожен новий ландшафт стає випробуванням, а водночас і можливістю для нового початку» (іл. 4.2.104). Студентка Руслана Ключко в артбукі «Книга буття на Сошику» через релігійний контекст виявила основні складові підтримки життєдіяльності творчого осередку «Сошенко 33». «Квітка життя» Карини Василенко стала відображенням традицій, де з хаосу народжувалася квітка з гілок дерева як символу родинного коріння та самоідентифікації на тлі цупкої мішковини, що відображала працю пращурів та складні часи, які ми проживаємо. В роботі Анастасії Дріф «Музика вітру» символом постійних змін, руху та свободи став вітер, співзвучний з контекстом художніх майстерень на вулиці Сошенка, 33, де багато поколінь митців пропагувало новаторський дух та творчу свободу цього осередку. Анна Самойлович у цифровому колажі «Захист» зобразила будинок із майстернями, що є під загрозою руйнування й потребує відновлення та захисту. Також до порятунку майстерень закликає у своєму проєкті «Три коротких/три довгих/три коротких» Павло Гринюк. Артбук Юлії Покидько вмістив створений нею трафарет та архівне фото вигляду хвіртки на «Сошенко 33», крізь отвори якого авторка споглядає стан сучасного простору майстерень. Марина Щегельська намагалася зберегти залишки простору способом консервації фрагментів простору: води, сонця, землі, трави, стін (іл. 4.2.105). Настевич Сніжана за допомогою техніки ціанотипії та елементів довкілля у роботі «Засвічене» намагалася зафіксувати простір «Сошенка 33» через зміну положення сонця відносно природної тіні [106].

Під час відкриття виставки ректор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Олександр Цугорко, перший проректор Ігор Мельничук,

проректор з наукової роботи Ілона Кашшай та кураторка курсу, аспірантка ФТІМ НАОМА Наталія Лісова урочисто вручили всім учасникам сертифікати про успішне проходження курсу сучасного мистецтва творчої взаємодії з довкіллям «Школа лендарту» (іл. 4.2.106).

Мистецтво довкілля показало учасникам курсу шлях відображення власних думок через художню взаємодію із навколишнім середовищем. Трава, вода, каміння, дерева, листя та гілки стали інструментами до власної підсвідомості та засобом вивільнення надлишкового стресу. В короткий термін студентки та студенти Школи за допомогою природних та проміжних штучних матеріалів успішно втілили свої рефлексії щодо навколишнього простору, творчо пропрацювали власні травми та навчилися гармонійно взаємодіяти із середовищем, дослухаючись до елементів ландшафту. Саме лендарт як вид мистецтва поєднав учасників курсу з природним середовищем.

Восени 2024 року за вимогами бажаючих, організатори провели другий набір на «Школу лендарту». Так, було сформовано 2-й курс сучасного мистецтва творчої взаємодії з довкіллям для митців та всіх бажаючих отримати теоретичні і практичні знання з лендарту, енвайронменталарту, сайтспецифікарту, ландшафтного та екологічного мистецтва. Курс сучасного мистецтва «Школа Лендарту» відбувся за підтримки: Goethe Institute, галереї «Imagine point», мистецького угруповання «Instytut Automatyky», ГО Нагірна 22 та Артпростору «Кімната 303». Навчання на курсі було безкоштовне.

Тьюторкою курсу виступила Наталія Лісова, художниця, мистецтвознавиця, дослідниця українського лендарту, аспірантка Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Програма курсу передбачала сумісні освітньо-практичні зустрічі офлайн щосуботи протягом жовтня 2024 року: лекційні заняття, що проходили на території державної науково-виробничої корпорації «Київський інститут автоматики» по вул. Нагірна 22, м. Київ. Практичні заняття відбувалися поруч з КІА, з краєвидом на Поділ, Куренівку, Виноградар, Оболонь та Лівий берег, на історичному пагорбі Подільського району Києва, Татарки – Горі Юрковиця, де за

легендою мешкав один із трьох братів-засновників Києва –Хорив. У кінцевому підсумку курсу було заплановано виставку документації напрацювань учасників «Школи лендарту» у творчому просторі «Instytut Automatyku». Так, 7 листопада 2024 року у виставковому просторі Інституту Автоматики, по вул. Нагірна 22, в кімнаті 430, відбулося відкриття експозиційного проєкту «Інсайдери лендарту» документації творчих досліджень ландшафту учасниками курсу сучасного мистецтва «Школи Лендарту». Протягом жовтня учасники «Школи Лендарту» відвідували лекційні та практичні заняття у просторі Інституту Автоматики і реалізували власні ідеї на історичному пагорбі Подільського району Києва, Татарки – Горі Юрковиця [62, 63].

Учасники виставки: Василенко Карина, Головатюк Ольга, Григор'ян Євгенія, Давидова Ніколь, Данильчук Каріна, Зотов Влодко, Ілларіонова Марія, Ключко Руслана, Котик Віта, Купріянова Софія, Купчан Євгенія, Охман Наталія, Подольцева Даша, Покидько Юлія, Різак Марія, Рєзнік Марго, Самойлович Анна, Святун Дарина, Слесарєва Катерина, Терещенко Анастасія та Школоберда Олег.

Загалом тематика робіт авторів фокусується на декількох важливих темах: взаємодія природи з містом, людиною (Карина Василенко, Євгенія Григор'ян, Марія Ілларіонова, Марго Рєзнік, Руслана Ключко, Анна Самойлович, Ніколь Давидова), рефлексія існування на межі катастрофи та втрат, які ми вже понесли (Каріна Данильчук, Дарина Святун, Катерина Слесарєва, Марія Різак, Віта Котик, Руслана Ключко, Терещенко Анастасія), розчарування в гуманізмі (Євгенія Купчан), виснаження (Наталія Охман) і, нарешті, зцілення, відновлення та повернення рівноваги (Катерина Слесарєва, Марія Різак, Софія Купріянова, Марго Рєзнік, Анна Самойлович, Олег Школоберда, Юлія Покидько), думки про захист міста та людей (Даша Подольцева) (іл. 4.2.107, 4.2.108). Тривога за майбутнє і, разом з тим, надія, емоції та переживання, що наповнюють зараз кожного з нас, знайшли своє нове мистецьке вираження через природні матеріали. Кураторка проєкту художниця, мистецтвознавиця, дослідниця українського лендарту, аспірантка Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Наталія Лісова [60].

Завдяки освітній платформі Асортиментної кімнати франківська школа

сучасного мистецтва Фра Фра Фра надає змогу учасницям та учасникам тематичних майстерень зануритися у незбагнений простір мистецтва своїх менторів, де одна з майстерень для дорослої групи другого року навчання під настановою Наталії Лісової стала творчою лабораторією з мистецтва довкілля.

Восени 2024 року завдяки діяльності Школи сучасного мистецтва «Фра Фра Фра», створеної за ініціативи мистецької організації «Асортиментна кімната», було сформовано 3-х місячний курс з лендарту для всіх охочих зануритися в практику і теорію мистецтва довкілля у Івано-Франківську. Недільні заняття протягом осені у змішаному форматі в Івано-Франківську та у Києві навчали учасниць майстерні спостерігати, дослухатися, доповнювати, позичати та фіксувати фрагменти простору. Художня взаємодія з природними лакунами міст та містечок спонукала до продукування ідей та мистецьких об'єктів, зокрема: у парку ім. Т. Шевченка, біля вод р. Бистриці та озера по вул. Слави Стецько у Івано-Франківську, термальних вод Косино на Закарпатті, на полях Запоріжжя, у просторі Голосіївського лісу та на історичному пагорбі Подільського району Києва, Татарки – Горі Юрковиця.

Мистецтво довкілля є своєрідним містком між природою та людиною, що спонукає до глибшого осмислення власного місця у світі. Виставка «Топтати землю», стала підсумком тримісячного курсу з лендарту в рамках Школи сучасного мистецтва «Фра Фра Фра» та продемонструвала, як художня взаємодія з природним середовищем трансформує не лише навколишній простір, а й саме сприйняття реальності.

Так, протягом лютого у галерейному просторі Асортиментної кімнати відбувалася звітна виставка творчих напрацювань учасниць Школи, які займалися в майстерні лендарту Наталії Лісової, що стала творчою лабораторією з мистецтва довкілля. Однак, виставковому проєкту передував тривалий період теорії та практики з лендарту. Так, з жовтня по грудень 2024 року щотижневі зустрічі тримали у творчій напрузі колектив різносторонньо обдарованих молодих сучасних мисткинь з Івано-Франківська, Херсонщини, Коломиї та Києва. Учасниці працювали у різних природних локаціях – від парків Івано-Франківська та Києва до лісів, річок і полів

Коломиї, Запоріжжя та Закарпаття. Споглядаючи та реагуючи на навколишній світ, досліджували нові форми висловлення, поєднували природні матеріали з сучасними медіа. Недільні заняття у змішаному форматі в Івано-Франківську та у Києві навчали спостерігати, дослухатися, доповнювати, позичати та фіксувати ландшафт. Художня взаємодія з природними лакунами міста спонукала до творення мистецьких об'єктів: у парку ім. Т. Шевченка, біля вод р. Бистриці та озера по вул. Слави Стецько у Івано-Франківську, термальних вод Косино на Закарпатті, на полях Запоріжжя, у просторі Голосіївського лісу та на історичному пагорбі Подільського району Києва, Татарки – Горі Юрковиця.

Поміж теорією та практикою лендарту, учасниці майстерні знайомилися з мистецьким середовищем Івано-Франківська та Києва, відвідували виставки, знайомилися із митцями, приймали участь у творчих подіях та надихалися на сміливі, щирі та актуальні висловлювання у часі війни шляхом поєднання органічних сполук з фото-, відео- та аудіоінсталяцією, дією, інтеракцією та перформансом.

Виставковий простір Асортиментної кімнати презентував лише частину творчих досліджень учасниць майстерні лендарту, які було загорнуто в атмосферу м'якого світла з яскравим акцентуванням на деталях робіт. Так, у затемненій залі виставки було висвітлено фотодокументацію акції «Обмежений простір» художниці та графічної дизайнерки з Києва, Катерини Бондаренко, яка призупинила наукову діяльність через війну та наразі працює як мисткиня з темами: зв'язки між людьми, взаємодія з природою, міфологія, міжкультурна взаємодія. На світлинах було зображено тимчасову інсталяцію в Голосіївському лісі Києва, що виникла внаслідок дії художниці з обмежувальною стрічкою. Власне, авторка відкрила експозицію виставки цією повторювальною перформатиною дією, заплітаючи глядачів стрічкою, що розмотувалася на талії художниці, та кружляла наче у танку, обмежуючи рух відвідувачів, поєднувала їх у спільний творчий процес як співавторів. Відображене в роботі мисткині відчуття відсутності дозволу увійти у, здавалось би, доступний простір, висвітлює самообмеження взаємодії та почуття, коли забирають частину

твоєї землі, території.

Поетка, фемативістка, мультидисциплінарна мисткиня Оля Новак з Івано-Франківська у своїх візуальних роботах досліджує тему фемінізму, видимість жінок, жіночий досвід, проживання втрати та працює з інсталяцією, графікою і знайденими об'єктами. Ще у підлітковому віці мисткиня прочитала свідчення людей, що пережили Голодомор та нещодавно була вражена історією про пляшку з просом, відкопану 10 років тому у селі Великі Крушлинці на Вінниччині, в якій зерно пролежало у землі 80 років. Виявлено, що пляшку закопав Семен Побережнюк у себе на городі 1932-го року аби навесні посіяти просо та врятувати сім'ю від голоду, але не зміг знайти зерно і до кінця життя не пробачив собі, що від голоду померла його донька та її троє дітей. Пляшку із зерном відкопав його правнук у листопаді 2012 року, яка зараз експонується у Краєзнавчому музеї Вінниці. У перформансі «І мертвим, і живим», спочатку на пагорбі Юрковиці в Києві та вдруге під час відкриття виставки, художниця замішує у ґрунт, наче борошно, зерно, що «росте з землі та йде в землю, яке з нею перемішується, щоб прорости і дати їжу людині, коли найбільше потребували його ті, в кого несправедливо забирали їжу». В Україні було три штучних голоди, найбільший з яких в 1932-1933 рр забрав життя 3,9 мільйонів людей. Дія О. Новак є спробою повернути зерно мертвим, щоб воно проросло для живих. Те, що залишилося після перформансу як післядія, стало частиною експозиції та художнім жестом у вигляді земляної прірви, що поглинає зерно (іл. 4.2.110).

Дарія Сорока, дизайнерка трьох книжок про війну «Living the War», яка переїхала 2022 року з Києва до Коломиї, у своїх проєктах знайшла мову відтворення важливих історичних моментів, власне, війни в Україні, політичних аспектів, сучасних проблем суспільства та дослідила вплив мистецтва на психологічний стан людини крізь терапевтичний досвід мистецьких практик. Проєкт Д. Сороки «Ландшафт свободи» складається з кількох робіт. Так, перша з них – зін «Відгук верби» була реалізована в Карпатах на «Хаті-майстерні» під час тренінгу «WenDo», де художниця використала червоні прапорці для імітації листя та розвісила їх на

гілках верби, які розібрали учасники на згадку про досвід, силу та межі. Друга робота – зін «Будильник Юрковиці» апелює до традиції «будильників» та їх ролі в пробудженні громади XIX століття в Англії через сучасний контекст, де гора Юрковиця, як історична територія Києва, символізує спадок, пам'ять і зв'язок поколінь. Авторка закликає суспільство до «пробудження» від пасивності та ігнорування навколишніх проблем. Шляхом дитячої гри учасниці майстерні плювали через трубочку горохом у напрямку Подолу на горі Юрковиця у Києві з думкою про людей, систему та самого себе, яких вони хочуть «розбудити». «Колективний голос» – «*Pisum Vox*» (голос гороху), де трубочка як символ голосу, а горох – дії, символічно адаптував традицію «будильників» до сучасних реалій та викликів.

Інтерактивний об'єкт Д. Сороки «Ковчег» створено художницею як образ війни з росією, що втілює втечу, притулок, вразливість та спробу захисту життя перед обличчям небезпеки. Конструкцію ковчегу зроблено з фактурної кори дерев, що зависла у просторі виставки відлунням природи, тендітним, з мерехтливими тінями, та водночас здатним надати прихисток, занурити відвідувачів всередину свого світла та сповнити надією, що жевріє у найтемніші часи (іл. 4.2.109). Авторка проєкту зазначила, що війна змінює наше мислення й рішення настільки, що матері, які народжують дітей в Україні сьогодні, роблять їм закордонні паспорти відразу після народження. Страх та дія стали усвідомленням реальності, яка змушує шукати безпечний простір для близьких та рідних. «Ковчег» Д. Сороки – «це метафора одночасно страху і рішучості, це історія про тих, хто змушений тікати, і тих, хто вірить у світло, навіть якщо воно неочевидне».

Мультимедійний проєкт Д. Сороки «За лаштунками» досліджує співіснування війни та миру в одному просторі. В центрі композиції макет металевого каркасу від колишнього батуту в дубовому лісі у Запсоні, Закарпатської області, на кордоні між Україною та Угорщиною. Позбавлений своєї функції, нині він слугує лише рамкою, де зупинився час, а ліс став метафоричним кордоном між двома світами. Мирне небо Угорщини було чітко видно з того місця, однак українське небо тривожне, закрите для літаків і для авторки символізує накладені війною обмеження. Літаки, що

минають кордон, залишають в небі білі сліди, як нагадування про штучні розмежування. Проект оперує між контрастами видимого і невидимого, між безпекою і небезпекою, між тишею і війною. Художній об'єкт став своєрідним свідченням дуальності зовнішньої гармонії і внутрішньої тривоги. Вільне від ракет заколажоване мисткинею небо над Європою суперечить тривожній порожнечі тіней від макету каркасу батута на стіні галереї та означає складну взаємодію між миром і реальністю війни.

До історичної місцевості Києва, розташованої на Подолі, біля району Куренівка, відсилає проєкт Д. Сороки «І тим, що в гробах». Одна з найвищих точок цієї частини міста, гора Юрковиця, має величезне значення як культурно-історичний об'єкт, де за легендами оселився один із засновників Києва – князь Хорив, брат Кия, Щека та сестри Либідь. Авторка посилається на міф про полеглих воїнів часів воєн Київської Русі, які ночами привидами ходять територією, тіні яких бачили люди, чули звуки битви, звуки брязкання зброї воїнів, що готові й досі захищати свою землю. За задумом мисткині, у скрутний для України час, коли війна триває понад десять років, коли росія продовжує нарощувати військо, полегли воїни Юрковиці не мають спочинку. Знову замайоріли прапори на пагорбі, з могили повстали захисники, їх руки боронять ландшафт праотців від загарбників.

Зловити швидкоплинність життя шляхом аналізу навколишнього середовища у пошуку його характерних ознак за допомогою інтерактивної гри з довкіллям, намагається інтердисциплінарна мисткиня з Івано-Франківська, Роксолана-Анастасія Доманська. За освітою архітекторка та предметна дизайнерка, Роксолана у своїй творчості тяжіє до затирання кордонів між медіумами та співпраці з представниками різних художніх сфер через мистецтво тату. У проєкті «Skin maps» художниця, нашаровуючи на тілі абстрактні композиції з особистих історій людей про сентиментальне місце на мапі часопростору, шляхом інтеракції людини з довкіллям, посилює взаємозв'язок між ними. На час відкриття виставки Роксолана фіксувала образи інтимного ландшафту зі спогадів відвідувачів та представила відеодокументацію творчого дослідження, в якому відкрила для себе нову форму

творчого поєднання тату-майстерності з мистецтвом довкілля.

Про тимчасовість у мистецтві та й, власне, в усьому навколо говорять природотворчі об'єкти та відеоартефакти художниці, ландшафтної дизайнерки Юлії Мартинів. Мисткиня проживає в Івано-Франківську та працює з темами пам'яті, тілесності ландшафту, досліджує символізм та взаємозв'язок між ними. Мистецькі пошуки Юлії спрямовані на розкриття ролі ландшафту як носія історії та досвіду, формування нових прочитань пам'яті через художній образ. Робота Юлії реферує до пам'яті, вдячності та взаємозв'язку поколінь крізь особисту історію, що розгортається навколо круглого столу. Круглий стіл, вкритий скатертиною, із святковим тортом з каміння та землі, стає центральним символом інсталяції, як образ місця для теплих зустрічей та спогадів. Поряд на відео зображення застілля за круглим столом та іншими круглими самотніми столами. В основу назви роботи ліг вираз Юліної бабусі: «Нехай стіл стає ширшим», який з роками набув іншого звучання – стіл, що мав би розширюватися для нових гостей, стає вужчим, а місця близьких та рідних людей залишаються порожніми. В такий спосіб авторка намагалася осмислити відчуття втрати, що співіснує з вдячністю за все отримане та прожите разом.

Ландшафтний проєкт Анастасії Щербань, яка більшу частину життя провела на Херсонщині та працює Івано-Франківську з інсталяцією, графікою і знайденими об'єктами, висвітлює творчу практику художниці, де вона досліджує тему пам'яті місця, лірики ландшафту та локального контексту свого регіону. Її робота балансує на межі фікції та реальності, спільним та особистим. Символічні «Коштовні плоди» Анастасії Щербань на чорному ґрунті виблискували та переливалися як дорогоцінне каміння, освітлювали темний простір кутової кімнати експозиції, залишали на стінах чарівні тіні, між якими блукали відвідувачі, адже були: «останні, що впали з дерев, які зникли через руйнівне втручання у простір. Якщо дерева можна посадити знову, то ці плоди залишаться унікальними та безцінними. Вони постають як символи малопомітної втрати, відтворені мною у гіперболізованій формі, розшиті скляними намистинами та блискучими нитками. На відміну від справжніх плодів, я можу їх

забрати, повернути на місце знищення чи показати іншим. Це жест привласнення й відновлення контролю, спосіб переосмислення простору, що вже не повернеться до свого первісного стану».

Таким чином, універсальні форми лендарту стали помічними для розуміння хаосу, в якому нам потрібно вижити і, можливо, мистецтво творчої взаємодії з навколишнім середовищем відповідає нагальним потребам гармонійного співіснування з довкіллям та одне з одним. Виставка «Топтати землю» стала не просто демонстрацією робіт, а своєрідним маніфестом нового покоління українських митців. Через взаємодію з довкіллям мисткині рефлексували над сучасними викликами, війною, екологією та особистими переживаннями. Лендарт у їхніх руках став інструментом осмислення і документування змін, які відбуваються як у природі, так і в суспільстві. Лендарт – це мистецтво, що не лише споглядається, а й проживається – у взаємодії з землею, історією та майбутнім.

Висновки до розділу 4

Дослідивши діяльність мистецьких заходів лендарту 2022 року, можемо впевнено твердити, що вітчизняне мистецтво довкілля сформувало та продовжує вдосконалювати свою самобутню світоглядну мову. Для митців органічні матерії є універсальним терапевтично-дослідницьким інструментом пізнання світу.

У дослідженні виокремлено фактори впливу ментального контексту вітчизняного мистецтва довкілля на авторів та учасників проєктів, де особливе місце належить емоційно-чуттєвій сфері, що дає підстави виокремити терапевтичну складову українського лендарту в системі світового мистецтва як унікального явища творчого світосприйняття. Саме лендарт як вид мистецтва виконує унікальну функцію єднання людини з природою.

Проаналізувавши практичні заняття «Вправ з лендарту» в Ужгороді у 2023 році, можемо запевнити, що вітчизняне мистецтво довкілля сформувало та продовжує вдосконалювати свою самобутню світоглядну мову. Для митців органічні

матерії є універсальним дослідницьким інструментом пізнання навколишнього середовища та його історії.

У дослідженні зазначено аспекти вернакулярного ландшафту Ужгорода, місцеві топоніми, легенди, історії, почуті від містян, які сприяли і на пошук учасниками художньої ідеї, і на творчу реалізацію проєктів на заняттях з лендарту, що у час глобальних трансформацій та зрушень в Україні сприяє формування локальної ідентичності як міста, так і держави загалом.

Проєкт «Внутрішньо переміщений ландшафт» об'єднав внутрішньо переміщених представників вітчизняного мистецтва доквілля для спільного творчого дослідження наслідків та досвіду співіснування в умовах війни. У пошуках альтернативних шляхів вирішення неможливості реалізації художнього процесу на тимчасово окупованих територіях України, учасники проєкту віднайшли нові форми та локації для творчості у відносно безпечних місцях та відрефлексували зміни у сприйнятті ландшафту після повномасштабного вторгнення росії на територію України.

Проаналізувавши проєкт «Внутрішньо переміщений ландшафт», можемо запевнити, що вітчизняне мистецтво доквілля сформувало і продовжує вдосконалювати свою самобутню світоглядну мову незважаючи на неможливість відновити творчу діяльність на колишніх локаціях від початку воєнної агресії на території України та попри те, що переважна більшість художників лендарту була вимушена виїхати за кордон. У дослідженні зазначено фактори впливу ментального контексту ландшафту Могриці на учасників проєкту «Внутрішньо переміщений ландшафт», де особливе місце відведено питанню взаємодії творчої спільноти з локальною ідентичністю території симпозіуму «Простір покордоння» до повномасштабного вторгнення, і яким чином цей зв'язок з ландшафтом прослідковується у творчості українських художників лендарту у час глобальних культурних трансформацій в Україні в умовах війни, що дає підстави виокремити вернакулярну складову українського лендарту в системі світового мистецтва як виняткового явища творчого світосприйняття.

Досліджено діяльність творчих занять на курсах із сучасного мистецтва довкілля «Школа лендарту» на базі освітньо-мистецького центру НАОМА «Сошенко 33» та у просторі мистецького угруповання «Instytut Avtomatyky» і ГО «Нагірна 22» на території державної науково-виробничої корпорації «Київський інститут автоматики» по вул. Нагірна 22, м. Київ. Виявлено, що практичні заняття і у природному середовищі «Сошенко 33», і поруч з КІА на історичному пагорбі Подільського району Києва, Татарки – Горі Юрковиця, вдаються до аналізу історичного ландшафту територій та пов'язаних з ним соціальних-політичних та екологічних конфліктів, що було відображено у творчих роботах учасників. Також, висвітлено напрацювання освітнього курсу з лендарту на базі Школи сучасного мистецтва «Фра фра фра» у Івано-Франківську та розглянуто основні критерії у формотворчому процесі.

Таким чином, реалізовані після 24 лютого 2022 року мистецькі лендарт-проекти набувають терапевтичного значення. Водночас збільшується інтерес до практик молодих митців та мисткинь, які вбачають нові можливості самореалізації в межах лендарт-творчості.

ВИСНОВКИ

Дослідження вернакулярної мови українського лендарту показало, що вітчизняне мистецтво докільля відображає своєрідний художній світогляд, творчу мову, відмінну від усталених зарубіжних практик, власну тематику.

В ході дисертаційного дослідження було отримано наступні теоретичні та практичні результати:

1. Проведено огляд літератури в межах обраної теми, опрацьовано статті у періодичних виданнях та каталогах. Встановлено рівень дослідження проблематики та визначено, що дані джерела дають загальну характеристику творчого становлення лендарту в Україні, окреслюють його національну стилістику на прикладі окремих робіт за період з 1989 по 2010 рік.

З огляду на виявлену обмеженість кількості джерел, дотичних до творчості вітчизняних художників лендарту у вигляді каталогів та буклетів мистецьких проєктів, фестивалів і виставок, було проведено низку інтерв'ю із засновниками лендарт-фестивалів та подібних заходів в Україні, проаналізовано записи та опрацьовано документацією з особистих архівів художників. Отриманий матеріал сформував базу для подальшого дослідження українського лендарту і може бути використаний при написанні наукових праць з історії українського мистецтва, навчальних посібників, при викладанні історії культури та мистецтва.

2. Здійснено цілісний аналіз джерельної бази в сфері українського лендарту. Аналіз фото- та відеодокументації дозволив дослідити творчу стилістику окремих діячів та виявити закономірності, характерні для вітчизняного мистецтва докільля. В результаті до наукового обігу введено ілюстративний матеріал, важливий при написанні історії вітчизняного мистецтва та викладанні курсів з історії мистецтва, історії дизайну, історії українського мистецтва, історії садово-паркового мистецтва, ландшафтного дизайну тощо.

3. Проаналізовано спадкоємність лендарту по відношенню до садово-паркового мистецтва та з'ясовано, що садово-паркове мистецтво є синтезом ідейно-художніх

концепцій і прийомів від об'ємно-планувальних принципів, законів перспективи, кольору, композиції до семантичних сенсів та імітації природи. Виявлено, що лендарт та садово-паркове мистецтво мають спільну основу в роботі з природним середовищем, але між ними існують і суттєві відмінності. Обидва види мистецької діяльності працюють з природними компонентами, такими як рослинність, рельєф та інші елементи, для створення художніх образів. Різниця полягає в тому, що *садово-паркове мистецтво* спрямоване на створення естетично привабливих та функціональних просторів для відпочинку і насолоди природою, тоді як *лендарт* фокусується на інтеграції мистецького твору в природне середовище, підкреслюючи взаємодію між людиною та природою, іноді з акцентом на екологічні та філософські аспекти; *садово-паркове мистецтво* реалізується в міських або приміських зонах, в межах населених пунктів, *лендарт* створюється у віддалених або незайманих природних місцевостях, використовуючи великі масштаби та природні ландшафти; *садово-паркове мистецтво* передбачає довготривале існування з регулярним доглядом та підтримкою, а *лендарт* може бути тимчасовим, залишаючи твори під впливом природних стихій, що призводить до їх поступового зникнення або трансформації. Таким чином, попри те, що лендарт і садово-паркове мистецтво працюють з природою, вони відрізняються за метою, підходом, масштабом, тривалістю існування творів.

4. Здійснено конкретизацію фахової термінології в межах поняття «український лендарт». Створено глосарій термінів, необхідний для визначення спільних та відмінних ознак у творчих підходах художників. В результаті дослідження було виявлено, що застосування іноземного терміну «land art» до вітчизняного мистецтва взаємодії з природним середовищем не є вичерпним, оскільки, не розкриває усього спектру творчої комунікації художників з довкіллям і є надто вузьким по відношенню до нього. В свою чергу, термін «мистецтво довкілля» (П. Бевза, 2010), охоплює надто широкий діапазон сфери художньої творчості, де «довкілля» вживається у значенні «середовище» як таке, що вміщує в собі весь навколишній простір. Відповідно, замість терміну «український лендарт» можливо вживати

термін «природотворче мистецтво», оскільки в контексті українського виду даного мистецтва більш характерна творча взаємодія саме з природним середовищем та матеріалами, як способом творення нового мистецького продукту.

5. Досліджено становлення лендарту в Україні та спростовано сталу думку, що лендарт – молоде явище в українському мистецькому середовищі. Вітчизняний лендарт сформувався у 1990-х роках і, на відміну від досвіду західних митців, виник із особистих потреб художників та розширив сферу культурного впливу новими засобами висловлення. Для митців природні матеріали стали універсальним дослідницьким інструментом пізнання світу, культури і традицій українського народу. На формування українського мистецтва докільля сприяла політична заангажованість тоді ще радянської держави, коли художники були змушені діяти в руслі ідеологічної доктрини. Відповідно, українське мистецтво докільля в процесі його становлення було певною мірою ізольоване від сучасних творчих тенденцій, на відміну від практик західних держав. З 2000-х років лендарт усвідомлюється українськими художниками як окремо сформована мистецька практика і визначається ними як мистецтво створення художніх образів у навколишньому середовищі за допомогою природних засобів.

Діяльність заходів мистецтва докільля в Україні систематизована за тематикою та регіональними ознаками, виявлено тенденцію розвитку лендарту, фактори впливу на його генезу історичного й ментального контексту, означено специфіку творчого методу. Вітчизняному лендарту притаманна ідея повернення до коріння, дослідження зв'язку людини з природою через органічні матеріали.

6. Виокремлено вернакулярну складову українського лендарту, яка є формою художнього вираження, що активно використовує природні елементи та місцеві матеріали, відображаючи культурні та природні особливості конкретних регіонів України та поєднує традиційні народні мотиви з сучасними художніми практиками, фокусуючись на взаємодії з природою, середовищем та соціокультурними контекстами. Вернакулярність природотворчого мистецтва виражається в адаптуванні до локальної специфіки, як то: місцевих традицій, історії, рельєфу, ландшафту, тощо.

Ці критерії стають основними інструментами творчості. З'ясовано, що більшість мистецьких заходів було засновано на базі плернерних практик, от як: фестиваль «Весняний вітер» та симпозіум «Простір покордоння». Специфічну світоглядну мову українського лендарту складають орієнтація на український пейзаж, історико-археологічні особливості місця, природно-географічні визначники, що простежено на зразках фестивалів «Весняний вітер» (з 1996 року, м. Київ), лендарт-фестиваль «Хортиця» (з 1994 року, м. Запоріжжя), лендарт-симпозіум «Простір покордоння» (з 1997 року, с. Могриця, Сумська обл.), зимовий лендарт-фестиваль «Міфогенез» (з 2006 року, Скіфське городище м. Немирів, Вінницька обл.).

Вернакулярність включає своєрідність творчих підходів як окремих митців, так і фестивалів лендарту. Регіональні особливості українського природного ландшафту східних областей України різняться від західних територій; індустріальні краєвиди Запоріжжя тяжіють до внесення в природу технічних елементів, в той час як роботи на тлі карпатських краєвидів органічно зливаються з природою. Українські художники лендарту враховують контекст місця, його ідентичну історію, шукають гармонію творення і натури для розкриття потенціалу конкретного природного оточення.

7. Творчий метод вітчизняних художників докільля вирізняє філософський підхід та особливе сприйняття властивостей природних матеріалів : розкривають тему становлення та розпаду матерії в природі, застосовують «живі матеріали» замість мармуру, гіпсу та бронзи, що наділяє твори відчуттям вічності у миттєвості. Працюючи в галузі фотографії, скульптури, інсталяції, лендарту, сайт-специфікату, художники часто не ідентифікують себе творцями лендарту, скоріше посередниками між світом природи та людським світом. Відтак творчі концепції можуть втілювати форми залежно від ідеї, акцентуючи увагу глядача на певному моменті.

8. Виявлено, що лендарт в Україні має недостатнє матеріальне забезпечення, що ускладнює процес його розвитку. В процесі дослідження окремих фестивалів було встановлено, що більшість з них функціонують на самофінансуванні, а частина

перестали діяти через відсутність зацікавлення та підтримки зі сторони державного сектора. Проблема фінансування впливає на розвиток українського мистецтва довкілля.

9. Висвітлено терапевтичний аспект українського лендарту, обумовлений досвідом війни, розпочатої російськими окупантами в лютому 2022 року, внаслідок чого природотворче мистецтво стало універсальним засобом: через творчу взаємодію з довкіллям художники рефлексують над сучасними викликами, війною, екологією, особистими переживаннями, змінами у природі та суспільстві.

10. Проаналізовано сучасний стан та окреслено перспективи лендарту в Україні. Український лендарт набуває поширення як майданчик, сприятливий для художніх експериментів з простором. В умовах війни, попри тимчасову втрату рідного ландшафту та широку географію переміщення, спільнота, сформована лендартом в Україні, продовжує мистецьку тяглість та успішно реалізує міжнародні проєкти мистецтва довкілля, що доводить важливе місце українського лендарту в системі світового мистецтва. Вернакулярна мова лендарту через творче перетворення природних структур виявляє автентику місця, його історію, підкреслюючи унікальність локального середовища України. Від початку свого зародження на теренах України у 1990-х роках й по теперішній час мистецтво лендарту набуває все більшої затребуваності та варіативності у своєму розвитку, знаходить нові форми та місця для реалізації, розширює свою аудиторію та формує майбутнє сучасного українського мистецтва. На даному етапі розвитку лендарту творча взаємодія з ландшафтом носить всеосяжний характер, що дає широкі перспективи для створення екологічних, археологічних, освітніх, етно-культурних, терапевтичних, мистецьких заходів.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антеїзм // Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%97%D0%B7%D0%BC> (дата звернення: 16.04.2025).
2. Аплікація духу. Комунікації часопростору / уклад. Творча майстерня «Артіка». Київ : ВПК Експрес-Поліграф, 2007. 32 с. : 32 арк. Іл.
3. Блудов А. Живопис, відео, об'єкти : альбом. Київ : АДЕФ – Україна, 2017. 272 с. : іл.
4. Бевза ; Литвиненко ; Малишко. Перехід : [каталог] / Spanish speaking group / International women's club of Kyiv. Київ, 2000. 12 с., 12 арк. іл.
5. Бевза П., Гідора Г. Мистецтво довкілля. Україна 1989–2010. Київ : Софія-А, 2010. 200 с. : 342 іл.
6. Бевза П. Довкілля – концепція, що надає міри речам // Метроном. 2002. № 4. С. 2–3.
7. Бевза ; Литвиненко. Українізми : [каталог]. Київ : Adastrum, 2002. 24 с. 38 іл.
8. Бевза П. Мистецтво довкілля (український дзен) 1989–2009 // Образотворче мистецтво. 2010. № 5–6. С. 66–75.
9. Безроднова М. Підсумки симпозіуму в Очакові // Образотворче мистецтво. 1992. № 2. С. 24–26.
10. Без часу : ХІ міжнародний ленд-арт симпозіум «Простір покордоння» : [каталог]. Київ : ArtPress Printhouse, 2008. 16 с. : 29 іл.
11. Безугла, Р. Конкурсно-фестивальний рух в Україні в часи російсько-української війни // Сучасне мистецтво. 2022. Вип. 18. С. 9–18.
1. Безугла Р. Перформативність, дискурс і комунікація: співвідношення понять // Сучасне мистецтво. 2021. Вип. 17. С. 95–104.
1. Безугла Р. Перформативні практики: Теоретичні засади інтерпретації в соціогуманітарних науках // Художня культура. Актуальні проблеми. 2023. Вип. 19 (1). С. 74–79.

2. Бронза В. Ми бачимо все до горизонту // *Коридор*. 2018. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/bez-rubriki/land-art-mogrytsia-turina-kohan.html?fbclid=IwAR0eGdAo8z4Fi3QeuDeuDqcNrP-gedwokN-TJ8ZUGFqyRqpLjpSnk2Gex7k> (дата звернення: 06.02.2018).
3. Буцикіна Є. Вернакулярний ландшафт і його роль у розвитку креативних міських практик // Українські культурологічні студії. 2022. № 1 (10). С. 47–50.
4. Буцикіна Є. Український міський вернакулярний сад: переосмислення в умовах повномасштабної війни // Українські культурологічні студії. 2022. № 2 (11). С. 8–12.
5. Буцикіна Є. Значення вернакулярного саду як виразу культурних цінностей та ідентичності // Сучасний культурно-мистецький простір. 2022. С. 120–122.
6. Буцикіна Є. Міський вернакулярний сад як простір турботи: культурологічний аспект // Культурологічні читання. 2023. С. 19–21.
7. Виставка «Там була якась історія» // Проєкти. *Вибачте номерів немає*. 2023. URL: <https://surl.li/tlaadk> (дата звернення: 28.07.2023).
8. Вишеславський Г. Ленд-арт у творчості українських митців // Сучасне мистецтво. 2017. № 13. С. 59–72.
9. Вишеславський Г. Міжнародний ленд-арт-симпозіум у Могриці // Галерея. 2008. № 3/4 (35/36). С. 22–24.
10. Вишеславський Г., Сидор-Гібелинда О. Термінологія сучасного мистецтва. Париж–Київ : Terra Incognita ; Майстерня книги, 2010. 416 с. 552 іл.
11. Вишеславський Г. Українському ленд-арту 36 років // Галерея. 2008. № 3/4 (35/36). С. 9–15.
12. Вітроспекція 13: Міжнародний фестиваль «Весняний вітер» : [каталог]. Київ, 2008. 18 с. 20 іл.
13. Влод Кауфман. URL: <http://vlodkaufman.com.ua/index.html> (дата звернення: 08.03.2021).
14. ВРЦСМ Арт-Шик Галерея. URL: <http://gallery-vin.com/ua/artgalereya/> (дата звернення: 19.02.2017).

15. Всесоюзний симпозіум зі скульптури у граніті : буклет / ред. В. Губина. Миколаїв, 1989. 6 с. : 12 іл.
16. Гальчінська О. С., Гамалія К. М., Пашкевич К. Л. Аналіз творчості провідних митців ленд-арту XX століття // Art and Design. Київський національний університет технологій та дизайну. Мистецтвознавство. 2019. № 3 (07). С. 48–58.
17. Гамалія К. М. Зелена вертикаль у векторі часу // Науковий вісник НЛТУ України : зб. наук.-техн. праць. 2013. Вип. 23.9. С. 153–157. URL: https://nv.nltu.edu.ua/Archive/2013/23_9/23_9_zm.pdf (дата звернення: 17.04.2023).
18. Гамалія К. М. Концепція міста-саду у світлі сьогодення // Освіта та наука у мінливому світі: проблеми та перспективи розвитку : матеріали Міжнар. наук. конф. (Дніпро, 29–30 берез. 2019 р.). Частина I. Дніпро, 2019. С. 333–334. URL: https://www.dnu.dp.ua/docs/ndc/202/Osv_i_nauk_1.pdf (дата звернення: 12.04.2023).
19. Гамалія К. М. Лінійний парк – феномен постіндустріального часу // International Scientific and Practical Conference. Cultural studies and art Criticism: Things in Common and Development Prospects (Ca' Foscari University of Venice, Venice, Italy, November 27–28, 2020). Р. 57–61. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/81/2129/4579-1> (дата звернення: 11.04.2023).
20. Гамалія К. М., Лісова Н. Л. Контекст середовища у творчості Анни Сидоренко // Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство. 2022. № 46. С. 13–17. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.25794> (дата звернення: 04.04.2023).
21. Гамалія К., Лісова Н. Терапевтична роль українського лендарту // Українська академія мистецтва : зб. наук. праць. 2023. № 33. С. 178–186.
22. Гамалія К. М. Місто-сад: мрії і реальність // Вісник ХДАДІМ. 2012. Вип. 13. С. 14–17. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/v2012-13-03-gamalia.pdf> (дата звернення: 14.04.2023).

23. Гамалія К. М. Монастирські сади Європи за часів Середньовіччя // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. записки Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. 2012. Вип. 18. С. 22–26. URL: https://www.rshu.edu.ua/images/nauka/ukr_kult_min_such_rozv_nk_vip18.pdf (дата звернення: 11.09.2024).
24. Гамалія К. М. Найдавніші сади світу і розвиток садівництва у Давньому Єгипті // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. праць. Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2010. Вип. 15. С. 120–130. URL: https://cultural.kz/img/science_people/160.pdf (дата звернення: 15.04.2023).
25. Гамалія К. М., Ольховська О. В. Історичні передумови формування і розвитку садово-паркових ансамблів України // Історія науки і техніки : зб. наук. праць. 2017. Вип. 10. С. 138–144. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ictnt_2017_10_17 (дата звернення: 11.05.2023).
26. Гамалія К. М. Планувальне рішення садів Семіраміди в контексті сучасного дизайну // Народознавчі зошити. 2016. № 5 (131). С. 1244–1250. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2016_5_30 (дата звернення: 21.01.2023).
27. Гамалія К. М. Садово-паркове мистецтво Європи: сади античності // Культура народів Причорномор'я. 2013. Вип. 258. С. 118–123. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/92997/33-Gamalia.pdf?sequence=1> (дата звернення: 11.07.2023).
28. Гамалія К. М. Сакральні та естетичні засади садово-паркового мистецтва Давньої Індії // Культурно-мистецькі обрії 2017 : зб. наук. праць НАККІМ. 2017. Вип. 3. С. 104–107. URL: <https://eportfolio.kubg.edu.ua/data/conference/2663/document.pdf> (дата звернення: 11.11.2023).
29. Гамалія К. М. Синтетичний характер садово-паркового мистецтва // Вісник Львів. нац. акад. мистецтв. 2013. Вип. 24. С. 368–380. URL:

https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/24/39.pdf

звернення: 11.04.2023).

30. Гамалія К. М. Символічні та знакові елементи античності в історичному розвитку вітчизняного ландшафтного дизайну // Соціально-гуманітарні дослідження та інноваційна освітня діяльність : матеріали міжнар. наук. конф. (Дніпро, 24–25 трав. 2019 р.). Дніпро, 2019. С. 276–280. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=7fKZDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 18.08.2023).
31. Гамалія К. М., Руда С. П. Символіка хвойних дерев як складова дендроміфології // Пріоритетні напрямки досліджень голонасінних у сучасних умовах : матеріали конф. (Олександрія, 21–22 жовт. 2020 р.). Олександрія, 2020. С. 171–174. URL: <https://surl.li/mznkij> (дата звернення: 18.04.2022).
32. Гідора Г. Живопис. Лендарт : [альбом] / упоряд. кат. Г. Гідора. Київ : Shudra Art Collection, ArtHuss, 2024. 320 с. : іл.
33. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с. : іл.
34. Грідаєва О. В. *Акціонізм: мистецтво дії та способи його художнього втілення* (досвід українських митців) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05 / Львівська нац. акад. мистецтв. Львів, 2021. 203 с. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/2021/gridiaeva/dis_Hr_ideaieva.pdf (дата звернення: 16.04.2025).
35. Грідаєва Т. Перформанс та просторові мистецькі події-акції в Україні 1960-х – перша пол. 1990-х років // Народознавчі зошити. 2015. № 4 (124). С. 899–907.
36. Грідаєва Т. Мистецтво ленд-арту в Україні впродовж 1980-х – пер. пол. 2000-х років // Народознавчі зошити. 2015. № 5 (125). С. 1181–1190.
37. Гуренко А. Візія можливостей // Метроном. 2001. № 3. С. 21–25.
38. Дедулін Г. Поза часом. Ленд-арт симпозіум «Могриця-2008» зібрав кращих представників сучасного мистецтва України // Панорама. 2008. № 28 (500). С. 12–13.

39. Десята вітроспекція: Міжнародний фестиваль «Весняний вітер» : [каталог]. Київ, 2005. 12 с. : 20 іл.
40. Достлева Л. Про мову війни, м'яту і засніжений степ. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/pro-movu-viiny-miatu-i-zasnizhenyi-step> (дата звернення: 18.04.2019).
41. Енвайронмент-проект «Трансгресії» : [каталог]. Київ, 2008. 18 с. : 20 іл.; Львів, 2009. 20 с. : 24 іл.
42. Еротична образотворчість. Україна '95 / упоряд. МО «Дзига». Львів, 1995.
43. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ : Вид. Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
44. Енциклопедія українознавства : Словникова частина : [в 11 т.] / Наук. т-во ім. Шевченка ; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. Париж ; Нью-Йорк : Молоде життя, 1955–1995. Т. 1–11.
45. Живопис ІХ : [каталог]. Київ : Центр Сучасного Мистецтва «Білий світ», 2018. 6 с. : 10 іл.
46. Журунова Т., Никитюк О. Аплікація духу : [каталог]. Київ, 2007. 15 с. : 22 іл.
47. Земля висловилась URL: <http://landresponds.org.ua/art/zemlya-vislovilas-podrobitsi-pro-hudozhnyu-vistavku.html> (дата звернення: 11.04.2021).
48. Засєдко А. Львів Сергія Якуніна. URL: https://storymaps.arcgis.com/stories/7b653e50727f4fee9e840993d3ec776f?fbclid=IwAR1Oa8Vq0u390WntKwI047EE1SDXpMCsRbHCsiZVdIx__MIP4q1v4sJi4Jc (дата звернення: 22.02.2021).
49. Затонський Д. В. Модернізм і постмодернізм. Думки про одвічний колообіг красних і некресних мистецтв. Харків : Фоліо, 2000. 256 с.
50. Інсайтери лендарту: у Києві відкрилася незвичайна виставка // *Culture trend. Культура.* 01.12.2024. URL: <https://culture-trend.com/2024/12/01/insajdery-lendartu-u-kyievi-vidkrylasia-nezvy>

- chajna-vystavka/?fbclid=IwY2xjawH0cFlleHRuA2FlbQIxMQABHTg0UXMTnTFz8GKGLFyRgcap2H1vHoqss0-zAx-6bacGDb_d-9fte9D3Aw_aem_o7AvXtl8AsC0cOG4FYUF7Q (дата звернення: 28.12.2024).
51. Інсайтери лендарту: у Києві відкрилася незвичайна виставка // Press monitor. Столиця. 01.12.2024. URL: https://press-m.com/insajdery-lendartu-u-kyievi-vidkrylasia-nezvyhajna-vystavka/?fbclid=IwY2xjawH0cFRleHRuA2FlbQIxMQABHeNhiqOpqwQz5PiASiMAF5ymYQwDDRlh-xVxBh4GbObO3_g3y3ehJBHKDg_aem_8mKMJpdF73c2SyOzAEwCWA (дата звернення: 28.12.2024).
52. Історичне письмо Куліша у світлі його інтелектуальних трансформацій // Хроніка 2000. К., 2009. Вип. 78 : Пантелеймон Куліш: письменник, філософ, громадянин. До 190-річчя від дня народження П. О. Куліша. С. 459–528. URL: <https://www.academia.edu/30354381> (дата звернення: 27.11.2021).
53. Кисельов М. Феномен екофільності в структурі етносу (нації) // Етнічність. Культура. Історія: соціально-філософські нариси. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2019. . С. 14–164
54. Кобаль Й. *Ужгород відомий та невідомий*. 2-ге вид., виправл. Львів : Світ, 2008. 196 с. : іл.
55. Кононенко О. Ю., Гнатюк О. М. Міські вернакулярні райони: методика виділення на основі аналізу ментальних карт // Науковий вісник ХДУ. Серія: Географічні науки. 2022. № 17. С. 34–48.
56. Космолінська Н. Мистецтво перевернутого конуса. Лабораторна робота Сергія Якуніна // Формула поступу. 1995. № 1.
57. Кохан Н. Могриця'2008 (XI міжнародний ленд-арт-симпозіум в Могриці). Ленд-арт – молодіжний проєкт // *Галерея*. 2008. № 3/4 (35/36). С. 25–28.
58. Кохан Н. М. *Ленд-арт у контексті сучасного ландшафтного дизайну* : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Харків : Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв, 2019. 328 арк. : рис., табл. Бібліогр. : арк. 171–207.

59. Кохан Н. М. Ленд-арт в Могриці – 9 років. Особливості його творів // Вісник ХДАДМ. 2007. № 4.
60. Кохан Н. М. Прийоми формування постмодерністичної іронії у творах українського ленд-арту. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/19818/1/artdes_2022_N2_P151-161.pdf?fbclid=IwAR02oKRGwe5ubJNzlsZ7HkCEflzQX2nxbu89PIKq_9BghV31OQRaUY1YD34 (дата звернення: 20.07.2023).
61. Крейдяний період . = . Cretaceous: VI Міжнародний ленд-арт симпозіум «Простір Покордоння» : [каталог]. Київ : Soviart, 2002. 20 с. : 30 іл.
62. Кушнірова Т. В. Модернізм і постмодернізм у зарубіжній літературі: навчально-методичний посібник. Полтава, 2018. 112 с.
63. Ленд-арт симпозіум «Простір прикордоння» розширив територію. URL: <http://rama.com.ua/lend-art-simpozium-prostir-prikordonnya-rozshiriv-teritoriyu/> (дата звернення: 08.03.2021).
64. Лісова Н. Антеїстична складова творчого пошуку українських художників лендарту // Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей X Міжнар. наук. конф. Львів, 2022. С. 178–182. URL: <https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/2022/11/28/h-mizhnarodna-naukova-konferentsiya-mystetska-kultura-istoriya-teoriya-metodologiya-lviv-18-lystopada-2022-r/> (дата звернення: 08.12.2023).
65. Лісова Н. Вернакулярний простір українського лендарту // Дев'яті Платонівські читання: тези доповідей Міжнар. наук. конф. Київ, 2021. С. 95–96. URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf (дата звернення: 18.12.2023).
66. Лісова Н. Вправи з лендарту в околицях Ужгорода // Одинадцяті Платонівські читання: тези доповідей XI Міжнар. наук. Конф. 2023. URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_11-2.pdf (дата звернення: 08.12.2023).

67. Лісова Н. Доля вітчизняного лендарту в умовах війни // II Міжнар. наук.-практ. конф. «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві». 25–26.05.2023. URL: https://drive.google.com/file/d/1GLQl-MBU-f0m8jnN_LEzXUSecBJj9Gj9/view (дата звернення: 21.12.2023).
68. Лісова Н. Дослідження вернакулярного ландшафту Ужгорода способом лендарту в умовах війни // Зб. наук. пр. «Українська академія мистецтв». 2024. № 35. С. 157–165. URL: <https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/uam/article/view/89> (дата звернення: 11.12.2024)7.
69. Лісова Н. Історичне підґрунтя фестивалю зимового лендарту «Міфогенез» // Десяті Платонівські читання: тези доповідей X Міжнар. наук. конф. Львів–Торунь : Liha-Press, 2022. С. 55–56. URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_10.pdf (дата звернення: 08.12.2023).
70. Лісова Н. Конкретизація фахової термінології в межах поняття «український ленд-арт»// Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей IX Міжнар. наук. конф. – Львів, 2021. С. 208–212. URL: <https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/2021/11/21/ih-mizhnarodna-naukova-konferentsiya-mystetska-kultura-istoriya-teoriya-metodologiya-lviv-19-lystopada-2021-r/> (дата звернення: 08.10.2022).
71. Лісова Н. Проєкт «Внутрішньо переміщений ландшафт» як спосіб творчих відносин з навколишнім середовищем в умовах війни // III Міжнар. наук.-практ. конф. «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА», 2024. С. 327–329. URL: https://drive.google.com/file/d/1axZFps4w8VxO4YX_rKTAC4rjBy3bGs80/view (дата звернення: 12.12.2024).
72. Ленд-арт фестиваль «Хортиця» з фотоархіву галереї. Александр Никитюк: [каталог]. Запоріжжя : Contemporary art gallery Lenin, 2010. 12 с.: 22 іл.

73. Ленд-арт фестиваль Хортиця – Вирва'2010 или Земля пахнет солнцем: [каталог]. Херсон : Керамист, 2010. 24 с.: 34 іл.
74. Ленд-арт фестиваль «Хортиця» з фотоархіву галереї. «Реді-мейди» на природі: [каталог]. Запоріжжя : Contemporary art gallery Lenin, 2010. 12 с.: 30 іл.
75. Листи з Вавилону: [каталог]. Київ : Центр Сучасного Мистецтва Білий світ, 2018. 6 с.: 10 іл.
76. Крейдяний період / Cretaceous: VI Міжнародний ленд-арт симпозиум «Простір Покордоння»: [каталог]. Київ : Soviart, 2002. 20 с.: 30 іл.
77. Ленд-арт симпозиум «Простір прикордоння» розширив територію. URL: <http://rama.com.ua/lend-art-simpozium-prostir-prikordonnya-rozshiriv-teritoriyu/> (дата звернення: 08.03.2021).
78. Ленд-арт фестиваль «Хортиця» із фотоархіву галереї. Олександр Нікітюк : [каталог]. Запоріжжя : Contemporary art gallery Lenin, 2010. 12 с. : 22 іл.
79. Ленд-арт фестиваль Хортиця – Вирва'2010 або Земля пахне сонцем : [каталог]. Херсон : Кераміст, 2010. 24 с. : 34 іл.
80. Ленд-арт фестиваль «Хортиця» із фотоархіву галереї. «Реді-мейди» на природі : [каталог]. Запоріжжя : Contemporary art gallery Lenin, 2010. 12 с. : 30 іл.
81. Листи з Вавилону : [каталог]. Київ : Центр Сучасного Мистецтва «Білий світ», 2018. 6 с. : 10 іл.
82. Лісова Н. Антеїстична складова творчого пошуку українських художників лендарту // Мистецька культура: історія, теорія, методологія : тези доповідей Х Міжнар. наук. конф. Львів, 2022. С. 178–182. URL: <https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/2022/11/28/h-mizhnarodna-naukova-konferentsiya-mystetska-kultura-istoriya-teoriya-metodologiya-lviv-18-lystopada-2022-r/> (дата звернення: 08.03.2023).
83. Лісова Н. Вернакулярний простір українського лендарту // Дев'яті Платонівські читання : тези доповідей Міжнар. наук. конф. Київ : ФОП О. Лопатіна, 2021. С. 95–96. URL:

- https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf (дата звернення: 08.12.2021).
84. Лісова Н. Війна мовою лендарту // Образотворче мистецтво. 2022. № 3–4.
85. Лісова Н. Вправи з лендарту в околицях Ужгорода // Одинадцяті Платонівські читання : тези доповідей XI Міжнар. наук. Конф. 2023. URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_11-2.pdf (дата звернення: 08.03.2024).
86. Лісова Н. Доля вітчизняного лендарту в умовах війни // II Міжнар. наук.-практ. конф. «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві». 25–26.05.2023. URL: https://drive.google.com/file/d/1GLQl-MBU-f0m8jnN_LEzXUSecBJ9Gj9/view (дата звернення: 08.03.2024).
87. Лісова Н. Дослідження вернакулярного ландшафту Ужгорода способом лендарту в умовах війни // Українська академія мистецтв. 2024. – № 35. С. 157–165. URL: <https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/uam/article/view/89> (дата звернення: 18.03.2024).
88. Лісова Н. Історичне підґрунтя фестивалю зимового лендарту «Міфогенез» // Десяті Платонівські читання : тези доповідей X Міжнар. наук. конф. Львів–Торунь : Liha-Press, 2022. С. 55–56. URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_10.pdf (дата звернення: 08.05.2023).
89. Лісова Н. Конкретизація фахової термінології в межах поняття «український ленд-арт» // Мистецька культура: історія, теорія, методологія : тези доповідей IX Міжнар. наук. конф. Львів, 2021. С. 208–212. URL: <https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/2021/11/21/ih-mizhnarodna-naukova-konferent-siya-mystetska-kultura-istoriya-teoriya-metodologiya-lviv-19-lystopada-2021-r/> (дата звернення: 08.12.2021).
90. Лісова Н. Лендарт поєднує ландшафти // Дванадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнар. наук. конф. Львів–Торунь : Ліга-Прес, 2024.

91. Лісова Н. Лендарт-симпозіум «Простір покордоння»: 25 років взаємодії з довкіллям // Мистецька культура: історія, теорія, методологія : тези доповідей XI Міжнар. наук. конф. Львів, 2023. С. 146–151. URL: <https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/2023/11/22/hi-mizhnarodna-naukova-konferent-siya-mystetska-kultura-istoriya-teoriya-metodologiya/> (дата звернення: 18.12.2023).
92. Лісова Н. Лендарт-симпозіум «Простір покордоння» в умовах війни // Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. № 78. С. 147–151. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/78_2024/part_1/78-1_2024.pdf (дата звернення: 18.12.2024).
93. Лісова Н. Ленд-арт як спосіб формотворення в роботах Сергія Якуніна // Восьмі Платонівські читання : тези доповідей Міжнар. наук. конф. Київ : СПД Чалчинська Н.В., 2020. – С. 98–99.
94. Лісова Н. Мислити мовою довкілля // Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (Вісник НАОМА). 2024. № 2. С. 112–113.
95. Лісова Н. Поняття вернакулярності в українському лендарті // Мистецька культура: історія, теорія, методологія : тези доповідей XII Міжнар. наук. конф. Львів, 22.11.2024. С. 150–156.
96. Лісова Н. Проєкт «Внутрішньо переміщений ландшафт» як спосіб творчих відносин з навколишнім середовищем в умовах війни // III Міжнар. наук.-практ. конф. «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві» : до 100-річчя факультету архітектури НАОМА. 2024. С. 327–329. URL: https://drive.google.com/file/d/1axZFps4w8VxO4YX_rKTAC4rjBy3bGs80/view (дата звернення: 08.12.2024).
97. Лісова Н. Реалізація українського лендарту у воєнний час на симпозіумі «SEE:UA» // Теорія та практика дизайну. 2024. Вип. 34. С. 352–359. URL: <https://jrnl.nau.edu.ua/index.php/Design/article/view/19527> (дата звернення: 02.01.2025).

98. Лісова Н. Спадкоємність лендарту по відношенню до садово-паркового мистецтва // Перші Таранушевські читання. I Всеукр. наук. конф. (Харків, 14 квіт. 2023 р.). URL: <https://www.ksada.org/wp-content/uploads/2024/04/taranush-chitanna-2023.pdf> (дата звернення: 18.12.2023).
99. Лісова Н. Творче дослідження ландшафту учасниками «Школи лендарту» // V Міжнар. наук. конф. «Стратегічні напрямки розвитку науки: фактори впливу та взаємодії», 11 жовт. 2024 р., Луцьк, Україна. С. 248–249. URL: <https://archives.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/issue/view/11.10.2024/18> (дата звернення: 24.10.2024).
100. Лісова Н. Творчість Анни Сидоренко в системі українського лендарту // Діджиталізація науки як виклик сьогодення: матеріали II Міжнар. студент. наук. конф. (т. 3). Вінниця : ГО «Європ. наук. платформа», 2021. С. 123–124. URL: https://geography.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/12/Kotykh-Prostorovi_aspekt_y_uchasti_Ukrainy_myrotvorchi_misii_OON-2021.pdf (дата звернення: 27.03.2023).
101. Лісова Н. Терапевтична функція мистецтва докiлля для дітей бiженцiв // Комплексний пiдхiд до модернiзацiї науки: методи, моделi та мультидисциплiнарнiсть: матерiали II Мiжнар. наук. конф. (м. Чернiвцi, 26 серп. 2022 р.). Вінниця : Європ. наук. платформа, 2022. С. 461–463. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/search/article?articleId=4017519> (дата звернення: 24.10.2023).
102. Лісова Н. Український ленд-арт у контексті розвитку сучасної української культури // Сьомі Платонівські читання: тези доп. Міжнар. наук. конф. Київ : Видавництво Людмила, 2019. С. 109–110.
103. Лісова Н. Філософія докiлля у творчостi Сергiя Якунiна // Молодий вчений. 2021. № 5.

104. Лісова Н. «Філософія серця» українського мистецтва довкілля // Українська академія мистецтв: дослідн. та наук.-метод. праці. 2022. Вип. 31. С. 76–82.
URL: <https://naoma-science.kiev.ua/index.php/journal/article/view/104/95> (дата звернення: 24.03.2023).
105. Лісова Н. Формування специфіки українського ленд-арту // Актуальні питання культурології: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Вип. 20 / За ред. проф. В. Г. Виткалова. Рівне : РДГУ, 2020. С. 105–112.
106. Лісова Н. Формування специфіки українського ленд-арту // Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доп. VIII Міжнар. наук. конф. (Львів, 20 листопада 2020 р.) / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів; ред-упоряд. Л. Купчинська, О. Осадця; відп. Ред. Л. Сніцарук. Львів, 2020. С. 133–134.
107. Лісова Н. Художні дії в довкіллі Ужгорода // Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г.Возницького й музейництво в Україні: національна специфіка та європейський контекст: тези доп. Науково-практичної конференції, присвяченої 200-літтю ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького. Львів, 2023. С. 115–119. URL: https://lvivgallery.org.ua/sites/default/files/zbirnyk_tez_naukovoyi_konferenciyi.pdf (дата звернення: 11.02.2023).
108. Мазепа // Київ : Центр Сучасного Мистецтва Сороса, 27.02.1995.
109. Мельниченко В. О. *Формування розвивального простору у закладі дошкільної освіти засобами ленд-арту: кваліфікаційна робота другого (магістерського) рівня вищої освіти* / Маріупольський держ. ун-т. Маріуполь, 2021. URL: <https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/3172/1/%d0%9c%d0%b5%d0%bb%d1%8c%d0%bd%d0%b8%d1%87%d0%b5%d0%bd%d0%ba%d0%be%20%d0%92.%d0%9e..pdf> (дата звернення: 11.02.2023).
110. Мироненко В. Синестезія вітру // Галерея. 2008. № 3/4 (35/36). С. 16–18.

111. Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010: альбом / упор. П. Бевза, Г. Гідора. Київ: Софія-А, 2010. 200 с.
112. Мистецтво довкілля. Як минув франківський воркшоп з лендарту. Post impreza. Тексти. 19.02.2024. URL: https://postimpreza.org/texts/mystetstvo-dovkillia?fbclid=IwAR3F_55GKGHsGl5EdYJXByLALTslIPOTtd2TbBn0SAP97L18dzib31x9sTg (дата звернення: 24.03.2023).
113. Мельниченко В. О. Формування розвивального простору у закладі дошкільної освіти засобами ленд-арту: кваліфікаційна робота другого (магістерського) рівня вищої освіти / Маріупольський держ. ун-т. Маріуполь, 2021. URL: <https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/3172/1/%d0%9c%d0%b5%d0%bb%d1%8c%d0%bd%d0%b8%d1%87%d0%b5%d0%bd%d0%ba%d0%be%20%d0%92.%d0%9e..pdf> (дата звернення: 11.02.2023).
114. Михайлюк О. Любов дістанеться найсміливішим. *VII Життя*. 2014. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2014/05/12/167901/?fbclid=IwAR1fP3IkpTOy6i9moGu57eMRBEzWStn1bChDapyLOboIchv0nzpXz-IDSq0>. (дата звернення: 04.16.2019).
115. Міжнародний симпозіум сучасного мистецтва БІРЮЧИЙ 014 // упор. С. Канцедаль, Н. Маценко, Г. Козуб; ред. М. Добровольський. Київ : Фамільна друкарня huss, 2014. С. 178–183. 217 с.
116. I молодіжний ленд-арт проект «Без часу»: XI ленд-арт симпозіум «Простір покордоння» : [каталог] / Київ : Soviart, 2010. 36 с. 95 іл.
117. III молодіжний ленд-арт проект «Шляхи»: XIII ленд-арт симпозіум «Простір покордоння» : [каталог] / Суми : Смуга, 2010. 16 с. 55 іл.
118. VI міжнародний ленд-арт симпозіум «Простір покордоння». Крейдяний період : [каталог] / Київ : Бліц-Прінт, 2002. 24 с. 55 іл.
119. IV молодіжний ленд-арт проект «Перехрестя» / XIV міжнародний ленд-арт симпозіум «Простір покордоння» : [каталог] / Суми : Смуга, 2010. 16 с. 61 іл.

120. XI ленд-арт симпозиум «Простір покордоння» - 2008 : Могриця : [каталог] / ArtPress Printhouse, Київ, 2008. 16 с. 29 іл.
121. XVII міжнародний ленд-арт симпозиум «Простір покордоння» – 2014 : [каталог] / Суми : Shudra Art Collection, 2015. 32 с. 58 іл.
122. XIX (XVIII) міжнародний ленд-арт симпозиум «Простір покордоння» - 2015 : [каталог] / Суми : Shudra Art Collection, 2016. 32 с. 86 іл.
123. XIX міжнародний ленд-арт симпозиум «Простір покордоння» - 2016 : [каталог] / Суми : Shudra Art Collection, 2017. 102 с. Іл.
124. XX міжнародний ленд-арт симпозиум «Простір покордоння» - 2017 : [каталог] / Суми : Shudra Art Collection, 2018. 180 с. Іл.
125. XXI міжнародний ленд-арт симпозиум «Простір покордоння» - 2018 : [каталог] / Суми : Shudra Art Collection, 2019. 180 с. Іл.
126. XXII міжнародний ленд-арт симпозиум «Простір покордоння» - 2019 : [каталог] / Суми : Shudra Art Collection, 2020. 180 с. Іл.
127. Міфогенез 2020. Щорічний зимовий фестиваль ленд арту на Скіфському городищі: альбом / уклад. О. Волощук, опис. С. Чекіна. Вінниця: Вінницький народний клуб фотомистецтва «Обрій», 2020. 42 с. : іл.
128. Міфогенез – Міжнародний зимовий фестиваль ленд-арту у Вінницькій області «Аплікація духу»: [каталог] / Вінниця, [б.д.]. 100 с.
129. Мова: міжнародний фестиваль сучасного мистецтва у Львові // Експрес. Львів, 2001. 15 травня. С. 12.
130. Могриця збирає небайдужих до краси та природи // ДС експрес. Суми, 2019. № 26 (1157). С. 7.
131. Наталія Лісова, Олександр Животков. Символи і знаки: кат. персон. вист. Київ: Stedley Art Foundation; фамільна друкарня huss, 2016. 24 с. 18 іл.
132. Наталія Потапчук. Спілки гинуть за майно. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2239004-spilki-ginut-za-majno-abo-zakolo-tu-spilci-hudoznikiv-priborkanna-norovlivih.html> (дата звернення: 21.04.2021).

133. Никитюк О. Багатоголосся Шешорського фестивалю // Галерея. 2008. № 3/4 (35/36). С. 22–24.
134. Никитюк О. Міфогенез – 2010 / Галерея. 2010. № 1/2 (41/42). С. 27. Іл.
135. Никитюк О. Міфогенез 013: [каталог] / Вінниця, 2013. 100 с. Іл.
136. Никитюк О. Міфогенез: [каталог] / Вінниця, 2016. 44 с. Іл.
137. Никитюк О. Трансміфічні проєкції. 2008–2009 // Галерея. 2009. № 1/2 (37/38). С. 8–10.
138. Никитюк О. Шосте коло міфогенезу // Галерея. 2010. № 1/2 (41/42). С. 29.
139. Оксана Чепелик, відео-інсталяція «Передчуття війни». URL: <http://be-inart.com/post/view/693> (дата звернення: 02.29.2019).
140. Олексій Малих. Образотворче видання: альбом. Київ: Літтон, 2004. 62 с. іл.
141. Ольховська О. В., Блудов А. В. Особливості впливу арт-об'єктів на міське середовище // Проблеми розвитку міського середовища. 2020. Вип. 2(25). С. 122–129.
142. Ольховська О. В. Ландшафтний підхід Марти Шварц в рішенні міського простору // Проблеми розвитку міського середовища. 2020. Вип. 1(24). С. 69–79.
143. Ольховська О. В. Ревіталізація міського середовища засобами ландшафтного дизайну // Проблеми розвитку міського середовища. 2020. Вип. 2(25). С. 116–121.
144. Про ленд-арт в Україні. *Мітец*. 2014. URL: <https://mitec.ua/page/2/?s=%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B4+%D0%B0%D1%80%D1%82> (дата звернення: 12.25.2018).
145. Петро Бевза: альбом. Київ: Софія – А, 2005. 160 с. іл.
146. Петро Бевза: альбом. Дрогобич: КОЛО, 2018. 240 с. іл.
147. Петро Бевза. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/groups/5141619552544736/posts/5160161917357166/> (дата звернення: 28.03.2024).

148. Причепій Є., А. Черній, Л. Чекаль. Філософія: Підручник. Київ: Академвидав, 2009. Друк.
149. Приховані світи. Лендарт-об'єкти фестивалю Шешори / вибране. 2004-2008 : [каталог] / Київ: Бланк-Прес, 2008. 22 с. 25 іл.
150. Простори тяжіння : альбом. Київ: Поліграфічний центр, 2010. 176 с. іл.
151. Постмодернізм // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М – Я. С. 253–256.
152. Програма XVI Міжнародного ленд-арт симпозіуму «Простір прикордоння». URL:
<http://rama.com.ua/programa-xvi-mizhnarodnogo-lend-art-simpoziumu-prostir-prikordonnya-23-cherhvnya-mogritsya-miropillya/> (дата звернення: 12.09.2019).
153. Резиденція «Вибачте Номерів Немає». Вибачте номерів немає. 2023. URL:
<https://sorrynoroomsavailable.co.ua/> (дата звернення: 28.07.2023).
154. Робота на ленд-арт симпозіумі – відпочинок для душі... // ДС експрес. Суми. 2020. № 28 (1213). С. 6.
155. 25 років присутності. URL:
<https://issuu.com/a.shalygin/docs/25-years-of-presence-cua-2016-web> (дата звернення: 08.11.2018).
156. Своїм мистецтвом я можу намахати кого завгодно, але не себе – Влодко Кауфман. URL:
<https://1zahid.com/info/svoyim-mystetstvom-ya-mozhu-namahaty-kogo-zavgodno-a-le-sebe-ne-namahayu-vlodko-kaufman/> (дата звернення: 09.12.2021).
157. Семененко А.А. Нові культурні індустрії як складова сучасного урбанізму та маркер антропологічних зрушень // Вісник Львівського університету. Серія філософські науки». 2021. Вип. 27. С. 54-63.
158. Семененко А.А. Стилiстичний дискурс сучасного урбанізму // Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва». 2022. Вип. 31. С. 26-34.

159. Семененко А. Філософія та мистецтво: взаємозв'язок, вплив та роль у формуванні культурного образу світу, науково-теоретичний альманах «Грані», Том 27. 2024. Вип. 5. С.39-44.
160. Сергій Якунін. Бієнале «Львів'91 - відродження» граните : буклет / 1991. 4 с. : 6 іл.
161. Сергій Якунін. Інтерактивний Львів. URL: <https://lia.lvivcenter.org/uk/persons/yakunin-serhiy/> (дата звернення: 02.08.2021).
162. Сергій Якунін. Мітець. URL: <https://mitec.ua/category/artists/yakunin-sergey/> (дата звернення: 26.03.2021).
163. Сергій Якунін. Скульптура // Нова генерація. 1991. № 11.
164. Сергій Якунін. Італійський дворик, вересень 1995 // Terra Incognita. 1997. № 6. С. 41.
165. Сидоренко Г., Якунін С. «Зворотність». Відео. Об'єкти. 23.03–05.04.2004 : буклет. Київ : Soviart, 2004. 4 с. : 4 іл.
166. Складенко Г. Ленд-арт. Енциклопедія Сучасної України / Київ, 2016. 716 с.
167. Складенко Г. Ленд-арт. Нова українська скульптура / ArtHuss, 2021. 304 с.
168. Складенко Г. У дзеркалі «археології»: Нові тенденції у сучас. укр. мист-ві / Хроніка. 2000. № 34.
169. Складенко Г. Художник Олександр Бабак: «...І трохи тіньку» / Музей. Провулок, 2006. № 2(6). С. 52.
170. Скульптура від Олексія Малих : [каталог] / Київ: Триптих АРТ, 2016. 8 с. : 12 іл.
171. Сузукі Т. Об'єкти в довкіллі / Метроном. 2002. № 4. С. 4–5.
172. Софійні символи буття : [каталог] / Київ, 2001. 22 с. : 40 іл.
173. Сотовий об'єкт: каталог / куратор проекту О. Замковський, ідея С. Якунін. 1998. 32 с. : іл.
174. Стукалова К. 3/3 // Terra Incognita. 1995. № 3-4. С. 45.
175. Сумський район туристичний : [каталог] / Суми : [Відділ культури Сумської районної державної адміністрації], 2020. 16 с. : 16 арк. Іл.

176. Трансгресії : [каталог] / Львів : ФОП Лопушанський О. Р., 2009. 30 с. : 36 іл.
177. Тіло міста. Кемп для підлітків : [зображення]. *Facebook*. URL: https://www.facebook.com/events/700094554576637/?active_tab=discussion (дата звернення: 11.11.2022).
178. Ужгород: Історія парку «Перемоги», або Як врятували «Кірпічку». *Закарпаття онлайн*. 11.11.2019. URL: <https://zakarpattya.net.ua/News/197050-Uzhhorod-Istoriia-parku-Peremohy-abo-IAk-vriatuvaly-Kirpichku-VIDEO> (дата звернення: 28.03.2024).
179. Український зріз. Перетворення : [каталог] / ред. Л. Савченко-Дуда, Є. Нестерович, куратор проекту В. Кауфман. Вроцлав : KOLO, 2016. 170 с. : іл.
180. Унікальна історія: під Ужгородом здавна розташовувалося малесеньке село, посеред якого стояв старовинний палац. *Uzhgorod.net.ua*. 25.05.2019. URL: <https://uzhgorod.net.ua/news/138720> (дата звернення: 26.03.2024).
181. Український правопис. Нова редакція / Є. Мазніченко. Київ : Наукова думка, 2019. 392 с. ISBN 978-966-00-1728-3. URL: <https://moval.gov.ua/storage/app/sites/19/standarty/pravopys/ukr.pravopys-2019.pdf> (дата звернення: 11.24.2023).
182. Федевич Л. Дух співпраці з Природою // Образотворче мистецтво. 2014. № 4. С. 82.
183. Федорова О. Виставка «Снов» / кат. вист. 1992. 14 с. іл.
184. Філіп Людвіг. Ungvar-Uzhgorod-Ужгород. Рідне місто моє. Ужгород : РІК-У, 2021. 404 с. іл.
185. Філоненко О. Ленд-арт Володимира Бахтова // Галерея. 2008. № 3/4 (35/36). С. 19–21.
186. «Хортиця» land art fest. Ukraine environmental art : [каталог]. Запоріжжя : Contemporary art gallery Lenin, 2012. 12 с. : 113 іл.
187. Центр культурного розвитку «Тотем» / Centre of cultural development «Totem». КОНТРміф : [зображення]. *Facebook*. URL:

- <https://www.facebook.com/Totem.Culture.Development.Centre/photos/a.305918606511611/1525631137873679> (дата звернення: 15.11.2022).
188. Червона книга: радянське мистецтво Львова 80–90-х років. URL: <https://new.pinchukartcentre.org/ru/exhibitions/red-book> (дата звернення: 15.03.2021).
 189. Чирков О. Українознавчий погляд на Міжнародний фестиваль етнічної музики та ленд-арту «Шешори» // Українознавство, 2005, № 3. С. 202-207.
 190. Школа українського мистецтва докiлля // Образотворче мистецтво. 2013. № 4. С. 27 : іл.
 191. Шумилович Б. Галереї/Не місця. Юрій Соколов та галереї «Децима» та «Червоні рури». URL: <https://lia.lvivcenter.org/uk/storymaps/galleries/> (дата звернення: 02.08.2021).
 192. Що таке ленд-арт. *Big idea*. URL: <https://biggggidea.com/practices/391/> (дата звернення: 10.14.2021).
 193. Юдова-Романова К. Інклюзивне сценічне та перформативне мистецтво у діяльності українського культурного фонду. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 44. С. 142–149
 194. Юр Марина. Художній експеримент як проведення інновацій // Художня культура. Актуальні проблеми. 2022. Вип. 18, ч. 1. С. 66–71.
 195. Як взяти з собою ландшафт? Відповідають митці ленд-арт симпозіума Могриця «Простір покордоння». *Artslooker*. Огляди. 03.01.2024. URL: <https://artslooker.com/taking-away-a-landscape-how-does-one-do-that-artists-from-land-art-symposium-mohrytsia-borderline-s/?fbclid=IwAR3L7tHhDJr3MzoRnz7WrxslR9sx8wWP72hgMH054yQHnupUyGrYikksT2c> (date of access: 24.03.2023).
 196. Яцик, І., & Безугла, Р. Мистецький модернізм та перформанс в Україні (перша половина ХХ століття) // Художня культура. Актуальні проблеми. 2024 Вип. 20 (2). С. 47–55.
 197. 70 млн з держбюджету. Біля озера «Кірпічка» в Ужгороді хочуть побудувати урбан-парк. Хто проти? *Суспільне. Новини*. URL:

- <https://suspilne.media/203441-70-mln-z-derzbudzetu-bila-ozera-kirpicka-v-uzgorod-i-hocut-pobuduvati-urban-park-hto-proti/> (дата звернення: 28.03.2024).
198. AD Classics: Ville Radieuse / Le Corbusier. URL: <https://www.archdaily.com/411878/ad-classics-ville-radieuse-le-corbusier> (date of access: 12.24.2023).
 199. Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art. New York, 1983. 274 с.
 200. Barna N., Smyrna L., Pavelchuk I. Environmental-constructional foundations: humanitarian and art education in Ukraine // Ad Alta – Journal of Interdisciplinary Research. 2021. Vol. 11, Issue 1. P. 134–138.
 201. Beardsley J. Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape. New York, 1984. 144 p.
 202. Boettger S. Earthworks: art and the landscape of the sixties. Berkeley, 2002. 316 p.
 203. Cauquelin A. Le site et le paysage. Paris, 2002. 194 p.
 204. Calvesi M. Le Nouvel Art italien / L'Italie aujourd'hui — d'aujourd'hui. Regards sur la peinture italienne de 1970–1985: Cat. d'expo. Nice, 1985. 210 p.
 205. Dikann A. Land art therapy, a return to the essence of the creative process // Soins Psychiat. 2020. No 41 (327). P. 27–30. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/32718458/> (date of access: 09.02.2023).
 206. Flashback.: Українське медіа-мистецтво 1990-х : кат. вист.; кур. О. Соловійов, С. Савчук. Київ : Мистецький Арсенал, 2018. 180 с.
 207. Flashback. Українське медіа-мистецтво 1990-х. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavka/flashback-ukrayinske-media-mystetstvo-1990-h/> (дата звернення: 11.04.2021).
 208. Gablik S. The re-enchantment of art. New York : Thames and Hudson, 1991. URL: <https://www.amazon.com/Reenchantment-Art-Suzi-Gablik/dp/0500276897> (date of access: 17.02.2023).

209. Gamaliia K. The Embodiment of the Chinese Garden Arrangement Traditions in Ukraine in the XVIII-XIX Centuries / K. Gamaliia // American International Journal of Research in Humanities, Arts and Social Sciences. 2018. Issue 21, Vol. 1. December 2017 – February 2018. P. 125-129. URL: <http://iasir.net/aijrhassissue/aijrhassissue21-1.html> (date of access: 28.12.2024).
210. Group exhibition Insiders of land art. *Artfacts*. 2024. URL: https://artfacts.net/exhibition/insiders-of-land-art/1228330?fbclid=IwY2xjawH0cClleHRuA2FlbQIxMQABHaKycHHOL8esFERhiOWMaCwht20FLIi7qQJ6q1TMlg7trPHZ86pBIlzgiA_aem_ukVwToc2XM0ldlcLzFXICw (date of access: 28.12.2024).
211. Heidegger M. Being and Time. Blackwell Publishers, 1978. 592 p.
212. Jackson, John Brinckerhoff. Discovering the vernacular landscape / John Brinckerhoff Jackson. New Haven : Yale University Press, 1984. 180 p.
213. Kastner J. Land and Environment Art. London, 2010. 204 p.
214. Lailach M. Land art. Köln, 2007. 94 p.
215. Land art. Для учасників ленд-арт фестивалей : [каталог]. Запоріжжя : Contemporary art gallery Lenin, 2012. 12 p.
216. Le Guin U. K., Lao Tzu. Tao Te Ching. Shambhala, 1998. 125 p.
217. Louv, R. Last child in the woods: Saving our children from nature-deficit disorder. [S. l.] : Algonquin Books, 2005. URL: https://www.betterworldbooks.com/product/detail/9781565123915?shipto=US¤cy=USD&utm_source=affiliate&cjevent=99959181b2c811ed837ce61b0a18b8f8&utm_campaign=Text&utm_medium=CJ_Link&utm_term=7559861&utm_content=Homepage&cjdata=MXxOfDB8WXww (date of access: 14.02.2023).
218. Khibbe C., Hansen-Adamidis, P. Garden as Canvas: Therapeutic Metaphors in a Children's Garden (Le jardin pour toile : les métaphores thérapeutiques dans un jardin pour enfants) // Canadian art therapy association journal. 2017. Vol. 30. No. 1. P. 22–30. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08322473.2017.1304003> (date of access: 08.02.2023).

219. Malpas J. Heidegger and the Thinking of Place. The MIT Press, 2012. 469 p.
220. Malpas W. Land Art: A Complete Guide To Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art. Maidstone, 2007. 380 p.
221. Międzynarodowy artystyczny plener. Warsztaty kultury : [каталог] / ред. G. Kodrasiuk. Lublin, 2016. 24 p.
222. Naess A. The Ecology of Wisdom. Counterpoint, 2010. 352 p.
223. Naess A. There is No Point of No Return. Penguin Classics, 2021. 112 p.
224. Roszak T. Awakening the ecological unconscious // Exploring our Interconnectedness. 1993. No 34. C. 48–51. URL: <https://www.context.org/iclib/ic34/roszak/> (date of access: 03.02.2023).
225. Plein Air: Baranovka. Remote Access : [catalog] / Kharkiv : Municipal Gallery, 2016. 12 p. 33 il.
226. Sergei Yakunin. Sculpture and Site-specific Art : [каталог] / Kyiv: Stedley Art Foundation, 2021. 168 p.
227. Shulyk V., Shevchenko L., Cherniyavskyi V., Davydov A., Boborykin O. About the concept of improving border defense lines by means of landscape architecture // Landscape Architecture and Art. 2024. Vol. 24, No. 24. P. 89–96.
228. Spies W. Christo: Surrounded Islands. New York, 1984. 162 p.
229. Smithson R. Cultural confinement // The Writings of Robert Smithson. New York, 1979. Pp. 132-133. URL: https://contempoart.files.wordpress.com/2011/08/smithson-cultural-confinement.pdf?fbclid=IwAR10ffqk6trx6cpw1vSAKSLARbpo5ptIHZLpMxBg_vfz8eDgkKX5SoDqgNM (date of access: 11.16.2021).
230. Terra Futura, 1908–2008: Фестиваль сучасного мистецтва: історія футуризму на Херсонщині, хроніки фестивалю. Херсон, 2008. 72 p.
231. Wright F. L. Theory of Settlement. URL: <https://theoryofsettlements.files.wordpress.com/2016/02/frank-lloyd-wright.pdf> (date of access: 14.10.2023).

232. Whitaker P. Art Therapy and Environment // Canadian Art Therapy Association Journal, 2017. P. 1-3.
233. 100 Years, 100 Artworks. A History of Modern and Contemporary Art. Prestel Publishing, 2019. 216 p.
234. 100 Contemporary Artists / ed. H. W. Holzwarth. Taschen America Llc, 2009. 704 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. Список опублікованих праць за темою дисертації. Відомості про апробацію результатів дослідження.

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Лісова Н. «Філософія серця» українського мистецтва довіклля // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці / за ред. О. В. Ковальчук, Л. В. Лотоцької, Г. І. Лотоцької. Київ: НАОМА, 2022. Вип. 31. С. 76–82.
2. Лісова Н. Дослідження вернакулярного ландшафту Ужгорода способом лендарту в умовах війни. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтв»* 2024. вип. 35. С. 157-165. DOI: [10.32782/2411-3034-2024-35-17](https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-17)
3. Лісова Н. «Лендарт-симпозіум «Простір покордоння» в умовах війни». *Збірник наукових праць «Актуальні питання гуманітарних наук»* 2024. вип. 78. С. 147-151. DOI: [10.24919/2308-4863/78-1-19](https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-1-19)
4. Лісова Н. «Реалізація українського лендарту у воєнний час на симпозіумі «SEE:UA» / *Збірник наукових праць «Теорія та практика дизайну»*. 2024. вип. С. 352-359. DOI: [10.32782/2415-8151.2024.34.38](https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.34.38)
5. Гамалія К. М., Лісова Н. Л. Контекст середовища у творчості Анни Сидоренко. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2022. вип. 43. С. 13-17. DOI: [10.31866/2410-1176.46.2022.257947](https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257947)
6. Лісова, Н., & Гамалія, К. Терапевтична роль українського лендарту. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*, 2023. вип. 33. С. 178-186. DOI: [10.32782/2411-3034-2023-33-20](https://doi.org/10.32782/2411-3034-2023-33-20)

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Лісова Н. Вернакулярний простір українського лендарту. *Дев'яті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. 2021. Київ, ФОП О. Лопатіна. С. 95-96.
2. Лісова Н. Конкретизація фахової термінології в межах поняття «український ленд-арт». *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей IX Міжнар. наук. конф.* : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів; ред-упоряд.: Л, Купчинська, О. Осадця; відп. Ред. Л. Сніцарук. Львів, 2021. С. 208-212.
3. Лісова Н. Творчість Анни Сидоренко в системі українського лендарту. *Діджиталізація науки як виклик сьогодення: матеріали II Міжнародної студентської наукової конференції (Т. 3)* : ГО «Молодіжна наукова ліга». Вінниця: ГО «Європейська наукова платформа», 2021. С. 123-124.
4. Лісова Н. Терапевтична функція мистецтва довкілля для дітей біженців. *II Міжнародна наукова конференція «Комплексний підхід до модернізації науки: методи, моделі та мультидисциплінарність: матеріали II Міжнародної наукової конференції* : Міжнародний центр наукових досліджень. – Вінниця: Європейська наукова платформа, 2022. С. 461-463.
5. Лісова Н. Антеїстична складова творчого пошуку українських художників лендарту. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей X Міжнар. наук. конф.* : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Львів, 2022. С. 178-182.
6. Лісова Н. Історичне підґрунтя фестивалю зимового лендарту «Міфогенез». *Десяті Платонівські читання. X Міжнар. наук. конф.* Львів-Торунь : Liha-Press, 2022. С. 55 – 56.
7. Лісова Н. Спадкоємність лендарту по відношенню до садово-паркового мистецтва. *Перші Таранушевські читання*. I Всеукр. наук. конф. 14.05.2023.
8. Лісова Н. Лендарт-симпозіум «Простір покордоння»: 25 років взаємодії з довкіллям. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей*

- XI Міжнар. наук. конф.* : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів; Львів, 2023. С. 146-151.
9. Лісова Н. Художні дії в довкіллі Ужгорода. *Львівська національна галерея мистецтв імені Б.Г. Возницького й музейництво в Україні: національна специфіка та європейський контекст: тези доповідей Науково-практичної конференції, присвяченої 200-літтю ЛНГМ ім. Б.Г. Возницького*. Львів, 2023. С. 115-119.
 10. Лісова Н. Вправи з лендарту в околицях Ужгорода. *Одинадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Львів-Торунь : Liha-Press, 2023. С. 135-136.
 11. Лісова Н. Доля вітчизняного лендарту в умовах війни. *II Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві»*. 25-26.05.2023.
 12. Лісова Н. Проєкт «Внутрішньо переміщений ландшафт» як спосіб творчих відносин з навколишнім середовищем в умовах війни. *III Міжнародна науково-практична конференція «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 100-річчя факультету архітектури НАОМА»*, 2024. С. 327-329.
 13. Лісова Н. Творче дослідження ландшафту учасниками «Школи лендарту». *V Міжнародна наукова конференція «Стратегічні напрямки розвитку науки: фактори впливу та взаємодії»*. 11.10.2024; Луцьк, Україна. С. 248-249.
 14. Лісова Н. Поняття вернакулярності в українському лендарті. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей XII Міжнар. наук. конф.* : НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів; Львів, 22.11.2024.
 15. Лісова Н. Лендарт поєднує ландшафти. *Дванадцяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції*. Львів-Торунь : Liha-Press, 2024.

Статті, що додатково відображають результати дослідження:

1. Лісова Н. Анна Сидоренко: «Мистецтво немає кордонів». *Образотворче мистецтво*. 2021. Вип. 4. С. 102–105.
2. Лісова Н. Війна мовою лендарту. *Образотворче мистецтво*. 2022. Вип. 3–4. С. 32–37.
3. Лісова Н. Мислити мовою довкілля. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. 2/2024. С. 112–113.

ДОДАТОК Б. Класифікація заходів лендарту в Україні

КАТЕГОРІЯ	ТИПИ ЗАХОДІВ
За територією	Західні Північні Південні Центральні Східні регіони України
За сезонами	Весняні Літні Осінні Зимові
За тривалістю	Щорічні Одноразові Короткочасні Тривалі
За метою	Освітні Екологічні Археологічні Етно-культурні Розважальні Терапевтичні

Таб. Класифікація заходів лендарту в Україні

ДОДАТОК В. Інтерв'ю з митцями й кураторами

1. Інтерв'ю з Олексієм Малих від 3 лютого 2019 року. Київ.....	233
2. Інтерв'ю з Андрієм Блудовим від 4 лютого 2019 року. Київ.....	242
3. Інтерв'ю з Петром Бевзою від 5 лютого 2019 року. Київ.....	245
4. Інтерв'ю з Олександром Никитюком від 25 лютого 2019 року. Вінниця.....	251
5. Інтерв'ю з Вадимом Заплатніковим та Ларисою Меркуловою від 20 березня 2019 року. Київ.....	253
6. Інтерв'ю з Тарасом Прохасько від 20 березня 2019 року. Київ.....	257
7. Інтерв'ю з Павлом Маковим від 4 квітня 2019 року. Київ.....	260
8. Інтерв'ю з Мирославом Вайдою від 13 квітня 2019 року. Київ.....	262
9. Інтерв'ю з Ольгою Михайлюк від 16 квітня 2019 року. Київ.....	269
10. Інтерв'ю з Ганною Гідорою від 17 квітня 2019 року. Київ.....	188
11. Інтерв'ю з Сергієм Якуніним від 10 червня 2019 року. Київ.....	281
12. Інтерв'ю з Сергієм Якуніним від 6 вересня 2019 року. Львів.....	284
13. Інтерв'ю з Сергієм Якуніним від 17 лютого 2020 року. Київ.....	295
14. Інтерв'ю з Сергієм Якуніним від 11 березня 2021 року. Львів.....	306
15. Інтерв'ю з Олександром Никитюком від 20 квітня 2021 року. Вінниця.....	313

1. Інтерв'ю з Олексієм Малих від 3 лютого 2019 року. Київ.

Олексій Малих – український художник, учасник регіональних і зарубіжних виставок, член Національної Співки Художників України, куратор фестивалю лендарту «Весняний вітер». Живе і працює в Києві.

Наталія ЛІСОВА: Олексій, як Ви прийшли в лендарт?

Олексій МАЛИХ: Я завжди люблю згадувати гру в «секретики». У дитинстві, коли ми виривали ямочки, туди клали блискучі намистинки, фантики, скельцем закривали, потім знаходили. Це був світ, який ти створив сам, тобто, це була гра. Пізніше, я став усвідомлювати, що це був початок створення якогось культурного середовища, свого. Тому, що людина – це продукт середовища, а середовище створює сама людина. Виходить замкнуте коло. Яке середовище ти створив, в такому середовищі ти будеш жити. У той же час, ти є продуктом середовища, але ти його і створюєш. Тому для мене мій перший лендарт був ось ці «секретики». Просто, коли ми почали займатися, думаю я мало що тоді знав про лендарт, але щось знав, знав що Хресто існує.

Н. Л.: Що спровокувало створення фестивалю?

О. М.: Все це у нас починалося з інсталяцій на відкритому повітрі. В принципі, з пікніка на гірці Поскотинка (Дитинка), її видно з Пейзажної алеї. Там всі збиралися тому, що все близько – Андріївський узвіз, у Андрія там була майстерня поруч. Всім було зручно і близько. Ми ніби і в місті, і на природі, і в хорошому просторі. І сиділи там, я правда не брав участі в цих перших посиденьках, просто сиділи і пили вино. Якось, Сердюков Віталій притягнув повітряного змія і давай його запускати цього повітряного змія, пити вино і веселитися. І комусь прийшла ідея чому б не зробити якісь артоб'єкти, які будуть пов'язані з вітром. І зробили перший фестиваль, без мене ще, він називався «07 ювілей Дзен». Тому, що і Блудов, і Сердюков, їм якось дзен-буддизм завжди був близький, хоча не скажу, що і я далекий від цього. Сердюков пояснював чому «07-й», тому, що 07 - це пляшка вина.

Н. Л.: Як народилась назва «Весняний вітер»?

О. М.: Загальна назв «Весняний вітер» була з самого початку. «07 ювілей Дзен» – це тема фестивалю.

Н. Л.: Від самого початку лендарт позначився як напрямок фестивалю?

О. М.: Звичайно, ми прекрасно розуміли, що таке лендарт, і там були об'єкти, пов'язані з землею, травами ...

Н. Л.: Вас запросили до участі в фестивалі, або це було Ваше особисте рішення?

О. М.: Я був з Блудовим тоді вже знайомий, з Сердюковим може теж, і ось вони кажуть: «Ми вже будемо робити другий фестиваль». Коли вони робили перший фестиваль, я як раз поїхав до Німеччини, а на другий фестиваль я був в Києві, ось він і був присвячений «мобілям» – кінетичним об'єктам. Я зробив таку корову, ну, умовно «корову», так не відразу зрозумієш, що це корова, звичайна така конструкція з всяких там рейок, залізак. З жерсті була така коров'яча голова, яка бовталася, і вітер дме, і всілякі дзвіночки, була залізна тарілка від ударної установки, якісь пропелери. Все це крутилось. Це були такі об'єкти – інсталяції в просторі. І в принципі, «Весняний вітер», в основному перші фестивалі, були такі інсталяційні, інсталяції в просторі, але завжди була прив'язка до вітру, ну, і кожен фестиваль мав свою тему. Потім стали оголошувати конкурси. Якщо ми спочатку запрошували художників, то після пішов слух про це і з'явилося багато бажаючих. Ми вирішили тоді оголошувати конкурс на тему і розглядали проєкти. Чому ми оголосили конкурс? Тому, що дуже багато молоді захотіло брати участь і багато хто вирішив, що можна просто обв'язати мотузками, стрічками дерево і ось тобі вже об'єкт. Мало хто тоді розумів що це таке – «ой, така забава класна». Для того, щоб все-таки якийсь тримати рівень, взагалі його розвивати і підвищувати, тому ми і придумали цей конкурс, щоб не було випадкових людей, які можуть просто прийти.

Н. Л.: У проведенні фестивалю доводилося стикатися із проблемами?

О. М.: Як правило, проблеми були пов'язані зі стихіями. Нас там кілька разів капітально накривало дощем. А так, як гірка там глиниста, якщо почалася злива, з неї спуститися потім було складно, і деякі люди у нас випадали «за борт». Ми кидали мотузки і витягали їх звідти. А був якийсь фестиваль, коли запросили молодих

модельєрів. Вони привезли моделей, подіуму не було, розстелили тканини і ходили по ним, влаштували дефіле. І дощ лупанув. Але ми завжди мали запаси плівки, влаштовували навіси. Іноді просто зривало вітром, відносило щось. Так що проблеми – дощ, вітер. Тому, що не знали що буде, як буде.

Н. Л.: Яка тривалість фестивалю?

О. М.: На той час один день. Це центр міста, і щось залишити там на ніч було нереально тому, що могли розтягнути, підпалити і т. д. Тобто, ми з ранку це все монтували, і під вечір все прибирали.

Н. Л.: Необхідно було мати дозвіл на проведення фестивалю?

О. М.: Ми ніколи не брали. Один раз щось намагалися, але до нас ніколи ніхто не мав претензій, ні міліція, нічого такого. Один раз зайшла мова, що потрібно написати заяву в місцеву адміністрацію, щоб попередити міліцію. Але я навіть не пам'ятаю, брали ми тоді дозвіл чи не брали. Може брали один раз, але якось ось з цим проблем не було.

Н. Л.: Звідки брали кошти на проведення фестивалю?

О. М.: Ми постійно шукали спонсорів. Ось з цим була проблема. «Гроші на вітер». Звичайно потрібно фінансування, шукати спонсорів. Наприклад, одного разу вже розписали проєкт, бізнес-план, просили 10 тисяч доларів, не така вже й велика сума. Зустрілися зі спонсорами, топ-менеджер запитав: «Скільки? 10 тисяч? Що це за фігня? У нас така компанія велика, а ми будемо возитися з якимось фестивалем, який коштує 10 тисяч доларів. Це не наш масштаб». Для них головний момент – це кількість аудиторії.

Були окремі епізоди, коли кавова компанія говорить: «Ми вам приженемо кави туди, заради реклами». Така акція – всіх пригощали безкоштовно кавою. Було якось і пиво, і ще щось, але я вже не пам'ятаю. Якраз тоді їхав до Німеччини і хлопці запускали мій об'єкт. Він називався «Музика або звуки, що йдуть в небо». У мене був магнітофон старий, бобінний, стрічка розвивалася на вітрі, що не намоталась на другу котушку, а йшла через звукоприймач і відтворювався звук. Там було поруч будівництво і ми домовилися з будівельниками, кинули подовжувач, була колонка,

був магнітофон, була музика. Від чого це почалося? Один мій друг каже: «У мене ціла валіза старих бобін, що з цим робити? Викидати, не викидати?». Я кажу: «Залиш. Ми займаємося таким фестивалем і просто як матеріал можемо десь використовувати». А потім я придумав ось цю тему, щоб через магнітофон пропускати стрічку, а до кінця стрічки прив'язана гелева кулька. Музика грає, а кулька піднімає цю стрічку в небо. Закінчується пісня, відрізаєш ножицями і вона відлітає назавжди.

Н. Л.: Робота була задокументована, чи тоді ще не планували презентацію результатів фестивалю?

О. М.: Ми як правило, просто фотографували свої роботи, хтось аматорське відео робив. Потім робили, ну це Андрій Блудов краще знає, невеличкий фільм, професійне відео. У Андрія має все бути, у нього головний архів. Я потім, правда, цей проєкт повторював ще два рази на прохання «трудолюбивих». Коли приїжджав Пол Маккартні, в ТРЦ «Мандарин-Плаза» була галерея і Олексій Титаренко, мистецтвознавець, був куратором чи директором галереї. Вони зробили виставку «Бітломанія», присвячену «Бітлз» – живопис, об'єкти українських художників. Тоді він згадав про мій проєкт на гірці.

Н. Л.: Титаренко бачив Вашу роботу безпосередньо на фестивалі?

О. М.: Так, він був тоді і зазвичай на всіх наших фестивалях. Навіть сам там зробив «Сходи в небо», як у «Лед Зеппелін», притягнув драбину, поставив на гірці і написав «Сходи в небо».

3-й раз в «М-17». Приїжджала відома фотографія, вона була особистим фотографом «Бітлз». Така приїхала бабуся симпатична, і привезла фотовиставку фотографій «Бітлз», які вона зробила ще в ті роки. Крута виставка, мене теж попросили, щоб я у дворі «М-17» знову запускав цю «Музику». І кожен раз мені треба було десь шукати цей старий магнітофон тому, що потім вони кудись зникали.

Так що, відсутність грошей, все зі своєї кишені, все діставали, все оплачували і т. д., і т. д. Припустимо, був фестиваль, він називався «Опудало», ось ці, що на городі ставлять. Тема була «Опудало» – городнє опудало як артоб'єкт, як

художник сприймає це в середовищі. У мене, тоді я їздив на своїй Audi, був багажник, і ми везли. Андрій наробив «Опудал» і купив страшні гумові маски, у вигляді монстрів. Все це я прив'язав на багажник і ми везли через все місто. Особливо з тролейбусів всі дивилися, а у мене там вся машина завалена такими мордами.

Н. Л.: Чому змінили локацію гірки на острів?

О. М.: Просто зрозуміли, що на цій гірці стало затісно і стало приходити багато небажаної публіки – просто п'яних. Приходили з бухлом, сідали там і напивалися, ну одні типу під шумок: «тут йде такий фестиваль, люди гуляють, танцюють, веселяться». Тому, що у нас були і актори, і театр на траві, і музиканти у нас завжди були, плюс це був такий фестиваль веселий і радісний. В кінці, ввечері, коли стемніло, ми це все прибирали і те, що можна було спалити, спалювали. І все. Ми нічого на ніч не залишали, все вичищали. Тому ми перебралися на острів, який на ст. м. Оболоні – Наталчин острів. Там була можливість стояти з наметами два дні, три. Сторонніх не було. Тобто, туди можна було дістатися тільки на човні. Переправу ми теж самі організовували, домовлялися з човнярами, нам давали човни і навіть катер. На третій день ми повністю звідти вибиралися, щоб все поприбирати на всякий випадок. Тобто, багато учасників залишалися на дві ночі.

Н. Л.: Фестиваль вже був міжнародним?

О. М.: Міжнародний, якщо сказати про участь зарубіжних художників. Ще на Паскотинці, на гірці брала участь моя добра приятелька з Амстердама. Вона як раз приїхала в Київ і я її ледве вмовив взяти участь. Вона каже: «Але я не готувалася, я не знаю». Я їй кажу: «Ось у мене є такі матеріали, ось давай то, давай те». Я її взяв за горло і вона все-таки зробила об'єкт. Вона дуже творча людина і тому зробила гарний об'єкт. У нас було багато нічних об'єктів зі світлом: зі свічками, з вогнем, з ліхтарями.

Н. Л.: Багато позитивних моментів, а чи є негативні за всю Вашу практику в ленд-арті?

О. М.: Але їх не можна назвати негативними. Якщо хтось зайвого хильнув із учасників і скотився з гірки, весь в бруді, так потім відмили людину, привели в порядок. Або щось у когось свиснули. Ось у мене було опудало ворони на одному фестивалі, і у мене його поцупили. Не було ніколи бійок, ніяких ексцесів не було. Тому, що це хороша тема і народ збирається такий «хороводолюбивий». Чи назвати негативом те, що зірвало вітром щось, але це природа і ми з нею спілкуємося.

Н. Л.: Чи виявляється лендарт досвід у Вашій творчості в цілому?

О. М.: Думаю, що так. Тому, що крім роботи на площині, я роблю, можна сказати, скульптури. Я завжди боюся назвати ці речі скульптурою, загалом дерев'яні, для мене вони більше як артоб'єкти. Але, деякі скульптори все-таки говорять, що це можна назвати скульптурою тому, що зараз скульптура прийняла такі форми між інсталяцією і скульптурою, що зараз все можна назвати скульптурою. Більше свободи з'явилося. Можна, звичайно сказати, що це пов'язано, але не знаю як можна проаналізувати, що мені дає те або то. Воно все десь там накопичується, все перетравлюється в мозку, в душі. Звичайно, може бути тому, що в лендарті потрібно трішки по-іншому мислити, вміти імпровізувати. Так само і в моєму живописі, часто дуже фактурному, я ніколи не знаю чим закінчиться моя робота. Є на початку позив зробити щось, використовуючи це, це, і в мені звучить якась нота. Загалом, я припускаю, що буде такий-то колорит, буде така-то фактура, що я хочу зробити те-то і те-то композиційно, але в процесі роботи завжди щось вилізе несподіване. Тому є момент непередбачуваності. Те ж саме в лендарті. Ти завжди імпровізуєш, і ти не знаєш що тобі підкаже природа. Вона завжди щось підказує, ти просто входиш з нею в діалог.

У мене був один такий приклад. Я їздив на фестиваль «Хортиця» в Запоріжжі. Я там був, напевно, рази три. Вони весь час змінюють локацію, але це все навколо Хортиці. Був і на Хортиці пару раз, а один раз навпроти Хортиці. Але там теж така ж місцевість: і каміння, і берег річки, і пагорби, і якісь хащі. І я приїхав туди просто з чистою головою і з порожніми руками. Ось, думаю, що там знайду, те і буде. І ось, я знаходжу перекотиполе здоровенного розміру і думаю: «Ось за що

можна зачепитися». Це все було на березі річки: кам'янистий берег, трава, дерева. Я пішов, а там струмочок напів-висохлий, уздовж нього стежка і кущі, дерева, хащі, «джангл» натуральний. І ось рослини, швидше це дикий хміль, позаплітав всі кущі і перетворив їх у такі курені. Там, видно, бомжі були, десь матраци залишилися. Так, як це весна була, то минулорічний хміль, ці ліани були висохлі і все було заплетене. Це були наче юрти. Мені потрібна була мотузка, садові ножиці, і ще я купив аерозоль з білим акрилом. Було необхідно дещо задути, певні моменти, щоб вони прочитувалися. І я, ось цими ножицями садовими, повирізавав вхід в цей вігвам. Оскільки, воно таке було заплетене, що для того, щоб туди потрапити, треба було розгрібати, а я просто повирізавав вікна, в які можна увійти, а всередині висіло перекотиполе. Під вечір я підпалив свічки всередині і все світилося. Таких об'єктів було кілька. Це називалося «Гніздо Чугайстра». Ось мені природа сама дала абсолютно все. Ось це і є справжній лендарт, коли ти ледь торкаєшся, привносиш свою ноту, щось підкреслюєш, робиш акцент, щоб людина побачила, що тут був художник і створив з цього образ.

Н. Л.: У своїй лекції на освітньому курсі ленд-арту, Ви акцентували, що український лендарт відрізняється від західного і називається «мистецтво довкілля». Які характерні риси «мистецтва довкілля» і в чому відмінності від західного лендарту?

О. М.: Питання дуже велике тому, що це пов'язано, думаю, зі слов'янським менталітетом в першу чергу. Це можна говорити і з приводу живопису, просто станкового живопису, з приводу всього, чого завгодно. Чому? Тому, що коли почалася «перебудова», коли відкрили кордони, коли наше мистецтво сучасне хлинуло на захід, для них це було відкриття. Тому, що вони бачили дуже мало нашого мистецтва. Масштабних виставок у них там ніколи не було, інформації про нас було мало. А у нас дуже хороша школа, і наше сучасне мистецтво виросло в підвалі, в «андеграунді». А коли людина знаходиться в стані «андеграунду», розуміє, що пише свої картини «в стіл», що це ніхто не купить і ніхто не виставить. Не вплив моди, не думка про гроші. Як правило, художники заробляли чимось ще – викладанням, оформленням, охоронцями працювали, двірниками. Я до сих пір

викладаю. Тому, ця незаангажованість давала свою чистоту. Це проіснувало кілька років. Потім цей потік ще більше збільшився на захід, нашої слов'янської культури, але він став мутніти. Оскільки, відразу з'явилися десятки художників, які зрозуміли, що треба туди везти і як це треба робити. Відразу з'явилася комерція. Галереї взялися за голову, що аж надто багато, тим більше за низькими цінами, і просто з вулиці нікого вже не брали, тільки з рекомендаціями. Те ж саме стосується лендарту. Ну, не знаю на скільки я правий. Вивчаючи історію ленд-арту, можна говорити, що ми такі натури ближчі до природи, до землі, більш чуттєві. Це видно навіть по мистецтву.

Є ще інший аспект, який може бути спірним, а може і ні. Дуже часто незнання чогось народжує цікаві ідеї. За часів моєї юності ми жили за бар'єром, за стіною, мало отримували інформації. Тому ми виростали, практично, самі по собі. Щось ми один у одного підглядали, якусь інформацію отримували, але її було вкрай мало. Зараз, коли все відкрито абсолютно, то людина може бути трошки розгублена. За таким величезним потоком інформації можна загубити індивідуальне обличчя, свій світ. Ми потрапили, з великим відставанням в інформаційному полі, в таку ситуацію, коли люди знають практично все, мають доступ до всього, і при цьому вже починають думати і знати, що треба і як треба, щоб вижити або щоб пробитися, щоб стати зіркою. Я звичайно «за» інформаційне поле і я сам люблю ходити по музеям і виставкам, це добре. Головне зберегти свій внутрішній світ, свій «секретик». Тому, може бути, деякі наші лендарт проєкти відрізняються наївністю, в хорошому сенсі цього слова, якоюсь своєю зворушливістю, романтизмом. Західний світ в силу своїх законів – це пов'язано з соціологією, економікою, з політикою, привчив бути більш раціональними, все рахувати. Ми ж більше розгільдяї. Хоча багато мистецтва раціонального, мозкового. Мені завжди більше подобалася недовомленість, непрочитанність, невигадане мистецтво. Думаю, що особливість нашого мистецтва, в тому числі лендарту, в більшій щирості, більшій наївності, в нас більше романтизму, трепету, менше «рацію», що народжує свіжі цікаві ідеї.

Знову таки, потрібна чи не потрібна підтримка? Ну, от припустимо, «Могриця». Дуже кльово, що є можливість підключити засоби і техніку, це такий розмах. Якщо дивитися історію лендарту в Штатах, там величезні кошти виділялися на проведення проєктів. Хросто всі свої проєкти робив за свої власні гроші. Перші епізоди з лендарту почали відбуватися саме, коли був економічний підйом в Штатах, і вони могли виділити гроші на мистецтво, дуже багато. Тим більше, що початок лендарту було пов'язано з екологічними програмами.

Н. Л.: Як один з лекторів освітнього Курсу лендарту в 2017 році, що Ви можете сказати про цю ініціативу? Чи вбачаєте доцільність продовжувати курс?

О. М.: А чому ні? Майбутнє за молоддю. Час іде, ми старіємо, вже не такі мобільні, рухливі, не такі безголові, відчайдушні, як були раніше. Коли ми підтягуємо за собою молодь, яка з нами разом щось робить, розповідаємо як ми це робили, як це можна зробити, звичайно це дуже здорово. Чим більше людей буде в мистецтві, тим краще будемо жити. У лендарті без практичного досвіду нічого не зрозумієш, якщо тільки книжки читати. Вони потрібні, якщо завжди будуть підкріплюватися практичними діями.

Н. Л.: Яке майбутнє українського лендарту?

О. М.: Це штука цікава. Якщо хтось буде розвивати, то вона буде розвиватися. Що стосується державних програм, то я не думаю, що найближчим часом можна чекати велику підтримку, як на заході – гранди, стипендії. Поки що народ думає як вижити, хоча, це дуже важливо. Відсутність культури призводить до того, що країна руйнується. Людина, яка розуміє цінність навколишнього світу, тієї ж травинки, того ж струмочка, не полізе вибивати вікна, грабувати або різати. Тому, якщо будуть ініціативи, все це буде тривати, тим більше, що це цікаво. Ось в Києві наш «Весняний вітер» останній рік вже не проходив. Потрібно підхоплювати, навіть, коли перестали писати, дзвонити, а то раніше і мені дзвонили, писали по старій пам'яті: «Коли вітер?», «Коли фестиваль?». Необхідно цим займатися постійно.

2. Інтерв'ю з Андрієм Блудовим від 4 лютого 2019 року. Київ.

Андрій Блудов – український художник, учасник регіональних і зарубіжних виставок, член НСХУ, співзасновник і куратор фестивалю лендарту «Весняний вітер», викладач живопису в НАОМА. Живе і працює в Києві.

Наталія ЛІСОВА: Андрій, Ви співзасновник першого в Україні фестивалю лендарту. В який момент лендарт як вид мистецтва з'явився в творчому середовищі Києва?

Андрій БЛУДОВ: Найперший фестиваль відбувся 28 квітня 1996 року і називався «07 ювілей дзен». Він виріс абсолютно органічно з пікніків творчої молоді. Була культова зона – гора Поскотинка, там збиралися для спілкування художники, музиканти, поети. Люди творчі, простим спілкуванням себе не обмежували. Створювали якісь вироби, писали відозви, змія запускали ...

Н. Л.: Чому «дзен»?

А. Б.: Багато читали про дзен-буддизм: була близька тема Порожнечі, Не діяння, спонтанної творчості. Плюс мистецтво каліграфії, японська поезія. Все це в сукупності і переростало в артоб'єкти. Перша інсталяція так і називалася «07 ювілей дзен»: конструкція з вертикальних мотузочок по периметру і білого простиратла, розірваного на довгі смуги, поверх тканини учасники фестивалю написали свої бажання, потім все це спалили.

Н. Л. : Ви тоді ототожнювали такого роду інсталяції з лендартом?

А. Б.: Ні, ми не усвідомлювали цього, ніяк не називали, все це швидше нагадувало артистичні капустаки.

Н. Л.: Але перший «Весняний вітер» вже позиціонувався як лендарт фестиваль?

А. Б.: Ні, це сталося на другому «Вітрі». Починали ми з Віталієм Сердюковим, потім підключився Олексій Малих, Віталій поступово відійшов, і ми продовжували з Олексієм. Додатково, як кураторів фестивалю, залучали Оксану Білоус та Ганну Надуду.

Н. Л.: Український лендарт часто формулюють як «мистецтво довкілля», це доцільно?

А. Б.: На мою думку, «Мистецтво довкілля» звучить краще. Лендарт – це специфічна область і більше стосується творчої зміни середовища, пейзажу, наприклад, прорити траншеї у вигляді якогось знаку в крейдяному кар'єрі на «Могриці». Це існування ландшафту в проєкті як невід'ємної частини. Проєкти на «Весняному вітрі» були інсталяціями у відкритому середовищі, а не в просторі галереї чи музею.

Н. Л.: Вам доводилося стикатися з проблемами під час проведення фестивалю?

А. Б.: Зазвичай проблем не виникало. З самого початку була закладена емоційна основа відкритості та доступності, не було журі. Коли фестиваль розрісся, ми перемістилися з Паскотинки на острів і просили заздалегідь подавати заявки. Необхідно розуміти, що і де має стояти, які потрібні матеріали. Створили невеликий фонд з приватних пожертвувань (приятелі, друзі). Спонсори траплялися хаотично. Часто допомагав Віктор Хаматов. Пік фестивалю в 2002-2004 роках – це була ціла подія: багато музикантів хотіли виступити, з проєктами приїжджали з інших міст, художники з Голландії, Польщі, Угорщини, Японії.

Був і сумний досвід. Я писав листи, намагався знайти фінансування, але потім зрозумів, що це суперечить ідеї «Весняного вітру». Ми стали «челобітниками», але не обросли менеджментом. Був потужний рух, і учасники за свій рахунок все привозили, ставили, фотографували. Деякі виступи ми оплачували символічно.

Н. Л.: Сьогодні, завдяки інтернету, доступна інформація про всі події в світі, а як ви сповіщали про проведення фестивалю?

А. Б.: Звичайна ситуація, коли реклама йде не через ЗМІ, а за допомогою «сарафанного радіо». «Вітер» був настільки яскравим, об'єкти були настільки повноцінні та якісні, що все це створювало стан фестивалю. Публіка швидко повідомлялася між собою, до весни починалися дзвінки, всім це подобалося. Були перформанси, геппенінги, брав участь міський театр Богомазова. Але отримати стабільних спонсорів не вдалося, ми стали втомлюватися. Потрібно було створити організаційне ядро, як у повноцінного фестивалю, займатися рекламою, зібрати журі, з владою домовлятися. Хтось повинен був цим займатися, але перемогли персональні проєкти, які були у кожного. Інфраструктура розрослася і вимагала

великих зусиль, природним чином все стало сходити нанівець і перейшло в камерний формат, з чого, власне, і починалося.

Н. Л.: Чи буде тривати «Весняний вітер»?

А. Б.: Це вже нереально. Всі фестивалі, як живі істоти, народжуються, старіють і вмирають. Ось «Могриця», як локальна зона, має підтримку міської влади, для них це феномен.

Н. Л.: У вас великий архів фото і відеодокументації фестивалю. Чи плануєте його опублікувати?

А. Б.: Була ідея зробити потужний каталог, але не вистачило сил.

Н. Л.: Чи використовуєте свій багаторічний досвід в сфері лендарту в сьогоdnішній творчості?

А. Б.: Зараз майже ні, раніше так. Все це перетікало в проєкти, ескізи, потрапляло в саму тканину живопису. Тепер інші теми, складні структури, «нові пензлі придумало життя!» Але до сих пір ми всі бачимося, згадуємо минуле, це було щастям для всіх. У нас було більше енергії, безоглядності, не було фінансових складнощів, ми навіть не думали на цьому заробляти. Сьогодні країна стала бідною.

Н. Л.: Ви один з лекторів освітнього курсу лендарту в 2017 році. На Вашу думку, що слід сказати про цю ініціативу?

А. Б.: Цикл лекцій треба зробити ширше, це не зовсім лендарт. Слід зібрати все найкраще за цей час і написати повноцінну книгу. Як цей напрямок буде розвиватися, не знаю, все поступово в'яне. Художники переходять на конкретні проєкти в конкретних галереях, імпровізують, шукають себе. Щоб розвиватися і вийти на новий рівень, потрібні великі проєкти. Бачу, розвиток існує, але локально і непомітно. Проводити лекторій я все одно буду на платформі музею або центру сучасного мистецтва.

Н. Л.: Що критично необхідно для розвитку лендарту в Україні?

А. Б.: Наприклад, корисно, отримати гранд Українського культурного фонду, провести рекламну акцію, зібрати міжнародне журі, позначити локацію фестивалю, премії. В рамках фестивалю можуть бути конкурси. Це все просто робиться, але

немає лідерів. Є яскраві особистості, але вони займаються власним просуванням. Коли складаєш умову, платиш гроші, а тебе підводять, дуже важко. Для художника талант, харизма, менеджмент – вкрай рідкісне поєднання. Є галереї, які нібито цим займаються, але художники склалися раніше галерей. А ми були прекрасними менеджерами, поки нам не набридло.

Н. Л.: Ваш прогноз: чи є майбутнє в українського лендарту?

А. Б.: Це займе окрему нішу, припустимо на стику екології та молодих художників, буде локальне коло. Пік лендарту пройшов в Америці 1970-х. А майбутнє є, є план, є люди, яким це цікаво. Але багато речей в лендарті, як і в живописі, вже сказано. І лендарт, і живопис будуть жити, але живописом важко висловлювати сучасні речі, нові технології більш актуальні. Це відноситься і до лендарту, у нього вже немає інструментів, щоб показати проблеми сучасного світу, для цього більше підходять фотографія, інсталяція.

3. Інтерв'ю з Петром Бевзою від 5 лютого 2019 року. Київ.

Петро Бевза – український художник, член Національної спілки художників України, член Всеукраїнської творчої спілки БЖ-АРТ. Працює в Києві, мешкає у Вишневому.

Наталія ЛІСОВА: Що передувало лендарту в Україні?

Петро БЕВЗА: В Україні подібного не було. Нам притаманна кардіоцетрична культура образотворення, філософія серця. Наприклад, для мене Боярка залишається точкою відліку, як і для Богомазова в полотні «Ліс. Боярка». Лишилась магія місця, «genius loci».

Н. Л.: Ваш перший досвід в лендарті?

П. Б.: Це був 1997 рік. Появі лендарту слугував певний виклик в суспільстві, в просторі. Перед тим було багато подібних спроб, які робив Олександр Бабак, Гліб Вишеславський, зокрема на Полтавщині, в с. Великий перевіз. Потім були дії, які нагадували лендарт. Це не було трендом і ми не мали відповідної літератури. В 1996

році певна кількість людей почала це робити свідомо: Андрій Блудов, Олексій Малих, Володимир Бахтов, ми з Олексієм Литвиненком. Це була епоха, коли не було обігу інформації, тому могли бути співпадіння. Я робив речі з вогнем і Володимир Бахтов відповідно працював в Ольвії з архітектурою.

Н. Л.: Розкажіть про Ваш проєкт з вогнем «Німби».

П. Б.: У Вишневому, де я мешкаю, вирішили зрубати дерева – фантастичні тополі. Я бачив як їм навмисно підрізали кору. Перед тим ми гуртом побілили там дерева, і в мене виникло непереборне бажання здійснити дію у довкіллі, навіть розбудив дітей вночі, покликав друга Володимира Горбатенка з дітьми. Вони ходили навколо стовбурів дерев, тримаючи свічки не вище лінії побілки. Більша частина тополь вижила. Тоді було кілька схожих дій. В Голосієво під час буревію попадали дерева і попригинали менші, а ми їх звільняли. Два з трьох вирівнялися. Для мене було важливо звільнити ці молоді буки, щоб вони вирости. Взагалі, хотілося робити щось поза артринком. Хтось говорив, що артринок – це погано, він «закабалює» художників. Вже існували рухи, де гроші почали демонізуватися. А в нашій ділянці був інший період – бажання робити дії, на які крім моїх грошей нічого не потрібно, щоб люди добровільно приїжджали стати свідками чи учасниками. Ці твори неможливо порахувати. Саме момент мінливості, не політична ситуація, не монетизація творчого процесу. Ми прагнули вийти за її межі. Коли я почав цим цікавитись, це було схоже з тим, що свого часу робили американці. Було відчуття свободи, ми робили контраверсійні вчинки. Наприклад, дії в довкіллі у Варві Чернігівської області. Я гостював у друга і знайшов покинуту грабарку. Це настільки вразило! Ми спеціально приїхали, щоб її пофарбувати, розставити дзеркала, мотузочки. Був Олексій Литвиненко, Володимир Горбатенко, моя дружина і дитина, його дідусь і тато. На всякий випадок, бо невідомо, що люди роблять, село...

Н. Л.: Це була акція?

П. Б.: Дія, акція, щось середнє між геппенінгом і перформансом. Дія підходить більше, оскільки робили не публічно, самі були учасниками, акторами та глядачами. Робота справила сильне враження, ніби виводила на інший рівень осмислення того,

що я робив в живописі. Після «Білої тіні» я зробив багато праць, мене не відпускало кілька років. Сама ідея того, що в нас під ногами мистецтво, що ми творці вічності, таємниці. Оскільки є таємниця, а є тайна. Всі шукали цю тайну, зокрема я, а вона існує навколо нас. Мені подобалось, я цікавився цим, бачив кілька виставок. Наприклад, експозиція Смітсона в Базелі, де разом з Олексієм Литвиненком переглянули фільми про Смітсона та Лонга, виставка Хайзера. Безумовно, це вражало, оскільки подібної літератури тоді не було. Тому мені подобалося те, що я робив, воно було чимось іншим і тут цього ніхто не практикував. Наприклад, Андрій Блудов, Олексій Малих, Ганна Гідора, створювали принципово інше, це була їх ділянка. По суті своїй мистецтво, і мистецтво докільля зокрема те ж саме що й кохання – любиш жінку і важко пояснити за що. Кохання – це абстракція, Бог – абстракція, і мистецтво - абстракція. Наприклад, робота «Кам'яний час» (клепсидра). Поїхали в село, набрали багато відер червінки (червоної глини), змішали з водою на зразок фарби і просто поливали. Пішов дощ, все потекло до низу, годинник запрацював на наших очах. Тимчасовість, яку неможливо схопити, але в тому сенс і насолода.

Наприклад, в Шешорах була цікава історія з обранням місця. Ми майже доробили «Істоту», до нас підійшов місцевий житель і почав розказувати: «Ви знаєте, як Шешори засновані? На цьому місці колись жив дракон. Так ви ж того дракона робите». То був імпульс. Коли вода бурхливо піднялася, пліт поплив. Шкіру змило гірською річкою, як задумано – робота називалася «Той, хто змінює шкіру».

Н. Л.: Вам належить концепція, дизайн, відбір та упорядкування матеріалів альбому «Мистецтво докільля», і систематизація інформації з 1989 по 2010 роки. Ви зазначаєте, що метою праці була спроба легітимації даного мистецтва.

П. Б.: Я відчував, що це потрібно людям. Мистецтво докільля було рухом пасіонаріїв. Раптом вони об'єдналися в групи. Спочатку з'явився фестиваль «Раку-кераміка», який не мав жодного стосунку до лендарту. В певний момент я відчув, що є питома вага зробленого, є інтерес, є бажання, але немає можливості. Відсутній факультет мистецтва докільля, немає літератури. В журналах епізодичні

специфічні статті, і мені захотілося зробити щось більш фундаментальне, об'єктивне, описати всі спрямування. Я бачив, що кількість пасіонаріїв може збільшитися, їм необхідно дати шанс. Зібрати матеріали мені допомагала Ганна Гідора. Вийшла книжка, зробили презентацію. Люди бачать, що в них за спиною стоїть щось більше. Перестали боятися, що це не престижно і не приносить коштів. Було завдання дати людям базу. А чому автор текстів і редактор? ... На той момент я хотів, щоб в нас з'явилися люди, які це зроблять. Усім говорив: «Будь-ласка, буде Ваше прізвище, Вам забезпечено місце в історії, а мені нічого не треба. Ми все зробили, тільки напишіть цю статтю». Я зрозумів, що ніхто нічого не зробить, якщо не зробимо ми – Наталочка Кохан, Ганна Гідора, Андрій Блудов, Оля Михайлюк. Багато людей відмовилось і мені довелося це робити самому. Я письменник поневолі. Коли ми звернулися до дизайнерів, нам сказали, що необхідні кошти наперед, а коштів наперед не було. Наш меценат, Олег Красносельский, проспонсорував тільки друк. Тоді я сів і зробив дизайн безкоштовно. Якщо хочеш зробити, робиш. Якщо не хочеш, шукаєш причину, чому не можеш зробити.

Н. Л.: Чому замість назви «лендарт», Ви вживаєте термін «мистецтво довкілля», що за змістом відповідає англійському «environmental art» (мистецтво середовища)?

П. Б.: Прекрасний художник, Деніс Опенгейм, скопив в пшеничному полі хрест. Довгий час я був в захопленні. Згодом, побачив його виставку, де на підлозі лежали коров'ячі шкури із тавром у формі хреста. Він показував, що ми тавруємо землю так само, як корів. Це є новий гуманізм, який він назвав лендартом. Що зробив Смітсон? «Спіраль» – велике перетворення природи. Спочатку місцеві жителі були проти і ходили з плакатами «Геть мистецтво!». Потім на об'єкті проступила сіль і все засяло. Тепер там бізнес – екскурсії на вертольоті. Це перетворення природи. Хайзер бульдозером викопав гігантську діру, залив поліамідну фарбу, яка застигла золотом. Група «Гутай» обмашувала себе в багнюці, але не довкілля. Принципово різні речі. В нас ніхто не перетворює природу. В них втручання, а у нас вплітання. Чому «мистецтво довкілля»? Тому, що це не перетворення. «Land-art» – мистецтво землі, не «earth». В нас «environment», не «nature», а те, що відбувається.

Н. Л.: В передмові альбому «Мистецтво довкілля», Ви наголошуєте, що український лендарт різниться від західного тенденцією «означення». Поясніть, що саме Ви мали на увазі?

П. Б.: Знаки і символи існують поза нами. Я бачу різницю – в Еміратах це одне, в Америці інше. Художники це візуалізують. Саме це є «означення». Можемо доторкнутися, але не зруйнувати.

Н. Л.: В статті «Наша робота» до альбому «Мистецтво довкілля», Ви наголошуєте на зловживанні українськими символами в мистецтві і на потребі їх систематизації. Наведіть приклад.

П. Б.: Дуже просто. На той момент тривала боротьба з «шароварщиною», перекосом в етнічність. Україна, як «contemporary» держава, не відбувалася, був процес стагнації, хоча мусило щось розвиватися. Відповідно акцент був на тому, що це етнічність, музика, танці. Але, що таке американська культура? Це культура Нам Джун Пайка. Що таке українська культура? Це – шаровари, танці, гопакі. Дуже сильний перекос. Тому я волів говорити про мистецтво довкілля, як один із варіантів «contemporary art».

Н. Л.: Можете відзначити позитивні і негативні моменти в практиці лендарту?

П. Б.: Негативні, оскільки люди з певних причин не прагнуть думати. Що таке думати? Думати – це дізнатися контекст. Зараз небажання знати, що відбувається, яке твоє місце в цьому, які твої виклики і, взагалі, суспільства. Питання контексту. Існують великі художники, нині живі. Більше того, є засоби мати з ними комунікацію, але ніхто цього не робить. Молоді художники роблять якісь речі і не бажають чути, що це сто разів зроблено. Зроблено великими людьми. Що робить Голдсуорті? Він говорить нам практично біблійні тези. Якими засобами він це робить, який їх масштаб? Наприклад, мені Голдсуорті набагато ближчий ніж Хайзер. Молоді художники знають, хто такий Хайзер, хто такий Голдсуорті? Сьогодні відкритий доступ до інформації. Чому ніхто не контактує з художниками? Напишіть, дізнайтеся, подивіться. Позитиви в тому, що ці люди пасіонарії. Навіть найслабші роботи в довкіллі налаштовані на гармонізацію простору. В нашому «мистецтві

довкілля» немає минулого тому, що його не існувало фізично. В Україні ніхто подібному не вчив, немає методу роботи. Чому у цих художників завищене почуття особистої важливості, яке заважає рухатися далі? Тому, що перед ними нікого немає, і за ними, і справа, і зліва, крім друзів, які роблять подібне. Не було попередників, небажання бачити себе в контексті, і в тому негатив. Але позитив, що вони пасіонарії. Хто бажає рухатися, досягає результату, стає адекватним викликом і нічим не поступається європейським митцям.

Н. Л.: Як один з лекторів освітнього курсу лендарту в 2017 році в Києві, що Ви можете сказати про таку ініціативу? Чи вбачаєте доцільність продовжувати курс?

П. Б.: Безумовно. Необхідно розширити можливості доступу та обмежити кількість місць. Коли я читав 6-ти денний курс лекцій в Абу-Дабі, все було домовлено за півроку. За цей час одна група переросла в дві. Продали більше квитків, збільшили гонорар. Люди витратили кошти, були зацікавлені, знали що хочуть і що можуть отримати. Питання: навіщо і для кого цей курс? Наприклад, на фестивалі «Шешори» я запропонував конкурс відбору робіт. В журі сім чоловік і я, хоча був його главою, як учасник, намалював ескіз без підпису, щоб не казали «кумовство». Більше половини заявок не пройшли за конкурсом. Багато хто говорив: «Як же так? Вони такі талановиті!». Люди мають розуміти, що це серйозно.

Н. Л.: Ваш прогноз майбутнього українського лендарту.

П. Б.: Немає прогнозу. Одному Господу Богу відомо. Зараз бачу процеси, які радують. Є тяглість. По-перше, хотів, щоб майбутнє було. По-друге, чітко бачу, що українські художники мистецтва довкілля живуть, роблять, що мають робити, і це чудово. Я б хотів, щоб були засоби комунікації і передачі цієї інформації, Наприклад, стабільне видання – журнал, який можна придбати в кіоску чи відкрити в інтернет-мережі. В Україні такого немає і ти відчуваєш себе у вакуумі. Власне, тому ми і зробили книжку «Мистецтво довкілля». Хотів ствердити, що воно існує і достойне, щоб про нього знали всі. Мистецтво довкілля – це система цінностей, яка передається від покоління до покоління. Це національний сегмент українського мистецтва.

4. Інтерв'ю з Олександром Никитюком від 25 лютого 2019 року. Вінниця.

Олександр Никитюк – український художник, менеджер сучасного мистецтва, засновник та голова правління ГО «Лабораторія актуальної творчості», засновник та куратор міжнародного зимового лендарт-фестивалю «Міфогенез» (2006), засновник Експериментального центру сучасного мистецтва у Вінниці (2010), засновник та куратор конкурсу сучасного візуального мистецтва ім. Натана Альтмана (з 2012), засновник та куратор проєкту «Vin art city» (з 2015), творчий куратор мистецького проєкту «RE:VIZIA», куратор візуальної програми «Air ГогольFest» у Вінниці (з 2018). Закінчив Московський університет мистецтв, факультет станкового живопису та графіки, Вінницький педагогічний університет, історичний факультет та Школу артменеджменту при Асоціації артгалерей України. Живе та працює в м. Вінниця.

Наталія ЛІСОВА: Як засновник унікального зимового лендарт фестивалю в Україні, можете відзначити момент появи даного виду мистецтва в творчому середовищі і свій перший досвід?

Олександр НИКИТЮК: Вважаю, що феномен творчої дії у доквіллі існував завжди, з того самого часу як *homo habilis* став *homo sapiens*. Але в сенсі саме сучасних візуальних практик почав набирати нових помітних обертів в світі з 60-х років ХХ ст. Про існування такого різновиду сучасного мистецтва вперше дізнався з мистецьких часописів «Terra incognita» та «ГАЛЕРЕЯ». Пізніше вивчав твори українських митців, що долучились до практик лендарту, таких як Петро Бевза, Микола Журавель, Сергій Якунін, Анна Гідора, Володимир Бахтов переглядаючи хрестоматійні каталоги митців та каталоги найдавнішого симпозіуму мистецтва доквілля «Простір покордоння», що відбувався вже в ті часи в с. Могриця, Сумської області. Паралельно з вивченням попереднього досвіду митців, сам проводив самостійні експерименти, формуючи своє власне бачення та напрямок розвитку. Свій перший проєкт лендарту публічно продемонстрував в межах фестивалю «Шешори»

в 2004 р. в Карпатах. Матеріалом виконання проекту стало тоді звичайне борошно та волога карпатська скеля.

Н. Л.: На Вашу думку, що сприяло появі лендарту в Україні?

О. Н.: Тенденція звернення митців до взаємодії з природним середовищем було в 60-70-х роках загальносвітовим явищем. Проекти лендарту виникали одночасно по всьому світу, в різних країнах й на різних континентах. Українські митці, відрізані залізною завісою радянських кордонів та пропаганди, намагались в жорстких умовах несприйняття всього, що виходило за межі соціалістичного реалізму творити щось подібне, але справжній сплеск напрямку відбувся вже в умовах незалежної держави Україна. Вже в 80-ті рр., в часи послаблення ідеологічного тиску, українські художники почали сміливо відходити від радянських стандартів й вели активний пошук нових форм та засобів творчої самореалізації. Це й дало імпульс до появи проєктів лендарту та енвайронментарту, пізніше окресленого, як мистецтво довкілля.

Н. Л.: Що штовхнуло Вас на створення фестивалю?

О. Н.: В 2002 р. був учасником всеукраїнського пленеру в м. Немирів, де вперше потрапив на територію майбутнього фестивалю Немирівське скіфське городище. Місцина надзвичайно вразила ритмами ландшафтів, створених в поєднанні рукотворних дій скіфів та природних стихій. Вразила енергетика місця. Вже тоді з'явилась ідея творчої взаємодії з цим унікальним середовищем. В 2004 р., завдяки участі в фестивалях «Шешори» та «Весняний вітер», познайомився з митцями «нової хвилі» українського лендарту, доніс до них ідею проведення спільного проєкту, але в форматі екстремального, зимового. В 2006 р. Відбувся перший експеримент зі створення об'єктів в природному середовищі в умовах морозу, снігу та холодного вітру, який мав назву «Джерела свідомості», того ж року відбулась перша акція на Скіфському городищі «Аплікація духу». Спираючись на здобутий досвід, в 2007 р. Проект одразу став міжнародним, завдячуючи участі митців з Китаю. Першопроходцями, засновниками проєкту стали, Мирослав Вайда, Анна Надуда, Євген Мануїлов, Дмитро Матюхін, Олександр Моргацький, Володимир Ходек, Чень Жань та Лі Чжи Вей. Саме тоді й саме ці митці заклали практичні

основи та принципи фестивалю, які ми використовуємо й до сих пір. Проєкт триває вже 15 років. За час його проведення в ньому прийняли участь багато відомих митців з Китаю, Польщі, Росії, Литви та різних регіонів України.

Н. Л.: Як народилася назва фестивалю «Міфогенез»?

О. Н.: Перша назва проєкту «Аплікація духа» визначала ідею, як прикладання, примірювання (аплікування) нашого сучасного світогляду до території, що має стародавню історію, як взаємодія митців з цікавим природно-історичним середовищем та фіксація виникаючих при тому мистецьких рефлексій. Але перша назва трансформувалась допоміжними щорічними підтемами «Комунікація часопростору» 2008 р. та «Трансміфічні проєкції», де слово «міф» контекстно набирало сили та змісту. З 2010 р. проєкт остаточно був переназвано в назву «Міфогенез», яка актуальна й до тепер.

5. Інтерв'ю з Вадимом Заплатніковим та Ларисою Меркуловою від 20 березня 2019 року. Київ.

Вадим Заплатніков – директор приватного архітектурного підприємства «GARASD-group», куратор та автор концепції проєкту «Yuniperus». Мешкає в Києві.

Лариса Меркулова – головний архітектор приватного архітектурного підприємства «GARASD-group», куратор проєкту «Yuniperus». Працює і мешкає в Києві.

Наталія ЛІСОВА: Як виникла ідея проєкту «Yuniperus»?

Вадим ЗАПЛАТНІКОВ: Одного разу, зайшов до нас Борис Єрофалов і каже: «Давай зробимо 2013 рік роком архітектурної освіти». В нього було три проєкти. Один – пов'язаний з Бабиним Яром, інший – з містом, а третій – просто з освітою. Чому на основі роману Тараса Прохасько «НепрОсті»? Ми часто приїжджали до Яблуницького перевалу, там прекрасна панорама. Знали, що поруч знаходиться хата батьків письменника, де він іноді буває. Мріяли побачити «Ялівець» з роману

«НепрОсті». І тут все разом склалось – Літня школа на основі роману Прохасько. Залишалось знайти автора та отримати згоду.

Н. Л.: Тарас Прохасько був присутній під час літньої школи?

В. З.: Так, приїздив двічі, в перший тиждень «занурення» та на закриття.

Н. Л.: Набір учасників проходив за конкурсом?

В. З.: Ні, але дуже багато людей хотіло потрапити. Більше 25-ти студентів не тільки важко посилити, до кожного ще потрібен підхід. Здебільшого це були мої студенти – архітектори 3-го та 4-го курсу. Всі приїжджали власним коштом, в нас були ресурси на дах, але не було на харчування. Тим, хто викладали, читали лекції, надавали кімнату в місцевому котеджі. Все на ініціативі. Загалом, серпень в Карпатах не так вже і погано. Лише наприкінці травня стало відомо, що фонд Рената Ахметова надасть кошти і в півтора рази менше затребуваного. Оскільки вже дали, то ми мусимо робити. Була ідея про загальноукраїнський проєкт для студентів, але просто не було часу.

Н. Л.: Який час тривання школи?

В. З.: Три тижні. З власного досвіду мені відомо, що подібні літні школи в Європі тривають три тижні. Перший тиждень – це «занурення», дослідження історії місця. Спочатку, студентам було необхідно прочитати роман Тараса Прохасько «НепрОсті». Що стосувалось архітектури, всім розіслав і просив не везти у валізах готові проєкти. Перший тиждень студенти мали відчувати середовище. Другий тиждень було відведено на проектування, дуже інтенсивне: спочатку уявити весь умовний Ялівець в цілому, як місто, а потім обрати конкретний об'єкт. Без нашого втручання, студенти мусили обрати три проєкти-переможці та побудувати їх власними руками за третій тиждень. Побудована на романі, сповнена філософії літня архітектурна школа «Yunipetus» стала Культурологічною карпатською школою. Практично кожного вечора лекції проводили: сам Тарас Прохасько, Юрій Андрухович, Олександр Дірдовський, Жанна Кадирова, музиканти, актори та багато інших. Отець Юрій читав теологію, пояснюючи поняття чуда.

Н. Л.: Студенти позиціонували роботи як твори мистецтва, можливо, як об'єкти лендарту?

В. З.: Звичайно.

Н. Л.: Власне, проєкт відбувся в природному середовищі.

В. З.: Так, це мусить бути трішки ізольовано. Місто в місті, щоб люди могли сконцентруватися. За Шпенглером, ландшафт – це відмінність між містом і селом. Ментальність. Місто – це штучний продукт, створений людиною. Село – це вічна гармонія. Селянин, як рослина, росте корінням, епохами, тисячоліттями він незмінний.

Н. Л.: Чи надходили пропозиції від учасників продовжити подібні практики?

В. З.: Так, але не від учасників. Пропонували з Рівного, на базі творчості письменника Кириленка. Після знайомства з Юрієм Андруховичем, виникла спільна ідея зробити проєкт за мотивом «Дванадцять обручів». Написали концепцію, а потім 2014 рік, сталося те, що сталося і було не до того. Чесно кажучи, навіть радію, бо не відомо наскільки ми це потягнули. В попередньому проєкті я знав людей і місцевість тому, що попередньо їздив туди кілька років, і навіть карту зробив.

Н. Л.: Тобто, для подібних проєктів необхідно знати місцевість?

В. З.: Абсолютно. Має бути місцева людина, яка виконувала би функцію завгоспа. Адже в нас студентів було чоловік 25, а ще 15 лекторів та викладачів. Кожного ранку Віктор Кудін і Олександра Кирилова робили пленери. На закриття зробили виставку художніх робіт. Програма була дуже насичена. Маю відчуття, що подіне трапляється один раз, і якщо робити за гроші, вийшов би колосальний бюджет.

Н. Л.: Ви навідували об'єкти через деякий час?

В. З.: Так, останній раз два роки тому. Два з трьох стоять. Всі розміщені на перевалі. Один називається «Сходи до неба», інший – «Гуцульська піраміда». Об'єкт «Сходи до неба» являє собою дерев'яні квадратні бруси, забиті в землю, по яким можна ходити. На початку монтажу виявилось, що на території залишились підземні споруди часів Австро-Угорщини, адже там проходить кордон між Польщею, Словаччиною та Угорщиною. Забиваючи кілочки, автори роботи потрапили в цеглу

споруд. Виявляється, це сакральне місце для угорців. Саме тут через Карпати проходив Аттіла через до майбутньої Угорщини. Це надавало додаткового змісту. Шкода, місцеві швиденько демонтували інсталяцію на власні потреби. У «Розі світу» Даниїла Андрєєва є музей, в який потрапляє все, що не було реалізовано і навіть те, що було знищено. Ти не можеш гарантувати, що воно залишиться. Я б гадав би про щось, що змінне. Тоді набагато простіше. Ти робиш, якийсь час воно простоїть, головне – ти його фіксуєш. Це нормально. Все змінюється.

Н. Л.: Який результат проєкту «Yniperus»?

В. З.: Не знаю. Був і добре. Можливо, за гроші він міг не відбутись. Там стільки було поєднано кінцевих результатів. На урочисте закриття приїхало телебачення. Ми мали презентацію проєкту в «Будинку архітектора» в Києві, 25 грудня 2013 року. Пам'ятаю епіграф з журналу «А+С», це була цитата Мілана Кундери, сенс такий – ніяка філософія не обіймає, не пояснює світ настільки, як література. Отець Юрій, що там був, розповідав, що там є така церква, куди на протязі всього року можна приходити з тваринами – церква Св. Франциска, покровителя тварин.

Лариса МЕРКУЛОВА.: А ще у нас зелений дах мав бути з ялівця та дренаж для відтоку води (макет каплички Св. Франциска).

В. З.: Двері із зображенням Св. Франциска з птахами. Коли ми їздили до Карпат і проїжджали Делятин, де батьківська хата Тараса Прохасько, ми помітили, що там виявляється католицька церква Св. Франциска. Тому в романі фігурує Франциск. Перший тиждень виходили на проєкт із студентами – «як кожен бачить Ялівець». Для себе я дізнався багато. Наприклад, що там вулиць немає.

Л. М.: Задача школи була – розширення свідомості професіоналів, не обмежуючись викладеними дисциплінами, розуміти контекст проєкту. Перший тиждень – занурення в культурний контекст і викладання лекцій не пов'язаних з архітектурою: фотографія, художники, література...

В. З.: Для цього я створив план дії – де і що має відбуватися. Ось цей розкішний ангар. До речі, Роберт Вентурі, початок 1960-х років.

Л. М.: Апологія постмодернізму 1968 рік.

В. З.: Да, він створив концептуально-постмодерністську концепцію «Декорований сарай». Простий сарай, а головний фасад – «палац».

Л. М.: Це гра, цитування та самоіронія.

В. З.: Ангар став павільйоном для лекцій. Металевий, із складчатими стінами та дерев'яним фасадом, декорованим різьбою, абсолютно за принципом Вентурі.

Л. М.: В перший день на фасаді срібною плівкою наклеїли назву школи.

В. З.: Ми гадали, де розмістити чотири об'єкти, які побудуємо. Символ міста. Ми гадали про чотири – капличка і три найкращі проекти студентів, які вони самі реалізують. Практично кожного дня ми мали лекції всередині декорованого сараю. Перший тиждень – проектний – побачити концепцію міста. А потім в ньому обрати окремий об'єкт. Це зробити за тиждень не просто. Врешті решт самі студенти мусили між собою вирішувати, обрати три об'єкти, забудуть про власні проекти, власні амбіції і всі разом будуть втілювати, будувати ці три.

Л. М.: Завдання було зробити маленький макет. Це був вищий рівень, якого ми не очікували.

В. З.: В нас були не лише архітектори, були митці з Харкова, Львова.

Третій тиждень – будівництво. Відповідно три об'єкти: «Сходи до неба», «Гуцульська піраміда», «Ботанічний сад». А весь творчий процес задокументувала у комікс Даша Цапенко. Студентка Міла запропонувала проєкт (який на жаль не був реалізований) створити образи людей, які там колись жили. Вони мали виникати по дорозі містом, як передача духа місця. Ти пам'ятаєш їх і не потрібні назви вулиць. В останній день закриття знайшли хатинку і зробили виставку усіх художніх робіт, які малювали вранці на пленерах.

6. Інтерв'ю з Тарасом Прохасько від 20 березня 2019 року. Івано-Франківськ - Київ.

Тарас Прохасько – сучасний український письменник, журналіст, працює та мешкає в Івано-Франківську. Втілення мовного простору роману Тараса Прохасько

«НепрОсті» реалізовано у проєкті Yniperus: літньої культурологічної школи на Яблуницькому перевалі у 2013 році.

Наталія ЛІСОВА: Ваше ставлення до ідеї проєкту «Yniperus» матеріалізувати простір роману «НепрОсті»?

Тарас ПРОХАСЬКО: Вписування та праця з ландшафтом одне з найважливіших, як і система архітектури. У романі багато роздумів про значення місця, про знаходження місця, про вписування життя в певне місце. Найголовніше, про ландшафт, як філософську категорію, з якою необхідно працювати, де філософія життя справджується практично. Ідея з проєктуванням уявного міста Ялівця сподобалась з кількох причин. В ній йшлося про культуру, як про переливання ідей, образів, метафор від одного до іншого творця. Перехід в різне дистанційне – промовляння того самого різними мовами різних інструментів і дисциплін. Втілення у візуальному проєкті певного місця, яке описано з вірогідністю, але не детально, задано лише певні принципи. Цікаво було побачити як ці принципи по-різному сприймають учасники проєкту і які є варіанти бачення описаного.

Н. Л.: На Вашу думку, учасникам проєкту вдалось реалізувати задумане?

Т. П.: Гадаю, це була цікава ідея для самих учасників. Щось задано у словесній формі без ретельних інструкцій, певний образ, метафора, яку можна втілити у доступних способах, знайти архітектурну складову, її вписування чи співіснування з ландшафтом. Тим більше, місце, про яке я розповідав в романі, насправді існує і ми туди ходили. Учасники школи бачили порожнє місто, але реальне, описане, певним чином забудоване у романі. Могли користуватися порожнім ландшафтом, накладати на нього певні натяки з літературного тексту і візуально відтворювати цю складову архітектури у своїй галузі, власними інструментами.

Н. Л.: Що є спільним між Вашим романом, проєктом і мистецтвом лендарту?

Т. П.: Взагалі, для мене є дуже важливим поняття ландшафту і ландшафтознавства. Ландшафт є природній, первинний і як доробляння. Тобто, антропогенний ландшафт також є ландшафтом. Сенс цього мислення полягає в доповненні природного ландшафту, не спотворивши його первинну гармонію. Архітектура, візуальне

мистецтво, лендарт є доповненням, втручанням у ландшафт. Якщо ми прокопаємо кілька ровів посеред поля, це все одно є зміна ландшафту. Мистецтво лендарту і архітектура орієнтуються на вписування в ландшафт, передбачаючи додавання, що є протилежним до поняття недоторканності, заповідності. Недоторканий ландшафт має свою цінність, але таких ландшафтів небагато. Людина приречена робити доповнення до ландшафту. Важливо, щоб ритм, образ, гармонія первинного ландшафту не була перекреслена втручанням. Доповнення як органічна частина. Є така теза: «Творячи щось, варто вважати на те, що було перед тим». Тобто, цей первинний ландшафт. Додаючи щось, використовувати базу гармонії конкретного ландшафту, який був і не знівелювати його виражальних засобів.

Н. Л.: Отже, має бути присутня тяглість?

Т. П.: Так, старе не перекреслене новим. Для більшої виразності нового, слід вважати на існуючі тони, робити акорди разом з тим, що було. Нове має бути співзвучним, а старе стати фундаментом для нового. Використовувати ландшафт як частину виражальних засобів для новоствореного і відповідно новоствореним не заперечувати того, що було первинним.

Н. Л.: У Вас був намір сумісно з Павлом Маковим створити книгу «Сади». П. Маков метафорично представляє образ саду як слід, який людина залишає після себе. Як Ви ставитесь до такої концепції художника?

Т. П.: Дуже подобається. Це є найраціональнішим, найдовершенішим способом співіснування в світі. Хоча, сад є більше виразником діяльності людини, ніж природи. Його не можна порівнювати з недоторканною природою, заповідними територіями, які не передбачають діяльності і є еталоном божого творіння. Людина бере участь у цій великій співтворчості, і шлях людини є власна діяльність та творчість. Тому людина не може існувати у недоторканному, не спотвореному ландшафті. Увага до ландшафтів, використовуючи божє творіння як основу, не порушує принципів існування і робить співтворчість дійсно співтворчістю.

Н. Л.: Героїня Вашого роману, Анна, говорила: «Мало що інше є таким досконалим втіленням етики, як догляд за рослинами». Можливо, це і є формула органічного співіснування людини з природою?

Т. П.: Так, недоторканна природа є можливою лише у випадку бездіяльності, а людина не може існувати без діяльності. Власне, тому є етика, яка говорить що є добрим, а що є поганим, і передбачає піклування про добро іншого. Співіснування з іншими формами життя є виразником етичного начала. Хоча, все є надумане тому, що насправді людина вирішує, що їй подобається, а що ні. Часто бере на себе роль опікуна без згоди того ким опікується, але це також закономірності людського буття. Етика тримається на вірі в те, що ми вважаємо добрим, воно є справді добрим, навіть якщо насправді в тому є помилка. Ми не знаємо що хоче рослина, але дбаючи про життя інших істот, ми дотримуємося віри що це є добре. Якщо є віра і намір таке робити, це вже є етичним.

7. Інтерв'ю з Павлом Маковим від 4 квітня 2019 року. Київ.

Павло Маков – український художник, член Королівського товариства живописців та графіків Великої Британії, член-кореспондент Академії мистецтв України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка. Працює та мешкає в м. Харків.

Наталія ЛІСОВА: Як народилась концепція проєкту «Сад»?

Павло МАКОВ: Дуже просто і цікаво. Ми з дружиною дійсно любимо сади. У нас є невелика ділянка, 6 соток під Харковом, який ми купили в 2001 році. Там сад – квіти і старі дерева. Ми купили старий яблуневий сад. Він не великий. Взагалі, я зрозумів, що радянська влада була гуманна тому, що всі кричали «Всього лише 6 соток!», але цього достатньо, щоб двоє людей «померли» там. Доглядати за цим важко. Я обрізаю дерева, Маша займається квітами, газон висить на мені, як Дамоклів меч – щотижня косити, поливати. Газон сам не росте, якщо ви пустите на самоплив, то через місяць

там буде чортополох. А потім ми потрапили в Версаль. Прийшли, дивимося стоїть черга до палацу, кажу: «Маша, давай підемо в сад, а потім увечері черга розсмокчеться, підемо до палацу». Загалом, з саду ми вийшли в десять годин вечора, коли вже всі свистіли «Виходьте». У палац не потрапили і слава богу. У Версалі мене вразило, що сад, це квінтесенція людського мистецтва. Сад об'єднує в собі всі види мистецтва, крім станкового. Сад величезний, в ньому є все: лендарт, перформанс, театральні вистави, скульптури, як лише декор. Графіка взагалі приймає документальну форму: сад в такому-то році виглядав так – гравюра, сад в такому-то році – живопис. Сам по собі сад для мене цінний тим, що така субстанція без людської уваги вмирає через десять років. Якщо за Версалем перестануть доглядати, він перетвориться в те саме болото, тільки з деревами, з якого почав Людовик XIV. Сад – це та річ, за якою потрібно постійно доглядати. В принципі, для мене це алгоритм нашої цивілізації – або ми кожен день робимо щось, щоб жити далі, або ми нічого не робимо і далі не живемо. У цьому сенсі сад був для мене метафорою всього, що відбувається з нами. Тому це було цікаво і я став їх робити. І концепція проєкту «Сад» народилася після відвідування Версаля. Я до сих пір роблю ці сади по відбитку пальця і мені дуже цікаво тому, що сад – це слід людини, який вона залишає після себе на землі. Всі ці сади розпорошені по Європі, по приватних колекціях, їх близько 35, вони є від 80 X 80 сантиметрів і до 2 X 2 метра. Взагалі, я мрію, як куратор, зібрати їх разом, і це був би, практично, портрет.

Н. Л.: Кожен відбиток відповідає відбитку пальця замовника?

П. М.: Абсолютно вірно. Замовник практично є співавтором. Часто, замовники дуже прості люди. Приходиш до нього в кабінет і кажеш: «Ну, глава адміністрації президента, пальчик то будемо друкувати?». Ну, Боря Ложкін просто мій дуже старий колекціонер, з 1993 року. Людина залишила відбиток пальця, потім я з ним працюю, збільшую, уявляю як, з чого, які там можуть рости рослини, і потім все це довго, протягом декількох місяців друкую. Іноді замовник просить зобразити певні рослини. Адже хороший сад ні з чим не порівняти. Можливо, з гарною книгою тому, що хороша книга – це такий же величезний сад.

Н. Л.: Спільно з письменником Тарасом Прохасько у Вас була ідея створити книгу «Сади».

П. М.: Так, Тарас сказав мені: «Павле, бери будь-який текст, можеш його використовувати та робити, що хочеш». Справа в тому, що тоді, в 2005 році, була ейфорія після 2004 року, коли я раптом відкрив для себе величезний пласт української літератури і, зокрема, Тараса Прохасько, якого мені порадила Оксана Забужко. В українській літературі нічого кращого в прозі я не читав, це факт. Безумовно, є багато інших прекрасних письменників, але проза Прохасько мені дуже близька. Ось думаю: «Якого біса я сиджу в Харкові і не знаю людини, яка живе за тисячу кілометрів від мене. В Італію можу поїхати на машині, а тут не можу проїхати тисячу кілометрів до Прохасько, щоб познайомитися». Я подзвонив Прохасько: «Тарас, я їду до тебе, хочу познайомитися». Приїхав до нього, ми провели два дні, трошки попили, порозмовляли и на цьому вирішили, що будемо робити про сади, бо ж цікаво. Тарас же за фахом біолог. І от, я кажу: «Ти, Тарасе, пиши, а я буду не те, що ілюструвати, а от це в мене намальовано, а в тебе там написано і воно переплітається!». Тому, що я до ілюстрації ставлюся не те, що з неповагою, воно мені не цікаво. Вважаю, що проілюструвати поезію або літературу неможливо так само, як неможливо описати мистецтво. Тому воно існує – одне намальоване, а інше написане. Якби було можливо написати все, що намальовано, то ніхто б не малював, і навпаки. Нас про це вже питали-питали, питали-питали, але так нічого не вийшло тому, що в Тараса є свої плани, а в мене свої нові з'являються.

8. Інтерв'ю з Мирославом Вайдою від 13 квітня 2019 року. Київ.

Мирослав Вайда – український художник, працює в жанрі інсталяції, перформансу, відеоарту та живопису, співзасновник та учасник мистецької формації «КОМА», куратор виставок та проєктів «Трасгресії», «Координати», «Park.in», Kno Kyiv Non Objective. Стипендіат програми Gaude Polonia Міністерства культури Республіки Польща. Зв'язаний з мистецькими інституціями в Україні та за кордоном, серед яких ЦСМ Замок Уяздовський в Варшаві, Центр Культури в Любліні, Галерея «Арсенал»

в Бялим Стоку, Національний та культурно-мистецький комплекс «Мистецький Арсенал», Пінчук Арт Центр в Києві, КМЦ «Дзига» та «Музей Ідей» у Львові. Живе та працює в м. Києві.

Наталія ЛІСОВА: Мирослав, як Ви прийшли в мистецтво лендарту?

Мирослав ВАЙДА: Це був 2002 рік, я навчався у Львівській академії мистецтв. У галереї «Дзига» відкрили підсумкову виставку сумського лендарт-симпозіуму «Крейдяний період». Експозиція складалась із фотографій та інсталяцій легендарних робіт Миколи Журавля «Консервація туману», Петра Бевзи та Олексія Литвиненка «Крейдяний час» та багато інших цікавих проектів. На той час це був абсолютно несподіваний нетиповий проєкт. На полиці стояли баночки з поржавілими кришечками із законсервованим туманом. То була свіжа та легка експозиція, яка мене надзвичайно вразила. Безперечно, до того було ще кілька проектів. Наприклад, проєкт Василя Бажая та Володимира Кауфмана «Екологія 2000» на кераміко-скульптурній фабриці у Львові. Маючи відчуття структури матерії природи, взагалі докільля, намагаєшся щось робити на осліп, намацувати, а люди вже організували, зробили і все це має свою назву. Для мене це стало протверезінням, оскільки, інтернету ще не було і доступу до інформації ми не мали.

Н. Л.: Тобто, українська практика лендарту є перше, що Ви дізнались про лендарт як вид мистецтва?

М. В.: Для мене, так. Після, я зрозумів, що хочу займатись цим глибше та бути причетним до процесу. Поїхав влітку додому на Закарпаття і робив в горах перші спроби. То був усвідомлений початок. Це було мені близько, оскільки, моє дитинство проходило на природі, в карпатському селі у дідуся з бабусею. Це був органічний жест, я ніколи не мав конфлікту переходу з індастріалу в природу. Також створювали об'єкти навколо гуртожитку у Львові із Володимиром Топієм. Це не був лендарт, більше енвайронмент, коли на руїнах фабрики робили з підручного матеріалу інсталяції в довкіллі.

Наступним кроком була поява фестивалю «Шешори». Спочатку вони виступили із проєктом «Екотопія» в с. Шешори у 2003 році, а в 2004 році як

фестиваль етномузики та лендарту «Шешори». Цікаво, що для однієї із співзасновниць фестивалю, Ольги Михайлюк, поштовхом створити фестиваль також став проєкт «Крейдяний період». У 2004 році ми з Володимиром Топієм подали ескізи своїх проєктів для участі у фестивалі «Шешори», але не пройшли за конкурсом. Тим не менше, ми так хотіли на фестиваль, що приїхали своїм коштом. То були незабутні враження. Поселилися в наметі, поза учасниками, серед яких були: Петро Бевза, Ярослав Присяжнюк, Ілона Сільваші, Жанна Кадирова, Микита Кадан. Вони робили свої проєкти, а ми з Володимиром свої. Організаторам сподобалась моя робота і її включили в каталог. У 2005 році мій проєкт також не пройшов за конкурсом. Я був ображений, але не з таких, що легко відступають і приїхав сам та винайняв собі житло. Познайомився з вінницьким художником, тепер флагманом зимового лендарт фестивалю «Міфогенез», Олександром Никитюком. Познайомився з Ганною Надудою та іншими представниками даного мистецтва, і зробив інсталяцію «Пастка». Наступного, 2006 року я подав ескіз проєкту «Дихання», який відібрали і я приїхав як повноцінний учасник. То був знаковий проєкт в лендарті, який опублікували в багатьох іноземних виданнях та українських часописах. В 2007 році Олександр Никитюк запросив мене на свій зимовий фестиваль, під час якого в нас наладилася щільна співпраця. Згодом, ми презентували фестиваль в галереї «Музей Ідей» у Львові. Того ж 2007 року фестиваль «Шешори» проходив на Вінниччині в с. Воробіївка, а це зовсім інший ландшафт. Там я зробив «Сонячну клепсидру», а у 2008 році – «Час води». У 2008 році вперше приїхав на симпозіум «Простір покордоння» і зробив проєкт «Виявлення», методом контрформи на білій крейдяній стіні. Поміж тим, як куратор, я організував виставку фестивалю «Шешори» в галереї «Дзиза» у Львові. Тоді всі перебували в цьому процесі. Оскільки, я був щільно занурений в лендарт, директор та власник галереї «Дзига», Влодко Кауфман і Маркіян Іванчишин, запропонували співпрацювати.

Н. Л.: Співпрацювати як художник чи як куратор?

М. В.: Як художник і співорганізатор, пізніше як куратор. В січні 2009 року вирішили створити фестиваль «Fort.Missia» на руїнах фортифікаційних споруд

Першої світової війни на кордоні України з Польщею. Загалом, це фестиваль мистецтв, де я був куратором візуального проєкту «Територія N», а саме об'єктів в довкіллі. Проєкт відбувався з 6 по 12 липня 2009 року в с. Поповичі Львівської області. Я запросив знайомих художників: Михайло Барабаш, Юрій Бараннік, Володимир Бахтов, Катажина Щепюр і Мирослав Козяра з Польщі, арт-центр «Тотем» з Херсону. Однією із знакових робіт проєкту став «Біотеатр» Влодко Кауфмана. Довкола старої липи, зі старих дошок зруйнованої ферми, художник зробив лави на зразок театру. Глядачі могли споглядати як зростає дерево, набухають і тріскають в тиші бруньки, така медитація. Камерна, чудова, ніжна історія, яка через рік заросла та проросла. Ярослав Козяра зробив на фортах шаманський об'єкт «Переміна». Олександр Никитюк зробив «Артерію пам'яті». Це все форти, бункери. Сергій Петлюк, Олександр Хорошко зробили «Сканування». Максим Афанасьєв, Олена Афанасьєва і Сергій Дяченко виконали проєкт «Переносна народна фотолабораторія». Були перформативні роботи від артцентру «Тотем».

Н. Л.: Це все у перший рік діяльності?

М. В.: Так. Гадаю, перший був найкращий. На жаль після все пішло на спад. Фестиваль як «двіжуха», мене ніколи не приваблював. Мені цікаво те, що ми робимо як художники, візуальна складова без музики, сцени, репетицій. Ми приїхали, живемо в селі, кожного ранку і до ночі всі працюють на фортах. Коли починається музика, це вже інша історія.

«Fort.Missia» відбулась в липні, а в серпні я був куратором проєкту «Координати», хутір Сіда на Вишківському перевалі Львівської області. Галерея «Дзига» має там виїзну лабораторію «Новий Ноїв ковчег». Неймовірне місце в горах з потужною енергією, куди нас завезли на тракторі. Учасниками проєкту були: Андрій Гуренко, Ярослав Присяжнюк, Ілона Сільваші та я.

Н. Л.: Скільки часу учасники перебували на проєкті?

М. В.: Тиждень. То була тотальна ізоляція від усього. В той час, як «Шешори» - це синтез музики і лендарту за присутності великої кількості людей, через що

втрачається інтимність і тонка взаємодія. Там ми перебували самі, в абсолютній тиші і без зв'язку. За шість днів четверо людей зробили шість об'єктів.

Н. Л.: Учасники готувались до проекту заздалегідь, везли із собою необхідні матеріали?

М. В.: Особисто я нічого не привозив. Андрій Гуренко узяв матеріали для об'єкту «Трансформа». Ярослав Присяжнюк та Ілона Сільваші зробили дві роботи «Маркування» та «Розірваність». Я зробив інсталяцію «Жертвопринесення» та велику об'ємну роботу «Таємниця». Проект закінчувався 27 серпня 2009 року, а 28 серпня починався «Тиждень актуального мистецтва» у Львові, де я був куратором окремих проєктів. Все було дуже щільно. Ми, пропахлі димом, здичавілі, приїжджаємо у Львів. Ярослав Присяжнюк та Ілона Сільваші мали зробити відгалуження проєкту «Побудова міражу», реалізованого на етнофестивалі «АртПоле». Також запросив художників Володимира Бахтова та Юрія Баранніка. В. Бахтов зробив сакральні реконструкції-геліографіті: «Падаюча вежа», «Тунель» біля Арсеналу у Львові, «Реставрація куполу» однієї із веж замку в Кам'янці-Подільському. По закінченню проєктів було зрозуміло, що необхідно зробити каталог творчих робіт. Три місяці інтенсивної роботи об'єднали єдиною назвою – Енвайронмент проєкт «Трансгресії», як долання певної межі. На мою думку, як куратора, до каталогу увійшли найкращі роботи з трьох проєктів.

Н. Л.: Каталог став єдиним носієм підсумку діяльності вище згаданих проєктів?

М. В.: Загалом, так. Багато матеріалів і текстів увійшло до альбому «Мистецтво довкілля», оскільки, всі слідували за нашим творчим процесом. Ми довго збирали цей каталог. Андрій Гуренко написав під псевдонімом текст. Також, я включив до каталогу кілька робіт, що були реалізовані поза межами основних трьох проєктів. Наприклад, свій, який зробив на Могриці.

Навесні 2010 року, за підтримки галереї «Дзига», у Львові було реалізовано мій кураторський проєкт «Park.in». Були запрошені художники з усієї України. Стрийський парк став плацдармом творчої колаборації. Шкода, немає каталогу. Того ж року я був останній раз куратором на фестивалі «Fort.Missia». Надалі ним

опікувався Володимир Кауфман, а я переїхав до Києва і приїжджав як учасник. Така моя особиста тяглість. Вісім років щирого занурення в лендарт. Потім органічно відчув, що мені це менш цікаво і почав віддалятися. Продовжували запрошувати на подібні проекти, я відмовлявся і ніхто не розумів чому, бо не міг артикульовано пояснити. Мені стали цікаві інші засоби вираження, я не хотів бути присутнім формально. Запрошували в журі на різні конкурси, теж відмовлявся, бо мене цікавило зовсім інше. Період, яким я жив, вилився в кілька індивідуальних реалізацій та кураторських проектів. Досі згадую про це з приємністю.

Н. Л.: В передмові альбому «Мистецтво довкілля», Петро Бевза зазначає, що український лендарт тяжіє до тенденції «означення», «вплітання», «виявлення». На відміну від західного лендарту, українському мистецтву довкілля притаманна історична тяглість. Чи погоджуєтесь Ви з такою думкою?

М. В.: Безперечно, це певні національні особливості. Наше розуміння надприроди та ставлення до неї, більш чуйне, більш споглядальне, більш медитативне. Підкреслення, а не брутальне втручання, копання, руйнування, спричинення ерозії. З однієї сторони – це ментальні складові. З іншої, якби у фестивалю були потужні ресурси, були б і художники з масштабними проектами. На той період, як і досі, необхідних ресурсів не було. Власне, така закономірність сприяла появі відповідної форми лендарту— чудової, легкої та ніжної.

Н. Л.: Чи помітили Ви відмінності у творчому методі зарубіжних і вітчизняних митців лендарту?

М. В.: Був лише кілька разів в Польщі у 2011 та 2012 році. Не скажу, що фестиваль ленд-арту «Fundacja Latająca Ryba» в Любліні, який започаткував мій друг, польський лендартист Ярослав Козяра, різниться від українських фестивалів. Єдине, організаційно і фінансово це трохи інша історія. Там великі бюджети на реалізацію проєктів. До 10 тисяч євро на один проєкт, плюс технічне сприяння і волонтери. Мій проєкт був на межі лендарту та інсталяції в довкіллі. Скульптура, адаптована до ландшафту. Сонячна клепсидра із кольорового металу, яка мерехтіла на сонці. Звичайно, були такі чинники, як гонорар та можливість реалізувати масштабну

коштовну річ. Але вони вчилися в нас. Коли ми запрошувати Ярослава до себе на фестивалі, він вже до того робив індивідуальні потужні реалізації, але без системної фестивальної роботи, яку започаткував потім. Безперечно, за дев'ять років вони напрацювали своє.

Н. Л.: Яким чином залучали спонсорів?

М. В.: Спонсорів не було. Галерея «Дзига» допомагала власними ресурсами. Стосовно інших проектів мені невідомо, напевно, були люди, які сприяли та допомагали.

Н. Л.: Лендарт проявляється в тому виді мистецтва, яким Ви займаєтесь сьогодні?

М. В.: Власне, не лендарт, а моє розуміння цього мистецтва. Звісно, воно нікуди не дівається, ставлення до природи, бажання жити поруч з природою, споглядати її. Завжди був критичний до цього. Мені цікаві тонкі, чисті лендартівські роботи, без залучення додаткових, зайвих матеріалів. В мене було багато зауважень до формату лендарту в Могриці. Зрозуміло, кожен бачить по-своєму. В проектах, якими опікувався я, старався щоб це був чистий лендарт, в моєму розумінні цього виду мистецтва.

Н. Л.: Вам спадало на думку, що така ситуація в підходах склалася територіально? Західна Україна занурена в дику природу гірських пейзажів, а центральна частина України та Схід – це більш індустріальні краєвиди.

М. В.: Згоден. Оскільки, фестивалі лендарту, організовані галереєю «Ленін» (тепер галерея «Бараннік») на чолі з Юрієм Баранніком, на острові Байда та на острові Хортиця, були абсолютно іншими. Зрозуміло, що індустріальні вежі задавали іншу тональність. Як і фестиваль «Весняний вітер». Я не завжди то відчував, але весь час говорив організаторам, що нам бракує освітньої складової. Це переросло у фестиваль та знівелювало поняття чистоти лендарту. Для мене це було однією зі складових, чому я віддалився. Приїжджають люди, які мало знають про лендарт, починають підвішувати дзвоники на гілочки, підпалювати свічки і серйозно це толерувати. Необхідно пояснювати і показувати, що до чого, де чиста форма, де прикордонні межі. Наприклад, запросити Сергія Якуніна, Петра Бевзу, щоб

прочитали лекцію та показали свої роботи. Особисто для мене, кількість учасників не важлива. Буде п'ятдесят і кожен зробить п'ять-десять проєктів, чи шість художників, але це будуть чисті, знакові праці. Це не означає, що молоді не потрібно робити спроби, але для початку варто прочитати одну-три лекції із відео та слайдами, щоб їм стало зрозуміліше. Тоді якість експериментів початківців набагато зросте.

Наприклад, для мене, в рамках майстер-класу, виїхати на дві години в ліс і скоренько щось зробити, як формат експрес методу, не пасує. Мені потрібно набагато більше часу, 4-5 днів, щоб зрозуміти де я знаходжусь, що буду робити, з чим працюватиму, в якому місці, дослухання до місця, співвідношення себе з місцем. На мою думку, коли ти приїхав з ескізами або частково готовою роботою – це вже не лендарт. Гадаю, це спровокувало чистоту жанру, а далі затихло. Це нормальна закономірність.

Н. Л.: Гадаєте, в українського лендарту немає майбутнього?

М. В.: Звичайно є. Історія українського лендарту почалася з 80-х, з пленерів Бабаків, Якуніна, що з часом перетворилося у фестивальний рух і поширилося масово. Проте всьому свій час. Пік лендарту вже позаду. Все відбувається хвилеподібно. Втім, існує багато цікавих художників, які хочуть працювати з цією непростю матерією. Тому про це варто писати та досліджувати

9. Інтерв'ю з Ольгою Михайлюк від 16 квітня 2019 року. Київ.

Ольга Михайлюк – українська художниця, перформерка, одна з організаторів фестивалю «АртПоле», режисерка проєктів агенції «АртПоле» Живе та працює в м. Києві.

Наталія ЛІСОВА: Ольго, чим особисто для Вас є мистецтво лендарту?

Ольга МИХАЙЛЮК:

Фестиваль «АртПоле», який проіснував 12 років і змінив декілька локацій, включаючи західну, центральну, східну Україну та Крим, власне, і був фестивалем, що поєднував world-music і landart. Використовую англійські слова для означення мистецьких напрямів, але насправді для мене це все було «мистецтво землі». Як авторку концепції цього фестивалю, мене завжди цікавило дослідження територій, на яких відбувалися наші події – в музичному та візуальному сенсах, мене цікавило поєднання цих патернів. Адже якщо говорити про архаїчну музику, то походження тих чи інших інструментів і мелодій стає очевидним. Наприклад, сопілка в горах, її звук. Він залежить від дерева, з якого зроблений. І не лише від породи, але й від віку, і навіть від того, на південному чи північному схилі воно росло, скільки сонця й скільки дощу йому дісталось. Саме від цього залежить звук. І мелодії теж виникають з ландшафту навколо, від динаміки життя, від часу, який є на роздуми й награвання музики. Подібна ситуація й з творами лендарту, якщо ми говоримо не про втручання й самоствердження художника в довкіллі, а про спостереження, підкреслення особливих рис, співпраця.

Отже головним для моїх колег і для мене було це аудіо-візуальне дослідження території, яке почалося в Шешорах (Карпати) і продовжилось в Воробіївці (Поділля). Але крім дослідження, раз на рік відбувався й безпосередньо сам фестиваль – з цікавою міжнародною музичною програмою, представленням робіт лендартистів, майстер-класами й дискусіями. Кількість відвідувачів фестивалю росла невпинно. В певний момент виникла загроза того, що через масштаб він може перетворитися просто на комерційний фест, втративши ту сутність, яку ми вкладали в нього. Тоді, щоб привернути увагу аудиторії до основної риси нашого фестивалю – спостереження, розуміння патернів, відповідального ставлення до світу навколо, ми прийняли кардинальне рішення – провести фестиваль в зоні екологічного лиха, на лимані Куяльник під Одесою. Лиман, який має унікальні властивості, грязі, солі, який врятував тисячі людей, в 2010-му потерпав від безглузлого ставлення людини. Будуючи дачі неподалік Одеси, «батьки міста» наказали засипати піском річку Малий Куяльник, що живила лиман. Це порушило екосистему й призвело до

катастрофічних наслідків. Фестивалем ми хотіли наголосити на тому, що проблема існує, що її треба вирішувати. Тема тогорічного фесту була окреслена як «Місто на горизонті». В музиці та об'єктах прозвучали доволі радикальні висловлювання.

Н. Л.: Можете відзначити появу лендарту в Україні?

О. М.: Для мене перший дотик до лендарту відбувся через роботи Петра Бевзи, Олексія Литвиненка, Миколи Журавля. Пам'ятаю, що особливо вразила «Консервація туману». Саме створення об'єкту стало перформансом – Микола Журавель консервував літній туман. І ось ця спроба зафіксувати невловиме, взяти участь у процесі, в якому постійно знаходиться природа й в той же час створити такий «дуже людський» об'єкт. Мене це вразило. Я продовжувала розмірковувати над тим, в якій формі відбувається моя взаємодія зі світом, яке повідомлення нестиме в собі наш фестиваль. Незабаром формат був визначений і озвучений. Почалася робота з авторами – художниками й музикантами, з якими досі тримаємо контакт, хоча фестиваль з 2014-го не проводимо. Потім фестиваль став мандрувати. Адже наша країна – це така дивовижа, це чи не найкраща територія для лендартистів, адже у нас є рівнини й схили, степи, гори й морські узбережжя, у нас є крейда, вугілля, сіль і ще багато чого. Різні ландшафти, різні матеріали. Є куди зануритися, є куди злетіти думці.

Н. Л.: Що стало поштовхом для створення фестивалю?

О. М.: Я не планувала займатися організаційною діяльністю. Було захоплення ідеєю й бажання її втілити. Дуже важливою для нас була ось та особлива комунікація, яка дає можливість творити спільну музику, помічати ландшафт, в якому ми живемо серед реального, медіального, аудіального і візуального сміття. Ми хотіли розуміння й місцевих жителів, почали потроху впроваджувати зелений туризм. Я написала сценарій. В команді були люди, які займалися менеджментом. Але зрозумівши, що цей проект не стане комерційним, ці люди зникли. А ідея була в нас – десь всередині, вже на такій глибині, що неможливо було з нею жити, не реалізувавши. На той момент ми з Мирославою Ганюшкіною працювали в екологічній організації «Зелене дос'є». Навколо було багато творчих людей: художників, журналістів, режисерів,

операторів, але не артменеджерів. Нам настільки хотілося втілення нашої ідеї, що ми взялися за це власноруч. Потім ми з колегами, з якими займалися фестивалем, заснували Агенцію «АртПоле». Почали з'являтися і партнери. Наприклад, пропозиція провести фестиваль в Унежі належала Владу Кириченко (організація «Наш формат»). На тій локації все було більш професійно та злагоджено, адже всередині команди кожен мав свої обов'язки. Куратор не може бути водночас менеджером, режисером і т. д., хоча іноді мусить. Через якийсь час ми вирішили повернутись до власних художніх практик. Гадаю, ми закінчили на хорошій точці. Фестиваль протривав 12 років, як процес, без початку і кінця. Виник, відбувся і потік далі. Ніхто з нас не перестав займатися улюбленими справами, але то вже інший стан, інші завдання.

Н. Л.: Це пов'язано з політичними діями 2013 року?

О. М.: Пов'язано. Пов'язано з людьми. Пов'язано з часом на Майдані. В якийсь момент стало зрозуміло, що ми вже ніколи не зможемо зробити той фестиваль, яким він був раніше. Ми сильно змінилися. Через побачене там ми втратили безпосередність сприйняття деяких речей. Дехто з тих, хто був причетний до організації фестивалю, просто загинув. Ми не могли просто взяти й продовжити, бадьоро і весело. Під час Майдану я відчувала, що фестиваль в такій формі, як був, не відбуватиметься. Але не хотілося втрачати зв'язок зі своєю аудиторією. Тоді здалося, що в 2014-му ми проведемо зустрічі в трьох локаціях. Одну під Алчевськом в селі Селезнівка, другу в Івано-Франківській області в Унежі, третю – в Криму. То був момент, коли все тремтіло, боліло, і цей дотик до землі був особливо необхідним. Лендарт неможливий без «ленду». Під Алчевськом ми були в травні 2014-го. Ми передбачали, що може відбутися захоплення території, але вирішили таки провести нашу одну з останніх фестивальних зустрічей. Художники, що взяли участь, – Віталій Кохан і Володимир Бахтов. Об'єкти вони створили на території саду, що оточує старовинну садибу. Обидва об'єкти були з вогнем. Ніхто не гадав, що «Тунель» Володимира набуде таких сенсів. Символічна вогняна дорога в порожнечу. Але ж це «Тунель», отже він має вихід у дві сторони.

Також була ідея висадити на териконі великого метелика з лаванди. Наш друг, ландшафтний дизайнер Олег Божко дослідив, які рослини добре почувуються на териконах і мають корисний вплив. Стали радитися стосовно ідеї з польським художником-лендартистом, учасником попередніх фестивалів Ярославом Козярою, який написав: «А давайте зробимо сузір'я метелика». Це було коло із вписаними різної висоти стовпчиками, які закінчувалися дзеркалами і відбивали сонячні промені таким чином, що створювали сузір'я. Квіти лаванди висадили по колу. Але на наступний день об'єкт було зруйновано. Думали, що, як це вже бувало в різних місцях, комусь з місцевих знадобились матеріали. На жаль, не так. Окупанти вирішили, що це знак для гелікоптерів. Нашого дизайнера викликали на розмову. Не знаємо, чи виросла лаванда, бо поля навколо заміновані й донині.

Н. Л.: Чому для проведення першого фестивалю було обрано локацію в с. Шешори?

О. М.: Подобалося фонетично і як точка відліку. Прекрасний ландшафт і для об'єктів, і для сцени.

Н. Л.: У Вас була матеріальна база, волонтери?

О. М.: Волонтерів завжди було багато, з радістю долучалися студенти, причому з різних міст. Але іноді навіть їх не вистачало. Зі смішних епізодів. Пам'ятаю, коли потрібні були волонтери, а вони раптом всі (просто всі!) зникли. «Де всі волонтери?» – заволала я. «Хрест несуть!» – почула відповідь. Мирослав Вайда того року створив свій знаковий об'єкт – хрест зі шпаківень. Оскільки об'єкт був дуже важкий, несли його всі. Наступного року в нього насправді оселилися пташки. А місцеві жителі обгорнули його рушниками й стали приходити як до ритуального об'єкту. Словом, волонтери були.

Ресурси на проведення фестивалю треба було шукати постійно. Тоді не було грантових програм, що давали можливість реалізувати масштабні об'єкти. Загалом, намагалися забезпечити матеріалами, житлом, харчуванням, відшкодувати проїзд. Художники завжди приїжджали раніше, до відкриття, щоб встигнути створити об'єкти. Потім лишалися під час фестивалю, проводили екскурсії та лекції.

Н. Л.: Чому вирішили запровадити конкурс для художників?

О. М.: Для нас це був новий досвід. В журі входили не тільки художники. Отже кожен міг оцінити об'єкт зі своєї позиції, свого досвіду. Як правило, симпатії і антипатії сходились, хоча всі ми з різних сфер. Були й професійні зауваження. Петро Бевза, наприклад, міг сказати: «Тут дуже класна ідея, але технічно вона не буде реалізована через властивості місця». В такий спосіб досягали об'єктивного результату.

Н. Л.: В зв'язку з конкурсом і невеликим бюджетом, на фестивалі була обмежена кількість учасників?

О. М.: Так. Ми уявляли кількість об'єктів, яка може існувати на території фестивалю і про які варто розповісти.

Н. Л.: Крім позитивних, були негативні моменти за час проведення фестивалю?

О. М.: Звичайно. Є момент повного виснаження. Момент зневіри, коли здається, що повідомлення, заради якого все робилось, не прочитали, не відчували, не усвідомили. І переходи, і пошук форми не тільки в контексті фестивалю. З початком війни часом дуже гостро відчуваю, що мені не вдається повідомити світу те, про що мушу. Шукаю далі.

Н. Л.: Набутий досвід проявляється у Вашій діяльності сьогодні?

О. М.: Проявляється в усьому – і в підходах, і в самих творах. І відносно фестивалю не можу сказати, що він ніколи не повториться. Можливо, буде інша команда, якій знадобиться наш досвід. Звичайно, я хочу, щоб в Україні були подібні ініціативи. Гадаю, не має бути сталих форм, нехай все змінюється, як і в природі.

Н. Л.: Ваш прогноз майбутнього українського лендарту

О. М.: Нам є куди розвиватися. Через наше особливе ставлення до українських ландшафтів, це перспективно. Є цікаві ідеї та взаємодії. В нас дуже захоплюючі території, дуже різноманітні матеріали.

Хочу пригадати кілька робіт. Наприклад, Петро Бевза в карпатських Шешорах створив «Істоту» на ріці. З першої спроби місцеві жителі об'єкт не сприйняли, просто розібрали його. Але коли «Істота» з'явилася вдруге, вони стали

уважніші, почали розглядати, прийняли. І навіть коли я приїжджала через півроку, «Істота» проглядала з-під снігу.

Зворушливою була взаємодія місцевих жителів Воробіївки з об'єктом «Каміння, яке проросло». Ілона Сільваші та Ярослав Присяжнюк створили об'єкт з каменю, якого так багато на Поділлі, додавши до нього справжнього коріння. Корені були побілені аби акцентувати на цьому коренево-кам'яному, що в основі. Виявилося, що це настільки природньо для місцевого ока, що спочатку на об'єкт просто не звертали уваги, як на звичний елемент ландшафту. Потім, роздивившись, його прийняли й полюбили, він став якоюсь мірою ритуальним – люди приходили, щоб посидіти на ньому, подивитися на воду, сфотографуватися на згадку. Після таких моментів люди по-іншому розглядають місцевість, в якій живуть.

Мирослав Вайда колись розповідав, що в основу його проєкту «Дихання» лягли спогади про те, як дід з бабусею сушили фрукти, я одразу уявила це фруктове дихання землі. Це витоки. В мене є така робота «ПаМ'ЯТАти» – це колаж з відео, фото, перформансу-взаємодії з живою рослиною. Мої друзі вивезли м'яту з Алчевська. Там, де я показую свою роботу, обов'язково висаджую її. Тепер м'ята зі сходу росте в різних містах. Де б ми не були, завжди будемо повертатися до нашого ландшафту, до наших традицій.

10. Інтерв'ю з Ганною Гідорою від 17 квітня 2019 року. Київ.

Ганна Гідора – українська художниця, живописець, майстер лендарту, педагог, організатор міжнародних пленерів, член Національної спілки художників України, засновниця і куратор міжнародного лендарт-симпозіуму «Простір покордоння» в с. Могриця, Сумської області; співзасновниця ГО «Сумська районна організація «Ленд-арт центр «Могриця»». Працює і мешкає в Києві.

Наталія ЛІСОВА: Ганно, на Вашу думку, що сприяло появі лендарту в Україні?

Ганна ГІДОРА: У Седневі, в період з 1988 по 1992 рік, Тіберій Сільваші почав формувати групи художників зі всієї України, щоб створити щось нове в українському художньому просторі, так званий трансавангард. У Будинку творчості, крім мальовничих майстерень, були майстерні художників прикладного мистецтва. Коли у групи живописців закінчувався осінній пленер, взимку приїжджала група прикладників і займалася просто творчістю. Епоха пленерних пошуків Олександра Бородая та Сергія Якуніна поклала початок практик в природному просторі. Незважаючи на те, що Бородай монументальний художник, використані ним елементи побутових предметів - віялок, сівалок, прядок, предметів меблів, куди він впаював фрагменти з пластинами міді, смальти, фрагменти мозаїки, - перетворювали його роботу на скульптуру. Як і Тамара Бабак, працюючи з лозою, створювала просторові об'єкти. У той же період Олександр і Тамара Бабак організовували пленери в с. Великий Перевіз на Полтавщині, де художники могли працювати з середовищем. Думаю, все це сприяло зародженню і розвитку лендарту в Україні.

Н. Л.: Як Ви пришли в лендарт?

Г. Г.: Я виросла в Миропіллі (Сумська обл.). У дитинстві дідусь показав мені красу рідних краєвидів, а бабуса брала мене з собою в храм, де був приголомшливий розпис пітерських художників. Увібравши в себе все це, я пішла в образотворчу студію, а паралельно вчилася в будівельному технікумі і займалася спортивним орієнтуванням в Палаці піонерів. Мені, як випускниці і кандидату спорту зі спортивного орієнтування, студентці Курського педагогічного університету (факультет художньої графіки), запропонували стати керівником гуртка. З усього списку запропонованих гуртків я вибрала кераміку і археологію. Крім археологічних експедицій, проводили етнографічні дослідження. Ходили по області, опитували жителів, збирали старовинні побутові речі та легенди, за якими відновлювали етнографічні свята. Було зроблено близько 200 археологічних відкриттів. Думаю, цьому сприяло чуття, закладене в дитинстві. У 1992 році мені запропонували очолити відділ образотворчого мистецтва в Сумському вищому училищі мистецтв і культури ім. Д. С. Бортнянського. Після 1-го курсу, в 1993 році ми зі студентами

поїхали до Григорія Протасова на пленер «Раку-кераміка» в Охтирці. Два тижні у відкритому просторі, в творчій атмосфері з нічними випалами. Потім я дізналася про лендарт, як про концептуальне мистецтво, з польського журналу «Projekt», де були представлені перформативні дії в природному середовищі. Крім створення керамічних робіт, нам хотілося взаємодіяти з ландшафтом і його історією. Ідеї народжувалися спонтанно, колективно, з бесід біля вогнища. Археологічний досвід підштовхнув до створення інсталяцій з керамічних робіт. Проводили інтерактивні акції, до нас приїжджали іноземні гості. Оскільки, ми зі студентами вивчали декоративно-прикладне мистецтво, в багатьох об'єктах була присутня слов'янська символіка місця. Наприклад, щороку насипали солярний знак – величезну спіраль з крейди. Студенти почали самі створювати інсталяції. Одного разу, я запропонувала продовжити наші напрацювання в просторі Могриці, знайомого мені з дитинства. У 1997 році ми приїхали і почали обживатися. У 1998 році вже були інсталяції, а в 1999 році приїхали метри українського лендарту. Тоді прийшло усвідомлення, що повинен бути лендарт-симпозіум. Раніше це був творчий симпозіум паралельно з «Раку-кераміка». Ми ліпили великих скіфських баб, обпалювали і там же залишали. Деякі розсипалися, деякі забирали друзі. Наприклад, художники з Мінська зробили безліч трубок різної довжини і вставили в землю в певному сегменті («Звучання землі»). У підсумку, в 2003 році ми робили свій лендарт в Могриці окремо від «Раку-кераміки», який проходив на річці Ворскла. Були визначені чіткі пріоритети – хто працює з лендартом, а хто працює з керамікою. Ми залишилися взаємодіяти з простором.

Н. Л.: Як народилась назва симпозіуму «Простір покордоння»?

Г. Г.: Назву я придумала сама. Вона існувала з 1997 року і виросла із занять археологією. В одну константу увійшли простір покордоння історичний і простір покордоння людський, як художній. Історично, високий берег – територія слов'янська, а степова територія належить половцям. Покордоння різних культур. Сюди дійшли льодовики і видавили крейду. До того ж, це межа між традиційним і сучасним мистецтвом. В якійсь мірі стався розкол в поглядах. Керамісти вирішили

займатися тільки керамікою, багато хто вважав, що достатньо просто споглядати всю цю красу. Але були такі як я, П. Бевза, М. Журавель, які розуміли, що з цим простором можна і потрібно взаємодіяти. Для мене, головною причиною взаємодії з простором, була потреба в цьому у студентів. Крім пленерних завдань їм хотілося робити щось ще. База симпозіуму – студенти, і це важливий фактор. Студенти і запрошені дорослі учасники були на початку. Як педагогу, мені хотілося, щоб мої студенти вчилися сприйняттю світу. Чому така величезна формація творчої молоді вийшла з училища? Тому, що була Могриця, де були дорослі приїжджі художники. Вони спілкувалися, бачили як ті працюють. Кожен по-різному, ментально, відчував вібрацію мистецтва.

Н. Л.: Як проявляється лендарт-досвід у Вашій творчості сьогодні?

Г. Г.: Можу сказати одне. Я людина досить доросла, мій мальовничий досвід близько 30 років, і чим більше я стикалася з лендартом (я на жаль чи на щастя ні в яких інших ленд-артах не брала участь), на якомусь моменті зрозуміла, що мене щось не пускає. Мій симпозіум дуже пов'язаний з моїм місцем. У якийсь момент я усвідомила, що боюся зрадити місцю. Роблячи об'єкти як художник, в своєму місці, я разом з ним. Коли почну робити свої внутрішні дії в іншому місці, воно мені цього не пробачить. Чим далі, тим більше, асоціативно, вся робота з полотнами пов'язана з цим місцем і мені іншого не треба. Емоційно я завжди пов'язана з моїм місцем. У моєму контексті, як художника ленд-арту та образотворчого ряду, воно для мене взаємно переплетено.

Н. Л.: Чим відрізняються роботи українських художників «мистецтва довкілля» від робіт закордонних художників?

Г. Г.: А ми пробували, як художники, працювати в інших місцях, крім Ганни Сидоренко та Сергія Якуніна, які працювали в Каліфорнії? Це не український лендарт – це лендарт того місця. Об'єкт, прив'язаний до тієї території. В Україні ми робимо «це» тому, що не маємо інших можливостей. Ми коли-небудь мали бюджет, щоб заїхати, наприклад, в кар'єр і з нього щось зробити? У нас немає такої можливості, немає досвіду. Ми не знаємо.

Н. Л.: У передмові альбому «Мистецтво довкілля», Петро Бевза підкреслює, що український лендарт характерний тенденцією «означення», «вплітання» на відміну від західного лендарту, який насаджує, трансформує середовище.

Г. Г.: З одного боку, ментально, як українцям, можливо, нам це близько. Але з іншого боку, у нас ніколи не було фінансової можливості, щоб зрозуміти чи можемо ми це зробити. Якби нам запропонували терикони, утворені після переробки виготовлення титанових білил хімзаводу в Сумах для створення ленд-арт проектів, то невідомо, вписували б ми цю гору або зберегли? Також, не можна говорити, що західні художники не люблять природу, коли є маса робіт, які ніжно вплітаються в ландшафт. Чи можемо ми дозволити собі поставити стовпчики на 50 кілометрів? Думаю, багато українських художників не відмовилися б зробити що-небудь масштабне.

Н. Л.: Як один з лекторів освітнього Курсу лендарту в 2017 році, що Ви можете сказати про цю ініціативу? Чи бачите Ви доцільність продовжити курс?

Г. Г.: Продовжувати варто в будь-якому випадку. Як популяризація, курси потрібні людям, які цікавляться. Я дуже сподівалася, що за підсумками курсу у нас з'являться нові художники ленд-арту, але не було жодної заявки. Потрібно було сформулювати мету курсу – або це пізнавально, або як навчання. Якщо це курси лендарту, вони повинні дати результат. Абсурдно, що після практичної частини курсу, не було нових учасників. Можна було домовитися з організаторами фестивалів про участь в них випускників курсу. Наприклад, коли ми співпрацювали з лендарт фестивалем «АртПоле», за підсумками нашого симпозіуму були відібрані представники, які поїхали на фестиваль.

Н. Л.: Ваш прогноз майбутнього для українського лендарту?

Г. Г.: З приводу майбутнього я в великій тривозі. По-перше, інтерес до лендарту є, виходячи з кількості надісланих заявок. Але він розшаровується на кілька позицій. Як ленд-арт напрямком, їм дуже цікавиться молодь. Деякі цікавляться як фестивальним рухом. Це люди, які шукають себе в мистецтві, вивчають художній світ. Наприклад, в 2015 році приїхало багато студентів з Львівської академії. Вони

приїжджали три роки поспіль тому, що їм було цікаво працювати. Багато з них отримали базис творчої роботи, щоб зрозуміти чим займатися далі. В їх роботах присутня певна грань, пов'язана з лендартом, з духом Могриці. Є формація молодих художників, яким це цікаво на професійному рівні. Не обов'язково, що вони будуть лендартистами. Друга позиція – люди, яких лендарт цікавить як фестивальний рух. Чому я проти назви «фестиваль»? Тому, що це слово викликає асоціацію зі словом «двіжняк». Ще є ціла плеяда людей, які ніколи не займалися лендартом, не були ні на одному фестивалі, але роблять лендарт-роботи. Дуже розмита грань між концептуалізмом і лендартом. Радую, що є інтерес. Засмучує, що немає людей, і я в тому числі, які створювали б лендарт без організованих просторів. Раніше це могли робити удвох Анна Сидоренко і Сергій Якунін, Петро Бевза та Олексій Литвиненко. На жаль, старшому поколінню потрібне середовище проживання, де б вони це робили. Молодшому поколінню, щоб приїхати в природу, придумати і відзняти проєкт, таких фактів не знаю. Виходить тупикова ситуація. Художники лендарту існують від заходу до заходу. Ситуативне мистецтво. Якщо пару років тому фестивалі проходили кожен сезон року, то зараз ні. З діючих не всі можуть забезпечити умови. Це гроші. Нам себе ледве вистачає забезпечити. Коло людей, зацікавлених лендартом, теж повинні проявляти ініціативу, щоб його просувати. Мені дуже імponує теза художника Костянтина Зоркіна «віддати місцю». Суть така: місцю не потрібно, щоб ти йому щось давав або забирав, йому все одно. Але людина, як особистість, бере з відчуттям, що місцю треба щось привезти, віддати.

Н. Л.: Павло Маков метафорично представляє образ саду як слід, який людина залишає після себе. Вважає, що сад об'єднує в собі всі види мистецтва: лендарт, перформанс, театральні вистави, скульптуру. Як Ви ставитеся до такої концепції художника?

Г. Г.: Якщо говорити про сад, як про парк лендарту, тоді так. Якщо говорити про чистий лендарт, тоді ні. Ми, люди відкритої структури, яка зчитує інформацію і емоційну, і естетичну. Є потреба знаходити в структурі, яка нас оточує, образи і їх народжувати. Коли ми знаходимося на місці і співпереживаємо разом з ним тут і

зараз. Все інше, що відбувається далі, це соціальна філософія та перенесення нас, як соціальних істот, які хочуть поділитися радістю, пережитої зараз. Потім включаються соціальні відносини нас, як художників, які хочуть залишити слід за собою. Ось «залишити слід за собою» – це сад. Можна говорити про японські ландшафти, які дуже близькі до природи. Відтворення ландшафтних садів, що нагадують дику природу, зроблених людьми. Це теж реконструкція. А в лендарті можна побути в середовищі і побачити не мальовничий, а лендарт-образ.

11. Інтерв'ю з Сергієм Якуніним від 10 червня 2019 року. Київ.

Сергій Якунін – український художник, працює в галузі фотографії, відеоарту, скульптури, інсталяції, лендарту, сайт-специфікарту, учасник регіональних та зарубіжних проєктів, член Галицької Мистецької Асоціації. Живе та працює в м. Львів.

Наталія ЛІСОВА: Сергію, розкажіть, в чому полягала ідея Вашого проєкту «В очікуванні снігу», що відбувся в 2016 році у Львові?

Сергій ЯКУНІН: Ми хотіли зробити форми, які, коли сніг впаде, накрис, створити такі об'єми. Поки це все монтували, сніг розтанув і ми вже почали імпровізувати.

Н. Л.: Для чого Вам були потрібні ці об'єми?

С. Я.: Погратися, як така імпровізація, що носила етюдний характер.

Н. Л.: Чи можна сказати, що це естетичний характер сприйняття факторів структури природи?

С. Я.: Це був для нас неочікуваний майданчик.

Н. Л.: Отже, ідея народилась з образу?

С. Я.: Швидше із можливості.

Н. Л.: І Ви поділилися ідеєю з іншими художниками?

С. Я.: Так, запросив. Оскільки майданчик був невеличкий, нас помістилося там четверо.

Н. Л.: Таким чином всі працювали над однією ідеєю?

С. Я.: Над однією, оскільки, снігу не було, він розтанув. А коли вже випав, воно також не спрацювало.

Н. Л.: Ви намагалися вловити форму снігу і вона Вам не піддалась?

С. Я.: Так. Десь випало, десь ні. Десь стало краще, десь стало гірше. Спочатку була така ідея, а в процесі почали імпровізувати. Як завжди, думаєш про одне, а виходить інше. Тобі пропонують інше і потрібно реагувати.

Н. Л.: Можете відмітити появу лендарту в Україні та перший особистий досвід?

С. Я.: Те, чим я займаюсь, я не називаю це лендартом. Мене відносить до цього мистецтва і я не чиню тому опір.

Н. Л.: Як Ви гадаєте, українське мистецтво докільля має власну відмінну форму від загального лендарту ?

С. Я.: В принципі, цю лінію можна провести від самого шаманства, які цим займались, східні практики, так само і на Україні – селянський побут, порання біля хати, біля землі, всієї цієї краси.

Н. Л.: Маєте на увазі культуру оброблення землі?

С. Я.: Так. В принципі те, чим займаюсь я. Чому ми взагалі займаємось мистецтвом? Лендарт – це ще один інструмент, засіб вираження. Наприклад, для мене це дослідницький інструмент. Для когось це заробіток. Для мене це просто інше осмислення та наповнення світу, новим засобом, наприклад мистецтвом лендарту, природними матеріалами. Застосовую різні матеріали: графіку, живопис, кераміку, бронзу, але все це в одній лінії. Так вийшло, що я вийшов на природній матеріал, оскільки, він інформативно об'ємний, як першоджерело, в ньому закладено так багато смислів. Самі по собі ці матеріали несуть потужну енергетику. Все це бере своє коріння із метафізики. Вся ця геометрія проходить від Малевича через Інфанте. Ця дослідницька лінія більше сакральна річ.

Н. Л.: Тобто, Ви весь час перебуваєте в цьому дослідницькому стані?

С. Я.: Коли я вийшов на натуральні матеріали, це було для мене настільки широке поле діяльності. Ці властивості – сипучості, текучості, дзвону, блиску, рефлексу. З'явилося дуже багато речей, які були співзвучні моїм ідеям.

Н. Л.: Чи можна припустити, що подібне відчуття було і в інших художників на початку формування специфіки українського мистецтва доккілля? Що в свою чергу спровокувало появу відповідних фестивалів та суміжних практик у 90-х та 2000-х роках?

С. Я.: Завдяки чотирьом опорним точкам: «Міфогенез», «Весняний вітер», «Простір покордоння», «Шешори», можна було зібратися, приїхати, побачити, що ти не один, що є ще такі, як ти, які радіють заходу сонця, мацають землю. Відходиш від цієї кон'юнктури, розумієш, що це все тимчасове. Тільки ти можеш його побачити, а воно вже розчиняється. Цей проміжок між двома краплями, цієї порожнечі, цього простору. Ця миттєвість, тут і зараз, присутність тут в цю хвилину.

Н. Л.: Чи були негативні моменти у Вашій практиці?

С. Я.: Те, що я прийшов, як скульптор, мислив простором, світлотінями, формами. Дуже помітно, коли приходять графіки і починають поверхово творити. І фізичне подолання матеріалу мені давалось легко.

Н. Л.: Чи вважаєте курсу лендарту, що відбувся в 2017 році, актуальним?

С. Я.: Безперечно, необхідно займатися лендартом. Але не конкретно лендартом, а більше розробляти ідеї, приділяти увагу концепції, філософії. Наголошую, що я не займаюсь лендартом безпосередньо. Я використовую певні форми залежно від ідеї.

Н. Л.: Власне, Ви працюєте із середовищем і в середовищі?

С. Я.: Так.

Н. Л.: Мистецтво доккілля – це певні дії, акції у середовищі, не обов'язково лендарт?

С. Я.: Так. Часто, приїжджаєш з однією ідеєю, а на місці народжується зовсім інша.

Н. Л.: Чи можливо співставити мистецтво лендарту з ландшафтним мистецтвом?

С. Я.: Ні в якому разі! В мене життєвий досвід, пошук досвіду, я експериментую, досліджую. Це серйозна справа. І то є проблема в розумінні і невірному сприйнятті мистецтва доккілля. Тут мова йде про великі величини, а не про галявини.

Н. Л.: Чи вважаєте Ви, що тенденція невтручання українського лендарту сформувалась не лише через національний світогляд, а також через відсутність матеріального забезпечення великих проєктів?

С. Я.: Це в залежності від ідеї. Наприклад, проєкт у кар'єрі вимагав техніку, оскільки зробити то руками було фізично неможливо, а лише екскаватором. Якщо необхідно, можна і пустелю перекопати.

12. Інтерв'ю з Сергієм Якуніним від 6 вересня 2019 року. Київ.

Сергій Якунін – український художник, працює в галузі фотографії, відеоарту, скульптури, інсталяції, лендарту, сайт-специфікату, учасник регіональних та зарубіжних проєктів, член Галицької Мистецької Асоціації. Живе та працює в м. Львів.

Наталія ЛІСОВА: Завжди цікаво, чому художник обрав те чи інше середовище, матеріали для творчості. Ви, як скульптор, як вибираєте матеріал.

Сергій ЯКУНІН: Тут різні комбінації і однозначно не скажеш. Часто під ідею підшуковуєш матеріал і середовище, іноді матеріал дає поштовх до ідеї і реалізації в середовище, а буває, з усім цим попадаєш в середовище, яке потребує зовсім іншого підходу і диктує свої вимоги.

Н. Л.: Чому Ви реалізуєте роботи на симпозіумах та фестивалях? Адже матеріали, з якими Ви працюєте, присутні в паркових зонах, за містом, в полях.

С. Я.: Я людина колективу, хоча все життя працюю на одинці. Мені подобається бути в колі однодумців, з ким можна поділитись думками, з ким чарку випити, а іноді просто помовчати біля вогнища...

Н. Л.: За умови, що колектив творчий.

С. Я.: Безумовно. А на рахунок місць для роботи, то такі досвіди були, але часом не вистачало матеріалів, або організації процесу.

Н. Л.: Наполеглива молодь не заважає?

С. Я.: Ні. Приємно, коли знаходяться люди, які розуміють твоє мистецтво. Емоційні враження глядачів дуже важливі. Так розумієш що рухаєшся у вірному напрямку.

Н. Л.: Тобто, на подібних заходах митець знаходиться в безпосередньому зв'язку з глядачем?

С. Я.: Так.

Н. Л.: Відбувається творчий взаємний обмін.

С. Я.: Так. До прикладу. За майстернею, коли порався в матеріалах, знайшов камінь. Камінь виявився абсолютно плоским зі зворотної сторони. Я вирізав на ньому рельєф для затримки води і залишив за майстернею в природному середовищі. Коли почав падати дощ, на камені, в дзеркалі води, з'являлось відображення сонця, неба, дерев. Все це я документував. Восени, взимку лід замерзне, розтане, з'являється крижана кірка, с часом вкрився мохом, мурашки, равлики стежку знайшли. Часом так відвідаєш камінь, як зі старим другом зустрівся. (проект «Рік Каменю», 1995).

Н. Л.: Ви запрошували друзів дивитись на метаморфози каменю?

С. Я.: Так, ми встановлювали камінь в період діяльності нашої галереї, і час від часу збиралися біля нього.

Н. Л.: Якої саме галереї?

С. Я.: Галерея «Децима» від Галицької Мистецької Асоціації у Львові за участі С. Горського, Ю. Соколова, О. Замковського... Всі брали участь в церемонії встановлення цього каменю. Потім часто його провідували. Згодом камінь хтось викрав.

Н. Л.: Поряд з Вашою майстернею?

С. Я.: Так, камінь був у вільному доступі. Але його об'єм біля кубічного метра!

Н. Л.: Можливо хтось зі скульпторів зазіхнув?

С. Я.: Можливо, спочатку хтось відсік шматок від каменю, на пробу.

Н. Л.: Так, мотивація тут дуже важлива.

С. Я.: Подібний камінь знайшов в Німеччині посеред поля (проект «День Каменю», 1995). Весь день я фільмував всі стани каменю по 30 секунд кожної години, зранку до заходу сонця, із ночі в ніч.

Під час скульптурного симпозіуму в Чернігові 1990 року. від каменю, з яким мав працювати, відколов шматок. Тоді я звернув увагу на його внутрішню структуру, яка формувалась мільярди років. Скільки часу минуло і раптом я порушив його спокій!

Н. Л.: Але ж це був не перший камінь, з яким Ви працювали?

С. Я.: Ні, але саме на тому моменті відбулось акцентування. Розгорнув його як сторінку, а камінь до мене: «А хто ти такий?». Мурашка, в порівнянні з часовими поняттями. Думаю, все, більше не буду.

Н. Л.: Після цього Ви не створювали скульптури?

С. Я.: Створював, але в різний спосіб, щоб не порушити каменю. Ще в Хусті спробував з того що було створити пейзаж...

Н. Л.: Отже, творчих робіт в камені більше не продукували?

С. Я.: Ні. Не порушував. Хіба що в процесі реставрації.

Н. Л.: Серед Вашого архіву є запис: «Роботу можна побачити, але неможливо зафіксувати». Чи доречно застосувати цей вислів до мистецтва лендарту?

С. Я.: Так. В тому і полягає складність документації лендарту. Як ти зафіксуєш матеріал, світло яке змінюється, наповнення вітру який приніс певний запах...

Н. Л.: Також Ви створювали просторові звукові інсталяції. Наприклад, в Пороховій вежі в Будинку архітектора у Львові в 1994 році та проект «3/3» сумісно з Ганною Сидоренко і Глібом Вишеславським в Київському планетарії в галереї «Світ-Л» у 1994 році.

С. Я.: Звук, то окрема складова кожного проекту, і він присутній в багатьох роботах. Для деяких розробляли звуковідтворюючі труби, комп'ютерні програми. А в Пороховій вежі в нашому розпорядженні було три поверхи. На першому поверсі Василь Цаголов з Олегом Сидор-Гібеліндою ставили виставу, з натовпом глядачів які дивилися виставу – шум, гомін. З допомогою мікрофонів я знімав цей звук на другий поверх, монтував – деформував і відтворював його знов. По периметру другого поверху наклеїли звичайні листки відривного календаря, як перелік днів. На

третьому поверсі, в повній темряві світла доріжка білого шовку з точковим підсвічуванням яка впирається в дзеркало і тиша світова.

Н. Л.: Отже, глядач – важлива складова творчого процесу?

С. Я.: Якщо щодо питання: «Чи потрібні Вам глядачі і для кого Ви працюєте?». Мені потрібно отримати реалізацію задуму і відчутти це. Але в роботі, часом не те що не можеш зробити світлину, немає коли отримати задоволення від готової роботи. Наприклад, коли з Ганною Сидоренко були на резиденції в США. Там ми каталися на велосипедах серед гір та полів, і серед схилів виявили майданчик. В нас була майстерня в колишньому спортивному залі, а внизу боулінг. Це був ніби музей, де всі експонати під охороною...

Н. Л.: На резиденції перебували лише Ви та Ганна?

С. Я.: Загалом там було багато художників, які приїздили час від часу зі всього світу: танцівники, музиканти, актори, графіки, живописці, письменники, просто мандруючи світом.

Н. Л.: Хто організовував та спонсорував резиденцію?

С. Я.: «АртсЛінк» (ArtsLink): . Всі приїздили до Америки і їх розселявали по різних містах.

Н. Л.: Ви подавались разом?

С. Я.: Ні. В тому й справа, що окремо. В результаті з України обрали трьох митців – мене, Ганну та театрального з Одеси.

Н. Л.: Де відбувався відбір?

С. Я.: В Нью-Йорку.

Н. Л.: Неймовірно! Незалежний відбір і Ви та Ганна пройшли його.

С. Я.: До того ж я подав чорно-білі слайди.

Н. Л.: Скільки часу Ви перебували на резиденції?

С. Я.: Здається пів року.

Н. Л.: Організатори надали Вам фінансування?

С. Я.: Ми отримували стипендію щомісяця. Розкішно! Нам запропонували зробити виставку і ми ще на місяць залишились у друзів, а потім була ще виставка в Нью-Йорку.

Н. Л.: З яких робіт складалась виставка?

С. Я.: Це була групова експозиція. Нам з Ганною надали залу. Я попросив у організаторів відеопроєктор, який в центрі Нью-Йорка не знайшли, і довелося змінювати сам проєкт. Експоную лід з проєкцією на великому екрані. Організатор підбіг і запитусь: «Де? Як? Звідки взяли проєктор?». Взагалі нічого не розуміє. А я просто поставив в куток ліхтарик і зіграв на відображенні.

Н. Л.: В результаті вийшло ще краще.

С. Я.: Так. Ганна зробила конструкцію зі скла з під світлою, все це у повній темряві.

Н. Л.: Ця експозиція була як частина резиденції?

С. Я.: Ні, окремо. Нас познайомили з кураторами.

Н. Л.: Проєкт було пов'язано з роботами лендарту?

С. Я.: Там були різні художники: живопис, графіка, об'єкти.

Н. Л.: Пам'ятаєте назву чи тему виставки?

С. Я.: Називалась «Інсталяції та перформанси» («Poetry: installation and performance»), Український інститут в Америці, Нью-Йорк, США).

Н. Л.: Поезії?

С. Я.: Так. Кураторка виставки займалась театром. Так от, щодо куль. Там був боулінг, а чіпати нічого не можна, крім інструментів, бо все ж таки це музей на території військової бази, яку військові покинули, а те що лишилось, віддали художникам.

Н. Л.: На зразок мистецького сквоту.

С. Я.: Розкішно! Офіцерські котеджі під житло, майстерні, інструменти, навіть автомобілі в користуванні. Моя майстерня була в бувшій гімнастичній залі, розміром з баскетбольний майданчик.

Н. Л.: З розрахунком створення інсталяцій?

С. Я.: Так.

Н. Л.: Отже, Ви створили об'єкти та залишили їх організаторам?

С. Я.: Так.

Н. Л.: В якому штаті знаходилась резиденція?

С. Я.: Каліфорнія, Сан-Франциско. Поряд з океаном.

Н. Л.: Краса!

С. Я.: Поряд з майстернею я зробив конструкцію з дерев'яних рейок, а під ними прив'язав камінчики, які за вітром розгойдували рейки на зразок віяла («Вільний рух», 1998). Потім цю роботу повторив в Швейцарії, але з водою («Варіації ритму», 1999, Ленд Арт Симпозіум, Фрауенфельд, Швейцарія).

Н. Л.: Цікаво, що рухає художником, крім ідеї, образів, задоволення від реалізації, і штовхає їхати за тисячі кілометрів для участі у подібних заходах та фізично виснажуватись задля миттєвого ефекту?

С. Я.: Власне це інший простір, інші умови, інший глядач, нові знайомства. Отже, повертаючись до роботи з кулями. Інструменти в майстерні теж музейні експонати, але ними можна користуватись, якщо обережно. Відповідно кулі для боулінгу довоєнного періоду і теж є музейними експонатами. Ми тишком-нишком беремо десять куль, Ганна фарбує їх бронзою, і ще необхідно витащити на висоту тисячу метрів.

Н. Л.: В який спосіб?

С. Я.: Візком. Я все укомплектував і вперед на той майданчик в горах. Прийшли та почали грати.

Н. Л.: Зранку?

С. Я.: Зрозуміло що зранку, а повернулися ввечері. До того це ж заповідник, крок вправо, крок вліво – штрафи, а ми з цими кулями, але нічого не порушуємо та й годі. Ось так донесли, розставили, пограли. І зробив я всього на всього єдине фото цієї роботи, тоді ще на плівку. Пам'ятаю як ще попили там кави, вина, посиділи, помилувалися, дочекалися заходу сонця... Все зібрали і повернулися на базу.

Н. Л.: Лише фотографія тому свідок.

С. Я.: І для кого ми то робимо? Ось так.

Н. Л.: Можливо то була зачарованість чи захват місцем, відбувся певний контакт, який потребував комунікації?

С. Я.: Так, це було як знахідка..

Н. Л.: Можна придумати, уявити, реалізувати подумки. Навіщо їхати та працювати задля єдиного моменту?

С. Я.: Кожна ідея має бути доведена до реалізації, оскільки уважно спостерігаєш за тонкими нюансами які виникають під час роботи. Але це загадка для всього світу мистецтва. У всі часи тривалих війн, голодомору, а ці «блажені» сидять та щось собі пишуть, малюють, не дивлячись ні на що. Це дійсно загадка. Що спонукає людину забути на час про справи і турботи? Як це назвати?

Н. Л.: Як Ви називаєте це для себе?

С. Я.: Та ніяк! Є якісь стан, думки, які треба сформулювати, в першу чергу для себе, щоб рухатись далі.

Н. Л.: Чи було зазначено в заявці для участі в резиденції «АртсЛінк» напрям мистецтва, в якому Ви працюєте?

С. Я.: Так, але коли ми отримали відповідь, минуло три місяці. Питаю Ганну: «А що ми там написали?».

Н. Л.: Ви не зберегли копію?

С. Я.: А ми з голови писали.

Н. Л.: Тоді ще не було копіювальної техніки аби швиденько зняти ксерокопію.

С. Я.: Та ми не надіялися на позитивний результат. Думали заявку ще в Києві не приймуть, там така черга була, а мову (англійську) ми добре не знаємо.

Н. Л.: Отже, незнання іноземної мови є суттєвою перешкодою для художника?

С. Я.: Звичайно! Якби я знав англійську, я б зараз тут не сидів. Той, хто знає мови, прокладає свій шлях у світове мистецтво.

Н. Л.: Ви зазначали, що Ганна знала англійську.

С. Я.: Ганна вже в процесі почала вдосконалювати знання, оскільки в Центрі Сороса діяла безкоштовна школа інтенсивного вивчення англійської мови, що входило в програму резиденції.

Н. Л.: Чудово! Як успіхи?

С. Я.: Важко, коли ти спочатку вивчав німецьку, а не як Ганна, англійську. Це дійсно було перешкодою у спілкуванні, адже там було стільки цікавих людей з усього світу. Саме місце перебування на резиденції було теж знаковим. Нас розташували на території заповідника «Голден Гейт» («Golden Gate»). З самого початку було неможливо працювати, ніби щось сковувало, а що саме я не розумів, допоки не піднявся вгору. Виявилось, що по всьому березі розташовано військові споруди з бетону: бункери, доти, всі комунікації після землетрусу похилилися і дрти між ними натягнулися як струни.

Н. Л.: Все пронизано ніби артеріями.

С. Я.: Так. Намагався з усім експериментувати. Згодом я заліз вгору, де стояли гармати, розчистив, позамітав пісок і заморозив його, а потім встановив на зразок сонячного годинника.

Н. Л.: Який танув.

С. Я.: Так. В такий спосіб я відреагував на ситуацію і на протязі дня фільмував цей годинник в дії («+32 по Фаренгейту», 1998). Після цього працювати стало легше.

Н. Л.: Окрім резиденції в США, Ви є учасником європейських проєктів.

С. Я.: Так. Наприклад, в Регенсбурзі в Німеччині скрізь стоять старі пусті колодязі. Я наморозив льодяні маятники та розвісив їх на кожному колодязі. Таким чином я зазначив час, коли набирати воду з колодязя, і час, коли наповнювати колодязі. Там же у дворіку університету зробив ще одну роботу. Запросили, а вбити гвіздка не можна, нічого не можна. Взяв дерев'яних планок і повставляв дугами з камінням. Щось подібне робили в Києві на проєкті «Катакомби. Ініціатива», «Проект-01» .

Н. Л.: Між ними можна було ходити?

С. Я.: Так. Вони цупко вбиті, але між ними можна було пройти у третє приміщення. У нас там було три стани.

Н. Л.: Де саме було реалізовано проєкт?

С. Я.: У Києві на вулиці Костьольній. Проходиш скрізь ці рейки, а позаду тебе залишається шлейф руху. У третій залі повна тиша і там в водяному басейні стоїть конструкція зі скла з різновеликими каплями Ганни (Сидоренко).

Н. Л.: Подібна робота була на містку у Швейцарії.

С. Я.: То інакше, «Варіації ритму» у 1999 році. Там був скандал, коли мене зігнали з трактором. Для творення нам виділили кілометр річки і там була дамба, де я повтикав палки та підв'язав камінчики. Вода ворушила камінці, передаючи ритм на планки. Ще було реалізовано мобіль, під мостом на довгий жердині були підвішені конуси льоду. Лід танув, конструкція ворушилася.

Н. Л.: Ви мали експозиційний досвід серед андеграунду Санкт-Петербурга. Що саме було там представлено?

С. Я.: Це було IV Петербурзьке бієнале «Spatia Nova» 1996 року. Наші експозиції були в двох галереях в «Art Colltgsum» та «Галерея 103», що знаходилася на відомій Пушкінській вулиці, де мешкали В. Цой, Б. Гребенціков, Ю. Шевчук... така ціла комуна. Ми виставляли два проєкта «Лабораторна робота-3» і «CONVERT». А у подвір'ї «на Пушке» знаходилась «Галерея 103», де я підвісив льодяний маятник з відображенням. Місцеві фанати були в захваті.

Н. Л.: Розкажіть про Ваш перформанс у Швейцарії.

С. Я.: Я ходив по одному з містків, черпав воду з однієї сторони, проходив по містку на іншу сторону і виливав воду. Найважливішим елементом були краплі, які падали додолу та висихали.

Н. Л.: Як символ марної справи. Ще Ви маєте досвід учасника фестивалю Шешори (нині агенція АртПоле). Що саме Ви створили та в якому році це було?

С. Я.: Пам'ятаю, що це було у 2006 та 2007 роках. Встановлювали разом з О. Литвиненко кінетичний об'єкт з дерев'яних рейок над гірською річкою.

Н. Л.: Розкажіть про проєкт із старими відрами в Седневі.

С. Я.: Це була «Присвята Бринкушу» (Костянтин Бранкузі). В селах взимку відра з водою тріскають і селяни викидають їх у яр через непридатність.

Н. Л.: Пам'ятаєте рік створення?

С. Я.: Можливо 1989 або 1990 рік. Разом з Ганною (Сидоренко) ми позбирали усі відра та зробили подібне «Нескінченної колонії».

Н. Л.: Ці відра взагалі нікому не були потрібні, настільки серйозні вони мали пошкодження ?

С. Я.: Взимку вода замерзає і лід всередині відра розширюється, метал не витримує тиску і відра розтріскується.

Н. Л.: Робота ніби пам'ятник усім загиблим відрам.

С. Я.: Так. До речі, хотіли працювати з роботою Бринкуша (Бранкузі) «Стіл мовчання». Для цього, ці відра мали переправити на човні, та встановити на іншому березі річки Снов. Вранці, коли прийшли це зробити, відра і човен міцно повмерзали в річку, відповідно ми все так і залишили. Бувають такі моменти, коли робота сама підказує: «Достатньо!». Можливість вчасно зупинитись – це рідкісний випадок. Надалі проекти в Седневі – це суцільна імпровізація. Матеріал на симпозіумі поступово щезав, я почав працювати в кераміці, з вербою – зв'язав стовп, конус та коло. Коли підвісив коло в виставковій залі, гілочки в теплі набрякли і бруньки розкрилися, поширюючи в приміщенні запах весни. Це була звітна виставка симпозіуму в Седневі (робота «Коло. Лінія. Конус», 1993, Київ).

Н. Л.: Можете розповісти про роботу з білими полотнами посеред саду в Седневі?

С. Я.: Я тоді готував для Ганни (Сидоренко) полотна. Потім думаю, такі гарні, цнотливо – білі, піду но я пограюся з ними. Винесли в сад, зібрали пару композицій... Було кілька варіантів, а лишилось єдине те, що на фотографії.

Н. Л.: Розкажіть про роботу із серії «Позначені місця», реалізовану на резиденції Олександра і Тамари Бабаків в селі Великий Перевіз в Полтавській області.

С. Я.: Сумісно з Олександром Бабаком, за допомогою борони, глини, соломи та господарським приладдям ми створили декілька об'єктів у довір'ї «Поле 1 – 4» в 1995 році. Вночі ми ходили по ньому з смолоскипами, малюючи в просторі світлові контури об'єкта.

Н. Л.: В першій версії Вашого каталогу представлено ще одну роботу із серії «Позначені місця».

С. Я.: Там стояла велика тринога з льодяним відвісом, а трохи далі на схилі, коли я від'їздив, то заморозив колесо від возу.

Н. Л.: Як заморозив?

С. Я.: Так, щоб воно могло стояти, а навесні розтануло та покотилося у яр (із серії «Позначені місця», 1995). Іншого разу ми приїхали на резиденцію Олександра Бабака разом із Глібом Вишеславським. Пішли по «мертвим селам» та працювали з тим, що знаходили.

Н. Л.: Що маєте на увазі під терміном «мертві села»?

С. Я.: Це пусті села в Полтавській області, які населення залишило з різних причин. Тоді кожен з нас створив власну інсталяцію з тих речей, що там знайшли..

Н. Л.: Можете пригадати перший творчий досвід в напрямку мистецтва довкілля?

С. Я.: Мій перший досвід то був розкритий камінь під час скульптурного симпозіуму в Чернігові 1990 року, а перший лендарт-об'єкт який було експоновано на виставці «Скульптура малих форм» в Музеї російського мистецтва в Києві (нині Київська картинна галерея) в 1992 році. Я виклав пісок та поставив на нього тріснутий камінь, який знайшов у вогнищі. Ну і акція «Водяні знаки», малювання по замерзлій річці Снов.

Н. Л.: Ви тільки що зазначили роботу як лендарт-об'єкт, отже відсилаєте свою творчість до даного виду мистецтва?

С. Я.: Скоріше це можна віднести до сайт-специфікارت. Власне, то був скульптурний симпозіум в Очакові. В музеї була звітна виставка симпозіуму, де поряд з роботами скульпторів я презентував розколотий камінь. Це була моя перша спроба презентації об'єкту в галерейному просторі, винесеного з природних умов.

Н. Л.: А з великого цілого каменю, що на симпозіумі в Чернігові, Ви планували зробити скульптуру?

С. Я.: Ні! Це вже був готовий об'єкт!

13. Інтерв'ю з Сергієм Якуніним від 17 лютого 2020 року. Київ.

Сергій Якунін – український художник, працює в галузі фотографії, відеоарту, скульптури, інсталяції, лендарту, сайт-специфікату, учасник регіональних та зарубіжних проєктів, член Галицької Мистецької Асоціації. Живе та працює в м. Львів.

Наталія ЛІСОВА: В інтерв'ю від 10 червня 2019 року Ви наголосили, що природний матеріал найбільше відповідає Вашому творчому пошуку.

Сергій ЯКУНІН: Перш за все це робота з простором, як буває робота з ідеєю, з мовою, символом. А властивості природних матеріалів, звуки середовища, які були використані, визначають прийоми формоутворення художнього повідомлення. Ця робота не спирається на будь-які види образотворчого мистецтва, тільки на досвід художника, пропонуючи свободу у виборі матеріалів.

Н. Л.: Сергію, Ви почали працювати в даному напрямку ще задовго до виникнення ленд-арт заходів в Україні, і продовжуєте творчий пошук як на фестивалях, так і за їх межами. В 2019 році працю «Точка в просторі» виконано саме з металу і презентовано у відкритому просторі. Перший варіант було виконано з кераміки в 1991 році.

С. Я.: Від початку робота мала бути реалізована в металі, але на той час під руками була лише глина. Було втілено ідею, але в повній мірі вона розкрилась в металі.

Н. Л.: Для повного сприйняття роботи, її презентацію було заплановано в навколишньому середовищі, чи в галерейному просторі?

С. Я.: Загалом, це виставкова робота, і розрахована на презентацію у приміщенні, для навколишнього середовища потрібен інший підхід до матеріалу, інший масштаб.

Н. Л.: У 2017 році в рамках виставки «Земля як не / суб'єкт», яка є частиною проєкту «Земельна відповідь» в галереї «М17» (Київ), Ви презентували роботу «Expositio», яку фактично створено з криги та землі. Чи зіткнулись Ви з технічними труднощами?

С. Я.: Так і це проблема експонування лендарт-проектів у виставковому просторі. Наприклад, коли виникає потреба звітності фестивалів, що працюють з мистецтвом довкілля.

Н. Л.: Але відомо, що симпозіум «Простір покордоння» (Суми), як і фестивалі «Міфогенез» (Вінниця) та «Хортиця» (Запоріжжя) більше експонують фото- і відеодокументацію робіт та процесу їх творення, ніж самі об'єкти лендарту.

С. Я.: Пам'ятаю, коли Юрій Вишняков використав солом у галереї «АкадемАрт» (Суми), в такий спосіб задіявши фактуру, звук і запах матеріалу. І це стало певним зв'язком із середовищем, шляхом використання властивостей природного матеріалу.

Н. Л.: А як щодо ситуації повної трансформації місцевості на прикладі траншеї в пустелі Невади Майкла Хейцера? Здається, художник переслідував більше мету візуального враження ніж чуттєвого, як Юрій Вишняков.

С. Я.: Так, Юрій намагався об'єктом у середовищі привернути увагу до самої місцевості. Тут важливо направити глядача, акцентувати увагу в певній точці і залишити його на одинці з роботою, піти в тишу...

Н. Л.: Чи можливо акцентувати увагу глядача за допомогою фото- та відеодокументації?

С. Я.: Робота з фото і відео дещо інше, використовуючи камеру художник акцентує, вибираючи ракурс, світло. Але фіксуючи на фотокамеру він не переживає особливості моменту який раптово зникає. Оскільки, це той момент, коли в певній точці зустрічаються вчасний промінь сонця, відповідна вологість трави, чи крихкість криги, саме той запах... Як то передати глядачу? Можна багато разів проходити повз одне й те саме місце і лише один раз завмерти у захваті від побаченого.

Н. Л.: Це ж миттєвість.

С. Я.: Власне, миттєвість тут і важлива.

Н. Л.: Отже, вітчизняний лендарт протилежний закордонним практикам, оскільки переслідує зафіксувати невловиме відчуття, якщо говорити про Ваш досвід, на відміну від статичних, монументальних проектів західних колег?

С. Я.: В кожному окремому випадку маємо різний підхід. Іноді можливо зловити потрібний стан в момент між двома краплями.... Як для мене це важливо.

Н. Л.: На Відміну від штучних матеріалів, які дозволяють відтворити будь-яку форму, природні передбачають можливість зловити невловиме?

С. Н.: Звісно. Природний матеріал, як першоджерело природних вібрацій.

І треба бути уважним, ось воно тут, а через секунду все зникло.

Н. Л.: Відповідно сьогоднішнє буде інакшим завтра. Сьогоднішній ти, не такий, як вчора.

С. Я.: Сьогодні ти щось досягнув, а завтра все вже інакше.

Н. Л.: Тобто, сприйняття себе через природу.

С. Я.: Так, через власну природу звернути увагу. Коли глядач залишається наодинці з собою, заглиблюється всередину себе. Для прикладу в музиці, робота Джона Кейджа «4:33». Це, коли людині дається можливість зануритись в себе, спостерігаючи надану тишу.

Н. Л.: Тому, що людина в природі схильна до рефлексії.

С. Я.: Під час підготовки до проекту «Лабораторні роботи» (1995, Львів), я познайомився з Борисом Пилипишиним, геологом, який займався пошуком нафтових та газових родовищ і з допомогою вибухової хвилі. З зацікавленням роздивлявся запис інформації проходження вибухової хвилі через структуру землі у вигляді кольорових графіки (пізніше я використав в плакаті). Запросив Бориса на свій проєкт. Він прийшов, подивився і пішов, потім повернувся з своєю родиною. По закінченню підійшов до мене подякував і пояснив: «Сергій, то «білі шуми», властивостями яких можна лікувати». Лише тоді я зрозумів до чого доторкнувся. Це була відправна точка, де відбулось поєднання фізики, біології, та різних психофізичних властивостей.

Н. Л.: Людина чутлива здатна це відчутти через певний візуальний образ?

С. Я.: Так. Подібна здатність властива кожному, потрібно тільки зробити невелике зусилля. Власне, художник і спонукає глядача звернути увагу на такі явища.

Н. Л.: Така модель взаємодії можлива, якщо митець працює безпосередньо в середовищі і з середовищем, відчуюючи його, а не монтує проект, заготовлений заздалегідь?

С. Я.: Вважаю, що підходи існують різні. В мене бувало по-різному, в залежності від внутрішніх налаштувань.

Н. Л.: Середовище також здатне впливати на ці процеси. Наприклад, середовище може впливати на людину. От Ваш батько був корінним львівянином?

С. Я.: Ні, він з Вологди.

Н. Л.: А ким він був за професією?

С. Я.: Скульптор. Іван Васильович, навчався в 1934-1939 Московському художньо-промисловому училищі ім. Калініна (нині ім. Строганова), в 1939 році його призвали до армії, а коли строк служби дійшов до кінця, почалася війна і ще п'ять років батько перебував на фронтах, а закінчив служити на Далекому Сході. Там відбулося знайомство моїх батьків, а потім батько поїхав вступати на навчання в Москву.

Н. Л.: Хто були Ваші батьки за національністю?

С. Я.: Мати родом з Сибіру з Бійска. Коли дідуся арештували (на той час вони жили в Краснодарському краю) та вислали будувати БАМ. Бабуся з трьома дочками виявилася дружиною ворога народу і зрозуміло, що в такій ситуації звільняли з роботи. Тоді бабуся разом з дочками поїхала з Краснодарського краю на БАМ, де з часом в мої батьки і познайомилися. Мама лишилась в Южно-Сахалінске, а батько згодом поїхав до Москви та вступив на другий курс Московського інституту прикладного та декоративного мистецтва (нині ім. Мухіної), де навчався протягом 1946-1951 років. Він поступав до майстерні М. Манізера, але його вихопила К. Белашова одразу на другий курс. Працював як скульптор в Москві.

Н. Л.: Чому Ваша сім'я вирішила переїхати до Львова?

С. Я.: По закінченню інституту отримав направлення до Львова. Мій старший брат народився в Південному Сахалінську, а я народився у Львові. Ось і вся траєкторія.

Н. Л.: Ваш брат теж художник?

С. Я.: Наш батько казав: «В сім'ї художників не буде!». А що до долі брата, він пішов в електротехніку, хоча міг стати добрим дизайнером. В юності був хуліганистим і мав проблеми з правоохоронними органами, але він людина чесна, добра і не раз допомагав мені в майстерні.

Н. Л.: Чому Вашому батьку не подобалась професія художника?

С. Я.: Батько прожив життя аж ніяк не легке, і знав всі тяготи творчого життя, напевно, просто хотів, нас уберегти. Батько – людина, яка була занурена в мистецтво на повну міру, і вважав, що це не може бути звичайним заняттям. В сім'ї завжди панував культ мистецтва. Батько облаштував в квартирі майстерню: скульптори винесли шафу і мене однорічного в іншу кімнату. Так ми й почали там жити.

Н. Л.: В якому році це відбулося?

С. Я.: У 1954 році.

Н. Л.: Потяг до творчості та художні здібності проявилися у Вас в шкільному віці?

С. Я.: Око було правильно поставлено ще в дитинстві. Здібності були, але малював за необхідності.

Н. Л.: А Ви прагнули до мистецтва?

С. Я.: Загалом, мені було однаково, в тому сенсі, що я завжди перебував в цьому середовищі в майстерні, сприймав це як норму.

Н. Л.: Ви вирішили після школи йти служити до армії?

С. Я.: До армії я пішов після закінчення навчання у Львівському державному інституті декоративного та прикладного мистецтва (нині Львівська національна академія мистецтв).

Н. Л.: Що підштовхнуло Ваш вступ до Львівського державного інституту декоративного та прикладного мистецтва, оскільки для цього потрібно бути відповідно підготовленим?

С. Я.: Раптом вирішив. І мав ще рік на підготовку, то і займався кожного дня. В понеділок, середу, п'ятницю я відвідував рисунок в Будинку архітектора. У вівторок, четвер та суботу студія в Будинку офіцерів. Пішов сам. Батько сказав: «Допомагати не буду. Роби як знаєш». Вивчав композицію, скульптуру у батька в майстерні. До

речі, пригадав дуже гарну вправу: «Виліпи кулю...». Це для розуміння, як утворюється об'єм. З цієї точки, з тієї точки, де напруга... Потім череп шкарпеткою обтягував. «Ліпи стопу... Зробив стопу?, а тепер одягни на неї чобота!» – вчив батько. Це ж усі кісточки, складки. Потім гіпсова фігура пішла, потім натура і так підготувався до вступу в інститут.

Н. Л.: З яких дисциплін Ви складали вступні іспити?

С. Я.: Рисунок, скульптура, композиція, живопис.

Н. Л.: Для вступу за напрямком скульптура?

С. Я.: Ні. Вступив на кераміку, оскільки тоді відділення скульптури не було. Але скульпторів якимось чином випускали.

Н. Л.: Якщо не було можливості вступити на скульптуру, чому Ви не обрали, наприклад, живопис?

С. Я.: Та ні! Скульптура – це об'єм! Спробуй зробити кулю, тоді ти відчуєш що таке скульптура. Одна справа – це намалювати кулю, а інша – виліпити кулю, чи її тінь.

Н. Л.: Тут закладено роботу з простором.

С. Я.: Саме так! Саме це мені дуже подобалося. Це вже потім, в майстерні, я робив свої певні досліді. Іноді батько матюкався і всі мої пошуки згортав з робочого столу в шухляду. По-різному бувало. Іноді я навіть закривав його роботи, щоб вони мені не заважали. Одного разу батько прийшов раніше, заходить в майстерню: «Що це таке?!». Але ліпили, вождів по три-чотири метри, пам'ятні знаки, рельєфи, дитячі майданчики. В мене навіть є пам'ятник Т. Шевченка, М. Грушевського,... глини перем'яли багато.

Н. Л.: Це було державне замовлення?

С. Я.: Так. Також брали участь в різних конкурсах. Наприклад, конкурс на пам'ятник Т. Шевченка, коли пройшли другий тур, ми розробили гарний проєкт з пластами подібно брилам землі на зораному полі. Вчасно порадилися з колегами і зрозуміли: «Так як ми хочемо, не пройде, а так як очікують, ми не будемо робити. Згортаємо усі процеси» Нещодавно архітектор показав мені, що в Югославії зараз поставили подібну скульптурну композицію. А ми могли зробити таке ще тоді.

Н. Л.: В які роки Ви розробляли цей проєкт?

С. Я.: Як раз в серпні 1991 році, в той час перетнув кордон, який потім закрили в зв'язку з путчем. За подіями слідкував з екрану телевізора, перебуваючи у друга в Швеції. Думав що ж робити, є вибір? Вдома мати, замовлення на пам'ятник Т. Шевченка. Потрібно доробити! Путч путчем, а замовлення за розкладом!

Н. Л.: Отже, Ви повернулись і доробили замовлення?

С. Я.: Так. Зробив в 1992 році в бронзі, пам'ятник висотою чотири метри поставили в Червонограді.

Н. Л.: Це було після пленерів в Седневі?

С. Я.: Так. Перший пленер, коли я брав участь, був в 1989 році, а практики в довкіллі Седнева у 1992 році.

Н. Л.: Коли і де саме перші подібні творчі пошуки мали місце?

С. Я.: Також в той час Олександр Бабак та Володимир Бахтов працювали в подібному напрямку на території Ольвії. Працювали з археологами, знаходили різні артефакти та створювали з їх допомогою об'єкти в довкіллі заповідника.

Н. Л.: Особисто Ваші перші творчі спроби в середовищі відбулися в Седневі?

С. Я.: То був 1992 рік. Майстерні на той час вже не опалювались, художні матеріали відсутні – кіоск на колодці. Взяв лопату, пішов малювати по застиглій річці. Потім з Ганною працювали в лісі з деревом, з кригою.

Н. Л.: В Седневі Ви працювали сумісно з Ганною Сидоренко, де власне й познайомилися з художницею, яка в майбутньому стала для Вас колегою та супутницею життя.

С. Я.: Так. Ганна – чудовий аквареліст, графік з вишуканим смаком. Можливо, експерименти в новому для неї напрямку трохи змінили її власний творчий шлях.

Н. Л.: Як Ганна відносилась до нової для неї творчої реалізації в довкіллі?

С. Я.: В Седневі працювали разом в різних техніках. Там ми познайомилися з Акіляй Зел, художницею з Австрії. Мабуть це було в 1990 році, оскільки там був присутній Тіберій Сільваші. Власне, тоді Акіляй звернула на нас з Ганною увагу та запитала, чи ми були на її виставці в Києві. Коли ми відвідали експозицію робіт Акіляй, то

зрозуміли їй інтерес, ескізи в блокноті Ганни були ідентичні роботам австрійської мисткині. Більше того, навіть за своєю зовнішністю вони дуже подібні. З рештою художниці потоваришували і Ганна на запрошення Акіляй приїздила до Австрії, була на стипендії в резиденції КультурКонтакт (KulturKontakt).

Н. Л.: Олексій Малих порівнював лендарт з дитячою грою «секретики».

С. Я.: Дійсно, згадуєш всі дитячі захоплення. Я от полюбляв досліди з фізики, хімії, властивості матеріалів: там іскри висікати, там щось дзижчить, там механіка катуляється. Мене це все просто зачаровувало. Дуже полюбляв геометрію, креслення. Іноді думав, навіщо воно все мені потрібне? А тепер це все зійшлося: хімічні, фізичні властивості матеріалів, з рештою присутня геометрія. Все зійшлося та розкрилося в більше поняття. Все з дитинства. Важливо це не втратити.

Н. Л.: Досвід Вашого батька скульптора теж мав вплив на сприйняття форми, матеріалу.

С. Я.: Багато через спротив матеріалу, коли знаєш як скрутити, зігнути, як поєднати, склеїти, як отвір просвердлити, а потім усім тим помилуватися. Одного разу, коли я навчався на третьому курсі, хтось привіз з Англії альбом з роботами скульптора Генрі Мура, і дав почитати додому на одну ніч. Роздивляюсь я те видання, увесь такий розумний, а батько питає: «Ну що там?». Відповідаю, що йому з його «гудзиками» та «шнурками» цього не зрозуміти, на що він: «Дай но подивлюся». Батько взяв до рук альбом і пройшовся по кожній роботі: «Дивись який силует! Точки напруги! Бачиш, як об'єм переміщується у просторі..., а як грає світлотінь..., як тут працює фактура!» То була професійна розмова з Майстром про формотворення. Батько в майстерні міг по кілька ночей поспіль працювати, було таке, ми робили замовлення три дні і три ночі підряд. Працював несамовито – «або так, або ніяк». Не «гладити», а переживати роботу «емоційно». І студентів своїх так навчав. «Пот по хребту, как по жёлобу...». Навіть хотіли зібрати та видати його афоризми. Тобто в такому «котлі я варився».

Н. Л.: Авторитет батька домінував над думками/порадами друзів, однодумців?

С. Я.: Коли мене запитують: «Хто Ваш вчитель?», Однозначно відповідаю: «Батько!». З часом познайомився з роботами Франциско Інфанте-Арана.

Н. Л.: Отже, впливу шкіл інших майстрів Ви не відчули?

С. Я.: Ясна річ, в скульптурі було багато захоплень. Але коли живеш і працюєш поруч з Майстром, то є великий досвід. Батько завжди вражав своїм темпераментом та підходом до роботи, навіть в відношеннях до своїх студентів. Ті, хто розумів його підхід, все життя були йому вдячні, листи писали, а хто не сприймав, до сьогодні розповідає про батька кумедні історії. Ось так, знаходячись постійно в цьому стані, я зростав в мистецтві. Коли прийшов вступати до інституту, мені все було знайоме: анатомія, форма, як це будувати, нових відкриттів не було. Правда не використав всіх можливостей, яких надавав інститут.

Н. Л.: Що саме Ви маєте на увазі під можливістю?

С. Я.: Натура, скульптура, нічний рисунок.. Сиди і малюй.

Н. Л.: Вважаєте це було Вам потрібно?

С. Я.: Звичайно!

Н. Л.: Але Ви наголошуєте, що працюєте з відчуттями.

С. Я.: Але тут ти вивчаєш красу тіла. Це такий пейзаж, що краще не вигадати. Це вміння знайти саме ту філігранну лінію, силует, зчленування об'ємів. А як я люблю портрет! Нещодавно, під час мандрівки до Риму, переглянув портрети, і всі надзвичайні! Незважаючи, що десь відколовся ніс, десь є тріщина, все одно залишається потужний характер. Виходиш на вулицю – ті самі типажі.

Н. Л.: Дійсно, в мистецтві римляни віддавали перевагу реалізму.

С. Я.: Згодом почав шукати інакший підхід к портрету. Спробував кілька раз, але коли побачив двох метрову роботу В. Сідура «Портрет Альберта Ейнштейна», то зрозумів – «Ось воно!». Це фантастична робота! Тоді я ще не дотягував, але зараз маю бажання спробувати ще раз.

Н. Л.: Можливо варто почати серію автопортретів?

С. Я.: Можливо, можливо... Потрібно спробувати.

Н. Л.: Маєте ще час.

С. Я.: Мені завжди хотілось зрозуміти як зобразити природні явища, наприклад схід сонця. Не лише жовтою плямою, а так, щоб передати його міць, стан. Це ж Світило! Важливо, що я мислив це не живописом, а скульптурою, формою. В мене були ескізні варіанти сходу, заходу, власне, сама динаміка цього. Потім я опрацьовував фігуру, тобто, фігура була як пейзаж. Була робота «Дощ в Карпатах». От як зобразити в скульптурі дощ в Карпатах?

Н. Л.: Не уявляю.

С. Я.: А коли прокладали газопровід Уренгой – Помари – Ужгород (1983), нас від Спілки художників теж туди повезли в ліс на бурові, де хлопці клали труби, дерева різали. Думаю, як це все зобразити на схилах Карпат, але якось те вирішив.

Н. Л.: Пошук нового рішення форми було продовжено на симпозіумах в Седневі? То було у 1990-1991 роках за кураторства Тіберія Сільваші?

С. Я.: Так, то була гарна можливість і познайомитись з колегами, і попрацювати в різних матеріалах. У 1989 році була група скульпторів, яку вів Юлій Синькевич, і група живописців, графіків під кураторством Тіберія Сільваші.

Н. Л.: Учасники симпозіуму свідчать, що в 1990-ті роки матеріали для творчості закінчувалися, а нових надходжень не передбачалося.

С. Я.: Так. Тоді почав плести з лози. Пам'ятаю як Тамара Бабак переймалася хто ж це порізав її лозу. (вона в той час займалась великими об'ємними роботами з лози).

Н. Л.: Ви ще працювали в полі зі снігом в с. Великий перевіз.

С. Я.: Так. Ми разом з Олександром Бабаком шаманили.

Н. Л.: Судячи зі світлини проєкту, її було необхідно зробити з висоти пташиного польоту.

С. Я.: Ми це зробили зі схилу, вночі, коли почали ходити з вогнем.

Н. Л.: З вогнем на зразок геліографіті В. Бахтова (авторська техніка В. Бахтова – малювання смолоскипом вночі).

С. Я.: Так, цей спосіб використав В. Бахтов, але тут важливі саме досліді... не я перший, і В. Бахтов не останній... З однієї сторони всі роботи дуже різні, а з іншої – від кожної можна провести певну лінію. Наприклад, Ф. Інфанте скрупульозно і

послідовно відноситься до своєї творчості, як до дослідження. А буває інакше, часом шарахаєшся в пошуках матеріала для втілення ідеї. Важлива ідея! Пропрацював в одному матеріалі, потім перейшов в другий, а частіше, повертаєшся до першої думки – в чистоті, без вигадок.

Н. Л.: Тобто, вийти на пряму лінію?

С. Я.: Так. Знаходиш для себе матеріал, а він підказує реалізацію. Це як казав А. Шнітке, «поступове перетікання розумового знання в інтуїтивне відчуття». Як буває, маєш досвід в якійсь сфері мистецтва, а потім працюєш на рівні інтуїції.

Н. Л.: Природа – це є відчуття інстинктивне.

С. Я.: Так, і воно набуває співзвучності.

Н. Л.: Наприклад, сьогодні ти потребуєш спілкування з полем, а в інший час тобі достатньо камінчика?

С. Я.: Так. Буває на прогулянці випадково підхопиш камінчик чи каштан, і крутиш-крутиш його в долоні, поки він не стане теплим, а всередині тебе все налаштовується. І вже не важливо яким способом ти йдеш до уточнення, до реалізації думки.

Н. Л.: Напевно, називати це мистецтвом землі досить грубо?

С. Я.: Власне, чому земля? Це узагальнений образ, тут присутні різні природні матеріали...

Н. Л.: Можливо фізичні властивості середовища? Не мистецтво довкілля, не ленд-арт. Адже лендарт – це проєкт Р. Смітсона «Спиральна дамба» (1970, США). То зовсім інше мистецтво в порівнянні з вітчизняним.

С. Я.: В нашому розумінні ландшафтне мистецтво і лендарт знаходяться в різних площинах. Тут присутнє розшарування. Ландшафтне мистецтво – це прикладне мистецтво. В лендарті – мова йде про зовсім інші речі. Але у філософії японського саду обидва «арта» знайшли гарне поєднання, де все підпорядковано ідеї, на основі спостереження за природою, релігії і філософії. Для створення цієї «музики» необхідні інші «інструменти».

Н. Л.: Тобто, це намагання віднайти спільну звукову хвилю з природою, щоб злитися з нею?

С. Я.: Власне, перший мій такий досвід відбувся на симпозіумі в Очакові в 1992 році. Там я знайшов у вогнищі камінь, який тріснув і розклався на шматки, я його склав та експонував в Київському музеї російського мистецтва (нині Київська картинна галерея). Поставив камінь на пісок, накреслив на піску лінії. Якимось чином, ми були з товаришем в Чехії взимку. Була морозна місячна ніч і ми натрапили на купу величезних стовбурів. Я трохи підняв один стовп і відпустив. Тут таке «б-у-у-у-ум!», звук промерзлого стовбура і сніжок полетів, і цього досить. Все!

14. Інтерв'ю з Сергієм Якуніним від 11 березня 2021 року. Львів.

Сергій Якунін – український художник, працює в галузі фотографії, відеоарту, скульптури, інсталяції, лендарту, сайт-специфікату, учасник регіональних та зарубіжних проєктів, член Галицької Мистецької Асоціації. Живе та працює в м. Львів.

Наталія ЛІСОВА: Назвіть, якщо можете виділити, переломні / знакові етапи Вашої творчості (юність, студентство, виставкова / симпозіумна діяльність).

Сергій ЯКУНІН: Почну з того, що є речі радянського часу, які в своєму роді вплинули на мене, на моє мислення. Виріс в скульптурній майстерні в оточенні старшого покоління які здобули освіту в 40-х – 60-х роках, Іван Якунін, Мина Портянко, Вадим Телішев, Валентин Усов, Петро Чепель, Іван Севера, – це міцна реалістична школа. Пройшов всі етапи від станкової скульптури до монумента. Згодом, «на фоні сталевих кораблів» проступала всякого роду інформація з довколишнього, тоді, зарубіжжя у виді каталогів, журналів, самвидаву. Природно виникали питання які народжували сумніви, і підштовхували до пошуку іншого підходу до формоутворення і трактування ідеї. Та й моя художня практика, по суті, як би базувалася на пасивності – я використовував ті ресурси і обставини, які мені

були надані, що згодом призвело до розуміння природних матеріалів, в подальшому, до інсталяції і лендарту. Все це вже визначило певні напрямки розвитку.

Виставкова діяльність почалася в 1973 році. Персональна виставкова діяльність – з акцій «Водяні знаки» у 1992 році та «Лабораторні роботи» в 1995 році.

Н. Л.: Що і коли саме сприяло розвитку особистого стилю?

С. Я.: В інституті було багато талановитої молоді, тому більш вчилися один в одного, ніж у викладачів. Захоплення східною літературою, філософією, роздруківки самвидаву на «Ері», а то і рукописний конспект, поїздки в Тбілісі, Мінськ, Москву, Пітер, Ригу, Вільнюс, Таллінн. Відвідування майстерень, виставок, пленерів, нові знайомства. Після інституту поїхав в Москву, познайомився, тепер вже відомими, концептуалістами: Іллею Кабаковим, Дмитром Пріговим, Едуардом Горохівським, Ігорем Макаревичем, і деякий час був під їх впливом. Але після зустрічі з Франциско Інфанте, все зроблене до цього, відійшло як творчий досвід, період спроб і помилок. Я зрозумів, що для мене не так важливі тексти, описи, концепції, для мене завжди була важлива візуальна складова в мистецтві. Розуміння цього і визначило мій творчий шлях. Тут хотів би привести цитату Беверлі Пеппер: «Простір – це жива істота. У мій творчий процес завжди звідкись просочується щось несвідоме. Крім того, в той же час як геометрія пов'язана з розумом, органіка відповідає за емоції, які породжують іншу реальність».

Н. Л.: Пам'ятаєте свою першу участь у фестивалі / симпозіумі?

С. Я.: Скульптурний симпозіум в Миколаєві влітку 1989 року, і в той же рік зимовий Седнів. Це була група скульпторів, живописців, графіків під кураторством Юлія Сінкевича та Тіберія Сільваші. Звичайно це коло знайомств з цікавими художниками та з різноманітністю матеріалів в гарних умовах – керамічна піч, графічні майстерні, широкий вибір художніх матеріалів. Плідно проведений час, захопився офортом і з задоволенням повернувся до кераміки.

Н. Л.: Назвіть найважливіші для Вас фестивалі та симпозіуми.

С. Я.: Власне усі важливі. Я завжди ставив собі планку, що коли приїжджаєш на симпозіум, це має бути обов'язково нова робота. Навіть якщо це повтор, то ідея має

бути трансформована і розвинута. Немає розділення на важливі та неважливі фестивалі, вони дають змогу реалізувати роботу в середовищі. Їх вагомість набиралася з часом, поступово. Кожен фестиваль та симпозіум був окремо чимось позначений. Хіба що виділив би симпозіум на Могриці, то інше відношення до великого простору, є змога вжитися, прослідкувати внутрішній стан, можливість поекспериментувати з матеріалами і звичайно на цю подію збираються дивовижні сподвижники.

Н. Л.: Які проекти були свідомо реалізовані незалежно від виставкової / фестивальної діяльності?

С. Я.: Це акція «Водяні знаки» у 1992 році, «Лабораторні роботи» в 1995 році, «Сотовий об'єкт», «CONVERT», «Мотив» 2013, фото, відеофільми, акції... Більшість були усі реалізовані як самостійні проекти.

Н. Л.: Назвіть та опишіть проекти, які Ви очолювали як куратор або організатор.

С. Я.: То були: «Порохова вежа» у 1995 році, україно-французький фестиваль «Мова» у 2001 році, «Сотовий об'єкт» у 1997 році, «ЯР» 1996р, «Мотив» у 2013 році та вже третій рік поспіль проєкт «Люфтпауза» на симпозіумі в Могриці, Сумська обл. та у Львові.

Н. Л.: Назвіть концепцію / ідею, матеріали та місце реалізації проєктів «Обмеження» (зараз «Лімітація», 1973), і «Автопортрет» (1982).

С. Я. Це реакція на той період часу, яка виходила з моїх власних внутрішніх переживань і відчуттів. Намагаючись зсередини себе вивести таку собі форму мистецтва і показати її за допомогою візуальної метафори.

Н. Л.: Розкажіть більше про роботу «Власна тінь» (1980)

С. Я.: Тінь, як і скульптура, має власний простір та об'єм, і має право на самостійне існування. В мене було кілька розробок: тінь від кулі, тінь від кола, дерева, людської постаті, тінь як самостійний об'єм, який можливо зафіксувати.

Н. Л.: Досить оригінальна робота «Інстальований простір» (1989). Яка історія її створення?

С. Я.: То був період з 1989 року, коли почали проєктувати та будувати нові церкви, я для архітектора запропонував такий варіант – з трикутного модуля створив споруду, яка в плані має форму хреста. Був такий ескізний проєкт.

Н. Л.: Що Ви намагались виявити робою «Точка в просторі» (1991, 2019)?

С. Я.: Комбінація куб-піраміда-куля, форми з яких я створював всілякі моделі. Бажав усвідомити яким чином точка перетворюється в об'єм куба і її подальший розвиток (хробак-кокон-метелик, робота «Кокон») подібно до фракталу, коли геометрична фігура, певна частина якої повторюється знову і знову, змінюється в розмірах – по принципу самоподібності.

Н. Л.: Що спровокувало Вас до акції «Водяні знаки» (1992, Седнів)?

С. Я.: Коли в Седневі не лишилося художніх матеріалів, я вийшов з лопатою на замерзлу, заповнену снігом річку Снов та почав малювати від берега до берега.

Н. Л.: Розкажіть про сутність об'єкту «Внутрішній сегмент» (1992, Чернігів).

С. Я.: Колись на симпозіумі в Чернігові я розколов камінь під роботу, і відчув його міць та структуру, яка кристалізувалася мільйони років і живе своїм життям, від розпеченої плинної лави до сьогодення. Усвідомлення цього так вразило, що намагався більше не порушувати цей процес. Просто збирав камінці, витягував з вогнища шматки тріснутого каменю, полірував та виявляв їх сутність, тобто не втручаючись в структуру каменю... «Внутрішній сегмент» це майже готовий камінь, відполірував внутрішню частину великої кулі, з силуетом задумливого монаха ...

Н. Л.: Проєкт «3/3» (1995, Київ) було реалізовано сумісно з іншими художниками?

С. Я.: Цей проєкт реалізовано спільно з Г. Вишеславським та Г. Сидоренко. Нас було троє, в нас було три поверхи – на три дні. Почали з галереї «Світ Л», де був маленький простір і поступово, почали рухатися нижче, поверх за поверхом. Так ми освоїли всю трьох-поверхову споруду. Внизу на першому поверсі було ніби далеке минуле у формі спіралі з піску, на горі третього, теж все було засипано піском з геометричними формами. А на середньому другому поверсі були різні мікшовані звуки: відео зйомки з вертольоту, галас фуршету з відкриття, великі слайди з визначних подій людства, все це відбивалося великими рухливими тінями по залу,

тобто нашарування сьогодення... Все розвивалось по спіральному пандусу, у внутрішньому просторі якого були проєкції текстів з Книги Еклезіаста, а в самому кінці пандуса під кутом стояла рухливо-загрозлива двометрова куля.

Н. Л.: Що собою являють об'єкти «Лабораторна робота 03» (1995, Львів), «Лабораторна робота 07» (1995, Львів) та «Лабораторна робота 012» (1995, Львів)?

С. Я.: Це той випадок, коли шукав матеріал для викладу ідеї, потім шукав для цього місце. Наприкінці виявилось, що матеріал буде формована крига, пісок, вода і камінь - в Історичному музеї Львова. Три дні – три об'єкта. Тобто кожний день був як виставка: в перший день сім крижаних маятників поступово танули, на другий – проєкція від відображення крижаного маятника у воді на екран, на третій – камінний маятник малював на піску еліпсні затухаючі сліди. Байдужих не було.

Н. Л.: Що Ви прагнули означити в проєкті «Позначені місця» (1995, Великий Перевіз, Полтавська обл.)?

С. Я.: Це була серія робіт, коли я знаходив гарний пейзаж та позначав точку зору для його споглядання.

Н. Л.: Як виник об'єкт «Хронометр» (2004, Дюрен, Німеччина)?

С. Я.: Будучи в Німеччині, на резиденції Генріха Бьоля, поряд з нашим помешканням у бабусі по сусідству знайшов крижане коло в замерзлому ставку. Віднайшов відповідний камінь та надів на нього коло. Камінь нагрівався, крига поступово танула та осідала, позначаючи в такий спосіб рух часу. З другим колом зробив крижаний стіл, з назвою «Розмова».

Н. Л.: Можете більш детально описати ідею проєкту «Баланс» (2008, «Простір покордоння», Могриця)?

С. Я.: Робоча назва «Палаючі голови». Це зі спостережень за тим, як палає вогнище, коли дерево підгорає та змінює свій баланс, підказало в який спосіб можна реалізувати цей проєкт на Могриці. В результаті це були сім п'ятиметрових колод виставлених в рівновазі одна за одною, які палали усю ніч та гойдалися по черзі в пошуках балансу.

Н. Л.: Що надихнуло Вас на створення просторової інсталяції «Альков /Бесідка» (2010, «Park.in», Стрийський парк, Львів)

С. Я.: Ця робота була реалізована на проекті «Park.in» у Львові. Стилізовані крісла різних держав; німецькі, китайські, російські, японські, американські... Тобто, це було як заклик до вирішення нагальних проблем, крісла очікують коли людство почне домовлятися між собою. Все це присипано землею та пилом, і загальної згоди немає.

Н. Л.: Чому робота «Гра» отримала таку назву (2010, «Хортиця», Запоріжжя)?

С. Я.: То була цілковита імпровізація. З матеріалом, який надав організатор лендарт-фестивалю «Хортиця» Юрій Бараннік, я почав грати з дітьми на березі Дніпра. Зібрана колона раптом впала в воду, я трошки поправив, створивши такий собі ряд у воді. Власне, за наявності шлюзової системи на Дніпрі в Запоріжжі, вода почала відходити та поступово повертатися. Почалася гра рефлексів, світлових відблисків, що створило гру різних нюансів. Вийшло невимушено і свіжо, що мені і подобається.

Н. Л.: Розкажіть про реалізацію просторового об'єкту «Простір на дотик» (2012, «Простір покордоння», Могриця).

С. Я.: Коли я взнав, що подібна робота була в скульпторки Ані Премінгер, хотів скасувати проект. Але Ганна Гідора, організатор симпозіуму «Простір покордоння», вчасно відреагувала і наполягала на продовженні робіт, оскільки тут зовсім інша тематика. Ані Премінгер інтерпретувала, роботу як вимикач, а в мене був вхід у тривимірний простір. Це інша тема, інший напрямок.

Н. Л.: Що собою являє дія в довкіллі «Лінія в просторі» (2012, «Простір покордоння», Могриця)?

С. Я.: Це використання властивостей природного матеріала і динаміки течії, мені лиш було потрібно запустити розведену з кар'єру крейду, а вона сама себе облаштувала. Далі було веселіше, більш важлива перформативна дія, коли я пішов крізь воду покритий крейдяним шаром.

Н. Л.: Ви неодноразово приймали участь у фестивалі зимового лендарту «Міфогенез» (Скіфське городище, Вінницька обл.). Можете розказати про наступні проекти: «Зондаж 02» (2013), «Площина зі змінним кутом відображення» (2013), «2002015» (2015)?

С. Я.: «Зондаж 02» – це була проба матеріалу. Вихід з площини в тривимірний простір саме по собі явище. Це контраст ліній, контраст з темною водою, світлотіні, прозорість криги. Це був мій перший досвід роботи з кригою і дуже сподобався сам матеріал.

«Площина зі змінним кутом відображення» – це було намагання реалізувати роботу на зразок проєкту «Простір на дотик». Хотіли підняти крижаний трикутник, але його вага п'ять тон та ще й він присмоктався до води.

Ми довго його розкачували, а потім відпустили... і раптово на рівній площині почалося коливання цього сегменту, яке просто зачарувало, і цього було достатньо. В такому стані його і залишив.

«2002015» – це знову та ж тема, коли з площини народжується об'єм. Це знов про тримірність, як і «Простір на дотик», «Зондаж 02», «Досвід з площиною», про появу трьохмірності з площини льоду.

Н. Л.: Як народилася робота «Паралельна вода» (2013, «Весняний вітер», Київ)?

С. Я.: Поблизу з великим об'ємом води прокопав паралельний незалежний канал, який наповнився ґрунтовою водою, сама підступила. Тобто паралельно в просторі. Коли приїхав наступного року, побачив, що в моєму каналі виріс очерет.

Н. Л.: Що відображає робота «Простір трикутника» (2013, «Простір покордоння», Миропілля)?

С. Я.: З трьох стовбурів був створений певний простір всередині, в даному випадку трикутника. Все це розігрувалось в трьох дійствах: окреслений простір, падаючи позначає простір води, і третій – заспокоївшись, в тиші, ти жбурляєш камінь і кола, які розходяться по внутрішній площині обмеженою пластичним трикутником.

15. Інтерв'ю з Олександром Никитюком від 20 квітня 2021 року. Вінниця.

Олександр Никитюк – український художник, менеджер сучасного мистецтва, засновник та голова правління ГО «Лабораторія актуальної творчості», засновник та куратор міжнародного зимового лендарт-фестивалю «Міфогенез» (2006), засновник Експериментального центру сучасного мистецтва у Вінниці (2010), засновник та куратор конкурсу сучасного візуального мистецтва ім. Натана Альтмана (з 2012), засновник та куратор проекту «Vin art city» (з 2015), творчий куратор мистецького проекту «RE:VIZIA», куратор візуальної програми «Air ГогольFest» у Вінниці (з 2018). Закінчив Московський університет мистецтв, факультет станкового живопису та графіки, Вінницький педагогічний університет, історичний факультет та Школу артменеджменту при Асоціації артгалерей України. Живе та працює в м. Вінниця.

Наталія ЛІСОВА: В першу нашу зустріч ми розмовляли з Вами про діяльність фестивалю «Міфогенез». Відомо, що певний час Ви курували заснований Вами Експериментальний центр сучасного мистецтва у Вінниці (2010), де серед проєктів інших художників було представлено Вашу «вибухову» інсталяцію. Про що ця робота?

Олександр НИКИТЮК: Інсталяція «Вибух» була реалізована сумісно з Єгором Лобузовим в просторі Експериментального центру сучасного мистецтва Вінниці в 2010 році. Просторова композиція з безлічі камінчиків зображає призупинену катастрофу, яка нависла над суспільством зі швидким розвитком інноваційних технологій.

Н. Л.: Що відображає Ваша геометрична робота «Terra Incognita»?

О. Н.: Її було реалізовано під час моєї першої участі у енвайронментальному фестивалі «Fort.Missia» у 2011 році. Оскільки локація заходу знаходилась на фортах Першої світової війни Перемишльської фортеці, що на кордоні України та Польщі (с. Поповичі Львівської обл.). Я створив роботу на зразок смакування кавуна, і водночас

дав можливість глядачу спробувати на смак скибки землі, просякнутої кров'ю перемог та поразок, закликаючи: «Досить проливати кров!».

Н. Л.: Ваші роботи часто виконано за допомогою пір'я птахів. Розкажіть про найбільш знакові для Вас проекти з даного матеріалу.

О. Н.: За допомогою пір'я я вписав художній жест в мистецький об'єкт «Таємне» у простір крейдяного кар'єру Могриці у 2010 році. Також з пір'їн домашніх птахів створив «Острів» посеред ставку на території тимчасової локації симпозіуму «Простір покордоння» в Миропіллі у 2013 році. На полі, під час фестивалю «Fort.Missia» з'явилося «Несподіване проростання. Ангельське» (2013). Це було перефразування відомої міфічної історії Ясона, який посіяв зерна зла (зуби дракона), що проросли вояками вбивцями. Художник змінюючи контекст міфу, пропонує ангельську версію вислову «Що посієш – те й пожнеш». В 2019 році перебуваючи з творчим візитом у ПАР, за допомогою океанічних каменів та пір'я місцевих птахів на мисі Доброї надії я створив квітку «Протею», яка є символом Південної Африки. Намагався зупинити час та змусити його рухатися по колу, відображаючись у воді, в проекті «Кільцевання часу» (2014). Коло з тисячі пір'їн я підвісив на відстані від води в озері ботанічного саду у Вільнюсі (Литва) під час фестивалю «Природа і мистецтво», темою якого був «Час». «Новітню історію Криму» виловив в пейзажі мису Тарханкут в Криму у 2009 році, коли з пір'я та черепа тварини з водяної поверхні повстала невідома істота нового часу.

Н. Л.: Також Ви звертаєтесь до філософії каміння. Можете навести кілька творчих прикладів?

О. Н.: Одним з перших виник об'єкт «Філософське каміння» у 2011 із оздоблення білими морськими камінчиками валуна на одній із карпатських річок, що в Смерековому камені. Така «метаморфоза» привернула увагу дітей, які намагалися відколупати сувенір. За задумом це і є сучасне бачення алхімічних перетворень. До цієї ж серії відноситься «Колекція цінностей. Музей», реалізована у 2013 році на фестивалі ленд-арту «Хортиця» в Запоріжжі. Робота нагадує об'єкти мистецтва за музейними вітринами, де у якості експонатів представлено камінці. Водночас

пірамідальна форма скляних куполів перегукується зі скляною конструкцією на території музею Лувра, ще раз наголошуючи на методі музеєфікації. Там же народилася робота «Скрижаль - 577». Це збирання матеріалу під ногами та його розкладання на піску, як символу часу, що презентує історію місця в предметах знайдених поруч.

Н. Л.: Ви були учасником польського проєкту лендарту?

О. Н.: Так, під час виїзного Міфогенезу в Мронгово (Польща) у 2013 році на так званій території Мазури, де на думку поляків відображається уся польська земля, я створив «Рефлексію», яка відображала відображення. А у 2014 році вживляв «Форму». Створив таку абстрактну ритмовану композицію в просторі поля на фестивалі ленд-арту, організованого фундацією «Latająca Ryba» (Літаюча риба) в Польщі.

Н. Л.: Для Вас важливе місце реалізації проєктів. Саме тому Ви обрали для фестивалю «Міфогенез» локацію стародавнього поселення скіфів. Як особисто Ви працюєте з даною територією?

О. Н.: Оскільки за першою освітою я історик, дослідження місця та його археології виступають основним чинником у мистецькому пошуку. Наприклад об'єкт «Венера Трипільська» (2009), реалізований в рамках фестивалю «Міфогенез» на Немирівському скіфському городищі, висвітлює факт знаходження залишків трипільської культури на території Великих Валів. На думку науковців місцеві жителі, означаючи перехід із старого року в новий, із зими у весну, ліпили глиняні фігурки та одразу їх розбивали. Також на території Валів знайдено капища неолітичних людей. Саме епоху неоліту відображає робота «Венера Неолітична», яку я малював трактором на полі у 2013 році. Також мене приваблює дерево на одному з пагорбів городища, яке кожного року зустрічає мене. Тому саме його я задіяв в роботі «Genesis» (2011). Гадаю це місце є самодостатнім і не потребує додаткової презентації. Тому я позначив на пагорбі дві стрілки, одна з яких вказує напрям вгору, на крону дерева, а інша – вниз, на його коріння. Це два напрямки генезису, за якими існує розвиток як вгору, так і вниз. Робота «Вихід. Вхід» теж

реалізована у 2013 році за участі Є. Лобузна, і відмічає перетин меж зовнішнього та внутрішнього світів Немирівського городища. Піраміда була підвішена між двома валами, які фактично є входом і виходом на територію стародавнього скіфського поселення. А у 2015 році на одному з пагорбів локації повстав «Чорний вітер», як реквієм по загиблим у подіях 2014 в Україні. Оскільки того року замість снігового покриву на валах була чорна спалена земля.

ДОДАТОК Г. Список ілюстрацій

- 2.2.1. Роберт Смітсон. Спіральна дамба. 1970. Природні ґрунти, технічне забезпечення. $4,572 \times 457,2$ м. Велике Соляне озеро Юта, США.
- 2.2.2. Майкл Хейзар. 45° , 90° , 180° , Місто. Земля, бетон, сталь. $720 \times 427 \times 335$ м. 1972-1974. США, Невада. Фото Майкла Хейзара, з архіву галереї «Gagosian».
- 2.2.3. Уолтер де Марія. Поле блискавок. 1977. 400 сталевих стовпів на відстані 70 м. Нью-Мексико, США
- 2.2.4. Команда D.A.S.T. Дихання пустелі, деталь. 1997. Пісок, дзеркала. Єгипет
- 2.2.5. Крісто Явашев. Оточені острови. 1983. Тканина. Маямі, штат Флорида, США.
- 2.2.6. Андрес Амадор. Серія Абстракція. 2009. Пісок, граблі. Сан-Франциско, Каліфорнія, США
- 2.2.7. Ганна Сидоренко, Сергій Якунін. Акція «Водяні знаки». 1992. Сніг, крижана поверхня р. Снов. Чернігівська обл., Седнів. Світлина з архіву Сергія Якуніна.
- 2.2.8. Олександр Никитюк. Венера Неолітична. 2013. Поле, трактор, земля, сніг. 50 м х 60 м. Фестиваль «Міфогенез». Немирівське скіфське городище. Світлина: «Кандела аерофото».
- 2.2.9. Володимир Бахтов. Велика Базиліка. Проєкт «Ойкумена». 1999. За участю Тетяни Бахтової. Херсонес. Геліографіті. Фотофіксація. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».
- 2.2.10. Петро Бевза, Олексій Литвиненко. Крейдяний час. 2002. Крейдяна скеля, червона глина. Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву Петра Бевзи.
- 2.2.11. Андрій Блудов, Валерій Шкарупа. Лінія-перехід. 2002. Вогонь, старе русло р. Псел. Могриця, Сумська обл. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».
- 2.2.12. Ганна Гідора. Хрест в тельці. Співвідношення. 2019. Крейда, червона глина. Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму «Простір покордоння».
- 2.2.13. Микола Журавель. Консервація туману. Туман, склянки, р. Псел. 2002. Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму «Простір покордоння».

- 2.2.14. Володимир Бахтов. Скіфський квадрат. 2013. Геліографіті. Фотофіксація. Фестиваль «Міфогенез». Немирівське скіфське городище. Світлина з архіву Володимира Бахтова.
- 2.2.15. Ілона Сільваші, Ярослав Присяжнюк. Відбиток сонця. 2005. Крейда, сонце. Фестиваль «Шешори», Івано-Франківська обл. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».
- 2.2.16. Мирослав Вайда. Невагомість. 2009. Могриця, Сумська обл. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».
- 2.2.17. Сергій Якунін. В очікуванні хвилі. 2014. Пісок, хвилі. Міжнародний симпозіум сучасного мистецтва «Бірючий 014». Бірючий, Генічеський район, Херсонська обл. Світлина з архіву Сергія Якуніна.
- 2.3.18. Ганна Гідора. Давньослов'янська сонячна обсерваторія. 2013. Деревина, пісок. Миропілля, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму «Простір покордоння»..
- 2.3.19. Олександр Никитюк. Венера Трипільська. 2009. Земля, сніг, папір. Фестиваль «Міфогенез». Немирівське скіфське городище. Світлина Тетяни Веселової.
- 2.3.20. Тамара Бабак, Олександр Бабак. Реконструкції. 1994-1995. Сніг, поле, елементи предметів селянського побуту. Великий Перевіз, Полтавська обл. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».
- 2.3.21. Петро Бевза, Інна Бевза, Олексій Литвиненко, Володимир Горбатенко. Боже борони. 1998. Об'єкт та дія у довкіллі. Відео. Сільськогосподарські механізми, білий пігмент, канат, світло, повітря. с. Тадіївка. Київської обл. Світлина з архіву Петра Бевзи.
- 2.3.22. Володимир Бахтов. Купол. Проєкт реконструкції. 1995. Фрагменти античної кераміки. Ольвія, Нижнє місто. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».
- 2.3.23. Микола Журавель. Консервація туману. 2002. Склянки, туман на р. Псел. с. Могриця, Сумської обл. Світлина з архіву симпозіуму «Простір покордоння».
- 2.4.24. Логотип фестивалю «Fort.Missia». Поповичі. Львівська обл.

- 2.4.25. Логотип фестивалю «Трипільське коло». Ржищів, Київська обл.
- 2.4.26. Логотип фестивалю «АртПоле» («Шешори»).
- 2.4.27. Логотип фестивалю «Весняний вітер». Київ.
- 2.4.28. Логотип симпозіуму «Простір покордоння». Могриця, Сумська обл.
- 2.4.29. Логотип фестивалю «Міфогенез». Немирів, Вінницька обл.
- 2.4.30. Логотип фестивалю «Хортиця». Запоріжжя.
- 3.1.31. Ганна Сидоренко, Сергій Якунін. Акція «Водяні знаки». Сніг, крижана поверхня р. Снов. 1992. Чернігівська обл., Седнів. Світлина з архіву Сергія Якуніна.
- 3.1.32. Анна Сидоренко. Без назви. 1993. Інсталяція. Тканина, папір, каміння. Світлина з архіву Анни Сидоренко.
- 3.1.33. Анна Сидоренко. Без назви. 1994. Дія в довкіллі. Каміння, мотузка. Світлина з архіву Анни Сидоренко.
- 3.1.34. Анна Сидоренко, Сергій Якунін. Homo Ludens. 1998. Об'єкт в довкіллі. Кулі для боулінгу, бетонований майданчик. Світлина з архіву Анни Сидоренко.
- 3.1.35. Анна Сидоренко. 99 кроків. 2004. Дія в довкіллі. Каміння. Світлина з архіву Анни Сидоренко.
- 3.1.36. Сергій Якунін, Ганна Сидоренко, Гліб Вишеславський. 3/3. 1994. Пісок, відео, слайд проекція, мікшований звук. Галерея «Світ-Л», Київський планетарій, Київ, Україна. Світлина з архіву Сергія Якуніна.
- 3.1.37. Сергій Якунін. Лабораторна робота 07. 1995. Лід, вода, світло, відображення. Історичний музей, Львів. Світлина з архіву Сергія Якуніна.
- 3.1.38. Сергій Якунін. Кокон. 1991. Плексиглас. Світлина з архіву Сергія Якуніна.
- 3.1.39. Сергій Якунін. Кокон-1. 1983. Тканина, мотузка, метал. Світлина з архіву Сергія Якуніна.
- 3.1.40. Сергій Якунін. В очікуванні хвилі. 2014. Пісок, хвилі. Міжнародний симпозіум сучасного мистецтва «Бірючий 014». Бірючий, Генічеський район, Херсонська обл. Світлина з архіву Сергія Якуніна.
- 3.1.41. Сергій Якунін. Площина зі змінним кутом Відображення. 2013. Лід. Фестиваль Міфогенез. Немирів, Вінницька обл. Світлина з архіву Сергія Якуніна.

- 3.1.42. Сергій Якунін. Стільниковий об'єкт. 1997. Пісок, маятник, світло, звук (Юрій Яремчук). Галерея «Д. А.», Львів, Україна. Світлина з архіву Сергія Якуніна.
- 3.1.43. Сергій Якунін. Наповнення. 1994. Пісок, скло. Львів, Україна. Світлина з архіву Сергія Якуніна.
- 3.1.44. Ганна Гідора. Тіні білих стін №3. 2014. Крейда, червона глина. Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму «Простір покордоння».
- 3.1.45. Юрій Бараннік. Пейзаж городища. 2008. Дерева, річка, проєкція. Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму «Простір покордоння».
- 3.1.46. Петро Бевза. Той, що змінює шкіру. 2006. Фестиваль «Шешори» («АртПоле»), Івано-Франківська обл. Світлина з архіву Петра Бевзи.
- 3.1.47. Володимир Кауфман. Біотеатр. 2009. Дошки дерев'ні, дерево. Фестиваль «Fort.Missia». Поповичі, Львівська обл. Світлина з архіву фестивалю.
- 3.1.48. Володимир Бахтов. Скіфський квадрат. 2013. Геліографіті. Фотофіксація. 50 м х 60 м. Фестиваль «Міфогенез». Немирівське скіфське городище. Світлина з архіву Володимира Бахтова.
- 3.1.49. Володимир Бахтов. Тунель. 2014. Геліографіті. Фотофіксація. Фестиваль «АртПоле», Селезнівка, під Алчевськом. Світлина з архіву фестивалю.
- 3.1.50. Микола Журавель. Консервація туману. 2002. Туман, склянки, р. Псел. Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму «Простір покордоння».
- 3.1.51. Олександр Никитюк. Genesis. 2011. Фестиваль «Міфогенез». Немирівське скіфське городище. Світлина з архіву Олександра Никитюка.
- 3.1.52. Олександр Никитюк. Філософське каміння. 2011. Морське каміння, клей, лак. Фестиваль «Хортиця». Запоріжжя. Світлина з архіву Олександра Никитюка.
- 3.1.53. Олександр Никитюк. Філософське каміння. 2011. Смерковий камінь, Закарпаття. Світлина з архіву Олександра Никитюка.
- 3.1.54. Олександр Никитюк. Terra Incognita. 2011. Фестиваль «Fort.Missia». с. Поповичі, Львівська обл. Світлина з архіву Олександра Никитюка.
- 3.2.1.55. Опудало. 1990-ті. Фестиваль «Весняний вітер». Дошки, тканина, одяг. Гора Поскотинка (Дитинка), Київ. Світлина з архіву Андрія Блудова.

- 3.2.1.56. Без назви. 2000-ні. Фестиваль «Весняний вітер». Гумові рукавички. Наталчин острів, Київ. Світлина з архіву Андрія Блудова.
- 3.2.1.57. Олексій Малих. Без назви. 2014. Дерев'яні штапіки, фарба, пісок. Фестиваль «Весняний вітер». Піщаний берег озера Тягле, Київ. Світлина з архіву Ксенії Малих.
- 3.2.1.58. Тетяна Сасенко. Мотанки. 2014. Деревя, агрополотно. Фестиваль «Весняний вітер». Піщаний берег озера Тягле, Київ. Світлина з архіву Наталії Лісової.
- 3.2.1.59. Володимир Бахтов. Караван суден. Проєкт Загублений світ. 2002. Вогонь, човен. Симпозіум «Простір покордоння». Могриця, р. Псел, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму.
- 3.2.1.60. Анастасія Скорікова. Дотик до течії. 2012. Очерет, тасьма. Симпозіум «Простір покордоння». Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму.
- 3.2.1.61. Антон Сасенко. Розрив. 2014. Крейдяний пагорб. Симпозіум «Простір покордоння». Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму.
- 3.2.1.62. Наталія Лісова. До. Зараз. Після. 2015. Крейдяна скеля. Симпозіум «Простір покордоння». Могриця, Сумська обл. Світлина Олесандра Залоги.
- 3.2.1.63. Петро Бевза, Олексій Литвиненко. Перехід. 2000. Дерево, білило, мотузки. Світлина з каталогу «Бевза. Литвиненко. Малишко. Перехід».
- 3.2.1.64. Ганна Гідора. Давньослов'янська сонячна обсерваторія. 2013. Деревина, пісок. Симпозіум «Простір покордоння». Миропілля, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму.
- 3.2.1.65. Сергій Якунін. Маятник. 2013. Деревина, камінь, мотузка, пісок. Симпозіум «Простір покордоння». Миропілля, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму.
- 3.2.1.66. Ганна Гідора. Колекція ґрунтів. Вимірювання часу. 2013. Різні види місцевих ґрунтів, глини, крейди. Симпозіум «Простір покордоння». Миропілля, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму.
- 3.2.2.67. Мирослав Вайда. Час води. 2008. Фестиваль «АртПоле», Воробіївка, Вінницька обл. Світлина з архіву фестивалю.

- 3.2.2.68. Олександр Никитюк. Перевізник. 2009. Фестиваль «АртПоле», Воробіївка, Вінницька обл. Світлина з архіву фестивалю.
- 3.2.2.69. Мирослав Вайда. Хрест. 2011. Деревина. 3x1 м. Фестиваль «Шешори» («АртПоле»), Уніж, Івано-Франківська обл. Світлина з архіву фестивалю «АртПоле».
- 3.2.2.70. Олег Божко, Ярослав Козяра. Метелик. 2014. Геліографіті. Фотофіксація. Фестиваль «АртПоле», Селезнівка, під Алчевськом. Світлина з архіву фестивалю «АртПоле».
- 3.2.2.71. Олександр Никитюк за участі Анастасії Бичкової, Олени Ружицької, Ігоря Рудя, Наталії Лісової. Іграшки. 2010. Глечики, дріт, дерево, тканина, біла фарба, бензин. Фестиваль «Трипільське коло». Ржищів, Київська обл. Світлина з архіву Наталії Лісової.
- 3.2.3.72. Олександр Бабак, Олександр Бородай. Колиска для ненародженої дитини. 1989. Поле, елементи предметів селянського побуту, кольорові емалі. Великий Перевіз, Полтавська обл. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».
- 3.2.3.73. Сергій Якунін. Без назви. 1989. Метал, вода. Світлина з архіву Сергія Якуніна .
- 3.2.3.74. Олександр Бабак, Сергій Якунін. Суха голка. 1994. Сніг, поле. Великий Перевіз, Полтавська обл. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».
- 3.2.3.75. Олександр Бабак, Сергій Якунін. Залишені села. 1995. Схил пагорбу, земля, сніг, борона, дерев'яні опори, солома. Великий Перевіз, Полтавська обл. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля».
- 3.2.3.76. Ілона Сільваші, Ярослав Присяжнюк. Адам і Єва. 2003. Сніг, фольга, трава, мотузка. Польща. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля».
- 3.2.3.77. Мирослав Вайда. Ознака II. 2008. Сніг, крига. Фестиваль «Міфогенез». Немирів, Вінницька обл. Світлина з архіву фестивалю.
- 3.2.3.78. Сергій Якунін. Зондаж. 2013. Лід. Фестиваль Міфогенез. Немирів, Вінницька обл. Світлина з архіву Сергія Якуніна.

- 3.2.3.79. Юлія Бикова. Спираль. 2013. Очерет, крига. Фестиваль «Міфогенез». Немирів, Вінницька обл. Світлина з архіву фестивалю.
- 3.2.4.80. Сергій Якунін. Гра. 2010. Скло, вода. Симпозіум «Хортиця. Земля пахне сонцем». Запоріжжя. Світлина з архіву Сергія Якуніна.
- 3.2.4.81. Олександр Никитюк. Колекція цінностей. Музей. 2013. Каміння, скло. Фестиваль «Хортиця». Запоріжжя. Світлина з особистого архіву Олександра Никитюка.
- 3.2.5.82. Сергій Якунін. Без назви. 2010. Гіпс, земля, стільці. Фестиваль «Park.in», Львів. Світлина з архіву Сергія Якуніна.
- 3.2.5.83. Дарина Цапенко. Сходи до неба. 2013. Деревина, пагорб. Проєкт «Yuniperus». Яблуницький перевал. Івано-Франківська обл. Світлина з архіву проєкту «Yuniperus».
- 3.2.5.84. Антон Сасенко. Відлуння. 2017. Дерев'яні дошки, фанера, бетон. Фестиваль «Баба Род». Львів. Світлина з архіву фестивалю «Баба Род».
- 3.2.5.85. Маргарита Журунова, Богдан Локатир. Перекоти-поле ХХІ століття. 2017. Лиман, пластикові келихи. Фестиваль «Павутина». Куяльницький лиман, Одеса. Світлина Маргарити Журунової.
- 4.1.86. Учасники мистецького кемпу «Тіло міста». Сніданок на траві. 2022. Листя, гілки, кора дерев, каміння, шишки, квіти, сіно, насіння. Івано-Франківськ. Світлина з архіву Наталії Лісової.
- 4.1.87. Мобільний будиночок для жолудів. 2022. Листя, гілки, жолуді. Сихів, Львів. Світлина з архіву Наталії Лісової.
- 4.1.88. Маргарита Журунова, Богдан Локатир. Крихке. 2022. Лід. Хата-Майстерня, с. Бабин, Івано-Франківська обл. Світлина Маргарити Журунової.
- 4.1.89. Юрій Штайда, Вікторія Телетьєн (Specii). Ковдра. 2022. Ковдра, листя. Світлина Андрія Скрипки.
- 4.2.90. Павло Фулей. Вода. Камінь. Взаємодія. 2023. Камінь, вода, пластик. Ужгород. Світлина Марини Малютіної.

- 4.2.91. Наталія Шевченко. Мовчазний дзвін. 2023 Папір, пластик. Ужгород. Світлина Адріани Куруц.
- 4.2.92. Марина Малютіна. Плинність моменту. 2023. Каміння, дощ. Ужгород. Світлина Марини Малютіної.
- 4.2.93. Ганна Гідора. Проекції спогадів. 2023. Очерет, металевий каркас. Київ. Виставковий центр Український дім. Світлина Антона Саєнка.
- 4.2.94. Тимофій Осипов. Лікування простору. 2023. Агрополотно. Суми. Світлина Тимофія Осипова.
- 4.2.95. Ярослава Майстренко. Невагомість. 2023. Полотно, зерно, червоний пігмент. Харків. Світлина Олександра Осіпова.
- 4.2.96. Ганна Гідора. Об'єднуючи оборону. 2024. Ґрунти. Зеєштадт, Відень, Австрія. Світлина Йоганнеса Баудрекслея.
- 4.2.97. Клеменс Пул. Креслення ремонту. 2024. Дошки, бітум, ґрунт. Зеєштадт, Відень, Австрія. Світлина з архіву Наталії Лісової.
- 4.2.98. Антонія Баніцька. Лікування дерева. 2024. Глина, кора дерева, ґрунт. Івано-Франківськ. Світлина з архіву Наталії Лісової.
- 4.2.99. Юлія Мартинів, Кора дерева. 2024. Кора дерев, папір, канцелярський скотч. Івано-Франківськ. Світлина з архіву Наталії Лісової.
- 4.2.100. Любов Зайцева. Заповнення прогалін. 2024. Гілки, каміння. Івано-Франківськ. Світлина з архіву Наталії Лісової.
- 4.2.101. Ольга Новак. Видимо-невидимо. 2024. Марлева тканина, каміння. Івано-Франківськ. Світлина Тараса Теліщака.
- 4.2.102. Олександр Никитюк. Острів. 2024. Квіти. Скіфське городище, Немирів, Вінницька обл. Світлина Олександра Никитюка.
- 4.2.103. Анастасія Лелюк. Заплітання. 2024. Трава. Скіфське городище. Немирів, Вінницька обл. Світлина Анастасії Лелюк.
- 4.2.104. Євгенія Григор'ян. Мігруючий. 2024. Лід, земля. Київ. Світлина з архіву Наталії Лісової.

- 4.2.105. Марина Щегельська. Консерви. 2024. Земля, трава, вода, повітря, штукатурка, склянки. Київ. Світлина Карини Василенко.
- 4.2.106. Вручення сертифікатів учасникам про успішне завершення освітнього курсу з сучасного мистецтва довкілля «Школа лендарту». Виставка «Мислити мовою довкілля». 2024. Галерея «ЦЕНТР» НАОМА. Київ. Світлина Карини Василенко.
- 4.2.107. Руслана Ключко. Чи пам'ятають дерева, що було в тій землі, яка живить їхнє коріння? 2024. Ферментоване листя, дзеркала, ліхтарики. Київ. Світлина з архіву Наталії Лісової.
- 4.2.108. Катерина Слесарева, Марія Різак. Зцілення. 2024. Нитка, суха трава. Київ. Світлина з архіву Наталії Лісової.
- 4.2.109. Дарія Сорока. Ковчег. 2025. Кора дерева, нитка. Івано-Франківськ. Світлина з архіву Наталії Лісової.
- 4.2.110. Ольга Новак. І мертвим, і живим. 2025. Зерно, земля, вода, скляні бутылки, відро. Івано-Франківськ. Світлина Тараса Теліщака.

ДОДАТОК Д. Ілюстрації



2.2.1. Роберт Смітсон. Спіральна дамба. 1970. Природні ґрунти, технічне забезпечення. 4,572 × 457,2 м. Велике Соляне озеро Юта, США.



2.2.2. Майкл Хейзар. 45°, 90°, 180°, Місто. Земля, бетон, сталь. 720x427x335 м. 1972-1974. США, Невада. Фото Майкла Хейзара, з архіву галереї «Gagosian».



2.2.3. Уолтер де Марія. Поле блискавок. 1977. 400 сталевих стовпів на відстані 70 м. Нью-Мексіко, США



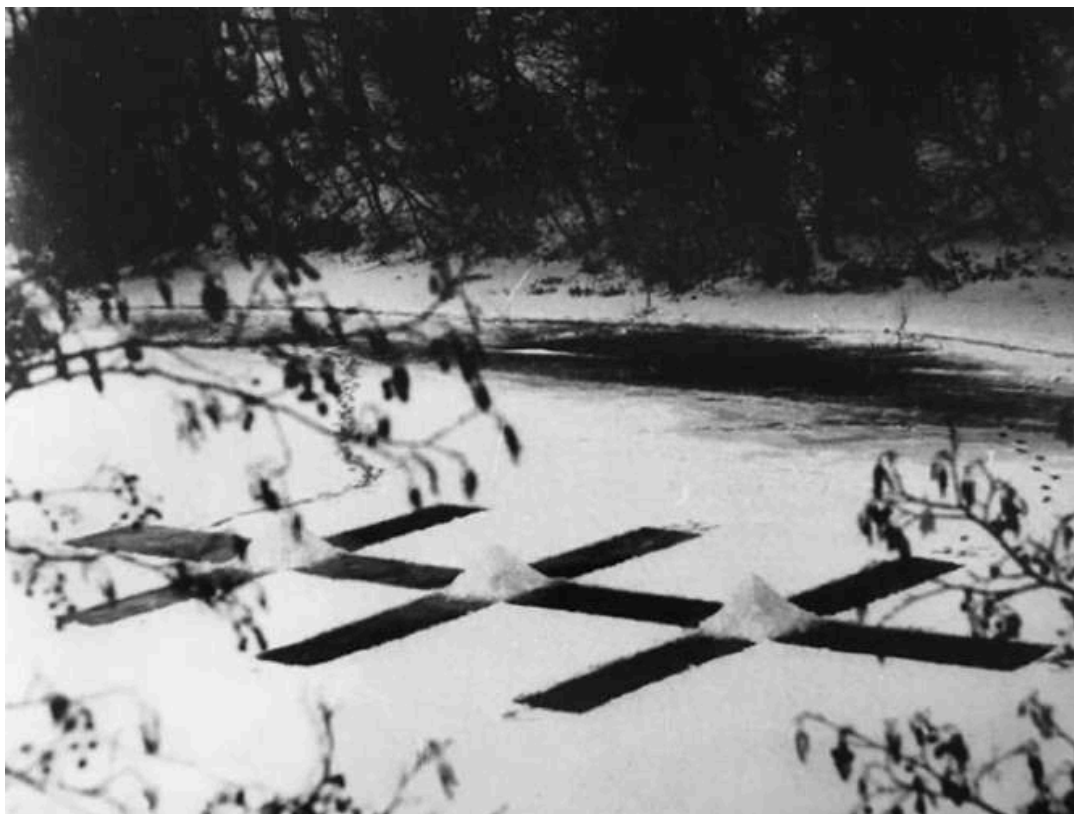
2.2.4. Команда D.A.S.T. Дихання пустелі, деталь. 1997. Пісок, дзеркала. Єгипет



2.2.5. Крісто Явашев. Оточені острови. 1983. Тканина. Маямі, штат Флорида, США.



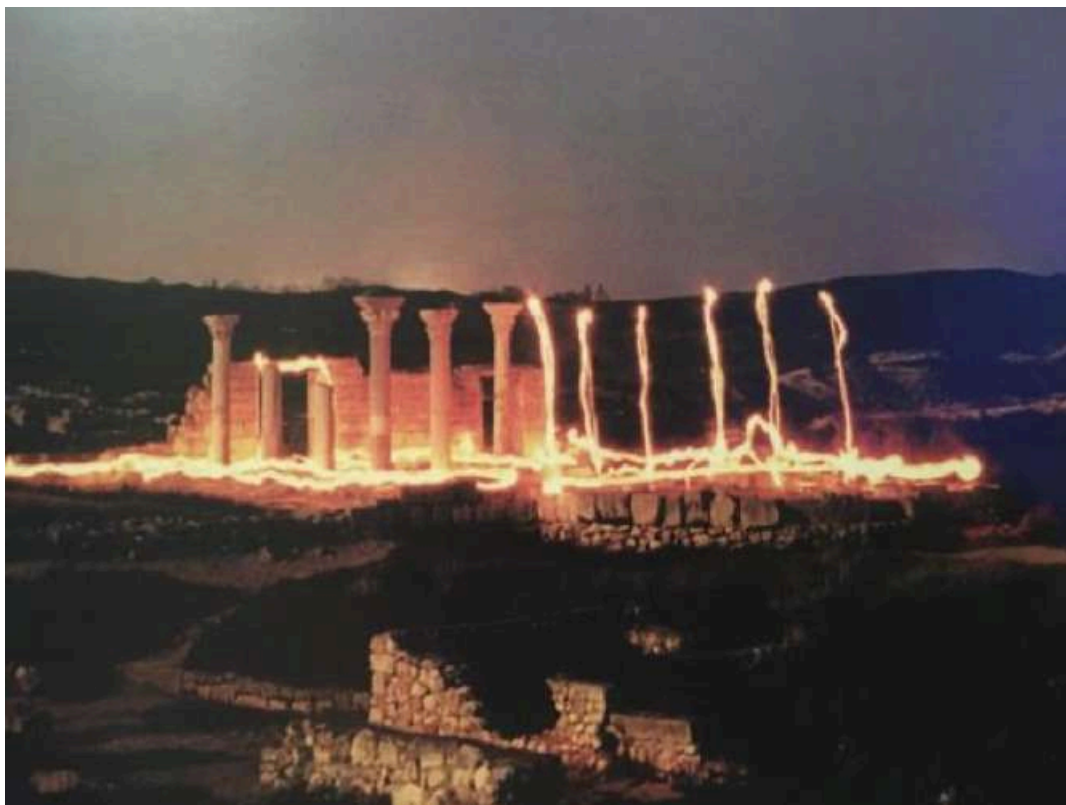
2.2.6. Андрес Амадор. Серія Абстракція. 2009. Пісок, граблі. Сан-Франциско, Каліфорнія, США



2.2.7. Ганна Сидоренко, Сергій Якунін. Акція «Водяні знаки». 1992. Сніг, крижана поверхня р. Снов. Чернігівська обл., Седнів. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



2.2.8. Олександр Никитюк. Венера Неолітична. 2013. Поле, трактор, земля, сніг. 50 м х 60 м. Фестиваль «Міфогенез». Немирівське скіфське городище. Світлина: «Кандела аерофото».



2.2.9. Володимир Бахтов. Велика Базиліка. Проєкт «Ойкумена». 1999. За участю Тетяни Бахтової. Херсонес. Геліографіті. Фотофіксація. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».



2.2.10. Петро Бевза, Олексій Литвиненко. Крейдяний час. 2002. Крейдяна скеля, червона глина. Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву Петра Бевзи.



2.2.11. Андрій Блудов, Валерій Шкарупа. Лінія-перехід. 2002. Вогонь, старе русло р. Псел. Могриця, Сумська обл. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».



2.2.12. Ганна Гідора. Хрест в тільці. Співвідношення. 2019. Крейда, червона глина. Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму «Простір покордоння».



2.2.13. Микола Журавель. Консервація туману. Туман, склянки, р. Псел. 2002. Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозиуму «Простір покордоння».



2.2.14. Володимир Бахтов. Скіфський квадрат. 2013. Геліографіті. Фотофіксація. Фестиваль «Міфогенез». Немирівське скіфське городище. Світлина з архіву Володимира Бахтова.



2.2.15. Ілона Сільваші, Ярослав Присяжнюк. Відбиток сонця. 2005. Крейда, сонце. Фестиваль «Шешори», Івано-Франківська обл. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».



2.2.16. Мирослав Вайда. Невагомість. 2009. Могриця, Сумська обл. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».



2.2.17. Сергій

Якунін. В очікуванні хвилі. 2014. Пісок, хвилі. Міжнародний симпозіум сучасного мистецтва «Бірючий 014». Бірючий, Генічеський р-он, Херсонська обл. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



2.3.18. Ганна Гідора. Давньослов'янська сонячна обсерваторія. 2013. Деревина, пісок. Миропілля, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму «Простір покордоння».



2.3.19. Олександр Никитюк. Венера Трипільська. 2009. Земля, сніг, папір. Фестиваль «Міфогенез». Немирівське скіфське городище. Світлина Тетяни Веселової.



2.3.20. Тамара Бабак, Олександр Бабак. Реконструкції. 1994-1995. Сніг, поле, елементи предметів селянського побуту. Великий Перевіз, Полтавська обл. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».



2.3.21. Петро Бевза, Інна Бевза, Олексій Литвиненко, Володимир Горбатенко. Боже борони. 1998. Об'єкт та дія у довкіллі. Відео. Сільськогосподарські механізми, білий пігмент, канат, світло, повітря. с. Тадіївка. Київської обл. Світлина з архіву Петра Бевзи.



2.3.22. Володимир Бахтов. Купол. Проєкт реконструкції. 1995. Фрагменти античної кераміки. Ольвія, Нижнє місто. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».



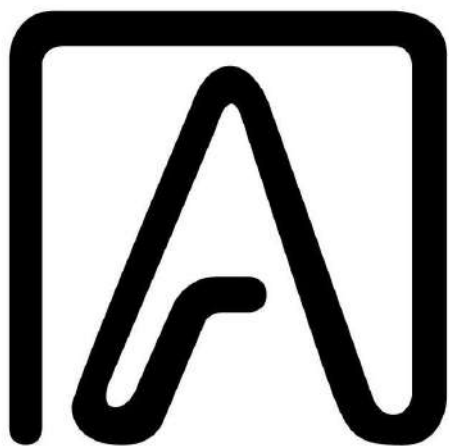
2.3.23. Микола Журавель. Консервація туману. 2002. Склянки, туман на р. Псел. с. Могриця, Сумської обл. Світлина з архіву симпозіуму «Простір покордоння».



2.4.24. Логотип фестивалю «Fort.Missia». Поповичі. Львівська обл.



2.4.25. Логотип фестивалю «Трипільське коло». Ржищів, Київська обл.



2.4.26. Логотип фестивалю «АртПоле» («Шешори»).



2.4.27. Логотип фестивалю «Весняний вітер». Київ.



2.4.28. Логотип симпозіуму «Простір покордоння». Могриця, Сумська обл.



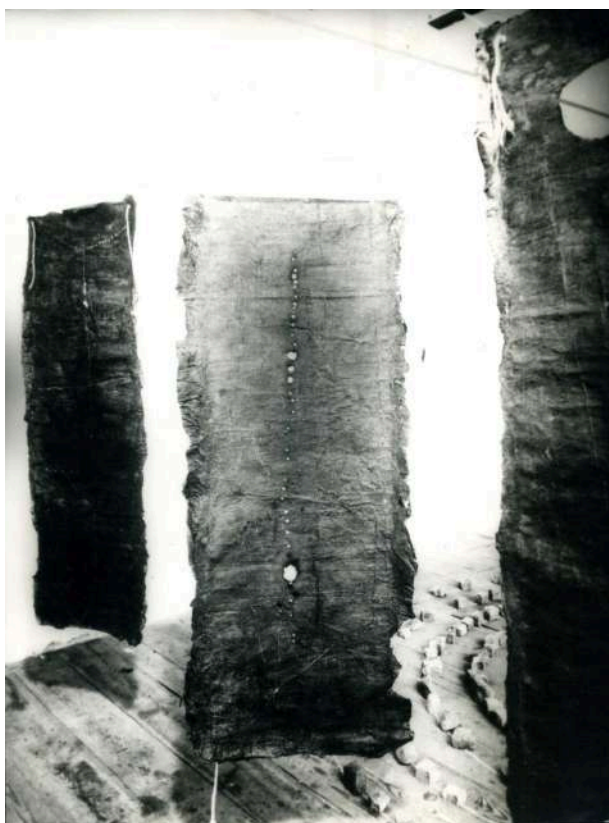
2.4.29. Логотип фестивалю «Міфогенез». Немирів, Вінницька обл.



2.4.30. Логотип фестивалю «Хортиця». Запоріжжя.



3.1.31. Ганна Сидоренко, Сергій Якунін. Акція «Водяні знаки». Сніг, крижана поверхня р. Снов. 1992. Чернігівська обл., Седнів. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



3.1.32. Анна Сидоренко. Без назви. 1993. Інсталяція. Тканина, папір, каміння. Світлина з архіву Анни Сидоренко.



3.1.33. Анна Сидоренко. Без назви. 1994. Дія в довкіллі. Каміння, мотузка. Світлина з архіву Анни Сидоренко.



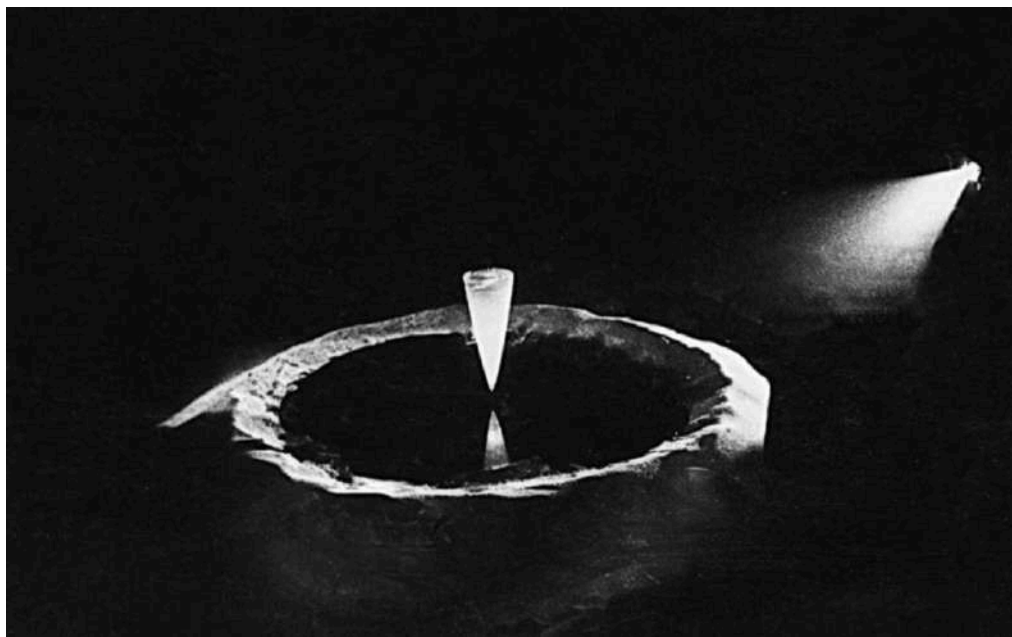
3.1.34. Анна Сидоренко, Сергій Якунін. Homo Ludens. 1998. Об'єкт в довкіллі. Кулі для боулінгу, бетонований майданчик. Світлина з архіву Анни Сидоренко.



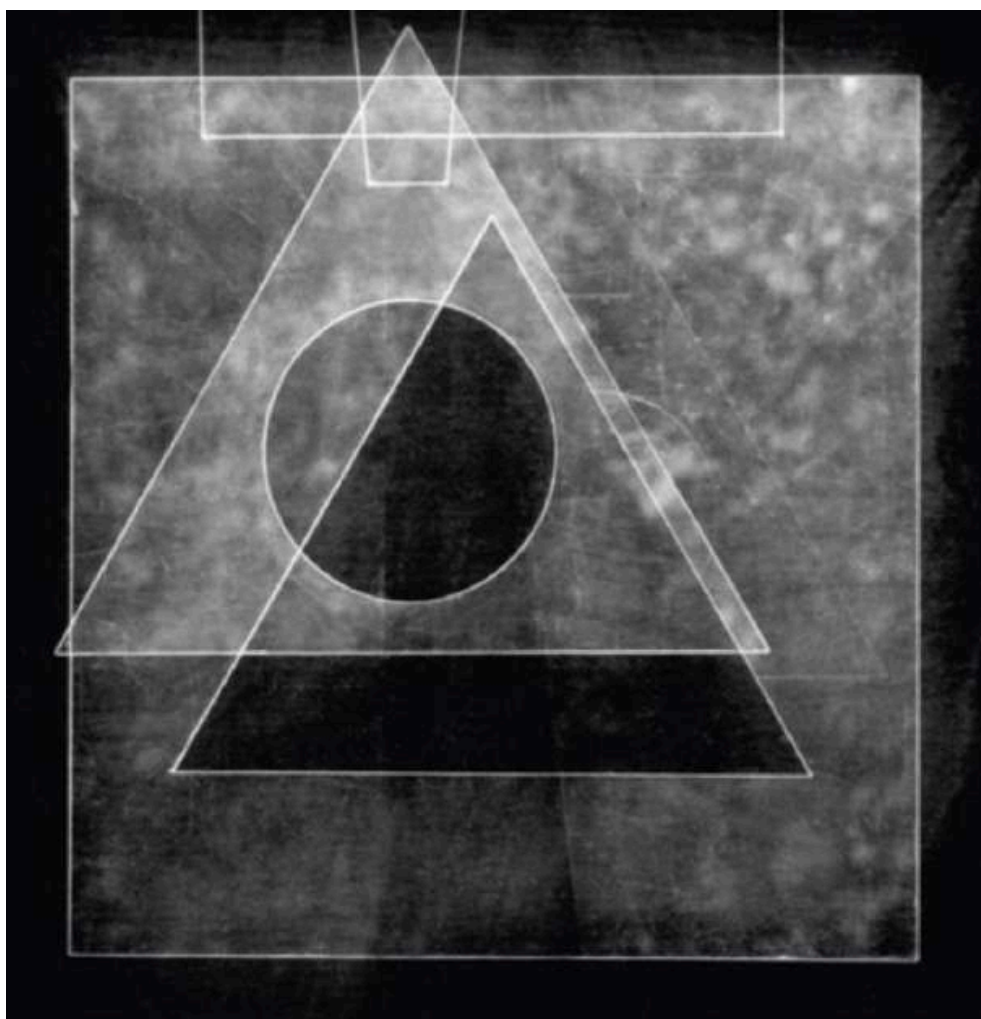
3.1.35. Анна Сидоренко. 99 кроків. 2004. Дія в довкіллі. Каміння. Світлина з архіву Анни Сидоренко.



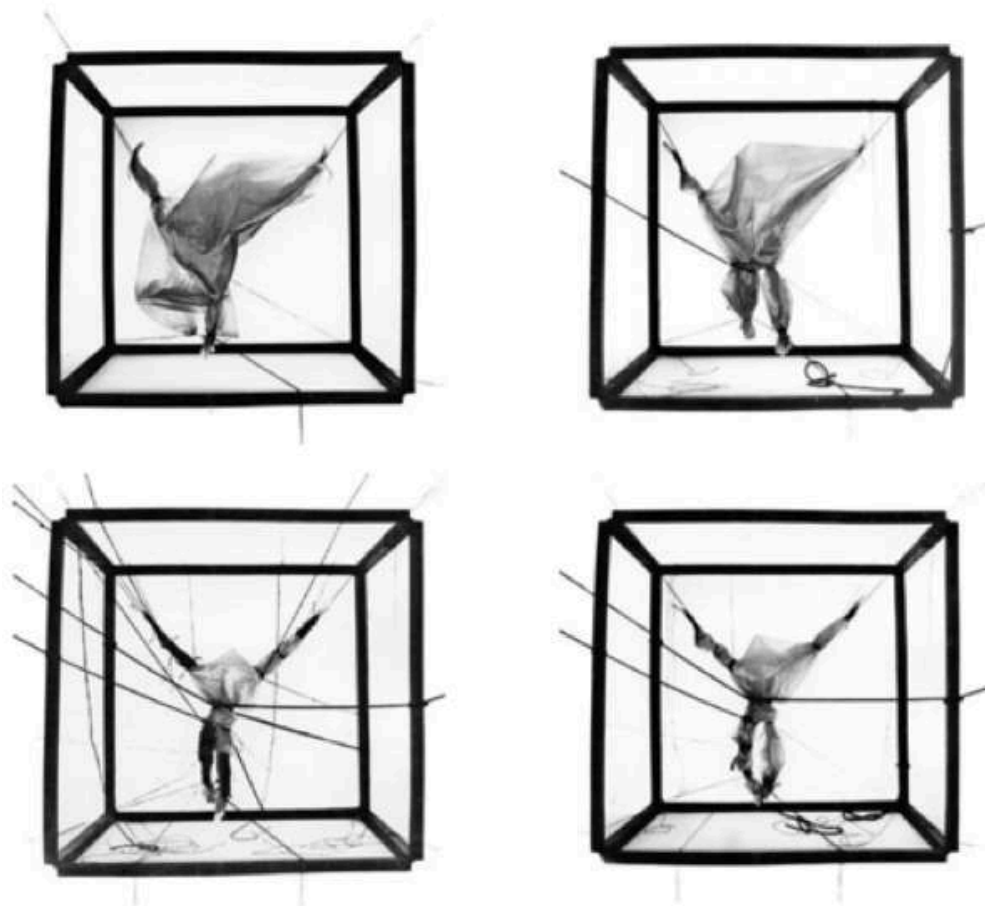
3.1.36. Сергій Якунін, Ганна Сидоренко, Гліб Вишеславський. 3/3. 1994. Пісок, відео, слайд проєкція, мікшований звук. Галерея «Світ-Л», Київський планетарій, Київ, Україна. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



3.1.37. Сергій Якунін. Лабораторна робота 07. 1995. Лід, вода, світло, відображення. Історичний музей, Львів. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



3.1.38. Сергій Якунін. Кокон. 1991. Плексиглас. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



3.1.39. Сергій Якунін. Кокон-1. 1983. Тканина, мотузка, метал. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



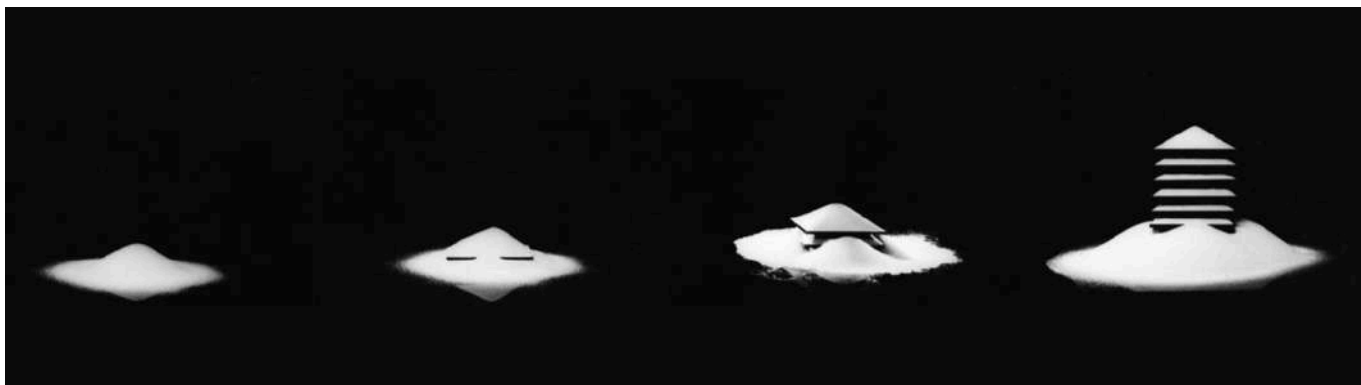
3.1.40. Сергій Якунін. В очікуванні хвилі. 2014. Пісок, хвилі. Міжнародний симпозіум сучасного мистецтва «Бірючий 014». Бірючий, Генічеський р-он, Херсонська обл. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



3.1.41. Сергій Якунін. Площина зі змінним кутом Відображення. 2013. Лід. Фестиваль Міфогенез. Немирів, Вінницька обл. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



3.1.42. Сергій Якунін. Стільниковий об'єкт. 1997. Пісок, маятник, світло, звук (Юрій Яремчук). Галерея «Д. А.», Львів, Україна. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



3.1.43. Сергій Якунін. Наповнення. 1994. Пісок, скло. Львів, Україна. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



3.1.44. Ганна Гідора. Тіні білих стін. Фактура. 2016. Крейда, червона глина. Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозиуму «Простір покордоння».



3.1.45. Юрій Бараннік. Пейзаж городища. 2008. Древа, річка, проєкція. Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозиуму «Простір покордоння».



3.1.46. Петро Бевза. Той, що змінює шкіру. 2006. Фестиваль «Шешори» («АртПоле»), Івано-Франківська обл. Світлина з архіву Петра Бевзи.



3.1.47. Володимир Кауфман. Біотеатр. 2009. Дошки дерев'ні, дерево. Фестиваль «Fort.Missia». Поповичі. Львівська обл. Світлина з архіву фестивалю.



3.1.48. Володимир Бахтов. Скіфський квадрат. 2013. Геліографіті. Фотофіксація. 50 м х 60 м. Фестиваль «Міфогенез». Немирівське скіфське городище. Світлина з архіву Володимира Бахтова.



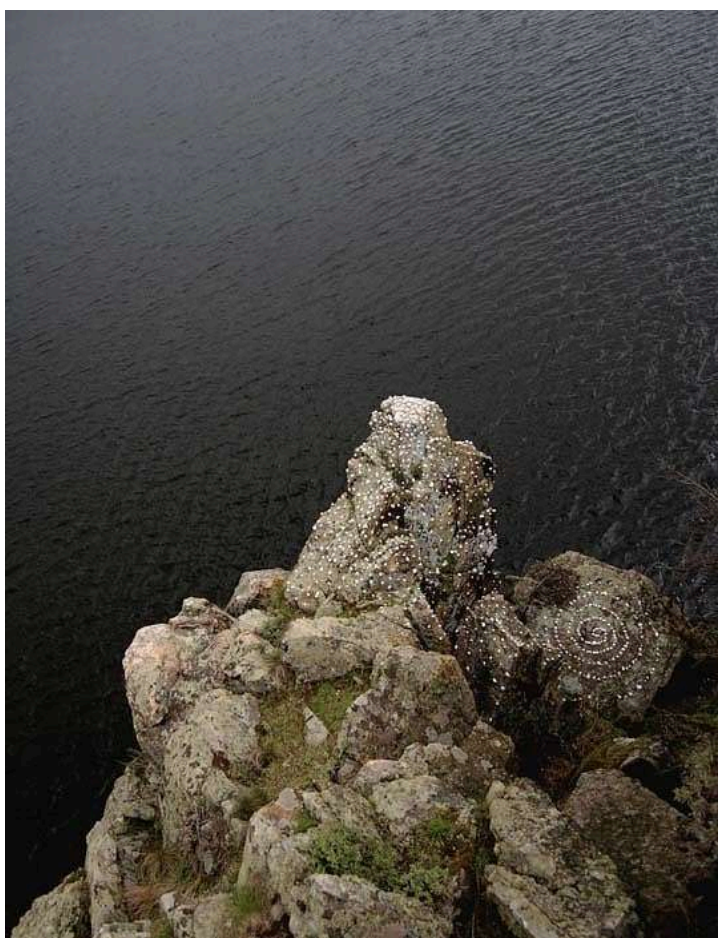
3.1.49. Володимир Бахтов. Тунель. 2014. Геліографіті. Фотофіксація. Фестиваль «АртПоле», Селезнівка, під Алчевськом. Світлина з архіву фестивалю.



3.1.50. Микола Журавель. Консервація туману. 2002. Туман, склянки, р. Псел. Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму «Простір покордоння».



3.1.51. Олександр Никитюк. Genesis. 2011. Фестиваль «Міфогенез». Немирівське скіфське городище. Світлина з архіву Олександра Никитюка.



3.1.52. Олександр Никитюк. Філософське каміння. 2011. Морське каміння, клей, лак. Фестиваль «Хортиця». Запоріжжя. Світлина з архіву Олександра Никитюка.



3.1.53. Олександр Никитюк. Філософське каміння. 2011. Смерковий камінь, Закарпаття. Світлина з архіву Олександра Никитюка.



3.1.54. Олександр Никитюк. Terra Incognita. 2011. Фестиваль «Fort.Missia». с. Поповичі, Львівська обл. Світлина з архіву Олександра Никитюка.



3.2.1.55. Опудало. 1990-ті. Фестиваль «Весняний вітер». Дошки, тканина, одяг. Гора Паскотинка (Дитинка), Київ. Світлина з архіву Андрія Блудова.



3.2.1.56. Без назви. 2000-ні. Фестиваль «Весняний вітер». Гумові рукавички. Наталчин острів, Київ. Світлина з архіву Андрія Блудова.



3.2.1.57. Олексій Малих. Без назви. 2014. Дерев'яні штапіки, фарба, пісок. Фестиваль «Весняний вітер». Піщаний берег озера Тягле, Київ. Світлина з архіву Ксенії Малих.



3.2.1.58. Тетяна Саєнко. Мотанки. 2014. Деревя, агрополотно. Фестиваль «Весняний вітер». Піщаний берег озера Тягле, Київ. Світлина з архіву Наталії Лісової.



3.2.1.59. Володимир Бахтов. Караван суден. Проект Загублений світ. 2002. Вогонь, човен. Симпозіум «Простір покордоння». Могриця, р. Псел, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму.



3.2.1.60. Анастасія Скорікова. Дотик до течії. 2012. Очерет, тасьма. Симпозіум «Простір покордоння». Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму.



3.2.1.61. Антон Саєнко. Розрив. 2014. Крейдяний пагорб. Симпозіум «Простір покордоння». Могриця, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму.



3.2.1.62. Наталія Лісова. До. Зараз. Після. 2015. Крейдяна скеля. Симпозіум «Простір покордоння». Могриця, Сумська обл. Світлина Олесандра Залогі.



3.2.1.63. Петро Бевза, Олексій Литвиненко. Перехід. 2000. Дерево, білило, мотузки. Світлина з каталогу «Бевза. Литвиненко. Малишко. Перехід».



3.2.1.64. Ганна Гідора. Давньослов'янська сонячна обсерваторія. 2013. Деревина, пісок. Симпозіум «Простір покордоння». Миропілля, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму.



3.2.1.65. Сергій Якунін. Маятник. 2013. Деревина, камінь, мотузка, пісок. Симпозіум «Простір покордоння». Миропілля, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму.



3.2.1.66. Ганна Гідора. Колекція ґрунтів. Вимірювання часу. 2013. Різні види місцевих ґрунтів, глини, крейди. Симпозіум «Простір покордоння». Миропілля, Сумська обл. Світлина з архіву симпозіуму.



3.2.2.67. Мирослав Вайда. Час води. 2008. Фестиваль «АртПоле», Воробіївка, Вінницька обл. Світлина з архіву фестивалю.



3.2.2.68. Олександр Никитюк. Перевізник. 2009. Фестиваль «АртПоле», Воробіївка, Вінницька обл. Світлина з архіву фестивалю.



3.2.2.69. Мирослав Вайда. Хрест. 2011. Деревина. 3х1 м. Фестиваль «Шешори» («АртПоле»), Уніж, Івано-Франківська обл. Світлина з архіву фестивалю «АртПоле».



3.2.2.70. Олег Божко, Ярослав Козяра. Метелик. 2014. Геліографіті. Фотофіксація. Фестиваль «АртПоле», Селезнівка, під Алчевськом. Світлина з архіву фестивалю «АртПоле».



3.2.2.71. Олександр Никитюк за участі Анастасії Бичкової, Олени Ружицької, Ігоря Рудя, Наталії Лісової. Іграшки. 2010. Глечики, дрiт, дерево, тканина, бiла фарба, бензин. Фестиваль «Трипiльське коло». Ржищiв, Киiвська обл. Свiтлина з архiву Наталії Лісової.



3.2.3.72. Олександр Бабак, Олександр Бородай. Колиска для ненародженої дитини. 1989. Поле, елементи предметів селянського побуту, кольорові емалі. Великий Перевіз, Полтавська обл. Свiтлина з альбому «Мистецтво довкiлля: Україна 1989–2010».



3.2.3.73. Сергій Якунін. Інстальований простір. 1989. Метал, вода. Світлина з архіву Сергія Якуніна .



3.2.3.74. Олександр Бабак, Сергій Якунін. Суха голка. 1994. Сніг, поле. Великий Перевіз, Полтавська обл. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля: Україна 1989–2010».



3.2.3.75. Олександр Бабак, Сергій Якунін. Залишені села. 1995. Схил пагорбу, земля, сніг, борона, дерев'яні опори, солома. Великий Перевіз, Полтавська обл. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля».



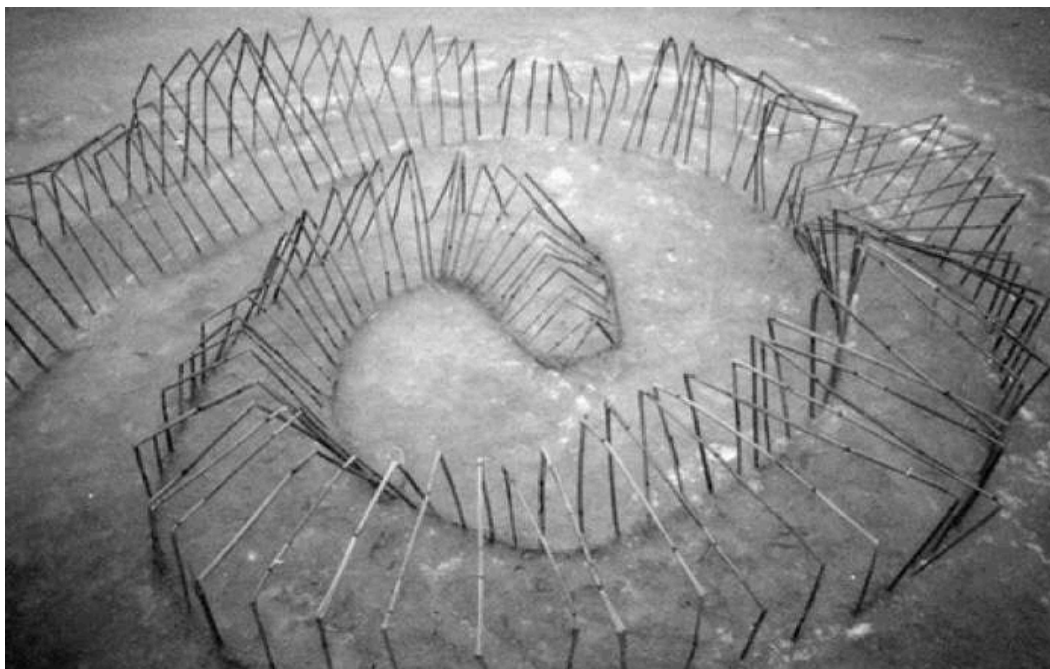
3.2.3.76. Ілона Сільваші, Ярослав Присяжнюк. Адам і Єва. 2003. Сніг, фольга, трава, мотузка. Польща. Світлина з альбому «Мистецтво довкілля».



3.2.3.77. Мирослав Вайда. Ознака II. 2008. Сніг, крига. Фестиваль «Міфогенез». Немирів, Вінницька обл. Світлина з архіву фестивалю.



3.2.3.78. Сергій Якунін. Зондаж. 2013. Лід. Фестиваль Міфогенез. Немирів, Вінницька обл. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



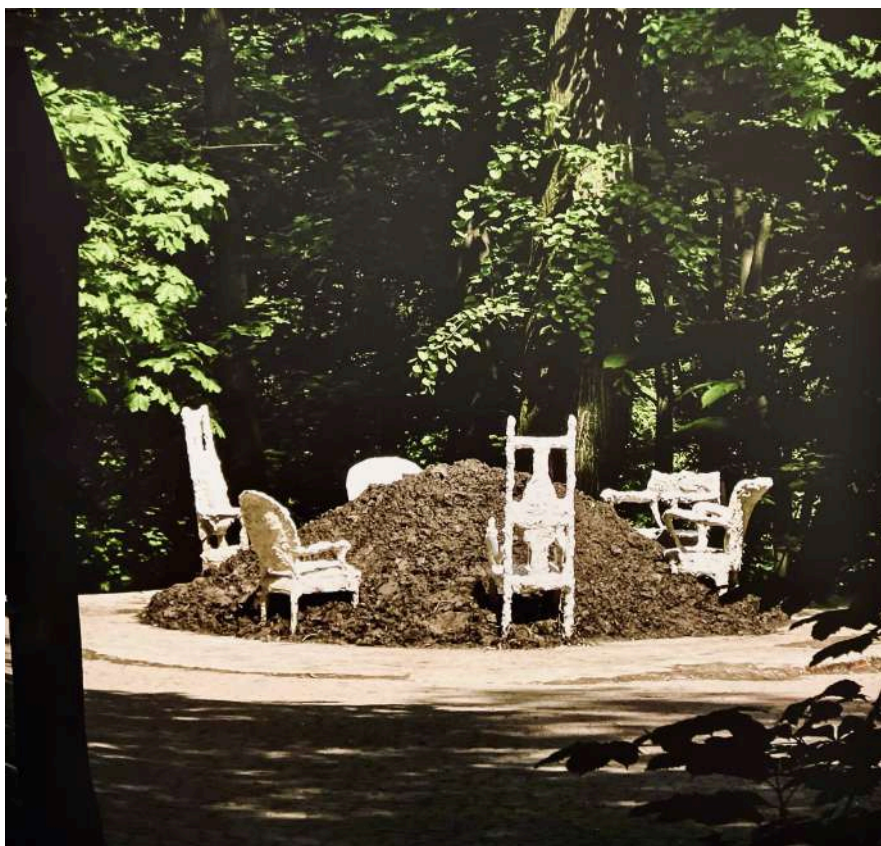
3.2.3.79. Юлія Бикова. Спираль. 2013. Очерет, крига. Фестиваль «Міфогенез». Немирів, Вінницька обл. Світлина з архіву фестивалю.



3.2.4.80. Сергій Якунін. Гра. 2010. Скло, вода. Симпозіум «Хортиця. Земля пахне сонцем». Запоріжжя. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



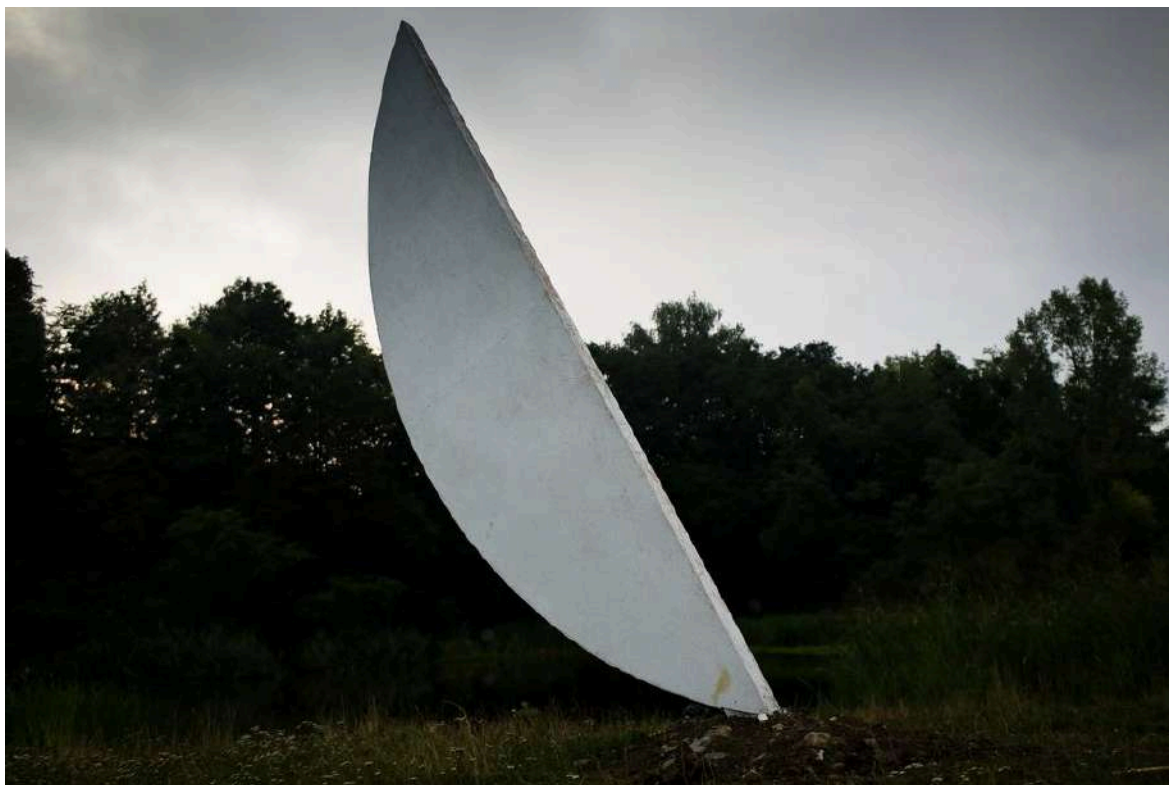
3.2.4.81. Олександр Никитюк. Колекція цінностей. Музей. 2013. Каміння, скло. Фестиваль «Хортиця». Запоріжжя. Світлина з особистого архіву Олександра Никитюка.



3.2.5.82. Сергій Якунін. Альков. 2010. Гіпс, земля, стільці. Фестиваль «Park.in», Львів. Світлина з архіву Сергія Якуніна.



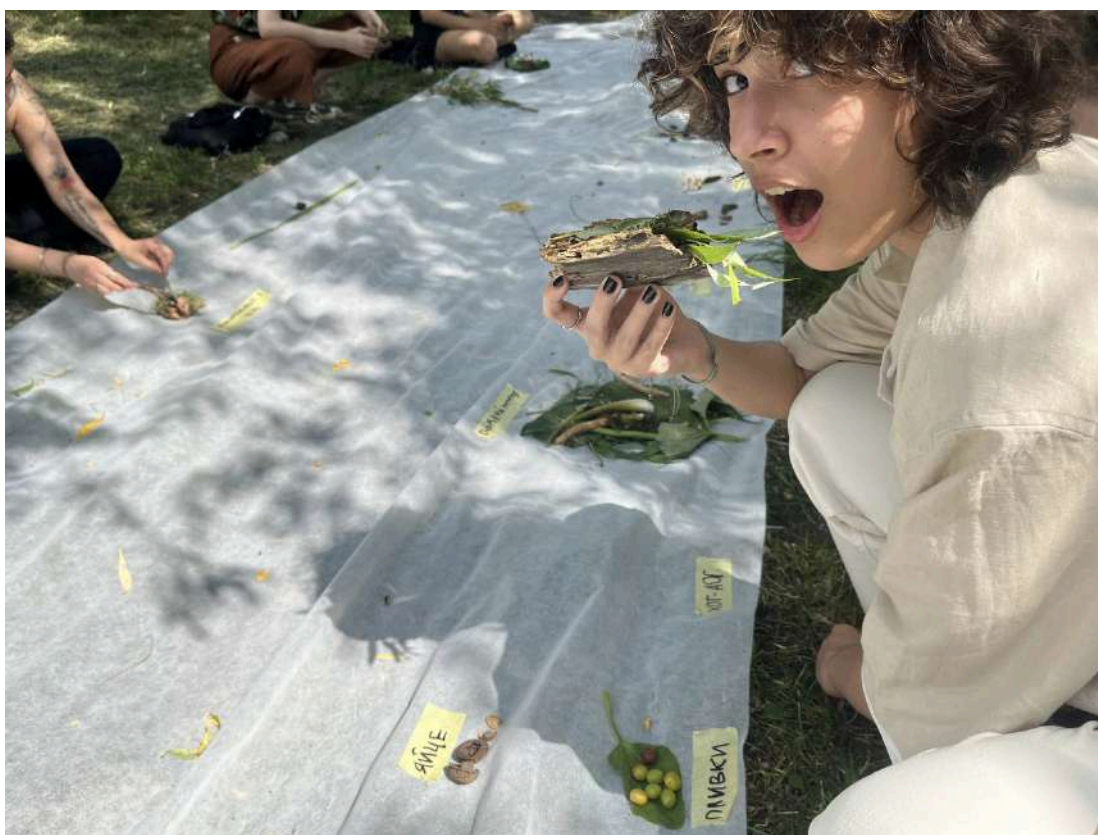
3.2.5.83. Дарина Цапенко. Сходи до неба. 2013. Деревина, пагорб. Проєкт «Yuniperus». Яблуницький перевал. Івано-Франківська обл. Світлина з архіву проєкту «Yuniperus».



3.2.5.84. Антон Сасенко. Відлуння. 2017. Дерев'яні дошки, фанера, бетон. Фестиваль «Баба Род». Львів. Світлина з архіву фестивалю «Баба Род».



3.2.5.85. Маргарита Журунова, Богдан Локатир. Перекоти-поле ХХІ століття. 2017. Лиман, пластикові келихи. Фестиваль «Павутина». Куяльницький лиман, Одеса. Світлина Маргарити Журунової.



4.1.86. Учасники мистецького кемпу «Тіло міста». Сніданок на траві. 2022. Листя, гілки, кора дерев, каміння, шишки, квіти, сіно, насіння. Івано-Франківськ. Світлина з архіву Наталії Лісової.



4.1.87. Мобільний будиночок для жолудів. 2022. Листя, гілки, жолуді. Сихів, Львів. Світлина з архіву Наталії Лісової.



4.1.88. Маргарита Журунова, Богдан Локатир. Крихке. 2022. Лід. Хата-Майстерня, с. Бабин, Івано-Франківська обл. Світлина Маргарити Журунової.



4.1.89. Юрій Штайда, Вікторія Телетьєн (Спесії). Ковдра. 2022. Ковдра, листя. Світлина Андрія Скрипки.



4.2.90. Павло Фулей. Вода. Камінь. Взаємодія. 2023. Камінь, вода, пластик. Ужгород. Світлина Марини Малютіної.



4.2.91. Наталія Шевченко. Мовчазний дзвін. 2023 Папір, пластик. Ужгород. Світлина Адріани Куруц.



4.2.92. Марина Малютіна. Плинність моменту. 2023. Каміння, дощ. Ужгород. Світлина Марини Малютіної.



4.2.93. Ганна Гідора. Проекції спогадів. 2023. Очерет, металевий каркас. Київ. Виставковий центр Український дім. Світ лина Антона Саєнка.



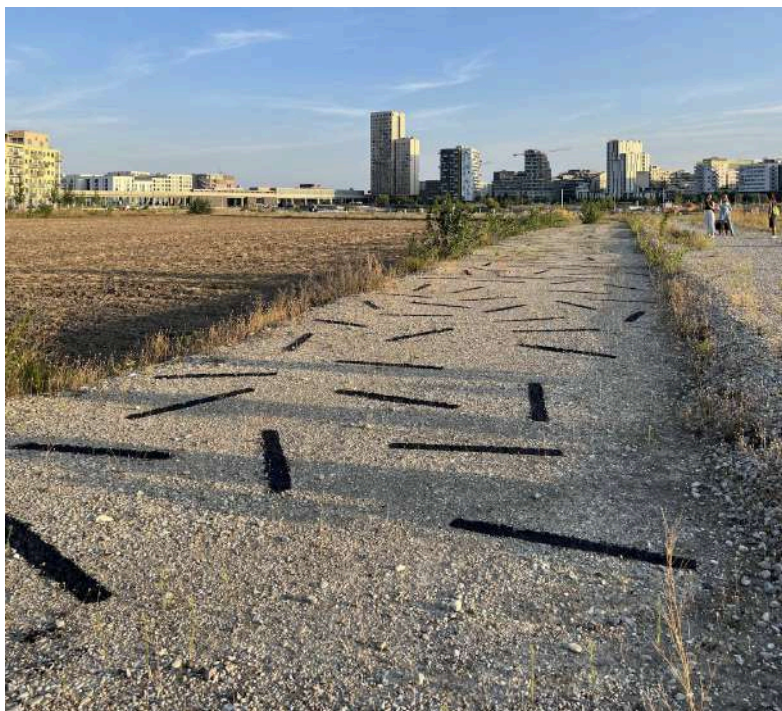
4.2.94. Тимофій Осипов. Лікування простору. 2023. Агрополотно. Суми. Світлина Тимофія Осипова.



4.2.95. Ярослава Майстренко. Невагомість. 2023. Полотно, зерно, червоний пігмент. Харків. Світлина Олександра Осі пова.



4.2.96. Ганна Гідора. Об'єднуючи оборону. 2024. Ґрунти. Зештадт, Відень, Австрія. Світлина Йоганнеса Баудрексея.



4.2.97. Клеменс Пул. Креслення ремонту. 2024. Дошки, бітум, ґрунт. Зеєштадт, Відень, Австрія. Світлина з архіву Наталії Лісової.



4.2.98. Антонія Баніцька. Лікування дерева. 2024. Глина, кора дерева, ґрунт. Івано-Франківськ. Світлина з архіву Наталії Лісової.



4.2.99. Юлія Мартинів. Кора дерев. 2024. Кора дерев, папір, канцелярський скотч. Івано-Франківськ. Світлина з архіву Наталії Лісової.



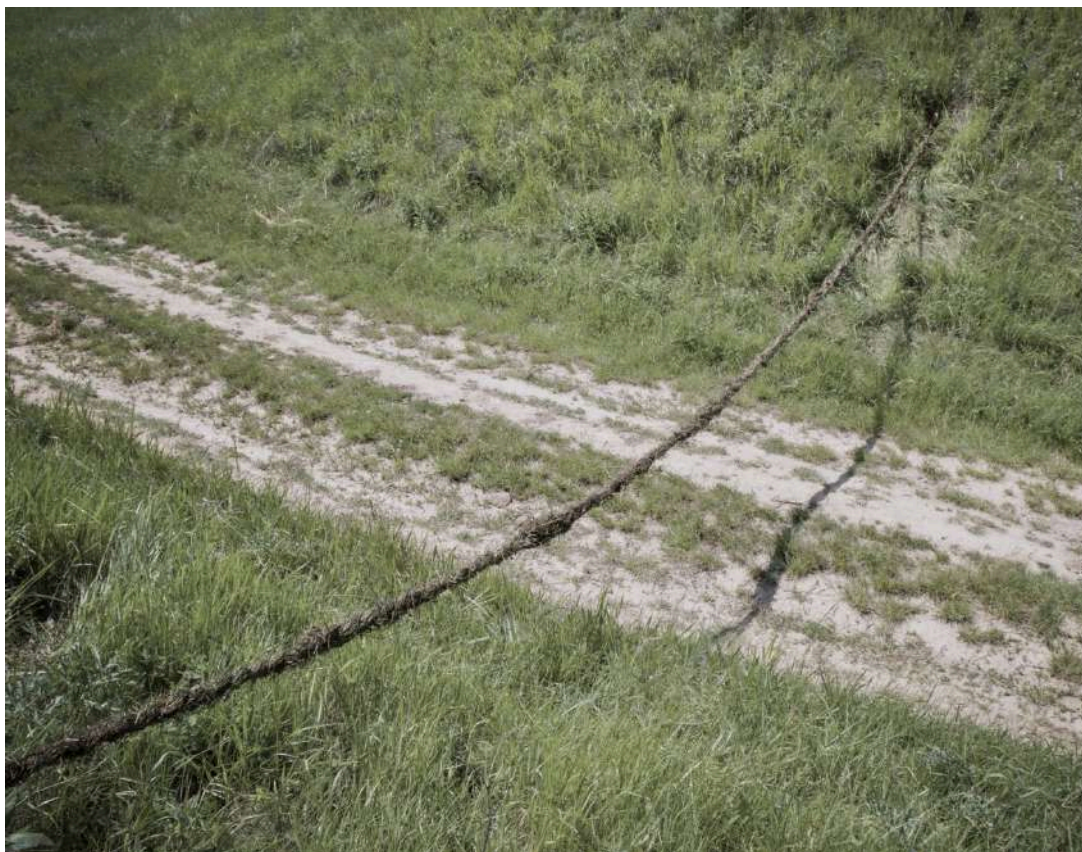
4.2.100. Любов Зайцева. Заповнення прогалін. 2024. Гілки, каміння. Івано-Франківськ. Світлина з архіву Наталії Лісової.



4.2.101. Ольга Новак. Видимо-невидимо. 2024. Марлева тканина, каміння. Івано-Франківськ. Світлина Тараса Теліщака.



4.2.102. Олександр Никитюк. Острів. 2024. Квіти. Скіфське городище, Немирів, Вінницька обл. Світлина Олександра Никитюка.



4.2.103. Анастасія Лелюк. Заплітання. 2024. Трава. Скіфське городище. Немирів, Вінницька обл. Світлина Анастасії Лелюк.



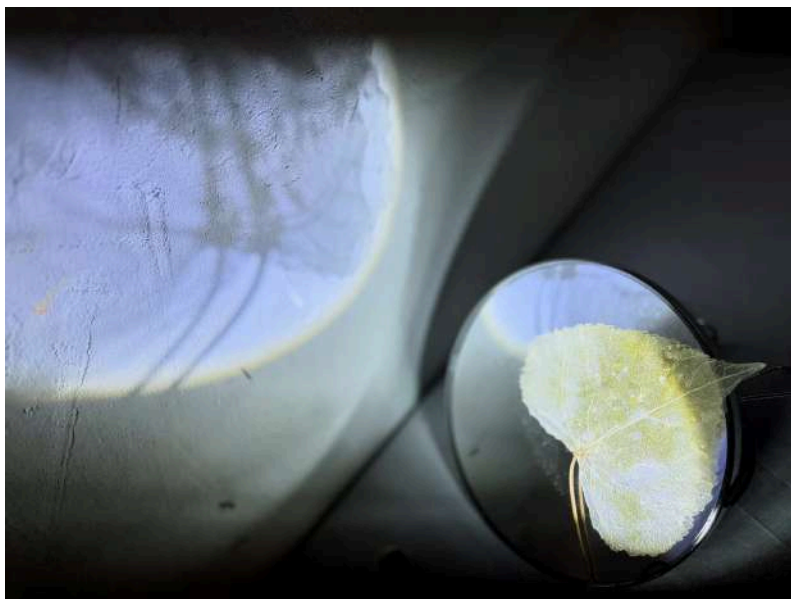
4.2.104. Євгенія Григор'ян. Мігруючий. 2024. Лід, земля. Київ. Світлина з архіву Наталії Лісової.



4.2.105. Марина Щегельська. Консерви. 2024. Земля, трава, вода, повітря, штукатурка, склянки. Київ. Світлина Карини Василенко.



4.2.106. Вручення ректором НАОМА Олександром Цугоркою сертифікатів учасникам про успішне завершення освітнього курсу з сучасного мистецтва довіклля «Школа лендарту». Виставка «Мислити мовою довіклля». 2024. Галерея «ЦЕНТР» НАОМА. Київ. Світлина Карини Василенко.



4.2.107. Руслана Ключко. Чи пам'ятають дерева, що було в тій землі, яка живить їхнє коріння? 2024. Ферментоване листя, дзеркала, ліхтарики. Київ. Світлина з архіву Наталії Лісової.



4.2.108. Катерина Слесарева, Марія Різак. Зцілення. 2024. Нитка, суха трава. Київ. Світлина з архіву Наталії Лісової.



4.2.109. Дарія Сорока. Ковчег. 2025. Кора дерев, нитка. Івано-Франківськ. Світлина з архіву Наталії Лісової.



4 .2.110. Ольга Новак. І мертвим, і живим. 2025. Зерно, земля, вода, скляні бутылки, відро. Івано-Франківськ. Світлина Тараса Теліщака.

