

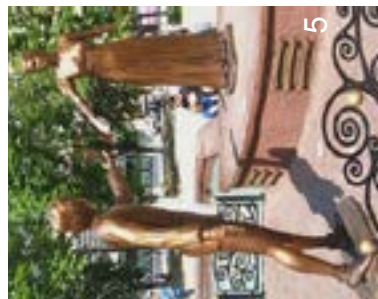
Анна ЄФІМОВА
аспірантка ЛНАМ

ТРАДИЦІЙНІ ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ В УРБАНІСТИЧНИХ СЕРЕДОВИЩАХ 1990 – 2000-Х РОКІВ: ДОСВІД ЛЬВОВА

***Анотація.** Досліджено мистецькі об'єкти, реалізовані в просторі Львова впродовж 1990-2000-х років, яким притаманна традиційна форма художнього вираження, виявлено їхні візуально-естетичні та ідейно-символічні аспекти, окреслено тенденції розвитку. Зокрема, простежено дві основні лінії в традиційних практиках: офіційні монументи та міська скульптура; з'ясовано їхнє соціокультурне значення.*

***Ключові слова:** художні практики, монументи, скульптури, міське середовище, урбаністичний простір.*

Від другої половини ХХ ст. відбулися суттєві зрушення в мистецтві, репрезентованому в міському просторі: трансформуються його ролі, соціокультурні функції та форми представлення. Зокрема, на Заході, в контексті постмодерних тенденцій та внаслідок стрімких урбанізаційних процесів відбувається розвиток новітніх художніх форм та їх активне втручання в міський простір. У результаті формується концепція публічного мистецтва — “public art” (узагальнене поняття, що характеризує сучасні мистецькі об'єкти, репрезентовані в міському просторі та орієнтовані на широку аудиторію; тенденція public art актуалізувалась у 1960-х роках, коли сучасне мистецтво розпочало активне втручання у міський простір), яка сьогодні охоплює найширше коло художніх практик: починаючи від традиційних форм монументального мистецтва, яке окремі сучасні дослідники визначають як “найбільш професійну сферу public art” [1], — до новітніх, актуальних проектів. На пострадянському просторі ці тенденції дещо деформовані: унаслідок довготривалої ізоляції від світового мистецького процесу тут домінуючими в середовищі міста залишаються традиційні художні форми. Представлені здебільшого скульптурними проектами, вони найчастіше “реанімують” естетику тоталітарного



періоду. Зокрема, цю тезу вдало може проілюструвати саме досвід Львова. Зважаючи на багате історичне минуле та динамічне мистецьке середовище, тут досить специфічно відображаються перехідні процеси в художніх практиках. Також зауважимо, що Львів є актуальним прикладом для дослідження подібних тенденцій ще й тому, що це місто європейського типу, яке зазнало суттєвих культурних трансформацій у радянський період, що, у свою чергу, до сьогодні знаходить своє відображення саме в художніх практиках у міському середовищі.

Пропоноване дослідження має на меті розглянути мистецькі об'єкти, реалізовані в просторі Львова за період 1990-2000-х років, яким властива традиційна форма художньої інтерпретації в естетичному та соціокультурному аспектах.

Основне завдання автора полягає в з'ясуванні характерних особливостей цих об'єктів та їхнього впливу на культурну трансформацію міста, виявленні та оцінці ролі, яку вони відіграють у процесі формування нового візуального та культурного образу Львова, транслюючи соціуму певні духовні цілі та цінності.

Важливо відзначити, що останнім часом суттєво активізувалося зацікавлення темою мистецтва в міському просторі в європейських і американських дослідженнях, розробляються ґрунтовні концепції та формуються комплексні праці. У цьому напрямку працюють Е. Харні, М. Квон, Д. Харлінг, М. Краєвський та ін. У пострадянському науковому дискурсі, вказану проблему частково досліджує низка російських науковців, зокрема Н. Гончаренко, П. Шугуров, А. Согомонов, А. Котломанов, Г. Фірсов та ін. У свою чергу, серед українських дослідників варто відзначити О. Чепелик, Н. Мусієнко, Д. Зайця.

Однак, загалом у сучасній українській історіографії тема сучасного мистецтва в міському просторі розроблена досить фрагментарно, зокрема щодо Львова. Досить узагальнений характер має монографія І. Мельника, Р. Масика [2], що надає нам сутнісні факти щодо окремих сучасних мистецьких об'єктів. Лише окремі аспекти поставленої проблеми ми знаходимо в наукових публікаціях: зокрема, актуальною для нашого

дослідження є стаття Р. Яціва [3], де автор окреслює специфіку "символічної начинки" урбаністичного простору Львова; важливі аспекти проблеми висвітлено у публікаціях В. Расевича [4], О. Степаняна [5] та ін. Таким чином, питання сучасних художніх практик у міському просторі не було досліджено окремо щодо Львова та потребує комплексного теоретичного опрацювання з позицій культурології та мистецтвознавства, що, у свою чергу, визначає наукову новизну нашої статті.

Першочергово відзначимо, що під поняттям традиційних художніх практик (у міському просторі) ми розуміємо мистецькі об'єкти, які за своєю формою, змістом і естетичною виразністю наближені до певних канонізованих моделей, що значною мірою є усталеними в суспільній свідомості. Тобто, у пропонованому контексті це класичні зразки монументального мистецтва, що репрезентовані в середовищі Львова здебільшого фігуративними скульптурними пам'ятниками.

Насамперед важливо звернутися до окремих історичних аспектів формування візуального образу міста: найбільшої цілісності та підпорядкованості різних районів і кварталів єдиному художньо-естетичному образу Львів досягнув у часи модерну (1890-1910-ті роки). З приходом радянської влади відбулися суттєві "аксіологічні переозначення міського простору": центральною ідеєю стала десакралізація атмосфери Львова та наповнення її "чужою ідеологією". Так, нові символи влади й культури певною мірою деформували ідентичність міста, однак не змогли повністю переорієнтувати його культурно-естетичного вектора [3, 141].

Попри це, важливо врахувати, що у візуально-естетичному аспекті в радянський період ідеологічно-піднесені образи-ідеали надали громадським просторам свою, але впізнавану інтерпретацію класики, зберігаючи при цьому високий рівень пластичного вирішення [5, 95]. Крім того, у Львові, з метою уникнення деструкції архітектурно-історичного простору, більшість масштабних об'єктів було раціонально винесено за межі історичного центру міста, а ті, що залишались, продумано "вписувались" у середовище, суттєво не порушуючи його візуальної цілісності.

Як відомо, пам'ятникам притаманна функція активного суспільного впливу, що проявляється не лише в ідеї пам'ятника, а й у характері його розташування, зазвичай розрахованого на огляд монумента широкою аудиторією [2, 5]. Так, саме в радянський період монументальне мистецтво використовували як найбільш ефективний засіб пропаганди, виховання та навіювання.

Окрім того, мистецтво є також потужним механізмом культурного відтворення та формування необхідної державі національної ідентичності, що демонструє нам український досвід кінця ХХ — початку ХХІ ст. Після розпаду Радянського Союзу важливим завданням художніх практик стала націоналізація міського простору Львова, його декомунізація [4]. Оскільки пам'ятник у середовищі міста виконує перш за все суспільну функцію, відображає підвищення рівня політичної та національної свідомості міського населення [2, 6], у Львові суттєво активізувалося спорудження офіційних монументів національного змісту, однак їхнє мистецьке вирішення залишилося типово радянським. Це зокрема, демонструють пам'ятники: М. Шашкевичу (1990 р., Д. Крвавич, М. Посікіра), Т. Шевченкові (1992-95 рр. В. і А. Сухорські), М. Грушевському (1994 р., Д. Крвавич, М. Посікіра, Л. Яремчук), Жертвам комуністичних злочинів на пл. Маркіяна Шашкевича (поруч з колишньою тюрмою НКВД; 1997 р., П. Штаєр, Р. Сивенький), "Просвіті" з нагоди 125-річчя заснування (1993 р. В. Ярич, М. Обідняк). Особливої уваги заслуговує останній, концепція та динамічне художнє вирішення якого демонструють якісно новий рівень. Порівняно з іншими, цей пам'ятник вдало синтезував риси радянського монументалізму та європейського пам'ятника ХХ ст.

Це один виняток становить порівняно символічний пам'ятник І. Трушу (1996 р., С.Олешко), якому характерні риси європейської міської скульптури ХХ ст. і гармонійна взаємодія з урбаністичним простором у візуально-естетичному та культурному аспектах. Однак сьогодні цей органічний взаємозв'язок порушила новітня архітектурна споруда, що агресивно "втрутилась" у загальний історичний контекст се-

редовища. Цей проект можна назвати першим пам'ятником європейського типу в просторі Львова. Окрім того, пам'ятник І. Трушу демонструє нам якісно новий підхід до організації мистецького об'єкта в міському просторі: фігура стримана й виважена, позбавлена постаменту, наближена до глядача та співмірна йому, а власне сама ідея проекту апелює вже не до масштабного національного змісту, а до окремої мистецької постаті, безсумнівно актуальної в контексті Львова.

Своєрідною, однак не вповні доречною, спробою втечі від радянського монументалізму можна назвати також пам'ятник загиблим українським правоохоронцям (Ю. Змієборець, 1999 р., В. і А. Сухорські), художнє вирішення якого більше апелює до європейського класицизму ХVІІІ ст. (зокрема, він нагадує славнозвісний пам'ятник Петру І в Санкт-Петербурзі, авторства Л. Фальконе).

Особливу нішу в цьому контексті займають меморіальні комплекси, що від ХХ ст. стали неодмінною частиною сучасного міського простору [2, 5]. Зокрема, варто відзначити Меморіал Жертвам Голокосту на пр. Чорновола, (1992 р., Л. Штеренштейн). Модерна великоформатна скульптура, що втілює старого єврея, який у молитві здіймає руки до неба, має характерне динамічне художнє вирішення та глибокий символічний зміст. Окрім того, цей меморіал, визначений специфікою місця, актуалізує колективну пам'ять про важливу історичну подію та вдало взаємодіє з простором у естетичному та ідеологічному сенсі, оскільки розташований на місці колишнього єврейського гетто, створеного в період німецької окупації Львова 1941 р. Однак, у цей час проблематика увічнення пам'яті Голокосту на Заході зазнала суттєвих мистецьких трансформацій, що в підсумку вилились в ідею "контрмонумента". Це одна з найактуальніших мистецьких концепцій у скульптурі післявоєнної Європи та США, що є альтернативою традиційному пам'ятнику і в сенсі форми, і в плані концепції, зовнішній вигляд і спосіб вираження ідеї якого, завдяки негативному історичному досвіду, асоціювався на Заході з мистецтвом тоталітарних режимів [7,45]. Подібні нефігуративні проекти повинні знівелювати терапевтичну "заспокійливу" функцію пам'ятника

та змусити глядача ще раз обмірковувати та пропустити через себе травматичні події історії. Перші зразки виникають у Німеччині в 1980-х рр. і націлені саме на актуалізацію пам'яті Голокосту. Найвідоміші представники Й. Герц, Г. Мюллер, П. Хокхайзель та ін.; автор концепції — теоретик Джеймс Янг.

У пропонованому контексті доцільно згадати також два масштабні архітектурні проекти, які почали відновлювати від 1990-х років: це меморіальні комплекси Визвольних змагань українського народу та цвинтар “Польських орлят” на Личаківському кладовищі. Вони виконують потужну меморіальну функцію, формуючи при цьому автономне урбаністичне середовище. Зокрема, для цих проектів характерний активний прояв організаційної ролі архітектури [2, 8], що дає нам підстави винести це питання за межі пропонованої статті, оскільки воно потребує окремого теоретичного опрацювання.

Наприкінці 1990-х — початку 2000-х рр. суттєво послаблюється тенденція маркування міського простору символами національного змісту. Так, за період 2000-2013-го рр. споруджено лише три офіційні монументи: пам'ятники королю Д. Галицькому (2001 р., В. Ярич, Р. Романович), В. Чорноволу (2002 р., І. Самотос) та С. Бандері (2007 р., М. Посікіра), художня якість яких є досить дискусійною. Особливо це стосується останнього масштабного проекту — пам'ятника С. Бандері, який, за твердженням історика В. Расевича, “...є дивним поєднанням радянської мегаломанії сталінського періоду та естетики Третього рейху” [4]. Фігура С. Бандери, заввишки 7 метрів, цілковито відповідає усталеним канонічним образам Леніна або Дзержинського, характерним для радянської ідеології. Натомість, Стелла української державності, що позаду (тридцятиметрова триумфальна арка на чотирьох колонах, кожна з яких символізує певний період української історії: перша опора — княжий, друга — козацтво, третя — період Української Народної Республіки та Західно-Української Народної Республіки, четверта — сучасність України), що мала б символізувати соборність України, виконана абсолютно в стилі Третього Рейху. Зокрема, на думку автора, цей пам'ятник, навіть із суто естетичної точки зору, свідчить про

те, що в українському минулому був тоталітарний період, а в суспільстві також домінували тоталітарні ідеології [4]. Окрім того, важливо відзначити, що при реалізації цього проекту не було враховано так званій, “genius loci” (“геній місця”), практично відсутня взаємодія об'єкту з історико-культурним контекстом простору, як у естетичному, так і в ідеологічному аспекті. Таким чином, зважаючи на всі ці аспекти, пам'ятнику так і не вдалося сформувати свою “специфіку місця” та набутти певного сакрального сенсу для громади Львова (як у випадку з пам'ятником Т. Шевченкові).

Загалом відзначимо, що тенденція спорудження монументів національного характеру, що була пов'язана з політикою пам'яті та курсом на утвердження національної ідентичності в новоствореній державі поступово відходить на задній план. Так, простежуємо, що у Львові від 2000-х рр. вертикально організовані, монументальні пам'ятники на високих постаментах змінюють так звані “міські скульптури” (або камерні пам'ятники) [6]. На відміну від попередньої моделі традиційних художніх практик, міські скульптури Львова є відображенням західних тенденцій мистецтва в міському просторі (або “публічного мистецтва”). Фігуративний спосіб вираження та здебільшого традиційна іконографія таких проектів дає нам підстави розглядати їх у контексті задекларованої теми. До цієї категорії можемо зарахувати пам'ятники “Усмішці” 2001 р., воякові Швейку 2002 р., лемківському художникові Никифору Дровняку 2006 р. (С. Олешко), Л. Мазоху 2008 р., творцям Гасової Лампи 2009 р., П. Пікассо 2009 р., “Львівським броварям” 2011 р., (В. Цісарик), нещодавно споруджений пам'ятник Ю. Кульчицькому 2013 р. (В. і П. Сколозdra, Р. Кикта).

На відміну від офіційних монументів міські скульптури позбавлені величавого пафосу та постаменту, співмірні людині, мають іронічний та інтерактивний характер; найчастіше безпосередньо прив'язані до історії Львова, підкреслюють і утверджують його ідентичність, формують нові культурні локуси. Остання характеристика особливо актуальна у випадку з пам'ятниками Пікассо і частково Ю. Кульчицькому, що ви-

несені за межі основного історичного центру міста (останній розташований на пл. Галицькій, став актуальним символіко-культурним маркером для непривабливої раніше площі). У більшості випадків міські скульптури органічно взаємодіють з естетичним і культурним контекстом простору, оскільки не є акцентованими об'єктами.

Однак, якщо звернутися до “автономного” камерного пам'ятника художникові Никифору, простежуємо певну суперечність з контекстом простору і у візуальному, і в культурному аспектах: цей мистецький об'єкт є значною мірою недоречним і втрачається в навколишньому урбаністичному середовищі поруч із масштабною спорудою Домініканського собору.

Особливої уваги заслуговує також пам'ятник В. Івасюку 2011 р. (С. Олешко), який має високу мистецьку якість і розташований з урахуванням ідейно-символічного контексту простору (між консерваторією та філармонією, де свого часу працював співак). Але, тут виникає проблема деструктивного впливу на пам'ятник навколишнього середовища, яке суттєво спотворене сучасними візуальними засобами.

Важливо зазначити, що більшість міських скульптур Львова не мають офіційного статусу як “пам'ятники”, а найчастіше є комерційними проектами зацікавлених організацій та прив'язані до екстер'єрів конкретних закладів у історичному просторі [6]. Тут і постає головна проблема: через такий приватний характер подібні проекти можуть бути не до кінця санкціоновані й не відповідати жодним мистецьким критеріям. Так у Львові з'являються ідеологічно недоцільні та непрофесійні художні об'єкти “кічового” характеру, яскравим прикладом чого є нещодавно споруджений пам'ятник Львівським “Ромео і Джульєтти” або “Фонтан закоханих” 2013 р. (М. Гоца). Загалом такі проекти є також підтвердженням тези про проблемність поточної практики міського господарювання, коли питання естетичних критеріїв цілковито усунуте на задній план інтересів міської влади [3,140].

Попри це варто зауважити, що у Львові також з'являються і якісні нетипові проекти, що втілюють сучасні тенденції в художніх практиках як, наприклад, пам'ятник розстріляним нім-

цями 1941 р. львівським професорам на Вулецьких пагорбах (2011 р.). Цей українсько-польський проект значною мірою наближений до вже згадуваної концепції “контрмонумента”, в основі якої закладена теза про те, що традиційний фігуративний пам'ятник втілює хоч і яскравий, але обмежений художній образ і не здатний передати справді глибоке міркування з приводу тієї чи іншої історичної події. Це фактично перший і поки що єдиний зразок нетрадиційного монумента у Львові. Однак, незважаючи на це, все-таки саме традиційна лінія, через її консервативність та канонічність, ще тривалий час домінуватиме в художніх практиках, оскільки саме такий фігуративний монументалізм є, мабуть, найбільш адекватним способом звернення до пострадянського суспільства [7, 45-46].

Таким чином, за період 1990-2000-х років у просторі Львова реалізовано понад двадцять традиційних скульптурних проектів, у яких можемо простежити дві основні тенденції: це офіційні пам'ятники, монументи, меморіали, активне спорудження яких припадає на 1990-ті — початок 2000-х рр., та камерна міська скульптура, що актуалізувалась у 2000-х рр. Однак тут ми простежуємо низку аспектів: так, у період Незалежності за допомогою тих самих, що і в радянський період, засобів монументального мистецтва відбувається відродження та утвердження української національної, регіональної та міської ідентичності у Львові. Переважна більшість таких монументів у естетичному аспекті до сьогодні наслідують радянський канон і практично не розвиваються ні у формальному, ні в концептуальному сенсах.

Натомість міська скульптура, що є втіленням більш сучасних тенденцій мистецтва в міському просторі, здебільшого має комерційний характер, що суттєво впливає на її мистецьку вартість і часто — ідеологічну доцільність. Окрім того, простежується певна однотипність у всіх цих проектах, що, у свою чергу, зумовлено тим фактом, що в просторі Львова протягом останніх років працюють ті самі автори (переважна більшість міських скульптур виконали С. Олешко та В. Цісарик). Це, знову ж таки, зумовлено комерційно-рекламним характером більшості проектів, що є суттєвою проблемою, оскільки дедалі

відчутнішим стає дефіцит “свіжих”, більш сучасних і якісних мистецьких вирішень у просторі міста. Попри це, ще однією проблемою є зосередження міської скульптури в історичному центрі міста, який і без того має достатнє культурно-символічне навантаження. Тут важливо звернутися до Західного досвіду, де успішно функціонують програми з благоустрою нових районів міст засобами мистецьких практик. Це, у свою чергу, сприяло б розвитку сучасного мистецтва в нових урбаністичних середовищах Львова, де суттєво бракує певних культурних символів, а також його актуалізації серед ширшого кола незацікавленої аудиторії, що в комплексі суттєво впливає на формування культурно-мистецького образу міста та його ідентичності.

Підсумовуючи, ще раз варто наголосити, що міський пам'ятник є відображенням певних суспільних стереотипів [2, 11] і саме це демонструє нам розвиток художніх практик у просторі Львова: так, від 1990-х рр. на хвилі національного піднесення в суспільстві активно споруджуються офіційні монументи, образна мова яких усе ще апелює до радянських стандартів, що й відображає суспільні настрої того часу. Актуалізація міської скульптури (а також окремих офіційних монументів) у 2000-х роках, їхня мистецька якість і художні вирішення, окрім таких ознак постмодерну як іронія, гра та хаос, значною мірою втілюють також тезу про те, що в сучасному суспільстві панівною є культура кітчу.

1. Шугуров П. Монументальное искусство и public art. — [Електр. ресурс]. — Режим доступу: http://www.33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/090215_Shugurov_Monumental_Public-art.htm 2. Мельник І., Масик Р. Пам'ятники та меморіальні таблиці м. Львова. — Львів: Априорі, 2012. — 320 с. 3. Яцив Р. Візуальна мова львівських вулиць: поміж естетикою та гріхом // Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії. Зб. ст. — Львів, 2013. — С. 139-142. 4. Расевич В. Пам'ятник Бандері у Львові має естетику Третього Райху. — [Електр. ресурс]. — Режим доступу: http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?ramyatnik_banderi_u_lvovi_maye_estetiku_tretogo_rayhu_istorik&objectId=1230142 5. Степанян Ю.Г. Скульптура в пластике городской среды // Вісник Харківської держав-

ної академії дизайну і мистецтв (Мистецтвознавство: №5). — Х.: ХДАДМ, 2012. — С. 94-99. 6. Камерні пам'ятники у Львові: проблеми й перспективи. [Електр. ресурс]. — Режим доступу: http://zaxid.net/home/showSingleNews.do?kamerni_ramyatniki_u_lvovi_problemi_u_perspektivi&objectId=1083652 7. Котломанов А. Антифашистские мемориалы Западной Германии 1980-х годов: к проблематике антимонумента в современной скульптуре. СПбГУ. Сер. 15. Вып. 3. — СПб., 2011. — С. 44-49.

Annotation

Anna Efimova. The traditional art practices in urban spaces of the 1990 - 2000: the experience of Lviv. This article explores art objects, implemented in the space of the Lviv-city during the 1990-2000s, which characterized the traditional form of artistic expression. Was founded their visual aesthetic, ideological and symbolic aspects and outlined their development trends. In particular, two main lines traced in traditional practices: the official monuments and urban sculpture. Also elucidated their social and cultural significance.

Key words: art practice, monuments, sculpture, urban environment, urban space.

Аннотация

Ефимова А. Традиционные художественные практики в городской среде 1990-2000-х годов.: опыт Львова. В статье исследуются художественные объекты, реализованные в пространстве Львова в течение 1990-2000-х годов, которым присуща традиционная форма художественного выражения, определены их визуально-эстетические и идейно-символические аспекты, прослежены тенденции развития. В частности, прослежено две основные линии в традиционных практиках: официальные монументы и городская скульптура; выяснено их социокультурное значение.

Ключевые слова: художественные практики, монументы, скульптуры, городская среда, урбанистическое пространство.