

- DOI: 10.31866/2410-1311.38.2021.247167
УДК 130.123.3:[7+82-1-047.42]"199"

- ВЗАЄМОДІЯ МИСТЕЦТВ ТА АКТУАЛЬНИХ ПРАКТИК
У ПОЕТИЧНИХ ЕКСПЕРИМЕНТАХ
90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

- Бабій Надія Петрівна**

- Кандидат мистецтвознавства, доцент,
ORCID: 0000-0002-9572-791X, e-mail: nbabij26@gmail.com,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76018*

- Для цитування:**

Бабій, Н.П. (2021). Взаємодія мистецтв та актуальних практик у поетичних експериментах 90-х років ХХ століття. *Питання культурології*, (38), 248-263. doi: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.247167>.

- Анотація**

Мета статті — виявити взаємодію мистецтв та митців у нових формах репрезентації тексту через актуальні практики поетичних експериментів. Завданнями визначено: в теоретичному плані — розглянути культурно-мистецькі експерименти 90-х рр. ХХ століття, створені на основі мови як символічної знакової та звукової системи, у практичному — дослідити роль особистості в естетичному періоді. Методи дослідження: використано когнітивно-комунікативний підхід дискурсивного аналізу, в якому готові тексти розглядаються через відтворення у соціальному просторі. Фокальний метод сенсаційної історії дозволив зосередитися на медійних постатях (поетах) та подіях. Наукова новизна. Автор розглядає проблематику поетичних експериментів 90-х років ХХ ст., головним чином залучаючи джерела візуального мистецтва та культурології. Висновки. Доведено, що наприкінці ХХ сторіччя відбулася зміна ціннісних орієнтирів мистецької сфери з автономних на деконструктивні та експериментальні. Відзначено активізацію арт-практик: перформансу, хепенінгу, стріт-арту та інших синтетичних форм, що залучали до дискурсу альтернативні простори та широку аудиторію; об'єднували в ролі виконавців поетів, художників, театралів, рок-музикантів. Сфера впливу культурно-мистецьких діячів стала важливою складовою пострадянської культури Західної України, пов'язаної з ерою фестивалів. Підтверджено, що популярності набули мовні ігри, реалізовані, в тому числі, через візуальність. У поетичних перформансах, поезооперах відзначено артистизм авторів, домінування дії над текстом, інтерпретацію тексту відповідно до аудиторії, залучення інших медіа, активну комунікацію із глядачем, карнавальність культури. Маргінальні форми літературного стріт-арту стали соціальним явищем, особистісним бунтарством, протестним актом та антидискурсом, що захоплювали найширші верстви учасників. Колаборація поезії з рок-музикою поєднувала зірковість авторів із мистецьким

- © Бабій Н. П., 2021

Стаття надійшла до редакції: 30.08.2021

та політичним бунтом, декларуючи серед найширшої аудиторії свято емоційної та фізичної свободи.

■ **Ключові слова:** актуальні практики; митці; репрезентація тексту; арт-практики; синтез мистецтв; фестивалі; медійність

■ Вступ

Сьогодні активно підтримується дискурс, в якому мистецтво 90-х років ХХ ст. розцінюється як маргінальні течії, субкультура із характерними ознаками, кумирами, практиками. Водночас вважаємо віддати належне митцям, які першими оголосили про колаборацію із широкою аудиторією, тоді як академічне мистецтво продовжувало відтворюватись для вузького прошарку поціновувачів. Тому якісна оцінка досліджуваного періоду потребує вивчення динаміки синтетичних практик, у тому числі, пов'язаних із літературною діяльністю, орієнтованою на активну комунікацію із соціумом та видовищність, виконавство.

Комплексне дослідження визначеної теми можливе за умови залучення різногалузевих джерел із літературознавства, візуального мистецтва, культурології. Зокрема, Анастасія Тепшич (2017) на матеріалах прозових творів авторів «Станіславівського феномену» розглядає специфіку мовної гри як основного компонента художнього постмодерністського тексту, в тому числі і графічні прийоми візуалізації тексту. Поняття поетичного перформансу є усталеним у світовій практиці (Андрусчук, 2002) та дискурсивним у вітчизняній (Лучук, 2011; Починок, 2015), часто розцінюється академічною спільнотою як поетичне читання, що не враховує комунікативності жанру. Парадокси ієрархії постмодерних текстів, практики «мовної гри» описані в текстах Володимира Єшкілева (б. д.) та Юрія Андруховича (2007, 2020а, 2020b). Відзначимо також зацікавленість візуалізацією текстів та інших синтетичних мистецьких жанрів концептуалістами художниками і музикантами, творчість та коментарі яких широко представлені в соціальних мережах та на спеціальних сайтах. Водночас недостатньо дослідженими залишаються комунікативні арт-практики, репрезентовані у громадських просторах західноукраїнських міст між 1985-м та 2000-ми роками: мовні ігри, візіопоезія, поетичний перформанс, поезоопера, стріт-арт, створені на основі готових поетичних форм, незалежно від їх походження.

■ Мета статті

Мета статті — виявити взаємодію мистецтв та митців у нових формах репрезентації тексту через актуальні практики поетичних експериментів. Завдання полягають: у теоретичному плані — розглянути культурно-мистецькі експерименти 90-х рр. ХХ століття, створені на основі мови як символічної знакової та звукової системи, у практичному — дослідити роль особистості в естетичному періоді. Методи дослідження: використано когнітивно-комунікативний підхід дискурсивного аналізу, в якому готові тексти розглядаються шляхом відтворення у соціальному просторі. Корисним став фокальний метод сенсаційної історії, зосередженої на медійних постатях (поетах) та подіях, що привертають мимовільну увагу.

Виклад матеріалу дослідження

Зміни вітчизняного індустріального суспільства наприкінці ХХ сторіччя рефлексували не лише політичними та економічними перетвореннями, а, найперше, соціальними. Трансформація естетичних цінностей відбувалась між творенням оригінальних модифікацій, соціальним плюралізмом, хаотичністю чи перехідністю, прагненням до тілесності в умовах розширення простору. Театром дій став урбанізований простір. Публіка, набувши навичок активної самоорганізації в політичних мітингах, архетипно сприймала і мистецькі експерименти¹. Митці одночасно постали в ролях провідників, акторів та режисерів. Розуміння новизни виглядало тотальним, хоч і поєднувало одночасно риси старого та новітнього у новішій якості.

Відзначаємо також активізацію синтетичних жанрів, пов'язаних із поезією, та демонстрацію через практики у громадських просторах, де щире загравання з масами ще не набуло якостей збудника низьких інстинктів, а свідчило про відкритість та пошук нових формальних прийомів. І хоча епатажність, «відкидання звичних канонів» були властиві ще демонстраціям поетів-панфутуристів, нова доба «перестройки» в Україні вразила надсміливими виступами молодих літутгрупвань: «Нова дегенерація», «Пропала грамота», «Західний вітер», «ЛуГоСад», «Червона фіра», серед яких найбільш цитованим є Бу-Ба-Бу.

Патетично посилаючись на М. Бахтіна, В. Єшкілев (б. д.) називає бу-ба-бістів «втіленням в українському культурному ґешталті карнавального необарокового дискурсу, притаманного метаісторичній карнавальній культурі людства». Марко Андрейчик (2018) зазначає перформативність ключовим елементом творчої філософії групи, важливим фактором встановлення її визначної ролі в українській культурі 1990-х років та зауважує на ролі Львова як важливого центру формування нової інтелектуальної еліти (с. 11). Іван Лучук (2011) зазначає на артистизмі Назара Гончара (ЛуГоСад) як одного з перших усвідомлених поетів-перформерів (с. 84). Юлія Починок (2015), описуючи літературні експерименти, акцентує на «літературоцентричності, текстуальності та формотворчості стилістичної формації постмодернізму» (с. 29). Додамо з особистого досвіду, що актуальний літпроцес був тісно пов'язаний та підтримуваний візуальними практиками Львова та Івано-Франківська. Нові форми поетичного впливу вийшли зі співпраці поетів із художниками (найперше Влодко Кауфман та Юрій Кох), театральними режисерами (Лесь Танюк, Сергій Проскурня), співаючою поезією (Віктор Морозов), рок-музикою; гучно декларовані новітнім фестивальним рухом: «Червона Рута» (Чернівці, 1989), Перше міжнародне бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» (Івано-Франківськ, 1989–1997), молодіжний фестиваль альтернативної культури та нетрадиційних жанрів мистецтва «ВиВиХ» (Львів, 1990, 1992).

Згадуючи першу практику колективного «звучарного» читання 29 травня 1989 року у будинку Спілки художників в Києві, І. Лучук відзначає атракційність

¹ «Під час відкриття другої Імпреди (1991) до мене підійшла старенька жіночка і запитала — а чи добре це для України, на що я їй відповів, що все, що зараз відбувається, робиться для України!» — з інтерв'ю Ігоря Панчишина для Надії Бабій. Приватний аудіоархів Н. Бабій.

та оригінальність, здатність до провокування пауз у текстах Н. Гончара, що сприймалися публікою як перформативні риси. Автор також не проминає згадки про акторський період видатного лугосадівця у театрі-студії Леся Курбаса (Лучук, 2011, с. 84). Андрухович (2007) відзначає театральність та синтетичність вказаної події: «це було спектакулярно», додаючи, що спецефектами вечора були передача голосу від автора до автора, «маніпуляції» зі слайдами Кауфмана та Коха, магнітофонний запис В. Морозова: «...виступив Танюк і сказав, що все це дуже нагадує йому золоті 20-ті з усіма тими груповими забавами: футуристи, неокласики, МАРС, ВАПЛІТЕ <...> кожен із нас почав по-своєму допасовувати писані ним вірші до такого стану, в якому їх дуже хотілося б слухати. Вони мали звучати. Це мала бути слухана поезія».

Марко Андрейчик (Andruszyk, 2002) звертає увагу на те, що поети бубабісти декларували естетичні трансформації через змісти творів: Ірванець у вірші «До французького шансоньє» встановлює зв'язок між поезією, музикою та виконавством, Неборак у поетичній збірці «Літаюча голова» включає кілька віршів із субтитрами, що є певною режисурою поетичного перформансу. Роман Ю. Андруховича «Рекреації» — своєрідна літературна пародія на вітчизняне культурне пробудження кінця 1980-х – початку 1990-х із колоритним описом щирого захоплення публіки поетичним дійством. Важливо, що створені автором персонажі-поети персоналізуються у новому амплуа: Хомський описаний як мандрівник, рок-зірка, поет і музикант, чий поетичний потенціал, схильність до епатажних виступів доповнені відповідним одягом та аксесуарами.

Володимир Єшкілев (2020) аналізує мовну вправність «отців Постмодерну», які розділили «тексти на фронтальні (відстійні) та іронічно відсторонені (продвинуті). Першим призначено було обслуговувати Царство Розваг (для простаків), а другим — Царство Інтелектуалів (ну майже платонівських володарів-філософів), котрі мали з іронічним відстороненням коментувати і пояснювати цей світ пацаватим мешканцям Царства Розваг». Аналізуючи львівсько-станіславський дискурс 1990-х, спостерігаємо визначні експериментування групи поетів-інтелектуалів, що схилились до ігор з урівнювання в правах сонет(ів) Шекспіра і напис(ів) на стіні вбиральні.

У 1990–2000-х роках набули популярності інтелектуальні ігри поетів, пов'язані з візією та акустикою, що виявлялись «у феномені мовної гри, відображаючи зв'язок мови, людського досвіду, пізнання та світу» (Тепшич, 2017, с. 26). Юрій Андрухович згадує популярність у навколومیстецькому товаристві Івано-Франківська та Львова бавлянки, що полягала у чергуванні «О з І в усіх можливих випадках, а головно в іноземних словах. Не *торг*, мовляв, а *тірг* має бути. Не *чорт*, а *чірт*. Не *Чол*, а *Чіп*. Не *слон*, а *слін*. Не *торт*, а *тірт*. Не *бетон*, а *бетін*. Не майстер *спорту*, а майстер *спірту*. Не летовище — *аеропірт*» (Андрухович, 2020b). Подібну гру пригадують як своєрідний спосіб ідентифікації митці з кола «Станіславівського феномену»: Ярослав Довган, Ігор Панчишин. Юлія Починок відзначає інші «забавки» в усній та писемній практиці, в тому числі переклад із латини текстів Вергілія Тарасом Лучуком: «Як гуворю я, кажу я, то можу пуплутати букви: О з У чи Е з И, тільки не П (и) з Д (и)», зазначаючи, що автор, «вдаючись до просторічних, девіантних форм, разом із тим пере-

ступає межу дозволеного у сфері змісту, створюючи двозначності» (Починок, 2015, с. 30).

Візуальна поезія. У нових індивідуальних практиках із вербального на іконічне змінюється поліграфічне вираження, де модерні константи «текстів-задоволень» перетворюються на постмодерні «тексти-насолоди», здатні спричинити розгубленість та дискомфорт читача через руйнування усталених уявлень про мову (Тепшич, 2017, с. 89). Найяскравішим прикладом таких експериментів стали твори авторів із переліку «Станіславівського феномену», найперше — візуального, що балансували на межі зорового сприйняття та розуміння змісту текстового повідомлення. Конкретні артефакти апелюють до симультанності, де літери розглядаються як абстрактні знаки, включені у складну просторову композицію одна з одною, сторінкою видання, розворотом, створюють семантичну структуру загалом. Віртуозом означеної гри переконливо назвемо Юрія Іздрика — інженера-механіка за фахом, художника-концептуаліста, легендарного засновника часопису «Четвер», музиканта, літератора.

Наполягаючи на віднесенні своєї творчості до концептуалізму, Іздрик тим самим зміщує акцент нашого сприйняття його текстових творів з об'єкта на процес, іноді дослідження, використовуючи найрізноманітніші знаки (літери кирилиці впереміш із латинкою, цифри, пунктуаційні знаки, символи, ідеограми, графіті). Одна з перших акцій задокументована посттеатральним самвидавним буклетом квартирної виставки «P. S. До Колекції», що відбулась у Івано-Франківську 27 січня 1993 року в помешканні поетки Марії Микицей (Бабій, 2020, с. 127).

Візуалізація декларується і першим випуском часопису тексту та візії «Плерома» (1996). У «Станіслав: туга за несправжнім» Іздрик концептуалізує поняття «мова» та «текст», перефразовуючи структуралістів, де «...текст належить візії, ...а ...мова — звучанню <...> Звучання є прообразом ріки, в котру не ступиш двічі. А текст — лише зображення ріки. Його вода мертва. В таку воду можна вступати скільки завгодно, принаймні вдруге — напевно...» (Іздрик, 1996, с. 21). Надалі автор на догоду динаміці лінійного, діахронного тексту створює ритмічні візуальні структури, у яких короткі фрази оправлені у видимі конструкції, за визначенням самого Іздрика, «графографічну», на зразок шахової дошки, видимого скелета тощо. У мозаїчній повісті «Острів КРК» (1998) через серію авторських малюнків та синонімічних рядів до слова «кохати» втілюються ідеї кохання як цілісності, Божої ласки, сексуальності, тваринних інстинктів, гріховності тощо. Подальші експерименти синтезують літературний роман із технічною інструкцією: «AM™» (2004), де одна з новел «High technology» спроектована у вигляді серії малюнків для користування уявним Threedecross transformer. У збірці «ТАКЕ» (2009) епіграфи імітують шкільні забавки у клітинках зошитів, автор вводить до текстів позначки товарних знаків на зразок «ДСТУ», іронізуючи з академічних мистецтв, «натякаю(чи) на те, що література — це такий самий продукт масового споживання, як коробка цукерок чи пляшка пива» (Тепшич, 2017, с. 99).

Поява творів «поезографіки» та «поезомалярства» у творчості учасника станіславівських мистецьких процесів 1990-х років архітектора Мирослава Ко-

роля пов'язані з більш раннім серйозним захопленням концептуальною графікою та технологіями. Ненадрукований текст у типографіці розглядається як контрформа, хоч може зберігатись і як кліше, функцію якого виконує не лише набірний шрифт, а й будь-які високі форми. У проєкті «Театр речей» (1992) вторинні зображення виникали як друковані колажні композиції (рис. 1).

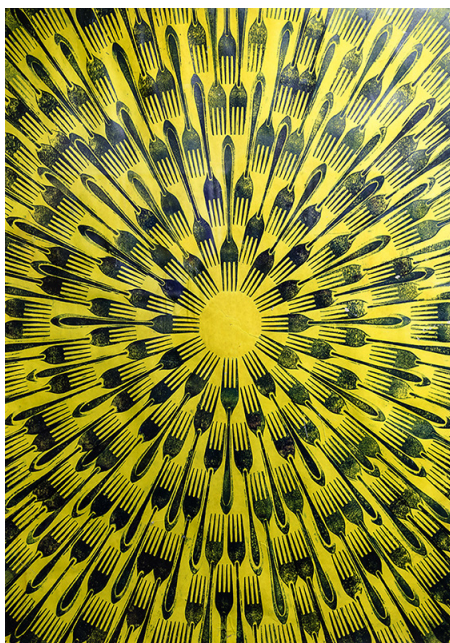


Рис. 1. Мирослав Король. «Сонце голодних», із серії «Театр речей».

Папір, предметний друк. Фото надане автором

Fig. 1. Myroslav Korol. "Sun of the Hungry", from the series "Theatre of Things".

Paper, subject printing. Photo provided by the author

У цей же період автор експериментував із друком із грамплатівок. Вінілові тексти прочитуються лише з допомогою технологічних пристроїв, поза програванням мають вигляд тонкої спіралі, що при друці демонструє унікальну тональну розрядку. Первинний текст вінілової форми згодом ускладнювався продряпуванням емблематичних зображень, графем.

На відміну від лінгвістичного індивідуалізму Іздрика, де інтелектуальні візії є творенням особистісного мовного вираження та презентуються через звичні поліграфічні артефакти (книги, альманахи), Король у віршах-об'єктах опрацьовує усю повноту композиційних засобів, властивих графіці та типографіці. Його перевага полягала у виведенні поезографіки на всеукраїнські та міжнародні виставкові площадки, що дозволяло залучати до спілкування значну непоетичну аудиторію (рис. 2).

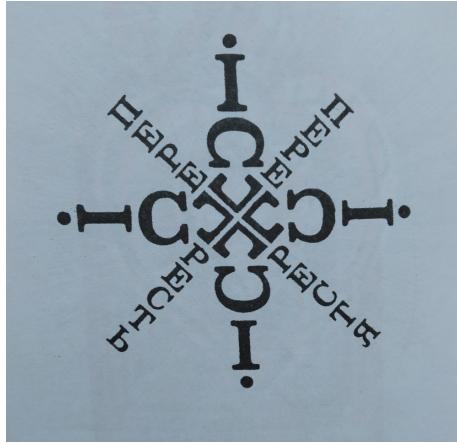


Рис. 2. Мирослав Король. «Перехрестя перехресть».
Зоровий вірш. Фото Надії Бабій (Король, 2003)
Fig. 2. Myroslav Korol. “Crossroad Crossroads”.
Visual poem. Photo by Nadiia Babii (Korol, 2003)

Стріт-арт. Монументальним візіопоетичним проєктом «ВиВиХу-92» став розпис старого будинку кінотеатру у Львові (рис. 3) з метою «увіковіч(нення) цитат найновішої генерації українських поетів» (Центр міської історії, 2017).



Рис. 3. «Вивихнутий будинок». Фото з: <https://photo-lviv.in.ua/lviv-yakoho-ne-povernesh-dva-neisnuyuchi-budynky-na-ploschi-mitskevycha/>
Fig. 3. “Vyvyhnutyi Budynok (VyVyh’s Building)”. Photo from: <https://photo-lviv.in.ua/lviv-yakoho-ne-povernesh-dva-neisnuyuchi-budynky-na-ploschi-mitskevycha/>

Одночасно у Львові (1991), пізніше в Івано-Франківську на стінах будинків з'явилися трафарети, що, попри загальний цинізм та іронію, мали ознаки літературності. Художник-концептуаліст Володимир Костирко відзначає, що трафарети наносилися анонімними авторами у місцях, де зустрічались навколomis-тецькі групи: кав'ярні ЧеКа, «ЖеПе», «Псяча Буда» (Костирко, 2017). Найпоширенішими були трафарети «ПЕРСПЕКТИВА» — перспективне зображення труни із нанесеним відповідно підписом, «ГРИЗІМ ЗАЛІЗО БО МИ НЕ ЛЮДИ» — зображення людських черепів, що вгризаються у метал коси (рис. 4). Метафора запозичена з вірша Павла Филиповича «Гризи залізо» (1922).



Рис. 4. Трафарет «Гризим залізо». Фото з: <https://prostory.net.ua/en/20-publikatsii/mlp/mystetstvo/86-trafarety-pochatku-1990kh-rokiv-ta-zhurnal-samvydav-kremniuk>
Fig. 4. Stencil. "Let's Crunch the Iron". Photo from: <https://prostory.net.ua/en/20-publikatsii/mlp/mystetstvo/86-trafarety-pochatku-1990kh-rokiv-ta-zhurnal-samvydav-kremniuk>

Однією з інтерпретацій «Перспективи» був трафарет з автоепітафією Івана Лучука — варіація на Григорія Сковороду: «Світ мене ловив, ловив і нарешті відпустив» (рис. 5).



Рис. 5. Трафарет на автоепітафію І. Лучука.

Фото з: <https://prostory.net.ua/en/20-publikatsii/mlp/mystetstvo/86-trafarety-pochatku-1990kh-rokiv-ta-zhurnal-samvydav-kremniuk>

Fig. 5. Stencil on the auto-epitaph by I. Luchuk.

Photo from: <https://prostory.net.ua/en/20-publikatsii/mlp/mystetstvo/86-trafarety-pochatku-1990kh-rokiv-ta-zhurnal-samvydav-kremniuk>

Також назвемо трафарети із зображенням чоловічих статевих органів «Наш кандидат»; черепів, у яких вуса та чуби заповнені літерами: «Ще не вмерла Україна». Зазначимо, що візіопоетичні твори із зображенням черепів у цей час поширювались творчістю М. Короля «Голодомор».

Поетичний перформанс. Поетичний акціонізм 1990-х зафіксований читаннями Ярослава Довгана (Івано-Франківськ) на стільці зі спущеними штанами (рис. 6).

Автор неодноразово була свідком вказаного перформансу, мала можливість поділитись неоднозначними емоціями із рештою аудиторії. Відтворення акції щоразу в новій інтерпретації зрештою призвело до поступового звикання, адаптації та порозуміння з автором, процесом, розгадуванням творчої загадки. За словами Я. Довгана, саме так читав свої вірші Володимир Маяковський: «Поезія — це відкритість, беззахисність». Як зазначив Ю. Андрухович (2020а), «...правда найкраща, коли гола <...> Скидання штанів — це жест любові, примирення, капітуляції <...> Треба мати відвагу читати вголос поезію, оголосити її, оголитися» .

Іван Лучук описує поетичні перформанси ЛуГоСаду у приміщенні культурної «Дзиги» (Львів): автори, одягнені у червоні рясни, пошиті Володимиром Костирком, відспівували та відчитували тексти та уривки на балкончику галереї, уподібнюючи акцію до церковних хорів.

«У філармонії, у день річниці Чорнобиля, це був 90-й рік, ми виступали з Назаром (Гончаром), крім нас, були ще й інші поети. Кожен мав по 15 хвилин виступу, спочатку я вийшов на сцену. Був повен зал людей. Я відчитав свої вірші і зійшов. Виходить Назар... вклонився і 15 хвилин мовчав. Хтось крикнув боді-

поезія, поезія тіла. Я в поезієзнавчих роботах як приклад цю історію використовую, може бути поезія без жодного слова, але це мусить бути мовчання поета. Після виступу Назара від половини залу був шквал овацій, а половина — вийшла. Це один з перших Назарових перформансів» (Вишня, 2014).



Рис. 6. Ярослав Довган читає вірші. Кафе «Під Лиликом», 1990. Фото надане І. Панчишином. На фото: спиною ліворуч — В. Єшкілев, ліворуч — А. Звіжинський.

Стоять: М. Яремак, І. Панчишин. Праворуч від Я. Довгана — Ю. Андрухович
Fig. 6. Yaroslav Dovhan is reading poems. Pid Lylykom Cafe, 1990. Photo provided by I. Panchyshyn. In the photo: back to the left — V. Yeshkilev, left — A. Zvizhynsky. Stand: M. Yaremak, I. Panchyshyn. To the right of J. Dovhan — Yu. Andrukhovych

Артистичні нахили Н. Гончара відображали «складно побудовані сенси» поезії на різних рівнях: від графіки до міміки, від мовчанки до співу, від затаєних значень до вуличних гепенінгів (Лучук, 2011, с. 85).

Марко Андрейчик (Андрусук, 2002) вважає перформанс наріжним каменем філософії бубабістів, що продемонстровано як через твори, в яких представлено персонажів-перформерів, так і через авторські перформанси, декламацію на численних фестивалях, колаборацію їх поезії з рок-культурою (р. 258). Із автобіографічного роману Ю. Андруховича (2007): «перші речі з «Екзотичних птахів і рослин», я цілком свідомо робив так, щоб їх справді хотілося читати вголос. Я й раніше був поведений на фонетиці, можливо, це мої пригнічені музичні нахили й таке інше, але от приблизно від літа 87-го... це стало для мене абсолютном. Я випробовував на звук і кожен рядок, і кожен піврядка, і навіть кожен півслова — губами, язиком, піднебінням».

Поезоопера. Кульмінацією діяльності поетів 1990-х стали зрежисовані Сергієм Проскурнею поезоопери «Прокидання поезії» на «ВиВиХ-90» та «Крайслер-Імперіал» на «ВиВиХ-92», в яких імпровізація та абсурдність де-

кламації авторів поезії доповнювались парадоксальною сценографією Сергія Лисика (1990) та Петра Старуха (1992), рекламною графікою членів товариства «Шлях» Влодка Кауфмана, Юрка Коха, Володимира Костирка, грою оркестру, балетом, дитячим хором тощо (Центр міської історії, 2017). Говорячи про комунікацію, зауважимо, що, попри шквал критики у бік фестивалю загалом та поезоопер, квитки на ранкову (о 8-00, прокидання поезії) та три нічні презентації (крайслер Імперіал) у львівській опері були розкуплені, а натиск бажаючих продемонстрували вибиті у туалетах шибки, через які публіка намагалась протиснутись у зал. З опису Ю. Андруховича (2007): «Місце дії — львівська Опера, час дії — травень 90-го, неділя, ранок. Дійові особи — поети Лучук, Гончар, Садловський (разом ЛуГоСад), Позаяк, Недоступ, Либонь (разом Пропала Грамота), Андрухович, Неборак, Ірванець (разом Бу-Ба-Бу) і позагруповий поет Цибуля. Його день народження ми і святкували фактично до ранку. Після чого всі вдесьятьох поснули на сцені львівської Опери. Про різного типу ліжка — ампірні, тапчанні, з балдахином, розкладні — заздалегідь подбав режисер Проскурня <...> — і повна зала. Усі бачать, як сон поетів породив чудовиськ».

Рок-поезія. Фестивальний рух та численні концерти, мітинги, культурні акції у відкритих міських просторах 1990-х сприяли співпраці поетів та музикантів. Декламуючи власну поезію або виконуючи її разом із популярними гуртами, поети своєрідним способом розмили лінію, що відмежовувала літературоцентричний жанр від масової культури.

Рок-поезія Бу-Ба-Бу з'явилась із колаборації поетів із львівськими рок-гуртами «Плач Єремії» та «Мертвий півень». Обидві групи були серед учасників поезоопери «Крайслер Імперіал». Пісні на основі поезії Неборака, Ірванця та Андруховича за короткий час стали радіохітами — альбоми продавались за межами України, виступи рок-гуртів популяризували поезію серед нелітературної аудиторії.

Новим етапом поетичних експериментів стала безпосередня участь бу-бабістів як рок-зірок, як рок-гурту Neboгак Віктора та Олександра Небораків, концептуалізованого аудіокасетою 1995 року «Страхітливі уродини». Студійний альбом мав п'ятнадцять експериментальних поетично-рокових композицій, де ключовим моментом виступає ритмічна поезія. Авторське прочитання зманіпульоване у технічний спосіб для підтримки містичної теми жахів.

Юрій Андрухович став солістом «Мертвого півня» 1994 року. Марко Андрейчик (Andruczyk, 2002) вказує на альбом «Підземний зоопарк» як концептуальний у цій співпраці. Обрані поезії Андруховича досліджують циркоподібне існування підпільного суспільства. До альбому входить вірш «Індія» на інструментальний джазовий трек Джорджа Рассела, який вводить елементи альбому в біт (рр. 268–269). Виступи неодноразово відбувались на вітчизняних та закордонних площадках: Львівський цирк, фестиваль Bardentreffen у Нюрнберзі (Баварія).

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні інтермедіальності початку XXI сторіччя, заснованої на синтезі класичних мистецтв із цифровими технологіями.

Висновки

Таким чином, у 90-х рр. ХХ століття відбулася зміна ціннісних орієнтирів мистецької сфери з автономної на деконструктивну та експериментальну. Відзначено активізацію арт-практик: перформансу, хепенінгу, стріт-арту та інших синтетичних форм, що залучали до дискурсу альтернативні простори та широку аудиторію, об'єднували як виконавців поетів, художників, театралів, рок-музикантів. Доведено, що сфера впливу названих культурно-мистецьких діячів стала важливою складовою пострадянської української культури, пов'язаної з ерою фестивалів.

Популярності набули мовні ігри, реалізовані, в тому числі, через візійність. У поетичних перформансах, поезооперах відзначено артистизм авторів, домінування дії над текстом, інтерпретація тексту відповідно до аудиторії, залучення інших медіа, активна комунікація із глядачем, карнавальність культури. Маргінальні форми літературного стріт-арту стали соціальним явищем, особистісним бунтарством, протестним актом та антидискурсом, що захоплювали найширші верстви учасників. Колаборація поезії з рок-музикою поєднувала зірковість авторів із мистецьким і політичним бунтом, декларуючи серед найширшої аудиторії свято емоційної та фізичної свободи.

Список використаних джерел

- Андрейчик, М. (2018). *Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття*. Піраміда.
- Андрухович, Ю. (2007). *Таємниця. Замість роману*. Folio.
- Андрухович, Ю. (2020а, 19 жовтня). *І ще раз про кохання*. Facebook <https://www.facebook.com/csm.if.ua/posts/1745897885576067>
- Андрухович, Ю. (2020б, 20 листопада). *Не троль, а тріль*. Збруч. <https://zbruc.eu/node/101690>
- Бабій, Н. П. (2020). Культурно-мистецькі часописи Західної України: від видання «Underground» до альтернативної преси. *Культурологічна думка*, 18(2), 120–131.
- Вишня, О. (2014, 14 березня). *Іван Лучук: ЛуГоСад — це маргінальне явище*. Варіанти. <https://varianty.lviv.ua/18457-ivan-luchuk-luhosad-tse-marhinalne-yavyshche>
- Єшкілев, В. (2020, 14 январа). *Постмодернізм був зіпсований (чи то травмований) родовою брехнею...* Facebook <https://www.facebook.com/vl.jeshkilev/posts/3825776107478759>
- Єшкілев, В. (б. д.). *Бу-Ба-Бу. «Плерома» — часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії*, 3. Глосарійний корпус. Бібліотека Ї. <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-av.htm>
- Іздрик, Ю. (1996). Станіслав: туга за несправжнім. *Плерома. Проект «Делоський нирець»*, (1–2), 21–34.
- Король, М. (2003). *Час достиглого каміння. Зорові вірші*. Лілея-НВ.
- Костирко, В. (2017, 2 січня). *Гризім залізо бо ми не люди*. Prostory <https://prostory.net.ua/en/20-publikatsii/mlp/mystetstvo/86-trafarety-pochatku-1990kh-rokiv-ta-zhurnal-samvydav-kremniuk>
- Лучук, І. (2011). Перформенс як складова мистецтва поетичного Назара Гончара. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*, (26), 83–87.

- Починок, Ю. (2015). «Камо грядеши?»: декілька слів про українську експериментальну поезію. *Слово і Час*, (5), 28–35.
- Тепшич, А. (2017). *Мовна гра як домінанта постмодерного дискурсу (на матеріалі прозових творів представників станіславівського феномену)*. ТОВ «Нілан-ЛТД». Центр міської історії. (2017). *Фестиваль «Вивих»*. Розмова з Владком Кауфманом і Сергієм Проскурнею. Youtube https://www.youtube.com/watch?v=OJJIOvJtB5g&feature=emb_title&ab_channel=CenterforUrbanHistory
- Andryczyk, M. (2002). Bu-Ba-Bu: Poetry and Performance. *Journal of Ukrainian Studies*, 27(1/2), 257–272.

References

- Andreichyk, M. (2018). *Intelektual yak heroi ukrainskoi prozy 90-kh rokiv XX stolittia [The Intellectual as Hero in 1990s Ukrainian Fiction]*. Pyramida [in Ukrainian].
- Andrukhovych, Yu. (2007). *Taiemnytsia. Zamist romanu [Secrecy. Instead of a Novel]*. Folio [in Ukrainian].
- Andrukhovych, Yu. (2020, November 20). *Ne trol, a tril [Not a Troll, but a Trill]*. Zbruch. <https://zbruch.eu/node/101690> [in Ukrainian].
- Andrukhovych, Yu. (2020, October 19). *I shche raz pro kokhannia [And once again about love]*. Facebook. <https://www.facebook.com/csm.if.ua/posts/1745897885576067> [in Ukrainian].
- Andryczyk, M. (2002). Bu-Ba-Bu: Poetry and Performance. *Journal of Ukrainian Studies*, 27(1/2), 257–272 [in English].
- Babii, N. P. (2020). Kulturno-mystetski chasopysy Zakhidnoi Ukrainy: vid vydannia "Underground" do alternatyvnoi presy [Cultural and art magazines in Western Ukraine from the Underground to alternative press]. *The Culturology Ideas*, 18, 120–131 [in Ukrainian].
- Izdryk, Yu. (1996). Stanislav: tuha za nespravzhnim [Stanislav: longing for the unreal]. *Pliroma. Proekt "Deloskyi nyrets"*, (1–2), 21–34 [in Ukrainian].
- Korol, M. (2003). *Chas dostyhloho kaminnia. Zorovi virshi [The Time of the Ripe Stone. Visual Poems]*. Lileia-NV [in Ukrainian].
- Kostyrko, V. (2017, January, 2). *Hryzim zalizo bo my ne liudy [We Gnow Iron Because we are not Human]*. Prostory. <https://prostory.net.ua/en/20-publikatsii/mlp/mystetstvo/86-trafarety-pochatku-1990kh-rokiv-ta-zhurnal-samvydav-kremniuk> [in Ukrainian].
- Luchuk, I. (2011). Performens yak skladova mystetstva poetychnoho Nazara Honchara [Performance as part of Nazar Honchar's poetic art]. *Naukovyi Visnyk Uzhhorodskoho Universytetu. Seriya: Filolohiia. Sotsialni Komunikatsii*, (26), 83–87 [in Ukrainian].
- Pochynok, Y. (2015). "Kamo hriadeshy?": dekilka sliv pro ukrainsku eksperymentalnu poeziiu ["Where are you going?": A few words about Ukrainian experimental poetry]. *Word and Time*, (5), 28–35 [in Ukrainian].
- Tepshych, A. (2017). *Movna hra yak dominanta postmodernoho dyskursu (na materialii prozovykh tvoriv predstavnykiv stanislavskoho fenomena) [Language Game as a Dominant of Postmodern Discourse (on the Material of Prose Works of Representatives of the Stanislav Phenomenon)]*. Nilan-LTD [in Ukrainian].
- Tsentr miskoi istorii. (2017). *Festyval "Vyvykh" Rozмова z Vladkom Kaufmanom i Serhiem Proskurneu ["Dislocation" Festival. Conversation with Vladko*

Kaufman and Serhiy Proskurna. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=OJJIOvJtB5g&feature=emb_title&ab_channel=CenterforUrbanHistory [in Ukrainian].

Vyshnia, O. (2014, March 14). *Ivan Luchuk: LuHoSad — tse marhinalne yavvyshche [Ivan Luchuk: LuHoSad is a Marginal Phenomenon]*. Varianty. <https://varianty.lviv.ua/18457-ivan-luchuk-luhosad-tse-marhinalne-yavvyshche> [in Ukrainian].

Yeshkilev, V. (2020, January 14). *Postmodernizm був zipsovanyi (chy to travmovanyi) rodovoiu brekhneiu... [Postmodernism was Corrupted (or Traumatized) by Tribal Lies...]*. Facebook. <https://www.facebook.com/vl.jeshkilev/posts/3825776107478759> [in Ukrainian].

Yeshkilev, V. (n.d.). Bu-Ba-Bu. "Pleroma" — chasopys z problem kulturolohii, teorii mystetstva, filosofii, 3. Hlosariinyi korpus. Biblioteka Yi. <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-av.htm> [in Ukrainian].

INTERACTION OF ARTS AND CURRENT PRACTICES IN POETIC EXPERIMENTS IN THE 1990S

Nadiia Babii

PhD in Art Studies, Associate Professor,
ORCID: 0000-0002-9572-791X, e-mail: nbabij26@gmail.com,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to identify the interaction of arts and artists within new forms of text representation through current practices of the 1990s. Accordingly, the tasks are defined to consider the cultural and artistic experiments of the late twentieth century in theoretical terms, created on the basis of language as a symbolic sign and sound system, to explore the role of personality in the aesthetic period in practice. The research methodology applies a cognitive-communicative approach of discursive analysis, in which the finished text is considered through reproduction in the social space. The focal method of sensational history focuses on media figures (poets) and events that draw involuntary attention. Scientific novelty. The author considers the 1990s poetic experiments' issues, mainly involving sources of visual art and culturology. Conclusions. The article proves a change of values of the artistic sphere from autonomous to deconstructive and experimental in the 1990s. We note the intensification of art practices: performance, happening, street art and other synthetic forms, which draw alternative spaces and a broad audience to the discourse; united as performers, poets, artists, theatregoers, rock musicians. The sphere of influence of these cultural and artistic figures was an important component of the post-Soviet culture of Western Ukraine, associated with the era of festivals. Language games have become popular, implemented, inter alia, through vision. Poetic performances, poetry operas were tagged with the artistry of the authors, the dominance of action over the text, the interpretation of the text according to the audience, the involvement of other media, active communication with the audience, the carnival of culture. Marginal forms

of literary street art became a social phenomenon, a personal rebellion, a protest act and an anti-discourse that captured the broadest sections of the participants. The collaboration of poetry with rock music combined the authors' stardom with artistic and political revolt, declaring a celebration of emotional and physical freedom among the broadest audience.

■ **Keywords:** actual practices; artists; representation of the text; art practice; synthesis of arts; festivals; media presence

■ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ И АКТУАЛЬНЫХ ПРАКТИК В ПОЭТИЧЕСКИХ ЭКСПЕРИМЕНТАХ 90-Х ГОДОВ XX ВЕКА

■ **Бабий Надежда Петровна**

■ *Кандидат искусствоведения, доцент,
ORCID: 0000-0002-9572-791X, e-mail: nbabij26@gmail.com,
Прикарпатский национальный университет имени Василя Стефаника,
Ивано-Франковск, Украина*

■ Аннотация

Цель работы: выявить взаимодействие между различными видами искусства в новых формах репрезентации текста в актуальных практиках конца XX века. Соответственно задачами исследования являются: в теоретическом плане рассмотреть культурно-художественные эксперименты 90-х гг. XX века, созданные на основе языка как символической знаковой и звуковой системы, в практическом — исследовать роль личности в эстетическом периоде. Методы исследования: использован когнитивно-коммуникативный подход дискурсивного анализа, в котором готовые формы текста рассматриваются сквозь призму воссоздания в социальном пространстве. Полезным стал фокальный метод сенсационной истории, сосредоточенный на медийных фигурах (поэтах) и событиях, привлекающих непроизвольное внимание. Научная новизна. Автор рассматривает проблематику вне литературоведения как одну из важных характеристик эстетического периода. Выводы. Доказана смена ценностных ориентиров художественной сферы в конце XX века с автономных на деконструктивные и экспериментальные. Отмечена активизация арт-практик: перформанса, хэппенинга, стрит-арта и других синтетических форм, вовлекающих в дискурс альтернативные пространства и широкую аудиторию; объединяющих в качестве исполнителей поэтов, художников, театралов, рок-музыкантов. Сфера влияния культурных деятелей была важной составляющей постсоветской культуры Западной Украины, связанной с эпохой фестивалей. Подтверждено, что популярность приобрели языковые игры, реализованные, в том числе, через визуальность. В поэтических перформансах, поэтических операх отмечены артистизм авторов, доминирование действия над текстом, интерпретация текста в зависимости от аудитории, привлечение других медиа, активная коммуникация со зрителем, карнавальность культуры. Маргинальные формы литературного стрит-арта стали социальным явлением, личностным бунтарством, протестным актом и антидискурсом, захватывающим широкие

слои участников. Коллаборация поэзии с рок-музыкой сочетала звездность авторов с художественным и политическим бунтом, декларируя среди широкой аудитории праздник эмоциональной и физической свободы.

■ **Ключевые слова:** актуальные практики; художники; репрезентация текста; арт-практики; синтез искусств; фестивали; медийность



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.