

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**КОХАН НАТАЛЯ МИХАЙЛІВНА**

УДК: 7.038.541

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ЛЕНД-АРТ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО  
ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ**

17.00.07 – Дизайн

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

\_\_\_\_\_ Н. М. Кохан

Науковий керівник: Розенфельд Максим Ілліч  
Кандидат архітектури, доцент

**ХАРКІВ – 2019**

## АНОТАЦІЯ

Кохан Н.М. **Ленд-арт у контексті сучасного ландшафтного дизайну.** — Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.07 — Дизайн. Робота виконана на кафедрі «Дизайн середовища» Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Захист дисертації відбудеться в Харківській державній академії дизайну і мистецтв. — Харків, 2019.

**У дисертації обґрунтовано актуальність обраної теми, підкреслено,** що твори художників ленд-арту стали стимулом для розвитку ландшафтного дизайну, змінили уяву про можливості роботи з довкіллям. Стрімке поширення цієї новітньої творчої практики у світі пояснюється її універсальністю, можливістю її застосування в дизайні житлового середовища (як інтер'єрі, так і міському просторі), у створенні об'єктів естетичного, політичного, соціологічного спрямування, у розв'язанні проблем екологічного характеру.

*Об'єктом дослідження* є ленд-арт як галузь художньо-проектної діяльності, *предметом* — історія розвитку, принципи та способи формування дизайну ландшафтного середовища із залученням об'єктів ленд-арту.

Наукова новизна роботи полягає в розробці загальної картини розвитку українського та світового ленд-арту з урахуванням його дизайнерської складової, визначенні принципів і способів формування концепції творів ленд-арту як об'єктів ландшафтного дизайну, уточненні та доповненні категоріального апарату.

У дисертації використані загальнонаукові та спеціальні методи дослідження, зокрема компаративний, формальний, семантичний, образно-стилістичний аналіз, а також методи систематизації, типологізації, фотофіксації. Робота містить матеріали як зі світового ленд-арту, так і з авторського практичного досвіду.

Дисертація складається з трьох розділів. У *першому розділі* подано історіографію проблеми, обґрунтовано принципи формування джерельної бази та методів дослідження. У результаті аналізу фахової літератури й інших інформаційних джерел за темою дослідження доведено відсутність фундаментальних праць, присвячених ленд-арту як об'єкту ландшафтного дизайну. Переважна більшість публікацій висвітлює окремі мистецтвознавчі питання, залишаючи поза межами наукового аналізу принципи та засоби побудови арт-ландшафтів, питання типології творів ленд-арту та їх інтеграції у сформовану ландшафтну структуру (що є необхідним складником теорії та практики ландшафтного дизайну).

*Другий розділ* присвячено історії становлення ленд-арту в художній та дизайнерській практиці України та зарубіжжя, сформовано понятійний апарат роботи, визначено типологію творів ленд-арту. Показано, що джерела ленд-арту містяться в мистецтві ХХ ст. (від редимейдів до мінімалізму). Проте первинними спорудами, що візуально асоціюються із творами ленд-арту і слугують джерелом натхнення художників, є прадавні пам'ятки та «кола на полях» (протоленд-арт). Уперше введено в обіг поняття — протоленд-арт.

У розділі висвітлено двоїсту сутність ленд-арту: він є художнім явищем і може розглядатися як твір сучасного мистецтва і водночас може бути об'єктом дизайнерського проектування. Розмаїття назв цього виду художньої діяльності (ленд-арт, «земляне мистецтво», «неможливе мистецтво», «мистецтво в довкіллі», «традиції Sky-art, Sea-art, Land-work» тощо) та варіанти його визначення не враховують дизайнерської складової. У роботі констатовано, що більш широким поняттям, яке охоплює ленд-арт і похідні від нього художні й дизайнерські практики, спрямовані на взаємодію з довкіллям, є «енвайронмент» («Environmental Art»). Художньо-проектні розробки в галузі ленд-арту, які передбачають присутність людини, використання їх тим чи іншим чином у житловому середовищі, прийнято вважати галуззю ландшафтного дизайну.

Основні типи творів ленд-арту визначені за ознаками: часу — постійні й тимчасові, простору — розташовані у відкритому або закритому просторі (інтер'єрі); масштабу й композиційної структури — «арт-ландшафт»

(невеликий за розміром антропогенний ландшафт із простою композиційною структурою) й «арт-ландшафт-парк» (займає територію парку, може розроблятися як монокомпозиція або як група ландшафтних композицій, об'єднаних однією темою й композиційним рішенням), за ступенем інтеграції у сформовану ландшафтну структуру — «арт-ландшафт» (єдиний художній простір на території) та «Галерея арт-ландшафтів» (два й більше арт-ландшафтів різної тематики на одній території).

На підставі результатів аналізу фактографічних матеріалів запропоновано етапи розвитку ленд-арту як світового мистецького та дизайнерського явища:

– становлення ленд-арту (кін. 1940-х — кін. 1960-х р.): ідея використання землі як художнього матеріалу, перші твори у відкритому та закритому просторі, твори з ознаками ландшафтного дизайну та екологічна посадка рослин. Твори ленд-арту відрізняються за розміром, матеріалом, формою, місцем демонстрації, наявністю (відсутністю) в них людини.

– формування та визнання ленд-арту як художнього явища (кін.1960-х — кін. 1970-х р.): перші акти інституалізації та музеєфікації творів ленд-арту: експозиції в Арт-Центрі Сторм Кінг, Арт-Центрі Омі, Музеї образотворчих мистецтв (Нью-Йорк). Формування двох напрямів у розвитку арт-ландшафту (із залученням творів ленд-арту): як частини арт-експозиції та як об'єкта ландшафтного дизайну. Розширення діапазону матеріалів: крім традиційних (земля, камінь, дерево), використовуються віск, папір, тканина, метал, бетон, скло та ін.; людина стає об'єктом твору; збільшуються масштаби робіт.

– застосування наукових здобутків у ленд-арті та ландшафтному дизайні (кін. 1970-х — дотепер.): новий рівень розуміння формування творів ленд-арту, де об'єднуються знання з різних галузей науки і практики; порушення художниками проблеми відновлення територій, зіпсованих діяльністю людини; розробка камерних арт-ландшафтів та арт-ландшафтних парків. Розширення спектру матеріалів і технологій, будівництво найбільш масштабних творів ленд-арту.

У розвитку українського ленд-арту визначено два етапи:

– становлення українського ленд-арту (поч. 1970-х — 1992 р.): поява перших творів із використанням землі як художнього матеріалу; поодинокі твори у відкритому просторі: виставка у відкритому просторі «АПТАРТ за парканом» (Москва, 1983 р.); експерименти із власними тілами; подорож-спостереження покинутого мешканцями українського села та використання реди-мейдів у творах із залишених побутових речей; акції та об'єкти з елементами ленд-арту;

– формування українського ленд-арту як самостійної галузі творчості (1992 р. — дотепер): перші твори без домішок акціонізму як у відкритому просторі, так і в інтер'єрі; інституалізація ленд-арту: вітчизняні та міжнародні фестивалі, симпозіуми ленд-арту. Розробка у 2013–2014 рр. перших арт-ландшафтів як частини арт-експозиції.

Установлено, що світова практика ленд-арту розвивається в трьох вимірах: як галузь сучасного мистецтва, дизайнерська практика й ефективний засіб вирішення екологічних проблем. Натомість український ленд-арт від початку тяжів до акціонізму з підкресленою соціально-політичною тематикою, згодом зосередився на роботі з довкіллям, дизайнерська складова розвинена меншою мірою.

Тематично арт-ландшафти західного світу побудовані на асоціаціях із космологією, міфами, історичними подіями, формуються як абстрактні композиції, що ґрунтуються на поєднанні геометричних форм і об'єктів із природних матеріалів. Основні форми репрезентації: акції, об'єкти, демонстрації фізичних процесів, споруди — у довкіллі, об'єкти і (або) документація (карта, опис, рисунок, фото), інсталяція — в інтер'єрі.

Твори українського ленд-арту орієнтовані на використання стихій (туман, вода, вогонь, дим, вітер тощо) і пов'язаних із ними фізичних процесів; їхня тематика охоплює архаїку української культури, фантастичні світлові об'єкти, геометричні структури й кінетичні об'єкти. Основна форма демонстрації твору ленд-арту в ландшафті: об'єкт, інсталяція, іноді спостереження за процесом

розчинення (змішування); в інтер'єрі — твір, принесений із доквілля; репліка на нього або його фото, відеодокументація.

Основні відмінності між українським та західним ленд-артом полягають у ставленні до місцевості, її історії, особливостей природного рельєфу, які лише у вітчизняній практиці суттєво впливають на зміст і художньо-проектні засоби. Західна практика ленд-арту відрізняється тяжінням до формування масштабних творів, штучно побудованого рельєфу, розвиненою дизайнерською складовою.

У *третьому розділі* визначено принципи та способи формування концепції твору ленд-арту як об'єкта ландшафтного дизайну. З'ясовано, що контекстний принцип візуалізує дещо характерне (реальне) для обраної території в сьогоденні або минулому; міфопоетичний відтворює вигаданий дизайнером для цього простору міф (історію) або абстрактну ідею. Визначено, що автентичний матеріал може вказувати на контекст арт-ландшафту.

Показано, що використання матеріалу залежить від типу ландшафту: в постійних арт-ландшафтах застосовується як природний матеріал (земля (геопластика), камінь, дерево), так і штучний, у тимчасових — штучний. Залежно від матеріалу арт-ландшафт формується засобами моделювання рельєфу (геопластика, камінь), створення об'єкта (камінь, дерево), установлення інсталяції зі штучних матеріалів або створення «інсталяційного рішення» (інсталяційними предметами виступають дерева в поєднанні з каменем або іншими об'єктами зі штучних матеріалів).

Як перспективний напрям подальших досліджень визначено вивчення протоленд-арту як механізму антихаотичної, біогенної дії в доквіллі, що зміцнить теоретичні та практичні засади цієї галузі мистецько-дизайнерської діяльності. Матеріали й висновки наукової роботи формують базу для подальших розвідок у рамках міждисциплінарних досліджень: впливу творів ленд-арту на емоційний стан людини (психологія); механізмів відновлення доквілля (екологія); формування інтелектуального й розвивального простору для дорослих і дітей (педагогіка).

**Ключові слова:** ленд-арт, ландшафтний дизайн, арт-ландшафт, доквілля, енвайронмент, сучасне мистецтво, інтеграція.

## ABSTRACT

***Kokhan N.M. Land Art in the Context of Modern Landscape Design.*** – Qualifying work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the candidate of art studies degree (doctor of philosophy) in specialty 17.00.07 – Design. The work was performed at the Environmental Design Department of Kharkiv State Academy of Design and Arts. The defense of the dissertation will be held at the Kharkiv State Academy of Design and Arts. – Kharkiv, 2019.

The dissertation substantiates the relevance of the chosen theme, emphasizes that the works of artists of land art served as an incentive for the landscape design development, changed the perception of working with the environment possibilities. The rapid expansion of this latest creative practice in the world stems from its multipurposeness, the possibility of its application in design of the living environment design (both in the interior and in the urban space), in development objects creation of aesthetic, political, sociological type, for solving environmental problems.

The object of the research is land art as a branch of artistic and design activity, the subject is the history of development, the principles and methods of forming the design of the landscape with the involvement of land art objects.

The scientific novelty of the work lies in developing a general picture of Ukrainian and world land-art development, taking into account its design component, defining the principles and methods for forming land art works concept as objects of landscape design, clarification and addition of categorial framework.

The dissertation uses a general scientific and special methods of research, in particular: comparative, formal, semantic, figurative-stylistic analysis, as well as methods of systematization, typology, and photofixation. The work contains materials from the world of land art, as well as from the author's practical experience.

The dissertation consists of three chapters. The first chapter presents the historiography of the problem, substantiates the principles of the source base formation and research methods. As a result of the analysis of professional literature and other information sources on the topic of research, the lack of fundamental works devoted to land art as a subject of landscape design has been proved. The vast majority of publications cover certain issues of art studies, leaving beyond the scope of scientific analysis of principles and means of constructing artistic landscapes, the issues of land art works typology and their integration into the formed landscape structure (which is a necessary component of the theory and practice of landscape design).

The second chapter is devoted to the history of land art formation in artistic and designer practice of Ukraine and abroad, the conceptual framework of the research is formed, the typology of land art works is determined. It is shown that the sources of land art belong to the art of the twentieth century (from ready-made to minimalism). However, the original structures, which are visually associated with the works of land art and serve as a source of inspiration for artists, are the ancient monuments and "circles in the fields" (protoland-art). For the first time the concept of protoland-art introduced.

This part highlights the dual nature of land art: it is an artistic phenomenon and can be considered as a work of contemporary art and, at the same time, can be the object of design. The variety of titles of this type of artistic activity (land art, earthly art, impossible art, environmental art, sky-art, sea-art, land-work traditions, etc.) and variants of its definitions do not take into account the design element. It is stated in the paper that there is an "environmental art" that is a broader concept, which covers the land art and its derivative artistic and design practices, aimed at interacting with the environment. Artistic design developments in the field of land-art, which involve the presence of a person, their use in one way or another in the living environment is considered to be a branch of landscape design.

The main types of works of land art are determined by signs: time - permanent and temporary, space - located in an open or closed space (interior); scale and compositional structure - "art-landscape" (small-scale anthropogenic



landscape with a simple compositional structure) and "art-landscape park" (occupies the territory of the park, can be developed as a monocomposition or as a group of landscape compositions, united by one theme and compositional solution), according to degree of integration into the formed landscape structure - "art landscape" (the only art space on the territory) and "gallery of art landscapes" (two or more art-landscapes of different subjects in one territory).

On the background of the results of factual materials analysis, the stages of land art development as a world art and design phenomenon are proposed:

- the land art formation (late 1940s - late 1960's): the idea of using the land as an artistic material, the first works in an open and closed space, works with features of landscape design and ecological planting of plants. The land art works differ in size, material, form, place of demonstration, presence (absence) of a human in them.

- the land art formation and recognition as an artistic phenomenon (late 1960's - late 1970's): the first acts of institutionalization and museum demonstration of land art works: expositions at the Storm King Art Center, Omist Art Center, Fine Arts Museum (New York). Formation of two directions in the development of the art landscape (including land art works): as part of the art exposition and as an object of landscape design. Expanding the range of materials: in addition to traditional (earth, stone, wood), wax, paper, fabric, metal, concrete, glass, etc. are used; a human being becomes the object of a work; the scale of works is increasing.

- application of scientific achievements in land art and landscape design (late 1970s to present): a new level of understanding of the formation of land art works, which combines knowledge in various fields of science and practice; artists' violation of the territories spoiled by human activity restoration problem; development of chamber art landscapes and art-landscape parks. Expansion of the range of materials and technologies, construction of the largest scale works of land art.

There are two stages in Ukrainian land art development:

- Ukrainian land art formation (early 1970s - 1992): the appearance of the first works using the land as an artistic material; Single works in the open space: exhibition in the open space "APTART behind the fence" (Moscow, 1983); experiments with their own bodies; travel-observation of the abandoned inhabitants of the Ukrainian village and the use of editorials in the works of left household items; actions and objects with land art elements;

- formation of Ukrainian land art as an independent sphere of creativity (1992 – till now): the first works without elements of actionism in the open space and in the interior; land art institutionalization: domestic and international festivals, land art symposia. Development of the first artistic landscapes as a part of the art exposition in 2013-2014.

It is established that the world-wide practice of land art is developing in three dimensions: as a branch of contemporary art, designer practice and an effective means of solving environmental problems. Instead, the Ukrainian land art from the beginning was drawn to actionism with the emphasis on socio-political subjects, later focused on working with the environment, the designer component was developed to a lesser extent.

Thematically, the art landscapes of the western world are built on associations with cosmology, myths, historical events, formed as abstract compositions based on a combination of geometric shapes and objects of natural materials. The main forms of representation are: actions, objects, demonstrations of physical processes, structures - in the environment, objects and (or) documentation (map, description, drawing, photo), installation – in the interior.

The works of Ukrainian land art are oriented on the elements use (fog, water, fire, smoke, wind, etc.) and associated with physical processes; their subjects cover the archaic Ukrainian culture, fantastic light objects, geometric structures and kinetic objects. The main forms of piece of land art demonstration in landscape are: an object, installation, sometimes observing the process of dissolution (mixing); in the interior – a work brought from the environment; a replica of it or its photo, video documentation.

The main differences between the Ukrainian and the western land art are in relation to the locality, its history, features of natural relief, which only in the domestic practice significantly affect the content and artistic and design methods. Western practice of land art is distinguished by the tendency to form large-scale works, artificially constructed relief, and a developed design component.

The third chapter defines the principles and methods of forming the concept of a piece of land art as an object of landscape design. It is explained that the context principle visualizes somewhat characteristic (real) for the chosen territory in the present or the past; a mythopoetic one plays a fictional designer's myth (story) or an abstract idea for this space. It is determined that authentic material may point to art landscape context.

It is shown that the use of the material depends on the type of landscape: in permanent art landscapes both natural materials (earth (geoplasts), stone, wood), and artificial, in temporary – artificial ones are used. Depending on the material, the art landscape is formed by means of relief modeling (geoplastics, stone), the creation of an object (stone, tree), the installation of artificial materials or the creation of an "installation solution" (installation objects are trees in combination with stone or other objects made of artificial materials).

As a promising direction for further research, the study of protoland-art as a mechanism of anti-chaotic, biogenic action in the environment, which will strengthen the theoretical and practical principles of this branch of artistic and design activity, is determined. Materials and conclusions of this scientific work form the basis for further exploration in the framework of interdisciplinary research: the influence of land art works on the emotional state of a human being (psychology); mechanisms of environmental restoration (ecology); the formation of an intellectual and developing space for adults and children (pedagogy).

**Key words:** land art, landscape design, art landscape, environment, avant-garde, contemporary art, integration.

**Наукові статті в періодичних фахових  
міжнародних та всеукраїнських виданнях:**

1. Кохан Н. М. Исследование основных тенденций развития ленд-арта. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2005. № 7. С. 55–61.
2. Кохан Н. М. Особенности американского и европейского ленд-арта. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2006. № 7. С. 53–63.
3. Кохан Н. Ленд-арт у Могрице — 9 лет. Особенности его произведений. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2007. № 4. С. 128–139.
4. Кохан Н. М. Ленд-арт. Категория символических вмешательств. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*: зб. наук. пр. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2007. Вип. 32. С. 63–66.
5. Кохан Н. М. Экология и ленд-арт. Пути решения. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2009. № 7. С. 39–54.
6. Кохан Н. М. Протоленд-арт как средство гармонизации окружающей среды. Древние времена и современность. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2012. № 14. С. 25–30.
7. Кохан Н. М. Исследование структуры произведений ленд-арта. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2013. № 3. С. 81–85.
8. Кохан Н. М. Творческие подходы как средство выразительности в ленд-арте. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство*: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2013. № 4. С. 32–38.
9. Кохан Н. Тенденции развития ленд-арта. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАДМ, 2014. Вип. 1. С. 114–120.
10. Кохан Н. Ленд-арт, як стимул появи нових тенденцій у ландшафтному дизайні. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного*

університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. № 1 (вип. 33). С. 201–207.

11. Кохан Н. М. Геопластика произведений ленд-арта. *Теорія та практика дизайну: збірник наукових праць (Сер. Технічна естетика)*. Київ: «Дія», 2015. Вип. 7. С. 102–116.

12. Kokhan N.M. Two integration principles of land-art creations in landscape (taking as an example works of Chris Drury). *International Scientific Journal EURO-AMERICAN SCIENTIFIC COOPERATION: research articles*. Hamilton, Canada: «Accent Graphics Communications», 2016. Vol. 14. P. 11–14.

13. Кохан Н. М. Принципы ленд-арта, применяемые в ландшафтном дизайне (на примере геопластических арт-объектов). *Научно-практический журнал Искусство и культура*. Витебск: Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, 2017. № 1(25). С. 29–32.

#### **Апробація матеріалів дослідження та тези доповідей:**

14. Кохан Н. М. Опыт неклассического вида искусства в творческом развитии студента. *Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції: Зб. Наук. праць*. Суми-Київ: Сум. ДПУ імені А. С. Макаренка, 2005. С. 205–211.

15. Кохан Н. М. Украинский ленд-арт. *Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи*. Зб. тезів за матеріалами третьої всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 31 березня — 2 квітня 2005 р.). Луганськ: «Віртуальна реальність», 2005. С. 299–300.

16. Кохан Н. М. Ленд-арт в искусстве. Категории. Перспективы. *Європейське мистецтво на зламі століть: минуле в сучасному: тези міжнародної наукової конференції*. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2007. С. 32–34.

17. Кохан Н. М. Международный симпозиум ленд-арта. *Матеріали наукової конференції за підсумками науково-дослідної й науково-методичної роботи кафедр СумДПУ імені А. С. Макаренка у 2006 р.* Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2007. С. 49–50.

18. Кохан Н. Языковая игра в раскрытии названия научного исследования: на примере художественный язык ленд-арта [сопоставительная характе-

ристика в русском и английском языке]. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*: зб. наук. пр. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2008. Вип. 35. С. 95–98.

19. Кохан Н.М. Ленд-арт: проблема закрытого пространства. *Теоретичні та методичні засади розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції*: матеріали III Міжнародної наукової конференції. Суми 2013. С. 71–73.

20. Кохан Н. М. Принципы интеграции произведений ленд-арта в ландшафт. *Матеріали наукової конференції за підсумками науково-дослідної й науково-методичної роботи кафедр Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка у 2016 р.* Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2017. С. 96–97.

21. Кохан Н. М. Контекстный и мифопоэтический принципы ленд-арта, как основа реализации художественно-коммуникативных функций в ландшафтном дизайне. *«Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» та «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття»*: зб. Мат. Міжнар. наук.-метод. конф. проф.-виклад. складу й молодих учених у рамках IX Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017», м. Харків, 9–12 жовтня 2017 року. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 195–199.

22. Кохан Н.М. Ленд-арт и ноосферный подход в дизайне. *Теоретичні та методичні засади розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції*: матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конференції (11–12 грудня 2017 року, м. Суми). Суми: Фоп Цьома С.П., 2017. С. 179.

23. Кохан Н.М. Ноосферное мышление в ленд-арте и ландшафтном дизайне (на примере произведений К. Друри и Ч. Дженкса). *Функції дизайну в сучасному світі: виміри 2018*: Матер. Міжнар. наук.-практ. конференції (22–23 березня 2018 року, м. Суми). Суми: ФОП Цьома С.П., 2018. С. 59–61.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАННЯ. ДЖЕРЕЛЬНА</b>	
<b>БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	9
1.1. Стан наукової розробки теми .....	9
1.2. Обґрунтування джерельної бази та методів дослідження .....	24
Висновки до розділу .....	30
<b>РОЗДІЛ 2. ҐЕНЕЗИС ЛЕНД-АРТУ В ХУДОЖНІЙ</b>	
<b>ТА ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ</b> .....	32
2.1. Понятійний апарат роботи .....	32
2.2. Витоки ленд-арту .....	46
2.3. Становлення та розвиток ленд-арту в Європі та США .....	68
2.4. Типологія творів ленд-арту .....	82
2.5. Формування ленд-арту в Україні.....	90
Висновки до розділу .....	114
<b>РОЗДІЛ 3. ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ ТВОРУ ЛЕНД-АРТУ</b>	
<b>ЯК ОБ’ЄКТА ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ</b> .....	117
3.1. Контекстний принцип.....	117
3.2. Міфопоетичний принцип .....	141
3.3. Інтеграція арт-ландшафтів у сформовану ландшафтну структуру ..	158
Висновки до розділу .....	163
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	166
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	171

<b>ДОДАТОК А.</b> Ілюстративні таблиці .....	208
<b>ДОДАТОК Б.</b> Альбом ілюстрацій.....	224
<b>ДОДАТОК В.</b> Перелік ілюстрацій.....	312
<b>ДОДАТОК Г.</b> Документи про впровадження результатів дисертації .....	326



## ВСТУП

**Актуальність теми.** Соціокультурні, політичні й економічні трансформації, що відбувалися у другій половині ХХ ст., зумовили появу нових художніх практик. Одна з них – ленд-арт – мистецтво, в якому «творчим матеріалом» слугує земля. Твори художників ленд-арту стали стимулом для розвитку ландшафтного дизайну, змінили уяву про можливості роботи з довкіллям. Стрімке поширення цієї новітньої творчої практики у світі пояснюється її універсальністю, перспективою її застосування в дизайні житлового середовища (як в інтер'єрі, так і міському просторі), у створенні об'єктів естетичного, політичного, соціологічного спрямування, у розв'язанні проблем екологічного характеру.

Попри очевидну практичну значущість вивчення майже піввікового досвіду світового ленд-арту для розвитку вітчизняного ландшафтного дизайну ця галузь мистецької і дизайнерської діяльності не набула всебічного вивчення.

Отже, потреби дизайнерської та художньої практики, слабка наукова розробка теми зумовлюють актуальність вивчення українського й зарубіжного дискурсів у галузі ленд-арту.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дослідження проведено відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України від 20 січня 1997 р. № 37 «Про першочергові заходи щодо розвитку національної системи дизайну та ергономіки і впровадження її досягнень у промисловому комплексі, об'єктах житлової, виробничої і соціально-культурної сфер». Наукова робота є частиною науково-дослідної роботи ХДАДМ у межах держбюджетних тем: «Методологія інноваційного дизайну у контексті науково-технічного прогресу і глобальної екологічної кризи» (№ 0107U0002131, 2005–2006 р.), «Формування і розвиток парадигми екологічного дизайну» (№ 0111U003934, 2011–2012 р.) та «Логіко-семіотичне моделювання візуального простору: культурні та філософські аспекти» (№ 0107U002131, 2012–2014 р.).

**Мета дослідження** полягає в розробці загальної картини розвитку ленд-арту в контексті ландшафтного дизайну. Для досягнення мети поставлено такі завдання:

- установити ступінь вивченості означеної теми в закордонних і вітчизняних джерелах; обґрунтувати джерельну базу та вибір методів дослідження;
- з'ясувати витoki явища ленд-арту;
- уточнити понятійний апарат ленд-арту і ландшафтного дизайну;
- визначити типологію творів ленд-арту;
- висвітлити історію розвитку зарубіжного ленд-арту з урахуванням дизайнерської складової, уточнити періодизацію;
- систематизувати фактографічні матеріали щодо вітчизняного ленд-арту, окреслити періодизацію його розвитку;
- розкрити особливості української та зарубіжної практики ленд-арту;
- виявити принципи і способи формування концепції творів ленд-арту як об'єктів ландшафтного дизайну (арт-ландшафтів);
- окреслити перспективи подальших досліджень.

*Об'єкт дослідження* – ленд-арт як галузь художньо-проектної діяльності.

*Предмет дослідження* – історія розвитку, принципи та способи формування дизайну ландшафтного середовища із залученням об'єктів ленд-арту.

**Методи дослідження.** У дисертації використано загальнонаукові та спеціальні методи дослідження, зокрема компаративний, формальний, семантичний, образно-стилістичний аналіз, а також методи систематизації, типологізації, фотофіксації.

*Хронологічні межі дослідження* охоплюють період від другої половини ХХ ст. до сьогодення – час формування й розвитку ленд-арту. Стародавні пам'ятки (мегалітичні споруди, геогліфи, кургани – протоленд-арт) й авангардні течії початку ХХ ст. розглядаються як передумови розвитку ленд-арту.

*Територіальні межі дослідження охоплюють країни Західної Європи, а також США, Японію, Австралію, Нову Зеландію, Канаду й Україну.*

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що в роботі уперше:

- розроблено загальну картину розвитку ленд-арту в контексті ландшафтного дизайну;
- визначено типологію творів ленд-арту;
- запропоновано періодизацію розвитку українського ленд-арту, визначено його особливості та представників;
- виявлено принципи формування концепції творів ленд-арту як об'єктів ландшафтного дизайну (контекстний і міфопоетичний), указані способи їх організації;
- уведено до наукового обігу новітні імена, твори, терміни (протоленд-арт, тимчасовий арт-ландшафт);

удосконалено:

- визначення термінів «ленд-арт», «арт-ландшафт»;
- періодизацію зарубіжного ленд-арту;

набуло подальшого розвитку уявлення про арт-ландшафти (із залученням об'єктів ленд-арту) як необхідного чинника у формуванні «інтелектуального» ландшафтного простору.

**Теоретичне та практичне значення роботи** полягає в розробці термінологічно-понятійного апарату теми, її концептуалізації у контексті дизайнерської проблематики. Результати та матеріали наукової праці можуть стати основою для подальших міждисциплінарних досліджень, використовуватися в дизайнерському проектуванні та підготовці дизайнерів у закладах вищої освіти, у подальшій розробці історико-теоретичних проблем мистецтвознавства, підготовці підручників і навчальних посібників для дизайнерських закладів освіти.

**Апробація результатів дослідження.** Результати досліджень і висновки, що містяться в дисертації, доповідалися й обговорювалися на 15

наукових конференціях. Серед них: Міжнародна наукова конференція «Теоретичні та методичні засади розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції», Суми, Сумський державний політехнічний університет, 2005 (доп.: *«Опыт неклассического вида искусства в творческом развитии студента»*); III Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи», Луганськ, Луганський державний інститут культури і мистецтва, 2005 (доп.: *«Украинский ленд-арт»*); Міжнародна науково-методична конференція «Дизайн-освіта 2005: тенденції розвитку та інтеграції в європейський освітній простір», Харків, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2005 (доп.: *«Исследование основных тенденций развития ленд-арта»*); Всеукраїнська наукова конференція «Дизайн-освіта 2006: пошуки нової естетичної парадигми в сучасному дизайні», Харків, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2006 (доп.: *«Особенности американского и европейского ленд-арта»*); Міжнародна науково-методична конференція «Дизайн-освіта 2007: головні вектори розвитку вищої дизайнерської освіти в контексті Болонського процесу», Харків, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2007 (доп.: *«Ленд-арт в Могрице – 9 лет. Особенности его произведений»*); Міжнародна наукова конференція «Європейское искусство на рубеже веков: прошлое в настоящем», Суми, Сумський державний політехнічний університет, 2007 (доп.: *«Ленд-арт. Категория символических вмешательств»*); Науково-методична конференція професорсько-викладацького складу і молодих вчених «Дизайн-освіта 2009: сучасна концепція дизайн-освіти України», Харків, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2009 (доп.: *«Экология и ленд-арт. Пути решения»*); VII міжнародний форум «Дизайн-Освіта 2013: Дизайн-освіта в Україні: перспективи розвитку», Харків, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2013 (доп.: *«Исследование структуры произведений ленд-арта»*); III Міжнародна наукова конференція «Теоретичні та методичні засади розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції Суми,

Сумський державний політехнічний університет, 2013 (доп.: «Ленд-арт: проблема закритого пространства»); Всеукраїнська науково-практична конференція «Психолого-педагогічні умови розвитку педагогічної майстерності та професійного саморозвитку вчителів спеціалізованих навчальних закладів художньо-естетичного профілю», с. Мала Білозерка Василівського р-ну Запорізької обл., Малобілозерська спеціалізована естетична школа-інтернат II-III ст. «Дивосвіт» Запорізької обл. ради, Асоційованої школи ЮНЕСКО, 2016 (доп.: «Ленд-арт як тенденція розвитку в екологічній освіті»); Всеукраїнська науково-практична конференція «Функції дизайну в сучасному світі», Суми, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2017 (доп.: «Геопластика в произведениях ленд-арта»); IX Міжнародний форум «Дизайн-освіта 2017», «Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» та «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття», Харків, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2017 (доп. «Контекстный и мифопоэтический принципы ленд-арта, как основа реализации художественно-коммуникативных функций в ландшафтном дизайне»); IV Міжнародна науково-практична конференція із залученням веб-ресурсів «Теоретичні та методичні засади розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції», Суми, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2017 (доп.: «Ленд-арт и ноосферный подход в дизайне»); Міжнародна наукова конференція «Функції дизайну в сучасному світі: виміри 2018», Суми, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2018 (доп.: «Ноосферное мышление в ленд-арте и ландшафтном дизайне (на примере произведений К. Друри и Ч. Дженкса)»).

**Наукові результати дослідження** впроваджені у практичну художню та дизайнерську діяльність; висвітлені у виступі на міжнародному симпозіумі ленд-арту «Простір покордоння» (Сумська обл.), а також

використані під час підготовки і проведення студентської конференції з ленд-арту в Сумському державному педагогічному університеті імені А. С. Макаренка.

**Публікації.** Основні положення дисертації були оприлюднені в 23 наукових публікаціях: 11 із них у фахових наукових збірках, що входять до переліку МОН України, 2 – у закордонному науковому виданні, 10 – у збірках матеріалів наукових конференцій.

**Структура й обсяг роботи.** Робота містить вступ, три розділи, висновки, перелік використаних джерел (352 позиції), ілюстративні таблиці (15 стор.) та ілюстрації на 87 сторінках. Загальний обсяг роботи складає 328 сторінок, із них основний текст – 170 сторінок.

# РОЗДІЛ 1

## ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАННЯ. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Стан наукової розробки теми

Поширення ленд-арту у світі, поступове усвідомлення його естетичного, культурологічного потенціалу, інтеграція з дизайнерськими практиками останнім часом привертають увагу дослідників. Американський історик мистецтва С. Беттгер у своїй монографії «Земляні роботи. Мистецтво й Ландшафт шістдесятих» розкриває формування ленд-арту в Америці на тлі художніх подій кінця 1960-х [155]. Серед інших матеріалів і спостережень авторка подає запис інтерв'ю 1968 року з художником ленд-арту Р. Смітсоном, де він ділиться ідеєю створення скульптур у землі й із землі. Цей документ дозволяє зрозуміти спосіб мислення й відчути ентузіазм творчості, що панував серед молодих авторів. Крім того, нею опубліковано декілька оглядів в електронних версіях журналів «Мистецтво в Америці» («Art in America») і «Художній Журнал» («Art Journal») протягом 1996-2005 років. Віддалені асоціації з ленд-артом вона бачить у реді-мейдах і горизонтальних скульптурах А. Джакометті 1930-х років; найбільш близькі (перехідний шабель до ленд-арту) – у мінімалістичній скульптурі: «скульптура К. Андре і С. Ле Вітта показала шлях до твору «Не місце» Р. Смітсона й земляних робіт» [260].

У книзі «Земля й енвайронментальне мистецтво» (1998) Д. Кастнера й Б. Уолліса представлено багатий документальний матеріал, що охоплює період від кінця 1960-х до першої половини 1990-х років [168]. Складається він із критичних коментарів; есе, розповідей художників, які працюють у довкіллі. Ця праця містить потужний обсяг фотодокументів про твори ленд-арту зазначеного періоду й короткі біографічні дані про кожного з їхніх творців: американських, європейських і японських художників. Необхідно

також відзначити й ілюстративний матеріал, поданий у п'яти темах, що можна розглядати як вагомий внесок у формування джерельної бази для вивчення ленд-арту.

Британський науковець Д. Сліман у своїй дисертації «Ландшафт і ленд-арт» фокусує увагу на виникненні й розвитку цього художнього явища у Великобританії від середини 1960-х по 1995-ті роки. Особливу увагу він приділяє творчості одного з піонерів ленд-арту, британському художникові Р. Лонгу [183].

У монографії М. Гудінга й У. Ферлонга «Пісня Землі: Європейські художники й пейзаж» (2002 р.) міститься огляд творчості європейських художників ленд-арту. У ній М. Гудінг подає свій варіант систематизації, що ґрунтується на категоріальному розподілі творів [159]. Він виокремлює п'ять категорій, у яких твори об'єднуються за певними ознаками. Докладніше це буде розглянуто в другому розділі.

Основні твори американських та європейських майстрів ленд-арту розглянуті в книзі «Ленд-арт» британського історика мистецтва Б. Тафнелла [190] і в однойменній теоретичній праці німецького історика мистецтва М. Лайлаха [171]. Б. Тафнелл, крім історичного екскурсу, виділяє в окремі розділи роботи художників із тілом людини (body and landscape) та об'єкти й (або) акції, що відновлюють довкілля (regeneration). Серед розглянутих ним творів ленд-арту є камерні композиційні експерименти з рослинними матеріалами в доквіллі й масштабні обсерваторії. У книзі М. Лайлаха подано огляд розвитку ленд-арту на тлі політичних і культурних подій. Доповнюють основний текст короткі біографічні дані художників.

Японському ленд-арту на прикладі творчості груп «Гутаї» («Gutai») і «Моно-Ха» («Mono-ha») – об'єднань художників-концептуалістів 50–60 років ХХ століття, присвячені наукові розробки Акіко Такасуе [248], Ж. Іпполіто [297], Е. Кордік [299], Е. Ролінгс [324], С. Уолліс [348] і Н. Хорісаки-Крестенс [295]. Зокрема Е. Кордік зазначає, що попри майже двадцятирічну творчу діяльність групи «Гутаї» (1955–1972 р.) група здобула



визнання тільки у 2012 році. Причину виникнення цієї групи Н. Хорісаки-Крестенс бачить у повоєнній кризі, що охопила всі сфери життя Японії.

Ж. Іпполіто в статті «Від Авангарду: Осмислення Культурних подій, що завбачили цифрове медіа-мистецтво Японії» підкреслює, що естетичні й філософські питання, порушені групами «Гутаї» і «Моно-Ха», сміливість їхнього художнього розв'язання – усе це вплинуло на сучасне мистецтво [297]. Е. Ролінгс акцентує увагу на найбільш яскравому творі групи – «Фаза-Мати-Земля», виконаному художником Нобуо Секіне [324].

У результаті ознайомлення з публікаціями, що розкривають історичний розвиток ленд-арту, було визначено, що переважна кількість документального фото-, відеоматеріалу, інтерв'ю висвітлюють творчість американських авторів, оскільки саме в США цей вид художньої діяльності здобув більшого поширення. Значно менше в науковому дискурсі присутні європейські та японські майстри.

Цілком закономірно, що обсяг наукових розвідок, присвячених українському ленд-арту, суттєво поступається світовому, адже в Україні ленд-арт сформувався значно пізніше. Серед нечисленних публікацій слід відзначити альбом «Мистецтво довкілля» за редакцією художників П. Бевзи й Г. Гідори. У ньому зібрані фотодокументація найцікавіших творів українських художників за два десятиліття; опубліковані статті українських авторів, що розкривають враження від робіт і деякі міркування про це явище в українському мистецтві [99]. Так, С. Іваненко звертає увагу на мистецькі акції П. Бевзи (проект «Біла тінь»), які мають багато спільного з ленд-артом. Основна думка авторки публікації: на контекст художнього твору впливає навколишнє середовище, в якому він створений [99, с. 171]. Сам художник (П. Бевза) формулює загальні постулати сприйняття довкілля і визначає довкілля як місце самореалізації, у якому кожен митець створює свої знаки [99, с. 177]. В. Бурлака пише, що українські ленд-артисти намагалися привернути увагу до «екологічної кризи» душі: «відновленню гармонійної рівноваги душі в межах конкретного твору мистецтва» [99, с. 173].

Д. Корсунь указує на гротескно-іронічну, «майже буквальну консервацію об'єктів» М. Журавля (проект «Трансконсервація»); приховану та явну слов'янську автентику А. Блудова («Бакени»); «потаємність культурного знака» В. Шкарупи («Захований об'єкт») і створення «власного, духу місця» А. Гідорою («Очерет») [99, с. 173, 174]. Публікації О. Філоненко присвячені художнім пошукам В. Бахтова, який працює з руїнами давньої Ольвії. Вона називає його роботи «хтонічним мистецтвом» (від грецького «chthon» – земля), підкреслюючи найбільш архаїчні шари культури, що розкриваються художником [99, с. 174, 175, 177, 178, 184–186]. Притаманні риси фестивалів «Весняний вітер» та «Шешори» розкриває А. Гуренко [99, с. 178, 180]. Про твори ленд-арту, створені на фестивалі «Шешори» (2004-2008) пише М. Чередніченко [99, с. 181], на «Весняному вітрі»: Т. Журунова [99, с. 182], А. Блудов [99, с. 193, 194] і А. Надуда як учасник інших фестивалів, також розповідає про «Тріпільське коло» і «Фортмісію» [99, с. 186, 187]. Про роботи, створені у 2008–2009 роках на зимовому міжнародному фестивалі ленд-арту, «Аплікація духу» пише О. Никитюк [99, с. 182-184], М. Крат – про «Арт-поле» [99, с. 189]. Енвайромент-проект «Трансгресії» висвітлюють М. Вайда [99, с. 187] і Ю. Кучерявий [99, с. 187-189]. Про Міжнародний ленд-арт симпозіум у с. Могриця пишуть Н. Кохан [99, с. 180] і Г. Гідора [99, с. 196-198]. Н. Кохан також проводить короткий аналіз основних проблем, що ставлять у своїх творах художники ленд-арту за кордоном і в Україні [99, с. 189-193]. Про перші твори українського ленд-арту пише Г. Вишеславський [99, с. 194-196].

Час від часу короткі огляди подій, пов'язані з творчими роботами в довкіллі, з'являлися на шпальтах журналу «Галерея», що видає український центр сучасного мистецтва «Совіарт». Серед них – статті, які інформують про фестиваль «Весняний вітер» (Київ) [121] і міжнародний симпозіум ленд-арту «Простір покордоння» (с. Могриця, Сумська обл.) [209].

Найбільш повно систематизовано фактографічні матеріали щодо історії українського ленд-арту в статті Г. Вишеславського «Українському ленд-арту

36 років!» [26]. Автором визначено найбільш репрезентативні твори та значущі події від етапу формування цього виду діяльності й до 2008 року. У наступних публікаціях дослідник пише про відмінності між західним і українським ленд-артом, стверджуючи, що для ленд-артистів західних країн характерна «зосередженість на соціальній тематиці, фемінізмі, мінімалізмі, протести проти розповсюджених у суспільстві норм і правил арт-ринку...» [24, с. 172]. В українському ленд-арті подібна тематика – це поодинокі випадки й ті наявні на заході України: «...для художників східноукраїнського ленд-арту стала більш характерною споглядальна, екологічна, позачасова або ритуально-фольклорна семантика творів (українська обрядова автентика, міфологія трипільців або античних часів, квазібуддистське світовідчуття)» [24, с. 172].

Дослідниця Т. Грідяєва в статті «Мистецтво ленд-арту в Україні впродовж 1980-х – пер. пол. 2000-х років» описує твори українських художників у природному середовищі. З них, як найбільш ранній прецедент ленд-арту, вона виділяє «Біотехносфери» (1988) Ф. Тетянича. Описовий характер її публікації дозволяє уявити характер ранніх робіт і розвиток інтересу до цього мистецького явища. Авторка підкреслює, що серед творів ленд-арту мало таких, що можна віднести до ленд-арту в чистому вигляді. У багатьох випадках кінцевим продуктом може бути перформанс або процес створення об'єкта-інсталяції. Вона зазначає, що «в 1980-х практика ленд-арту демонструє поодинокі твори, у 2000-му – це вже поширене явище [210, с. 1189].

Окрему групу публікацій становлять розвідки щодо нонконформістської діяльності українських художників у 1980-ті роки в Москві. У них немає такого терміну, як ленд-арт, але факт проведення виставки в природному середовищі, форма подачі (об'єкт і акція) дозволяють розглядати їх як ранні прояви ленд-арту. Виділяють активність і вказують на значущість нонконформістської діяльності одеських художників у Москві в середині 1980-х російській мистецтвознавець А. Обухова у вступному

тексті до каталогу благодійного аукціону на підтримку художника О. Петренка [196] і український дослідник М. Дубовик у статті «Феномен гри в одеському мистецтві другої половини ХХ ст.» [52]. Короткий опис виставки «АПТАРТ за парканом» і представлених робіт опубліковано в статті російського художника-концептуаліста М. Алексєєва «Апарт у натурі, за парканом» (2006), сформований як спогади організатора й учасника тих подій [197]. Там же є короткий опис двох робіт українських художників: Л. Резун і Л. Войцехова. Загальне уявлення про якість цих та інших творів, представлених на виставці, дає російський мистецтвознавець К. Бохоров у колективній монографії «Художня інтерактивність в епоху глобалізації» [20], визначаючи його як сміття. Інтерв'ю одеського художника Л. Войцехова, що розташоване на електронному ресурсі «Галерея Гельмана в Києві» дозволяє зрозуміти тогочасні процеси, що відбувалися в суспільстві й дізнатися про роботи цього автора з природними матеріалами в довкіллі [230].

Про групу «Перці» – інших українських художників (О. Петренко і Л. Скрипкиної), які також працювали з природними матеріалами, пише американо-російський мистецтвознавець В. Агамов-Тупіцин у статті «Серед видавлених прищів випадково виявився незайманий – маленький рожевий прищик» [196]. У своїй статті він об'єднує взяте у Л. Скрипкиної інтерв'ю зі своїм коротким викладом творчої діяльності цієї групи в Одесі, Москві та Нью-Йорку (з 1980-х до 1991 р.).

У словнику Г. Вишеславського й О. Сидор-Гибелинди «Термінологія сучасного мистецтва. Визначення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва» (2010 р.) та в статті «Ленд-арт у творчості українських митців» (2017) подається визначення ленд-арту [27]. Більш детально це буде розглянуто в другому розділі, що розкриває «Понятійний апарат роботи».

Інформація щодо коренів ленд-арту нами виділена у дві групи: перша об'єднує думки мистецтвознавців, які знаходять генетичне коріння ленд-арту

в мистецтві ХХ століття; друга – у давніх пам'ятках (мегалітичних спорудах, геогліфах, курганах тощо). Західні мистецтвознавці коріння ленд-арту знаходять у різних художніх напрямках ХХ століття. Так, Л. Бичкова пов'язує ленд-арт із мінімалізмом: «ленд-арт – одне з відгалужень Мінімал-Арт...» [109, с. 277-278]. А. Можейко вважає, що появі ленд-арту сприяла італійська традиція *arte povera* (бідне мистецтво), а попередниками «бідного мистецтва», які виступили проти традиційної художньої практики станкового живопису, вважає дадаїзм, футуризм і концептуальне мистецтво [109]. К. Андрєєва зазначає, що «художники ленд-арту в новому титанічному масштабі відтворюють дриппінг Поллока, «блискавки» Ньюмена, «космогонії» Кляйна, доводячи інтенції есхатологічної абстракції 1950-х років до меж земної форми» [6, с. 183].

Візуальний зв'язок деяких творів ленд-арту з прадавньою культурною спадщиною висвітлено в публікаціях американських вчених: Д. Бердслі [152], Р. Краус [328], Б. Тафнелла, Б. Уолліса [168]. Треба зауважити, що ці автори тільки побічно торкаються цієї теми. Щодо «Обсерваторії» Р. Морріса Р. Краус пише, що цей об'єкт є втіленням взаємозв'язку сучасних масштабних проектів ленд-арту з прадавньою спадщиною, подібною до Стоунхенджу [328, с. 12-13]. Б. Уолліс так само розглядає мегалітичні споруди й зображення в пустелі Наска як джерело натхнення «Обсерваторії» Р. Морріса. Крім цього художника, він виділяє ще двох американських авторів ленд-арту, чії роботи аналогічні прадавній спадщині, а саме: М. Хейзера і Р. Смітсона. Щодо першого Б. Уолліс зазначає, що той прекрасно знав археологію, історію, етнографію, цікавився антропологією й у своїх роботах спирався на ці знання. Про Р. Смітсона він пише, що художник був добре обізнаний з антропологією [168, с. 29]. Б. Тафнелл звертає увагу, що з монументами минулого асоціюються роботи американських майстрів Ч. Росса, М. Стюарта, Д. Тарелла й німецького скульптора Х. Васа. Він зазначає, що подібно до прадавньої спадщини їхні художні твори поєднують у собі й утилітарний складник – це календарі,

сонячний годинник й обсерваторії [189, с. 110]. Д. Бердслі історичне коріння ленд-арту так само бачить у прадавніх пам'ятках: Стоунхендж, індійських курганах і скельному житлі [152].

Пошук не тільки візуальної подібності між розглянутими об'єктами, а й більш глибоких відповідностей, проводить канадський дослідник І. Емізлев у дисертації на здобуття ступеня доктора філософії «Ленд-Арт: прошарки пам'яті. Використання доісторичних записів у ленд-арті» [150]. Як аналогічні зразки сучасного мистецтва вона виділила масштабні роботи американських (вони становлять основу дослідження) і європейських авторів. З прадавніх споруд нею розглядалися: мегаліти, розповсюджені в усьому світові (у Європі, на Близькому Сході, у Японії, в Африці й США); геогліфи Наски в Перу; Аденські й Хоупвельські насипи (маунди) у США. І. Емізлев, як й інші дослідники, звертає увагу на поінформованість художників щодо подібних історичних артефактів і про їхнє захоплення астрономією й антропологією. Зроблений нею висновок, а саме: масштабні роботи ленд-арту створені під впливом прадавніх споруд, підтверджує наше припущення про візуальну аналогічність низки творів ленд-арту з прадавньою спадщиною. На думку вченої, основне значення цієї подібності полягає в тому, що, привертаючи увагу до історії місця, вони збільшують «ефект пам'яті». Важливою функцією багатьох масштабних робіт вона вважає вирішення екологічної проблеми місцевості, де вони встановлені.

Окремий корпус наукової літератури складають публікації, присвячені пам'яткам давнини, що мають ознаки ленд-арту і трактуються у нашому дослідженні як прото-ленд-арт. Серед розмаїття дослідницьких праць зазначимо ті, що містять інформацію, яка дозволяє співвіднести археологічні об'єкти з творами сучасних ленд-артистів. Особливості геогліфів висвітлені в роботах перуанського археолога Т. Хеспе (1926) та американського професора П. Косок (1939). Дедалі зазначені об'єкти привернули увагу фахівців різних напрямків. Так, серед дослідників геогліфів – німецький доктор археології М. Райхе, британський астроном Д. Хокінс; американський

учений-антрополог та астроном Є. Евени, швейцарський письменник і кінорежисер Є. Денікен, англійський дослідник А. Елфорд, новозеландський дослідник Р. Баст, канадський астроном Р. Едгар, американський учений С. Вайсбард, американський дослідник Д. Вудман, американський археолог М. До, німецький дослідник З. Ваксманн, перуанський археолог Ф. Кауфман-Доїг тощо. Підсумовує висновки вчених дослідниця Т. Карр. Вона пише: «Багаторічні дослідження малюнків і ліній Наски однозначно виявили факт, що їх взаємне розташування, пропорції й розміри підкоряються різним, але строгим математичним закономірностям. Однак ситуація ускладнюється тим, що геогліфи Наски були створені в різний час, за несхожими схемами і, можливо, з різними цілями». На сьогодні виділено два основні призначення цих ліній: ритуальне й астрономічне [266].

Ще одним типом об'єкту, що співвідноситься з ленд-артом є петросфери (кам'яні кулі), невідомого походження, спочатку виявлених у дельті Дікіса в Коста-Ріці. Їхні розміри варіюються від декількох сантиметрів до понад двох метрів у діаметрі. Розкидані вони поодинокі й групами та знаходяться на різних континентах. Їх вивчали етнографи й археологи: К. Баудез, І. Квинтанила, Е. Дала Лагоа, С. Лотроп, М. Стірлінг, Д. Стоун, Д. У. Хупес [276, 294, 311]. Їхнє точне призначення дотепер невизначене, є різні припущення, серед них і художня версія.

Кам'яні глечики в природному просторі асоціюються з інсталяціями ленд-арту й вони так само важливі для дисертаційного дослідження. Виявлені вони в районі Пхонсавана в провінції Хьенг Кхуанг (Лаос) і подібно до кам'яних куль мають різний розмір: від половини до трьох метрів. Археологи М. Колані, Ейдзі Нігта, Т. Саявонгкхамди разом із П. Беллвудом та Ю. Ван ден Бергом висовують дві версії їх застосування: перша пов'язана з ритуалом поховання, друга – глечики є місцем зберігання (солі; води) [323].

У контексті дослідження творів ленд-арту особливий інтерес викликають світлові ефекти, що виникали й виникають у пірамідах Хеопса (Єгипет) і Кукулькан (Мексика). Вони описані російським дослідником А. Лапіним [227] й англійським письменником Г. Хенкоком [144, с.43]. Польський дослідник А. Войцеховський пише про світлові ефекти, помічені від вей Діагорської ущелини (Північна Осетія) [205].

Так само А. Войцеховський зіставляє різні гіпотези про призначення мегалітичних споруд у давнину. Крім космічної (обсерваторія) і культової, А. Войцеховський виділяє гіпотезу, запропоновану в 1992 році київськими дослідниками геологом Р. Фурдуєм і фізиком Ю. Швайдаком, викладену ними в монографії «Привабливість таємниці» [140]. Вони вважають, що «мегалітичні споруди (у всякому разі деякі з них) можуть бути складними технічними обладнаннями, а саме – генераторами акустичних або електронних коливань». У своєму припущенні вони спиралися на відкриття англійських учених про те, що мегаліт Роллрайт перед сходом сонця видає сильне ультразвукове випромінювання, яке згодом згасає. «Водночас енергія випромінювання кожного окремого каменю невелика, але точне розташування всього каміння створює потужний енергетичний потік» [205, 140].

Про сейди, як про резонатори акустичних коливань, пише В. Мизін у публікації «Сейди, мегаліти російської Арктики». Там же він згадує про звукові ефекти, вироблені ними.

Багатий фотоматеріал прадавніх споруд, що дозволяє досліджувати протоленд-арт і порівняти його з творами ленд-арту, поданий на електронних ресурсах американського фотографа М. Бріджес [309] і швейцарського фотографа, журналіста Д. Джерстера [195], а також на інших сайтах, присвячених прадавнім цивілізаціям.

Інформація щодо впливу об'єктів протоленд-арту на довкілля опублікована в працях російських науковців: А. Платова «Мегаліти Російської рівнини» [107], В. Рибнікова «Таємниці дольменів» і Є. Файдиша [243]. Учені



солідарні у версії, що прадавні мегалітичні споруди є прадавніми способами гармонізації взаємин людини і природи.

Думка про «ноосферу», що згадується Є. Файдишем, отримала подальший розвиток у статті російського дослідника Н. Жиркової «Нові підходи в розвитку дизайну» [56, 57]. Вона пише про важливість «ноосферного підходу» до дизайну, який поєднує всі кращі сторони раціональності й емоційного сприйняття.

Важливою частиною цієї праці є дослідження світового досвіду ленд-арту, де твір стає об'єктом ландшафтного дизайну. У результаті аналізу літератури, зокрема роботи англійського ландшафтного архітектора Ж. Джелліко «Дослідження ландшафтного дизайнера понад 80 років» [164–167], з'ясовано, що бурхливі історичні й культурні події початку ХХ століття намітили рух у бік пошуку нової мови ландшафту. Перші невеликі за розмірами та поодинокі експерименти намітилися в другій чверті століття. Але загалом до середини століття в ландшафтному дизайні не відбулося нових відкриттів. Осмислення важливості ландшафту в теорії ландшафтно-архітектури здійснилося наприкінці 1960-х. Ознаменувався цей процес виходом книги Я. Мак-Гарга «Дизайн із природою» (1969), де автор указував на нераціональне використання земельних ресурсів і шляхи виходу з ситуації, що склалася [175]. У 1971 році на конференції в Північній Америці в Портленді (шт. Орегон) Я. Мак-Гарг виступає з доповіддю «Людина: планетарне захворювання», в якій висвітлює агресивну діяльність людини щодо природи і порушує питання виживання людства як виду [176]. Уплив ідей вченого на подальший розвиток ленд-арту буде показаний у наступних розділах.

Ландшафт набуває все більшого значення в житті суспільства, що зумовило ствердження природо відновлювальної функції мистецтва. Дії художників стали каталізатором руху в ландшафтній архітектурі. Про це пише Д. Бердслі в статті «Слово для ландшафтно-архітектури» [256]. Він указує на важливу функцію ленд-арту, що затвердилася в практиці: участь

творів ленд-арту в меліораційних роботах (він називає їх ландшафтним мистецтвом). Учений підкреслює, що твори початку третього тисячоліття мають екологічну спрямованість, візуальну привабливість, непрості технічні вирішення і складний концептуальний задум. Як приклад він указує на роботи компанії «Пітер Лац і партнери» (Latz + Partners) і реставрацію району Сочимілько в Мехіко (Мексика).

На роботи П. Лаца також звертає увагу німецький ландшафтний архітектор і мистецтвознавець У. Велачер. Його захоплює реалізація перетворення промислових об'єктів в об'єкти культурно-спортивного користування (зміна їх функції та змісту). Деякі з розглянутих ним ландшафтних робіт межують із ленд-артом і ландшафтною архітектурою, що знайшло своє відбиття в його монографіях «Між ландшафтною архітектурою й ленд-артом» [193] і «Синтаксис ландшафту. Ландшафтна архітектура Пітер Лац і партнери» [192]. У цьому контексті треба зазначити взаємозв'язок між роботою «Пам'ятники Пассейк, 1967» піонера ленд-арту Р. Смітсона (докладніше вона буде розглянута пізніше) і масштабним громадським ландшафтним парком Дуйсбург-Норд (1990–2001) у Німеччині, створеним компанією «Пітер Лац і партнери». Роботу Р. Смітсона дизайнер розглядає як ідейне джерело [192].

Важливо зазначити, що практичним змінам у ландшафтній архітектурі сприяли дослідження британських, американських і канадських теоретиків П. Вокера [190], К. Говетт [161, 162], П. Джейкобса [163], Ж. Джелліко, С. Джелліко [167], С. Крога [170], Л. Оліна [179], М. Трейба [188], Н. Фейрбротер [158]. Їхні роботи порушують питання необхідності створення нових «захоплюючих» ландшафтів. Так, С. Круг зазначає, що для їхнього створення необхідні нові підходи, взаємопов'язані з мистецтвом, і як у мистецтві «об'єкти не обов'язково повинні бути гарними» [170, С. 60]. Погоджуючись із твердженням художника ленд-арту Д. Таррелла, що «засоби мистецтва – це сприйняття», він пише, що «не дивно, що Роберт Смітсон, Карл Андре, Крісто, Майкл Хейзер, Денніс Оппенгейм та інші

художники звернулися до краєвиду як форуму й/ або довілля. Пейзаж підкреслює чинники, які посилюють сприйняття <...>, переповнюється прихованою присутністю, обмежений порівняно невеликими метафоричними асоціаціями» [170, с. 60]. Жофрей і Сьюзан Джелліко звертають увагу на те, що «нове ставлення людини до довілля є революційним, а ландшафтний дизайнер, на відміну від художника, зумовлений багатьма чинниками... Тому ми маємо звернутися до художників за баченням майбутнього» [167, с. 82]. П. Вокер описує свою практику формування ландшафтів на принципах мінімалізму, «які безтурботні й незахарашені, але все-таки виразні й мають сенс» [190, с. 88].

Про зміст як «колективне втілення цінностей» у ландшафті міркує М. Трейб, що «відрізняє ландшафтну архітектуру від простого “садівництва”» [188, с. 100]. Долучаються до концептуалізації ландшафту й інші теоретики та практики. Зміни в ландшафтному архітектурному мисленні, за твердженням Л. Оліна, відбивають інтелектуальні тенденції в суспільстві [179, с. 73]. Н. Фейрбротер дотримується позиції, що в ландшафті має бути відображений мінливий світ: «ясна адаптація середовища існування до нашого нового промислового стану» [158, с. 82]. К. Говетт продовжує: «ландшафтні архітектори мають бути здатними уявляти і створювати ландшафтні форми, які виражають вищі цінності і сподівання американської культури напередодні третього тисячоріччя» [162, с. 109]. П. Джейкобс пише про «ландшафти розширеного поля», які акумулюють у собі історію й погляд у майбутнє; розкривають індивідуальні судження й систему цінностей» [163, с. 121].

Така теоретична основа кінця ХХ сторіччя дозволила підійти до формування ландшафту як до твору мистецтва. Ілюструють вищезазначене реалізовані ландшафтні проекти американського архітектурного критика й ландшафтного дизайнера Ч. Дженкса, багато з яких є творами ленд-арту. На відміну від П. Лаца, він не працює з реді-мейдами – він «ліпить» рельєф, домагаючись художньої виразності простору. Проведені ним теоретичні дослідження й аналіз проблем, що виникли в просторі

архітектури, Ч. Дженкс іноді пояснює через зіставлення із творами мистецтва й літератури. Він також пише про важливість виникнення метафори і створення смислових кодів візуального сприйняття саме в тому місці, де є адекватна можливість їх прочитання глядачем: «... межі кодів, зумовлені навчанням і культурою, визначають спосіб прочитання...» [47, с. 43].

Поняття метафори й синтаксису (композиції) у візуальній мові ландшафтної архітектури розкриває член-кореспондент РААСН, академік Ю. Курбатов у книзі «Нариси з теорії формоутворення» (2015). Так само він указує на необхідність новизни, емоційності архітектурного простору, створення нових кодів художньої мови й художнього підходу до ландшафту [92].

Двоїста сутність деяких сучасних творів ландшафтного дизайну (дизайнерська й художня складові) представлена в теоретичному дослідженні «нових» ландшафтів О. Забеліной «Пошук нових форм у ландшафтній архітектурі» [58] і спільній теоретичній праці О. Сокольської, В. Теодоронського, А. Вергунова «Ландшафтна архітектура: Спеціалізовані об'єкти» [125]. О. Забеліна в ландшафтну архітектуру вводить поняття «арт-ландшафт». Учена ілюструє невеликі за розміром ландшафти, називаючи їх садами. Вона пише: «... форма і структура таких садів подібні до творів безпредметного мистецтва ХХ століття. У цих садах ідея превалює над традиційними характеристиками саду. Іншою відмінною рисою цих садів є використання в них нових технологій і матеріалів» [58, С. 4]. Спираючись на особливості кожного саду, нею виділені такі групи арт-ландшафтів: «кінетичні сади», «гра в сад», «сади-артефакти», «сади-інсталяції» і «сади зі штучними елементами». Основою арт-ландшафту є художня ідея і форма реалізації (зазначені групи). Це дозволяє розглядати деякі ландшафтні твори ленд-арту як об'єкт ландшафтного дизайну, що підтверджує двоїсту сутність ленд-арту. Загальною характеристикою «арт-ландшафтів» вона зазначає: невелику їх територію; будову, подібну до музейної експозиції (велика увага до деталей); застосування штучних матеріалів; формування єдиної

композиції як картини. Парк-виставка ландшафтного мистецтва в Йюлих (земля Північна Рейн-Вестфалія, Німеччина), представлений у книзі «Ландшафтна архітектура: Спеціалізовані об'єкти» [125, с. 162], демонструє приклад арт-ландшафтів, зібраних в одному парку, хоча під час його опису цей термін відсутній.

Білоруські дослідники М. Демидко й О. Євсєєва «арт-ландшафти» відносять до групи малих садів, що відрізняються за семантичною ознакою [222]. Оскільки об'єктом їхнього дослідження є малий сад у міському докїллі, то таку групу непостійних садів, як «гра в сад», вони не залучають до кола досліджуваних матеріалів. Однак вони згадують про розширення типології малих садів, запропонованої Н. Унагаєвою, а саме: «сад-букет», «висячий сад», «сад-місце зустрічей», «сад-символ», «особистий сад». Узагальнюючи свої дослідження, вони пишуть, що «малий сад на сучасному етапі продовжує еволюціонувати, <...> набуває нових засобів і прийомів вирішення, нових художніх образів» [136].

Про перевагу в композиції малого саду «декоративних елементів із високим емоційним впливом» йдеться в посїбнику «Ландшафтне проектування» (2011) російського автора Н. Бауера [13, с. 161]. Малий сад він виділяє «як основний об'єкт ландшафтного дизайну».

Питання теорії і практики сучасної ландшафтної архітектури висвітлені в таких працях російських науковців, як «Ландшафтний дизайн і стійкість довкілля» [106], «Міський ландшафтний дизайн» [104]; дисертації «Архітектурно-ландшафтна реконструкція як засіб оптимізації міського довкілля» В. Нефедова [105] та роботі «Проблеми типології й композиції в ландшафтній архітектурі другої половини ХХ — початку ХХІ ст.: закордонний досвід» Н. Унагаєвої [135]. Учені зазначають, що вичерпність ресурсів й екологічні проблеми призвели до розуміння важливості комплексного вирішення ландшафтного простору. Дослідницька гіпотеза Н. Унагаєвої полягає в припущенні того, що на появу нових об'єктів ландшафтної архітектури й розвиток їхньої композиції впливають філософія

«глибокої» екології (вираз Н. Унагаєвої), художнє осмислення прагматичних завдань містобудування й архітектури. Розглянуті нею приклади тільки частково стосуються об'єктів ленд-арту, що дозволяє розглянути досліджуване явище на тлі максимально широкого діапазону ландшафтної архітектури.

В. Нефьодов, як прецедент задіяння ленд-арту в міське довкілля, демонструє роботи американських художників Крісто й Ж. Клод, а також на невеликі експерименти студентів СПбГАСУ зі створення творів ленд-арту, виконані в Роценому, і макети студентів Національного інституту садівництва Франції в Анжу [105].

Художні та дизайнерські аспекти японської традиції саду, де накопичений досвід не лише його екстер'єрного та інтер'єрного варіантів, використання наділених певною символікою об'єктів і різноманітних матеріалів, а й оперування світлом та тінню у формуванні образно-змістовної концепції розглядає у своїх працях український мистецтвознавець С. Рибалко [112]. Учена підкреслює вплив садового мистецтва на різноманітні сфери художньої та дизайнерської діяльності: від засобів організації житлового та громадського середовища до вбрання та жанрової структури образотворчого мистецтва.

## **1.2. Обґрунтування джерельної бази та методів дослідження**

Специфіка предмету дисертації, її мета та завдання зумовили особливості джерельної бази роботи. До кола досліджуваних матеріалів залучені не лише літературні джерела, а й розмаїтий візуальний матеріал: фото- і відеодокументації, замальовки запланованого об'єкта ландшафтного дизайну й карти місця його встановлення.

Для отримання максимально широкого уявлення про ленд-арт були вивчені персональні сайти художників і дизайнерів, які працюють у цій галузі, та сайти, що висвітлюють практику сучасного мистецтва й

ландшафтного дизайну. Візуальна інформація засвідчила, що ленд-арт розвивається як мистецьке та дизайнерське явище. Для ілюстрації останнього були вивчені арт-ландшафти (із залученням творів ленд-арту) і щодо їхніх розмірів сформовані групи невеликих (камерних) арт-ландшафтів і арт-ландшафт парків. Оскільки основу дослідження становлять арт-ландшафти, що існують нині, то вивчення ландшафтної ситуації кожного з них здійснювалося за допомогою картографічного сервісу «Карти Google» від компанії Google. Скріншоти представлені в альбомі ілюстрацій.

Арт-ландшафти (із залученням творів ленд-арту), створені в Арт-Центрі Сторм Кінг та Арт-Центрі Омі в Нью-Йорку, ілюструють один із напрямів включення арт-ландшафтів у ландшафтну структуру (як частина арт-експозиції). Створення їх на цій території допомогло зберегти ранні твори ленд-арту та сприяло розвитку інновацій не тільки в ландшафтному дизайні, але й соціальному розвитку території. Варто зазначити, що робота арт-центрів налаштована на цілорічну діяльність: вона містить програми виставок, освітніх курсів, лекцій, арт-резиденцій та інші види діяльності, спрямовані на всебічне співробітництво з місцевими мешканцями. Для дисертаційного дослідження важлива постійна колекція масштабних арт-ландшафтів, які демонструються на території арт-центрів.

Велика колекція арт-ландшафтів і сучасних скульптур, установлених просто неба, розташована в Гавані Кайпара на Фермі Гібса, що в 47 км. до півночі від Окленда в Новій Зеландії [287]. Це приватна колекція новозеландського бізнесмена А. Гібса. Тому відмінною рисою її від арт-центрів є важкодоступність для відвідувачів: для публіки вона відчинена, як правило, один раз на місяць. Окремі роботи настільки масштабні, що чітко фіксуються супутниками. Більша їх частина була спеціально замовлена для цього простору.

Постійна та тимчасова колекції арт-ландшафтів представлені на фестивалях «Арті Селла» [253] і «Шомон-Сюр-Луар» [282]. Так само, як і в арт-центрах, у діяльності фестивалю «Арті Селла» існує певна

культурна та освітня програми. Великий простір парку є територією сучасного мистецтва й лабораторією ландшафтного дизайну: він поступово заповнюється арт-ландшафтами й сучасною скульптурою. Як особливість творів слід зазначити, що вони створювалися і створюються з матеріалів, узятих у цьому місці з довкілля. Маєток Шомон-Сюр-Луар, розташований між містами Тур і Блуа у Франції, відомий стародавніми інтер'єрами, екстер'єрами, садами, а також виставками сучасних художників, фотографів і проведенням на своїй території Міжнародного фестивалю садів з 1992 року. На цій території експериментують художники, садівники й ландшафтні дизайнери. Деякі з арт-ландшафтів створені із залученням творів ленд-арту.

Для розуміння можливостей задіяння в ландшафтний дизайн творів ленд-арту нами досліджений досвід фестивалю концептуального мистецтва триєннале «Ечиго Цумарі Арт Філд», що проходить на великій території між містами Токамаці й Цунан у Японії [279]. Крім різних арт-практик (зокрема й ландшафтних), цей фестиваль надав світові нову модель взаємин людина-природа. Мистецтво стало чинником, що об'єднує людину й місце (мистецтво «вийшло» у відкритий простір, «подолало» галерейну ізольованість і «відновило» свою функцію – бути частиною життя, що і прагнули зробити художники ленд-арту на початку свого руху). За вісімнадцять років проведення цього фестивалю (існує з 2000 року) територія маленьких міст – Токамаці, Цунан і прилеглих до них сіл (територія півдня префектури Ніїгата), які на той момент практично припинили свій розвиток, із приходом мистецтва отримали «новий подих». За цей період художники з 38 країн створили понад 160 робіт. Модель «розкиданості» на значній території (760 кв. км) арт-об'єктів й арт-ландшафтів виявилася найбільш ефективною для реалізації поставленої мети. Виникли різні форми співробітництва між людьми (волонтерський рух, міжнародне студентське співробітництво, допомога місцевого населення тощо).



Матеріали щодо українського ленд-арту сформовані у дві групи: перша об'єднує фото-, відеодокументацію, надану в електронному вигляді в мережі Інтернет; друга – це особисті документи автора дисертаційної роботи. Перша об'єднує сайти зі згадуванням заходів, де створюються твори ленд-арту в Україні. Основна частина особистих матеріалів складає фото-, відеодокументацію творів, виготовлених на міжнародному симпозіумі ленд-арту «Простір покордоння», що відбувається в Сумській області. Сюди належать документи щодо заснування парку ленд-арту в Миропіллі (Сумська область) (2013) й арт-центру «Могриця» (Сумська область) (2014), оскільки ці значущі події в історії розвитку українського ленд-арту сформувалися на базі цього заходу.

Методологічна база дослідження складається із загальнонаукових (емпіричних, теоретичних) і спеціальних методів дослідження. З них системний підхід формує основу методологічних принципів (вимог) нашої роботи. Щодо нього рух ленд-арт розглядається як явище не тільки в художньому світі, але й як подія, що впливає на життєвий простір суспільства. Треба зазначити, що сукупність пізнавальних принципів системного підходу не має твердих обмежень. Конкретний етап дослідження вимагає певних методів.

Спираючись на системний аналіз, ми з'ясували мету й завдання роботи, що передбачає відбір і систематизацію джерел, а також визначення актуального стану вивченості об'єкта. Основою для вирішення цього слугували добірка наукової й оглядової літератури, а так само деякі картографічні матеріали. Завдання сформувалися розподілом мети дослідження на підпроблеми. У цьому разі був застосований метод «дерева цілей».

Серед емпіричних методів наукового дослідження були використані спостереження й порівняння, що на основі фактів реалізуються за допомогою таких прийомів, як опис, аналіз, індукція (від часткового до загального). Це дозволило із загальної кількості творів ленд-арту виділити групу

ландшафтних робіт, що є об'єктами ландшафтного дизайну. З них були встановлені способи формування творів щодо яких ці об'єкти й розглядалися.

Метод ретроспективного аналізу має на увазі розгляд об'єктів у минулому. Він був застосований під час дослідження історії й виявлення генетичного коріння ленд-арту. Залучення цього методу дозволило найбільш цілісно й послідовно простежити взаємовплив художніх практик (одних на інші) у ХХ столітті, визначити коріння ленд-арту (в авангардних напрямках минулого століття). Також на базі цього методу сформульовані етапи становлення ленд-арту у світовій практиці й визначена специфіка формування українського ленд-арту.

Крім емпіричних методів наукового дослідження, були застосовані теоретичні методи наукового дослідження, а саме: узагальнення й абстрагування. Ці методи дозволили відокремити важливі складники об'єктів дослідження і схематично їх зафіксувати. Спираючись на узагальнення й абстрагування, ми уточнили визначення цього явища, а на основі методу узагальнення були зроблені висновки.

Твори ленд-арту – це численна й різноманітна художня практика, що відрізняється не тільки розмірами, матеріалами, але й місцем створення й демонстрації твору. Тому в цій роботі був використаний метод індукції, який характеризується спрямованістю думки від часткового до загального. Індукція була застосована в процесі дослідження творів ленд-арту як об'єкта ландшафтного дизайну.

Специфіка об'єкта дослідження вимагає застосування спеціальних методів дослідження. Історико-порівняльний метод дозволив розглянути ленд-арт у контексті історичного, художнього й культурного розвитку. Це найбільш цілісно розкрило період формування художньої думки й матеріального втілення такого явища; визначило етапи його розвитку; указало на період задіяння творів ленд-арту в простір ландшафтного

дизайну й комплексного вирішення ними утилітарних функцій, виявило тенденцію розвитку.

Формально-типологічний метод застосовувався при виявленні типології творів ленд-арту. Історико-порівняльний метод і прийоми семантичного, формального, образно-стилістичного аналізу дозволили розглянути ленд-арт у контексті історичного, художнього й культурного розвитку, визначити варіантів інтеграції твору ленд-арту в ландшафтну ситуацію (інфраструктуру).

Отже, у дослідженні розроблена комплексна методика, що ґрунтується на системному й міждисциплінарному підходах. Дослідження проводилося в межах постановки проблеми, визначення мети, прийняття стратегічних рішень щодо діагностики ситуації й розробки розв'язання проблеми.

Загальнотеоретичним фундаментом наукової роботи стали праці з історії розвитку мистецтва й дизайну як соціальних феноменів, що здійснено в роботах таких теоретиків, як Р. Арнхейм [8], В. Аронов [9], К. Глущенко [32], У. Гомперц [33], Д. Горбачов [34, 35], Я. Демиденко [44, 45], В. Кандинський [62], Н. Ковешнікова [63], А. Моргунов [103], О. Спіркіна [126], Т. Тюріна [132]. Розумінню трансформацій, що відбувалися в мистецтві й дизайні сприяли роботи філософів Г. Гадамера [29], М. Гайдеггера [141], К. Уїлбера [133] та ін.

Питанням становлення та теоретичного підґрунтя дизайну займалися О. Бойчук [18], О. Генісаретський [30], В. Даниленко [42, 43], М. Коськов [64], Г. Мінервін [50], С. Михайлов [100, 101], В. Рунге [115, 116], В. Шимко [147, 148].

Важливий для нашого дослідження аналіз художньо-проектних практик межі ХХ–ХХІ ст. розглядають Н. Барсукова [11], В. Гаврилов [28], А. Демшина [46], К. Єнютіна [53], А. Єфимова [54, 55], С. Крилов [89], К. Подільська [108], О. Чепелик [145]. Контекстність як загальносвітову тенденцію досліджує Г. Вершинін [23].

## Висновки до розділу

Аналіз фахової літератури в контексті проблеми дослідження засвідчив зростання інтересу до ленд-арту серед науковців. Деякі аспекти історичного розвитку ленд-арту в Америці, Європі й Азії розглянуті в працях С. Беттгер, М. Гудінга, Ж. Іпполіто, Д. Кастнера, Е. Кордік, М. Лайлаха, Е. Ролінгс, Д. Слімана, Акіко Такасуе, Б. Тафнелла, Б. Уолліса; С. Уолліса, У. Фурлонга; Н. Хорісаки-Крестенс.

Окремі аспекти генетичного розвитку ленд-арту виділилися в концепцію, що бачить генетичні джерела в мистецтві ХХ ст. (редимейд і мінімалізм). Але первинними спорудами, які візуально асоціюються з творами ленд-арту і є джерелом натхнення художників є прадавні пам'ятки (мегалітичні споруди, геогліфи, кургани тощо) (Д. Бердслі, Д. Бордон, І. Емізлев, Р. Краус, Б. Тафнелл, Б. Уолліс) та недовговічні (тимчасові) прототипи ленд-арту – «кола на ланах».

Український ленд-арт висвітлений у науковій літературі значно менше. Огляд основних етапів його розвитку й аналіз окремих об'єктів міститься в статтях Г. Вишеславського. Решта публікацій стосується переважно царини арт-критики. Отже, назріла необхідність формування загальної картини розвитку світового ленд-арту з урахуванням дизайнерської проблематики та українського досвіду.

Специфіка предмету дослідження вимагає залучення до джерельної бази різного типу джерел, серед яких об'єкти ленд-арту, що перебувають у спеціальних парках, локаціях, належать до музейного чи міського простору; матеріали інтернет-сайтів та картографічного сервісу Гугл, матеріали арт-фестивалів і симпозіумів, фото- та відеодокументація.

Відповідно до поставлених завдань обрано методику дослідження, яка базується на загальнонаукових і спеціальних методах і прийомах аналізу, що дозволяє не тільки осмислити різні за часом, формою, матеріалом і призначенням об'єкти прото-ленд-арту, ленд-арту та ландшафтного

дизайну, а й побудувати загальну картину розвитку цієї галузі художньої та дизайнерської діяльності.

Наприклад, методи ретроспективного й формального аналізу застосовані в побудові ретроспективної картини розвитку ленд-арту й виявленні його генетичного коріння. Історико-порівняльний метод і прийоми семантичного, формального, образно-стилістичного аналізу дозволили розглянути ленд-арт у контексті історичного, художнього й культурного розвитку. Серед теоретичних методів наукового дослідження застосовані методи індукції, узагальнення й абстрагування.

## РОЗДІЛ 2

### ГЕНЕЗИС ЛЕНД-АРТУ В ХУДОЖНІЙ ТА ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

#### 2.1. Понятійний апарат роботи

Специфіка ленд-арту як порівняно новітнього виду художньої діяльності, що існує в мистецькому та дизайнерському вимірах, зумовлює необхідність формування понятійного апарату дослідження, уточнення змісту окремих термінів. Так, формування ленд-арту відбувалося в межах сучасного мистецтва, що вимагає визначення поняття «сучасного». У теорії мистецтва існують два терміни, що мають у перекладі з англійської значення «сучасний»: «*modern art*» і «*contemporary art*». Позначають вони різні часові періоди: «*modern art*» – мистецтво, створене в ХХ столітті до Другої Світової Війни; «*contemporary art*» – після Другої Світової Війни. Відповідно, перше називають модерністським (Т. Адорно, В. Беньямін, К. Грінберг), друге – сучасним (Р. Краус). Водночас слід зазначити, що в західній термінології «*contemporary art*» – це мистецтво, яке «створюється в контексті сьогодення, реагує на свій контекст, або коментує його», «симптом сучасності», допомагає глибше «зрозуміти контекст часу» [221].

Російські вчені мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ ст. позначають двома термінами: «сучасне мистецтво» і «актуальне мистецтво». Дослідник Є. Липський у своїй дисертації «Мистецтво в контексті соціальних трансформацій і зміни філософських парадигм у західній культурі» вказує, що під терміном «сучасне мистецтво» в російській науковій літературі мається на увазі «увесь спектр жанрів мистецтва, зокрема актуальне». «Актуальне мистецтво» він уважає аналогом «*contemporary art*» [96]. «Актуальний (від латинської *actualis* – діяльний) означає такого (таке), що виражає теперішній час відразу й цілком, задає почуття часу й тим самим впливає на дійсність», — розкриває це поняття К. Андрєєва у своїй

дисертації «Формально-тематична еволюція актуального мистецтва другої половини ХХ століття» (2005) [7, с. 1].

Український мистецтвознавець Л. Смирна щодо «Сучасного мистецтва» пише, що цей термін «розмитий», що зумовлене незавершеністю «процесу формування сучасного мистецтва як напрямку». Дослідниця виділяє «поняття «сучасне мистецтво» й «контемпорарне (новітнє) мистецтво». У першому випадку мова йде про твори 1960–1980-х років, у другому – це мистецтво на межі ХХ–ХХІ століть» [241].

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що попри деякі відмінності в термінології існує єдність у думці, що авангардні твори від кінця 1960-х років належать до «сучасного мистецтва».

Стосовно терміну «ленд-арт» підкреслимо, що це не перша назва цього явища мистецтва. Першу назву «земляні роботи» (Earthworks) винайшов відомий теоретик мистецтва Р. Смітсон. Цей термін використано ним у статті «Експерсія по пам'ятниках Пассейк, Нью-Джерсі». Для розуміння контексту, у якому сформувався новітнє поняття, розглянемо декілька теоретичних праць мистецтвознавця.

В есе «Ентропія й нові монументи» (1966) Р. Смітсон пише про нові «відкриття» в скульптурі [333]. У ньому він констатує факт появи «нових монументів», які створювали Д. Джадд, С. Ле Вітт, Р. Морріс, Д. Флавін і деякі члени групи «Парк Плейс Груп». Групою «Парк Плейс Груп» Р. Смітсон називає художників, творчість яких була вперше показана в однойменній галереї в Нью-Йорку (США): Л. Валледор, Р. Гросвенор, Є. Магар, Ф. Майерс, Т. Мелчер, Е. Руда, М. ді Суверо, Д. Флемінг і П. Форакіс.

Р. Смітсон розмірковує про джерело ідей для нових робіт і в цьому контексті виділяє таких авторів, як У. Інслі, Ф. Стеллу, П. Хатчинсона, майстрів роботи з хрому і пластику – Л. Белла, К. Кауфмана, П. Тека й робить висновок, що вони змінили і зруйнували традиційні уявлення про скульптуру, її матеріали і властивості, яким до того моменту були характерні

твердість і візуальна стабільність форми. Вона (скульптура) набула якостей, притаманних для часу, її фізичні характеристики зовсім необов'язково повинні бути стабільними, вона може бути не тільки об'єктом, але і процесом. Про значення часу в «Зібранні творів» Р. Смітсона написано: «Критика, що залежить від раціональних ілюзій, звертається до суспільства, яке цінує тільки мистецтво товарного типу <...>. Окремі «речі, форми, об'єкти, фігури». Коли річ видна через свідомість тимчасовості, вона перетворюється в щось, що мінливе. Цей всепоглинаючий зміст дає ментальну основу для об'єкта, так що він перестає бути простим об'єктом і стає мистецтвом <...>. Кожний об'єкт, якщо це мистецтво, заряджається терміном часу, хоча він статичний» [185, с. 111–112].

У цьому контексті важливо враховувати, що таке розуміння скульптури відбулося під впливом наукових досягнень у галузі фізики, а саме: різних поглядів щодо того, що таке минуле й майбутнє. Англійський фізик-теоретик С. Гокінг указував на неспадання енергії для ізольованої системи. Щодо часу він пише: «Закони науки не роблять відмінності між напрямом уперед і назад у часі» [244]. Порівнюючи подібні висловлювання з міркуваннями Р. Смітсона про «нові пам'ятники», простежується їхній взаємозв'язок, який художник підтверджує, цитуючи В. Набокова: «майбутнє – це всього лише минуле, видиме з іншого кінця» [333].

Цю думку художник втілює у роботі «Пам'ятники Пассейк, 1967». Подорожуючи містом Пассейк, він спостерігав за споруджуваними об'єктами, як за руїнами прадавньої історії: Р. Смітсон подумки поміняв вектор часу, розгорнувши його рух на протилежний. Це перетворило зміст об'єктів, що існують, і суть навколишнього простору – вони стали прадавніми об'єктами мистецтва, а навколишній простір перетворився в простір артефактів (реді-мейди в ленд-арті). За результатами своєї подорожі Р. Смітсон написав статтю «Експедиція по пам'ятниках Пассейк, Нью-Джерсі» з описом своїх міркувань, до яких додав фото. Фотодокументація художньої події, що сталася, стала обов'язковою частиною будь-якого твору ленд-арту.



Це встановилося в результаті необхідності донести свої ідеї з природного простору в простір галереї [186, с. 68–74]. Після цієї поїздки дії художників із землею він позначив як «земляні роботи». Назва була їм узята з науково-фантастичного роману «Земляні роботи» Б. Олдисса, опублікованого в 1965 році. Термін «земляні роботи» характерний для періоду становлення ленд-арту в Америці [278].

Про «нові монументи» Р. Смітсон пише в ще одному есе – «Випадання розуму в осад: земляні проекти» (1968). У ньому автор розмірковує про нові експерименти в скульптурі, особливо виділяючи роботи, де земля використовувалася як художній матеріал. Для ленд-арту воно було базовим документом. [185].

Наступне есе Р. Смітсона – «Попередня теорія не-місць» (1968) розкриває суть його творів ленд-арту під загальною назвою «Не-Місця» [184]. Таких «Не-Місць» було створено десять. Кожний варіант із цієї серії складався з таких частин: купа мінералів, упакованих зазвичай у металеві контейнери; топографічна карта зі вказівкою місця, звідки вони були взяті; світлини місця, процесу й інші документи. Згідно із запропонованою концепцією «Місце» – це минуле місце мінералів у природному просторі й умовне зображення їх на карті, «Не-Місце» – нове місце в галереї і, по суті, не є їхнім реальним місцем.

Нова галузь мистецтва, що характеризувалася нетрадиційним художнім матеріалом (землею), місцем демонстрації (у доквіллі), а також змістом творів (пошук автентичності), «вимагала» нового позначення. Складність полягала в тому, що художники, які експериментували в ландшафті, були представниками різних рухів і напрямів сучасного мистецтва, а саме: «Хеппенінг (К. Олденбург), Флюксус (В. Де Марія), Арте Повера (В. Де Марія, М. Хейзер, Р. Морріс, Д. Оппенхейм, Р. Смітсон), Мінімалістичні інсталяції (К. Андре, С. Ле Вітт), Концептуальне мистецтво (С. Ле Вітт, С. Кальтенбах), архітектура, ландшафт і енвайронментальний дизайн (Х. Байер), археологічні розкопки (М. Хейзер)...» [184, с. 24].

Однак, як зазначає С. Беттгер, перша виставка в Нью-Йорку об'єднала всю цю розмаїтість і критики звели її назву до одного слова – «Earthworks». У своїх дослідженнях вона так само назвала це художнє явище «рухом «Earthworks».

Щодо виставки С. Беттгер зазначила, що ця подія (виставка) «може ретроспективно розглядатися як більш ранній жанр того, що стало ширше відоме як міжнародний Land Art» [184, с. 24].

У контексті дослідження поняття «рух «Earthworks» (С. Беттгер), необхідно виділити публікацію «Ленд-арт, коли наша мова говорить про нашу природу» дослідниці Л. Монастерії. Вона пише: «Land art, також відоме як Earthwork, – це не течія в мистецтві, ані навіть художній рух, це, навпаки, реальна діяльність між природою і людиною. Наприкінці 60-х років вона виникла як тенденція, спрямована на перетворення ландшафту в матеріал художника» [316].

Історію виникнення терміну «Land Art» розкриває дослідник Д. Сліман. Він зазначає, що до середини 1990-х в Америці роботи художників у ландшафті називалися «Earthworks» або «Earth Art», в Європі це було – «Land Art». При цьому він згадує Д. Бердслі, який зазначає у своїй книзі «Земляні роботи й далі: сучасне мистецтво в ландшафті», що «тільки скульптури на землі й із дерну можуть бути позначені як земляні твори» [152]. Різницю в термінах («Earthworks» і «Land Art») Д. Сліман пояснює тим, що в телешоу Д. Шума демонструвалися твори європейських авторів, що показують інші рішення в ландшафті. Так, наприклад, на відміну від масштабних «втручань» у рельєф ландшафту американського художника Р. Смітсона у творах британських авторів (Р. Лонг, Х. Фултон) була присутня «англійська чутливість» [183, с. 12.], що характеризувалася мінімальним порушенням земної поверхні. Ленд-арт він визначає як «метод (техніку) розкриття, засіб привернення уваги до сучасних аспектів природних явищ, покликаних формувати ландшафт або природу» [183, с. 223].

Подібно Д. Бердслі, який поєднує назву художнього явища «Earthworks» з матеріалом твору (землею), білоруський дослідник М. Можейко взаємодію з різним довкіллям диференціює як «традиції Sky-art, Sea-art, Land-work...» [109, с. 521, 522]. Твори художників, що працюють із землею, він визначає як «неможливе мистецтво» [109, с. 494–496]. Щодо творів «неможливого мистецтва» теоретик констатує, що вони завжди «свого роду happening» і «саморуйнівне мистецтво», також називає його «тендітне <...> ефемерне мистецтво». Щодо дефініції він продовжує: «в Італії драматизують, і там це arte povera, у Штатах мислять практично й говорять про Earth-work» [109, с. 521, 522]. У своєму дослідженні М. Можейко спирається на теоретичні міркування італійського арткритика Д. Челанта, який пише: «... сутність мистецтва arte povera „полягає в тому, що художник оперує тут матеріалами фактичної властивості, тотальною реальністю, намагаючись трактувати цю реальність особливим способом“, – художника в цьому разі „приваблює субстанція природності“ <...>. Отже, згідно з концепцією художньої творчості, „Н.М.“ діяльність художника “полягає у вживанні найпростіших матеріалів і природних елементів (земля, вода, мідь, цинк, ріки, суходіл, сніг, вогонь, трава, повітря, камінь, електрика, уран, небо, вага, сила, ваги, висота, вегетація тощо)” (Д. Челант)» [109, с. 495].

Арт-критик та історик Е. Люсьє-Сміт у французькому виданні книги «Сучасне мистецтво» (1996) запропонував терміни «енвайронмент» і «ленд-арт», де «ленд-арт» був об'єднаний із концептуалізмом (про це пише український художник і теоретик П. Бевза) [14]. Під творами ленд-арту Е. Люсьє-Сміт розумів «об'єкти», виконані у відкритому просторі або виставкових залах із використанням природних матеріалів, а термін «мистецтво в довкіллі» («енвайронмент») відносив до дій – акції, перформансу й хепенингу. Утім, виділяє П. Бевза, у німецькому виданні «Сучасного мистецтва» (2001) Е. Люсьє-Сміт з'єднує ленд-арт із боді-артом, при цьому вже не згадує про термін «мистецтво в довкіллі» («енвайронмент»).

П. Бевза також згадує про С. Хантера – мистецтвознавця і професора Принстонського університету (США), який у своїй книзі «Сучасне мистецтво», описуючи ленд-арт і дії створення твору, позначив їх як «Земля й Роботи на Будмайданчику» [14]. Зі свого боку П. Бевза пропонує власний термін: «мистецтво довкілля», що ідентичний перекладу «environment» [24].

Ленд-арт з енвайронментальною естетикою пов'язує російська дослідниця Л. Бичкова: «ленд-актори на практиці реалізували деякі принципи енвайронментальної естетики» [95, с. 277–278]. «Енвайронмент» і «Енвайронментальна естетика» тотожні поняття. Осмислення поняття енвайронментальної естетики описане в працях американського філософа А. Берлеанта (A. Berleant) [95] і російського дослідника В. Бичкова [95]. «Ленд-арт» у складі «Енвайронменту» розглядають американський дослідник С. Бовер (S. Bower) [263, 264] й український мистецтвознавець Г. Вишеславський [25, с. 433–436, 449–454; 27].

А. Берлеант указує на особливості енвайронментальної естетики, що «відмовляється від традиційного поділу сприйняття й об'єкта сприйняття» й пише про «рукотворні» твори, як про частину енвайронментального комплексу, «у сприйнятті якого домінують переживання чуттєвих якостей у їхній безпосередній даності. Система естетичних оцінок довкілля пов'язана з такими чинниками, як відстань, маса, обсяг, час, рух, колір, світло, звук, запах, фактура, структура, порядок, значення. Енвайронментальне сприйняття залучає всі почуття: зір, дотик, слух, нюх. В оцінці беруть участь м'язові і внутрішні фізіологічні відчуття, а також почуття руху» [95, с. 520–521]. Треба зазначити важливе доповнення А. Берлеанта про те, що енвайронментальна естетика внесла зміни в традиційне бачення довкілля і вплинула не тільки на розвиток мистецтва, але й на сучасне містобудування, архітектуру, дизайн довкілля, де «довкільний підхід сьогодні є визначальним».

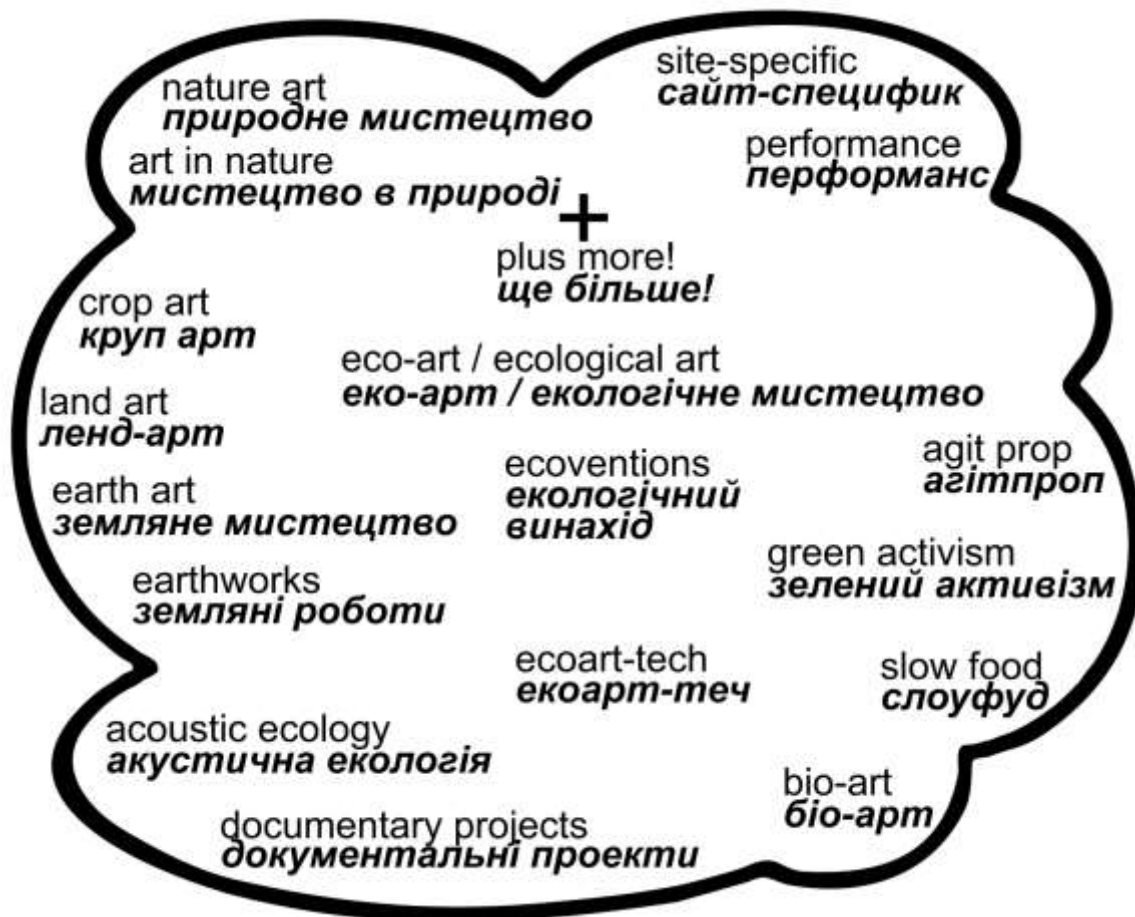
Енвайронментальну естетику як «просунуту» (за виразом автора) арт-практику розглядає В. Бичков. За його словами, енвайронмент став

«предметом пильного вивчення багатьох фахівців, які створюють спеціальні (зокрема Експо) докільця, до яких належать театральні художники, художники-дизайнери, які проектують музейні й виставкові експозиції, у тому числі й особливо – у художніх музеях і виставкових залах сучасного мистецтва» [95, с. 518–519]. Однак ленд-арт, на думку Л. Бичкової, є одним «з відгалужень Мінімал-Арт, коли діяльність художника виносить на природу й матеріалом для арт-об'єктів слугують, як правило, або чисто природні матеріали, або їх комбінація з мінімальною кількістю штучних елементів» [95, с. 277–278].

Американський дослідник С. Бовер (S. Bower) у статті «Енвайронмент» («Environmental Art», 2011) пише, що «Енвайронмент» – це мистецтво, що виникло з політичної й соціальної кризи кінця 1960-х і початку 1970-х років в Америці, перетворилося «у різноманітний глобальний культурний рух, що розширив роль мистецтва й художників у суспільстві <...>. Багато художніх практик, такі, як land art, eco art і art in nature <...> можна вважати частиною цього масштабного культурного явища» [264, с. 2]. Термін «енвайронмент» («Environmental Art») він відносить до термінів, що поєднують широкий спектр художніх робіт, спрямованих на взаємодію із природним світом. У більш ранній своїй статті «Численність термінів» він розглядає зміст кожного художнього явища, що входить до складу енвайронменту, а саме: «еко-арт», «екологічне мистецтво», ленд-арт, «земляне мистецтво, «земляні роботи», «мистецтво в природі», «екологічний винахід» [263]. Пізніше він в енвайронмент додає «акустичну екологію», «слоуфуд», «документальні проекти», біо-арт [264, с. 2]. Щодо ленд-арту С. Бовер пише, що це зазвичай великі твори, які містять «earth and land», сконцентровані на вирішенні концептуальних проблем. «Earth Art» and «Earthworks» – це форми ленд-арту [263]. Свої висновки він узагальнює й ілюструє схемою (Схема 2.1.1).

## Художні практики в складі енвайронмента (С. Бовер)

## ЕНВАЙРОНМЕНТ



Треба зазначити, що ленд-арт у схемі, поданій С. Бовером, демонструє «Earth Art» and «Earthworks» не в структурі «Land Art», а як окремі художні практики. Тому, на нашу думку, ця частина «Environmental Art» вимагає доопрацювання.

Г. Вишеславський у збірнику «Термінологія сучасного мистецтва. Визначення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва» (2010) розглядає обидва вищезазначені терміни. «Енвайронмент» («мистецтво в довкіллі», «робота художника з довкіллям») [187] і «ленд-арт» [27]. Так само, як і С. Бовер, він указує, що «енвайронмент» означає роботу художника з довкіллям і є ширшим поняттям, ніж «ленд-арт»

[187, с. 176–188]. До компонентів енвайронменту він відносить «установки, об'єкти, реді-мейд, композиції ленд-арту, відео-, звук, запах, освітлення». Щодо дефініції «ленд-арт» Г. Вишеславський пише: *«терміном ленд-арт означають твори митців (артефакти або акції), створені в природному середовищі, за умови, що останнє складає в них вагомий семантичний та структурно-композиційний частину»* [27, с. 170–180].

Необхідно зазначити, що в пізнішій його публікації «Ленд-арт у творчості українських митців» (2017) він залишає те саме визначення, але втрачає конкретизацію форми творів (артефакти або акції). Однак наявність акцій у творах ленд-арту мистецтвознавцем допускається: «Твори ленд-арту часто доповнюються акціями (найчастіше перформансами), або елементами кінетичного мистецтва (залучається енергія стихій – вітру, води, вогню). Проте йдеться саме про не обов'язкове додавання часового виміру в переважно просторову техніку мистецтва» [24, с. 62]. Ленд-арт він називає «жанро-технікою, емоційно й семантично насиченим простором, створеним художником у процесі творчого акту».

Щодо назви «жанро-техніка» Г. Вишеславський пояснює, що «термін неможливий для класичного розподілу мистецтв, але цілком припустимий, коли йдеться про посткласичну естетику, посткласичну поетику та твори «гібридних часів і міждисциплінарних досліджень» [24, с. 61]. Водночас зазначено, що «у творі ленд-арту речі (явища природи) грають допоміжну роль щодо художнього образу, який будується згідно з авторською концепцією, а композиція найчастіше не має жорстко окреслених кордонів і сприймається глядачем зсередини» [24, с. 59].

У цьому контексті необхідно згадати, що термін «Earthworks», зазначений як жанр, уже траплявся в монографії С. Беттгер, а «Land Art» як метод (техніка) був визначений Д. Сліманом. Найбільш близьке розуміння суті ленд-арту, на нашу думку, подано в публікаціях С. Бовера й Г. Вишеславського.

Підсумовуючи викладене, підкреслимо, що визначення Г. Вишеславського новіше, більш містке, і розглядається нами як базове.

Існує ще одне раннє визначення «ленд-арту», яке необхідно мати на увазі. У довіднику термінів «Дизайн і ергономіка» український дослідник О. Бойчук ленд-арт визначає як «сучасний напрям ландшафтного мистецтва, у якому за допомогою спроектованих штучних об'єктів і засобів декоративного оформлення елементи природного ландшафту набувають нових знакових форм і художньої виразності» [49, с. 24]. Таке визначення вказує на аналогічні матеріал і простір реалізації в ленд-арті й ландшафтному дизайні, що підтверджує необхідність цього дослідження.

Щодо поняття «ландшафний дизайн» тут також спостерігається розмаїття трактовок, що звужують або розширюють його зміст. Висхідне поняття «ландшафту» розкрито в дисертації А. Большакової «Містобудівна організація ландшафту як чинник сталого розвитку території» (2003) [19]. «Ландшафт (від німецької land – земля, schaft – зв'язок) – ділянка земної поверхні, обмежена природними кордонами, що має закономірну організацію п'яти компонентів (гірські породи, ґрунти, води, повітря й біота – сукупність живих організмів) і своєї просторової структури. Земна поверхня організована як ландшафт. Усі п'ять компонентів – це оболонки, або сфери поверхні землі, мають кожний свою матеріально-енергетичну, генетичну і функціональну специфіку, й у взаємодії утворюють єдність, іменовану ландшафтом. Якісні характеристики компонентів і параметри процесів їхньої взаємодії змінюються від місця до місця. Ці зміни носять закономірний характер. Тому ландшафтом називають ділянку поверхні, у межах якої характер змін властивостей компонентів відповідає конкретним дослідницьким або проектним завданням» [19].

У межах теорії архітектури зустрічаємо й більшість визначень поняття «ландшафтий дизайн». У навчальному посібнику для закладів вищої освіти ландшафтий дизайн визначається як «творча діяльність, спрямована на формування предметно-просторового доквілля прийомами та засобами



ландшафтної архітектури» та «художнє конструювання деталей культурного ландшафту», що передбачає «детальну організацію безпосереднього оточення людини, синтез природних елементів, художніх форм і деталей благоустрою» [127, с. 4].

Більш широке поняття «ландшафтного дизайну» дає російський ландшафтний архітектор і теоретик В. Нефьодов. Спираючись на вітчизняну й закордонну практику, він пише, що «використовуваний за кордоном термін «landscape design» має найбільш широке трактування, що відповідає за змістом ландшафтному проектуванню різних об'єктів від невеликих композицій біля будівель до відкритих просторів великих розмірів, зокрема міські вулиці, площі, набережні, сади й парки. Дизайн у цьому разі можна визначити як художнє проектування «позаархітектурних» компонентів міського простору з використанням матеріалів природи» [106, с. 14].

Також у ландшафтному проектуванні є поняття «ландшафтне мистецтво». Його подає А. Сичева в навчальному посібнику для закладів вищої освіти: «Ландшафтне мистецтво – мистецтво створення антропогенних композицій із використанням природних і штучних компонентів (дерева, чагарники, трави, квіткові рослини, рельєф, вода, паркові споруди, малі архітектурні форми, зокрема альтанки, містки, фонтани, басейни, вази, скульптура й ін.)» [127, с. 4]. В. Богова й Л. Фурсова щодо ландшафтного мистецтва пишуть, що воно подібне з ландшафтною архітектурою й вирішує аналогічні завдання, але виділяється якісним і естетичним рівнем [17, с. 3–4].

Раніше згадувані «арт-ландшафти» (термін О. Забеліної) є більш вузьким явищем і входять у поняття «ландшафтне мистецтво». Передбачається, що до їхнього складу можуть бути залучені твори ленд-арту (або вони сформовані на основі творів ленд-арту). Дане нею визначення звучить так: *«Арт-ландшафти» – це своєрідні лабораторії, у яких зароджуються нові ідеї, що демонструють перспективи подальшого розвитку ландшафтної творчої думки* [58, с. 4]. О. Забеліна ілюструє невеликі щодо задіяної території ландшафти, називаючи їх садами.

Вона вказує, що феномен «формальних садів» як однієї із груп сучасних садів у західній практиці отримали назви «радикальні ландшафти», «сучасні сади», «сади нових технологій».

Потрібно відмітити, що в навчальному посібнику «Ландшафтна архітектура» укладач В. Сотникова «арт-ландшафти» називає «стильовими напрямками» [94, с. 84].

Оскільки дослідники М. Демидко й О. Євсєєва «арт-ландшафти» відносять до групи малих садів, то розглянемо і зміст цих понять. Визначення «малих садів» дають О. Гетманченко й Б. Вяткина: «Малим садом умовно називається обмежений простір, у якому людина вступає в контакт із довкіллям, організованою рослинністю, рельєфом, водоймами, архітектурою споруджень і малими формами». Місцем поширення малих садів вони виділяють «прибудинкові ділянки житлових будинків, громадських центрів, в інтер'єрах громадських будівель як сади на дахах і в парках у вигляді фрагментів» [31, с. 152]. Це місце розташування поширюється й на арт-ландшафти.

Для цього дослідження треба зазначити важливість поняття «арт-ландшафт». У формулюванні О. Забеліної розкривається зміст явища, але губиться значення терміну як об'єкта ландшафтного дизайну. Спираючись на розглянуті вище терміни «ландшафтного мистецтва» і «арт-ландшафту», ми запропонували заповнити цю прогалину і вдосконалити поняття «арт-ландшафту»: «Арт-ландшафт – це антропогенна композиція з використанням природних і штучних компонентів, де ідея превалює над традиційними характеристиками об'єкту ландшафтного дизайну» (Таблиця 2.1.1).

## Уточнення визначення «арт-ландшафт»

Ландшафтна архітектура: навч. посібник для ЗВО (Сичева А.)	Ландшафтне мистецтво – мистецтво створення антропогенних композицій із використанням природних і штучних компонентів (дерева, чагарники, трави, квіткові рослини, рельєф, вода, паркові споруди, малі архітектурні форми, зокрема альтанки, містки, фонтани, басейни, вази, скульптура й ін.)
«Пошук нових форм у ландшафтній архітектурі» (О. Забеліна)	<p>... форма і структура таких садів подібні із творами безпредметного мистецтва ХХ століття. У цих садах ідея превалює над традиційними характеристиками саду. Іншою відмінною рисою цих садів є використання в них нових технологій і матеріалів.</p> <p>Арт-ландшафти – це своєрідні лабораторії, у яких зароджуються нові ідеї, що демонструють перспективи подальшого розвитку ландшафтної творчої думки.</p>
Н. Кохан	Арт-ландшафт – це антропогенна композиція з використанням природних і штучних компонентів, де ідея превалює над традиційними характеристиками об'єкту ландшафтного дизайну.

У такий спосіб аналіз понятійного апарату дослідження дозволив з'ясувати відмінності у визначеннях «сучасного мистецтва» в науковій літературі. Виділені загальні позиції, що підтверджують формування ленд-арту в межах сучасного мистецтва.

Вивчення перших публікацій щодо цього явища виявлено розмаїття його назв. На початковому етапі застосовувалася назва «Earthworks» («Земляні роботи»). Цей термін характерний для США на початку дослідження землі як художнього матеріалу. Пізніше додалося поняття «Earth Art» («Земляне Мистецтво»).

З розширенням варіантів взаємодії із довкіллям виникло й більш містке поняття – «Land Art». Ленд-арт вніс зміни в розуміння можливостей сучасної скульптури – стабільність форми стає не обов'язковою, і, що специфічно, – у ній з'явився чинник часу. Також встановлено більш широке поняття, що поглинає ленд-арт («Land Art») – «енвайронмент» («Environmental Art»).

Установлено, що дефініція «ленд-арт» на сьогодні не сформувалася остаточно. Найбільш пізня версія зі спроб науково визначити це художнє явище належить українському досліднику Г. Вишеславському та розглядається нами як базова.

У процесі систематизації та аналізу понятійно-категоріального корпусу роботи проаналізовано й терміни, що належать до сфери ландшафтного дизайну: «ландшафт», «ландшафтний дизайн», «арт-ландшафт» і «малий сад». З'ясовано, що термін «арт-ландшафт», запропонований О. Забеліною, розкриває суть явища, але втрачає його значення як об'єкта ландшафтного дизайну. Нами запропоновано удосконалений його варіант.

## 2.2. Витоки ленд-арту

Практика ленд-арту різноманітна, як за матеріалами, що використовуються, так і за місцем реалізації творів. Одні художники ленд-арту, такі, як Е. Гольдсворті, К. Друрі, Р. Лонг працюють із природними матеріалами (камінням, землею, травою тощо), інші, як Ч. Росс, Д. Тарелл засновують свої твори на світлових ефектах. Низка їхніх об'єктів має візуальну подібність із прадавніми артефактами. Останні нами розглядаються як прототип. Ми називаємо їх *протоленд-арт*. Докладна інформація про протоленд-арт, крім генетичного аспекту, дозволить більш широко побачити й розкрити можливості ленд-арту в сучасному світі (Рис. Б. 2.1.1.А. – Рис. Б. 2.1.13. Б.).

У вищезгаданих дослідженнях акцентовано увагу на зовнішній подібності творів ленд-арту і протоленд-арту і зроблені висновки щодо посилення в історії місця «ефекту пам'яті». У зв'язку з цим нами запропоновано звернути увагу на інформацію про незвичайні ефекти (звукові й візуальні), що виробляють прадавні споруди. Викликають інтерес технології їхнього створення, що використовуються (або можуть використовуватися) художниками ленд-арту.

Стосовно прадавніх будівель на формування візуальних ефектів, що виникають від певного кута падіння сонячного світла, звертає увагу російський дослідник А. Лапін. Він указує на невелику ввігнутість піраміди Хеопса (1 м), що була в її первозданному вигляді: «... на думку вчених, цього досить для того, щоби бічні грані піраміди, які в давнину були покриті полірованими вапняковими плитами білого кольору, перетворилися у своєрідні ввігнуті дзеркала площею 15 гектарів. У фокусі цих дзеркал температура могла підніматися до 1000 градусів. У результаті цього ефекту могли утворюватися висхідні потоки розпеченого повітря, які видавали специфічний звук, що нагадує гуркіт грому. Створювалася ілюзія вогненного стовпа, що виривається з верхів'я піраміди і йде вертикально вгору» [227].

Згадування про дивне видовище, що виникає в результаті гри світла і тіней, трапляється у роботі британського вченого-натураліста Г. Хенкока «Сліди Богів». Описуючи піраміду Кукулькан (Мексика, доіспанське місто Чичен-иця (VII ст. н. е.)), автор повідомляє про виникнення запланованої гри світла і тіней у дні весняного й осіннього рівнодення, що відбувалося на сходах храму: «Із трикутників світла й тіні складалося зображення гігантської змії, яка звивається. Ця ілюзія тривала рівно 3 години 22 хвилини» [144, с. 43].

З візуальних ефектів також треба назвати «сліпуче» світіння чотирьохсот веж у Дігорській ущелині (Північна Осетія) у строго певний час (опівдні). Їх називають «міцністю обіднього часу» [205].

Звукові ефекти в протоленд-арті – це інформація про «камінь, що співає» прадавнього сейду, установлений на верхів'ї сопки, під яким повітряні потоки «видавали звуки, що нагадують спів. Причому він так вправно збалансований, що може розгойдуватися на верхів'ї. Залежно від сили вітру й нахилу хитко розташованого каменю змінюється й тональність звуків...» [233].

Зі зрозумілих для нас технологій прадавніх майстрів треба виділити будівлі, складені з великих блоків граніту, базальту або піщанику без

застосування цементного розчину. Так побудовані прадавні вежі – «нураги» [205]. Згодом за такою ж самою технологією були побудовані в XVI столітті Трулли в Альберобелло (Італія) у XVIII-му і XIX-му – кабанки в Дордоні (Франція). У цей час цю технологію у своїх роботах активно застосовує художник ленд-арту Е. Гольдсворті.

Документальної інформації про технологію виготовлення малюнків «Наска» немає, проте є припущення, що лінії нанесені на поверхню у вигляді борозен на чорній кам'янистій поверхні. Виникає контраст білих і чорних смуг. Відзначається такий факт: оскільки біла поверхня нагріта менше, ніж чорна, то створюється різниця тиску й температур, що призводить до того, що ці лінії не потерпають від піщаних бур» [290, 320].

Геогліфи, знайдені у Великобританії, – це білі фігури на поверхні землі (на сьогодні їх налічується 56). Найбільш відомі з них: Уффінгтонський білий кінь (графство Берк), Сарн-Аббасський велетень (графство Дорсет) і Довга людина з Уїлмінгтона (графство Сассекс). Усі вони, як правило, розташовані в крейдових низовинах південної частини країни. Британський археолог і дослідник Б. Хотон у своїй монографії «Великі таємниці й загадки історії» так описує гіпотетичну технологію їх створення: «верхній шар дерну акуратно видаляли, оголюючи лежачий під ним шар білої крейди, якщо незабаром на місці малюнка знову виростала трава, то її регулярно проривали або вискрібали» [344].

Серед розмаїття прототипів ленд-арту слід згадати й «кола на ланах». Масово вони почали з'являтися на півдні Великобританії в останній чверті XX століття. «Кола на ланах (англ. Crop circles) – термін, що означає малюнки у вигляді кілець, кіл та інших геометричних фігур, утворених на ланах полеглими рослинами». Технологія створення таких малюнків не визначена. Серед об'єктів ленд-арту є аналогічні недовговічні роботи, подібні «колам на ланах». Створюються вони з вистриженої трави. Як і «кола на ланах», вони мають термін існування, обмежений ростом рослинності.

Також слід звернути увагу на прецедент транслювання інформації способом укладення каміння в певному порядку. «Уподібнюючи все, зокрема і твори мистецтва, числу, піфагорійці мислили свої числа структурно, фігурно. Так, піфагорієць Еврит, розглядаючи всяку річ як число, зображував її у вигляді камінчиків, певним чином розташованих... Структурно-математичний підхід був складовою частиною поглядів про числа як про сутність речей – поглядів античного об'єктивного ідеалізму» [12]. Цей спосіб передавання інформації асоціюється із сучасним цифровим записом, однак візуально він нагадує ленд-арт.

У процесі дослідження генетичних джерел ленд-арту в науковій літературі виділилося кілька гіпотез щодо функціонального використання мегалітичних споруд, а саме: культова споруда; прадавня обсерваторія; генератор акустичних або електронних коливань, «при цьому енергія випромінювання кожного окремого каменю невелика, але точне розташування всього каміння створює потужний енергетичний потік» [205].

Є. Файдиш пише про найскладніші інформаційні зв'язки, утворені прадавніми спорудами, які є механізмами «антихаотичної», «біогенної» дії на довкілля. Вони відповідають за «збереження й нормальне функціонування нашої планети». Результати його досліджень базуються «... на уявленні про біосферу планети як про єдиний організм, що володіє самостійною поведінкою, здатний до саморегуляції й самоорганізації, який відторгає далекі для нього впливи та підтримує корисні, сприятливі впливи, пов'язані з ними процеси й товариства» [243]. З'єднавши прадавні знання й сучасні комп'ютерні технології, він створив методику, яка, як він пише «... у нас у країні (Росії), у країнах Західної Європи і США показала її дуже високу ефективність, перспективність запропонованого підходу» [243].

Ці результати наводять на думку про можливу гармонізацію природного й міського простору засобами ленд-арту. Такі припущення підтверджує й дослідник В. Рибніков. Він пише про сприятливий вплив мегалітів на довкілля: «прадавні арійці в мегалітах виразили єднальну роль

їхньої загальної релігійної доктрини й дивну гармонію цієї цивілізації з навколишньою природою» [118].

Історик А. Платов також порушує питання про призначення мегалітичних споруд – «однієї із найбільших загадок», «що виконували колись релігійні, астрономічні й магичні функції, слугували, як показують сучасні дослідження, для роботи з могутніми й абсолютно реальними «прихованими силами Природи» [107].

Вищевикладені відомості вимагають окремого дослідження, оскільки розкривають новий ракурс протоленд-арту. На підставі викладених фактів припускається, що деякі з творів ленд-арту, подібно творам протоленд-арту, можуть сприятливо впливати на довкілля.

Дослідження витоків ленд-арту як дизайнерської практики потребує розширення кола матеріалів, долучених до аналізу. Якщо пам'ятки первісної доби є наочними аналогіями до сучасних творів ленд-арту, то для розуміння логіки виникнення цієї практики в ХХ столітті потрібно звернутися до інших розвинених галузей художньої діяльності.

Не вдаючись до зайвих подробиць, зазначимо, що саме минуле століття ознаменувалося численними напрямками та течіями в мистецтві, які, інтегруючись у дизайн й архітектуру, сформували нові художні практики. Ця тенденція зберігається й сьогодні: мистецтво все природніше стає частиною щоденного життя. Про хитку грань мистецтва й дизайну, плюралістичну сутність дизайну і про те, що дизайн поєднує в собі художню й утилітарно-технічну основу, пише у своїй монографії «Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури» В. Даниленко [46, с. 19]. О. Бойчук у своїй праці «Простір дизайну» додає: «простір дизайну не має чітко визначених меж... Водночас базові параметри, що відрізняють дизайн від інших видів проектно-художньої творчості, зберігаються» [19, с. 204].

У результаті дослідження генетичного розвитку ленд-арту встановлено, що витоки цього художнього явища йдуть від авангардних течій ХХ століття (від реді-мейдів до мінімалізму й концептуального мистецтва).



Факт демонстрації «Чорного квадрата» К. Малевича і «Фонтану» М. Дюшана став точкою неповернення до традиційних видів мистецтва, переломним моментом, що вказує на нові способи створення та інтерпретації. «Емоційно-інтуїтивний процес створення арт-об'єкту поступився місцем розумовому...» [246, с. 40]. Найбільш важливим у творі стає контекст. Дематеріалізація арт-об'єкта формується як тенденція. На виставках стало не обов'язковим демонструвати сам твір. Замість нього художники почали показувати фото-, відеодокументацію робіт, створених у природному середовищі, або текстовий опис концепції. Ідеї дадаїзму, що пролунали ще раз наприкінці 1960-х, розглянуті одним з ідейних джерел ленд-арту, які «ще раз надали мистецтву ХХ століття авангардного імпульсу» [5, с. 72].

Період 1920-х років як унікальний за своїм новаторством у Росії, що окреслив шляхи подальшого розвитку мистецтва, зазначають С. Хан-Магомедов у своїй теоретичній праці «Архітектура радянського авангарду» (1996) [143] і Д. Сараб'янов у статті «До обмеження поняття „авангард”» (2000) [120]. Д. Сараб'янов пише: «Досвід мистецтва середини і другої половини ХХ сторіччя показує, що авангардисти 1920-х років майже все відкрили й передвістили. Нехай вони не дали безлічі розвинених систем, не поглибили багато зі своїх починань. Але якщо зібрати разом і великі їхні відкриття, і малі новації, здогади й натяки, то ними практично будуть вичерпані винахідницькі можливості мистецтва всього ХХ століття. Майстри середини і другої половини сторіччя спиралися на прямі традиції своїх попередників – авангардистів 1920-х років» [120, с. 91].

У результаті художніх експериментів, що відбувалися «на початку століття в Україні, був підготовлений ґрунт для якісного переходу до візуально-пластичних форм», — пише український дослідник О. Федорук у статті «Український авангард» [139, с.11].

Проте «якісного переходу до візуально-пластичних форм» не відбулося, тому що політичний режим, установлений в Україні після 1921 року, знищував інакомислення в будь-яких його проявах.

У дисертації «Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України (XX – початок XXI ст.)» В. Сидоренка написано, що авангардні пошуки початку XX століття дійшли й отримали свій розвиток у візуальному мистецтві України наприкінці доби. Нонконформізм був проміжним явищем у цьому процесі. Явища постмодернізму в Україні відбуваються із запізненням [123, с. 12–13]. «Нова фігуративність» творів, а саме: інсталяції, перформанс, відеоарт, ленд-арт і їхнього експонування, характерні для Америки й Європи 60-х – 70-х років минулого століття, виникли в Україні тільки наприкінці 1980-х. [122]. Поява реді-мейдів на початку XX століття стало початком відходу від традиційного мистецтва в Європі. Надалі основний еволюційний рух до ленд-арту здійснювався в Америці.

Про реді-мейди як про початок творів, що розірвали зв'язок зі «студійними методами», писав американський арт-історик і критик М. Баскірк. У книзі «Випадковий об'єкт сучасного мистецтва» [156] він звертає увагу на те, що з появою реді-мейдів виникли поняття «чистого мистецтва» та «естетичного процесу». Про генетичний взаємозв'язок між реді-мейдами й абстрактним експресіонізмом, представником якого є американський художник Д. Поллок, пишуть американський арт-критик К. Раткліфф у книзі «Доля жесту: Джексон Поллок і повоєнне американське мистецтво» [181] і американський художник ленд-арту Р. Морріс [328, с. 67].

У контексті теми нашого дослідження особистість Д. Поллока, який «був знайомий із так званим піщаним живописом – ритуальним звичаєм індіанців Навахо створювати картини з піску» [236], викликає особливий інтерес. Сам художник писав про свій процес творення: «Мій живопис взагалі ніяк не пов'язаний із мольбертом <...> Завжди волів прибити полотно до стінки або розкотити його на підлозі. Мені потрібно відчувати опір твердої поверхні. І на підлозі мені простіше за все. Тоді я відчуваю живопис сильніше, стаю його частиною, можу ходити навколо нього, працювати

відразу із чотирьох сторін і буквально бути всередині живопису. Це схоже на мистецтво індійських художників Заходу, які малюють на піску. Я далі й далі йду від звичайного набору пристосувань для живопису, таких, як мольберт, палітра, пензлі тощо...» [5, с. 52].

Щодо творчості художника К. Андреева писала: «поллоковський живопис уперше в США з'єднав сучасну країну і її історію, тип географічного простору й ритуал, що існує в цих місцях» [5, с. 55]. Відзначені нею позиції розкривають тенденції, які закладалися абстрактним експресіонізмом у сучасному американському мистецтві і, що важливо, згодом утілилися в масштабних добутках американських художників ленд-арту.

Ранні мальовничі експерименти американського художника Д. Джонса стали черговим кроком руху від абстрактного експресіонізму до мінімалізму (і поступально – до ленд-арту). У них художник використовує прості образи: карти, мішені, букви, цифри, прапори. На думку Л. Бхаскаран, це є проявом реді-мейдів у його творчості. Про це вона пише у своїй книзі «Дизайн і час» [21, с. 106]. Щодо пізніших творів Д. Джонса, якого М. Дюшан відносить до неодадаїстів, творець реді-мейдів досить негативно відгукнувся, назвавши їх «дешевим задоволенням, що існують внаслідок спадщини дадаїстів». «Коли я відкрив реді-мейди, у мій намір входило дискредитувати всі ці естетичні «досвіди». Але в неодадаїстів реді-мейди використовуються як джерело «естетичних цінностей», вони сприймаються як щось прекрасне», – розкрив свої колишні наміри М. Дюшан [5, с. 189].

Аналогічна думка щодо «Фонтана» М. Дюшана й у російського мистецтвознавця М. Байбакової, яка так само оцінює демонстрацію пісуара, як «теоретичний жест проти помпезності салонного мистецтва» [221]. Факт демонстрації цього об'єкта вона відносить до концептуального мистецтва: «пісуар Марселя Дюшана був «концептуальним» – але сам Марсель тоді ще про це не знав», тому що концептуальне мистецтво (conceptual art) «насамперед звертає увагу на сутність питання, і тільки потім

на форму й техніку реалізації» [221]. Така інтерпретація тільки підтверджує, що концептуальне мистецтво є найближчою «ріднею» ленд-арту.

Щодо вищезазначеної інформації треба зазначити: усупереч думці творця реді-мейдів – М. Дюшана, який прагнув звернути увагу на хибність подібних експериментів, «подія» своєю радикальністю зафіксувалася в історії й почала жити своїм життям, змінивши поняття «мистецтва» й «не-мистецтва». Подальші рухи художньої думки сформували ідеї й нові художні явища.

«XX сторіччя відкрило такий час, що може бути названий «кінцем філософії і початком мистецтва». Я маю на увазі, звичайно, не вузький зміст цього твердження, але, імовірніше, тенденцію всієї ситуації», — пише американський художник-концептуаліст Д. Кошут у своєму відомому трактаті «Мистецтво після філософії» [169]. З художників ленд-арту Д. Кошут із концептуалізмом пов'язує голландського художника Я. Діббетса й американського – Д. Оппенгейма. Щодо ключової фігури в ленд-арті, американського художника Р. Смітсона, він пише, що якби той «визнав свої статті в журналах творами мистецтва (він цілком міг і повинен був це зробити), а свої «картини» – усього лише ілюстраціями до них, його вплив був би більш релевантним» [169].

Очевидна аналогія (за способом реалізації ідеї) спостерігається між концептуальним твором Д. Кошута «Один і три стільці» і твором ленд-арту «Не місце» Р. Смітсона. Якщо в Д. Кошута представлені стілець, світлина стільця й визначення слова «стілець», то Р. Смітсон так само пише про місце, звідки взята купа мінералів, яку він демонструє в металевих контейнерах, разом із топографічною картою і світлинами. Різниця між двома творами в здійсненні процесу й місця, де він відбувався. На відміну від галерейного простору, де подана робота Д. Кошута, Р. Смітсон взаємодіє з різними: конкретним місцем у доквіллі й галерейним приміщенням, поєднуючи їх ідеєю. Незмінним залишається загальне – наявність об'єкта, поданого в різних формах: безпосередньо об'єкт, його світлина й опис.

Як ще одну пару аналогічної творчості (так само за способом реалізації

ідеї) треба подати роботи японського концептуального художника – Он Кавара і британського художника ленд-арту – Р. Лонга. Подібно як Он Кавара подорожував і створював картини, на яких зображено одне й те саме слово (пізніше питання, число), так і Р. Лонг створював лінії або геометричні фігури на різних континентах зі знайденого там каміння.

Про посилення впливу мінімалізму й концептуального мистецтва пишуть американські арт-критики: М. Фрід [284] і Л. Ліппард [172, 173]. Цій проблемі М. Фрід у 1967 році присвячує своє есе «Мистецтво й об'єктність». У ньому він констатує зміну акцентів у візуальних практиках: зникає потреба в «поняттях якості, миттєвості й досвіду» [268]. Важливим у творі стає контекст.

Російський дослідник А. Шувалова, спираючись на теоретичні праці Л. Ліппард у статті «Дематеріалізація арт-об'єкта концептуального мистецтва у свідченнях Люсі Ліппард» (2013), підтверджує це й зазначає, що «емоційно-інтуїтивний процес створення твору, характерний для абстрактного експресіонізму, поступається місцем розумовому, і така тенденція простежувалася в пов'язаних із концептуальним мистецтвом напрямках: Арте Повера, ленд-арті, акціонізмі й перформансі» [255].

Про ситуацію в мистецтві в другій половині 1960-х років минулого століття Л. Ліппард пише, що в цей період «відбувається значне розширення й уточнення меж мистецтва... Це розсування рамок можна простежити в трьох напрямках: вибір використовуваних матеріалів; зміна уявлень про територію мистецтва; вихід за межі старих інституцій» [246]. В есе Л. Ліппард «Дематеріалізація мистецтва» дематеріалізація арт-об'єкта була визначена як тенденція [172], що є характерним для багатьох творів ленд-арту. Вона стала результатом виходу художників у довкілля. Бажаючи продемонструвати плоди своєї праці в закритому просторі (інтер'єрі), вони змушені були показати їх у вигляді різного роду документації (текст, фото-, відеодокументація).

Уже на першій виставці ленд-арту, що проходила в галереї, були твори,

виконані безпосередньо в закритому просторі, і роботи, подані як текст, фото-, відеодокументація, створені в довкіллі. Незалежно від їхнього місця знаходження, усі вони несли загальну ідею, яку можна виразити словами німецького філософа П. Слотердайка: «... суть справи полягає саме в тому, щоби відновити філософський імпульс мистецтв – їхню волю до істини – на противагу гіпертрофованому розростанню в них естетики, вишуканої витонченості й далекого від життя марнотного марнославства». Ці слова написані філософом у його книзі «Критика цинічного розуму» і присвячені дадаїзму, що вважається одним з ідейних джерел ленд-арту [124, с. 433–446].

Про другу хвилю авангардного руху, яка переслідувала ту ж мету, пише М. Протас у теоретичній праці «Бафмологія Contemporary» (вона називає їх «новоявлені дискурси» 1960 – 1970-х) [237, с. 198]. Вони «мали на меті подолання й розхитування «скам'янілої» системи культури, щоби «переграти в гри», переналаштувати її на вектор самозаперечення, спонукаючи до квантування, стрибка з петлі гістерезису <...> на більш досконалий рівень розвитку, висловлення, мислення». Їм це вдалося і, подібно до дадаїстів, художники ленд-арту «ще раз надали мистецтву ХХ століття авангардного імпульсу» (К. Андрєєва) [5, с. 72].

Узагальнити результат численних процесів, що відбувалися в мистецтві ХХ століття, варто міркуваннями радянсько-німецького філософа й мистецтвознавця Б. Гройса на триденній лекції «Мистецтво в ХХІ столітті. Від об'єкта до події», яку він прочитав у Московській Школі фотографії у 2008 році. У минулому столітті мистецтвознавець виділяє «виникнення нетрадиційних і нехудожніх методів виготовлення чогось візуального», що сформувало тенденцію сучасного розвитку мистецтва: утрату елітарності й рух від об'єкта до події. Мистецтво, на думку Б. Гройса, стає все більш демократичним. Однак існує побоювання, що в майбутньому мистецтво, «як цілісний феномен, як практика, може загинути. Залишаться окремі твори, які будуть продавати й купувати, але само собою, як практика, воно просто припиниться. І намічений наступний конкурент – дизайн. Усі побоюються,

що мистецтво розчиниться в дизайні; виникне нова художня практика, яка мистецтво з'їсть: мистецтво інтегрується в дизайн і як автономна специфічна форма діяльності зникне» [211]. Попри ці застереження, Б. Гройс стверджує, що в недалекому майбутньому цього не відбудеться [211–220].

Також необхідно зазначити наступну особливість процесів, що відбувалися в мистецтві минулого століття: авангардний рух початку ХХ століття, який відбувався на європейському континенті, одержав свого подальшого розвитку в Америці. Міграція авангардних настроїв відбулася в результаті найбільшого збройного конфлікту – Другої світової війни (1 вересня 1939 – 2 вересня 1945) і попередніх йому подій: установа талітарних режимів у СРСР і Німеччині. Ті з європейських діячів науки й мистецтва, хто зумів емігрувати до Америки, продовжили реалізацію своїх ідей на новому місці. Це стало стимулом для нових теоретичних і практичних досліджень на цій території.

Визначивши генетичне коріння ленд-арту в ХХ столітті, зокрема в авангардному русі 1910 – 1920-х років, а також спостерігаючи візуальну подібність між масштабними проектами художників ленд-арту й мегалітичними спорудженнями, геогліфами тощо (ми вважаємо їх *протоленд-артом*), важливо зазначити: між усіма цими культурними явищами існує взаємозв'язок.

Так, російський семіотик і антрополог В. Іванов пише про «очевидну подібність авангардного й «первісного» (примітивного) мистецтва» і вплив другого на перше: «... для мови зорових образів завданням, що вирішувалося паралельно авангардним безпредметним (абстрактним) мистецтвом і наукою століття, було виявлення й застосування набору архетипічних символів». В. Кандинського він вважає «укладачем словника таких символів із перекладом на звичайну мову» [59].

Д. Сараб'янов так само звертає увагу на те, що авангардисти шукали більш глибокі джерела і знайшли їх у «російському іконописі, народній

творчості, примітиві (у будь-якому варіанті), африканському мистецтві, мистецтві різних країн Сходу, первісному мистецтві» [120, 91].

Більш пізні авангардисти А. Готліб, Б. Ньюмен і М. Ротко (вони називали себе міфотворці) у маніфесті, прочитаному ними на радіо в 1943 році, зазначали: «... ми відкрито визнаємо духовне споріднення із примітивним і архаїчним мистецтвом» [5, с. 49].

Відповідно розглянутих вище публікацій щодо історії ленд-арту, їх автори спільні в думці, що дата офіційного визнання ленд-арту оформилася в історії мистецтва відкриттям виставки в Нью-Йорку в галереї В. Дван. Проте й до цієї дати відбувався процес формування ідей і спроби роботи із землею, як із художнім матеріалом.

Найбільш рання пропозиція створення твору ленд-арту в ХХ столітті згадана в книзі «Земля й енвайронментальне мистецтво», де Д. Кестнер подає огляд робіт «до офіційного визнання» ленд-арту й починає з нереалізованого проекту «Скульптура, яка буде помітна з Марса» (1947) американського скульптора японського походження Ісаму Ногучі [168, с. 45]. Це друга назва твору, від початку було – «Меморіал людині». Зазначений об'єкт виник як реакція на трагічні події, що відбувалися на нашій планеті в першій половині ХХ століття – атомні бомбардування Хіросіми й Нагасакі (6 і 9 серпня 1945 року), здійснені Збройними силами США на завершальному етапі Другої світової війни. Величезні людські втрати, руйнування й наслідки від радіації, що вплинули на всі живі організми й довкілля, вразили світ. Ісаму Ногучі в проекті передав трагізм того, що відбулося, і припущення, що людство своїми діями прагне до самознищення. За задумом автора, умовне зображення обличчя, складене із простих геометричних фігур на рівній місцевості, згодом буде вказувати на те, що на Землі колись існувало цивілізоване життя. Для уявлення пропонованого художником розміру скульптури треба зазначити, що довжина носа, створеного у вигляді піраміди, повинна була становити 1,6 км. Цим проектом від початку



був заданий грандіозний масштаб для геопластичних творів ленд-арту, який став нормативним для багатьох робіт у майбутньому (Рис. Б. 2.1.13. А).

Найбільш раннім прецедентом, що завбачив розвиток ленд-арту на більше ніж десятиліття, стало спорудження «Земляного Кургану» («Earth Mound», 1954) на території інституту гуманістичних досліджень міста Аспен (штат Колорадо), автором якого був художник Г. Байер. Треба звернути увагу на особистість художника: відомого представника художнього руху Баухауз. Через непросту ситуацію, що склалася в Німеччині після приходу до влади Гітлера, у 1938 році він змушений був емігрувати до США. До цього часу ідеї Баухауза й російського авангарду в Європі й Росії не шанувалися. Вони одержали свій розвиток у США (Рис. Б. 2.1.13. Б.).

«Земляний курган» Г. Байера є земляним валом, що має в плані форму незамкнутого кільця близько 13 м у діаметрі. Усередині цього кільця розташований пагорб (сегмент кулі – форма); поглиблення, аналогічне пагорбу, тільки навпаки (контрформа) і великий камінь між ними, що завершує композицію. Отвір, що розмикає вал, дозволяє глядачеві увійти усередину скульптурного простору. Асоціюється цей твір із прадавніми індійськими похованнями, що підтверджує генетичний зв'язок ленд-арту і протоленд-арту. На значущість цієї роботи в історії ленд-арту указує той факт, що її світлина демонструвалася на першій виставці ленд-арту «Земляні роботи» в 1968 році. Важливо ще й те, що ця робота спроектована Г. Байером як об'єкт ландшафтного дизайну і є домінантою композиційного вирішення обраного простору [305].

Пропозиція з освоєння міських територій як художнього простору надходила в 1961 році від американського скульптора У Де Марії [168, с. 14].

У 1965 році американський художник А. Сонфіст реалізує ідею використання міського простору як простору мистецтва, і створює перший екологічний твір ленд-арту – «Пейзаж часу» (1965) у Нью-Йорку, що продовжує своє існування й розвиток дотепер [342]. На невеликій площі (14х61 м) він саджає зразки рослинності, що колись покривала цю територію,

тим самим реалізується історичний контекст твору. Закладена в цій роботі ідея невтручання людини в довкілля дозволяє досягти задуманого: щороку місцевість візуально все більше набуває вигляду, який колись тут був до урбанізації. У структурі насаджень виділена ділянка трав і квітів, квітучих чагарників і дерев, серед яких є дуб і кедр. Різноманітність рослинності стала місцем проживання для багатьох птахів і невеликих тварин. Необхідно зазначити, що в цій роботі зібрані всі необхідні складники й художнього твору, й об'єкта ландшафтного дизайну: утилітарність, екологічність, економічність, естетика й художній образ (Рис. Б. 2.1.13. В).

У ранній історії американського ленд-арту треба виділити ще двох художників: Р. Смітсона й К. Ольденбурга. Перший вияв ленд-арту у творчості Р. Смітсона відбувся в 1966 році й був представлений роботою «Об'єднання Смоли й Ями Гравію». Об'єкт побудований на негативних об'ємах: кубічний отвір, створений у середині великого куба, який так само зроблений у поглибленні. Великий куб, заповнений гравієм, фіксував форму меншого. У процесі його демонстрації усередину кубічного отвору заливалася розтоплена гаряча смола. Налипаючи на стінки з гравію, вона змінювала внутрішній простір скульптури. У цій роботі відбулося об'єднання об'єкта і його часового складника – процесу (Рис. Б. 2.1.13. Г).

Також важлива вже згадана нами акція Р. Смітсона «Пам'ятники Пассейк, 1967» – подорож художника до однойменного міста. Не повторюючи раніше зазначену ідею, ми звернемо увагу на те, що результатом цієї подорожі стало поетапне документування всіх подій, що відбувалися з ним того дня й міркувань, серед яких є історія виникнення першої назви нового художнього явища – «Земляні роботи».

Ця акція – знакова подія для ленд-арту. Вона відбулася 30 вересня 1967 року. Художник описує, що з собою в поїздку він купив газету «Нью-Йорк таймс» і науково-фантастичний роман «Земляні роботи» Брайна Алдісса в м'якій обкладинці. У газеті «Нью-Йорк таймс» заголовками повідомлень були: «Сезонний підйом», «Переміщення скульптури

на 1000 фунтів може бути також прекрасним твором мистецтва». Проїжджаючи на автобусі через невелике містечко Секокус, на афішах заходів, що зустрічалися, він бачив назви: «Реалістичні воскові роботи із сирого м'яса, ураженого паразитами», «Містер Буш і його колеги витрачають свій час», «Книга, яблуко на блюдці, пом'ята тканина» [186, с. 68–69]. Коли Р. Смітсон прибув до міста Пассейк, то побачені вранці заголовки з газети, назви афіш і книги – усе це створило песимістичний настрій, який на контрасті з яскравим сонячним днем наклав відбиток на його творчість того дня (Рис. Б. 2.1.14.А. – Рис. Б. 2.1.15.Г.).

Так, свої відчуття від процесу фотографування об'єктів у місті він описав у такий спосіб: «Сонце перетворилося в жакливу лампочку <...> Коли я йшов мостом, це було так, немов я йшов величезною світлиною, зробленою з дерева і сталі, а під нею існувала величезна кінострічка, в якій не було нічого, крім суцільної заготовки <...> Скло повітря Нью-Джерсі виявило структурні частини пам'ятника <...> Цей місток можна було б назвати «Монументом дислокованих напрямків». Неподалік, на березі річки, був штучний кратер із блідим прозорим ставом води, а з боку кратера виступали шість великих труб, з яких під потужним напором переливалася вода зі ставу в ріку. <...> Це було схоже на те, начебто труба приховувала якийсь таємничий технологічний отвір і викликала оргазм у дивовижного статевого органа (фонтана). <...> Психолог міг би сказати, що в ландшафті проступили „гомосексуальні тенденції“, але я не намалюю настільки грубий антропоморфічний висновок. Я просто скажу: „Це було там“ <...> Я блукав картиною, що рухається...» [186, с.70]. Відзначаючи свої пересування на карті у процесі подорожі містом, художник фотофіксує: «Пам'ятник мосту», «Пам'ятник насосної вишки», «Великі труби», «Пам'ятник фонтану» й «Пам'ятник Пісочниці». Щодо цих «пам'ятників» С. Беттгер написала, що Р. Смітсон продовжив діалог «з художнім Нью-Йоркським колом і <...> зі «Скульптурою в доквіллі», зокрема розпочатий ним раніше в статті «Ентропія й Нові пам'ятники» [258].

Виставка «Скульптура в довкіллі» повинна була відкритися наступного дня – 1 жовтня 1967 року і проходити протягом місяця на вулицях Нью-Йорка. Р. Смітсон не брав у ній участі: абстрактні, монументальні, металеві скульптури, що з'явилися навколо Манхеттена він уважав неактуальними [269]. Цей твір став прецедентом проникнення концептуальних ідей у ленд-арт.

У 1968 році Р. Смітсон показує дві інших роботи, пов'язані із землею, які почали серію його «Не-Місць». Одна з них була продемонстрована на першій офіційній виставці ленд-арту 5 жовтня в галереї В. Дван.

Робота К. Ольденбурга «Спокійний Громадський пам'ятник» можна також віднести до «ранніх творів земляного мистецтва», що було продемонстровано наступного дня (після поїздки Р. Смітсона в місто Пассейк) – у неділю, 1 жовтня 1967 року в межах вищезазначеної виставки «Скульптура в довкіллі» [258]. Ця виставка повинна була стати першою в Нью-Йорку, яка вивела масштабні абстрактні скульптури в міське довкілля. Скульптурними матеріалами, крім традиційних на той момент металу й дерева, були неонове світло і плексиглас. Оскільки жоден художник не знав про задум іншого, то багато з робіт були несподіваними.

К. Ольденбургом до цієї виставки було запропоновано кілька ідей: створити в місті численні автомобільні затори, перекриваючи автобусами дороги; виготовити пам'ятник крику – крик, що звучить пізно ввечері, записати на плівку й посилити за допомогою колонок й інші аналогічні пропозиції. Куратор виставки С. Грін вирішив, що вони «безглузді». Із запропонованих проєктів у програмі виставки залишився «Спокійний Громадський пам'ятник» (офіційна назва), якому визначили місце в центральному парку Нью-Йорка зі зворотної сторони столичного музею мистецтва.

Від початку передбачалося, що скульптура буде тимчасовою. Для її реалізації були запрошені професійні гробарі, які з 10.00 до 10.30 ранку викопали прямокутну яму близько метра шириною, глибиною і близько двох

метрів довжиною. Через три години цими ж робітниками вона була акуратно засипана й земля вирівняна (Рис. Б. 2.1.16. А.).

Попри коротке існування цього твору, він привернув багато уваги з боку засобів масової інформації. Наступного дня в газеті «Нью-Йорк Таймс» про нього повідомлялося, що адміністрація парку має намір сховати «досить облудну скульптуру-розкопки» [258]. Твір називали «Невидима скульптура», «Могила». Були й гумористичні відгуки: «бруд однієї людини – скульптура іншої людини» [258]. К. Ольденбург називав його «Отвір». З огляду на масові протести проти війни у В'єтнамі, що проходили в США, візуальна подібність її з могилою відповідала настроям у суспільстві.

Британський дослідник М. Боден указує на три важливих моменти, які визначила ця робота: «по-перше, скульптура, хоча і зроблена вручну, не була результатом ручної роботи художника, але групи людей, тимчасово найманих ним. По-друге, вона була ефемерною...». Основою цієї роботи (нами відзначено) став чинник часу й концепція. І третій важливий аспект, на думку М. Боден, – «замість того, щоби нанести фізичний об'єкт на плиту або на землю, він (або, точніше, кілька професійних гробарів) вирили яму в землі Центрального парку. «Сама діра, – сказав він. – Була скульптурою...» [153, с. 77]. «... форма була визначена тим, чим вона не була, а саме навколишньою землею» [153, с. 78], тобто був створений негативний об'єм у довкіллі, що стало характерно для творів ленд-арту. Як пише М. Боден про перші два аспекти – «вони кинули виклик ідеї скульптури загалом..., а не якомусь конкретному скульптурному стилю» [153, с. 78].

Про значення описаних дій (подорожі Р. Смітсона до м. Пассейк і викопування «могили» К. Ольденбургом) пише С. Беттгер: «... збіглися дії двох художників, які повинні були в найближчому майбутньому переглянути розуміння громадської скульптури». Вони «змогли поєднати візуальні деталі й екзистенційні спостереження». Їхні дії призвели до «радикального переосмислення скульптури» [258].

Об'єкти ленд-арту, створені в 1967 році, показали, що ідея виходу в довкілля зміцнилася й почала розвиватися. У цьому контексті треба виділити творчість американського скульптора – Р. Морріса. Його творчість визначається здатністю експериментувати з незвичними матеріалами й використовувати в скульптурі не скульптурні матеріали. Так, у 1967 році він створює скульптуру з пари: ранній твір ленд-арту «Пара». Робота становила клуби пари, що піднімалися з купи каміння і які, немов живі, підносились угору, міняючи свою форму [329].

Серед вищезазначених експериментів глибоким змістом і художнім образом відзначається екологічна акція А. Денес, яку вона демонструє влітку 1968 року – «Рис / Дерево / Поховання» («Rice / Tree / Burial»). Художниця здійснила її в окрузі Салліван (Нью-Йорк) на приватній території. Складалася акція із трьох частин: вирощування рису, заковування дерев у металеві ланцюги й поховання нею написаного вірша-хайку. У цій дії рис символізує процеси життя і смерті; обмотані ланцюгами дерева – взаємовплив зовнішніх умов і життєвих сил організму; хайку – «сутність процесів мислення (свідомість, дедуктивне мислення й логіка емоцій)», а його поховання – образ, коли концепція визначає життя і смерть [247, 326]. Треба зазначити, що повторення цієї акції з деякими змінами відбулося влітку 1977 року (Рис. Б. 2.1.16. Б).

У другій половині ХХ століття пошук «щирості» в мистецтві відбувався й у Японії, де ранні прояви ленд-арту подані досить різноманітно. Однією з їхніх особливостей є демонстрація твору за участю людини як основного об'єкта вираження ідеї. Так, у 1955 році художник Кадзуо Ширага показує перформанси: «Боротьба з брудом» (1955) [168, с. 114] і «Будь ласка, заходьте» (1955) [168, с. 116]. Треба зазначити, що він був членом групи художників-концептуалістів під назвою «Гутаї» (Gutai Bijutsu Kyokai, Japan) і його роботи є відбиттям ідей цієї групи. Психологічні травми людства, як наслідки війни, виявили потребу в автентичності та відбилися в маніфесті цієї групи. Там записано: «Сьогоднішній свідомості мистецтво

минулого, яке загалом має привабливий зовнішній вигляд, воно видається шахрайством» [295].

Напрямок експериментів цієї групи був зашифрований у назві: шляхом об'єднання слів «гу», що означає «інструмент», і «тань» — «тіло». У проектах «тілу» надавалася «роль» докільця, а матерія «здобувала», крім художніх якостей, людські [299]. Художники цієї групи пробували різні матеріали й форми візуальності. Деякі їхні твори, зокрема зазначені перформанси Кадзуо Ширага належать до ленд-арту. Для них був важливий не тільки кінцевий результат, але і процес створення твору. Вони внесли інтерактивність між собою й об'єктом мистецтва; об'єктом мистецтва і глядачем.

У перформансі «Боротьба з брудом» напівголий художник, лежачи в калюжі бруду, імітував боротьбу матеріалу з ним. Для демонстрації ще одного перформансу («Будь ласка, заходьте»), Кадзуо Ширага встановив конус із десяти дерев'яних стовбурів, пофарбованих у червоний колір. Стоячи усередині цієї структури й розмахуючи сокирою, Кадзуо Ширага створював на стовбурах глибокі пошкодження (Рис. Б. 2.1.17. А., Б.).

Із землею, як із художнім матеріалом, у Японії працювала ще одна група художників, яка називалася Моно-Ха (Mono-ha, пер. «Школа речей»). Утворилася вона трохи пізніше – у середині 1960-х. Завданням їхнього об'єднання було дослідження контрасту між природними і промисловими матеріалами, збереження їх без змін; використання їхніх ефемерних станів. Один з активних учасників цієї групи – корейський художник Лі Уфан сказав, що об'єкти набувають сенсу й отримують форму через простір і місце; у свою чергу місце отримує значення за допомогою об'єктів, розташованих у ньому [317].

Робота Нобуо Секін «Мати-Земля», створена для першої виставки скульптури просто неба в парку Сума Рікю в Кобе, – найбільш яскравий твір ленд-арту цієї групи. Він становив собою величезний циліндричний отвір 2,7 метра глибиною, 2,2 метра в діаметрі, біля якого розташовувався

циліндр із землі таких самих розмірів. Про завершальний етап роботи над ним художник у своєму щоденнику записав: «Зіштовхнувшись із суцільним блоком неопрацьованої землі, реальна сила цього об'єкта зробила нас усіх безмовними, і ми стояли там, як вкопані <...> Я просто задавався питанням щодо сили виступаючої і глибинної землі, про саму її фізичну значущість. Я відчував тиху тишу часу <...> Це було народження „Моно-Ха“» [335]. Треба зазначити, що перша її демонстрація була проведена без офіційного дозволу, але враження від побаченого створили потребу в повторенні: вона була відтворена ще два рази – у 2008 і 2012 роках [318] (Рис. Б. 2.1.17. В).

Описуючи першу демонстрацію роботи «Мати-Земля», ми зазначимо час її створення – жовтень 1968 року. Для історії ленд-арту, так само, як і для будь-якої іншої історії, важливі дати. В історії ленд-арту дата – з 5 по 30 жовтня 1968 року знаменується першою виставкою ленд-арту в Нью-Йорку в галереї В. Дван. Збіг, практично одночасний, значущих подій у мистецтві, але в різних країнах, призводить до міркування, що ленд-арт, одержавши свій початок у США, паралельно розвивався й у Японії.

В європейській частині земної кулі також були в цей період експерименти з природними матеріалами та землею як матеріалом створення мистецтва. Британський художник Р. Лонг ще під час навчання в коледжі мистецтв міста Бристоль, спостерігав за лініями, залишеними після сніжної кулі, що скотилася з першим снігом: після кожного оберту сніжної кулі слід ставав усе ширше й ширше. Ця дія була зафіксована ним як «Сніжний слід» (1964). Історик мистецтва Б. Тейлор про цей період Р. Лонга пише, що на згадане дійство вплинула творчість Ісаму Ногучі, зокрема твір «Видимість і невидимість» [187]. Однак якщо особливістю зазначеної роботи Ісаму Ногучі є те, що в ній є видимі частини скульптури і є ті, які маються на увазі, тобто нібито деякі частини існують під землею, то спроба показати Р. Лонгом негативний об'єм була способом видалення речовини: маси над землею (сніг) і поверхні землі.



Наступні експерименти художника так само позначили його подальший шлях як митця. У 1966 році він створює «Коло торфу» і в 1967 – відому роботу «Лінія, зроблена ходьбою». Обидві роботи створені в природному просторі й із природних матеріалів. «Коло торфу» – це виявлення форми кола на поверхні трави способом зниження рівня землі. Технологічно це здійснено в такий спосіб: за формою кола був знятий дерен, місце його відсутності поглиблене, дерен повернутий і покладений рівними однаковими сегментами на місце (Рис. Б. 2.1.17. Г – Е).

«Лінія, зроблена ходьбою» – це так само виявлення негативного об'єму щодо поверхні трави. Створення її було зроблено пересуванням автора лінією на лану вперед і назад до чіткого прояву рівної лінії тропи. Очевидна легкість komponування творів Р. Лонгом, зроблених поза галереєю, і їхня тимчасовість створюють відчуття іронії і двозначність сприйняття, що на той період часу спонукало переглянути розуміння багатьох аспектів мистецтва загалом.

Серед вітчизняних дослідників ленд-арту ранні твори цього явища на території СРСР знаходить Г. Вишеславський у фільмах радянського кінорежисера С. Параджанова «Квітка на камені» (1962) і «Тіні забутих предків» (1964) [25], хоча й зауважує, що вони не мислилися як самостійні об'єкти, а, імовірно, були паралельним проявом сценографії.

Підсумовуючи викладене, зазначаємо, що в період ранніх експериментів у цій сфері, що відбувалися в США, Європі та Японії, сформувалася мета художників ленд-арту: пошук дійсності, природності, автентичності. Їхні роботи констатували факт існування цього художнього явища, яке позначилося різноманіттям. Твори ленд-арту відрізнялися за розміром, матеріалом, за формою демонстрації, а також за наявністю або відсутністю людини в них. Важливо, що ще в «доофіційний» період деякі твори ленд-арту стали формуватися як об'єкти ландшафтного дизайну; намітилися способи вирішення екологічних проблем.

Останнє зумовлювалося необхідністю формування нового світогляду й у дизайні, тісно пов'язаним з екологією й мистецтвом. Російська дослідниця Н. Жиркова з цього приводу зазначає: «ноосферний підхід» вимагає від дизайнера (художника) широкого кругозору й певних моральних цінностей [56, 57]. Близькі думки висловлює і французький дизайнер Ф. Старк: «Сьогодні вони (дизайнери) повинні постійно пропонувати нові екологічні й філософські цінності, бачення еволюції цивілізації, а не просто стиль і модні тенденції» [57]. Тож є цілком очевидним, що ленд-арт, що розпочався як експеримент у межах мистецтва, неминуче мав знайти вираз і продовження в дизайнерській практиці. Історія розвитку та інтеграції цих двох вимірів ленд-арту розглядаються в наступних підрозділах.

### **2.3. Становлення та розвиток ленд-арту в Європі та США**

Точкою відліку історії ленд-арту як самостійного виду художньої діяльності слід вважати Виставку в галереї В. Дван у Нью-Йорку, що проходила з 5-го по 30-е жовтня 1968 року. Саме вона стала тією подією, що офіційно зафіксувала «Земляні роботи» як нову взаємодію з навколишнім простором.

Аби привернути увагу до події, власниця галереї В. Дван двічі публікувала рекламу в журналі «Артфорум» («Artforum»), де було зображено фото величезного відбитка шин від важкої техніки на поверхні ґрунту. Перший варіант реклами був невеликого розміру і з делікатним написом «Фото: Вірджинія Дван», другий – значно збільшений і на ньому великими літерами було написано: «ЗЕМЛЯНІ РОБОТИ ЖОВТЕНЬ ДВАН НЬЮ-ЙОРК». Малось на увазі, що майбутня «подія буде вивчати не тільки землю, але й механічний відбиток людства» [151] (Рис. Б. 2.2.1. А.).

С. Беттгер назвала цю виставку «чоловічою», тому що в ній взяли участь десять американських художників-чоловіків: К. Андре, Г. Байер, С. Кальтенбах, С. ЛеВітт, У. Де Марія, Р. Морріс, К. Ольденбург,

Д. Оппенгейм, Р. Смітсон і М. Хейзер [260]. На виставці, крім поданих робіт, демонструвалася документація творів, що знаходяться у відкритому просторі, а так само очікувані проекти (Рис. Б. 2.2.1. Б.).

Р. Смітсон показав один твір із «Не-Місць», який складався з п'яти трапецієподібних місткостей із камінням, установлених одна за іншою в порядку збільшення розміру. Кожна з них супроводжувалася мапою місцевості, що складалася так само з п'яти трапецієподібних частин, які відповідали місткостям. Фотознімки в кількості 20 одиниць й опис ідеї роботи доповнювали твір. У раніше згаданому есе «Попередня теорія не-місць» (1968) художник розкриває концепцію «Місць» (Sites) і «Не-Місць» («Non-sites») (термін Р. Смітсона). Пояснив він це в такий спосіб: «Малюючи діаграму, план будинку на нульовій позначці або <...> топографічну карту, людина малює «логічну двовимірну картинку». Ця «логічна картинка» відрізняється від природної або реалістичної картини тим, що лише інколи виглядає як те, що відображає.

Це двовимірна аналогія або метафора – А це Z. Не-Місце (земляна робота в приміщенні) – це тривимірна логічна картинка, яка є абстрактною, однак вона репрезентує реальне місце в Нью-Джерсі (Рівнини Пайн Барренс)» [186]. Художник писав, що земля, поміщена в контейнери із зазначеного місця, несе «відчуття неявного часу». Його цікавив «сирий рівень», тобто те, що природно – не виготовлене [154].

К. Ольденбург виставив куб із плексигласа, наповнивши його родючою землею і хробаками. Також на виставці демонструвався фільм про його риття в Нью-Йоркському парку, здійснене рік тому («Спокійний громадський пам'ятник») [154]. С. Кальтенбах запропонував намальований ним на аркуші паперу проект «Земляного кургану для плавального басейну у формі нирок». У верхній частині аркуша він пояснив свою ідею, що полягає в дзеркально-симетричних конфігураціях форми земляного насипу і дна басейну [154, с.145]. Р. Морріс насипав «Бруд» – величезну купу землі зі шматками

різного металу, вовни, уламків цегли тощо. Усе це перебувало на аркуші пластику, що лежав на підлозі.

Серед інших творів тієї виставки – робота Д. Оппенгейма: проект реконструкції вулкана Котопахі в Еквадорі у вигляді макету та текстового матеріалу; фотодокументація робіт К. Андре – «Rock Pile» (куля з кам'яних брил загальною висотою 40,64 см) і «Log Piese» (об'ємна стежина, викладена з дерев'яних брусків загальною довжиною 30,48 м), виконані в сільській місцевості, в Аспене, штат Колорадо, влітку 1968 року [194 с. 125–127].

До того ж ряду (за формою демонстрації) належать і роботи С. ЛеВітта, М. Хейзера, Г. Байера. Перший продемонстрував звіт про вісім етапів поховання куба зі сталі, що не іржавіє. Дійство відбулося в Голландії влітку 1968 року [347] (Рис. Б. 2.2.1. В.). Другий – підсвічене зображення однієї з «дев'яти невадських депресій», виконаних раніше в пустелі. Г. Байер також надав фотодокументацію вже згадуваної раніше роботи «Земляний Курган».

Серед об'єктів, демонстрованих безпосередньо в спеціалізованому експозиційному просторі була робота «Земляна кімната» У. Де Марії, яку він створив на кілька днів раніше (28 вересня 1968 року) у мюнхенській галереї Хайнер Фрідріх (Heiner Friedrich Galerie) у Німеччині. У трьох суміжних кімнатах галереї загальною площею 72 квадратних метри художник розподілив рівним шаром 45 кубометрів чорнозему. Глибина шару склала 60 сантиметрів. Скляний простінок, установлений у дверному прорізі, дозволяла глядачеві бачити всю масу сирої землі, не входячи до приміщення. Ні на поверхні землі, ні в ній не було нічого, крім землі. М. Лайлах про цю роботу пише: «Ніщо не росло в землі або на землі, і її фізична присутність та аморфформність не робили її нічим іншим, як однією із чотирьох стихій (поруч із вогнем, водою й повітрям)», що означало абсолютну чистоту землі як матеріалу творіння. «Бог дав нам землю, і ми знехтували цим» було написано в прес-релізі до виставки [293]. Необхідно зазначити, що повторення цієї роботи було здійснено в 1974 році в Дармштадті (Німеччина)

і в 1977 році в Нью-Йорку (США), де вона зберігається, як постійно встановлена (Рис. Б. 2.2.1.Г).

Виставка в галереї В. Дван офіційно визначила існування «Земляного мистецтва» («Earthworks») як художнього явища. Однак сам факт її відкриття розкрив парадоксальну ситуацію: художники, проголосивши основну ідею своєї творчості як вихід із «закритого» простору галерей і музеїв у відкритий простір довкілля, повернулися до нього. «Довкілля» вони принесли з собою, у закритий простір у вигляді фотодокументацій, макетів або створених безпосередньо в галереї. Саме завдяки цьому компромісу відбулася інституалізація ленд-арту як самостійної галузі художньої діяльності.

Розглядаючи ранні твори ленд-арту й ті, що були продемонстровані на першій виставці, ми зазначимо, що основний матеріал у ленд-арті був і залишається – земля. Однак, як показує історія цього художнього явища, у творах застосовувалися й інші матеріали: каміння різного розміру (К. Андре, Г. Байер, Р. Смітсон, М. Хейзер); живе дерево (А. Сонфіст) й оброблене дерево (К. Андре; Кадзуо Ширага); сніг, трав'яне покриття (Р. Лонг); металеві труби (Р. Смітсон); листовий метал (С. ЛеВітт); листовий пластик (К. Ольденбург, Р. Морріс).

Загальна картина «доофіційного» періоду ленд-арту (тобто до першої виставки) і демонстрація першої виставки показують, що основними першопрохідцями, експериментаторами та пропагувачами цієї галузі мистецтва до 1968 року були чоловіки. З розвитком феміністичного руху, що розвернувся наприкінці 1960-х років, у ленд-арті активно почали експериментувати й жінки. Вони будували з дерева; застосовували промислові металеві труби й досягали більшої стабільності об'єктів, використовуючи у своїх роботах бетон і промислові вироби з бетону. Також у зону їхньої уваги потрапили недовговічні матеріали, такі, як папір, тканина, віск. Це акцентують історики мистецтва: С. Беттгер, Д. Кестнер, М. Лайлах, Б. Тафнелл. Зокрема Д. Кестнер пише, що жінки-художниці

почали досліджувати цю царину діяльності й «міняти саму сутність художньої практики» [168, с. 15]. С. Беттгер уточнює: починаючи з 1970-х років, ленд-арт підтримали своїми роботами американські художниці: Е. Айкок, А. Денес, М. Місс, М. Стюарт і Н. Холт. М. Лайлах пише про введення ними «нових методів» і нових матеріалів, що дозволило розширити художнє явище загалом.

Такі твори ленд-арту, виконані Е. Айкок в 1970-х, як «Лабіринт», «Низький будинок із дерновим дахом (для Мері)» і «Проста мережа підземних розколин і тунелів» є доказом викладеному, а саме: вони створені із застосуванням дерева й бетону. Крім цього, необхідно визначити нову особливість: акцент сприйняття твору перемістився на екзистенціальні переживання людини, яка взаємодіє з об'єктом. Така зміна парадигми відповідає загальній світоглядній основі сучасної творчості, сутність якої влучно висловив видатний аргентинський письменник і публіцист Хорхе Луїс Борхес: «Центр Всесвіту перебуває там, де стоїть глядач».

Людина, опинившись усередині «Лабіринту» (Е. Айкок), що вище за її зріст, дезорієнтується там і відчуває дискомфорт. Щоби знайти з нього вихід, вона змушена мобілізувати всі свої почуття. Установка зроблена з товстих дерев'яних дощок на відкритому просторі в сільській місцевості (Ферма Гинь близько Нью-Кінгстона, штат Пенсільванія).

Емоційно значно сильніше впливає на глядача «Проста мережа підземних тунелів», установлена в міжнародному Арт Центрі Омі. Твір складається із шести виритих колодязів, з'єднаних між собою. Три з них мають вільний вихід; три закриваються кришками. Ширина тунелю становить 81 см, висота – 71 см. Для більшої твердості конструкції, її внутрішні стіни посилені й оброблені залізобетоном. Навмисно створювана ситуація, в якій пересуватися можна тільки поповзом, нагадує «практики вмирання», «ініціації», що існують у різних релігійних традиціях. Уважається, що вони сприяють внутрішнім відкриттям і духовному зростанню людини [168, с. 104] (Рис. Б. 2.2.2. А – Рис. Б. 2.2.3.А).

Ще одна робота Е. Айкок «Низький будинок із дерновим дахом (для Мері)» – це дерев'яна конструкція, що виглядає з землі, покрита дерном. Вона нагадує дах підземного будинку, який існує тільки в уяві глядача. Невеликий простір між дахом і поверхнею землі схожий на місце проживання дітей і казкових жителів. Об'єкт установлений на території Арт-центру Сторм Кінг (Storm King Art Center) у Нью-Йорку й у 2010 році був реконструйований [304].

Аналогічні матеріали (дерев'яний брус і дошки) так само використовує М. Місс у роботі «Периметри / Павільйони / Принади», що складається з п'яти суміжних об'єктів [310]. У ній є: три дерев'яні конструкції; чотирикутна в плані яма, усередині якої встановлені сходи й дерев'яна конструкція, що втримує землю; а також два напівкруглі земляні насипи. Усі ці об'єкти розташовані на великій відстані один від одного (загальна площа – 4 га). Змінюючи масштабність кожної з конструкцій, М. Місс змушує глядача випробовувати відчуття розмірних ілюзій, що призводить до думки можливого викривлення або неповного розуміння навколишнього світу нашою свідомістю [168, с. 105]. Важливо відзначити, що територія колишнього маєтку (Лонг-Айленд), де перебуває цей твір, належить Музею образотворчих мистецтв у Нью-Йорку й місцевими жителями вона використовується як парк (Рис. Б. 2.2.3. Б.).

У Н. Холт є твори ленд-арту, репрезентовані як у пустелі, так і в міському довкіллі (останні можна віднести до об'єктів ландшафтного дизайну). Її матеріалом стали промислові труби з металу, бетону й залізобетону. Ранній її експеримент у ленд-арті – це робота «Краєвиди крізь піщану дюну», створена на пляжі Наррагансетт Біч у Род-Айленде (США). Види фрагментів пейзажу з двох сторін забезпечує сталева труба, що пронизує піщану дюну [301] (Рис. Б. 2.2.4. А.).

В основу іншої її роботи «Сонячні тунелі», установлені в пустелі Великого Басейну за містом-примарою Лусін у штаті Юта, взято чотири промислові бетонні труби-тунелі довжиною 5,5 м. і діаметром 2,75 м.

«X»-видне розташування труб-тунелів відносно один одного збільшило загальний розмір роботи до 86 футів (26 м) і її масивність. Кожний тунель виставлений відповідно до сходу сонця, заходу, літнього й зимового сонцевороту. У верхній частині кожного тунелю зроблені невеликі отвори, що збігаються з конфігурацією сузір'їв: Драко, Персея, Колумба й Козерога. Діаметри отворів відрізняються один від одного і пропорційні величинам відповідних зірок. Сонячні промені, пробиваючись крізь них, потрапляють у темний простір і на протилежній частині бетонної труби зупиняються як символ з'єднання неба й землі. Робота належить некомерційній організації, що ініціює, підтримує, представляє та зберігає художні проекти – Фонд Діа Арт (Dia Art Foundation) (Рис. Б. 2.2.5. А., Б.).

Якщо зазначені роботи Е. Айкок і М. Місс налаштовують глядача зосередитися на екзистенційних спостереженнях, то робота Н. Холт звертає увагу глядача до всесвіту.

Розглядаючи творчість Н. Холт, необхідно виділити ще одну її роботу ленд-арту «Парк Темної Зірки», сформовану як об'єкт ландшафтного дизайну. У цій роботі автор вирішує художні, екологічні й утилітарні завдання, перетворюючи місце старої газової станції і складу. Н. Холт передає відчуття місячної поверхні, кратера й зірок, використовуючи в композиції п'ять бетонних сфер, дві невеликі водойми, чотири сталеві стовпи, сходи і два тунелі. На фоні «космічного» ландшафту вона демонструє основну ідею парку: показ історично значущої події міста: дня купівлі цієї ділянки землі Вільямом Россом у 1860 році. Це відбувається в такий спосіб: один раз на рік, 1 серпня о 9 годині 32 хвилини, намальовані на землі тіні від двох сфер і чотирьох полюсів (сталевих стовпів), збігаються з реальними тінями цих об'єктів. Цей ефект віддалено нагадує описану раніше світлову ілюзію, що виникає в піраміді Кукулькан [274] (Рис. Б. 2.2.6. А).



У процесі переміщення парком або поза ним сфери закривають одна іншу й у глядача можуть виникати хибні уяви щодо візуальних розмірів об'єктів.

Суттєвим внеском у розвиток ленд-арту стали роботи М. Стюарт, що репрезентують не тільки нові ідеї й нові матеріали, але й технологію створення твору. Так, у найбільш відомий із її ранніх робіт – «Перенесений шлях Ніагарської ущелини» вона «піднімає» минуле з небуття й залучає його до діалогу із сучасністю. Досягається це шляхом фізичного втирання, укарбування землі й каміння у величезний за довжиною паперовий сувій із мусліновим покриттям (140 м). У подальших роботах ленд-арту вона додає в поверхню сувою насіння рослин, віск, археологічні артефакти [88, 288].

А. Денес продовжує використовувати рослини як художній матеріал ленд-арту, а їхнє вирощування як художній процес. Так у 1982 році вона очищає сміттєзвалище на Манхеттені (Нью-Йорк); відновлює землю й на тому місці саджає пшеницю. Дозрілий урожай у кількості «1000 фунтів здорової, золоті пшениці» згодом демонструвався на виставках в усьому світі за назвою Міжнародний художній проект «Кінець світового голоду», організований художнім музеєм у Міннесоті [168, с. 160]. Цією роботою за назвою «Конфронтація» вона звернула увагу на раціональне використання ресурсів на планеті.

У розглянутих вище творах, крім нових «методів» і матеріалів, важливо зауважити: вони створені на території Арт-центрів і (або) є власністю галерей і музеїв. Це створює умови для їхнього збереження, а якщо буде потреба – їх реставрації. Таке дбайливе ставлення до кожного художнього твору дозволяє не тільки простежити процеси, що відбуваються в художній культурі, але й формує базу для інтелектуального зростання суспільства, створюючи музеї просто неба, що зі свого боку сприяє розвитку туризму.

З часу офіційного визнання ленд-арту пройшло вже півстоліття. За цей період розрослася і збагатилася його практика. У ній відбилися

художній пошук і трансформація ідей, що дозволило виділити певні етапи розвитку ленд-арту. Про це пишуть С. Беттгер, Д. Кестнер, Б. Тафнелл, Б. Уолліс. С. Беттгер виділяє перше покоління митців і художників, які прийшли пізніше. Така інформація береться до уваги, але її не можна назвати періодизацією цього художнього явища [271].

Наступні варіанти розвитку ленд-арту будуть розглянуті щодо основного способу формування твору ленд-арту на кожному з етапів. Д. Кестнер у розвитку ленд-арту виділяє три етапи. Перший етап формують твори, розроблені за допомогою важкої техніки, що активно змінюють ландшафт. З огляду на те, що дослідження Д. Кестнера охоплюють виключно американський ленд-арт, то максимальним проявом ленд-арту на початку його розвитку були масштабні об'єкти «Earthworks», виконані шляхом перевертання величезних пластів землі (геопластика) і переміщення валунів. Перший етап невеликий за часом (кінець 60-х – початок 70-х), але саме цими роботами ленд-арт утвердився в мистецтві як художнє явище. Другий етап (початок 70-х – початок 80-х) позначився «приходом» жінок, які внесли в практику ленд-арту нові методи й матеріали. Як уже розглядалося, найбільшу свободу у виборі художнього матеріалу для творів ленд-арту виявили жінки. Їхнім основним способом створення творів стало будівництво споруд, здатних створити атмосферу, що сприяє екзистенційним переживанням. Третій етап (поч. 80-х – 1998) – закономірний підсумок двох попередніх: після численних експериментів у довкіллі твори мають екологічну спрямованість і практично відновлюють екосистему місцевості. Основним способом створення творів у цей період стають способи рекультивації земель і водних ресурсів. Б. Уолліс дає першим двом етапам більш конкретну назву: перший – чоловічий; другий – феміністичний.

Б. Тафнелл, так само, як Д. Кестнер, виділяє три «фази діяльності» ленд-арту (часові інтервали розвитку ленд-арту він називає фазами). Його дослідження охоплює й американську, і європейську практики до 2006

року. Перша – (1967–1977 рр.) від «Лінії зробленою ходьбою» Р. Лонга до «Поле Блискавки» У. Де Марії. На думку Б. Тафнелла, у цей часовий проміжок відбулася переоцінка мислення, що вкорінилося, про ландшафт, природу й мистецтво. Виникло нове коло діяльності в художньо-проектній творчості. Виділений ним досить тривалий проміжок часу об'єднав увесь пошук взаємодії з ландшафтом. Ця фаза діяльності містить і масштабні втручання художників у довкілля, і будівництво різноманітних споруджень (творів ленд-арту) і делікатні, ледве помітні, натяки, характерні для європейських творців. Важливо, що тоді ж одержали розвиток ідеї, де головним «природним» об'єктом було тіло людини. Б. Тафнелл, по суті, два етапи, виділені Д. Кестнером, поєднує в один, визначаючи їх як першу фазу. Він розширив зазначені способи створення творів ленд-арту процесом-дією (спостереженням, ходінням, викладанням каменів за певною конфігурацією й демонстрацією тіла людини як художнього об'єкта, що змінюється, поринає в землю або виходить із неї).

Друга фаза діяльності – з кінця 1970-х до кінця 1980-х, коли соціальні й політичні можливості нового способу взаємодії із довкіллям були показані й «акцент перемістився з формальних і концептуальних проблем першого покоління, що переважали, до артикуляції екологічних структур» («Пшеничний лан» (1982) А. Денес, «7000 дубів» (1982) Й. Бойса) [189, с. 122]. Ця фаза, без сумніву, відповідає третьому етапу Д. Кестнера, тому і способи створення творів ленд-арту аналогічні: способи рекультивації земель і водних ресурсів.

Третя фаза характеризується вченим як така, що вирізняється приходом нових авторів, які розширили галузь ленд-арту і продовжують шукати нові можливості взаємодії з довкіллям. Серед них Б. Тафнелл називає таких митців, як Ф. Альюс, Л. Бамгартен, К. Вайтефорд, Л. Вілкс, А. Галлассіо, С. Дерджес, М. Діон, А. Зітелл, В. Лайб, Б. Тафнелл, С. Файсфулл, А. Чедзко. Аналізуючи роботи зазначених авторів, відзначимо, що вони використовують інформацію з різних сфер наукового

знання, що дозволяє їм створювати нові нетрадиційні способи формування творів ленд-арту. Як приклад можна навести поєднання фототехнологій ХІХ століття з природними процесами (С. Дерджес). Подібні рішення демонструють новий рівень взаємодії з довкіллям.

Під час зіставлення періодизацій Д. Кестнера / Б. Уолліса і Б. Тафнелла було з'ясовано, що вони відрізняються між собою в датах і визначеннях на всіх трьох етапах розвитку ленд-арту. Розбіжності у визначенні процесів, які відбувалися, пов'язана з часом внесеної пропозиції: Д. Кестнер і Б. Уолліс запропонували свій варіант етапів розвитку ленд-арту в 1998 році; а Б. Тафнелл – у 2006. Варіант Б. Тафнелла охоплює більшу розмаїтість інформації за часом і географією. Важливо, що обидва автори зазначають переміщення акценту уваги на екологічне розв'язання проблем простору за допомогою мистецтва, що відбувалося у 80-х роках. Однак Д. Кестнер відносить це до третього етапу, а Б. Тафнелл – до другої фази (Табл. 2.3.1).

У результаті аналізу історії виникнення ленд-арту й етапів його розвитку, запропонованих Д. Кестнером / Б. Уоллісом і Б. Тафнеллом, зроблений висновок, що ці варіанти не враховують досить тривалий період формування ідеї використання землі як художнього матеріалу, який тривав від проекту використання землі як художнього матеріалу до першої офіційної виставки «Earthworks» (5 жовтня 1968 р.). Також обидва варіанти не враховують дизайнерської складової ленд-арту, що простежується вже на першому етапі розвитку цієї сфери художньої діяльності. Серед екологічних творів ленд-арту, зазначених обома авторами, формувалися і продовжують формуватися дотепер арт-ландшафти різного масштабу: від камерних до парків. Вони озеленюють житловий простір і відновлюють землі на відпрацьованих промислових кар'єрах (Г. Байер, Й. Бойс, Ч. Дженкс, К. Дімопулос, М. Лін, М. Хейзер). Деякі екологічні арт-ландшафти вирішуються шляхом залучення наукових знань з інших галузей (К. Друрі) (Табл. 2.3.2).

У результаті аналізу фактографічних матеріалів запропоновано *три етапи розвитку ленд-арту як світового мистецького та дизайнерського явища: становлення ленд-арту (кін. 1940-х – кін. 1960-х р.); формування та визнання ленд-арту як художнього явища (кін. 1960-х – кін. 1970-х р.); застосування наукових здобутків у ленд-арті та ландшафтному дизайні (кін. 1970-х – дотепер)* (Табл. 2.3.3). Авторський варіант періодизації визначає точкою відліку першого етапу – перші роботи з землею як матеріалом, другого – перші акти його інституалізації, третього – принципові зміни в осмисленні можливостей ленд-арту, його задачах і підходах.

**Зіставлення етапів розвитку ленд-арту в Америці і Європі  
(Д. Кестнер, Б. Уолліс і Б. Тафнелл)**

Д. Кестнер, Б. Уолліс		Бен Тафнелл	
етапи		фази діяльності	
<b>1 етап</b> Кін. 1960-х – поч. 1970-х	Відбиття індустріальної ери: завоювання й експлуатація довкілля. Твори створюються за допомогою важкої техніки й активно змінюють ландшафт (чоловічий етап) Б. Уолліс	<b>1 фаза</b> 1967–1977	«Лінія зроблена ходьбою» Р. Лонга до «Сфери Блискавки» У. Де Марії. Відбулася переоцінка мислення, що вкорінилося, про ландшафт, природу й мистецтво.
<i>Спосіб: шляхом перевертання величезних пластів землі (геопластика) та переміщення валунів (Н. Кохан).</i>			
<b>2 етап</b> поч. 1970-х. – поч. 1980-х.	Пошук «сенсорних відносин із пейзажем». Прийшли жінки художниці. Вони внесли нове розуміння взаємодії з довкіллям (нові методи й матеріали). (феміністичний етап) Б. Уолліс		
<i>Спосіб: створення об'єктів із різних матеріалів та будівництво споруд. (Н. Кохан)</i>		<i>Зазначені способи (створення об'єктів із різних матеріалів та будівництво споруд) розширені процесом-дією (Н. Кохан)</i>	
<b>3 етап</b> поч. 1980-х – 1998	Твори мають екологічну спрямованість і практично відновлюють екосистему місцевості.	<b>2 фаза</b> кін. 1970-х – кін. 1980-х	З'явилися твори, що мають екологічну спрямованість. «Акцент перемістився з формальних і концептуальних проблем першого покоління, що переважали, до артикуляції екологічних структур». (Б. Тафнелл)
<i>Способи рекультивації земель та очищення водних ресурсів (Н. Кохан)</i>		<i>Способи рекультивації земель та очищення водних ресурсів (Н. Кохан)</i>	
		<b>3 фаза</b> кін. 1980-х – 2006	Прийшли нові автори, які розширили галузь ленд- арту і продовжують шукати нові можливості взаємодії з довкіллям.
		<i>Спосіб: залучення інформації з різних сфер наукового знання дозволяє створювати нові нетрадиційні способи формування творів ленд-арту (Н. Кохан).</i>	

**Загальна картина розвитку ленд-арту  
у контексті ландшафтного дизайну (Н. Кохан)**

<p><b>1 етап</b> кін. 1940-х р. кін. 1960-х р.</p>	<p align="center"><b>Становлення ленд-арту</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ідея використання землі як художнього матеріалу (Ісаму Ногучі),</li> <li>• перші твори у відкритому просторі (Р. Лонг, Р. Морріс, К. Ольденбург, Р. Смітсон, А. Сонфіст, Нобуо Секін, Кадзуо Ширага)</li> <li>• та закритому просторі (У. Де Марія);</li> <li>• перші твори з ознаками ландшафтного дизайну (Г. Байер «Земляний Курган», США, 1954 р.) та екологічна посадка рослин (А. Сонфіст «Пейзаж часу», США, 1965 р.).</li> <li>• твори ленд-арту відрізняються за розміром, матеріалом, формою, місцем демонстрації, наявністю (відсутністю) у них людини.</li> </ul>
<p align="center">Спосіб: <i>Використання традиційних способів взаємодії з довкіллям, представлені в поодиноких творах ленд-арту (формування рельєфу, висаджування та збирання рослин, викопування, виотптування і спостереження).</i></p>	
<p><b>2 етап</b> кін. 1960-х кін. 1970-х</p>	<p align="center"><b>Формування та визнання ленд-арту як художнього явища</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• перші акти інституалізації та музеєфікації творів ленд-арту: експозиції в Арт-центр Сторм Кінг, Арт-Центр Омі, Музеї образотворчих мистецтв (Нью-Йорк).</li> <li>• формування двох напрямків у розвитку арт-ландшафту (із залученням творів ленд-арту): як частки арт-експозиції та об'єкту ландшафтного дизайну.</li> <li>• розширення діапазону матеріалів: крім традиційних (земля, камінь, дерево), використовуються віск, папір, тканина, метал, бетон, скло тощо; людина стає об'єктом твору; збільшуються масштаби робіт.</li> </ul>
<p align="center">Спосіб: <i>На тлі використання традиційних способів створення твору ленд-арту виникли нові (застосування деяких матеріалів вимагає закритого простору й застосування технологій невластивих для дій у довкіллі).</i></p>	
<p><b>3 етап</b> кін. 1970-х – дотепер</p>	<p align="center"><b>Застосування наукових здобутків у ленд-арті та ландшафтному дизайні</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• новий рівень розуміння формування творів ленд-арту, де об'єднуються знання з різних галузей науки і практики;</li> <li>• порушення художниками проблеми відновлення територій, зіпсованих діяльністю людини (А. Денес, А. Сонфіст, Н. Харісон, Х. Харісон); розробка камерних арт-ландшафтів (Й. Бойс) та арт-ландшафтних парків (Г. Байер, М. Хейзер);</li> <li>• розширення спектру матеріалів і технологій (група «Ательє Санфте Структура», С. Дергез, К. Друрі, В. Лайб, Ф. Людвіг, Д. Маурі, В'ет Нго, О. Сторз, Х. Швертфегер);</li> <li>• здійснюється будівництво найбільш масштабних творів ленд-арту (М. Хейзер «Місто», поч. 1972; Ч. Росс «Зірка АХІЗ», поч. 1976; Д. Таррел «Кратер Роден» поч. 1977)</li> </ul>
<p align="center">Спосіб: <i>Нові концепції творів ленд-арту об'єднують традиційні способи взаємодії з простором і запозичені з інших галузей науки та практики. На тлі використання традиційних способів формування творів ленд-арту застосовувалися комплексні заходи щодо відновлення територій, зіпсованих промисловою діяльністю людини.</i></p>	

**Зіставлення етапів розвитку ленд-арту в Америці і Європі  
(Д. Кестнер, Б. Уолліс, Б. Тафнелл, Н. Кохан)**

<b>Д. Кестнер, Б. Уолліс (етапи)</b>	<b>Бен Тафнелл (фази діяльності)</b>	<b>Н. Кохан (етапи)</b>
		<b>1 етап</b> кін. 1940-х р. – кін.1960-х.
<b>1 етап</b> кін. 1960-х – поч. 1970-х.	<b>1 фаза</b> 1967–1977	<b>2 етап</b> кін. 1960-х – кін. 1970-х
<b>2 етап</b> поч. 1970-х – поч. 1980-х.		
<b>3 етап</b> поч. 1980-х. – 1998	<b>2 фаза</b> кін. 1970-х – кін. 1980-х.	<b>3 етап</b> кін. 1970-х. – дотепер
	<b>3 фаза</b> кін. 1980-х. – 2006	

#### 2.4. Типологія творів ленд-арту

Як було зазначено, у процесі роботи з науковою літературою виявлено кілька пропозицій щодо систематизації творів ленд-арту. Один варіант наданий у публікації двох британських авторів — М. Гудінга й У. Ферлонга «Пісня про землю: європейські художники й ландшафт» [159], другий – у книзі Д. Кестнера й Б. Уолліса «Земля й енвайронментальне мистецтво» [168].

М. Гудінг виділяє п'ять категорій, кожна з яких групує твори ленд-арту за загальною ознакою. З них перша категорія — «Символічні втручання» — поєднує твори, що ґрунтуються на дії, що продовжується в часі. Друга — «Безліч», у ній твори ленд-арту створюються із природних матеріалів у просторі галереї й асоціюються з науковим дослідженням або ритуальними підготуваннями. У третій категорії — «Творче співробітництво» — природні процеси (росту, зів'янення й т.п.) стають «співавтором» твору. У четвертій — «Захисні стратегії й доброзичливе втручання» — відбувається взаємодія



автора з культурним садом. П'яту категорію — «Моделювання взаємозалежності» — складають твори, у яких досліджуються символічні структури й механізми гармонійного виживання прадавніх народів. У книзі розглянуті твори художників Західної Європи, що є недостатнім для з'ясування стану ленд-арту загалом (Табл. 2.4.1).

Другий варіант систематизації творів ленд-арту — це спроба Д. Кестнера й Б. Уолліса організувати великий обсяг інформації, що складається з фотодокументації творів, інтерв'ю з художниками й опису значущих подій, які зібрані у вже згадуваній книзі «Земля й енвайронментальне мистецтво» [184–186]. Основу ілюстративного матеріалу в ній становлять роботи американських авторів і невеликої кількості європейських. Д. Кестнер про книгу пише, що вона розроблена не для того, щоби провести нову критику мистецтва довкілля й ленд-арту, а спрямована на те, щоби порівняти безліч спостережень, міркувань. На його думку — це начерк, що демонструє загальну картину ситуації у сфері енвайронменту.

Вчений виділяє п'ять груп творів за певними ознаками. Кожній групі він дає назву, яка є «кодовим словом», що дозволяє зрозуміти принципові відмінності кожної з груп: «Інтеграція», «Переривання», «Залучення», «Виконання», «Уява». Групу «Інтеграція» становлять твори з місцевих матеріалів, способом їхнього формування є додавання або видалення. У «Перериванні» об'єднані довкілля й людська діяльність (немісцеві, штучні матеріали, що мають промислове виробництво й обробку). У групі «Залучення» подані роботи, в яких художники підкреслюють символіку й первісність землі, виконуючи певні дії, наприклад, прогулюючись ланом. У цьому разі результатом (скульптурою) може бути слід від ходіння, процес руху або тіло як художній об'єкт. Роботи в групі «Виконання» спрямовані на відновлення екосистеми планети (використовуються і прадавні, і сучасні методи). В «Уяві» зібрані твори художників, де автори взаємодіють із землею на рівні метафори (деякі художники розглядають землю не як фізичний матеріал, а як лінгвістичне поняття і його інтерпретації).

Нами проведений аналіз і зіставлення обох варіантів за змістом наповнення кожної із груп. Додатково розглядалася наявність або відсутність чинника часу (процесу); місце створення твору і його демонстрації у відкритому (природному) і (або) закритому (всередині приміщення) просторах. Відзначено, що обидва варіанти мають аналогічні за змістом позиції та приклади, що їх ілюструють, за деякими – вони відрізняються.

Аналогічні позиції спостерігаються в трьох парах.

Першу пару утворюють категорія «Символічних втручань» (М. Гудінг) і група творів під загальною назвою «Залучення» (Д. Кестнер). Як приклад, обидва автори подають фотодокументацію робіт Р. Лонга й подорожей британського художника Х. Фултона. Р. Лонг у процесі своїх подорожей різними континентами створював із різних, в основному місцевих, природних матеріалів знаки: лінії, кола, зроблені з каміння, палиць. Х. Фултон, подорожуючи, не прагнув до створення об'єктів. Він фотографував свої короткі прогулянки, стверджуючи, що мистецтвом може бути те, що ви бачите. Довкілля (відкритий простір) і дія, що продовжується в часі (чинник часу, процес) – це обов'язкові складники для творів цієї груп, тобто спосіб створення твору ленд-арту – *дія, що відбувається у відкритому просторі, результатом якої може бути слід від ходіння, процес руху або тіло як художній об'єкт.*

Друга пара аналогічних позицій – це «Захисні стратегії й доброзичливе втручання» (М. Гудінг) й «Уява» (Д. Кестнер). Їх ілюструє сад шотландського художника, поета й філософа Я. Фінлея за назвою «Маленька Спарта», створений поблизу Единбурга (Шотландія). Сформований ландшафт є в метафоричному сенсі книгою міркувань про події минулого й сьогодення. На каменях уздовж стежки вигравірувані вірші Я. Фінлея, а різні об'єкти, немов археологічні артефакти (статуї, погруддя, фрагменти колон тощо), створюють атмосферу місця зі складною історією. Ландшафт (відкритий простір) формується як музей просто неба.

Третю пару становлять «Моделювання Взаємозалежності» (М. Гудінг) і «Виконання» (Д. Кестнер). До цієї групи входять твори ленд-арту, які реалізуються за допомогою прадавніх способів гармонізації простору та життя людини. До них належать: давні й сучасні технології, що ґрунтуються на екологічних принципах; давні й сучасні технології рекультивациі земель і водних ресурсів, де одним зі способів є озеленення простору. Прикладом останнього є акція «7000 дубів» Й. Бойса. Її зміст полягав у посадці молодих дубів разом із вертикальним каменем (базальтом). Крім факту посадки дерев, у цій роботі важлива ідея зміни пропорційного співвідношення між молодим деревом і потужним каменем із плином часом. Важлива й кількість – 7000 дубів, тому що, як стверджував художник, це стане очевидним результатом через 300 років.

Не мають загальної значеннєвої основи дві категорії М. Гудінга («Безліч» і «Творче співробітництво») і дві групи творів Д. Кестнера («Інтеграція» й «Переривання»).

Щодо категорії «Безліч» (М. Гудінг) треба зазначити, що в ній подані роботи художників, які створені й демонструються в закритому просторі. Так, наприклад, працюють німецький художник В. Лайб і голландський — Г. де Вріс. В. Лайб підходить до своєї творчості, як до медитативного процесу, викладаючи великі площі підлоги гірками з рису (багаторазово їх повторюючи) або квадратами з пилку рослин розміром від 2 до 6 метрів зі сторони. Роботи Г. Де Вріса дещо відрізняються, тому що художник створює їх як учений: збирає рослини, сушить й укладає з них майже музейну експозицію, докладно описуючи й документуючи. Природно, що подібні твори можуть існувати тільки в закритому приміщенні – це також спосіб формування твору ленд-арту.

У категорії «Творче співробітництво» (М. Гудінг) процеси можуть відбуватися як у відкритому просторі, так і в закритому, але вони (процеси) є необхідною умовою створення ленд-арту. Цей спосіб творчості використовували у своїх роботах голландський художник С. Буїсман

і британська фотохудожниця С. Держес. С. Буїсман досліджував ботанічні деформації, що відбуваються з рослинами під зовнішнім впливом. Він перетягував гарбузи шкіряним ременем, пророщував рослини через полотно й записував етапи цього процесу. Більш тривалі експерименти він проводив із гілками верби, які зав'язував вузлом, перекручував, перевертав, задаючи рослинам зворотній напрям. У творах С. Буїсмана міняли свою конфігурацію стовбури різних дерев, посаджені під різними кутами до горизонтальної поверхні землі. Особливістю робіт С. Держес є поєднання фототехнології ХІХ століття із природними процесами, а саме: засвічування місячним сяйвом аркушу кольорового фотопаперу в течії струмка. С. Держес – англійська фотохудожниця, питання творчості якої досліджують «відносини поділу й пов'язаності з природним світом» [336, 337]. Так, у створеній мисткинею серії світлин «Ріка Тау» можна побачити навислі над водою рослини й водні переكاتи.

«Інтеграція» й «Переривання» – є двома групами творів із систематизації Д. Кестнера. Відмінність між ними полягає в застосуванні місцевих матеріалів («Інтеграція») і матеріалів, що мають промислову обробку («Переривання»). А також твори з групи «Інтеграція», подані тільки у відкритому просторі, а роботи із групи «Переривання» – у відкритому й закритому.

Таблиця 2.4.1

### Порівняльний аналіз варіантів систематизації творів ленд-арту

(М. Гудінг і Д. Кестнер)

М. Гудінг (ленд-арт)	Д. Кестнер (ленд-арт + енвайронмент)
Категорії	Групи творів
	<p><b>«Інтеграція» (INTEGRATION)</b>  Групу «Інтеграція» становлять твори, створені з місцевих матеріалів, способом їх додавання або видалення.</p> <p><b>Відкритий простір</b></p>

	<p><b>«Переривання»(INTERRUPTION)</b> У «Перериванні» об'єднані: довкілля й людська діяльність (немісцеві, штучні матеріали, що мають промислове виробництво й обробку). <b>Відкритий простір і закритий простір</b> <i>Процес</i></p>
<b>1 категорія</b>	
<p><b>«Символічних втручань»</b> Твори ленд-арту засновані на дії, що продовжується в часі.</p>	<p><b>«Залучення»</b> <b>(INVOLVEMENT)</b> Художники підкреслюють символістику й первісність землі, виконуючи певні дії, наприклад, прогулюючись по лану. Результатом може бути слід від ходіння, процес руху або тіло, як художній об'єкт. <i>Людина і процес</i></p>
<b>Дія, що продовжується в часі ( чинник часу).</b>	
<b>Відкритий простір</b>	<b>Відкритий простір</b>
<b>2 категорія</b>	
<p><b>«Безліч»</b> Твори ленд-арту створюються із природних матеріалів у просторі галереї й асоціюються з науковим дослідженням або ритуальними приготуваннями. <b>Закритий простір</b></p>	
<b>3 категорія</b>	
<p><b>«Творче співробітництво»</b> • природні процеси (росту, зів'янення й т.п.) стають «співавтором» творчості. • процес (чинник часу) як технічна умова створення твору ленд-арту <b>Відкритий і закритий простір</b></p>	
<b>4 категорія</b>	
<p><b>«Захисні стратегії й доброзичливе втручання»</b> Взаємодія автора з культурним садом.</p>	<p><b>«Уява» (IMAGINING)</b> В «Уяві» зібрані твори художників, де автори взаємодіють із землею на рівні метафори (земля не як фізичний матеріал, а як лінгвістичне поняття і його інтерпретації).</p>
<b>Метафора (художній засіб). Ландшафт, як музейний простір.</b>	
<b>Відкритий простір</b>	<b>Відкритий простір</b>
<b>5 категорія</b>	
<p><b>«Моделювання Взаємозалежності»</b> Поєднує твори ленд-арту, у яких розглядаються стратегії виживання прадавніх народів.</p>	<p><b>«Виконання» (IMPLEMENTATION)</b> Роботи спрямовані на відновлення екосистеми планети (використовуються і прадавні й сучасні методи).</p>
<b>Досліджуються прадавні й сучасні стратегії виживання.</b>	
<b>Відкритий простір</b>	<b>Відкритий простір</b>

У процесі порівняльного аналізу варіантів систематизації творів ленд-арту було з'ясовано, що варіант М. Гудінга, має більш конкретний характер тому що розглядає тільки твори ленд-арту. Важливо зазначити, що категорії сформовані стосовно способів створення творів ленд-арту. Це допомагає зрозуміти художнє явище загалом.

В основі формування груп «Інтеграція» й «Переривання» із систематизації Д. Кестнера лежить застосування у творах ленд-арту місцевих природних матеріалів або створених промисловим способом, що також вказує на спосіб формування твору.

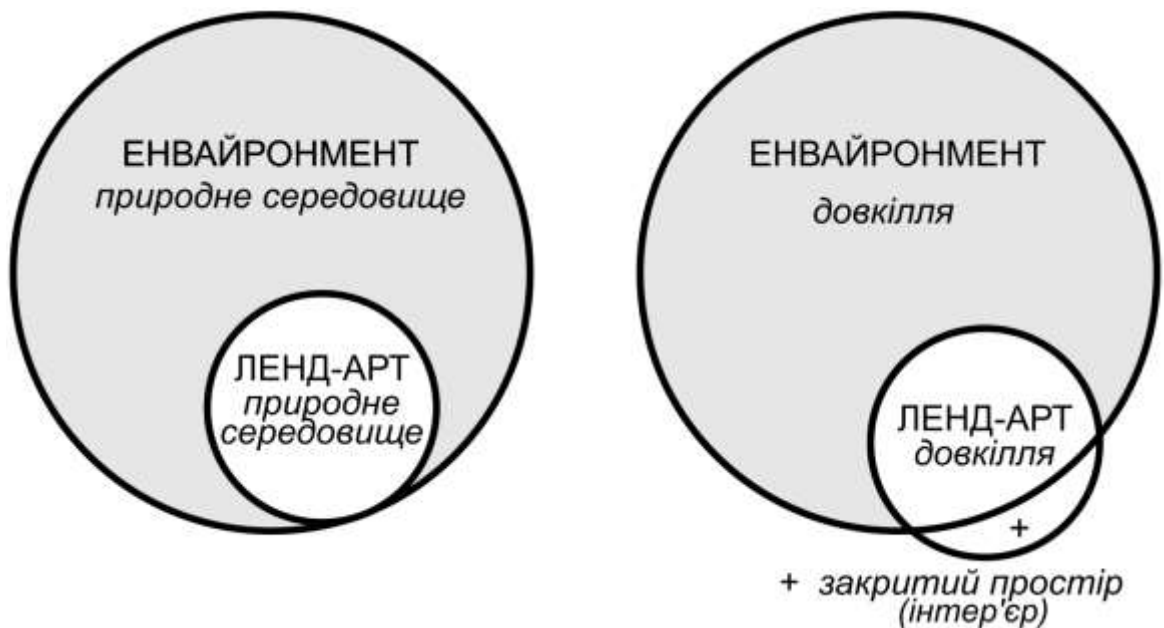
Слід підкреслити, що в обох варіантах типології виявлені роботи, які створюються й демонструються тільки в закритих просторах. Тому в зазначене базове визначення «ленд-арту» нами внесене доповнення щодо місця створення твору (Табл. 2.4.2) (Схема 2.4.1).

Таблиця 2.4.2

#### Уточнення базового визначення «ленд-арт».

Г. Вишеславський	Терміном «ленд-арт» (від англ. land — земля) означають твори митців, що виникли в природному середовищі, за умови, що останнє складає в них вагому семантичну і структурно-композиційну частину.
Н. Кохан	Терміном «ленд-арт» (від англ. land — земля) позначають твори митців, які створені в довкіллі й (або) у закритому просторі. Довкілля в них складає вагому семантичну і структурно-композиційну частину».

### Ленд-арт у визначенні Г. Вишеславського й Н.Кохан



Так само в процесі дослідження практики ленд-арту нами виокремлено таке спостереження: результат дії художників (твір ленд-арту) може мати стабільні характеристики й нестабільні. Уже згадувалося, що до кінця 1960-х змінилися традиційні уявлення про скульптуру й вона може набувати властивостей, характерних для часу. Наявність чинника часу призвело до появи властивостей типових для процесу, а саме: відсутність стабільності форми (мінлива форма, безформність, розчинення). Матеріалом твору, у такому разі, можуть бути газуваті середовища (пара, дим), рідкі середовища, що вільно розтікаються (або течуть) та (або) розчинені в них речовини, а так само об'єкти що плавають. Глядач спостерігає за процесом зміни форми. Документом, що підтверджує факт існування цього твору, стає опис, фото- і відеодокументація.

Як приклад творів ленд-арту з нестабільною формою можна вказати такі: «Вир, око бурі» Д. Оппенгейма й «Пара» Р. Морріса. Перша робота являє собою велику спіраль із диму, спеціально утворену літаком, що імітує рух торнадо. Вона проіснувала якийсь час у небі й після того, як літак улетів,

і поступово розчинилася. Щодо другої роботи особливо слід зазначити, що вона була повторена в 1974 році як твір ленд-арту і в тому ж, 1974 році, була споруджена як об'єкт ландшафтного дизайну — фонтан у Вашингтонському університеті (Сіетл, Вашингтон, США). Це особливий тип фонтана, який булькає під землею й утворює стовп туману. Хмара туману змінює свою форму залежно від пори року (опалювального сезону в університеті) і погоди [334]. Зміст вищезазначених творів Р. Морріса полягає в залученні уваги до природних явищ конденсації й випару, які щодня впливають на екологічний стан життєвого простору (Рис. Б. 2.3.1.А., Б.).

Отже, розглянуті приклади дозволяють диференціювати твори ленд-арту як просторові (що мають стабільну форму) і просторово-часові (де форма змінює свою конфігурацію) (Табл. А. 2.4.2).

## 2.5. Формування ленд-арту в Україні

Процес формування й розвитку українського ленд-арту до сьогодні залишається найменш висвітленою сторінкою в історії світового мистецтва. Тож на підставі систематизації фактографічних матеріалів, поданих в окремих наукових розвідках та власних польових досліджень, окреслимо головні етапи розвитку цієї мистецької діяльності, визначимо основні події та твори, їхній зміст, підходи, матеріали.

Відомості про перший твір ленд-арту, створений в Україні, містяться в статті Г. Вишеславського «Українському ленд-арту 36 років!», де вчений зазначає: «Як самостійний різновид мистецтва ленд-арт виник в Україні на початку 1970-х рр. завдяки появі твору художника та мистецтвознавця Бориса Лобановського «Вагон» [26, с. 9]. Ця робота була створена в Києві (район Подолу) на території археологічних розкопок і виглядала так: на величезній площі художник самостійно викопав у землі рови, що позначали місця старих будинків і окремо силует тризуба. Їх заповнювала вода, що лилася зі шлангів, підключених до цистерни. Вона, змішуючись



із червоною фарбою, створювала враження крові, яка «оживляла» це довкілля. Її колір у променях заходу і сходу максимально посилювався, як і враження від того, що відбувалося. Тут виявився взаємозв'язок «... праісторичного мистецтва й новітніх проявів українського ленд-арту. Крім ритуального складника, який, безумовно, домінував, твір містив і соціально-політичну підоснову» [26, с. 9]. Інших реалізованих ідей ленд-арту у 1970-х не було.

Другий ранній приклад українського ленд-арту являє собою нереалізований проект «Ніагарський фонтан» (1976–1977) Л. Войцехова. Про свій проект художник згадує так: «... усе ніяк не доходило до його реалізації. Спочатку мислилося його зробити у вигляді такого ленд-мистецтва — реальні гідротехнічні розрахунки підйому води (вода піднімається на висоту водоспаду й відводиться назад). <...> Потім <...> у вигляді панорами — і теж не зрослася ця робота. Й останній варіант <...> зробити голограмою, величезною голограмою, яка буде проектуватися на сам водоспад...» [230].

Творчі експерименти Л. Войцехова в ленд-арті реалізувалися в спільній з художником В. Хрущем роботі «Зіллячко» (1983). Восени того ж року він аналогічну ідею демонструє на виставці в Підмосков'ї «АПТАРТ за парканом». Треба зазначити, що в цей період Л. Войцехов очолює групу одеських художників АПТАРТа, які активно співпрацюють з московськими колегами (АПТАРТ – «apartment» (квартира) і «art» (мистецтво) – квартирне мистецтво) [27, с. 39-44]. Як пише український дослідник Н. Дубовик, «АПТАРТ, як і концептуалізм загалом, в Україні існував недовго. Справжньою батьківщиною для нього стала Росія, зокрема Москва...» [52, с. 131].

Організатором цієї форми виставкових показів у Москві був художник-концептуаліст М. Алексєєв, який влаштовував виставки сучасного мистецтва на своїй квартирі. Дослідниця А. Обухова пише про українських художників, як про «потужний десант „одеської хвилі“,

що накрила підпільну художню Москву в середині 1980-х» [196]. Хоч учасники і проголошували, що їхнє мистецтво аполітичне, але створені ними роботи виходили за ці обмеження. Оскільки у 1980-х усяке інакомислення привертало увагу КДБ, то й альтернативне лінії компартії мистецтво теж було під пильним наглядом цієї організації. Ситуацію поглибив журнал «А–Я», що видавався у Франції (1976–1986). У ньому висвітлювалися неординарні художні події, що відбувалися на території СРСР, за що він був визнаний антирадянським виданням. М. Алексєєв згадує, що після виходу статті про АПТАРТ (1983) у п'ятому номері журналу, художників «почали тягати на „бесіди“ в КДБ» [197]. Оскільки виставки на квартирі вже було організовувати небезпечно, те наступну виставку вирішено провести на природі. У відкритому просторі художники цієї групи провели дві виставки: «АПТАРТ у натурі», вона ж «ARTART en plein-air» і «АПТАРТ за парканом» [197].

На виставці «АПТАРТ за парканом», що проходила у вересні 1983 року на дачі братів Мироненків у Тарасівці, Л. Войцехов «показав щось явно пов'язане з наркотичними переживаннями і з тим, як мистецтво перетворюється в пухнастість» [197]. Художниця Л. Резун (ще один автор з Одеси) «розвісила по кущах вирізаних із паперу білих херувимів — це називалося «Кінець авангарду» [99, с. 16; 197]. Щось подібне продемонстрували й московські автори. Треба зазначити, що характеризувалися АПТАРТовські акції «переденвайронментальною естетикою „сміттєвого“ заповнення простору експозиції» [20].

У 1984–1985 роках експериментували в галузі ленд-арту й одеські художники Л. Скрипкіна та О. Петренко. У передмісті Одеси вони створювали композиції з власних тіл та фотографували їх [99, с. 16; 206]. У середині 1980-х вони переїхали до Москви, де протягом 1985–1999 років виступали як група «Перці» [196]. Серед творчих робіт групи у їхній московській період була ще одна робота, пов'язана з ленд-артом — це «Пшенична кімната» (1989–1991). Художники називали її

«гінекологічною». Це була інсталяція із пшеничних снопів, показана в галереї Рональда Фельдмана (Нью-Йорк, 1991). Треба зазначити, що ця робота асоціюється з урожаєм пшениці, який демонструвала А. Денес у 1982 році. Однак, Л. Скрипкіна й О. Петренко вказують на «вагінально-матковий аспект землеробства» у своїй роботі, оскільки пшениця — дітище матері-землі [196].

У 1980-х роках у Москві працював і київський художник Г. Вишеславський. У докiллi він створив декілька перформансів соціальної спрямованості: «Людина-Земля» (1982), «Життя художників, або Ліміта» (1993), «Воля» (1984); пізніше: «Археологічні знахідки» (1988), «Ворота сонця» (1988) тощо [26, с.10].

Період державної перебудови в СРСР, що припав на другу половину 1980-х, приніс масштабні зміни у всіх колах життя. Курс на демократизацію, проголошений компартією, зняв обмеження на свободу творчості. В Україні виник рух, названий згодом «Нова хвиля», який поєднував усі варіанти пошуку в мистецтві. Потребою того часу була новизна. Художники опановували нові матеріали, шукали нових засобів і форм вираження, працювали у відкритих і закритих просторах.

Подібно тому, як Р. Смітсон подорожував у м. Пассейк і досліджував ентропію, так київський художник О. Бабак спостерігав поступове руйнування покинутого жителями українського села Лейкове (Полтавська обл., Шишацький р-н) через «безперспективність». Його міркування реалізувалися в композиціях із покинутих побутових речей, знайдених у тому місці. Перші роботи в цьому напрямку він створює в 1989 році разом із О. Бородаєм із Дніпропетровська, а саме: «Колиска для ненародженої дитини», «Тихе свято суму», «Година, яка нас так довго чекала», «Шлях в собі», цикл «Ритуальні споруди» [99, с. 21; 240]. Там само на тлі природного простору художники їх фотодокументують.

Наступний його крок у спостереженні цього місця – проект «Спогади про цивілізацію або житло-скульптура, скульптура-житло» (1994)

і співзвучний він із житлом із різних матеріалів (зокрема з гілок і землі), що створює британський художник ленд-арту К. Друрі починаючи з 1985 року. Обидва автори, спираючись кожний на культурно-історичний контекст своєї місцевості, незалежно один від одного, відкривають заново непохитні основи буття і його важливу частину: облаштованість життя. Важливо, що попри різну культуру, візуальну мову, а іноді й часовий період, відповіді на вічні питання завжди асоціативно близькі.

Свій проект О. Бабак здійснює разом зі своєю дружиною Т. Бабак. З 1994 року вони починають проводити симпозіуми ленд-арту й це впливає на подальший розвиток цього художнього явища. У 1995 році деякі роботи із серії «Реконструкції» він створює разом із художниками В. Бахтовим і Т.Бахтовою з Миколаєва [99, с. 24–26].

Художники В. Бахтов і Т. Бахтова звертаються до більш глибоких прошарків культури: вони захоплюються археологічними ландшафтами півдня України (античною Ольвією). У 1995 році ними створено в доквіллі «просторові об'єкти-фетиші» [200]. Будівельним матеріалом для цих об'єктів слугує «археологічне сміття» – черепки античного посуду, уламки черепиці й інші фрагменти матеріальної культури прадавнього міста, вилучені археологами з культурних шарів і залишені біля розкопок у так званих відкритих сховищах» [99, с. 28, 29, 200].

Наступним щаблем їхньої творчості в ленд-арті у 1995–1996 роках стала робота з великими ландшафтами. На схилах і пагорбах над Дніпро-Бузьким лиманом, під якими заховані руїни прадавнього міста, вони залежно від пори року грасували або викладали орнаменти, що відповідають знайденим на посудинах у цій місцевості. Подальші втручання в прадавні розкопки виражаються в розписах і рельєфах, що зображують антропоморфні елементи.

У 2000-х роках Бахтови створюють асоціативні візуалізації, що нагадують про античність. Реалізуються вони залученням у доквілля жіночих і чоловічих груп людей, які подібні горельєфам, і за допомогою

піднесеної на рівень мистецтва фотографічної техніки, як вони її називають – геліографіті [99, с. 38].

У період державної перебудови експериментам у мистецтві також сприяли пленери в будинку творчості «Седнів» (Чернігівська обл, Україна). «Перебудовувані» пленери були спрямовані на «прорив» не тільки внутрішній (ідеологічний), але й технічний («пошук нових технічних можливостей вираження») [207]. У 1988 році, використовуючи реді-мейди сільськогосподарського й канцелярського походження, А. Полоник, І. Броун і С. Бережненко продемонстрували кілька об'єктів у доквіллі [26, с. 10].

Знаковим для українського ленд-арту виявився пленер у «Седневі» 1992 року за назвою «Снов» (на ім'я річки, що протікає в тих місцях). На цьому пленері львівськими художниками Г. Сидоренко й С. Якуніним уперше був продемонстрований ленд-арт без домішок акціонізму. «Це були масштабні композиції з повалених дерев над вузьким і глибоким яром, з урахуванням витонченої композиційної ритміки, й орнаменти зі снігу на крижаній поверхні річки Снов» [206]. У 1993 році вони разом із Г. Вишеславським створюють ленд-арт у закритому просторі. Твір мав назву «3/3» (1993 р.). Ідея роботи полягала у взаємозв'язку спіралеподібного інтер'єру Київського планетарію й великої спіралі з піску, насипаної на підлозі в центрі циліндричного приміщення. На стінах, навколо спіралі, були написані від руки численні тексти. Усе підсвічувалося прожекторами, спрямоване світло від яких виказувало всі тонкощі створеного рельєфу, одночасно висвітлюючи тексти й поєднуючи експозицію [207, 238].

13 березня 1993 року відбулася ще одна значуща подія для українського ленд-арту: поєднання творчого акту із природними процесами. Цього дня художник П. Старух (Львів) і двоє письменників В. Неборак і С. Жадан у селищі Оброшине (неподалік від Львова) провели акцію у відкритому просторі «Вінтер капут». Журналіст Ю. Войтенко так описує те, що відбувалося: «Це була акція, на якій художник Петро Старух (а з ним

і поети „Бу-Ба-Бу») «написав» на снігу гуашшю «першу міжконтинентальну виставку» „Der Winter Karut“: перформер («жрець») у сріблястому костюмі тоді наносив фарбу на сніг звивистими смугами, а довершити роботу мала весняна погода, коли хмарка підфарбованої вологи – колишнього снігу – полетіла би кудись далеко, можливо, що й за кордон» [204].

Із довкіллям у 1990-х працює ще один львівський художник – В. Кауфман. Прикладом можуть слугувати обгорнені білою тканиною невеликі частини стовбурів дерев у лісі, що створюють світлий тональний акцент на тлі темного оточення. «Найблискучішим зверненням до непрямого є природний об’єкт, позбавлений мінімального втручання ззовні (крім концентрації на ньому уваги)», – висловив свою позицію в ленд-арті В. Кауфман [99, с. 65].

Якщо порівняти акцію П. Старуха й делікатне втручання В. Кауфмана, то в цих прикладах подано два протилежні варіанти роботи художника із природним простором: активне впровадження (або агресивне) і підкреслення вже наявної довкільної ситуації.

У 1994–1997 роках збільшився інтерес до відкритого простору, як до місця створення мистецтва й багато художників використовували його для реалізації своїх ідей. Деякі з акцій і об’єктів, які вони здійснили, можна охарактеризувати як твір «з елементами ленд-арту». Серед митців, котрі репрезентують зазначену тенденцію — В. Яковець (Черкаси); І. Коновалов, А. Варваров, В. Зайченко, С. Корнієвський, Костянтин і К. Милитинські (група „FGE«, Київ); П. Мамчич, В. Задирака, І. Іщенко, П. Шидловський, С. Лукашев (група «Комбінат революцій», Київ). У 1996–1997 роках працювали в природному просторі П. Ковач, П. Пензель, В. Харабарук, І. Коштура, Р. Саллер (група «Поп-транс», Ужгород). В Івано-Франківську в цей же період співдружність між художниками (Р. Котерлиним, Н. Кардашем, А. Чулковим, Я. Яновським) і письменниками (Ю. Андруховичем, Т. Прохасько, Я. Довганем, В. Найдюновою, В. Єшкилевим, В. Мірошником) реалізувалася проектами

«соціально спрямованого ленд-арту», де ландшафту надавалося центральне місце. У супровідному тексті проекту-каталогу «Ландшафт» Я. Яновський написав: «Мистецтво є визволенням ландшафту. Поза ландшафтом немає нічого. Ландшафт є буттям — отут» [26, с. 11–14].

Паралельно з експериментами в природному просторі окремих авторів, до середини 1990-х почала розбудовуватися практика пленерів, фестивалів тощо. З них подіями, що підготували ґрунт для подальшого організованого руху ленд-арту, стали міжнародний пленер «Хортиця» (1994), що проходив неподалік від Запоріжжя і всеукраїнський пленер «Софіївка-2000» (сіло Мошногір'я, Черкаська обл., 1996). Попри те, що на обох пленерах були продемонстровані енвайронментальні практики «з елементами ленд-арту», останній проявився там у якості декорації. Так, наприклад, на звітній виставці пленера «Хортиця» в галереї «Київ» «з 24 тонн піску було побудовано штучний острів, на якому встановили намети. Картини та інсталяції художників підвісили до стелі чи занурили в пісок» [26, с. 12]. На пленері «Софіївка-2000» для хеппенінгу, що полягав у «малюванні художниками і глядачами показаних сцен» [26, с. 14], у якості фону використовувався простір міського парку разом з установленим там фонтаном.

Безпосередньо ленд-арт активно підтримується міжнародними фестивалями «Весняний вітер» (Київ) і симпозіумом «Простір покордоння» (с. Могриця, Сумська обл.). Обидва заходи мають тривалу історію, яка вже перейшла двадцятилітній рубіж і в ній жоден рік не схожий на інший. Також, незважаючи на загальне бажання кожного з організаторів відкрити в пострадянському просторі таке художнє явище, як ленд-арт, ці заходи в сучасному культурному процесі виконують різні цілі й завдання.

Міжнародний фестиваль «Весняний вітер», ініційований київськими художниками А. Блудовим і В. Сердюковим у 1996 році, проводиться принципово у визначену пору року. Основною концепцією є створення

рухливих структур, що залучають природні сили природи: вітер і воду. Земля розглядається, як опора для початку руху.

У 1996 році відбувся перший фестиваль «Весняного вітру», який мав назву «0,7-й ювілей Дзен». У цьому контексті треба зазначити, що щороку в історії заходу є своя неповторна назва. Ідея і програма першого року написана однією фразою: «Перша проба, спроба синтезу Сходу й Заходу; зустріч друзів; запуск повітряного змія; інсталяція з листочками-бажаннями й у підсумку — її ритуальне спалення» [201]. Оскільки місцем його проведення був пагорб у центрі Києва — «гора Клинець-Поскотина», то «ритуальне спалення» — логічний результат створених там стаціонарних об'єктів ленд-арту. Як підтвердження подій, що відбулися, залишалися фото й відеодокументація.

У наступні роки місце було змінено: фестиваль проводився на берегах Дніпра, але завжди залишався в межах міста. Це вплинуло на його формат, який завжди був короткочасним святом і грою для художників і глядачів (про фестиваль, як гру писали організатори). Як правило, він тривав один день, рідко, коли два або три. Уже у 2003 році в журналі «@» куратор і художник А. Блудов про фестиваль «Весняний вітер» написав: «Свято весняного вітру» переросло стадію «іграшок для дорослих» і стало щорічною подією» [16]. Однак продемонстровані там твори мали нетривалий характер існування, що природно, і це тільки частково розкривало суть художнього явища. Водночас, фестиваль виконував важливе завдання: знайомив публіку з ленд-артом. Його учасниками були як молоді художники, які мають можливість спробувати свої сили в цій сфері, так і досвідчені майстри: Г. Сидоренко, С. Якунін, сім'я Бахтових тощо. Багато хто з них брали участь в інших фестивалях ленд-арту, серед них і в міжнародному симпозіумі ленд-арту «Простір покордоння».

Звертаючись до історії «Весняного вітру», слід зазначити, що його назва змінювалася один раз — у 2002 році, коли до київських організаторів приєдналися художники з м. Лубни. У той рік фестиваль називався «Торба



вітру» (друга його назва свято «Осіннього вітру»). В. Сердюков так описує фестиваль «Торба вітру»: «21 вересня 2002 року відбулося ленд-артівське дійство, у якому взяли участь небайдужі до мистецтва отроки, що зажадали потягатися з київськими верткими хуліганами в умінні влаштовувати турбулентні дійства» [121]. Автор статті інформує, що захід відбувся «з ініціативи київської галереї «Тау-Кита», художників Олексія Малих, Андрія Блудова, Віталія Сердюкова, та лубенської молоді, що приєдналася до них (Світлани Капел, Володимира Білоуса, Тамари Білоус, Анатолія Харчука — директора дитячої художньої школи м. Лубни, Андрія Мякушкина, Вікторії Мон та ін.), під керівництвом Наталії Куксань, яка прагне влаштувати у своєму місті свято Осіннього вітру, натхненний київським Весняним вітром...». У реалізації художнього проекту брали участь С. Копел, Л. Рябцева, А. Ковтун, А. Стеценко, Т. Білоус, В. Білоус, Н. Куксань, А. Михайлович, В. Мона й викладачі художньої школи м. Лубни [121].

Дату створення міжнародного симпозіуму ленд-арту «Простір покордоння» (с. Могриця, Сумська обл.) — 1997 рік визначає його організатор сумська художниця Г. Гідора. Проте історія цього симпозіуму розпочинається трохи раніше, в 1994 році, коли вона була завідувачкою відділення Сумського вищого училища мистецтв і культури імені Д. С. Бортнянського, разом зі своїми студентами-першокурсниками приїхала на симпозіум «Раку-кераміка» у м. Охтирка. Це був перший симпозіум, який організували молоді й енергійні сумські художники Г. Гідора, В. Шкарупа й художник-кераміст Г. Протасов із м. Охтирка на чолі з Л. Федевич — завідувачкою відділу декоративно-ужиткового мистецтва Сумського обласного музею імені Н. Онацького. Учасниками першого року були вищезазначені художники, а також митці із Сум — В. Ярмоленко, С. Корсун, К. Мозгова; з Києва — Т. Мисковець, О. Миловзорова; з Білорусії: В. Колтигін, Л. Троцевський, І. Коваленко.

Симпозіум «Раку-кераміка» став ментальною й емоційною базою для майбутнього симпозіуму ленд-арту. Він об'єднав і студентів, і вже бувалих майстрів, які протягом двох тижнів (з 10.06.1994 по 24.06.1994) разом досліджували довкілля мистецтва, ділилися своїми знаннями й навичками й, водночас, створювали свої об'єкти. Захід «Раку-кераміка» спільно зі студентським пленером став щорічним заходом і проіснував з 1994 р. по 1996 р.

У 1997 році студентський пленер перемістився в село Могриця Сумської області. Перший виїзд на це місце був суто викладацько-студентським. Серед викладачів — учасників пленеру — Г. Гідора, К. Мозгова, С. Корсун, Н. Кохан і І. Швачунов. Червень 1997 року, на думку організатора, був періодом пошуку і знайомства з місцем. Там же були продовжені керамічні експерименти. Маленькі чорні глиняні чашечки, що виникли в результаті випалювання й задимлення, були розставлені на березі та утворювали інсталяцію, яка незаплановано стала першим твором ленд-арту.

У наступні роки спостерігається зосередження організаційних та творчих зусиль саме в галузі ленд-арту. З 1998 року місце влаштування табору перемістилося. Воно залишалося в Могриці, але вже розташовувалося з іншої сторони пагорбів (т.зв. «Кут»). Кут на довгі роки став пристановищем міжнародного симпозіуму ленд-арту і студентського пленеру. Розташування в безпосередній близькості зі скіфським городищем і збіг за часом проведення симпозіуму з днем літнього сонцестояння сприяли створенню художньої інтерпретації етнографічного свята «Івана Купала». Це символічне звернення до історії місця супроводжувалося створенням композицій у природному середовищі, основу яких складали розвішані між деревами старовинні вишиті українські сорочки. Так само в 1998 році тривала практика випалювання раку кераміки.

1999 рік ознаменувався тим, що крім вищевказаних подій (композицій з українських сорочок і випалу раку кераміки), Г. Гідорою був створений

об'єкт у природному середовищі: на спіралі з крейди, викладеної на землі, встановлено символічний човен, сплетений із гілок. На деяких деревах були намальовані геометричні знаки. Нагадуванням про свято «Івана Купала» стало пускання вінків по річці. У цей рік уперше була виліплена з місцевої глини баба-оберіг і проведено її випал. Дія відбувалася вночі, що надало технологічному процесу й ознак перформансу. Враження від побаченого знайшли відбиття на підсумковій виставці, що проходила у 2000 році в галереї Совіарт (Київ): в експозиції – фотодокументація та повторена на підлозі спіраль із крейди. Ця виставка стала подією в історії українського ленд-арту: стався факт його переходу з розряду місцевих експериментів до художнього процесу країни. Не можна стверджувати, що тільки завдяки симпозіуму стали виникати інші фестивалі, на яких створювалися твори ленд-арту, але симпозіум цьому сприяв: саме тут сформувався навчально-експериментальний майданчик ленд-арту.

У результаті такого інтересу до нового в Україні художнього явища у 2000-му році, симпозіум відвідали президент Асоціації арт-галерей України, президент Центру сучасного мистецтва «Совіарт» — В. Хаматов; група тележурналістів із загальнонаціонального українського телеканалу «Інтер»; київський фотограф М. Трох (журнал «Наш») і київські художники Н. Ісупова, Т. Мисковець; сумські автори (Г. Гідора, Н. Кохан, О. Кохан, К. Мозгова, С. Корсун, І. Швачунов, Г. Протасов) і майстри з Білорусії (Л. Троцевський і С. Кайдак). Експерименти художників зосередилися на розробці об'єктів ленд-арту. Деякі з них візуально мали проміжне положення між об'єктом ленд-арту та атрибутами слов'янських обрядів, що сприяло формуванню художнього простору на цій території, хоть і тимчасовому. До програми заходу були включені відкрите випалювання керамічних виробів (Г. Протасов); випалювання п'яти керамічних «бабів-оберегів», зліплених студентами, і театралізована дія «Івана Купала» — художня інтерпретація етнографічного свята східних слов'ян, присвяченого літньому сонцевороту. Слід зазначити, що суто технологічний процес

випалювання кераміки, проведений вночі публічно, набув ознак перформативної дії.

У 2001 році до ленд-арту в межах симпозіума долучилися живописці — А. Блудов, М. Журавель, В. Шкарупа (Київ); М. Михайлова (Москва). Сумську команду склали художники та дизайнери Г. Гідора, Н. Кохан, О. Кохан, Ю. Фірсік, І. Швачунов (Суми), а також молоді автори — О. Жулінський, А. Кохан, Р. Радько, С. Сабокарь, А. Терещенко, К. Терещенко й С. Харлашин.

Роботи 2001 року відрізнялися різноманітністю художніх експериментів: використанням існуючого рельєфу, зміною конфігурації берега і створенням спеціальних об'єктів. М. Журавель продовжує в Могриці свій проект «Транс-сфери» (1999 р.) і в його рамках робить «Сфероконсервацію»: відливає з гіпсу два великих пласти, кілька менших за розмірами та багато маленьких, включивши в них геометричні елементи (трансфери), траву і крейду, взяті в Могриці. Гіпсові об'єкти великого й середнього розмірів художник розвішує на створену ним конструкцію по краю галявини [99, с. 63]. З маленькими виливками М. Журавель демонструє перформанс «Сфероконсервація». Перформанс полягав у демонстрації створення послання жителям Сум. Для цього художник наповнивши банки маленькими виливками й травою, законсервував і відправив їх вниз за течією.

Наталя та Олег Кохани викопали «Гавань 1» — трикутний сегмент у березі річки Псел, окресливши торці крейдою та згодом продемонструвавши символічний запуск води в гавань. Цукрова вода, побризкана по краю «гавані», привернула метеликів, які завершили обживання штучно створеного простору.

Підсумовуючи здобутки симпозіуму 2001 року, відзначимо, що саме тоді ленд-арт був представлений як сформоване художнє явище (твори без домішок акціонізму як у відкритому просторі, так і в інтер'єрі (виставки).

Наступний рік цього заходу став завершальним для раку кераміки на симпозіумі: у 2002 році були роз'єднані ленд-арт і раку кераміка (випал Г. Протасов провів у Охтирці). З цього моменту цей захід у с. Могриця був представлений як міжнародний симпозіум ленд-арту «Простір покордоння». Однак традиція відкритого випалювання на заході залишалася досить довго, аж до 2012 року, поки не склалася ситуація, коли необхідно було змінити місце його проведення.

Симпозіум 2002 року відзначився розширенням кола учасників, відвідуванням його подій В. Хаматовим, який надав можливість щорічної демонстрації результатів роботи симпозіуму в галереї Совіарт (Київ). Щодо творчих підходів до розробки ленд-арту, зазначимо, що тогорічні збори продемонстрували перші масштабні твори, розроблені з використанням природного рельєфу. Залучення природного рельєфу може відбуватися й як виявлення його конфігурації або використання його, як фону. Перший варіант ілюструє масштабний твір П. Бевзи й О. Литвиненко «Крейдяний час», де художники верхню частину годинника виявляють червоною глиною. Другий — робота Ю. Фірсіка та І. Швачунова «Стіна самодостатності»: на тлі прямовисної крейдяної стіни висять дерев'яні бруски, що утворює композицію, яка нагадує орган.

Серед новацій симпозіуму — використання туману у якості творчого матеріалу». Вранці М. Журавель здійснив консервацію Могрицького туману, котрій він, стоячи по коліна в річці, зачерпував склянкою, банку закривав кришкою й закатував машинкою для консервації [99, с. 73].

Важливими подіями, які необхідно зазначити в розвитку симпозіуму були: демонстрація людини, як об'єкту ленд-арту та створення світлових творів, які відбулися у 2003 році. У першому випадку троє молодих людей, серед яких був В. Журавель, утворили своїми тілами виразну композицію. Вони стояли серед пагорбів, контрастуючи з зеленою травою (одні були повністю покриті білою крейдою, інші смугами). Другим новаційним

твором став «Мости» А. Блудова та О. Малих, який світився вночі через річку [99, с. 84].

До цього часу вирости студенти училища, багато хто з них вступив у різні художні вищі навчальні заклади. З ними на симпозіум почали приїжджати молоді художники, які знайомилися з новим для них, явищем — ленд-артом. Від початку закладена Г. Гідорою спрямованість на співдружність молодих і вже бувалих майстрів, діалог і передачу досвіду, далася взнаки. Здійснити це дозволив досить тривалий формат заходу: 10–14 днів спільної творчості в природному просторі. Також важливо зазначити, що творчий майданчик поєднався з науковим дослідженням процесу й лекційним курсом із сучасного мистецтва різних авторів.

Ще одна значуща подія в історії українського мистецтва та історії симпозіуму «Простір покордоння» відбулася у 2013 році, але, на жаль, вона так і не отримала подальшого розвитку. У 2013 році відбулося офіційне відкриття першого парку ленд-арту в Україні на невеликій приватній території в селі Миропілля, який повинен був стати художньою й туристичною пам'яткою Сумської області. Через рік парк припинив своє існування (Рис. Б. 2.4.7. Б. — Рис. Б. 2.4.10. В.).

У 2014 році міжнародний симпозіум «Простір покордоння» продовжив свою роботу в Могриці на території зареєстрованого ленд-арту центру «Могриця», який приймає не тільки симпозіум, але й кураторські проекти, конкурсні резиденції, акції й перформанси. У 2017-му (ювілейному) році ленд-арт центр «Могриця» зібрав 125 учасників з усієї України, в основному молодих авторів. Ця ситуація викликала необхідність у створенні групи кураторів, з якими можна було б молодим митцям обговорити ідею й питання її реалізації.

У 2018 році кураторами стали Н. Маценко, В. Кохан, Ю. Вишняков, К. Зоркін, Ю. Штайда, П. Ковач, О. Коношенко, модератор С. Турина. Це вже відомі імена в українському мистецтві. Такий формат проведення

симпозіуму дозволив вийти на новий рівень розуміння ландшафту і взаємодії з ним, виникли нові рішення, серед них звукові.

Необхідно зазначити, що щорічно, в останні дні проведення симпозіуму, влаштовується виставка-екскурсія, на якій демонструються основні твори учасників. Протягом усього наступного року триває їхній показ у вигляді фото й відеодокументації в галереях і музеях України. Відтак український ленд-арт здобув нового виміру — як інституалізована мистецька та кураторська арт-практика, що відповідає особливостям сучасного художнього процесу.

Слід також зазначити, що розвиток ленд-арту в Україні живився не лише фестивальним та пленерним рухом. Серед художників, котрі виконували роботи з ленд-арту в межах індивідуальної арт-практики, такі відомі постаті, як живописці П. Бевза й О. Литвиненко. Репрезентують їхні здобутки в зазначеній галузі такі твори, як «Перехід», «Біла тінь», «Український дзен», «Рілля для майбутніх жнив». Долучився до експериментів у відкритому просторі й М. Журавель («Транс-сфери», 1999 р.). Закономірно, що згодом усі вони взяли участь у симпозіумі «Простір покордоння» в Могриці.

Також важливо зауважити на взаємозв'язку між вищезазначеними заходами: фестивалем «Весняний вітер» і симпозіумом «Простір покордоння». Вони були внесені до програми всеукраїнського арт-фестивалю «Ініціатива», організованого Асоціацією арт-галерей України «Совіарт» у 2001 році [209]. Передбачалося, що це буде п'ятирічний цикл, однак здійснилося тільки два: «Проект — 01» і «Проект — 02» [26, с. 15]. Географія фестивалю охоплювала заходи, що відбувалися в Києві, Сумах, Одесі, Харкові і Львові. У 2008 році в Києві з ініціативи цієї асоціації була створена Асоціація українського ленд-арту.

Серед проектів, що в межах ленд-арту синтезували різноманітні сучасні візуальні практики, слід згадати проект «Енергії землі» (куратор О. Титаренко), що відбувся в межах арт-фестивалю «Ініціатива» 2002 року.

Проект об'єднав природні матеріали й відеотехнології (транслявання природних зображень). Там художники П. Ковач і Т. Табак з Ужгорода демонстрували ефемерні зображення з піску, світла, вугілля; В. Бажай створив «могутній заміс» на підлозі із глини й соломи. У проекті також взяли участь О. Бланк (з керамічними шарами) і В. Денбновецька з відеопроєкціями набігаючих хвиль [128].

Доповнюють загальну картину ленд-арту в Україні й інші заходи, а саме: «АртПоле» (Івано-Франківська область), «Трипільське коло» (Київ), «Міфогенез» (Вінниця), «Хортиця» (Запоріжжя). Деякі із цих фестивалів містять ленд-арт як доповнення до інших видів і напрямів мистецтва, як наприклад «АртПоле» і «Трипільське коло», де музична частина становить основу програми.

У 2003 році виник український міжнародний щорічний фестиваль етнічної музики й ленд-арту «Шешори» (організатори — О. Михайлюк і М. Ганюшкина), який продовжив свою діяльність до 2008 року. Час проведення – липень. Свою назву він одержав від місця проведення в перші роки свого функціонування (з 2003–2006 роки) — село Шешори (Івано-Франківськ) [110, 255]. У 2007 році він перемістився до села Воробіївка (Немирівський район, Вінницька область). З 2009 року його спадкоємцем став музично-художній фестиваль «АртПоле», який проходить також щорічно в середині липня. Місце його проведення щорічно змінюється. «Концептуально організатори вважають фестиваль спробою творчого й гармонійного співіснування людини зі світом, який її оточує, оскільки етнічна музика та ленд-арт є тими напрямками мистецтва, що побудовані саме на такому взаєморозумінні» [245].

Хоча вважається, що фестиваль «АртПоле» є наступником фестивалю «Шешори», твори цих заходів найбільш наочно демонструють вплив простору на спосіб розробки твору ленд-арту. Велика територія с. Шешори, із широкою й кам'янистою річкою, скелястим берегом і густим високим лісом диктує делікатне виявлення художнього образу в існуючій структурі



ландшафту (П. Бевза «Той, що змінює шкіру» (2006) [99, с. 112], О. Литвиненко «Водоспад» (2005). Характерно для цієї території створення об'єкта з природних матеріалів: А. Гуренко «Місяць» (2003) [99, с. 85]; і штучних — А. Гуренко, Ю. Толмачова «Озон» (2005) [99, с. 110]. Змінюють рельєф поверхні землі М. Вайда «Дихання» (2006) [99, с. 111] і І. Сільваші / Я. Присяжнюк «Камінь із корінням» (2007) [99, с. 115].

Розробки «АртПоля» характеризуються застосуванням в об'єктах ленд-арту обробленого дерева в поєднанні з готовими предметами. Важливо, що багато робіт відзначаються інтерактивністю (А. Белов «Мандрівні топографічні знаки» (2014), В. Кохан «Дуже тихий об'єкт» (2014), Л. Гайнутдінова «Протяг» (2014). Основу останньої роботи становить глибока прямокутна яма, яка облаштована, як будинок (зі сходами, дзеркалом і світильником). М. Вайда для свого твору «Біла Безкінечність» (2014) у якості готового об'єкта використовує готову будову — сарай.

Міжнародний еко-культурний фестиваль «Трипільське коло» був організований у 2008 і проходив щорічно близько м. Ржищів (Київська обл.) аж до 2015 року. Він хоч і поєднував різні види мистецтв, але основним його напрямом були етнічна музика, етно-джаз, фольк-рок. Ленд-арт у програмі фестивалю займав невелику частину й будь-яких значимих творів у цієї галузі не відбулося. Ленд-арт у програмі фестивалю займав невелику частину. Однак уявляється плідною його ідея: щороку основною темою оголошувалася одна із чотирьох стихій природи – Вода, Земля, Повітря й Вогонь. П'ятий рік – об'єднав стихії й назвався «Парад Стихій».

Єдиний зимовий захід ленд-арту в Україні – це міжнародний фестиваль «Міфогенез» (Вінниця), заснований у 2006 році. Проводить його О. Никитюк (організатор) разом з Генеральним консульством Республіки Польща (партнер). Особливість часу проведення: чорна або покрита снігом біла земля, лід, немов біле полотно для масштабної графіки, або як скульптурний матеріал для створення об'єму, або демонстрації процесу –

все це створює унікальний художній матеріал для творчості, розширює можливості ленд-арту й, загалом, збагачує художнє явище новими незвичайними творами.

Назву «Міфогенез» цей фестиваль отримав не одразу, тільки у 2009 році. Перший його рік пройшов як акція за назвою «Аплікація духу» (2006), другий і третій – це вже тематичні фестивалі «Комунікація часопростору» (2007) і «Трансміфічні проєкції» (2008). Традиційним місцем проведення стала територія прадавнього скіфського городища в Немирівському районі Вінницької області [108]. Треба зазначити, що в історії цього фестивалю 2013 рік позначається осінньою версією, яка проходила в Польщі в місті Мронгове, Вармейсько-Мазурського воєводства, на Мазурських озерах (східна Пруссія). Важливо, що цей фестиваль не втрачає своєї активності: у лютому 2019 року художники ленд-арту зберуться в 14-й раз. Характерною ознакою фестивалю «Міфогенез» є: у великому монохромному просторі художники залишають знаки, засновані на геометричних фігурах, зображенні людського тіла або появи (зникання) самого тіла в цьому холодному і контрастному світлі; спостерігають за процесами. Геометричні об'єми, встановлені в певному ритмі, немов ребра що випирають з льоду, робить С. Якунін в роботі «21022015» (2015). О. Нікітюк створює ілюзію чогось масивного, що летить «Чорний вітер» (2015). Проводять «алхімічну» реакцію Б. Локатир і М. Журунова «Розслоєння часу» (2016). Вода, в цій роботі, символізує минуле, дим – майбутнє, між ними прошарок сьогодення. В. Нойс вистригає кулі з тростинка «Трохи сумнівів» (2015). Група художників експериментує з простором і часом: М. Крамар / Г. Крамар / С. Яківчук «Вимір простору» (2016); О. Коротких / М. Крамар / Г. Крамар / Д. Камінський / С. Яківчук «Вимір часу» (2016).

«Хортиця» – це ще один щорічний всеукраїнський фестиваль ленд-арту, який розпочався у 2008 році в Запоріжжі. Час проведення – квітень. Його організатором є Ю. Баранник (творець запорізької галереї сучасного

мистецтва «Варанік»). Формат фестивалю аналогічний фестивалю «Весняний вітер»: нетривалий час проведення (1 день); по закінченню заходу територія звільняється від усього принесеного в те довкілля, серед них й від творів ленд-арту. У програмі фестивалю беруть участь і музичні колективи, але вони не є основною частиною. За минулу історію фестивалю його місце проведення змінювалося. Перші роки він проходив на геологічному заказнику «Дніпровські пороги», біля Запоріжжя. У 2016-2017 роках він улаштувався в урочище Сагайдачному. Особливістю території є наявність індустріальних об'єктів у природному просторі. У майбутньому на цьому місці організатори планують створити парк ленд-арту, але поки ця ідея ще не реалізувалася. Незважаючи на короткостроковість заходу художники вміло використовують існуючі особливості ландшафту, створюючи свої образи через додавання готових об'єктів або елементів інсталяції. Так О. Коношенко в 2010 році створює серію робіт, в якій «оживляє» каміння. С. Якунін створює ритми зі скла у воді та піску.

Зростання інтересу до природного простору як до художнього, сприяє виникненню творів ленд-арту на різного роду заходах. Отже, ленд-арт в Україні – це не нове художнє явище. Багато українських майстрів звертаються до цієї практики, яка є не єдиним напрямом докладання їх творчих талантів. Вони паралельно працюють в інших видах мистецтва, іноді поєднуючи їх з ленд-артом. Виняток становлять В. Бахтов і Т. Бахтова, які вже багато років цілеспрямовано працюють в цій галузі.

Узагальнюючи викладене, відзначимо поступальний розвиток ленд-арту в Україні. У цьому процесі можна виділити *два етапи*. *Перший* (початок 1970-х – 1992 р.) поєднує перші експерименти взаємодії художників з довкіллям, як з художнім простором. У цей період можна простежується весь спектр художнього пошуку у відкритому просторі, який полягає в акціях, виконаних українськими художниками, в основному, у Москві (період СРСР), за кордоном (Нью-Йорк) і невелика їхня частина в

Україні: «Вагон» (1972 р.) Б. Лобановського; проект-пропозиція «Ніагарський фонтан» (1976-1977) Л. Войцехова; твори країнських авторів у виставці «АПТАРТ за парканом» (1983, Москва); експерименти із власними тілами Л. Скрипкіної і О. Петренко (1984-1985, Одеса) і «Пшенична кімната» (Нью-Йорк, 1991); акції в природному просторі Г. Вишеславського, виконані їм у Москві (1982-1988); композиції з покинутих побутових речей О. Бабака, знайдені ним у селі Лейкове, об'єкти А. Полоника, І. Броуна й С. Бережненка, виконані ними з реді-мейдів сільськогосподарського й канцелярського походження.

Порівнюючи перебіг подій і творчий доробок українських митців ленд-арту з процесом розвитку ленд-арту в США та Європі, зазначимо, що характер пошуку художників аналогічний: від глобальних нереалізованих ідей (Ісаму Ногучі «Скульптура, яка буде помітна з Марса») до експериментів із власними тілами (Кадзуо Ширага «Боротьба із брудом»); а так само, вже зазначалося, подібність подорожей Р. Смітсона й О. Бабака.

Другий етап охоплює період від 1992 року – дотепер. Починається він зі створення «чистого» ленд-арту, без домішок акціонізму: роботи Г. Сидоренко й С. Якуніна (композиції з повалених дерев над вузьким і глибоким яром), які вони виконали у 1992 році на пленері в Седневі. З цього моменту в Україні починається впевнений поступальний розвиток цього руху. Важливо, що цей етап збігся з розпадом Радянського Союзу й дослідження українських авторів перемістилися на територію України. Експериментам в докільлі сприяють творчі резиденції, щорічні фестивалі, симпозіуми.

Важливим кроком на цьому, другому етапі розвитку українського ленд-арту стали пошуки шляхів його розвитку як стаціонарного явища, як парку ленд-арту, де поряд з постійною експозицією можуть бути й роботи тимчасового характеру. Такі спроби відбулися в Миропіллі (Сумська область), де зусиллями художників, які брали участь

у міжнародному симпозіумі ленд-арту «Простір покордоння», створено парк ленд-арт. Організована у Могриці локація ленд-арту, фактично, є підґрунтям для подальшої розробки парк ленд-арту. Поки в Україні це єдиний прецедент стаціонарної території формування творів ленд-арту.

Аналіз творів українських митців, створених за вказаний проміжок часу (1992-дотепер) засвідчив, що українські автори продовжують вивчати можливості взаємодії з ландшафтом. Матеріали щодо розвитку ленд-арту в Україні дозволяють зробити висновок щодо способів розробки творів ленд-арту: в українському ленд-арті унеможливлено перевертання величезних пластів землі, подібних «Спіральному молу» Р. Смітсона й «Подвійному запереченню» М. Хейзера. Українські автори зосереджені на будівництві споруд (об'єктів) та процесі-дії (спостереженні, ходінні, викладанні каменів за певною конфігурацією й демонстрації тіла людини як художнього об'єкта, що змінюється, поринає в землю або виходить з неї).

Масштабних творів, що мають екологічну спрямованість і які практично відновлюють екосистему місцевості, характерних для 3-го етапу, поки не створено. Є поодинокі невеликі роботи, які не впливають на екологічну ситуацію території (Табл. 2.5.1, Табл. 2.5.2).

### Етапи розвитку ленд-арту в Україні.

<p><b>1 етап</b> поч. 1970-х – 1992 р.</p> <p><b>Становлення українського ленд-арту</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• поява перших творів із використанням землі як художнього матеріалу (Б. Лобановський «Вагон» (1972 р.);</li> <li>• ідея (проект) використання води як художнього матеріалу (Л. Войцехов «Ніагарський фонтан» (1976–1977 рр.);</li> <li>• поодинокі твори у відкритому просторі (Л. Войцехов, В. Хрущ «Зіллячко» (1983 р.);</li> <li>• виставка у відкритому просторі «АПТАРТ за парканом» (Москва, 1983 р.);</li> <li>• експерименти із власними тілами (Л. Скрипкіна, О. Петренко (Одеса, 1984–1985 рр.);</li> <li>• подорож-спостереження покинутого жителями українського села та використання реди-мейдів у творах із залишених побутових речей (О. Бабак, О. Бородай, 1989);</li> <li>• акції та об'єкти з елементами ленд-арту.</li> </ul>
<p><b>Спосіб: Використання традиційних способів взаємодії з довкіллям, які подані в поодиноких творах ленд-арту.</b></p> <p>Формування рельєфу, висаджування та збирання рослин, викопування, витоптування і спостереження, демонстрація людини, як об'єкта художнього твору.</p>
<p><b>2 етап</b> 1992 – дотепер.</p> <p><b>Формування українського ленд-арту як самостійної галузі творчості</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• перші твори без домішок акціонізму як у відкритому просторі, так і в інтер'єрі; інституалізація ленд-арту: вітчизняні й міжнародні фестивалі, симпозиуми ленд-арту («АртПоле», «Весняний вітер», «Міфогенез», «Трипільське коло», «Хортиця», «Шешори», «Простір покордоння» та ін.).</li> <li>• розробка у 2013–2014 р. перших арт-ландшафтів як частки арт-експозиції (парк ленд-арту в с. Миропілля й арт-центр с. Могриця Сумської обл.).</li> </ul>
<p><b>Спосіб: На тлі використання традиційних способів створення твору ленд-арту виникли нові.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• почали використовуватися інші матеріали (природні та штучні). Це призвело до застосування інших способів обробки й інших художніх інструментів.</li> <li>• нові матеріали: папір, тканина, металеві та бетонні металеві вироби, скло тощо.</li> </ul>

Отже, огляд акцій та аналіз об'єктів, що демонструють українські художники в довкіллі, свідчать про пізнє залучення до цього процесу в порівнянні зі США та країнами західної Європи й Азії. Разом із тим, наявність досвіду попередників, актуальність та інтерес суспільства до новітніх візуальних практик сприяли інтенсивності розвитку цієї галузі художньої діяльності.

**Зіставлення етапів розвитку ленд-арту в Америці, Європі та Україні  
(Д. Кестнер / Б. Уолліс, Б. Тафнелл і Н. Кохан)**

Д. Кестнер, Б. Уолліс	Б. Тафнелл	Н. Кохан (Америка, Європа)	Н. Кохан (Україна)
		<p align="center"><b>1 етап</b></p> <p>кін. 1940-х – кін. 1960-х рр.</p> <p><b>Становлення ленд-арту:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ідея використання землі; перші твори (відкритий, закритий простір);</li> <li>• перші твори з ознаками ландшафтного дизайну;</li> <li>• екологічна посадка рослин.</li> </ul>	<p align="center"><b>1 етап</b></p> <p>поч. 1970-х – 1992 р.</p> <p><b>Становлення українського ленд-арту</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ідея використання води;</li> <li>• перші твори (відкритий, закритий простір).</li> </ul>
<p align="center"><b>1 етап</b></p> <p>кінець 1960-х. – поч. 1970-х.</p>	<p align="center"><b>1 фаза</b></p> <p>1967-1977</p>	<p align="center"><b>2 етап</b></p> <p>кінець 1960-х – кінець 1970-х</p> <p><b>Формування та визнання ленд-арту як художнього явища</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• перші акти інституалізації та музеєфікації;</li> <li>• формування двох напрямів у розвитку арт-ландшафтів; розширення діапазону матеріалів.</li> </ul>	<p align="center"><b>2 етап</b></p> <p>1992 – дотепер.</p> <p><b>Формування українського ленд-арту як самостійної галузі творчості</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• інституалізація ленд-арту;</li> <li>• розробка у 2013–2014 р. перших арт-ландшафтів як частки арт-експозиції.</li> </ul>
<p align="center"><b>2 етап</b></p> <p>поч. 1970-х. – поч. 1980-х.</p>			
<p align="center"><b>3 етап</b></p> <p>поч. 1980-х – 1998</p>	<p align="center"><b>3 фаза</b></p> <p>кін. 1980-х – 2006</p>		

## Висновки до розділу

У результаті аналізу наукових досліджень з'ясовано, що для періоду становлення ленд-арту характерний термін «земляні роботи» («Earthworks») і «земляне мистецтво» («Earth Art»). У процесі розширення цієї сфери виникла більш містка назва – «ленд-арт» («Land Art»). «Earthworks» і «Earth Art» стали формами ленд-арту. Інші варіанти назви не отримали розвитку в теорії мистецтвознавства. Установлено, що більш широким поняттям, що поглинає ленд-арт і містить інші художні практики, спрямовані на взаємодію з довкіллям є «енвайронмент» («Environmental Art») (С. Бовер, Г. Вишеславський). В енвайронменті задіяні всі чуття: зір, дотик, слух, нюх, що характерно і для творів ленд-арту (Л. Бичкова). Стабільність форми стає необов'язковою (з'явився чинник часу).

Установлено наявність розбіжностей тлумачення щодо понять «ландшафтний дизайн» і «ландшафт»: використовуваний за кордоном термін «landscape design» має ширше трактування, що відповідає за змістом ландшафтному проектуванню різних об'єктів від невеликих композицій при будівлях до відкритих просторів великих розмірів. Категоріальний апарат дослідження розширений терміном «арт-ландшафти», уперше сформульованим О. Забеліною. В. Сотникова називає їх «стильовими напрямками». М. Демидко та О. Євсєєва «арт-ландшафти» відносять до групи малих садів. Визначення «малих садів» дають Б. Вяткина й О. Гетманченко. У західній практиці «арт-ландшафти» отримали назви «радикальні ландшафти», «сучасні сади», «сади нових технологій». Запропоновано уточнення змісту терміну «арт-ландшафт»: *«Арт-ландшафт – це антропогенна композиція з використанням природних і штучних компонентів, в якій ідея превалює над традиційними характеристиками об'єкту ландшафтного дизайну».*

Аналіз наукового й візуального матеріалу показав, що генетичним корінням сучасного ленд-арту можна вважати прадавні мегалітичні споруди



– *протоленд-арт* (уперше введено до наукового обігу). До типу тимчасових (недовговічних) творів протоленд-арту запропоновано відносити твори, позначені як «кола на полях».

Період ранніх експериментів у ленд-арті підготував фундамент для становлення цього художнього явища у світі. Тоді художники сформували мету ленд-арту (пошук автентичності, справжності) і накреслили його подальше різноманіття, що знайшло вираження не тільки в розмірах, матеріалах, формі демонстрації, наявності (відсутності) людини, але й у шляхах розвитку, таких, як, наприклад, екологічні проекти. Деякі твори ленд-арту перемістилися в новій якості в міське середовище і стали об'єктом ландшафтного дизайну.

Перша виставка «Earthworks» (1968 р., Нью-Йорк) засвідчила факт існування ленд-арту як художнього явища. Вона виявила й підтвердила можливість розробки й демонстрації творів ленд-арту не тільки у відкритому просторі, але й закритому. У творах ленд-арту коло матеріалів розширилося; з'явилися бетон, папір, тканина, віск, археологічні артефакти тощо. Людина виступила не тільки в ролі дійової особи, яка здійснює акції, але і стала основою (або частиною) твору.

Висвітлено особливості розвитку зарубіжного ленд-арту (Америка, Європа); уточнено періодизацію розвитку цього виду творчої діяльності. Авторський варіант включає досить тривалий етап формування ідеї використання землі як художнього матеріалу і створення в цій сфері перших експериментів до факту офіційного визнання цього явища (першої виставки «Earthworks») та враховує дизайнерський аспект у розвитку ленд-арту.

У розвитку українського ленд-арту виділено два етапи. Перший – *становлення ленд-арту* (поч. 1970-х – 1992 р.). У ньому зібрані перші експерименти, які здебільшого проходили в Москві. Із розпадом СРСР творчі експерименти українських авторів у цій галузі перемістилися в Україну.

Другий етап – *формування українського ленд-арту як самостійної галузі творчості* (1992 р. – дотепер) – характеризується поступальним рухом

цього явища: продовжується дослідження можливостей взаємодії з ландшафтом, проводяться різноманітні фестивалі та симпозіуми, утворюються перші парки та локації ленд-арту. Масштабних творів, що мають екологічну спрямованість і практично відновлюють екосистему місцевості, характерних для третього етапу світового розвитку, поки в Україні не створено.

За способами формування творів ленд-арту українські автори наближаються до європейських художників унеможливленням «агресивного втручання» в природне середовище способом перевертання величезних пластів землі. Українські автори так само, як і європейські, зосереджені на будівництві споруд (об'єктів) та процесі-дії (спостереженні, ходінні, викладанні каменів за певною конфігурацією й демонстрації тіла людини як художнього об'єкта, що змінюється, поринає в землю або виходить із неї).

В українському ленд-арті (на відміну від світового) меншою мірою реалізовано його потенціал у дизайнерській діяльності, цей процес лише набуває розвитку.

## РОЗДІЛ 3

### ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ ТВОРУ ЛЕНД-АРТУ ЯК ОБ'ЄКТА ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ

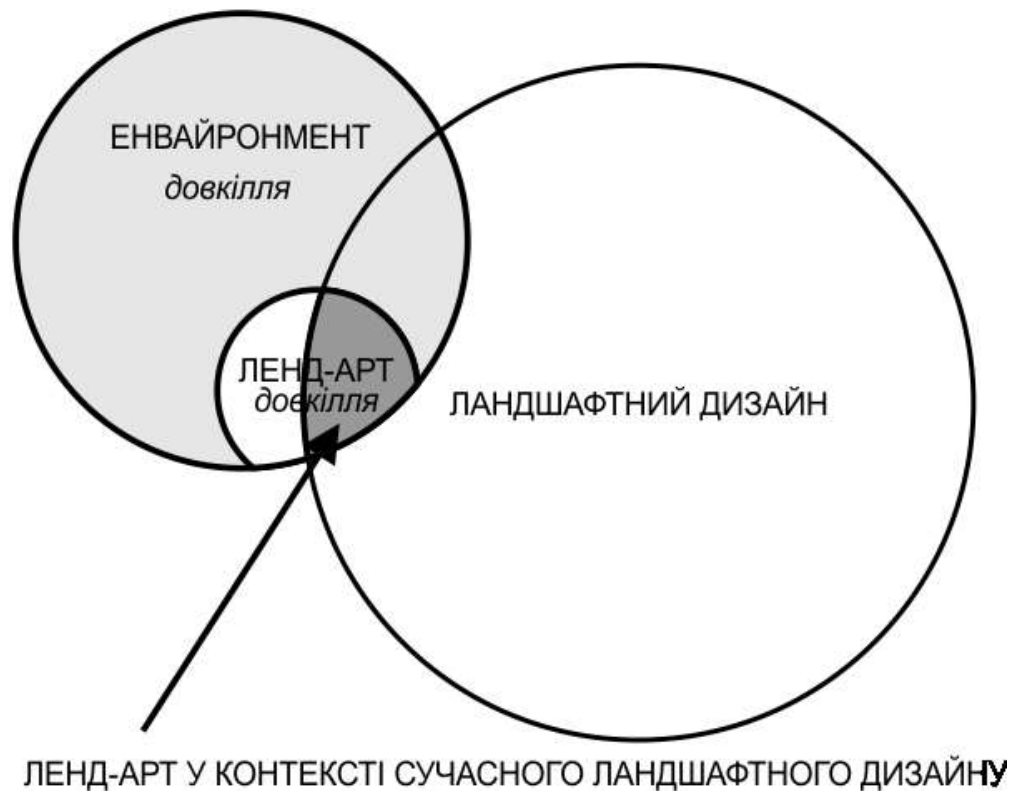
#### 3.1. Контекстний принцип

Наприкінці ХХ століття британський ландшафтний архітектор і теоретик Д. Джеліко написав: «Зробивши висновок, що ландшафт для сучасної цивілізації не розкіш, а життєва необхідність, ми розуміємо, що недостатньо, якщо пейзаж просто бавить око й викликає приємність. Завдання набагато складніше, необхідно виразити прихований у глибинах підсвідомості «другий невідомий світ». Цього можна досягти, спираючись на сучасне мистецтво, що завжди оперує абстракціями, скажемо, вдатися до сюрреалістичних методів або зробити ставку на незвичні композиційні рішення» [225]. У практиці ландшафтного дизайну створення «об'єкту ландшафтного мистецтва» розглядається як «вище досягнення» в цій галузі, яке, крім художнього образу, ураховує «природні компоненти й антропогенні включення» [17, с. 97]. Аналіз практики ленд-арту показав, що кожний із ландшафтних творів ленд-арту, розглянутий нами як об'єкт ландшафтного дизайну, формує художній ландшафт (об'єкт ландшафтного мистецтва) – арт-ландшафт.

Також варто нагадати, що твори ленд-арту, які постають як об'єкт ландшафтного дизайну, становлять невелику частину із практики всього художнього явища ленд-арт (Схема 3.1.1).

Ленд-арт, як одне з явищ сучасного мистецтва, запропонував новий погляд на ставлення людини до середовища. Природний простір у творах ленд-арту – це вже не естетичне тло для твору мистецтва, це простір сприйняття й переживання.

### Демонстрація предмета дослідження



У процесі інтеграції творів ленд-арту в просторово-планувальне рішення території відбулося розширення їхніх функцій: вони стали вирішувати екологічні й виробничо-технічні проблеми (завдання ландшафтного дизайну). Цьому сприяли загальний простір і матеріал вираження. Змінилася практика ландшафтного дизайну. Д. Бердслі про це пише: сучасний ландшафтний дизайн «... прагне зробити більше, ніж створювати місця для безпечного, здорового, і приємного використання; він став форумом для артикуляції й вираження індивідуальних і соціальних ставлень до природи» [225].

Об'єкти ландшафтного дизайну, крім традиційних функцій (захисної і просторово-організуючої), стали виконувати *художньо-комунікативну*. Під *художньою* функцією ми розуміємо реалізацію функцій мистецтва за допомогою створення художнього образу. *Комунікативна функція*

здійснюється шляхом деякого послання, що несе цей образ. Передбачається, що це послання глядач може «прочитати».

У процесі аналізу та систематизації ландшафтної практики ленд-арту нами виявлено *два принципи формування концепції твору*. *Перший принцип* — *контекстний*, оскільки базується на *контексті місця* й візуалізує дещо характерне (реальне) для даної території в сьогоденні або минулому; *другий* — *міфопоетичний (вигадааний)* — відтворює створений дизайнером для цього простору *міф (історію)* або реалізує в ландшафті абстрактні ідеї (Табл. 3.1.1).

Таблиця 3.1.1

ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ ТВОРУ ЛЕНД-АРТУ ЯК ОБ'ЄКТА ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ		
<b>КОНТЕКСТНИЙ ПРИНЦИП</b> • візуалізує дещо характерне (реальне) для цієї території		<b>МІФОПОЕТИЧНИЙ ПРИНЦИП</b> • відтворює створений дизайнером для цього простору <i>міф (історію)</i> • або реалізує в ландшафті абстрактні ідеї
контекст місця розкривається в сьогоденні	в контекст місця розкривається в історичному минулому	тематика позачасова

Під «контекстом місця» розуміється «сукупність елементів (умов і чинників), що характеризують особливості «конкретної ситуації»: географічні, економічні, соціальні, культурні, демографічні тощо» [226].

Реалізуються ці принципи в ландшафті за допомогою різних способів. Одним із них є зміна рельєфу, що має в сучасному ландшафтному мистецтві особливе значення. Рельєф є екологічною і пластичною основою ландшафту, виступає як його компонент, що зберігається найбільш стабільно. Важлива його властивість моделювати й фіксувати взаємозв'язок різних елементів ландшафту. Навіть порівняно невелике плавне піднесення й поглиблення можуть значно пожвавити краєвид рівної відкритої ділянки. Досягається

розмаїтість розходженнями співвідношень кутів схилів і змін освітленості й кольору, що при цьому виникають. Така зміна форми рельєфу ландшафту, його пластики називається «геопластиком» («гео» із грецьк. – земля).

Термін «геопластика» характерний для ландшафтного дизайну. Однак зміни, внесені художниками ленд-арту до рельєфу місцевості, логічно так само назвати. Варто зазначити, що такий спосіб моделювання поверхні здавна застосовувався в ландшафтному дизайні, де підпірні стінки всіляких конфігурацій, тераси, штучні пагорби формували виразний образ довкілля [3]. В історії садово-паркового мистецтва вказуються приклади застосування геопластики як способу «поліпшення» природного рельєфу ще в Древньому Єгипті, Ассирії і Вавилонії [17, с. 7–12]. Штучні пагорби у вигляді вигадливих тварин були виявлені на прибережних рівнинах Перу, що датуються близько 4000 років до н.е. [202, 203].

Практика арт-ландшафтів, основою яких є твори ленд-арту, також демонструє численні приклади застосування геопластики. За допомогою геопластики формується художній образ, який реалізує один із вищевказаних принципів.

Так, *контекстний принцип* можна проілюструвати роботами американського ландшафтного архітектора М. Лін, у яких вона звертається до сучасної ситуації місця або його історії. Її ландшафти, що ґрунтуються на геопластикі, демонструють різні художньо-образні варіанти, а саме: візуалізацію асоціативного розуміння фізичних процесів; вирішення емоційних переживань через метафору і створення умовного макрозображення історичного об'єкта.

Асоціативне розуміння аеродинамічних процесів, що вказують на професійну специфіку установи, подано в роботі М. Лін за назвою «Хвильове поле». Цей твір ленд-арту є частиною благоустрою території кампусу Мічиганського університету біля будинку авіаційно-космічної техніки (м. Енн-Арбор, штат Мічиган, США). Він виглядає як серія хвилястих земляних насипів, що утворюють діагонально-сітчастий ритм,

що контрастно вирізняється на тлі рівної поверхні, ландшафту, що його оточує [265, 312, 313]. Принципово зазначити, що цей рельєф передбачає не тільки його споглядання, а й можливість переміщатися ним, дозволяючи фізично відчутти специфіку хвильових процесів (Рис. Б. 3.1.1. А., Б).

Вирішення емоційних переживань через метафору здійснюється в іншій роботі цього автора – «Тріпотіння», створеній на території федерального суду Wilkie D. Ferguson у м. Маямі (шт. Флорида, США) [313]. Оскільки ця установа налаштовує на філософські роздуми про життя, то М. Лін передає відчуття людини в човні, яка пливе річкою життя в той період, коли час-вітер піднімає брижі подій. Цей образ вона вирішує за допомогою метричного діагонального заповнення рельєфом прямокутного майданчика перед будинком суду, що перетинається витягнутою зоною головного входу в будівлю (Рис. Б. 3.1.2. А., Б.).

Слід вказати, що вищезазначені роботи вирішені тільки за допомогою геопластики без додавання інших матеріалів (земляний рельєф із газонним покриттям) (Табл. А. 3.1.3., Табл. А. 3.1.8).

Ще один твір М. Лін «Вхід», розташований перед будинком Університету Огайо у м. Атенс (шт. Огайо, США), реалізує контекстний принцип через формування умовного макрозображення історичного об'єкта: малюнка перфокарти – основного носія інформації, застосовуваного в комп'ютерах першого покоління. Візуально це виглядає так: 21 невисокий паралелепіпед, розташований на великому рівному прямокутному газоні, де деякі з паралелепіпедів виступають щодо рівня землі, інші – заглиблені. Бездоганно чітку конфігурацію об'ємів фіксує опалубка зі штучного матеріалу, що нагадує дерев'яні дошки. На ній нанесені тексти (особисті спогади студентів про Афіни й Університет Огайо), які конкретизують меседж глядачам, спрямовуючи їхню увагу до джерел комп'ютерного програмування в цьому навчальному закладі [313, 322] (Рис. Б. 3.1.3.А., Б). Важливо зазначити, що в цій роботі *геопластика поєднується зі штучними матеріалами*. Твір ленд-арту виділено із загального просторово-

планувального рішення ландшафту пішохідними доріжками, ними ж обмежене.

Контекстний принцип формування твору ленд-арту реалізується в роботах американського архітектора та дизайнера Ч. Дженкса. Як ілюстрацію варто подати арт-ландшафти, організовані ним у центрах допомоги хворим раком (центрах Меггі). У цьому контексті необхідно зазначити, що таких центрів із його ініціативи Ч. Дженкса сформовано декілька, і створені вони ним на згадку про дружину – М. Кесвік, яка вважала, що гармонійне середовище важливе для здоров'я людини і сприятиме одужанню [267, 307].

Основою арт-ландшафту в центрі Меггі міста Інвернесс (2003 – 2005 рр., Шотландія) є тема здорового ділення клітин. Утілена вона через два східчастих насипи з газонним покриттям. Східчастість насипам надають білі спіральні доріжки, що йдуть ними, вимощені білим гравієм, який дозволяє створити кольоровий і тональний контраст. Поєднання білого й зеленого вказує на здорові процеси розвитку. Форма насипів асоціюється з мікро- й макропроцесами: клітиною, що ділиться, і кораблем у просторі Всесвіту. Аналогічну форму має будинок центра. Три великих об'єми (будинок і два насипи) об'єднані широкими білими доріжками, де геометричний біло-зелений малюнок символізує фрагмент фракталу [308] (Рис. Б. 3.1.4. А., Б.).

Важливо зауважити, що архітектура будинку й арт-ландшафт, яким є твір ленд-арту, мають єдине формоутворення. Це дозволяє говорити про ленд-арт не тільки в контексті ландшафтного дизайну, а й у контексті ландшафтно-архітектури. Цей приклад є рідкісною взаємодією функціональних і художніх завдань простору, які вирішувалися на стадії проектування.

Тема розвитку здорової клітини реалізується й у реабілітаційному центрі в м. Глазго (2002–2003 рр., Шотландія) [306]. Однак там дизайнер формує арт-ландшафт поєднуючи невисоку східчасту височину у формі овалу (геопластика) й установлену на ній абстрактну скульптуру (об'єкт),



що символізує здорову подвійну спіраль ДНК. Також у невеликі перепади рельєфу Ч. Дженкс додає кортенівську сталь, що фіксує зміни рельєфу й візуально урізноманітнює ландшафт. У цій роботі можливості геопластики розширені: вона *об'єднана не тільки з іншими матеріалами, а й з об'єктами* (Рис. В. 3.1.5. А., Б.).

Тему історії місця розвиває і британський художник і дизайнер К. Друрі. У творі ленд-арту «Рівнодення», розташованому на природному пагорбі ландшафтного парку Шмокбаштал до півдня від Гамбургу (Німеччина), він реалізує спробу осмислення сучасною людиною буття наших далеких пращурів, як з емоційної, культурної сторін їхньої діяльності, так і з технологічної [281].

«Рівнодення» – це невисокий земляний насип еліптичної форми в плані. Щілина, що проходить посередині насипу, ділить об'єм на дві рівні частини. На віддаленій відстані, у напрямку щілини, є валун, що визначає напрямок осі схід-захід. Форму кожної частини фіксують камені, щільно встановлені периметром. Можливість визначити своє положення щодо сторін світу, формоутворення насипу й застосований для її будівництва матеріал (земля й камені) підкреслюють контекстуальність композиції, що відтворює колись наявні в цьому районі кургани (Рис. В. 3.1.6. А – Рис. Б. 3.1.7. Б).

*Техніка геопластики в цій роботі поєднана із матеріалами з неживої природи (каменю), де вони виконують функцію будівельного матеріалу, що зміцнює насип, й арт-об'єкта (валуна), що входить до складу ландшафтною композиції.*

У творчості К. Друрі є твори ленд-арту, де камінь є основним матеріалом, за допомогою якого він розкриває художню ідею, пов'язану з контекстом місця. Подібно тому, як М. Лін і Ч. Дженкс розкривають у творах ленд-арту за допомогою геопластики специфіку установ, поруч із якими вони розміщені, так К. Друрі вказує на особливість медичної установи у своїй роботі, візуалізуючи фізіологічну влаштованість людини. В арт-ландшафті, виконаному ним на території лікарні Рассела – «Ріки каменю»

(«Rivers of Stone», 2004 р., Дадлі, Великобританія), дизайнер формує умовне зображення руху рідин у серці людини. Продемонстровано це через динамічні завихрення, що утворюють невеликі пласкі камені різного кольору, покладені на ребро в цементний розчин. Шість великих валунів «регулюють» спрямований рух, і кам'яний «потік» іде в кілька воронок. Звивиста доріжка, що огинає чагарники й вирізняється кольором і фактурою, підсилює динаміку ландшафтної композиції (Рис. Б. 3.1.8. А., В.).

На території лікарні дизайнером виконаний ще один твір ленд-арту – «Відбиток пальця», контекстно пов'язаний із медичним закладом. Розташовується він на пласкому даху невисокого будинку й займає всю його площу. Техніка виконання аналогічна розглянутій вище: поєднання каменів різного кольору, покладених на ребро в цементний розчин. Створений ними ритм нагадує відбиток пальця. Робота продовжує композицію арт-ландшафту «Ріки каменю», оскільки демонструє завихрення, утворені лініями на пальцях [327] (Рис. Б. 3.1.8. Б., В.).

Інша робота К. Друрі «Луна серця» – арт-ландшафт, подібний за тематикою й технологією виконання з розглянутими вище. Знаходиться він у внутрішньому дворі Центральної лікарні Мідлсекс (м. Лондон, Великобританія). Візуалізацію руху рідин у тілі людини представлено в основному елементі композиції – кам'яних завихреннях, що утворюють воронку. Фактурна поверхня, що складає сегмент (чверть окружності), оточена з усіх боків кам'яними доріжками. Наявність лав для сидіння дозволяє глядачеві неспішно споглядати зображення. Іншу, невелику частину простору, що залишився, займає газон, який перетинає звивисте кам'яне вимощення [280] (Рис. Б. 3.1.9. А. Б.).

У вищезазначених творах К. Друрі, в яких основним матеріалом є камінь, варто виділити такі способи їхнього створення: *моделювання рельєфу із пласких каменів* («Відбиток пальця») і *моделювання поверхні із пласких каменів у поєднанні з валуном* («Ріки каменю», «Луна серця») (Табл. А. 3.1.4).

Принципово інша реалізація *контекстного принципу формування концепції твору ленд-арту* здійснена цим же дизайнером за допомогою створення вже *об'ємних складових ландшафту*. Це невеликі будівлі слугують для споглядання реальних подій, які відбуваються в довкіллі.

Цей процес здійснюється за допомогою так званої «камери обскура» (лат. camera obscura). Камера-обскура – найпростіший вид пристрою, що дозволяє отримувати оптичне зображення об'єктів у світлонепроникному ящику, через отвір в одній із його стінок.

Глядач, перебуваючи всередині будови, спостерігає перевернуте зображення, яке транслює на стіну технічної пристрій (камера обскура). Залежно від тривалості спостереження можна бачити зміну дня й ночі, пори року. Наявність стін, так само, як і будівлі, є необхідною умовою для отримання зображення. Усього подібних арт-об'єктів (з камерою обскура) К. Друрі побудував близько двадцяти з різних матеріалів (дерева, глини, каменю) у Європі і США. Серед них є споруди як тимчасові, так і стаціонарні. Тимчасові створені як експериментальні (дослідницькі) або як експонати персональних виставок дизайнера. Стаціонарні – це, як правило, кам'яні споруди. Разом із навколишнім їх простором вони формують арт-ландшафт, виступаючи його домінантою.

Прикладом твору, що розкриває контекст місця, є робота «Палата Хвилі», виконана дизайнером на березі найбільшого водоймища Північної Європи в Нортумберленді (північний схід Англії) у Парку Кілдер Уотер & Форест. Слід зазначити, що особливістю цього парку є поступове наповнення його творами мистецтва й архітектури, які є основою для створених там арт-ландшафтів. «Палата Хвилі» – один із них. Його домінанта (камера обскура) є хатиною висотою 4 метри, до якої тягнуться стежки з лісу та ті, що тривають уздовж масивного скелястого берега. У верхній частині будови встановлені лінза і дзеркало, під таким кутом до водоймища, щоби проектувати брижі з поверхні води на білду підлогу камери. Зображення, узгоджуючись із шумом хвиль, дозволяє глядачеві зануритися

в «сюрреалістичний» простір, що одночасно є реальним і нереальним (трансльованим іззовні). Підсилює відчуття потойбічного навколишній ліс, що створює ефект несподіванки: коли, немов у казці, на краю лісу виникає незвичайна будівля [349] (Рис. Б. 3.1.10. А – В).

У К. Друрі є ще арт-ландшафти з камерами обскура – це «Зоряна палата» й «Палата небесних гір». Арт-ландшафт «Палата Небесних Гір», розташований в арт-парку Арте Селла в долині Селла, неподалік від міста Борго-Вальсугана (Італія) має подібне композиційне рішення, що й «Палата Хвилі»: компактну будову, до якої спрямовані стежки. Важливо зазначити, що всі твори мистецтва, які існують у тому місці, створювалися і виготовлялися з матеріалів, узятих там, у природному середовищі, а це, як правило, камінь і (або) дерево. Особливістю цієї камери обскура є те, що, попри високі сосни, що її оточують, вона проєцирує на стіни усередині приміщення зображення навколишніх гір. Спорудження має форму вертикальної витягнутої півсфери висотою 5 метрів і діаметром 4,5 метри. Камінь у цьому об'єкті ленд-арту, на відміну від інших камер обскур, піддавався обробці, тому основна форма будови має порівняно гладку поверхню. Функціональним елементом є камені, що виступають із форми: ними можна підніматися і стежити за технічним станом пристрою. Високі дерева обмежують арт-ландшафт, а кілька кам'яних брил у їхніх стовбурів є єднальним елементом між об'єктом ленд-арту й довкіллям (Рис. Б. 3.1.12. А., Б.).

Камера обскура К. Друрі «Зоряна палата» має інше формоутворення, що впливає на композиційне рішення арт-ландшафту. Вона розташована на пагорбі, який належить обсерваторії Вандербілт Дайер при університеті в м.Нашвіллі (шт. Теннессі, США) і має форму галактики, що спірально розкривається: від основного напівсферичного приміщення розходяться три закручених кам'яних виступи, які поступово, зменшуючись у висоту, розширюються і зрівнюються із землею. Загальна конфігурація будівлі в плані нагадує еліпс, в якому відзначені дні літнього й зимового

сонцевороту. Це формує і конфігурацію арт-ландшафту, що майже з усіх боків оточений деревами (візуально відкритою залишається тільки ділянка головного входу) [289] (Рис. Б. 3.1.11. А., Б.).

Контекстний принцип формування концепції твору ленд-арту демонструють американські скульптори й ландшафтні дизайнери П. Лейтон і Д. Гейст (у композиції «Барум Стеннінг». Використовуючи *автентичний матеріал*, вони буквально піднімають кам'яні шари девонського періоду (четвертого геологічного періоду палеозойської ери) і встановлюють їх на невеликому майданчику серед автомагістралей у місті Барнсталл (Англія). Візуально це кам'яні відвали, згруповані по п'ять штук. Їхня кількість обрана не випадково і співвідноситься з кількістю пальців на руці. Таких кам'яних структур встановлено дванадцять і втримуються вони у вертикальному положенні за допомогою дванадцяти сталевих каркасів, розміри яких коливаються від 4–6 метрів за шириною до 8–18,5 метрів за довжиною. Усі каркаси порівняно прямокутного плану території зведені діагонально. Місце розташування цієї композиції визначає наявність межі, якою є автомагістралі. Невеликий рів уздовж периметра майданчику, крім додаткового візуального обмеження, має технічне призначення – стік дощової води з газону. Кам'яні брили, що належать до вищезазначеного періоду, за задумом авторів повинні нагадувати про час, коли життя в цьому регіоні активно еволюціонувало й займало нові екологічні ніші. Композиція має діагонально-сітчастий ритм, утворений брилами, і за будовою нагадує геопластичні поверхні М. Лін («Хвильове поле», «Тріпотіння»), і подібно їм інтегрується у сформовану ландшафтну структуру (стежки є межею твору) [254] (Рис. Б. 3.1.13. А.).

Іншим за змістом і призначенням є художньо-історичний проект «Кошари» Е. Гольдсворті. На відміну від вищерозглянутих творів ленд-арту, у цьому проекті дизайнер працює з реальною спадщиною – руїнами, що залишилися від кошар. Це інший спосіб побудови художнього твору, що відрізняється від розглянутих вище, де твір формується автором повністю

(від ідеї до її реалізації). У цьому проекті використовується вже задана основа (план, залишки стін), яка піддається авторській інтерпретації з використанням автентичного матеріалу.

Проект «Кошари» охоплює велику географічну площу, що простирається від Пенріту до Лейк-Дистрикту (Національний парк Озерний край — заповідника в Північно-Західній Англії, заснованого в 1951 році. Територія парку практично збігається з Камберлендськими горами. На цій території залишилися занедбані, зруйновані й напівзруйновані будови (кошари), раніше використовувані вівчарями. Багатьох із них дизайнер перетворив у кам'яні композиції з історичним контекстом. Цьому сприяв і автентичний камінь, що був основним у процесі відновлення. Необхідно зазначити, що особливістю технології використання каменю в цьому масштабному проекті, як і в багатьох інших роботах Е. Гольдсворті, є застосування давньої техніки «сухої кладки» (без цементного розчину), що характеризується підлаштуванням кожного каменю під місце встановлення. У результаті великої праці виникло 48 об'єктів ленд-арту, на відтворення яких у Е. Гольдсворті пішло близько 7 років [296, 338] (Рис. Б. 3.1.14. А.).

Цю ж техніку «сухої кладки» дизайнер застосовує в наступному контекстному творі ленд-арту «Кам'яна ріка» (2002), що розташований на території Стенфордського університету (Каліфорнія) і входить до його художньої колекції на відкритому просторі. «Кам'яна ріка» розміром близько 100 метрів, як гігантська змія, що звивається, «рухається» і перепади рельєфу не є для неї перешкодою. Викладена вона з більш ніж 6500 каменів. З них 700 трикутних каменів піщанику є автентичними, що підсилює усвідомлення «значущості» спорудження. Узяті вони від зруйнованих університетських будинків після землетрусів 1906 і 1989 років. Використання артефактів спрямовує увагу глядача до часів їхнього створення. Образ «кам'яної ріки» навіює на філософські роздуми про плин «ріки-часу». Поєднання автентичних і неавтентичних матеріалів із давньою технікою їхнього

укладання – це ще один спосіб створення твору сучасного мистецтва, який дозволяє донести до глядача силу впливу часу і його значущість у подіях, що відбуваються (Рис. Б. 3.1.15. А., Б.).

Особливе місце в ландшафтному дизайні займають роботи японського ландшафтного архітектора Макото Йошида, яких об'єднана традиція Сходу (сади Дзен) і функціональність Заходу. Це відбито в особливому, не характерному для Японії, застосуванні каменю: у його ландшафтах камінь є об'єктом мистецтва й дизайну і, крім естетичних якостей матеріалу, виконує утилітарні функції.

Одним із прикладів вищесказаного є мегалітичний комплекс «Північна Широта 40°» (1990), що показує контекстний принцип формування концепції твору ленд-арту. Розташований він на однойменній широті скелястого мису довжиною 250 м півострова Ога (територія національного парку, префектура Акіта, Японія). Основу мегалітичного комплексу становлять сонячні годинники (утилітарний об'єкт) і чотири вертикальних камені різного розміру, узятих у цій місцевості й виставлених за прямою лінією. У кожному з них випиляний довгий вузький сегмент, що утворює напрям, який указує на Північну Широту 40°. Заглядаючи в щілину крайнього валуна, глядач бачить продовження невидимої площини в аналогічному сегменті іншого каменю. Ця невидима площина візуально торкається семиметрового мегаліта (значеннєвого акценту ландшафтної композиції) і йде в нескінченний простір обрїю. Створена ілюзія дозволяє відчутти тонку грань матеріального й нематеріального. Межа сонячних годин відзначена кам'яним колом, де коло, як символ нескінченного часу, загострює семантику доісторичних мегалітичних пам'ятників. Каміні (індикатор стародавності), як і в роботах Е. Гольдсворті, здійснюють зв'язок часів і реалізують функцію позначення північної широти. Відсутність візуальних меж між комплексом і довкіллям дозволяє сприймати всю територію, що оглядається, як художній простір (Рис. Б. 3.1.16. А., Рис. Б. 3.1.17. А.).

У практиці ленд-арту важливе місце займають роботи, в яких основним матеріалом реалізації твору є дерево. Дерево може використовуватися в різних його станах (живе, неживе; оброблене дерево) (Табл. А. 3.1.5., Табл. А. 3.1.6., Табл. А. 3.1.9.). Залучення до композиції живого дерева дозволяє передати у творі ленд-арту щось характерне (реальне) для цієї території в сьогоденні (або минулому). Однак для того, щоби воно сприймалося саме як складова твору, його слід певним чином позначити (наприклад, способом зміни його традиційного кольору або виду, або в інший спосіб).

Так, австралійський скульптор К. Дімопулос змінює традиційний колір дерев. Його перші експерименти з фарбуванням (він пофарбував одне дерево червоною фарбою, інше синьою) згодом переросли в серію арт-ландшафтів «Сині дерева», що він створив і продовжує створювати в різних частинах світу: в Америці (у декількох штатах), Канаді, Новій Зеландії і Великобританії (Рис. Б. 3.1.18. А.–Г.).

У процесі реалізації твору він застосовує два способи «встановлення» дерев у довкіллі. Перший спосіб – дерева виділені для фарбування в ландшафті; другий – виділяється місце для висадження вже пофарбованих дерев. У першому способі – фарбують дерева, що вже ростуть, у другому – фарбують саджанці, які після цього висаджують на місце, відповідно до ідеї автора. Як правило, ландшафтна ситуація, де «виникають» сині дерева, передбачає гарну оглядність території й перебуває, зазвичай, уздовж автомобільних і пішохідних доріг, на території художнього музею, університету й у паркових зонах. Колірний контраст із довкіллям дозволяє акцентувати «Сині дерева» в певному місці, виділити їх із повсякдення, надати нового змісту. Оскільки синій в європейській традиції, сформованій на засадах християнської культури, означає святість і благоговійність, синім кольором стовбурів дерев художник намагається викликати подібні асоціації в глядачів.



Крім естетичного ефекту, що виникає від арт-ландшафтів «Сині дерева», К. Дімопулос звертає увагу на соціальну роль його мистецтва й наголошує, що вибір кольору не випадковий. Синій колір також нагадує повітря і вказує на значущість дерев для нашого виживання. Меседж його роботи: поки не занадто пізно, людство повинне усвідомити, наскільки важливі дерева для виживання Планети.

Ще одна сторона соціальної ролі його арт-ландшафтів розкривається в процесі реалізації. Так, у фарбуванні й посадці беруть участь волонтери з місцевих жителів, студенти й діти. Особиста причетність до творчого акту викликає в них емоційні переживання, які згодом позитивно впливають на їхнє дбайливе ставлення до довкілля й до мистецтва. Вони на практиці знайомляться з концепцією автора і твором сучасного мистецтва (твором ленд-арту).

Важливо зазначити, що в процесі росту дерев арт-ландшафти змінюють свій вигляд: дерева ростуть, фарби на них стає менше (вона поступово змивається) і дерева повертаються до свого природного стану. Твір ленд-арту поступово «розчиняється» в довкіллі.

Як показує ландшафтна практика, існує ще один спосіб «виокремлення» живого дерева в ландшафті – це об'єднання його з об'єктом неживої природи, зокрема з каменем. Камінь, як зазначалося, може нести контекстну інформацію. Ідея використання каменю й живого дерева в міському середовищі була запропонована у 80-х роках ХХ століття німецьким художником Й. Бойсом. З його ініціативи в 1982 році була проведена акція «7000 дубів». Для цього використовувалися 7–8-літні дуби, невелика кількість каштанів, грабів, в'язів, глодів, кленів і волоського горіха. Поруч із деревом вкопували вертикальний камінь – базальт, узятий із кар'єру, що є поблизу. Звернення уваги до місця і використання автентичного матеріалу (каменю) дозволяє стверджувати про контекстність цього твору, який вирішує й екологічні проблеми території. Як сказав художник: «Я дійсно думаю, що садження дубів показує не тільки потребу

в біосфері й чистій екології, а й демонструє набагато ширше розуміння екологічної ідеї. Розуміння це повинне зростати зі збільшенням років і тому наш намір продовжувати цю діяльність безупинно» [185, с. 164,165]. Й. Бойс хотів, щоби ця дія поширилася всім світом, і його починання мало продовження ще багато десятиліть. Саджання з базальтом тривало в Німеччині впродовж п'яти років, і частина дерев була посаджена вже після його смерті. У 1996 році цей проект продовжився в Нью-Йорку. Зараз цевиросли дерева й нагадуванням про проведену акцію служить камінь, який немов виростає з асфальту. Важливо зауважити, що за цей період, між каменем і деревом змінилася їхня співрозмірність. Так, під час саджання великий камінь домінував над тонким деревом, а після закінченн 30 років дерево багаторазово перевищило розміри каменю (Рис. Б. 3.1.19. А., Б.).

Інший приклад створення контекстного твору ленд-арту поданий австралійськими авторами: художницею Д. Лоуренс і дизайнером Джи Сук Хань у роботі «Вуаль дерев» (1999). Установлена вона неподалік від Королівських ботанічних садів (Сідней, Австралія) [345] (Рис. Б. 3.1.20. А., Б.). У цій роботі об'єднані інсталяція, що складається з 21 скляної панелі і ста дерев червоного евкаліпта. Усе це розташовується на невеликій височині, між двома паралельними шляхами [346]. Ритмічне чергування панелей та евкаліптів створює простір для тривалих спокійних роздумів, які виникають під час осмислення побаченого. У прозорих скляних панелях закладена суть твору: в одних із них між склом вмонтовані насіння рослин, узяті на цій території, мед, смола з дерев, в інших – нанесені фрагменти прози й віршів місцевих авторів. Це глибокі символи історії місця, звернені до глядача. Прозорість матеріалу дозволяє простежити зв'язок часів, візуально поєднуючи зміст панелей і довкілля. Могутні дерева червоного евкаліпта не тільки формують ландшафт – вони є свідками минулого часу й сьогодення.

Кожне скло тримає опора з кортенівської сталі, в яку вмонтовані світлодіоди, що підсвічують інсталяцію в нічний час. Важливо зазначити, що

в цьому творі ленд-арту *значущу частину займають штучні матеріали (скло, металеві конструкції тощо), органічно сполучені з міцними деревами.*

Однак, як показує практика, більшу частину контекстних творів ленд-арту з деревом становлять роботи, у яких дерево застосовується як матеріал неживої природи. Зовнішній вигляд цього матеріалу може бути максимально природний (необроблені гілки, стовбури). Використовуючи дерева, життєдіяльність яких закінчилася, Е. Гольдсворті створює масштабні контекстні твори ленд-арту в парковій зоні Сан-Франциска. Там він виконав три арт-об'єкти: «Шпиль», «Лінія дерева» й «Падіння дерева». З них «Шпиль» і «Лінія дерева» створені в природному середовищі, а «Падіння дерева» в старому порохомому льосі.

Історія виникнення цієї паркової зони бере свій початок у 1880 році. У той період на місці колишніх воєнних дій був посаджений змішаний ліс. Більш ніж за сторіччя в рослинності відбулися зміни: могутні евкаліпти продовжують свій ріст, а серед інших порід дерев виникла необхідність відновлення. У результаті проведення необхідних заходів щодо очищення території вивільнилося багато старих стовбурів, які були успішно використані при створенні вищезазначених творів ленд-арту [257].

Основний акцент у парковій зоні формує об'єкт ленд-арту «Шпиль» – високий конус діаметром близько п'яти метрів і близько тридцяти метрів у висоту, установлений на місці, що звільнилося від старої деревини. Складається він із 37 старих стовбурів кипариса («свідків» давніх часів), скріплених між собою. Стійкість конструкції надають міцна основа і глибокий залізобетонний фундамент. На деякій відстані навколо «Шпиля» висаджені молоді кипариси. Візуальне і значеннєве зіставлення (старий-молодий), а також розмірний контраст між шпилем і новими деревами – усе це підсилює відчуття «драматизму» і «відносить» глядача до далеких подій, що відбувалися колись на цій території, з'єднуючи їх із сучасністю. За ідеєю дизайнера, їхня пропорційність щодо один одного буде в міру росту змінюватися (колись молоді рослини переростуть «шпиль»). І навіть тоді

«Шпиль» залишиться «свідком» і нагадуванням історії, додавши до неї нові сторінки. Старі колоди в «Шпилі» Е. Гольдсворті, подібно каменям у його «Кошарах» і «Кам'яній річці», є автентичним матеріалом (Рис. Б.3.1.21А,Б).

Ще один об'єкт ленд-арту Е. Гольдсворті в цій парковій зоні, що також створений з *автентичних колод*, – це «Лінія дерева». Він є величезною за розмірами, довжиною понад 300 метрів, звивистою об'ємною лінією на землі, сформованою зі старих стовбурів дерев, взятих на цій території з указівкою на історичний підтекст. Приваблює увагу глядача й візуальний парадокс, що виникає між стрункими стовбурами дерева й утворений із них хвилястою лінією, яка тягнеться далеко алеєю між великими деревами евкаліпта. Делікатне значеннєве зіставлення твору ленд-арту, створеного зі старих стовбурів, і молодих дерев евкаліпта, що ростуть поруч, дозволили дизайнерові порушити філософське питання «життя і смерті». Органічному залученню об'єкта в ландшафт сприяє відсутність візуальних меж (Рис. Б. 3.1.22 А., Б.).

Американський дизайнер і скульптор П. Догерті у своїй творчості використовує численні гілки й тонкі стовбури дерев. Переплітаючи їх між собою, він утілює різні художні образи. Важливо зазначити, що матеріал він одержує той, що утворюється *в результаті необхідного проріджування рослинності або очищення території для будівництва*. Тому види рослинності він використовує місцеві. В Японії він працював із бамбуком, на Гавайях із суничною гуавою (інвазійний вид рослин), у Канзасі із кленом, вербою, кизилом. Усе це гілки або молоді дерева, що добре гнуться. Оскільки використовуваний ним матеріал не є довговічним, то й термін існування створених ним плетених структур у ландшафті не перевищує п'яти років.

Усі роботи дизайнера щодо візуального образу можна розділити на *масштабні скульптури*, які зображують форми об'єктів (наприклад глечика тощо) і *твори ленд-арту*, для якого характерні абстрактні об'єми. Спостерігається два способи *встановлення плетеної структури*

*в ландшафті: шляхом устанавлення об'єкта(ів) на місці, вільному від чагарників і дерев, і на місці, де дерева, що там ростуть, використовуються як опорні конструкції.*

У творчості П. Догерті є твори, започатковані як за контекстним принципом, так і за міфопоетичним. Контекстні твори ленд-арту П. Догерті розміщено на території університетів. Так, на вільному майданчику території Університету Центрального Арканзасу скульптор організував простір, основою якого є група з шести плетених об'єктів, схожих на давні житла. Плетені об'єкти він назвав «Великі Натуральні» (2014). Ідеєю їхнього формоутворення послужили африканські зерносховища у формі конуса – чудова метафора, що розкриває зміст цього місця як сховища знань. Простір навколо плетених структур і великий вхід, розмірний дорослій людині, дозволяють взаємодіяти з кожним об'єктом. Етнічний колорит у цей арт-ландшафт вносить характерна форма зерносховища і природний матеріал, які на тлі сучасної будівлі університету вказують на розвиток цивілізації, історії, культури й мистецтва. Ця робота демонструє перший спосіб устанавлення плетених об'єктів, тобто *на місці, вільному від чагарників і дерев* [177] (Рис. Б. 3.1.23. А., Б.).

Прикладом об'єднання плетених об'єктів і дерева, що зростає (другий спосіб), який використовується скульптором як опорна конструкція, є арт-ландшафт П. Догерті «Глибоко в серці» (2015). Створений він для Техаського університету А&М. Місце встановлення: перед бібліотекою на бездоганно рівному газоні. Ландшафтна ситуація сприяє огляду групи об'єктів з усіх боків, де широко розкриті гілки дуба, немов руки, обіймають елементи конструкції, що так само символізують сховища знань, і які візуально розчиняються в його листі, демонструючи природний процес збереження й розвитку. Живе дерево – значеннєвий центр твору ленд-арту і його конструктивна основа. Виокремлюють зону арт-ландшафту пішохідні доріжки [177] (Рис. Б. 3.1.24. А., Б.).

Робота японських архітекторів Ре Ямада й Аяко Ямада за назвою «Природний проект Накасато» (2003) становить приклад застосування дерева, що було піддане обробці. Цей контекстний твір ленд-арту виконаний у межах фестивалю сучасного мистецтва – трієнале «Ечіго-Тцумарі Арт Філд» (Японія) для вже згадуваного музею концептуального мистецтва. Його ідея – нагадування про те, що на цьому місці був будинок і жили люди, але в процесі будівництва шляхів будинок був знесений. Острівець безпеки довжиною 65 метрів, який виник між дорожніми смугами, став місцем пам'яті. Установлені там лави вирішили утилітарні потреби цього місця і стали місцем зустрічей. Матеріалом для них послужили колоди зі старих покинутих будинків, частина лав була принесена місцевими жителями. Різні за довжиною й товщиною, вони утворили ритм, схожий на багатоголосся. Його підсилює складний рожевий колір, в який вони всі пофарбовані. Колір у цій композиції є об'єднавчим чинником й одночасно акцентом, що виокремлює твір із зелені трави й дерева, що зростають. Природність цьому простору надають квіти і трави, висаджені між лавами (Рис. Б. 3.1.25. А. – В.).

Практика ленд-арту надала приклади творів ленд-арту, створених не тільки із природних матеріалів (камінь, дерево), що піддавалися або не піддавалися обробці, а й матеріалів промислового виготовлення, таких, як метал, тканина, дзеркало тощо. Установлені як об'єкт ленд-арту або інсталяції в доквітлі, вони є творами ленд-арту, якщо природне середовище в них становить «вагому семантичну та структурно-композиційну частину» (Г. Вишеславський) (Табл. А. 3.1.7.).

Особливістю місця встановлення інсталяції «Лан рису» – контекстного твору ленд-арту – є сільська місцевість, де селяни вирощують рис. Інсталяція складається з декількох, створених художниками, плоских синіх і жовтих силуетів напівзігнутих постатей, що зображують людей, які працюють на рисових ланах. Створені вони зі штучного матеріалу. Велика металева рама «організує картину» (так позначене найбільш виразне місце огляду

ландшафту). У цій рамі встановлені напівпрозорі поетичні тексти японською мовою, що описують працю сільського жителя. Кожне слово візуально поєднується з доквіллям. Численні рисові тераси підсилюють просторову глибину «твору». Арт-ландшафт «оживає», коли фермери приходять обробляти свої ділянки. Відсутність позначених меж і візуальна легкість об'єктів дозволяє інсталяції органічно «увійти» в доквілля, де поєдналися сучасність і культурні традиції (Рис. Б. 3.1.26. А. – В.).

Наступний штучний матеріал, що застосовують художники в творах ленд-арту, – дзеркало. Важливо зазначити, що при його залученні до ландшафту простір візуально змінює свою конфігурацію, але семантика доквілля зберігається. Це дозволяє віднести арт-об'єкти, створені із дзеркал у доквіллі до творів ленд-арту, а організовані на їхній основі ландшафти до арт-ландшафтів.

Варто зауважити, що дзеркало в ленд-арті має особливе значення. Ще в 1969 році на півострові Юкатан Р. Смітсон здійснив серію експериментів із взаємодії віддзеркаленого простору й доквілля в різний час доби. За результатами його спостережень збереглася фотодокументація.

Активно застосовує дзеркало у формуванні арт-ландшафтів датський дизайнер і художник Й. Хейн. Його робота «Знайди мене» (2009) встановлена на території Бристольського університету (Великобританія) на честь святкування 100-річного ювілею одержання університетом Королівської хартії. Арт-ландшафт утворює дзеркальний лабіринт, що складається з 76 полірованих сталевих пластин, що формують величезний прямокутний паралелепіпед (розміром 6х6 м, висотою 2,2 м.). Дзеркальний лабіринт подібний моделі Всесвіту, що приймає й відбиває все, що потрапляє в його «поле зору»: людину, університет й англійський сад, спроектований ще у XVIII столітті. Матеріал диктує фіксацію будь-яких змін, які відбуваються в доквіллі, що передбачає контекстуальність твору, а здатність матеріалу до відбиття створює ефект інтерактивності. Треба зазначити, що організація візуально цільного геометричного об'єму,

зібраного з окремих частин, нагадує техніку асамбляж, запозичену з візуального мистецтва (Рис. Б. 3.1.27. А., Б.).

У Й. Хейна є й інші дзеркальні лабіринти. У кожного з них свій контекст, що змінюється залежно від довкілля, висоти дзеркальних смуг, їхнього розташування в просторі й візуального об'єму, що вони формують. Як свідчить практика, деякі дзеркальні лабіринти він створює як постійні арт-ландшафти, інші – як тимчасові.

Як показала практика, серед об'єктів ландшафтного дизайну, в основі яких покладено твір ленд-арту, є тимчасові арт-ландшафти (Табл. А. 3.1.1 – А. 3.1.2., Табл. А. 3.1.7.). Під «тимчасовими» арт-ландшафтами розуміється нетривале змінення художнього образу міського простору, що завжди передбачає його демонтаж у недалекому майбутньому. Тривалість «існування» тимчасового арт-ландшафту може бути від тижня до одного року (у деяких випадках тривалість існування може бути й більше, але завжди відпочатково планується його демонтаж).

Прикладом масштабних тимчасових перетворень природного або міського ландшафту є численні твори ленд-арту американських художників Крісто й Жанни Клод. У своїх роботах вони використовують тканину, пластик, металеві конструкції. З контекстних робіт варто виокремити: «Обгорнені прогулянкові доріжки», виконані в меморіальному парку Джейкоба Л. Леоза у Канзас-Сіті (шт. Міссурі, США) і «Упаковані дерева» у Базелі (Швейцарія).

Цими творами художники привертали увагу до подій, якими відоме кожне з місць встановлення. Здійснюють вони це різними способами. Так, у меморіальному парку Джейкоба Л. Леоза жовто-помаранчевою тканиною були викладені всі доріжки загальною площею близько 5 кілометрів. Обраний авторами колір нагадує про бої, що проходили тут під час Американської громадянської війни (1861 – 1865 рр.) (Рис. Б. 3.1.28. А., Б.).

Найбільш масштабним з вищезазначених робіт Крісто й Жанни Клод є твір ленд-арту «Упаковані дерева». Робота є обгорненими синтетичними



тканиною численними деревами в парку, розташованому неподалік від міста Базель. Для реалізації своєї ідеї автори використовували сад, що належить музею Байелер Фонду (Beyeler Foundation) і простір уздовж річки Беровер (Berower). Сто сімдесят вісім (178) дерев різної висоти (від 2-х до 25-ти м. з діаметром крони від 1-го до 14 м.) загорнені в спеціальний матеріал, подібний тому, яким в Японії захищають дерева від морозів і сильного снігопаду. Злегка просвічуючись через тканину й упираючись у неї гілками, дерева створювали відчуття двоякості побаченого: реального й нереального, що характерно для мистецтва загалом. Створений таким чином художній простір є і твором мистецтва (ленд-арту) і вказує на суть будівлі музею. Цей арт-ландшафт проіснував з 22 листопада по 14 грудня 1998 року (Рис. Б. 3.1.29. А. – Рис. Б. 3.1.30. Б.). Необхідно зазначити спосіб реалізації вищезазначених творів ленд-арту – це (за смислом суперечливі дії) повторення й приховування зовнішнього вигляду (об'єму) реального об'єкта штучним матеріалом.

Зазначені роботи Крісто й Жанни Клод – це масштабні арт-ландшафти, що мають нетривалий період існування. Як зазначалося, М. Демидко й О. Євсєєва «арт-ландшафти» відносять до групи малих садів, але «Обгорнені прогулянкові доріжки» зроблені в парку, тобто арт-ландшафт може охоплювати великі території, що співвідносяться за розмірами з парком, що виходить за межі визначення малого саду.

Отже, аналіз художньо-проектної практики ленд-арту дозволив виокремити принципи формування концепції твору ленд-арту як об'єкта ландшафтного дизайну (контекстний і міфопоетичний). З'ясовано, що контекстний принцип розкриває контекст місця (особливості «конкретної ситуації») або в сьогоденні, або в його історичному минулому.

Розглянуті вище контекстні твори ленд-арту згруповані і проаналізовані щодо основного матеріалу їх створення: землі, каменю, дерева і штучних матеріалів. Визначено способи їх створення. В об'єктах, створених із землі, формується рельєф – це геопластика. Відзначено, що арт-ландшафт може бути

сформований тільки за допомогою геопластики, а також в поєднанні геопластики з іншими матеріалами; водними джерелами й артефактами (так само виконаними з різних матеріалів: металу, каменю тощо).

Камінь може самостійно формувати арт-ландшафт: моделювати поверхню й (або) бути об'єктом ленд-арту. Він може поєднуватися з геопластичними перетвореннями рельєфу, рослинністю, металевими конструкціями, а також – з технічними пристроями (камера обскура). Об'єкти ленд-арту (будови) з каменю можуть бути споруджені традиційним способом (на основі з'єднувального розчину – цементу) або способом «сухої кладки». Залежно від ідеї арт-ландшафту камінь може «працювати» як автентичний матеріал (свідок історії).

У творах ленд-арту, де основу становлять живі дерева, останні виокремлюються із середовища шляхом зміни їхнього кольору (фарбування), а також поєднання дерев, що зростають з об'єктами неживої природи (каменем), або інсталяцією, установленою між ними. Важливо зазначити, що в парі дерево-камінь спостерігається ефект зміни їхньої домірності (у міру зростання першого).

У тих випадках, коли дерево застосовується як елемент неживої природи, з нього формується об'єкт(и), де воно може виступати як оброблене, так і необроблене. В арт-ландшафті об'єкт може бути створений тільки з дерева або в поєднанні з живим деревом і (або) металевими конструкціями. У деяких творах ленд-арту дерево, як і камінь, «працює» як автентичний матеріал.

У арт-ландшафтах, організованих із використанням штучних матеріалів, виділені тимчасові арт-ландшафти. Під ними розуміється нетривале змінення художнього образу відкритого простору, що завжди передбачає його демонтаж у недалекому майбутньому. Способом створення таких ландшафтів є повторення й приховування зовнішнього вигляду (об'єму) реального об'єкта штучним матеріалом. В арт-ландшафтах із тривалим строком існування зі штучних матеріалів виставляються інсталяції або формуються арт-об'єкти.

### 3.2. Міфопоетичний принцип

*Міфопоетичний принцип формування концепції твору ленд-арту як об'єкта ландшафтного дизайну ґрунтується на художньому осмисленні вигаданих дизайнером міфів (історій) або абстрактних ідей.* Тематично це можуть бути історії, що порушують філософські проблеми, візуалізують деякі наукові факти або створюють абстрактну композицію, реалізуючи контраст геометричних форм і доквілля. Прикладом останнього є досвід перенесення ідеї твору ленд-арту, створеного в доквіллі, у міський ландшафт.

«Історію» контрасту геометричних ліній і пластики природного середовища розкриває М. Хейзер (художник відомий геопластичними творами ленд-арту, створеними в пустелі Невада). Деякі ідеї з його вже випробуваних «пустельних» робіт одержали подальшу реалізацію на території приватного музею у м. Х'юстон, а саме: «Ізольована маса», «Зигзаг» і «Розсіяти» (1968–72) [228, 330]. Візуально це три твори (довгі об'ємні геометричні лінії різної конфігурації), розташовані один за одним на рівному зеленому газоні, створюючи колірний, фактурний і об'ємний контраст. Необхідної чіткості, стійкості контррельєфу М. Хейзер досягає за допомогою заглиблення в землю об'єктів із кортенівської сталі, що повторюють форму ліній. Відсутність меж між творами створює враження єдиної звучної мелодії. (Рис. Б. 3.2.1. А., Б.).

Розвиток так званої «геометричної» теми спостерігається в роботі Г. Байера в Мілл Крік Каньйоні графства Кент (штат Вашингтон), неподалік від м. Сієтла [314, 315, 341]. Прототипом цього твору можна вважати вже згадуваний «Земляний Курган» (1954) цього автора, де дизайнер уже експериментував із формою кільця й сегментом кулі (Рис. Б. 3.2.2. А., Б.).

Ландшафт у Мілл Крік Каньйоні знаменує собою поворотний пункт в інтеграції мистецтва, екології й ландшафтної архітектури, оскільки комплексно вирішує художні й виробничо-технічні проблеми території. Побудований у 1982 році як гребля, що запобігає стокам зливної дощової води, він поєднав у собі: установку зі зберігання дощової води, громадський

парк й об'єкт ландшафтного мистецтва. Усе це здійснюється за допомогою скульптурних земляних об'ємів, доріжок, водойм і газонів, що утворюють разом серію організованих просторів, інтегрованих у дельту ріки Мілл Крік Каньйону.

Основною формою в дизайнерському рішенні є коло і його похідні. Композиційна вісь ландшафту формується звивистою лінією річки, обриси якої зумовлені пов'язаними з нею правильними колами, сформованими земляним пагорбом, водоймою з кільцеподібним земляним насипом у середині, своєрідним земляним «хребтом» із двома курганами й бетонними напівкруглими дисками. Принциповою особливістю композиції є те, що автор оперує ідеальною геометричною формою – колом, значення якого символічно може трактуватися як вічність, що доповнюється плавністю обрисів земляних насипів із трав'яним покриттям, використанням водного плеса, що доповнює виразність безтурботності художнього образу природи. Розташовані навколо парку пішохідні й автомобільні дороги створюють зручний підхід і під'їзд, а також акцентують на ньому увагу.

З недавніх прикладів творів ленд-арту, що ґрунтуються на геометричних структурах, варто зазначити парк ленд-арту Б'ютеншот, що відкрився в жовтні 2013 року в Голландії неподалік від аеропорту Схіпгол [298]. За своїм плануванням парк постає як численні довгі задерновані вали із чіткими гранями, які вирішують головне функціональне завдання території: створення звукоізолювального бар'єра від літаків, що злітають і сідають. Вирішення такого завдання дозволило цьому парку стати також і місцем відпочинку, причому реалізувалася вона *тільки засобами геопластики без задіяння інших матеріалів*. Межею парку ленд-арту є злітна смуга й автомобільні дороги, що примикають до парку (Рис. Б. 3.2.3. А., Б.).

Приклади тематичної організації великих територій за допомогою геопластики, в основі яких покладено міфопоетичний принцип, знаходимо в низці робіт Ч. Дженкса. Одним із таких прикладів є «Сад Космічних роздумів» (поч. 1989 р.), виконаний ним у співавторстві із дружиною

(ландшафтним архітектором) М. Кесвік у місті Дамфріс (південно-західна частина Шотландії). Парк займає площу 16 гектарів. Художньо-образна концепція цього простору є унікальною відповіддю на віковий конфлікт між мистецтвом і наукою. Основною ідеєю дизайнерів є передача інформації про зародження й розвиток Всесвіту, яку вони втілили в ландшафті, зважаючи на теоретичні висновки сучасної фізики. Автори хотіли показати не тільки красу Всесвіту й філософське трактування його виникнення, а й закони, що управляють її еволюцією [339] (Рис. Б. 3.2.4. А.– Г.).

У саду є п'ять основних композиційних частин (арт-ландшафтів), пов'язаних між собою. Усі вони утворюють єдність між архітектурними об'єктами, штучними озерами, мостами, великими білими зигзагоподібними сходами, терасами й абстрактними скульптурами. Цьому зв'язку сприяє відсутність видимих меж між частинами. Основний візуальний вплив на глядача справляє *пластичне моделювання рельєфу з ясних геометричних форм у поєднанні з водними пристроями*.

Розглянуті раніше способи поєднання геопластики з іншими матеріалами й об'єктами, які утворюють тональний, фактурний і колірний контрасти, так само знайшли тут своє застосування. Так, наприклад, арт-ландшафт «Касад-Всесвіт» поєднує білі кам'яні багатоярусні щаблі, що спускаються до водойми, кінетичну скульптуру, яка рухається під дією води, і металеві ребра-вставки, що фіксують геопластику рельєфу навколо водойми. Тераса «Чорна діра» поєднує вертикальну геометричну скульптуру зі світлого металу й горизонтальний об'єкт, що зображує перекручування простору (також у поєднанні зі світлим металом). Спіральний пагорб – курган «Равлик», покритий зеленим трав'яним покривом, візуалізує еволюційність процесу розвитку. Віддзеркалюючись у воді, він вносить відчуття незвіданого й указує на неоднозначність видимого [273, 339].

Аналогічну тематику, зокрема тему еволюційного розвитку Всесвіту, має ще один ландшафтний парк Ч. Дженкса – «Рельєф Уеда» (1999–2002 рр.), створений ним для галереї сучасного мистецтва в Единбурзі (яка є частиною

національної галереї Шотландії). Основою цього твору ленд-арту є рельєф, що в плані постає як розтягнута буква «S». Конфігурація рельєфу поєднує східчастий курган у формі витягнутого півмісяця й водойму. Разом вони символізують подвійну спіраль ДНК. Навпроти входу в галерею серед зеленого газону встановлена ландшафтна композиція, що нагадує стрілу з численним відгалуженням. Завершує її трикутна кам'яна форма – «наконечник стріли», що символізує фрактальний вихор. Ретельне і вдумливе рішення деталей вносить значеннєву й композиційну завершеність у ландшафт. Навколишні дерева обмежують простір, формуючи місце для культурного відпочинку, і створюють додатковий захист від автомобільної траси, що проходить поруч. Зміна рельєфу на порівняно невеликій території дозволило створити не тільки цікавий художній простір, а й вирішити проблему надлишкового шуму, що свідчить про екологічний аспект цієї роботи [350] (Рис. Б. 3.2.5. А., Б).

Міфопоетичний принцип формування концепції твору ленд-арту реалізується й в іншому ландшафтному парку Ч. Дженкса – «Північна богиня» (2005–2012 рр.). Виконаний він за замовленням британської вугільної компанії в ході розширення території шотландської Національної галереї сучасного мистецтва (SNGMA), у межах перетворення промислових територій. Під масштабні екологічні перетворення території була виділена земля, де відбувався видобуток вугілля й червоної глини (Рис. Б. 3.2.6. А., Б).

Дизайнерське рішення перетворило великий кар'єр у динамічний ландшафт із гігантських курганів і штучних озер. Концептуальним і композиційно організуювальним елементом цього простору є величезна скульптура богині землі, яка лежить, висотою майже 35 м і довжиною майже 400 м. Моделювання її гігантських жіночих форм дозволило створити оригінальний живий пейзаж із перепадами рельєфу, терасованими схилами і штучними водоймами. Акцентує геопластичні зміни рельєфу білий гравій на горизонтальних поверхнях (доріжках).

Ще один твір ленд-арту Ч. Дженкса – великий ландшафтний парк «Кравік Мультивсесвіт» (2015 р.) – так само реалізує міфопоетичний принцип формування ідеї твору ленд-арту й вирішує екологічні проблеми території. Завдяки цьому парку територія колишньої вугільної копальні (22 га) перетворена в культурно-рекреаційне місце. Розташовується парк між містами Санквхар, Дамфріс і Галлоуей у Шотландії. В основі ідеї покладено космологічну тематику, де кожний елемент ландшафтної композиції символізує певну частину Всесвіту й візуалізує процеси, що відбуваються в ній. Тут є дві комети, що зіштовхнулися, чорна діра в центрі галактики Андромеди, Чумацький Шлях тощо.

Комплекс «Кравік Мультивсесвіт» складається з рівної дороги, по краях якої рядами встановлені кам'яні валуни (понад 300 шт.); двох спіралеподібних курганів і двох окремо поставлених кам'яних стовпів з оглядовим майданчиком, а також амфітеатру, що вміщує 5 тис. осіб. Рух до курганів здійснюється рівною дорогою, орієнтованою в напрямку «Північ-Південь». Відсутність видимих меж між тематичними композиціями в парку створює відчуття розчинення «залишків стародавності» в сучасній дійсності, що підтверджує автор парку – Ч. Дженкс, який схарактеризував отриманий результат як «космічний пейзаж, гідний прадавніх» (Рис. Б. 3.2.7. А. – Рис. Б. 3.2.8. А.).

У цьому масштабному творі *геопластика як засіб ландшафтного перетворення формує основні об'єми, а камінь «розставляє» акценти й «деталізує» простір*. Особливо варто звернути увагу на розмаїтість варіантів установаження кам'яних брил. Розташовані вони вертикально (рівними рядами уздовж дороги, спіраллю, групами) і горизонтально, залежно від ідеї й композиційного рішення цього місця. Так, вертикальними валунами формується напрям дороги, що веде до амфітеатру і його межі. Сцена в ньому виділена трьома рядами валунів, установлених горизонтально півколом. Образне рішення спіральних галактик Туманність Андромеди й Чумацького Шляху подано двома високими спіральними пагорбами (висотою 25 і

15 метрів відповідно), верхівки кожного з них завершуються кам'яною композицією. Скупчення галактик утворені зі скупчення земляних трикутних пірамід різної форми, на яких розставлені кам'яні брили, що утворюють переривчасті лінії. «Мультивсесвіт» у ленд-арт парку – це спорудження із групи величезних каменів, різних за формою, розміром і кольором, що демонструють розмаїтість світобудови. «Пуп Світу» – міфічний і образний центр Землі – камінь V-подібного силуету. Семантика ленд-арт парку відносить глядача до періоду 4- 2 тис. до н.е. Обравши за основний матеріал реалізації своєї ідеї землю (створений рельєф) і кам'яні брили (що є акцентом кожної «історії» цього ландшафту), Ч. Дженкс зміг поєднати еволюцію життя у всесвіті й сучасне розуміння її структури й розвитку. Кам'яні брили «виступили» в ленд-арт парку як «свідки» історії (минулої й теперішньої) і як припустимий будівельний матеріал стародавніх споруджень. Це дозволило максимально розкрити ідею дизайнера й потенціал місця. Офіційне відкриття цього парку відбулося в день літнього сонцевороту 21 червня 2015 року [272].

Тематикою й оригінальним втіленням міфопоетичного принципу формування концепції твору ленд-арту характеризується ще один ландшафт, що так само вирішує художні й виробничо-технічні проблеми території – це «Серце Очерету» (2005) К. Друрі. Тут основним завданням дизайнера було відновлення заболочених територій площею близько 1 гектара заповідника в м.Льюїс (Східний Сассекс, Великобританія). Поставлене завдання автор вирішив, спираючись на наукові дослідження в галузі медицини. За прототип, здатний відрегулювати процеси наповнення водойми і її стоку, К. Друрі взяв модель кровотока в серці людини. Для цього він за допомогою геопластики створює два ізольованих один від одного об'єми, де шлюзові ворота дозволяють відокремлено керувати підйомом і спуском рівня води, забезпечуючи її рух за межі луку в ставок. Таке вирішення фактично реалізує ноосферний підхід у дизайні, що враховує глибоке розуміння взаємозв'язків усіх форм матерії (Рис. Б. 3.2.9. А. — В.).



Для огляду загального просторового рішення дизайнер створив видові точки, розташовані на височинах, до яких ведуть дві дороги. Природною межею, що вирізняє твір ленд-арту, є лісовий масив з одного боку, автомобільні й пішохідні дороги – з іншого [292].

Японський дизайнер Макото Йошида міфопоетичний принцип формування концепції твору ленд-арту реалізує в ботанічному саду «Зелений парк Одавара-Цумура» (1990) і парку Накасейбу (1993). У ботанічному саду «Зелений парк Одавара-Цумура», розташованому на висоті 150 м над рівнем моря в префектурі Канагава (Японія), Макото Йошида візуалізує лісові міфи. Пріоритетом у цій роботі є збереження природної краси місця й акцентування уваги на рослинності. Для створення відчуття загадковості простору вхід у парк починається з вузької прямої доріжки довжиною 50 м, краями якої ростуть високі дерева. Просуваючись нею вглиб саду, відчуваєш, як починає збільшуватися вільний простір, і перед відвідувачем розкривається незнайоме, таємниче місце, схоже на житло духу лісу. Численні валуни, що утворюють невидимі лінії взаємозв'язку між собою, «підводять» до величезного кам'яного трону розміром вище за людський зріст. Готична геометрія об'єкта контрастно вирізняється на тлі рослинності. Оточують трон три ряди невеликих валунів, що нагадують сидіння для інших мешканців лісового світу. Це центральна частина ботанічного саду. Величезні евкаліпти, що зростають навколо, підсилюють «відчуття Гуллівера» в країні велетнів.

Камені трапляються й далі, уздовж стежки, яка веде до краю парку. Деякі з них є джерелом відбитого світла, тому що мають горизонтальний зріз, відполірований до дзеркального блиску, що підсилює загадковість простору. Утворені з валунів групи формують композиційні і значеннєві лінії парку. Деякі з кам'яних об'єктів є об'єктами дизайну, тому що переобладнані в стаціонарні світильники, які освітлюють ботанічний сад у вечірній і нічний час (Рис. Б. 3.2.10. А.).

Ще один парк Макото Йошиди, що ілюструє міфопоетичний принцип формування ідеї твору ленд-арту – парк Накасейбу (префектура Ібаракі) і

є прикладом комплексного вирішення природоохоронних і художніх проблем території. Основна мета створення парку – інтеграція промислової зони в довкілля й захист прибережного простору від підтоплення штормовими водами. Для вирішення цих питань було викопане озеро глибиною на 4 м. нижче рівня вулиць (здіяння геопластики), що дозволило мешканцям не звертати увагу на щоденні коливання рівня води (озеро стало природною ємністю для її збору). У цьому ландшафті Макото Йошида використовує елементи, типові для традиційного японського саду: острів, міст і посипаний гравієм берег. Композиційна вісь орієнтована строго північ-південь. Основний її елемент – витягнуте озеро, що і формує цей напрям. Його перетинає алея, яка складається з поодиноких великих горизонтально відшліфованих каменів. З цього місця видні обрії і метафоричні «сходи» в небо, що завершується символічними «воротами». Усе це відбивається у водній гладі. «Сходи» до неба виходять із «ватерлінії» й супроводжуються десятьма парами валунів, які позначають «сходи» з кожної зі сторін. Крім художнього навантаження, вони є пристроєм для запису підвищення рівня води, позначаючи кожне значення. На половині шляху до воріт лежить величезний чорний полірований опуклий камінь діаметром 2 м. Він викликає різні асоціації й одна з них – чорне сонце, що впало. У його темній дзеркальній поверхні відбивається перевернуте зображення довкілля. За задумом архітектора, це точка максимально очікуваного рівня води. Завершуються сходи умовними «воротами», що стоять на п'яти однакових кам'яних колонах (висотою 4 м). На вершині кожної з них знаходиться металева куля і стрижень. Стрижні різної довжини прикріплені до тонкої прогнутої труби з аналогічного металу. Розглядаючи цю конструкцію на тлі неба, створюється враження, що вона його втримує. Парк подібний до корабля, що пливе у світобудові. Межею парку стали пішохідні доріжки, які оточують його з усіх боків (Рис. Б. 3.2.11. А.).

У дизайнерському рішенні цього парку об'єднані геопластика, водні джерела і способи використання каменю в ландшафті, що вже згадувалися:

*модельовання рельєфу землі із дрібних каменів; застосування валунів як арт-об'єктів; поєднання сучасної технології обробки каменю і його природної фактури.* Додавання хромованого металу, з якого зроблені «ворота», посилює виразність художнього образу.

Досвід перенесення ідеї твору ленд-арту, розробленого в природному просторі, у культурний ландшафт, уже розглядався в геопластичних творах піонера ленд-арту М. Хейзера («Ізольована маса», «Зигзаг», «Розсіяти»). Він же продовжує цей досвід і у роботі з каменем. Так, кам'яна брила як самостійний об'єкт мистецтва був використаний ним у творі «Маса, що левітує», показаному публіці 24 червня 2012 року на території музею мистецтв у Лос-Анджелесі. Ця робота стала логічним продовженням його раннього твору «Подвійне заперечення», створеного в пустелі Невада в 1970 році (Рис. Б. 3.2.12. А., Б.).

«Маса, що левітує» становить величезний 340-тонний мегаліт, що зависнув над поглибленим проходом. За ідеєю автора, вибір доісторичного валуна має нагадувати кожному, наскільки ми малі відносно геологічного часу. Ця робота змушує задуматися про те, що стоїть за ідеєю високого. Авторське прочитання показує «високе» величезним у часі і просторі, що близько філософії «високого» в Канта [303]. М. Хайзер у контексті мистецтва постмодернізму звертається до гіперболізації: найбільший камінь, що породжує найдивніші ілюзії, безпрецедентне його встановлення, а також контрасти фактур і форм: грані каменю протиставлені гладким бетонним площинам проходу. Важливо зазначити, що композиція орієнтована відповідно до руху сонця, яке на заході спочатку ховається за камінь, а опускаючись нижче, його промені проникають у прохід, підсвітлюючи валун знизу.

Цей художній простір виділений кольоро-тональними й об'ємно-просторовими межами. Так, на світлій поверхні ґрунту широка смуга більш темного кольору, немов рама картини, візуально й емоційно акцентує увагу й готує глядача до сприйняття видовища, а високі білі бетонні стіни (опори)

бездоганно обробленого поглиблення, створюють оманливе відчуття легкості величезного каменю (вигляд із поверхні землі). Мінімалістична строгість і побудова на контрасті з природною формою неопрацьованого матеріалу є основою композиції цього арт-об'єкта. Важливо зазначити, що М. Хейзеру в «Масі, що левітує» вдалося організувати ситуацію, в якій емоції людини максимально загострюються і стають першорядними.

Прості форми й незвичайні відчуття відтворює німецька художниця, скульптор і дизайнер в одній особі – К. Конрадс. Спираючись на міфопоетичний принцип формування концепції твору ленд-арту, вона впроваджує в життя нестандартні ідеї й органічно вписує їх у ландшафт. Матеріалами для творів ленд-арту слугують камені, дерева, узяті із цієї ж місцевості. Як приклад вищесказаного, варто виокремити об'єкт ленд-арту «Ворота» (2004 р., Фонтенбло, Франція), що має утилітарно-художнє призначення: він організує вхід у ліс. Композиція складається із двох пілонів, складених із каменю, конструкція яких вирішена таким чином, що у верхній частині камені нібито зависають у повітрі (імітуються процеси подолання гравітації). Досягає вона цього за допомогою металевих стержнів із різьбленням, на які вони нанизані. Незвичайне вирішення задає інтригу й виникає стан чарівництва й таємничості ландшафтного оточення. Семантику природності підсилює застарілість матеріалу [234, 250, 269] (Рис. Б. 3.2.13. А., Б.). Відсутність меж між рослинністю й арт-об'єктом дозволила досягти візуального поєднання з довкіллям і м'яко вписати останній у ландшафтне рішення території [269].

У згадуваному в попередньому підрозділі Парку Шмокбаштал (Німеччина) К. Друрі виконав ще дві роботи: «Вербові куполи на Есте» (2002) і «Народження енергетики в Недернхоф» (2014). Вони реалізують міфопоетичний принцип формування концепції ландшафту із твором ленд-арту.

«Вербові куполи на Есте» є найбільш ранньою його роботою зі зроблених у цьому парку. Її особливістю є поєднання живих конструкцій

і об'єкта з неживої природи (каменю). Цей твір розташований на березі ріки Есте. Складається він із двох восьмикутних куполів, утворених переплетенням гілок молодих дерев, зіщеплених між собою. Усередині кожного купола знаходиться великий камінь як символ сталості. Одночасно камінь є індикатором домірності: з ростом рослин змінюється коефіцієнт їхньої пропорційності з куполом. Так, за минулий період розвитку в «живому» арт-об'єкті відбулися такі зміни: гілки кожного з живих об'ємів переплелися й утворили два великих дерева; їх колись геометрична форма перетворилася в щось невизначене (органічне), що нагадує вигадливі живі організми, усередині яких заховане серце (камінь) (Рис. Б. 3.2.14. А., Б.).

Основу іншого міфопоетичного твору ленд-арту «Народження енергетики в Недернхоф» (2014) становить кам'яний рельєф у формі кола (діаметром 18 м.), сформований з 30 тонн біло-сірого піщанику, покладеного на торець у спіральному напрямку із центра. Біля нього, підтримуючи заданий напрямок руху, вишикувалися п'ятнадцять великих валунів у протилежних сторонах один від одного (відповідно до осьової симетрії будови композиції). Вони символізують вхід якоїсь субстанції у всесвітній енергетичний казан і вихід з нього чистої енергії. Зовнішній діаметр композиції 28 м.. Навколо неї висаджені 7 дубів і 5 сосон. Загальний вигляд композиції відповідатиме ідеї художника тільки через 40 років, коли підростуть дерева. Виконано цей рельєф дизайнером за допомогою вже відпрацьованого ним технологічного прийому моделювання рельєфу землі плоскими каміннями, покладеними на торець. Цей арт-ландшафт виступає акцентом серед великого рівного ландшафтного простору, оточеного високими деревами. Найбільш важливо в цій роботі прогнозування ландшафтного результату, оскільки композиція поєднує об'єкти живої (дерева) і неживої природи (камінь). У процесі росту перших композиція буде міняти своє «звучання», змінювати пропорційне співвідношення між деревами й каміннями. Коли дерева досягнуть свого максимального розміру, вони візуально будуть панувати над колом, символізуючи мінливість кожного моменту життя (Рис. Б. 3.2.15. А., Б.).

Тема енергій продовжується в роботі «Вуглецевий басейн» (2014). Однак якщо в парку Шмокбаштал К. Друрі показує «народження» енергії, то робота «Вуглецевий басейн» розкриває ентропію (умирання, розсіювання). Створена вона в місці Пре-Дю-Гоулоуп і входить до постійної колекції арт-ландшафтів маєтку Шомон-сюр-Луар. Особливістю цієї роботи є так само поєднання живої й неживої природи. Як неживу природу він використовує дерево, що тут є основним матеріалом. Смысл цього художнього твору автор пояснює так: дерева ростуть, помирають і вир життя втягує їх знову в землю, там вони змінюють свою структуру й дають життя новим рослинам. Важливо зазначити, що подібний спосіб моделювання поверхні К. Друрі вже використовував в інших арт-ландшафтах, де створював завихрення з каменю. Візуально це виглядає так: трикутний сегмент парку, оточений соснами з одного боку, з інших боків – прогулянковими дорогами. Між соснами й дорогою видне коло діаметром 20 метрів. Його форму й поверхню формують колоди, покладені спіраллю від краю до центра, який заглиблюється, що символізує рух енергії. Обвуглена середина воронки нагадує про неминучість змін, а колоди, що виходять за межі кола, указують на сосни, які ростуть поряд і долучують їх до загальної композиції. Створений дизайнером художній образ візуалізує інтуїтивне розуміння життєвого процесу. Відсутність видимих меж арт-ландшафту дозволяє йому органічно вписатися в ландшафтну ситуацію в маєтку Шомон-Сюр-Луар (Рис. Б. 3.2.16. А., Б.).

Варто звернути увагу ще на один твір ленд-арту, створений цим дизайнером, – це «Водяний Змій Ашленд» (Мілтон Кінз, Великобританія, 2014), що комплексно вирішує виробничо-художні проблеми цього парку. Назва й художній образ об'єкта ленд-арту взяті з *міфу місця*, в якому розповідається про існування за давніх часів у цих місцях міфічної істоти, схожого на змія. Грунтуючись на цьому, дизайнер вирішує художній образ простору у вигляді товстої звивистої структури (довжиною 140 м.), що довгим хвилястим об'ємом лежить уздовж дороги, періодично

то заглиблюючись у гущавину дерев, зникаючи в землі, то виринаючи з неї. Одна з її частин, звиваючись, утворює майданчик для театралізованих дій із посадковими місцями для глядачів. Міцність конструкції забезпечують 550 природно вигнутих і з'єднаних між собою колод, що дозволяє використовувати цей художній твір для дитячих, підліткових ігор і місця відпочинку дорослих. Передбачається подальший розвиток простору: між частинами «водяного змія» будуть плавучі острови, інші арт-об'єкти й об'єкти дизайну (Рис. Б. 3.2.17. А. – Рис. Б. 3.2.18. А.).

П. Догерті (про нього вже згадувалося раніше) створює не тільки контекстні роботи, а й міфопоетичні. Фантазійні житла здійснені ним у композиціях «Готовий чи ні» (2013) і «За лісовою завісою» (2015). Спосіб установа обох творів: на майданчику без додаткових опор. Робота П. Догерті «Готовий чи ні» є цілісною структурою. Виконана вона для зоопарку в Ешборо (Північна Кароліна, США) і визначається своєю *утилітарністю*, оскільки є входом у «дитячу зону» (KidZone). Її конструкція має «S»-подібну форму тунелю із входами й виходами, що дозволяє глядачеві бачити нові ракурси плетеного об'єму, як зсередини, так і зовні. Дорослі, потрапляючи усередину, згадують свої дитячі ігри (Рис. Б. 3.2.19. А., Б.).

Більш камерно виглядає арт-ландшафт «За лісовою завісою» (2015), сформований із двох плетених арт-об'єктів різного розміру, створений скульптором для ботанічного саду в Північній Кароліні (США). Розташовані на майданчику між високих дерев плетені арт-об'єкти нагадують «живі житла-істоти», що випадково забрели в ці краї й чекають подорожнього, щоби разом із ним відправиться далі. Розташовані в них входи (отвори) висотою близько двох метрів дозволяють безперешкодно навіть дорослій людині потрапляти всередину об'єму та пересуватися з одного «приміщення» в інше (Рис. Б. 3.2.19. В.).

Серед міфопоетичних творів ленд-арту є роботи, утворені з живих дерев. Треба зазначити, що традиційно в садово-парковому мистецтві використовуються прийоми, які дозволяють за допомогою стрижки надавати

певні обриси кронам дерев і чагарників. Сучасні художники в пошуках досягнення особливої виразності працюють *над зміною природної форми дерев, трансформуючи їхні стовбури й гілки*. Так, створюють утилітарно-художні конструкції з живих рослин німецька група «Ательє Санфте Структура», в яку входять П. Евасіс, А. Бігосінські, М. Калберер, А. Калберер, Д. Калб-Бренек, Б. Меркс; німецькі художники О. Сторз, Ф. Людвіг, Х. Швертфегер; італійський художник Д. Маурі та К. Друрі. Особливі конфігурації висадки дерев і навмисна зміна їхніх форм дозволяє дизайнерам створювати об'єкти, які після закінчення певного проміжку часу набувають завершеного вигляду, що відповідає авторському задуму. Візуально вони нагадують архітектурні спорудження (бані, собори, каплиці, павільйони тощо). За утилітарними функціями вони відповідають альтанкам і літнім павільйонам, відповідно їх використовують як «літній» павільйон для фестивальных заходів.

Так, у 1998 році з переплетених живих рослин був створений «Палац», розташований в Ауерштедте (Німеччина). Розроблений він М. Калберером і групою «Ательє Санфте Структура». Кругла в плані ажурна конструкція виконана з молодих вербових дерев, яка в процесі росту дещо збільшилася в розмірах, перетворившись у міцну каркасну структуру, що переглядається наскрізь. Однак гілки, що ростуть з усіх боків, приховують задану відпочатково чіткість силуету, надаючи об'єкту більш природного вигляду. Екологічність і мінливість форми – важлива особливість такого типу об'єктів [331].

Ускладнює технологію «живих» конструкцій Д. Маурі в «живому» архітектурному спорудженні «Собор» (2002), «зведеному» в парку Арте Селла. Цей масштабний твір займає площу 1230 кв. м. «Установлений» собор на великому майданчику, який з усіх боків оточують високі ялини. У його конструкції заплановано три нефи, утворені 80 (вісімдесятьма) колонами висотою по 12 метрів (Рис. Б. 3.2.21. А. – Г.).



Від початку ця робота передбачала реальні розміри готичного собору, де «будівельним» матеріалом повинні були стати живі дерева. Технологічною особливістю «зведення» собору є поєднання в конструкції стовбурів і гілок неживих дерев, поруч із якими посаджені живі. За ідеєю дизайнера, кожне дерево буде рости до 50 см у рік, у той час, як «неживі» колони слугують тимчасовим захистом для молодих грабів. Згодом цей «захист» природно згниє і зруйнується [251, 288].

За такою самою технологією Д. Маурі спроектував ще один «Собор», біля якого мала бути створена водойма. «Собор» «побудували» на горі Арера (Бергамо, Північ Італії). Він має п'ять нефів, що утворюють 42 колони з 1800 ялинових опор (Рис. Б. 3.2.21. Д.).

На цей момент «живі собори» ще не сформували свої максимально виразні обриси силуету, вони перебувають у процесі зростання.

Варто розглянути ще один варіант створення «живих» споруджень, що базується на поєднанні металевих конструкцій і дерев. Авторами цих *утилітарних* «живих» конструкцій є дизайнери О. Сторз, Ф. Людвіг, Х. Швертфегер, що входять до групи «Baubotanik» (група була створена в інституті основ сучасної архітектури і проектування IGMA університету в Штутгарті, Німеччина). Вона поєднує наукові дослідження в галузі синергетичної, регенеративної архітектури і їхню практичну реалізацію (перші багатоповерхові «живі» конструкції).

Група використовує спосіб зведення конструкції аналогічний «зведенню» собору Д. Маурі. Розроблена ними технологія полягає в наступному: разом із молодими переплетеними деревами встановлюється металевий каркас (це дозволяє зберегти контроль за процесом росту рослин і загалом за «зростанням» спорудження). Каркас стоїть доти (кілька років), поки дерева підростуть і набудуть необхідної міцності і товщини. Потім металевий каркас знімається. Дослідниками були визначені найбільш придатні для таких робіт дерева: клен, платан, тополя, береза і граб.

Однією з перших робіт цієї групи був експеримент із «вирощуванням» мосту. «Міст» (2005) – твір ленд-арту, створений у бізнес-парку NKaR (8 га., Німеччина) у межах реалізації «Проекту нового мистецтва в Ріді» [255, 351] (Рис. Б. 3.2.22. А. – В). Спорудження є конструкцією з дерев, що утримують дві прямокутні платформи, перпендикулярні одна одній. Для розуміння розмірів об'єкта варто зазначити, що велика платформа має довжину двадцять метрів і вагою близько 800 кілограмів. Через кілька років після встановлення спорудження, металеві опори були прибрані, оскільки дерева, що підтримують платформу, зміцніли. Однак їхній ріст не зупинився й «міст» продовжує зростати. Утилітарність твору виражається в можливості спостереження за птахами із близької відстані (із платформи), тому що вони активно селяться на гілках «живих» опор. Відокремлене від інших експериментів місце розташування конструкції дозволяє говорити про арт-ландшафт, інтегрований у сформовану ландшафтну структуру.

Подальша творчість групи «Baubotanik» з «живими» спорудженнями спрямована у бік створення реальних вирощених багатоповерхових будівель і є синтезом мистецтва, ландшафтного дизайну й архітектури.

У творах ленд-арту зі штучних матеріалів, що ілюструють міфопоетичний принцип формування концепції, виділилася тільки практика *тимчасових арт-ландшафтів* Крісто й Жанни Клод, проілюстрована роботою «Ворота» (2005 р.), що була встановлена художниками в Центральному парку Нью-Йорка (США). Твір є червоно-помаранчевими арками висотою 4,87 м., розставленими на пішохідних доріжках через певну відстань. Загальна кількість арок – 7503 штуки. До верхньої частини конструкції прикріплювалася червоно-помаранчева тканина, що розвивалася під дією вітру. Ширина воріт залежно від місця встановлення змінилася від 1,68 м. до 5,48 м.. Інтервали становили в середньому 3,65 м.. Нижня межа тканини була на висоті 2,13 м. від землі. Така кількість однакових за зовнішнім виглядом червоно-помаранчевих конструкцій, через які йшли відвідувачі парку, які, як відчувалося, не закінчуються, створювала враження перебування

усередині чогось потойбічного (живого організму або чийогось місця перебування). Вигляд здалеку і зверху демонстрував масштаб «навали»: усі доріжки в парку були червоно-помаранчевими й добре проглядалися крізь голі дерева. Гостроту дійству додало усвідомлення короткочасності «події». Після закінчення 16 днів твір ленд-арту «Ворота» було демонтовано [340] (Рис. Б. 3.2.23. А. – Б. 3.2.24. А.), (Табл. А. 3.2.1. – А. 3.2.2.).

У такий спосіб з'ясовано, що розглянуті вище арт-ландшафти, які ілюструють *міфопоетичний принцип формування концепції твору ленд-арту*, формуються з тих самих матеріалів, що й контекстуальні, а саме: земля, камінь, дерево і штучні матеріали. Тематично деякі з них є фактом перенесення ідеї твору ленд-арту, створеного в природному середовищі в культурний ландшафт.

Геопластика в міфопоетичних творах ленд-арту «працює» так само, як і в контекстних: формує рельєф відповідно до ідеї дизайнера, як самостійно, так і в поєднанні з іншими матеріалами; водними джерелами й об'єктами. Дизайнери, крім моделювання нелінійних поверхонь, практикують ясні геометричні форми, що контрастують із природним ландшафтом.

Треба зазначити дві особливості в застосуванні каменю, що виникли в цій групі творів: використання каменю (валуна) як самостійного твору ленд-арту і створення ілюзії подолання гравітації. Способи моделювання поверхні й поєднання (з геопластиком, рослинністю, металевими конструкціями) аналогічні контекстуальним творам ленд-арту.

Так само схожі способи формування арт-ландшафтів за допомогою дерева як матеріалу неживої природи; з живими деревами – відрізняються. Дизайнери з живих дерев створюють об'єкти, переплітаючи стовбури або прищеплюючи їх між собою. Для деяких із них (на початок росту) установлюють конструкцію (дерев'яну, металеву), що «росте» разом з об'єктом до набуття ним стійкого стану.

У групі творів зі штучними матеріалами виділилася тільки практика *тимчасових арт-ландшафтів*.

### 3.3. Інтеграція твору ленд-арту у сформовану ландшафтну структуру

Як уже згадувалося, кожний із ландшафтних творів ленд-арту, розглянутий нами як об'єкт ландшафтного дизайну, формує художній ландшафт – арт-ландшафт. Вони (арт-ландшафти) інтегровані у сформовану ландшафтну структуру. Як показує практика ленд-арту, існує різний ступінь їхньої інтеграції. Так само залежно від ландшафтної ситуації вони можуть або бути виокремлені з довкілля, або «перетікати» в природний простір. Серед творів ленд-арту є невеликі за розмірами арт-ландшафти й арт-ландшафти, що формують парки (Табл. А. 3.3.1).

З розглянутих творів визначено дві групи робіт, що становлять різний ступінь інтеграції: «Арт-ландшафт» і «Галерея арт-ландшафтів». Перша група «Арт-Ландшафт» – це поодинокі твори ленд-арту у сформованій ландшафтній структурі. За розмірами вони можуть бути невеликими й масштабними; незалежно від розміру вони становлять єдиний художній простір на цій території. Коли у сформовану ландшафтну структуру (це, як правило, територія парку) устанавлюються два й більше арт-ландшафтів із різною тематикою, то вони утворюють «галерею арт-ландшафтів». Розміри кожного з арт-ландшафтів невеликі (Табл. А. 3.3.2).

Поодинокі арт-ландшафти у сформованій ландшафтній структурі (група «Арт-Ландшафт») ілюструють контекстні твори М. Лін: «Хвильове поле», «Тріпотіння», «Вхід». Вони характеризуються монотонно повторюваним ритмом виступів і поглиблень, створених за допомогою геопластики; мають подібну між собою схему використання в просторово-планувальному рішенні території, а саме: твір ленд-арту (газон із рельєфною поверхнею) розташований перед будинком, контекст якого він розкриває. Пішохідні доріжки, крім своєї безпосередньої функції, обмежують і вирізняють його.

До цієї групи належить інсталяція з повторюваних кам'яних відвалів – «Барум Стеннінг» дизайнерів П. Лейтон і Д. Гейст. Вона має подібну з розглянутими вище роботами М. Лін композиційну структуру (сітчасто-рапортну). Установлена інсталяція на «острівці безпеки» між автомобільними дорогами, відповідно ними вона й виділена.

Контекстна інсталяція художниці Д. Лоуренс і дизайнера Джи Сук Хань «Вуаль дерев» (21 скляна панель між 100 деревами червоного евкаліпта) так само розташована між автомобільними дорогами.

«Сині дерева» (контекстні арт-ландшафти) К. Дімопулоса виділені від навколишнього ландшафту не тільки кольором. У формуванні «синіх» арт-ландшафтів можна визначити два композиційні способи «встановлення»: дерева створюють деякий масив і дерева утворюють лінію. Перші, як правило, «освоюють» невеликий сквер, територія якого вимощена тротуарною плиткою (нею виділена); утворюють «зелену» зону біля житлових будинків або «заповнюють» острівця у ставку. Другий – дерева посаджені уздовж алей або доріг, які одночасно є й межею арт-ландшафту. У деяких арт-ландшафтах додатковим ефектним виділенням твору ленд-арту є темно-червона мульча, рясно посипана під ними.

Не настільки видовищні, але не менш важливі, арт-ландшафти утворені в процесі акції «7000 дубів» Й. Бойса. Основним місцем висадження дерев із каменем так само є місце уздовж алей і доріг, трапляються й поодинокі посадки.

До групи «Арт-Ландшафт» входять невеликі за територією контекстні твори ленд-арту Ч. Дженкса, створені ним для центрів Меггі. Вони оточені невеликим парканом і пішохідними доріжками. Продовжує цей ряд розробка «Знайди мене» Й. Хейна (територія Брістольського університету), де камерний художній простір формує сад, що оточує галявину із дзеркальним лабіринтом. Деревя визначають межі арт-ландшафту. Невеликі контекстні арт-ландшафти К. Друрі в просторі обмежені розмірами даху («Відбиток пальця») і територією між будинками («Ріки каменю», «Луна серця»).

Кам'яні будови з камерою обскура К. Друрі залежно від місця їхнього встановлення можуть бути одиничним арт-ландшафтом у сформованій ландшафтній структурі або одним із декількох арт-ландшафтів. Так, поодинокими арт-ландшафтами, що входять у структуру до структури парків, є: «Палата Хвилі» на березі водоймища в Парку Кілдер Уотер & Форест і «Зоряна палата» на пагорбі обсерваторії Вандербілт Дайер при університеті в Нашвиллі. «Палата небесних гір» в Арте Селла – це вже один з арт-ландшафтів арт-парку, оскільки в цьому просторі є ще художні твори (тобто «Палата небесних гір» входить до «Галереї арт-ландшафтів»).

Варто зауважити, що невеликі за розмірами міфопоетичні арт-ландшафти, створені в міському середовищі, мають аналогічну схему інтеграції, як і в розглянутих вище (контекстних) творах ленд-арту (твір ленд-арту розташовано перед будинком і позначено пішохідними доріжками). Ілюструє вищесказане композиція з геометричних ліній М. Хейзера («Ізольована маса», «Зигзаг» і «Розсіяти»). Робота цього ж автора «Маса, що левітує» (кам'яна брила, яка («ширяє»), установлена на території музею мистецтв, виділена іншим способом: на тлі рівної піщаної поверхні доквілля сформований бездоганно рівний прямокутник більш темного кольору.

Поодинокі арт-ландшафти, основою яких слугують плетені структури П. Догерті, незалежно від концепції (контекстні й міфопоетичні) і незалежно від доквілля (природне й міське), не мають візуальних меж. Припускається, це пов'язане з нетривалим терміном їхнього «існування» (4–5 років).

Однак масштабні тимчасові роботи Крісто й Жанни Клод, що мають розмір парку й займають парк, обмежені встановленими розмірами парку. «Обгорнені прогулянкові доріжки» і «Ворота» – приклади вищесказаного. З них арт-ландшафт «Обгорнені прогулянкові доріжки» (контекстна концепція формування) повністю займав парк Джейкоба Л. Леоза і «Ворота» (міфопоетична концепція) охоплював Центральний парк Нью-Йорка. Обидва твори ленд-арту входять до групи «Арт-Ландшафт». Треба підкреслити просту композиційну структуру зазначених тимчасових арт-ландшафтів,

де композиційним елементом, у першому випадку, були вкриті тканиною доріжки; у другому – численні червоно-помаранчеві арки.

Як інші приклади *арт-ландшафту (парку) з міфопоетичною концепцією формування і простою композиційною структурою* необхідно вказати: парк ленд-арту Б'ютеншот, побудований на простих геометричних формах; ландшафтні парки «Рельф Уеда» й «Північна богиня» Ч. Дженкса; парки «Водяний Змій Ашленд» і «Серце Очерету» К. Друрі. Усі вони мають традиційне для ландшафтних парків обмеження у вигляді масиву дерев і (або) автомобільних (пішохідних) доріг. З них слід виділити твір ленд-арту «Водяний Змій Ашленд». Особливість інтеграції цього твору є те, що він розташовується в гущі дерев: його художній образ задуманий як гігантська міфічна змія, яка пробирається крізь ліс. Однак він так само оточений автомобільними та пішохідними доріжками.

У групі «Арт-Ландшафт» є парки і з більш складною композиційною структурою: «Мілл Крік Каньйон» Г. Байера; «Сад Космічних роздумів» Ч. Дженкса й М. Кесвік, а так само схожий із ним за тематикою «Кравік Мультивсесвіт» Ч. Дженкса. Сюди входить мегалітичний комплекс «Північна Широта 40°», «Зелений парк Одавара-Цумура» й парк Накасейбу Макото Йошида. У них об'єднуються взаємозалежні між собою композиції ленд-арту, що розкривають одну велику тему парку (арт-ландшафту).

«Галерея арт-ландшафтів» є наступним ступенем інтеграції творів ленд-арту у сформовану ландшафтну структуру. Вона полягає у створенні художнього простору шляхом об'єднання від двох і більше арт-ландшафтів. Зазвичай тут арт-ландшафти створюються в різний час і різними авторами, але ця умова не є обов'язковою. Важливо, що кожний з арт-ландшафтів має свою концепцію й тематику. Формується «Галерея арт-ландшафтів» переважно на фестивалях, симпозіумах, при формуванні парків скульптур і Арт-Центрів. Так, у парковій зоні Сан-Франциско галерею контекстних арт-ландшафтів «Шпиль» і «Лінія дерева» створює Е. Гольдсворті. Розглянемо докладніше згадані розробки.

У творі ленд-арту «Шпиль» відсутня межа, а в «Лінії дерева» природною межею арт-ландшафту є дерева, що ростуть уздовж алеї. Інший проект цього автора (художньо-історичний проект «Кошари») поєднує різні за функцією старі об'єкти: хлів, загін для овець, паркан, зупинку, які він перетворив в арт-ландшафти. Проект сформований із 48 творів ленд-арту, установлених на значній відстані в Національному парку. Крім природного простору, Е. Гольдсворті «досліджує» міський ландшафт. «Кам'яна ріка» – це контекстний арт-ландшафт, створений ним у парку скульптур Стенфордського університету. Природною межею, що виділяє його, є перепад рельєфу, який виникає від заниженого рівня «Кам'яної ріки».

К. Друрі «освоює» ландшафтний парк Шмокбаштал (Німеччина). Там створено три його арт-ландшафти. З них «Рівнодення» – контекстний твір ленд-арту, «Вербові куполи на Есте» й «Народження енергетики в Недернхоф» мають міфопоетичний принцип формування концепції арт-ландшафтів. Усі вони без межі вписуються в довкілля. Його міфопоетична робота «Вуглецевий басейн», створена для ландшафтного фестивалю, що проходить у маєтку Шомон-Сюр-Луар, входить у постійну колекцію арт-ландшафтів цього заходу і є одним зі створених там об'єктів. Серед арт-ландшафтів у парку Арте Селла, як зазначалося, є арт-ландшафт «Палата небесних гір» К. Друрі й «Собор» Д. Маурі.

«Собор» Д. Маурі «встановлений» на великому майданчику, оточеному високими ялинами. Поява природної межі арт-ландшафту (у вигляді ялин) у довкіллі є рідкістю. Але тут це пов'язане з темою й масштабом роботи: розмір цього твору ленд-арту аналогічний реальним готичним соборам, установленим на майдані.

У такий спосіб результати аналізу арт-ландшафтів, сформованих на базі творів ленд-арту, мають різний ступінь інтеграції у сформовану ландшафтну структуру. Визначено два ступені інтеграції: «Арт-Ландшафт» і «Галерея арт-ландшафтів».



## Висновки до розділу

Систематизація та аналіз практики ленд-арту дозволяють стверджувати, що кожний із ландшафтних творів ленд-арту, розглянутий як об'єкт ландшафтного дизайну, формує художній ландшафт – арт-ландшафт. Принципи формування їхньої концепції *можна визначити як контекстний та міфопоетичний*.

Способи створення об'єктів ландшафтного дизайну – *контекстних арт-ландшафтів* вирізняються використаними матеріалами (землі, каменю, дерева і штучних матеріалів), варіантами їхнього поєднання. Зазначено, що арт-ландшафт може бути сформований тільки за допомогою геопластики, а також у поєднанні геопластики з іншими матеріалами, водними джерелами й об'єктами (так само виконаними з різних матеріалів: металу, каменю тощо). Камінь у контекстних арт-ландшафтах може самостійно формувати арт-ландшафт (моделювати поверхню й (або) бути об'єктом ленд-арту), поєднуватися з геопластичними перетвореннями рельєфу, рослинністю, металевими конструкціями, а також із технічними пристроями.

Об'єкти ленд-арту (будови) можуть бути споруджені традиційним способом (на основі з'єднувального розчину – цементу) або методом «сухої кладки». У творах ленд-арту, де основу становлять живі дерева, останні виокремлюються із середовища шляхом зміни їхнього кольору (фарбування) або поєднання живого дерева з об'єктами неживої природи (каменем) чи інсталяцією, установленою між ними. У парі дерево-камінь спостерігається ефект зміни їхньої домірності (мірою зростання першого). У тих випадках, коли дерево застосовується як нежива природа (оброблене й необроблене), з нього формується об'єкт(и).

Об'єкти ленд-арту можуть створюватися тільки з дерева або в поєднанні з живим деревом і (або) металевими конструкціями. Залежно від матеріалу *контекстний арт-ландшафт організовується шляхом моделювання рельєфу (земля (геопластика), камінь) і (або) створення об'єкта (камінь, дерево), а*

*також формування інсталяції зі штучних матеріалів або «інсталяційного рішення» за допомогою живих дерев.*

У творах ленд-арту зі штучними матеріалами, крім арт-ландшафтів, створених на постійній основі, виділені *тимчасові арт-ландшафти* (подано авторське визначення цьому поняттю). Основний спосіб формування тимчасових арт-ландшафтів – це *парадоксальна дія: повторення і приховування зовнішнього вигляду (об'єму) реального об'єкта штучним матеріалом.*

Сутність «міфопоетичного» *принципа* полягає в художньому осмисленні вигаданих дизайнером міфів (історій) або абстрактних ідей. Такі арт-ландшафти створені з тих самих матеріалів, що й контекстні. Геопластика в міфопоетичних творах ленд-арту «працює» так само, як і в контекстних. Установлено дві особливості в застосуванні каменю, що виникли в цій групі творів: використання каменю (валуна) як самостійного твору ленд-арту і створення ілюзії подолання гравітації. Способи моделювання поверхні й поєднання (з геопластиком, рослинністю, металевими конструкціями) аналогічні контекстуальним творам ленд-арту. Так само подібними є способи формування арт-ландшафтів за допомогою обробленого й необробленого дерева; способи використання живого дерева відрізняються. Із живих дерев дизайнери створюють об'єкти, переплітаючи стовбури або прищеплюючи їх один до одного. Для деяких із них (на початок зростання) встановлюють підтримувальну конструкцію (дерев'яну, металеву), що «росте» разом з об'єктом до набуття ним стійкого стану.

У групі творів зі штучними матеріалами виділилася тільки практика тимчасових арт-ландшафтів (формою демонстрації є інсталяція).

Інтеграція арт-ландшафтів (об'єктів ландшафтного дизайну) у сформовану ландшафтну структуру відбувається за двома варіантами: «Арт-Ландшафт» і «Галерея арт-ландшафтів». Перший – «Арт-Ландшафт» – передбачає залучення поодинокого твору ленд-арту у сформовану ландшафтну структуру. Під поодинокими творами ленд-арту розуміються невеликі роботи й парки, що становлять єдиний художній простір на цій території.

Композиційна структура парку (арт-ландшафту) може бути проста і складна. Складну мають парки, які об'єднують взаємозалежні між собою композиції ленд-арту, що розкривають частини однієї великої теми.

У міському середовищі арт-ландшафти тривалого «існування» (понад 5 років) вирізняються межами; арт-ландшафти нетривалого існування (менше 5 років) і тимчасові (менше 1 року) не мають спеціально створених меж. Межами можуть бути пішохідні й автомобільні дороги, водні перешкоди, інша за фактурою й кольором поверхня, масив дерев і перепад рельєфу. У природному середовищі арт-ландшафти, як правило, меж не мають. Помічено, що в міському середовищі переважають невеликі контекстуальні роботи; масштабні твори (парки), переважно, мають міфопоетичну концепцію.

Другий варіант – «Галерея арт-ландшафтів» – передбачає залучення у сформовану ландшафтну структуру від двох і більше арт-ландшафтів, що мають різну тему, концепцію і, можливо, різних авторів. Як правило, це невеликі арт-ландшафти, створені в природному середовищі. Для них характерна відсутність меж.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження окреслило низку актуальних питань, розв'язання яких дозволило сформулювати такі висновки:

1. У результаті *аналізу фахової літератури* та інших інформаційних джерел за темою дослідження доведено відсутність фундаментальних праць, присвячених ленд-арту як об'єкту ландшафтного дизайну. Переважна більшість публікацій висвітлює окремі мистецтвознавчі питання, залишаючи поза межами наукового аналізу принципи й засоби побудови арт-ландшафтів, питання типології творів ленд-арту та їх інтеграції у сформовану ландшафтну структуру (що є необхідною складовою теорії і практики ландшафтного дизайну). Потребують уточнення питання термінології та хронології у розвитку світового ленд-арту.

2. З'ясовано, що *джерела ленд-арту* містяться в мистецтві ХХ ст. (від *редимейдів до мінімалізму*). Проте *первинними спорудами*, що візуально асоціюються із творами ленд-арту і слугують джерелом натхнення художників, є прадавні пам'ятки та «кола на полях» (протоленд-арт). Уперше введено в обіг поняття – *протоленд-арт*. Інформація про сприятливий вплив прадавніх мегалітичних споруд на довкілля й ідея «ноосферного підходу» до дизайну вказали на новий ракурс вивчення ленд-арту як механізму «антихаотичної», «біогенної» дії на довкілля.

3. Установлено, що ленд-арт має двоїсту сутність: він є художнім явищем і може розглядатися як твір сучасного мистецтва і водночас може бути об'єктом дизайнерського проектування. Розмаїття назв цього виду художньої діяльності (ленд-арт, «земляне мистецтво», «неможливе мистецтво», «мистецтво в доквіллі», «традиції Sky-art, Sea-art, Land-work» тощо) і варіанти його визначення не враховують дизайнерської складової. У роботі констатовано, що більш широким поняттям, яке охоплює ленд-арт і похідні від нього художні й дизайнерські практики, спрямовані на взаємодію з довкіллям, є «енвайронмент» («Environmental Art»).

Художньо-проектні розробки в галузі ленд-арту, що передбачають присутність людини, використання їх тим чи іншим чином у житловому середовищі прийнято вважати галуззю ландшафтного дизайну.

4. У роботі визначено *основні типи творів ленд-арту*: за ознакою часу – постійні й тимчасові, за ознакою простору – розташовані у відкритому або закритому просторі (інтер'єрі); за масштабом і композиційною структурою – «арт-ландшафт» (невеликий за розміром антропогенний ландшафт із простою композиційною структурою) і «арт-ландшафт-парк» (займає територію парку, може розроблятися як монокомпозиція або як група ландшафтних композицій, об'єднаних однією темою і композиційним рішенням), за ступенем інтеграції у сформовану ландшафтну структуру – «арт-ландшафт» (єдиний художній простір на території) та «Галерея арт-ландшафтів» (два і більше арт-ландшафтів різної тематики на одній території).

5. У результаті аналізу фактографічних матеріалів запропоновано *етапи розвитку ленд-арту як світового мистецького та дизайнерського явища*:

- *становлення ленд-арту* (кін. 1940-х – кін. 1960-х р.): ідея використання землі як художнього матеріалу (Ісаму Ногучі), перші твори у відкритому та закритому просторі; перші твори з ознаками ландшафтного дизайну (Г. Байер «Земляний Курган», США, 1954 р.) та екологічна посадка рослин (А. Сонфіст «Пейзаж часу», США, 1965 р.). Твори ленд-арту відрізняються за розміром, матеріалом, формою, місцем демонстрації, наявністю (відсутністю) в них людини.

- *формування та визнання ленд-арту як художнього явища* (кін.1960-х – кін. 1970-х р.): перші акти інституалізації та музеєфікації творів ленд-арту: експозиції в Арт-Центрі Сторм Кінг, Арт-Центрі Омі, Музеї образотворчих мистецтв (Нью-Йорк). Формування двох напрямів у розвитку арт-ландшафту (із залученням творів ленд-арту): як частки арт-експозиції та як об'єкта ландшафтного дизайну. Розширення діапазону матеріалів: крім традиційних

(земля, камінь, дерево), використовуються віск, папір, тканина, метал, бетон, скло тощо; людина стає об'єктом твору; збільшуються масштаби робіт.

- *застосування наукових здобутків у ленд-арті та ландшафтному дизайні* (кін. 1970-х – дотепер): новий рівень розуміння формування творів ленд-арту, де об'єднуються знання з різних галузей науки і практики; порушення художниками проблеми відновлення територій, зіпсованих діяльністю людини; розробка камерних арт-ландшафтів (Й. Бойс) та арт-ландшафтних парків (Г. Байер, М. Хейзер). Розширення спектру матеріалів і технологій, будівництво найбільш масштабних творів ленд-арту (М. Хейзер «Місто», поч. 1972; Ч. Росс «Зірка АХІЗ», поч. 1976; Д. Таррел «Кратер Роден» поч. 1977).

6. У розвитку українського ленд-арту визначено два етапи:

- *становлення українського ленд-арту* (поч. 1970-х – 1992 р.): поява перших творів із використанням землі як художнього матеріалу; поодинокі твори у відкритому просторі: виставка у відкритому просторі «АПТАРТ за парканом» (Москва, 1983 р.); експерименти з власними тілами (Л. Скрипкіна, О. Петренко (Одеса, 1984–1985 рр.); подорож-спостереження покинутого жителями українського села й використання реди-мейдів у творах із залишених побутових речей (О. Бабак, О. Бородай, 1989); акції та об'єкти з елементами ленд-арту;

- *формування українського ленд-арту як самостійної галузі творчості* (1992 – дотепер): перші твори без домішок акціонізму як у відкритому просторі, так і в інтер'єрі; інституалізація ленд-арту: вітчизняні та міжнародні фестивалі, симпозіуми ленд-арту («АртПоле», «Весняний вітер», «Міфогенез», «Трипільське коло», «Хортиця», «Шешори», «Простір покордоння» тощо). Розробка у 2013–2014 р. перших арт-ландшафтів як частки арт-експозиції (парк ленд-арту в с. Миропілля й арт-центр с. Могриця, Сумської обл.).

7. У результаті аналізу емпіричного матеріалу визначено особливості світової та вітчизняної практики ленд-арту. Зокрема

встановлено, що світова практика ленд-арту розвивається у трьох вимірах: як галузь сучасного мистецтва, дизайнерська практика й ефективний засіб вирішення екологічних проблем. Натомість український ленд-арт від початку тяжів до акціонізму з підкресленою соціально-політичною тематикою, згодом зосередився на роботі з довкіллям, дизайнерська складова розвинена меншою мірою.

8. Тематично арт-ландшафти західного світу побудовані на асоціаціях із космологією, міфами, історичними подіями, формуються як абстрактні композиції, засновані на поєднанні геометричних форм та об'єктів із природних матеріалів. Основні форми репрезентації: акції, об'єкти, демонстрації фізичних процесів, споруди – у довкіллі, об'єкти і (або) документація (карта, опис, рисунок, фото), інсталяція – в інтер'єрі.

Твори українського ленд-арту орієнтовані на використання стихій (туман, вода, вогонь, дим, вітер тощо) і пов'язаних із ними фізичних процесів; їх тематика охоплює архаїку української культури, фантастичні світлові об'єкти, геометричні структури й кінетичні об'єкти. Основна форма демонстрації твору ленд-арту в ландшафті: об'єкт, інсталяція, іноді спостереження за процесом розчинення (змішування); в інтер'єрі – твір, принесений із довкілля; репліка на нього або його фото, відеодокументація.

Основні відмінності між українським і західним ленд-артом полягають у ставленні до місцевості, її історії, особливостей природного рельєфу, що лише у вітчизняній практиці суттєво впливають на зміст і художньо-проектні способи. Західна практика ленд-арту відрізняється тяжінням до формування масштабних творів, штучно побудованого рельєфу, розвинутою дизайнерською складовою.

9. Уперше встановлені принципи та способи формування концепції твору ленд-арту як об'єкта ландшафтного дизайну (контекстний і міфопоетичний). Контекстний принцип візуалізує дещо характерне (реальне) для цієї території в сьогоденні або минулому; міфопоетичний відтворює вигаданий дизайнером для цього простору міф (історію) або абстрактну ідею.

Визначено, що автентичний матеріал може вказувати на контекст арт-ландшафту.

З'ясовано, що використання матеріалу залежить від типу ландшафту: у постійних арт-ландшафтах застосовується як природний матеріал (земля (геопластика), камінь, дерево), так і штучний, у тимчасових – штучний. Залежно від матеріалу арт-ландшафт формується засобами моделювання рельєфу (геопластика, камінь), створення об'єкта (камінь, дерево), установлення інсталяції зі штучних матеріалів або створення «інсталяційного рішення» (інсталяційними предметами виступають дерева в поєднанні з каменем або іншими об'єктами зі штучних матеріалів).

10. *Перспективи* подальших досліджень полягають у вивченні протоленд-арту як механізму антихаотичної, біогенної дії у довкіллі, що зміцнить теоретичні та практичні засади цієї галузі мистецько-дизайнерської діяльності. Матеріали й висновки наукової роботи формують базу для подальших розвідок у рамках міждисциплінарних досліджень: впливу творів ленд-арту на емоційний стан людини (психологія); механізмів відновлення довкілля (екологія); формування інтелектуального й розвивального простору для дорослих і дітей (педагогіка).



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абакумов Л. Арт-объекты в современном средовом дизайне. *Царскосельские чтения*. Санкт-Петербург : ленингр. гос. университет им. А.С. Пушкина, 2015. С. 88-91.
2. Аккаш О. Український авангард : еволюція крізь століття. *Сучасне мистецтво* : зб. наук. пр. / Нац. акад. мист. України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ : Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 72–78.
3. Алахверди А. А. Краткий очерк истории гидротехнических сооружений Нидерландов. *Пространство и Время*. Москва : автономная некоммерческая орг. научно-изд. центр «Пространство и время», 2016. № 1–2(23–24). С. 239–251.
4. Андреева Е. Ю. Органическая концепция русского авангарда. некоторые примеры. *Перекресток искусств Россия – Запад*. Санкт-Петербург : фед. гос. бюджет. образоват. учрежд. высш. обр. «Санкт-Петербургский государственный университет», 2016. №25. С. 142–152.
5. Андреева Е. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 710 с.
6. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX - начала XXI века. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. 488 с.
7. Андреева Е. Ю. Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века : автореф. дис. на соиск. научн. степени докт. филос. наук : спец. 17.00.09 – Теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2005. 30 с.
8. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ.. В. Н. Самохина. Москва : Архитектура-С, 2007. 392 с.
9. Аронов В. Р. Современная теория дизайна. *Проблемы дизайна*. Москва : ОАО типография «Новости», 2009. С. 7–25.

10. Архитектурная композиция садов и парков / Центр. н.-и. и проект. ин-т по градостроительству; под общ. ред. А. П. Вергунова. Москва : Стройиздат, 1980. – 254 с.
11. Барсукова Н. И. Дизайн среды в проектной культуре постмодернизма конца XX – начала XXI века : автореф. дис. доктора искусствоведения : 17.00.06 – Техническая эстетика и дизайн. Москва, 2008. 20 с.
12. Басин Е. Искусство и коммуникация (очерки из истории философско-эстетической мысли). Москва : МОНФ, 1999. 240 с.
13. Бауэр Н. Ландшафтное проектирование : учебное пособие. Тюмень : ТюмГНГУ, 2011. 240 с.
14. Бевза П. Деякі зауваження щодо бібліографії мистецтва докiлля. *Мистецтво докiлля. Україна 1989-2010* / под ред. П. Бевзи та Г. Гідори. Киев: Софія-А, 2010. С. 194.
15. Без часу / XI міжнародний ленд-арт симпозиум «Простір покордоння» : каталог / [автор ідеї та макет каталога : Петро Бевза]. Киев : ArtPress Printhouse, 2008.
16. Блудов А. Фестиваль «Весенний ветер». @ua. К. : Ассоциация артгалерей Украины, 2003. № 1. С. 5.
17. Боговая И., Фурсова Л. Ландшафтное искусство : учебник для вузов. Москва : Агропромиздат, 1988. 223 с.
18. Бойчук А. В. Пространство дизайна. Харьков : Нове слово, 2013. 367 с.
19. Большаков А. Г. Градостроительная организация ландшафта как фактор устойчивого развития территории : дис. докт. арх. наук : 18.00.01 – Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция архитектурного наследия. Иркутск, 2003. 424 с.
20. Бохоров К. Художественная интерактивность в эпоху глобализации. Средства массовой информации в эпоху глобализации

(коллективная монография : в 3-х т. Т. 2. поэтика СМИ в эпоху глобализации). Москва, 2006. С. 272-296.

21. Бхаскаран Л. Дизайн и время / пер. с англ. И. Д. Голыбиной ; под ред. Л. В. Семеновй. Москва : Арт-Родник, 2006. 256 с.

22. Вергунов А. П., Денисов М. Ф., Ожегов С. С. Ландшафтное проектирование : учебн. пос. для вузов. Москва : Высшая школа, 1991. 235 с.

23. Вершинин Г. В. Контекст в архитектуре, дизайне, искусстве XX века : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура. Екатеринбург, 2005. 14 с.

24. Вишеславський Г. Ленд-арт у творчості українських митців. *Сучасне мистецтво* : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. С. 59–73.

25. Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. (Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України)*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 433–436, 449–454.

26. Вишеславський Г. Українському ленд-арту 36 років! *Галерея*. Київ : Асоціація артгалерей України, 2008. № 3-4 (35/36). С. 9-15.

27. Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва: означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж – Київ : Terra Incognita, 2010. 413 с.

28. Гаврилов В. А. Пластические новации в скульптуре XX века : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 – Теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2004. 198 с.

29. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного : пер. с нем. Москва : Искусство, 1991. 366 с.

30. Генисаретский О. И. Проектная культура и концептуализм. *Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды (труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика)*. Москва, 1987. Вып. 52. С. 39–53.

31. Гетманченко О., Вяткина Б.. Использование принципов проектирования малого сада в экспресс-проектах приусадебных участков. *Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость*. Иркутск : федер. гос. бюдж. образов. учрежд. высш. образов. «Иркутский нац. исследовательский технический университет», 2013. С. 151–160.

32. Глущенко К. Многообразие форм современного искусства: контекстуальность проблемы. *Всероссийский журнал научных публикаций : Искусство. Искусствоведение*. Москва : ООО «МИРРЕЯ», 2011. С. 33–35.

33. Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси / пер. с англ. И. Литвиной. Москва : Синдбад, 2016. 464 с.

34. Горбачов Д. Малевич та Україна. Київ, 2006. 456 с.

35. Горбачов Д. Український батько російського футуризму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ, 2008. Вип. 1. С. 102–108.

36. Гринберг К. «Авангард и китч» / пер. с англ. А. Калинина. *Художественный журнал*. Москва, 2005. № 60. С. 49–58.

37. Гройс Б. Топология современного искусства. *Художественный журнал*. Москва, 2006. № 1/2. С. 11–18.

38. Гройс Б. Комментарии к искусству / пер. А. Фоменко, С. Веселовой, Г. Литичевского, О. Степанова, Е. Лазаревой, А. Матвеевой, В. Софронова-Антони. Москва : Художественный журнал; Прагматика культуры, 2003. 342 с.

39. Гройс Б. Политика поэтики (сб. ст.). Москва : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. 400 с.

40. Гройс Б. Утопия и обмен. Москва : Знак, 1993. 374 с.

41. Гройс Б. Что такое современное искусство. *Митин журнал*. Тверь : Kolonna Publications, 1997. № 54. С. 253–276.
42. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури : монографія. Харків : ХДАДМ; Колорит, 2005. 244 с.
43. Даниленко В. Я. Дизайн Центрально-Східної Європи. Харків : ХДАДМ, 2009. 172 с.
44. Демиденко Я. С. Український авангардизм : філософсько-естетичний дискурс : дис. канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2017. 198 с.
45. Демиденко Я. С. Український авангардизм 1910–30-х року як історико-філософський феномен. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія : Гуманітарні студії*. Київ, 2014. Вип. 203(1). С. 66-73
46. Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект : автореф. дис. на соиск. научн. степени докт. культурологии : спец. 24.00.01 – Теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2011. 270 с.
47. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ. А. В. Рябушкина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушкина, В. Л. Хайта (перевод изд.: *The Language of Post-Modern Architecture / Charles A. Jencks*. – Rizzoli). Москва : Стройиздат, 1985. 136 с.
48. Дизайн архитектурной среды : учебник для вузов / Г. Б. Минервин, А. П. Ермолаев, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов, Н. И. Щепетков, А. А. Гаврилина, Н. К. Кудряшев. Москва : Архитектура-С, 2006. 504 с.
49. Дизайн та ергономіка : термін. слов. для студентів інж.-пед. спец. текстил. і комп'ютер. профілів / А. Т. Ашерев [та ін.] ; під заг. ред. В. О. Свірка. Харків : Вид-во НТМТ, 2009. 100 с.
50. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов [и др.]. Москва : Архитектура-С, 2004. 288 с.

51. Дрофань Л. Дев'ятнадцяте грудня 1915 року : Один день в історії / за заг. ред. проф. А. О. Пучкова; ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2014. 208 с.
52. Дубовик Н. Феномен гри в одеському мистецтві другої половини ХХ ст. / *Культура народів Причорномор'я. Научний журнал*. Симферополь, 2011. № 202. С. 131-134.
53. Енютина Е. Д. «Особенности художественного подхода к формированию современной городской среды» : автореф. дис. на соиск. научн. степени канд. арх. наук : спец. 05.23.20 – Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия. Нижний Новгород, 2015. 31 с.
54. Єфімова А. Public art як феномен сучасного мистецтва: український досвід. *ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2011. Вип. № 22. С. 100-112.
55. Єфімова А. В. Художні практики в урбаністичних просторах кінця ХХ – початку ХХІ століття (досвід західної України) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.05 – Образотворче мистецтво. 2017. 329 с.
56. Жиркова Н. Новые подходы в развитии дизайна. *Вестник ТГУ*. Томск, 2013. т. 18, вып. 3. С. 1057–1059.
57. Жиркова Н. М. Онтологические и теоретико – познавательные аспекты дизайна. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологи* : сб. ст. по матер. II междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск : СибАК, 2011. № 2.
58. Забелина Е. В. Поиск новых форм в ландшафтной архитектуре : учеб. пособие. Москва : Архитектура-С, 2005. 160 с.
59. Иванов В. В. Практика авангарда и теоретическое знание ХХ века : Знаковые системы культуры, искусства и науки. Москва : Языки славянских культур, 2007. Т. 4. С. 345-347.
60. Ильясова Н. И., Довлетярова Э. А. Современный ландшафтный дизайн : уч. пособие. Москва : Рос. Универ. дружбы народов, 2008. 114 с.

61. Казимир Малевич. Київський період 1928-1930. Збірка матеріалів. Упорядник Т. Філевська. Київ : Родовід, 2016. 336 с.
62. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва : Архимед, 1992. 108 с.
63. Ковешникова Н. А. Дизайн: история и теория : учебное пособие. Москва : Омега-Л, 2009. 203 с.
64. Коськов М. А. О теории дизайна. *Проблемы дизайна*. Москва: ОАО «Типография «Новости», 2009. С. 84–91.
65. Кохан Н. М. Геопластика произведений ленд-арта. *Теорія та практика дизайну : збірник наукових праць (Сер. Технічна естетика)*. Київ : «Дія», 2015. Вип. 7. С. 102-116.
66. Кохан Н. М. Исследование основных тенденций развития ленд-арта. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр.. Харків : ХДАДМ, 2005. №7. С. 55-61.
67. Кохан Н. М. Исследование структуры произведений ленд-арта. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр.. Харків : ХДАДМ, 2013. № 3. С. 81-85.
68. Кохан Н. М. Контекстный и мифопоэтический принципы ленд-арта, как основа реализации художественно-коммуникативных функций в ландшафтном дизайне. *«Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну : сучасність і перспективи» та «Актуальні питання мистецтвознавства : виклики ХХІ століття»* : зб. Мат. Міжнар. Наук.-метод. Конф. Проф.-виклад. складу і молодих учених в рамках ІХ Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017», м. Харків, 9-12 жовтня 2017 року. Харків: ХДАДМ, 2017. С. 195 - 199.
69. Кохан Н. М. Ленд-арт в искусстве. Категории. Перспективы. *Європейське мистецтво на зламі століть: минуле в сучасному* : тези міжнародної наукової конференції. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2007. С. 32-34.

70. Кохан Н. М. Ленд-арт в Могрице – 9 лет. Особенности его произведений. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр.. Харків: ХДАДМ, 2007. №4. С. 128–139.

71. Кохан Н. М. Ленд-арт и ноосферный подход в дизайне. *Теоретичні та методичні засади розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції* : матеріали IV Міжнар. Наук.-практичн. конференції ( 11-12 грудня 2017 року, м. Суми). Суми : Фоп Цьома С.П., 2017. С. 179.

72. Кохан Н. М. Ленд-арт, як стимул появи нових тенденцій у ландшафтному дизайні. *Наукові записки Тернопільського нац.педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім.. В. Гнатюка, 2015. № 1 (вип. 33). С. 201-207.

73. Кохан Н. М. Ленд-арт. Категория символических вмешательств. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр.. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2007. Вип. 32. С. 63-66.

74. Кохан Н. М. Ленд-арт: проблема закрытого пространства. *Теоретичні та методичні засади розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції* : матер. III Між. Наук. конф. Суми : 2013. С. 71-73.

75. Кохан Н. М. Международный симпозиум ленд-арта. *Матеріали наукової конференції за підсумками науково-дослідної і науково-методичної роботи кафедр СумДПУ ім. А. С. Макаренка у 2006 р..* Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2007. С. 49-50.

76. Кохан Н. М. Ноосферное мышление в ленд-арте и ландшафтном дизайне (на примере произведений К. Друри и Ч. Дженкса). *Функції дизайну в сучасному світі: виміри 2018* : Матер. Між нар. наук.-практ. конференції (22-23 березня 2018 року). Суми : ФОП Цьома С.П., 2018. С. 59-61.

77. Кохан Н. М. Опыт неклассического вида искусства в творческом развитии студента. *Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції*: Зб. Наук. праць. Суми-Київ : Сум.ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2005. С. 205-211.



78. Кохан Н. М. Особенности американского и европейского ленд-арта. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр.. Харків : ХДАДМ, 2006. №7. С. 53-63.

79. Кохан Н. М. Принципы интеграции произведений ленд-арта в ландшафт. *Матер. Наук. конф. за підсумками наук.-дослідної і наук.-метод. роботи кафедр Сумського держ. Пед. університету імені А. С. Макаренка у 2016 р.*. Суми: Вид-во СумДПУ ім.А. С. Макаренка, 2017. С. 96-97.

80. Кохан Н. М. Принципы ленд-арта, применяемые в ландшафтном дизайне (на примере геопластических арт-объектов). *Научно-практический журнал Искусство и культура*. Витебск : Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, 2017. №1(25). С. 29- 32.

81. Кохан Н. М. Протоленд-арт как средство гармонизации окружающей среды. Древние времена и современность. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр.. Харків : ХДАДМ, 2012. № 14. С. 25-30.

82. Кохан Н. М. Творческие подходы как средство выразительности в ленд-арте. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр.. Харків : ХДАДМ, 2013. № 4. С. 32-38.

83. Кохан Н. М. Тенденции развития ленд-арта. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2014. Вип. 1. С. 114-120.

84. Кохан Н. М. Украинский ленд-арт. *Мистецька освіта в Україні : традиції, сучасність, перспективи*. Зб. тезів за матеріалами третьої всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 31 березня – 2 квітня 2005 р.). Луганськ : «Віртуальна реальність», 2005. С. 299-300.

85. Кохан Н. М. Экология и ленд-арт. Пути решения. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура* : зб. наук. пр.. Харків : ХДАДМ, 2009. № 7. С. 39-54.

86. Кохан Н. М. Языковая игра в раскрытии названия научного исследования : на примере художественный язык ленд-арта : [сопоставительная характеристика в русском и английском языке]. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр.. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2008. Вип. 35. С. 95-98.

87. Kokhan N.M. Two integration principles of land-art creations in landscape (taking as an example works of Chris Drury). *International Scientific Journal EURO-AMERICAN SCIENTIFIC COOPERATION* : research articles. Hamilton, Canada : «Accent Graphics Communications», 2016. Vol. 14. P. 11-14.

88. Краусс Р. Скульптура в расширенном поле. *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*. Москва : Художественный журнал, 2003. (The Mit Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1986 : Rosalind Krauss, 1985). С. 273–288.

89. Крылов С. Н. Ленд-арт как форма перформативного искусства. *Международный научный журнал «Инновационная наука»*. Уфа : Аэтерна, 2015. № 7. С. 173–176.

90. Курбатов Ю. И. Контекст времени и контекст места – неизбежность компромисса (к проблеме современной контекстуальной архитектуры в исторической среде на примере Санкт-Петербурга). *Academia. Архитектура и строительство*. Москва : Рос. Акад. арх. и строит. наук, 2014. № 3. С. 5–9.

91. Курбатов Ю. И. Ассоциативность как инструмент преемственности в визуальном языке архитектуры. *Academia. Архитектура и строительство*. Москва : Рос. Акад. арх. и строит. наук, 2016. №3. С. 32–34.

92. Курбатов Ю. И. Очерки по теории формообразования : курс лекций. Санкт-Петербург : СПбГАСУ, 2015. 132 с.

93. Лазарева Е. В. Малый сад в городской среде : дис. канд. арх. наук : 18.00.04 – Градостроительство, планировка сельских населенных пунктов. Москва, 2002. 169 с.

94. Ландшафтная архитектура : учебное пособие / сост. В. О. Сотникова (2-е издание). Ульяновск : УлГТУ, 2010. 145 с.
95. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века (Серия «Summa culturologiae»). Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. 607 с.
96. Липский Е. Б. Искусство в контексте социальных трансформаций и смены философских парадигм в западной культуре : дис. канд. филос. наук : 24.00.01 – Теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2012. 158 с.
97. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа. Київ : Всесвіт. 1990. № 7. С. 169–180.
98. Маркаде Жан-Клод. Малевич. Київ : Родовід, 2013. 304 с.
99. Мистецтво довкілля. Україна 1989-2010 (Environmental Art Ukraine 1989 - 2010 : альбом). Київ : Софія-А, 2010. 200 с.
100. Михайлов С. М. История дизайна : учебник для вузов (2-е изд-е, исправл. и допол.). Москва : Союз дизайнеров России, 2002. Т. 1. 270 с.
101. Михайлов С. М. История дизайна : учебник для вузов. Москва : Союз дизайнеров России, 2003. Т. 2. 394 с.
102. Міфогенез. Міжнародний зимовий фестиваль ленд-арту у Вінницькій області «Аплікація духу» / Управління у справах сім'ї та молоді Вінницької Обласної державної адміністрації (каталог). Вінниця. 100 с.
103. Моргунов А. П. Ценностные ориентиры искусства авангарда XX века : автореф. дис. на соиск. наук. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 – Теория и история искусства. Москва, 2012. – 25 с.
104. Нефедов В. Городской ландшафтный дизайн : учебное пособие. Санкт-Петербург : Любавич, 2012. 320 с.
105. Нефедов В. А. Архитектурно-ландшафтная реконструкция как средство оптимизации городской среды : дис. докт. арх. наук : 18.00.04 – Градостроительство, планировка сельских населенных пунктов. Санкт-Петербург, 2005. 329 с.

106. Нефедов В. А. Ландшафтный дизайн и устойчивость среды. Санкт-Петербург : Полиграфист, 2002. 295 с.

107. Платов А. В. Мегалиты Русской равнины (Тайны Земли Русской). Москва : Вече, 2009. 288 с.

108. Подольская К. С. Трансформация скульптуры как вида искусства во второй половине XX - начале XXI века. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение : вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2017. С. 159–163.

109. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1040 с.

110. Приховані світи. Лендарт-об'єкти фестивалю Шешори / вибране / авт.-упоряд. О. Михайлюк, М. Ганюшкіна (Агенція подій «АртПоле»). Київ : Бланк-Прес, 2008.

111. Рибалко, С. Б. Культурно-естетичні універсалії класичної Японії та їх відбиття в образотворчому мистецтві доби Токугава (живопис, графіка) [Текст] : автореф. дис... канд. мистецтвознавства:17.00.01 / С.Б.Рибалко ; Харківська держ. Академія культури. - Х., 2001. – 20 с.

112. Рибалко С. Поезія світла та тіні в японській художній традиції // *Культура та інформаційне суспільство XXI ст. Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених 26-27 квітня 2018 р.* – Х. : ХДАК, 2017. – с. 17-19.

113. Рибалко С. Японское искусство конца XIX – первой половины XX ст. в контексте колониализма // *Сучасні тенденції сходовознавства : зб. наук. пр. за матер. X Всеукраїнської наук.-практ. конф.* 10–11 квіт. 2014 р. – Хар-ків, ХНПУ, 2014. – С. 153–157

114. Рибалко С. Японське мистецтво у дзеркалі культури модерн / С. Рибалко // *Мистецтвознавство*. — ІМФЕ. — 2010. — № 10. — С. 106–110.

115. Рунге В. Ф. История дизайна, науки и техники. Москва : Архитектура-С, 2007. 368 с.
116. Рунге В. Ф., Сеньковский В. В. Основы теории методологии дизайна. Москва : МЗ-Пресс, 2003. 253 с.
117. Рыбников В. Тайны дольменов. Москва : Амрита, 2013. 192 с.
118. Рыбников В. А. Ведическая культура Руси. Пенза : Алмазное сердце, 2005. 228 с.
119. Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX - начала XX века : монография. Санкт-Петербург : Галарт, 2001. 304 с.
120. Сарабьянов Д. К ограничению понятия «авангард». *Поэзия и живопись* : сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. Москва : Языки русской культуры, 2000. С. 83-91.
121. Сердюков В. «Торба вітру», или праздник Осеннего ветра. *Галерея*. Київ : Асоціація артгалерей України, 2002. № 3-4. С. 18.
122. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть. Київ : ВХ [студіо], 2008. 188 с.
123. Сидоренко В. Д. Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України (XX – початок XXI ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури. Харків, 2004. 18 с.
124. Слотердайк П. Критика цинического разума (Philosophy) / пер. с нем. А. В. Перцева. Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2001. 584 с.
125. Сокольская О. Б., Теодоронский В. С., Вергунов А. П. Ландшафтная архитектура : специализированные объекты : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Изд. центр «Академия», 2007. 224 с.
126. Спіркіна О. Володимир Яковець як представник сучасного мистецтва черкащини. *Історичний архів : наук. студії* / Чорном. держ. ун-т

ім. Петра Могили, Ін-т Укр. архіол. та джерелознавства ім. М. С. Грушевського Нац. акад. наук України. Миколаїв, 2012. С. 68–74.

127. Сычева А. В. Ландшафтная архитектура : уч. пособие для вузов (2-е изд., испр.). Москва : ООО «Изд. дом «ОНИКС 21 век», 2004. 87 с.

128. Титаренко А. Энергии земли. *Галерея*. Київ : Асоціація артгалерей України, 2002. № 3-4. С. 6.

129. Турчин В. С. Авангардистские течения в современном искусстве Запада. Москва : Знание, 1988. 290 с.

130. Турчин В. С. Образ двадцатого. Москва : Прогресс Традиция, 2003. 648 с.

131. Турчин В. По лабиринтам авангарда. Москва : Изд-во МГУ, 1993. 248 с.

132. Тюріна Т. Г. Виховання духовності студентської молоді у контексті ноосферної освіти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. пед. наук : спец. 13.00.07 – Теорія і методика виховання. Київ, 2018. 42 с.

133. Уилбер К. Око духа: Интегральное видение для слегка свихнувшегося мира / К. Уилбер; Пер. с англ. В. Самойлова под ред. А. Киселева. — М: ООО «Издательство АСТ» и др., 2002.—476, [4] с. — (Тексты трансперсональной психологии).

134. Унагаева Н. А. Коллективные сады России и Америки. *Научный журнал «Вестник Иркутского государственного технического университета»*. Иркутск : ФГБОУ ВО ИРНИТУ, 2006. №4. С. 111–116.

135. Унагаева Н. А. Проблемы типологии и композиции в ландшафтной архитектуре второй половины XX - начала XXI вв. : дис. канд. арх. наук : 05.23.20 – Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия. Красноярск, 2011. 203 с.

136. Унагаева, Н. А. Социально-ориентированное средовое проектирование общественно-активных мест города. *Самоидентификация*

*архитектурных школ в условиях глобализации архитектурного процесса* : сб. тр. межд. конф. Саратов : Изд-во СГТУ, 2009. С. 199–202.

137. Унагаева Н. А. Эволюция содержания ландшафтной архитектуры как самостоятельной творческой деятельности (зарубежн. опыт). *Изв. вузов. Строительство*. Новосибирск : Новосиб. государственный архитектурно-строительный университет (Сибстрин), 2006. №9. С. 71–76.

138. Unagaeva N. A. Formation of the Landscape Thinking Under the Influence of the City-planning Ideas. *Journal of Siberian Federal University. Ser. Humanities & social sciences* (Журнал Сиб. федерального университета. Сер., Гуманитарные науки). Красноярск : ИПК СФУ, 2012. С. 698-707.

139. Федорук О. К. Перетин знаку : Вибрані мистецтвознавчі статті / ІПСМ АМУ: У 3 кн. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. 260 с.

140. Фурдуй Р., Швайдак Ю. Прелесь тайны. Киев : Лыбидь, 1992. 200 с.

141. Хайдеггер М. Искусство и пространство. *Самосознание европейской культуры XX века*. Москва : Издательство политической литературы, 1991. С. 161–169.

142. Хаматов В. Инициатива – наказуема? *Галерея*. Київ : Асоціація артгалерей України, 2002. № 3-4. С. 3.

143. Хан Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. Москва : Стройиздат, 1996. 709 с.

144. Хэнкок Г. Следы богов. Москва : Вече, 2005. 720 с.

145. Чепелик О. В. Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх тех нологій, або Мультимедійна утопія / Ін-т проблем сучасн. мист-ва, Акад. мист-в України. Київ : Хімджест, 2009. 272 с.

146. Чистякова М. Г. Современное искусство как культурно-антропологический феномен : дис. докт. филос. наук : 24.00.01 – Теория и история культуры. Тюмень, 2012. 297 с.

147. Шимко В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование городской среды. Москва : Архитектура-С, 2006. 384 с.
148. Шимко Т. В. Типологические основы художественного проектирования архитектурной среды. Москва : Архитектура-С, 2004. 101 с.
149. Ярцева О. А. Джексон Поллок и «живопись действия» 1940-1950-х годов в США : дис. канд. искусствоведения : 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура. Москва, 2011. 298 с.
150. Amizlev I. Land art: layers of memory – The use of prehistoric references in land art : Philoaphiae Doctos (Ph. D) : Faculty of Arts. The University of Montreal, 1999. p. 594.
151. Ammon F. Bulldozer. Demolition and clearance of the postwar landscape. New Haven : Yale University Press, 2016. p. 400.
152. Beardsley J. Earthworks and Beyond : Contemporary Art in the Landscape. New York : Abbeville Press, 1984. P. 7.
153. Boden M. Creativity and Art: Three Roads to Surprise. Oxford : Oxford University Press, 2010. p. 260.
154. Boettger S. Degrees of Disorder – interview with Robert Smithson. *Art in America*, 1998. №86. P. 75–81.
155. Boettger S. Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties. USA, California : University of California Press, 2003. p. 24
156. Buskirk M. The Contingent Object of Contemporary Art. Massachusetts Institute of Technology : MIT Press, 2003. p. 318.
157. Cooper G. Project Japan : Architecture and Art Media Edo to Now. Australia : Group Pty Ltd, 2009. p.240.
158. Fairbrother N. New Lives, New Landscapes (1970). *Theory in landscape architecture : a reader* (Penn studies in landscape architecture). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. P. 82–84.
159. Gooding M., Furlong W. Song of the Earth : European Artists and the Landscape. London : Thames & Hudson, 2002. p. 168.



160. Grande J. Balance Art and Nature. Canada : BookBaby., 1995. p.363.
161. Howett C. Landscape Architecture : Making a place for art. A Quarterly Journal of Environmental Design. California : University of California, 1985. №2. P. 52–60.
162. Howett C. Systems, Signs, and Sensibilities (1987). *Theory in landscape architecture : a reader* (Penn studies in landscape architecture). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. P. 108–116.
163. Jacobs P. De/Re/In[form]ing Landscape (1991). *Theory in landscape architecture : a reader* (Penn studies in landscape architecture). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. P. 116–123.
164. Jellicoe G. Studies of a Landscape Designer Over 80 Years : Vol. 1. Soundings. An Italian Study 1923-1925. Wappinger Falls, N.Y. : Antique Collectors' Club and Garden Art Press, 1993. p. 226.
165. Jellicoe G. Studies of a Landscape Designer Over 80 Years : Vol. 2. Gardens and Designs, Gardens of Europe. Wappinger Falls, N.Y. : Antique Collectors' Club and Garden Art Press, 1995. p. 270.
166. Jellicoe G. Studies of a Landscape Designer Over 80 Years : Vol. 3, Studies in Landscape Design. Wappinger Falls, N.Y. : Antique Collectors' Club and Garden Art Press, 1996 . p. 250.
167. Jellicoe G., Jellicoe S. The Landscape of Man (1987). *Theory in landscape architecture : a reader* (Penn studies in landscape architecture). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. P. 80–82.
168. Kastner J., Wallis B. Land and Environmental Art. London : Phaidon Press, 1998. p. 304.
169. Kosuth J. Art After Philosophy / Charles Harrison (Editor), Paul Wood (Editor) *Art in Theory 1900 – 2000 : An Anthology of Changing Ideas*. Oxford UK & Cambridge USA : Blackwell Publishing, 2002. P. 840-849.

170. Krog S. Creative Risk Taking (1983). *Theory in landscape architecture : a reader* (Penn studies in landscape architecture). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. P. 58–64.
171. Lailach M. Land Art. Cologne : Taschen, 2007. p. 94.
172. Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. California: University of California Press, 1997. p. 296.
173. Lippard L. The dematerialization of Art / Alberro & Stimson (eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. London : MIT Press, 1999. P. 46-50.
174. Matless D., Reville G. A solo ecology: the erratic art of Andy Goldsworthy. *Ecumene*. London : Sage Publications, Ltd, 1995. Vol. 2, No. 4. P. 423–448.
175. McHarg I. Design with Nature (Wiley Series in Sustainable Design). Pennsylvania : Turtleback Books, 1995. p. 208.
176. McHarg I. Man: Planetary Disease. The 1971 B. Y. Morrison Memorial Lecture. Washington, D.C. : Agricultural Research Service (DOA), 1971. p. 33.
177. Newman E. Deep in the Heart: Patrick Dougherty. Texas : A&M University-Commerce, 2015. p. 32.
178. O'Doherty B. Inside the WhiteCube The Ideology of the Gallery Space The Lapis. Santa Monica San Francisco : The Lapis Press, 1986. p. 92.
179. Olin L. Form, Meaning, and Expression (1988). *Theory in landscape architecture : a reader* (Penn studies in landscape architecture). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. P. 77–80.
180. Ratcliff C. Beyond minimalism. *Art in America*. New York, Dec, 2004. Vol. 92. Issue 11. p. 41.
181. Ratcliff C. The Fate of a Gesture: Jackson Pollock and Postwar American Art (Icon Editions). Boulder, Colorado : Westview Press, 1998. p. 372.
182. Sleeman J. Land Art and the Moon Landing. *Journal of Visual Culture*. Canada, Montreal : McGill University, 2010. P. 299–328.

183. Sleeman J. Landscape and land art : for the degree of PhD. The University of Leeds : Department of Fine Art, 1995. p. 323.

184. Smithson R. A Provisional Theory of Non-Sites. *The Collected Writing* / Edited by Jack Flam. Berkeley and Los Angeles, California : University of California Press, 1996. P. 364 – 365.

185. Smithson R. A Sedimentation of the Mind : Earth Projects. *The Collected Writings* / Edited by Jack Flam. Berkeley and Los Angeles, California : University of California Press, 1996. P. 100 – 114.

186. Smithson R. A tour of monuments of Passaic, New Jersey. *The Collected Writings* / Edited by Jack Flam. Berkeley and Los Angeles, California : University of California Press, 1996. P. 68 – 74.

187. Taylor B. Absurd lines, protest walks: notes on Richard Long. *Sculpture Journal*. Liverpool : Liverpool Univer. Press, 2009. №18.2 P. 176–188.

188. Treib M. Must Landscapes Mean? (1995). *Theory in landscape architecture : a reader* (Penn studies in landscape architecture). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. P. 89–102.

189. Tufnell B. Land Art. New York : Harry N Abrams Inc, 2007. p. 158.

190. Walker P. Minimalist Landscape (1997). *Theory in landscape architecture : a reader* (Penn studies in landscape architecture). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. P. 87–89.

191. Weilacher U. Between Landscape Architecture and Land Art. Basel – Boston : Birkhäuser, 1999. p. 247.

192. Weilacher U. Syntax der Landschaft: Die Landschaftsarchitektur von Peter Latz und Partner. Basel – Berlin – Boston : Birkhäuser Verlag, 2008. p. 192.

193. Weilacher U. Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art. Basel – Berlin – Boston : Birkhäuser Verlag, 1996. p. 247.

194. Williams R. After Modern Sculpture: Art in the United States and Europe, 1965-1970 (Barber Institute's Critical Perspectives in Art History). Manchester and New York : Manchester University Press, 2000. p. 180.

### Електронні ресурси:

195. 30 апреля 1928 года родился известный швейцарский фотограф Джордж Джерстер. URL: [http://photoisland.net/pi\\_hist\\_text.php?lng=1&hist\\_id=342](http://photoisland.net/pi_hist_text.php?lng=1&hist_id=342) (дата звернення: 5.10.2012).

196. Агамов-Тупицын В. Группа «Перцы»: «Среди выдавленных прыщей случайно обнаружился нетронутый — маленький розовый прыщик». Арт Гид : Процесс, 2007. URL: <http://artguide.com/posts/627-gruppa-piertsy-sriedi-vydvliennykh-pryshchiei-sluchaino-obnaruzhilsia-nietronutyi-malien-kii-rozovyi-pryshchik?page=2> (дата звернення: 9.07.2015).

197. Алексеев Н. MEMORY ROWS : АПТАРТ В НАТУРЕ, ЗА ЗАБОРОМ. *СТЕНГАЗЕТА*. 19 Сентября, 2006. URL: <https://stengazeta.net/?p=10002017> (дата звернення: 1.08.2016).

198. Анатолий Осмоловский. Лекция вторая. «Теория искусства Клементы Гринберга». *lb.ua*. URL: [https://lb.ua/culture/2010/02/18/27435\\_anatoliy\\_osmolovskiy\\_lektsiya\\_vto.html](https://lb.ua/culture/2010/02/18/27435_anatoliy_osmolovskiy_lektsiya_vto.html) (дата звернення: 5.06.2011).

199. Баздырева А. Жан-Клод Маркаде: «Дюшан отрицает искусство, Малевич его утверждает». *ART UKRAINE*. 2013. URL: <http://artukraine.com.ua/a/zhan-klod-markade-dyushan-otricaet-iskusstvo-malevich-ego-utverzhdает/#.WwWfuO6FOHs> (дата звернення: 7.03.2013).

200. Бахтов, Владимир Александрович. *Википедия*. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%85%D1%82%D0%BE%D0%B2\\_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80\\_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%85%D1%82%D0%BE%D0%B2_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) (дата звернення: 6.05.2017).

201. Блудов А., Малых А., Сердюков В. 0,7-й юбилей Дзэн. *Весенний ветер* : фестиваль. 2005. URL: <http://www.springwindfest.com/art/dzen.php?lan=0> (дата звернення: 8.04.2009).

202. Борисова А. Могилы по Млечному Пути. *Газета.Ru*. 2012. URL: [https://www.gazeta.ru/science/2012/04/02\\_a\\_4112825.shtml?updated](https://www.gazeta.ru/science/2012/04/02_a_4112825.shtml?updated) (дата звернення: 14.05.2013).

203. В Перу найдены странные холмы в виде животных, символизирующие созвездия. *MKRU*. 2012. URL: <http://www.mk.ru/science/2012/04/02/688048-v-peru-naudenyi-strannyye-holmyi-v-vide-zhivotnyih-simvoliziruyuschie-sozvezdiya.html> (дата звернення: 15.06.2013).

204. Войтенко Ю. "Вінтер капут" (Der Winter Kaput). *Медіа бібліотека : Центр міської історії центрально-східної Європи*. 13 березня, 1993. URL: [http://www.lvivcenter.org/uk/uvd/record/?vd\\_movieid=1590](http://www.lvivcenter.org/uk/uvd/record/?vd_movieid=1590) (дата звернення: 5.07.2016).

205. Войцеховский А. И. Кто построил каменные цепи. *ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА ModernLib.Ru*. URL: [http://modernlib.ru/books/voycehovskiy\\_alim\\_ivanovich/kto\\_postroil\\_kamennie\\_seri/read\\_1/](http://modernlib.ru/books/voycehovskiy_alim_ivanovich/kto_postroil_kamennie_seri/read_1/) (дата звернення: 21.09.2014).

206. Вышеславский Г. А. Украинский ленд-арт период «новой волны» : истоки и тенденции развития. *Universum : филология и искусствоведение*. 2014. № 4 (6). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ukrainskiy-lend-art-period-novoy-volny-istoki-i-tendentsii-razvitiya> (дата звернення: 6.09.2017).

207. Вышеславский Г. Пленэры «Седнев – 88» и «Седнев – 89» и движение «Новая волна». URL: <http://bottegamagazine.com/topic/read/340/> (дата звернення: 25.05.2016).

208. Геопластика в ландшафте открывает новые горизонты. *САЙТ ДЛЯ ДАЧНИКОВ*. URL: <http://ewt-market.ru/stil-sada/geoplastika-v-landshafte-otkryvaet-novye-gorizonty.html> (дата звернення: 5.12.2017).

209. Гідора А. Раку-кераміка Land-Art. *Галерея*. 2000. № 5. URL: [http://www.soviart.com.ua/artjournal/arch/num5/j5\\_index\\_u.html](http://www.soviart.com.ua/artjournal/arch/num5/j5_index_u.html) (дата звернення: 15.10.2007).

210. Грідяєва Т. Мистецтво ленд-арту в Україні впродовж 1980-х – пер. пол. 2000-х років. *Народознавчі зошити*. 2015. № 5 (125). С. 1181–1190. URL: <http://nz.lviv.ua/archiv/2015-5/20.pdf> (дата звернення: 16.11.2016).

211. Гройс Б. Искусство в 21 веке. От объекта к событию : День 1 часть 1. *youtube*. 2008. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_uhHu8CIMI](https://www.youtube.com/watch?v=g_uhHu8CIMI) (дата звернення: 7.11.2015).

212. Гройс Б. Искусство в 21 веке. От объекта к событию : День 1 часть 2. *youtube*. 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oT2O2v7VyQk> (дата звернення: 7.11.2015).

213. Гройс Б. Искусство в 21 веке. От объекта к событию : День 1 часть 3. *youtube*. 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PTvIUlIQ7iw0> (дата звернення: 8.11.2015).

214. Гройс Б. Искусство в 21 веке. От объекта к событию : День 2, часть 1. *youtube*. 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tp3ITCхq8mQ&t=2s> (дата звернення: 10.11.2015).

215. Гройс Б. Искусство в 21 веке. От объекта к событию : День 2, часть 2. *youtube*. 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Uuq-hRkRu2g&t=5s&pbjreload=10> (дата звернення: 11.11.2015).

216. Гройс Б. Искусство в 21 веке. От объекта к событию : День 2, часть 3. *youtube*. 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HE4s8qumHGE> (дата звернення: 12.11.2015).

217. Гройс Б. Искусство в 21 веке. От объекта к событию : День 3, часть 1. *youtube*. 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SCTqrcgsnRY> (дата звернення: 21.11.2015).

218. Гройс Б. Искусство в 21 веке. От объекта к событию : День 3, часть 2. *youtube*. 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FVUXOXTkX1E&t=2s> (дата звернения: 21.11.2015).

219. Гройс Б. Искусство в 21 веке. От объекта к событию : День 3, часть 3. *youtube*. 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HK9OCOO17XA> (дата звернения: 22.11.2015).

220. Гройс Б. Искусство в 21 веке. От объекта к событию : День 3, часть 4. *youtube*. 2008. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZRO3P7oHH6s> (дата звернения: 22.11.2015).

221. Даниил Т. Мария Байбакова: об актуальном и современном. *The Village*. 2010. URL: <https://www.the-village.ru/village/people/people/89874-kolonka-marii-baybakovoу> (дата звернения: 8.07.2012).

222. Демидко М., Евсеева О. Типология и принципы ландшафтной организации городских малых садов. *Веснік Палескага дзяржаўнага універсітэта. Серыя прыродазнаўчых навук*. 2012. № 1. URL: <http://ojs.polessu.by/BPSUS2/article/view/106> (дата звернения: 5.06.2014).

223. Долина Кувшинов. *Википедия*. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B0\\_%D0%9A%D1%83%D0%B2%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%9A%D1%83%D0%B2%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2) (дата звернения: 21.06.2016).

224. За Берлинской стеной: Борис Гройс и другие — о концептуальном искусстве Восточной Европы. *Теории и практики*. 2012. URL: <https://special.theoryandpractice.ru/eastern-european-conceptualism> (дата звернения: 12.09.2015).

225. Книга «Ландшафт человека» Джеффри и Сюзан Джеллико. *Speech : archspeech*. интернет-издание об архитектуре, градостроительстве и дизайне. URL: <https://archspeech.com/article/kniga-landshaft-cheloveka-dzheffri-i-s-yuzan-dzhelliko> (дата звернения: 21.09.2015).

226. Контекст места. *Национальная социологическая энциклопедия*. URL: <http://voluntary.ru/termin/kontekst-mesta.html> (дата звернения: 25.10.2017).

227. Лапин А. Ра. 2005. URL: <https://lah.ru/wp-content/uploads/2017/07/ra.pdf> (дата звернения: 15.11.2007).

228. Лекция Ирины Кулик «Майкл Хейзер — Ричард Лонг». *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FRPodGZfMPM> (дата звернения: 14.10.2016).

229. Ленд-арт «Хортиця». *AFISHAZPUA* : запорожская городская афиша. URL: [http://afisha.zp.ua/vystavki/lend-art-khorticay\\_2207.html](http://afisha.zp.ua/vystavki/lend-art-khorticay_2207.html) (дата звернения: 13.08.2016).

230. Леонид Войцехов : интервью. *Искусство Одессы 80-х*. : Центр современного искусства – Одесса : Институт современного искусства, Украина. URL: <http://kiev.guelman.ru/odessa/voicehov/interview.html> (дата звернения: 12.03.2017).

231. Маркаде, Жан-Клод. *WikiZero*. URL: [https://www.wikizero.com/ru/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D0%B5\\_%D0%96%D0%B0%D0%BD-%D0%9A%D0%BB%D0%BE%D0%B4](https://www.wikizero.com/ru/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D0%B5_%D0%96%D0%B0%D0%BD-%D0%9A%D0%BB%D0%BE%D0%B4) (дата звернения: 4.02.2017).

232. Маркадэ Ж. О рецепции русского авангарда в Европе (2015, Monaco, Grimaldi Forum). *Uania Marcadé*. 2015. URL: <http://www.vania-marcade.com/%D0%BE-%D1%80%D0%B5%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D0%B8%D0%B8-%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B0-%D0%B2-%D0%B5%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF/> (дата звернения: 21.03.2017).

233. Мизин В. Сейды, мегалиты русской Арктики. *Русское географическое общество*. Новосибирск, 2012. URL: <http://www.rgo-sib.ru/horizon/28.htm> (дата звернения: 3.12.2014).



234. Оригинальный ленд-арт Корнелии Конрадс (Cornelia Konrads). *re-actor*. 25 апреля 2012. URL: <http://re-actor.net/art/5519-oroginal-land-art-by-cornelia-konrads.html#ixzz3jRDBryQt> (дата звернення: 17.04.2013).

235. Петрова А. Геопластика, или об искусственном преобразовании рельефа. *АССбуд* : строительный портал. URL: <http://www.acsbud.ua/landscape/style/geoplastika--ili-ob-iskusstvennom-preobrazovanii-relefa> (дата звернення: 15.02.2018).

236. Поллок, Джексон. *Википедия*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%BE%D0%BA,%D0%94%D0%B6%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%BE%D0%BD> (дата звернення: 16.04.2018).

237. Протас М. Бафмология contemporary. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2014. Вип. 9. С. 191-233. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spkho\\_2014\\_9\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spkho_2014_9_14) (дата звернення: 17.05.2015).

238. Ретроспектива Якунина. 3/3. *МіТЄЦ*. URL: <http://mitec.ua/retrospektiva-jakunina-3-3/> (дата звернення: 4.12.2017).

239. Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. *studmed.ru*. 1998. URL: [http://www.studmed.ru/view/sarabyanov-dv-russkaya-zhivopis-probuzhdenie-pamyati\\_189807beda3.html](http://www.studmed.ru/view/sarabyanov-dv-russkaya-zhivopis-probuzhdenie-pamyati_189807beda3.html) (дата звернення: 14.06.2012).

240. Сірко. Художник Олександр Бабак: ... і трохи тиньку. *100 Имен : Современное искусство Украины периода Независимости*. 19 мая, 2013. URL: <http://www.100artists.com.ua/arts/686/690/2673.html> (дата звернення: 14.05.2017).

241. Смирна Л., Хаматов В. Модерное, современное и новейшее искусство : попытка осмысления понятий. *ART UKRAINE*. 2016. URL: <http://artukraine.com.ua/a/modernoe-sovremennoe-i-noveyshee-iskusstvo--popytka-osmysleniya-ponyatiy/#.Ww0rSu6FOHt> (дата звернення: 3.05.2017).

242. Трипільське коло. *Вікіпедія*. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%BF%D1%96%D0>

%BB%D1%8C%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5\_%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%BE (дата звернення: 3.12.2017).

243. Файдыш Е. А. НООСФЕРА ЗЕМЛИ И ГЛОБАЛЬНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА. *SIAC* : расширенные и доработанные материалы пленарного доклада автора на 2-ой Международной конференции «Кризис земли – вызов человечеству на пороге третьего тысячелетия», Тодмос (Германия). 1996. URL: [http://siac.com.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=351&Itemid=60](http://siac.com.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=351&Itemid=60) (дата звернення: 12.04.2015).

244. Хокинг С. Стрела времени : Краткая история времени от большого взрыва до черных дыр. Санкт-Петербург, URL: <http://psylib.org.ua/books/hokin01/txt09.htm> (дата звернення: 14.11.2010).

245. Шешори (фестиваль). *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B5%D1%88%D0%BE%D1%80%D0%B8\\_\(%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%B%D1%8C\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B5%D1%88%D0%BE%D1%80%D0%B8_(%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%B%D1%8C)) (дата звернення: 20.01.2017).

246. Шувалова А. Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард. *Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ*. № 10 (2-2013). 2013. С. 40-56. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dematerializatsiya-art-obekta-kontseptualnogo-iskusstva-v-svidetelstvah-lyusi-lippard> (дата звернення: 05.02.2014).

247. Agnes Denes : Rice/Tree/Burial images / The Cornell Class of 1970 site : Cornell University. URL: <http://cornell70.org/AgnesDenes.aspx> (дата звернення: 21.05.2016).

248. Akiko Takasue. Installation art / Sandra Buckley. The Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture. Taylor & Francis e-Library, 2006. P. 217-218. URL: [https://books.google.ru/books?id=Wtkm3O3nWXkC&pg=PA218&lpg=PA218&dq=Takasue+Akiko++installation+Art++Sandra+Buckley&source=bl&ots=nSbiiO6DPx&sig=D9cTkL217u9nNXY\\_94pu3lXvUk4&hl=ru&sa=X&ei=XVQcVMv8IYPhyWP](https://books.google.ru/books?id=Wtkm3O3nWXkC&pg=PA218&lpg=PA218&dq=Takasue+Akiko++installation+Art++Sandra+Buckley&source=bl&ots=nSbiiO6DPx&sig=D9cTkL217u9nNXY_94pu3lXvUk4&hl=ru&sa=X&ei=XVQcVMv8IYPhyWP)

iz4KACA&ved=0CCIQ6AEwAQ#v=onepage&q=Takasue%20Akiko%20%20installation%20Art%20%20Sandra%20Buckley&f=true (дата звернення: 15.08.2012).

249. Alice Aycock. *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Alice\\_Aycock](https://en.wikipedia.org/wiki/Alice_Aycock) (дата звернення: 25.04.2015).

250. Alziari G. CORNELIA KONRADS : A Traveling Installation Artist from Germany. *International Foundation for Women Artists BLOG*. August 11, 2014. URL: <https://ifwartistsblog.wordpress.com/2014/08/11/cornelia-konrads-a-traveling-installation-artist-from-germany/> (дата звернення: 21.05.2015).

251. Architettura naturale: la cattedrale di alberi, capolavoro di Giuliano Mauri. *BIORADAR*. URL: <https://www.bioradar.net/bionews/architettura-naturale-la-cattedrale-di-alberi-capolavoro-di-giuliano-mauri/> (дата звернення: 4.03.2018).

252. Art Omi. URL: <http://www.artomi.org/index.php> (дата звернення: 12.06.2015).

253. Arte Sella: the contemporary mountain. URL: <http://www.artesella.it/it/> (дата звернення: 5.11.2016).

254. Barum Stenning, 2007. Barnstaple Western Bypass, North Devon, England. Del Geist : ENVIRONMENTAL ART. URL: <http://delgeist.com/barumstenning1.html> (дата звернення: 14.05.2017).

255. Baubotanik (con)fusing trees and architecture. *Future Architecture Platform*. URL: <http://futurearchitectureplatform.org/projects/537905c7-70ab-4bbb-a4a9-3ef833f1c078/> (дата звернення: 17.04.2015).

256. Beardsley J. A Word for Landscape Architecture : Sprawl and Spectacle No. 12. *Harvard Design Magazine*. URL: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/12/a-word-for-landscape-architecture> (дата звернення: 3.12.2017).

257. Beckman C. Andy Goldsworthy winds his way through the Presidio. *Marina Times*. September, URL: <http://www.for-site.org/wp-content/uploads/2012/11/Wood-Line-Marina-Times-09.11.pdf> (дата звернення: 2.04.2016).

258. Boettger S. A Found Weekend, 1967: Public Sculpture and Anti-Monuments. *Art in America*. Jan, 2001. URL: [https://www.researchgate.net/publication/299252159\\_A\\_found\\_weekend\\_1967\\_Public\\_sculpture\\_and\\_anti-monuments\\_Created\\_just\\_a\\_day\\_apart\\_two\\_innovative\\_works\\_'Placid\\_Civic\\_Monument'\\_by\\_Claes\\_Oldenbourg\\_and\\_A\\_'Tour\\_of\\_the\\_Monuments\\_of\\_Passaic\\_New\\_Jersey'\\_by](https://www.researchgate.net/publication/299252159_A_found_weekend_1967_Public_sculpture_and_anti-monuments_Created_just_a_day_apart_two_innovative_works_'Placid_Civic_Monument'_by_Claes_Oldenbourg_and_A_'Tour_of_the_Monuments_of_Passaic_New_Jersey'_by) (дата звернення: 15.04.2006).

259. Boettger S. After Babel. Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel. Book reviews. *Art Journal*. Summer, 1996. URL: <http://www.questia.com/read/1P3-9790977/language-of-the-soil> (дата звернення: 21.04.2006).

260. Boettger S. Behind the Earth Movers: The Adventurous Support of Dealer Virginia Dwan Allowed Earthwork Artists Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Smithson and Others to Realize Their Pioneering Projects. *PATRONAGE*. April, 2004. P. 54-62. URL: <http://www.lacourart.com/ArtHistorySurvey/00-pdfs/elearn/behindearth.pdf> (дата звернення: 22.04.2006).

261. Boettger S. Natural Dialogue. Sculpting with the Environment : A Natural Dialogue. - book reviews. *Art Journal*. 1996. Vol. 55, No. 2, Summer. URL: [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0425/is\\_n2\\_v55/ai\\_18533942](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n2_v55/ai_18533942) (дата звернення: 2.05.2006).

262. Boettger S. The Human Impulse to Shape Nature. Designing the Earth : The Human Impulse to Shape Nature. - book reviews. *Art Journal*. 1996. Vol. 55, No. 2, Summer. URL: [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0425/is\\_n2\\_v55/ai\\_18533940](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_n2_v55/ai_18533940) (дата звернення: 4.05.2006).

263. Bower S. A Profusion of Terms. Greenmuseum.org. URL: [https://web.archive.org/web/20140201203816/http://greenmuseum.org/generic\\_content.php?ct\\_id=306](https://web.archive.org/web/20140201203816/http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306) (дата звернення: 4.05.2012).

264. Bower S. Environmental Art / Animating Democracy : Americans for the Arts (A Working Guide to the Landscape of Arts for Change). 2011. P. 1–16. URL: [http://cortada.com/wp-content/uploads/sbower\\_env\\_\\_art\\_trend\\_paper.pdf](http://cortada.com/wp-content/uploads/sbower_env__art_trend_paper.pdf) (дата звернення: 6.05.2013).
265. Bzdyk E. Project 3- Site / Place ARTIST RESEARCH. Sculptures of Spring '08. 2008. URL: [http://faculty.smcm.edu/lnscheer/portfolios/308\\_bzdyk/artresearch3.html](http://faculty.smcm.edu/lnscheer/portfolios/308_bzdyk/artresearch3.html) (дата звернення: 3.04.2011).
266. Carr T. The Nazca Lines: A Mystery on the Plains. *Archaeology online*. 2014. URL: <http://archaeologyonline.net/artifacts/nazca-lines> (дата звернення: 1.10.2015).
267. CHARLESJENCKS. URL: <https://www.charlesjencks.com/> (дата звернення: 13.11.2014).
268. Conceptual Art and Eastern Europe: Part I. *e-flux*. 2012. URL: <https://www.e-flux.com/journal/40/60277/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/> (дата звернення: 1.12.2014).
269. Cornelia Konrads - Gravity Defying Sculpture. *Frimmbits*. October 03, 2012. URL: <http://frimminjimbits.blogspot.com/2012/10/cornelia-konrads-gravity-defying.html> (дата звернення: 26.03.2014).
270. Cornelia Konrads, the Gate / artists at work. URL: <http://www.artists-atwork.com/catalogue4.htm> (дата звернення: 23.11.2017).
271. Coughlin M. Landed. *Art Journal*. 2005. URL: <http://www.academia.edu/765227/Landed> (дата звернення: 1.11.2007).
272. Crawick Multiverse. Wikipedia. 24 October, 2018. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Crawick\\_Multiverse](https://en.wikipedia.org/wiki/Crawick_Multiverse) (дата звернення: 21.10.2017).
273. CURIOUS. Сад космічних розмишлень. Шотландія. 2012. URL: <http://www.planet-earth.ru/sad-kosmic-razmyshleniy/> (дата звернення: 21.03.2018).

274. Dark Star Park : Nancy Holt. *WikiArt : Visual Art Encyclopedia*. Feb 12, 2014. URL: <https://www.wikiart.org/en/nancy-holt/dark-star-park-1984> (дата звернення: 5.12.2015).

275. Dissipate. *SOUNDSCRAPERS*. 2010-12-11. URL: <http://soundscrapers.blogspot.com/2010/12/dissipate.html> (дата звернення: 17.10.2012).

276. Doris Zemurray Stone. *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Doris\\_Zemurray\\_Stone](https://en.wikipedia.org/wiki/Doris_Zemurray_Stone) (дата звернення: 14.02.2018).

277. Duncan M. Michelle Stuart. *Art in America*. Jul 14, 2014. URL: <https://www.artinamericamagazine.com/reviews/michelle-stuart/> (дата звернення: 21.05.2016).

278. Earthwork (novel). *Academic Dictionaries and Encyclopedias*. URL: [http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/548543Earthworks%20\(novel\)%20](http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/548543Earthworks%20(novel)%20). (дата звернення: 16.04.2017).

279. Echigo-Tsumari Art Field. URL: <http://www.echigo-tsumari.jp/eng/artwork/#/> (дата звернення: 1.07.2017).

280. Echoes of the Heart. *Chris Drury : Land artist – making connections*. URL: <http://chrisdrury.co.uk/echoes-of-the-heart/> (дата звернення: 7.11.2016).

281. Equinox Line. *Chris Drury: Land artist – making connections*. URL: <http://chrisdrury.co.uk/equinox-line/> (дата звернення: 23.01.2017).

282. FESTIVAL INTERNATIONAL DES JARDINS. *DOMAINE DE CHAUMONT-SUR-LOIRE*. URL: <http://www.domaine-chaumont.fr/fr> (дата звернення: 15.02.2017).

283. FIRST UKRAINIAN LAND-ART PARK. STEDLEY : FOUNDATION. URL: <http://stedleyart.com/pervyj-v-ukraine-lend-art-park.html?sl=EN> (дата звернення: 15.05.2016).

284. Fried M. Art and Objecthood (1967). URL: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf> (дата звернення: 29.04.2016).

285. Friedrich H. MICHAEL HEIZER. *Interview*. March 23, 2016. URL: [https://www.interviewmagazine.com/art/michael-heizer#slideshow\\_48446.1](https://www.interviewmagazine.com/art/michael-heizer#slideshow_48446.1) (дата звернення: 27.11.2017).

286. Garden of Cosmic Speculation. *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Garden\\_of\\_Cosmic\\_Speculation](https://en.wikipedia.org/wiki/Garden_of_Cosmic_Speculation) (дата звернення: 13.04.2017).

287. GIBBS FARM : KAIPARA HARBOR NEW ZEALAND. URL: <http://www.gibbsfarm.org.nz/index.php> (дата звернення: 21.10.2017).

288. Giuliano Mauri: the hidden gem out of the tourist flock. *conceptual fine arts*. December 26, 2013. URL: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2013/12/26/giuliano-mauri-the-living-element/> (дата звернення: 5.12.2015).

289. Going Inside a Pinhole Camera. *The Discerning Photographer*. December 15, 2011. URL: <http://thediscerningphotographer.com/going-inside-a-pinhole-camera/> (дата звернення: 21.02.2017).

290. Golomb J. Nasca Lines. *National Geographic*. URL: <https://www.nationalgeographic.com/archaeology-and-history/archaeology/nasca-lines/> (дата звернення: 05.12.2017).

291. Hall S. Spirits in the Sand. *Magazine*. 2010. URL: <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2010/03/nasca-lines-peru/> (дата звернення: 4.10.2015).

292. Heart of Reeds. *Chris Drury : Land artist – making connections*. URL: <http://chrisdrury.co.uk/heart-of-reeds/> (дата звернення: 24.04.2017).

293. Herzog G. Galerie Heiner Friedrich, Munich, Cologne, New York, 1963–1980. *ARTBLOG* : COLOGNE. 2013. URL: <http://www.artblogcologne.com/en/from-zadik-galerie-heiner-friedrich-munich-cologne-new-york-1963-1980/> (дата звернення: 18.10.2015).

294. Hoopes J. Frequently Asked Questions. The Stone Spheres of Costa Rica. *WORLD-MYSTERIES*. 2011. URL: <http://blog.world-mysteries.com/strange-artifacts/the-stone-spheres-of-costa-rica/> (дата звернення: 28.10.2015).
295. Horisaki-Christens N. On the Blurring of Art and Life, or Toward a More Human Experienc. «*Rights of Passage*». Jun, 2012. URL: <http://magazine.art21.org/2012/06/11/on-the-blurring-of-art-and-life-or-toward-a-more-human-experience/#.WwQDju6FOHv> (дата звернення: 27.11.2014).
296. INTRODUCTION TO SHEEPFOLDS. *sheepfoldscumbria*. 2002. URL: <http://www.sheepfoldscumbria.co.uk/html/info/info00.htm> (дата звернення: 29.10.2015).
297. Ippolito Jean M. From the Avant-Garde: Re-Conceptualizing Cultural Origins in the Digital Media Art of Japan. *The MIT Press Journals*. April, 2007. URL: [https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/leon.2007.40.2.142#.VBxIVJR\\_sQo](https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/leon.2007.40.2.142#.VBxIVJR_sQo) (дата звернення: 23.04.2012).
298. Kester F. Thresholds of Silence. *Works That Work*. No.2. URL: <https://worksthatwork.com/2/silent-airport> (дата звернення: 3.12.2017).
299. Kordic A. What is the Significance of the Japanese Gutai group? Widewalls. September, 2015. URL: <http://www.widewalls.ch/THE-GUTAI-GROUP/> (дата звернення: 16.07.2017).
300. Koichi Kurita. *JAPAN ALPS ART FESTIVAL*. URL: <http://shinano-omachi.jp/artworks-artists/artists/koichi-kurita/en/> (дата звернення: 12.07.2017).
301. L.C. & C.F. NANCY HOLT. *Artist and Musician Biographies*. URL: [http://aaep1600.osu.edu/book/13\\_Holt.php](http://aaep1600.osu.edu/book/13_Holt.php) (дата звернення: 24.12.2017).
302. Landart. Patrick Horber. URL: [http://www.patrick-horber.ch/Patrick\\_Horber/Landart.html](http://www.patrick-horber.ch/Patrick_Horber/Landart.html) (дата звернення: 14.10.2017).
303. Levitated Mass : Considering the Contemporary Sublime in Three Acts. Notes on Metamodernism. December 18, 2013. URL: <http://www.metamodernism.com/2013/12/18/levitated-mass/> (дата звернення: 27.10.2015).



304. Low Building With Dirt Roof (For Mary), 1973/2010. *ALICE AYCOCK*. URL: <http://www.aaycock.com/plowbuilding.html> (дата звернення: 12.08.2017).
305. Lucarelli F. Earliest Land-Art: Herbert Bayer and Fritz Benedict's Green Mound and Marble Garden (1954-1955). *Socks*. 2015. URL: <http://socks-studio.com/2015/07/12/earliest-land-art-herbert-bayer-and-fritz-benedicts-green-mound-and-marble-garden-1954-1955/> (дата звернення: 26.10.2016).
306. Maggie's Centre, The Gatehouse, Glasgow, Scotland 2002-2003. *CHARLESJENCKS*. URL: <https://www.charlesjencks.com/projects-maggie-s-glasgow> (дата звернення: 12.10.2012).
307. Maggie's Centres. *CHARLESJENCKS*. URL: <https://www.charlesjencks.com/maggie-s-centres> (дата звернення: 4.10.2016).
308. Maggie's Highlands Cancer Caring Centre. *Structures*. URL: <https://structurae.net/structures/maggie-s-highlands-cancer-caring-centre> (дата звернення: 5.10.2016).
309. Marilyn Bridges. Photography. URL: <https://www.marilynbridges.com/> (дата звернення: 6.10.2015).
310. Mary Miss: An Interview Blumenthal/Horsfield. *Video Data Bank (Collection: On Art and Artists, Interviews, Single Titles)*. 1978. URL: <http://www.vdb.org/titles/mary-miss-interview> (дата звернення: 7.06.2017).
311. Matthew Stirling. *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Matthew\\_Stirling](https://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Stirling) (дата звернення: 27.05.2017).
312. Maya Lin. *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Maya\\_Lin](https://en.wikipedia.org/wiki/Maya_Lin) (дата звернення: 23.03.2016).
313. MAYA LIN STUDIO. URL: <http://www.mayalin.com/> (дата звернення: 7.03.2016).
314. Mill Creek Canyon Earthworks. *The Cultural Landscape Foundation: connecting people to places*. URL: <https://tclf.org/landscapes/mill-creek-canyon-earthworks> (дата звернення: 1.04.2016).

315. Mill Creek Canyon Earthworks. *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mill\\_Creek\\_Canyon\\_Earthworks](https://en.wikipedia.org/wiki/Mill_Creek_Canyon_Earthworks) (дата звернення: 14.04.2017).
316. Monasterio L. Land art, when nature speaks, in our language, about itself. *FAENAaleph*. march 09, 2015. URL: <http://www.faena.com/aleph/articles/land-art-when-nature-speaks-in-our-language-about-itself/> (дата звернення: 7.10.2016).
317. MONO-HA. *ARTSY*. URL: <https://www.artsy.net/gene/mono-ha> (дата звернення: 5.08.2017).
318. Mono-ha. *Wikipedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Mono-ha> (дата звернення: 6.11.2017).
319. Mowing-Devil. *Wikipedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Mowing-Devil> (дата звернення: 23.07.2016).
320. Nazca Lines Theories. URL: [http://www.bibliotecapleyades.net/esp\\_lineas\\_nazca\\_2.htm](http://www.bibliotecapleyades.net/esp_lineas_nazca_2.htm) (дата звернення: 5.04.2014).
321. Nine Nevada Depressions: Isolated Mass, Circumflex 1, with Artist-Michael Heizer. *ArtStack*. URL: <https://theartstack.com/artist/michael-heizer/nine-nevada-depressions> (дата звернення: 6.05.2017).
322. Park Features Earthwork Installation Designed by Maya Lin. *Ohio University: outlook. News*. URL: <https://www.ohio.edu/outlook/390n-034.cfm> (дата звернення: 26.04.2016).
323. Plain of Jars. *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Plain\\_of\\_Jars](https://en.wikipedia.org/wiki/Plain_of_Jars) (дата звернення: 4.05.2016).
324. Rawlings A. An Introduction to «Mono-ha». *Features* : Tokyo Art Beat. September, 2007. URL: <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2007/09/an-introduction-to-mono-ha.html> (дата звернення: 21.10.2017).
325. Rawlings A. NOBUO SEKINE'S «PHASE — MOTHER EARTH» UNDER RECONSTRUCTION. *Art Space Tokyo*. October, 2008. URL:

[https://artspacetokyo.com/blog/archives/nobuo\\_sekines\\_phase\\_mother\\_earth\\_under\\_reconstruction/](https://artspacetokyo.com/blog/archives/nobuo_sekines_phase_mother_earth_under_reconstruction/) (дата звернення: 7.06.2012).

326. Rice/Tree/Burial with Time Capsule. *Agnes Denes*. URL: <http://www.agnesdenesstudio.com/works2.html> (дата звернення: 4.06.2016).

327. Rivers of Stone and Fingerprint. *Chris Drury : Land artist – making connections*. URL: <http://chrisdrury.co.uk/rivers-of-stone-and-fingerprint/> (дата звернення: 13.09.2017).

328. Robert Morris : the Mind / Body Problem : [Exhibition] Solomon R. Guggenheim Museum. *Guggenheim Museum Soho*. January-April, 1994. URL: <https://ia801408.us.archive.org/24/items/robertm00morr/robertm00morr.pdf> (дата звернення: 24.08.2016).

329. Robert Morris. *Artnet*. URL: <http://www.artnet.com/artists/robert-morris/> (дата звернення: 23.11.2017).

330. Sáez-Dios B. LAND ART: ESCULPIENDO EL PAISAJE. *LE MIAU NOIR: EL RONRONEO DE LA CULTURA*. 2015. URL: <https://www.lemiaunoir.com/land-art/> (дата звернення: 25.07.2016).

331. SANFTE STRUKTUREN. URL: <http://www.sanftestrukturen.de/> (дата звернення: 8.08.2015).

332. Shigeiko Hirakawa. URL: <http://vak.in.ua/do.php> (дата звернення: 26.02.2017).

333. Smithson R. Entropy And The New Monuments : SELECTED WRITINGS BY ROBERT SMITHSON (1966). *Artforum*. URL: [https://www.robertsmithson.com/essays/entropy\\_and.htm](https://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm) (дата звернення: 27.01.2017).

334. Steam Work for Bellingham-II : Robert Morris. *WikiArt : Visual Art Encyclopedia*. Jan 4, 2014. URL: <https://www.wikiart.org/en/robert-morris/steam-work-for-bellingham-ii-1974> (дата звернення: 4.12.2015).

335. Storm King Art Center. URL: <http://stormking.org/> (дата звернення: 23.08.2016).

336. Susan Derges. *Artnet*. URL: <http://www.artnet.com/artists/susan-derges/> (дата звернення: 27.03.2017).
337. Susan Derges. URL: <http://susanderges.co.uk/> (дата звернення: 3.10.2015).
338. Tammy Tour Guide. Environmental Art – Andy Goldsworthy and the Sheepfolds. Tammy Tour Guide : UNZIPPING TRAVEL AND CULTURE. OCT. 5, 2013. URL: <https://tammytourguide.wordpress.com/2013/10/05/environmental-art-andy-goldsworthy-and-the-sheepfolds/> (дата звернення: 3.10.2015).
339. The Garden of Cosmic Speculation. *CHARLESJENCKS*. URL: <https://www.charlesjencks.com/the-garden-of-cosmic-speculation> (дата звернення: 5.11.2017).
340. The Gates. *Christo and Jeanne Claude*. URL: <http://christojeanneclaude.net/projects/the-gates?view=info> (дата звернення: 1.09.2017).
341. The Herbert Bayer Earthwork. Kent : Washington. URL: <https://www.kentwa.gov/residents/parks-recreation-and-community-services/arts/earthworks> (дата звернення: 4.10.2016).
342. Time Landscape. *Alan Sonfist : Studio*. URL: [http://www.alansonfist.com/landscapes\\_time\\_landscape\\_description.html](http://www.alansonfist.com/landscapes_time_landscape_description.html) (дата звернення: 9.05.2016).
343. Tōkamachi Niigata. *Wikipedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/T%C5%8Dkamachi> (дата звернення: 25.11.2017).
344. Uffington White Horse. *Wikipedia*. URL: <http://www.hows.org.uk/personal/hillfigs/uff/uffing.htm> (дата звернення: 6.12.2015).
345. VEIL OF TREES. *OUR CREATIVE NETWORK : CITYOFSYDNEY*. URL: <http://www.cityartsydney.com.au/artwork/veil-of-trees/> (дата звернення: 21.11.2016).

346. Veil of Trees. *Wikipedia*. 2017. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Veil\\_of\\_Trees](https://en.wikipedia.org/wiki/Veil_of_Trees) (дата звернення: 6.05.2017).
347. Waldman D. CARL ANDRE. *The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. 1970.* URL: [https://archive.org/stream/carlandre00wald/carlandre00wald\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/carlandre00wald/carlandre00wald_djvu.txt) (дата звернення: 3.09.2017).
348. Wallis S. Mono-ha Moment. *Art in America*. Dec., 2011. URL: <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/mono-ha-moment/> (дата звернення: 4.03.2018).
349. Wave Chamber. *Chris Drury : Land artist – making connections*. URL: <http://chrisdrury.co.uk/wave-chamber/> (дата звернення: 25.09.2017).
350. Webster P. SHAPING THE EARTH. *Site & Insight : Reflecting on Art and Landscape*. 2015. URL: <http://www.siteandinsight.com/tag/landform-ueda/> (дата звернення: 14.11.2016).
351. Werkpark Neue Kunst am Ried. URL: <https://www.neue-kunst-am-ried.com/werkpark/> (дата звернення: 26.09.2017).
352. 土屋公雄 (つちや きみお) Kimio Tsuchiya. URL: <http://www.kimio-tsuchiya.com/index.html> (дата звернення: 23.02.2018).

**ДОДАТОК А****ІЛЮСТРАТИВНІ ТАБЛИЦІ**



Табл. А. 2.4.1. Типологія творів ленд-арту за ознакою тимчасовості



Табл. А. 3.1.1. Типологія арт-ландшафтів із залученням творів ленд-арту щодо тимчасовості



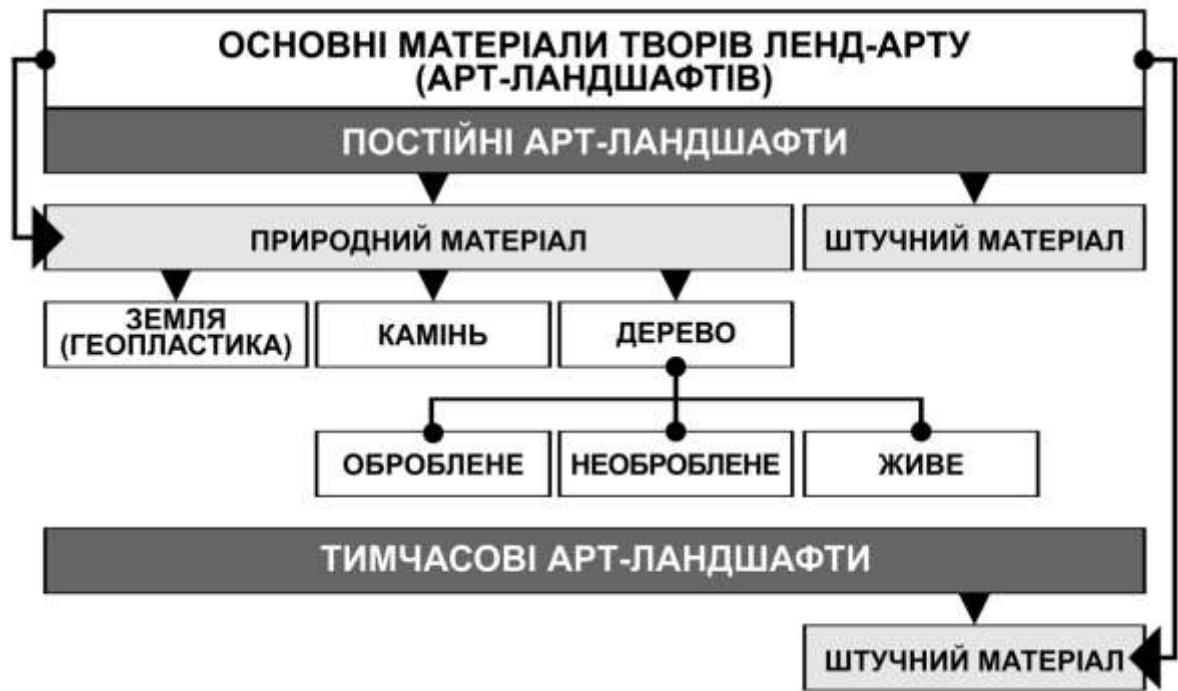


Табл. А. 3.1.2. Основні матеріали творів ленд-арту як об'єктів ландшафтного дизайну

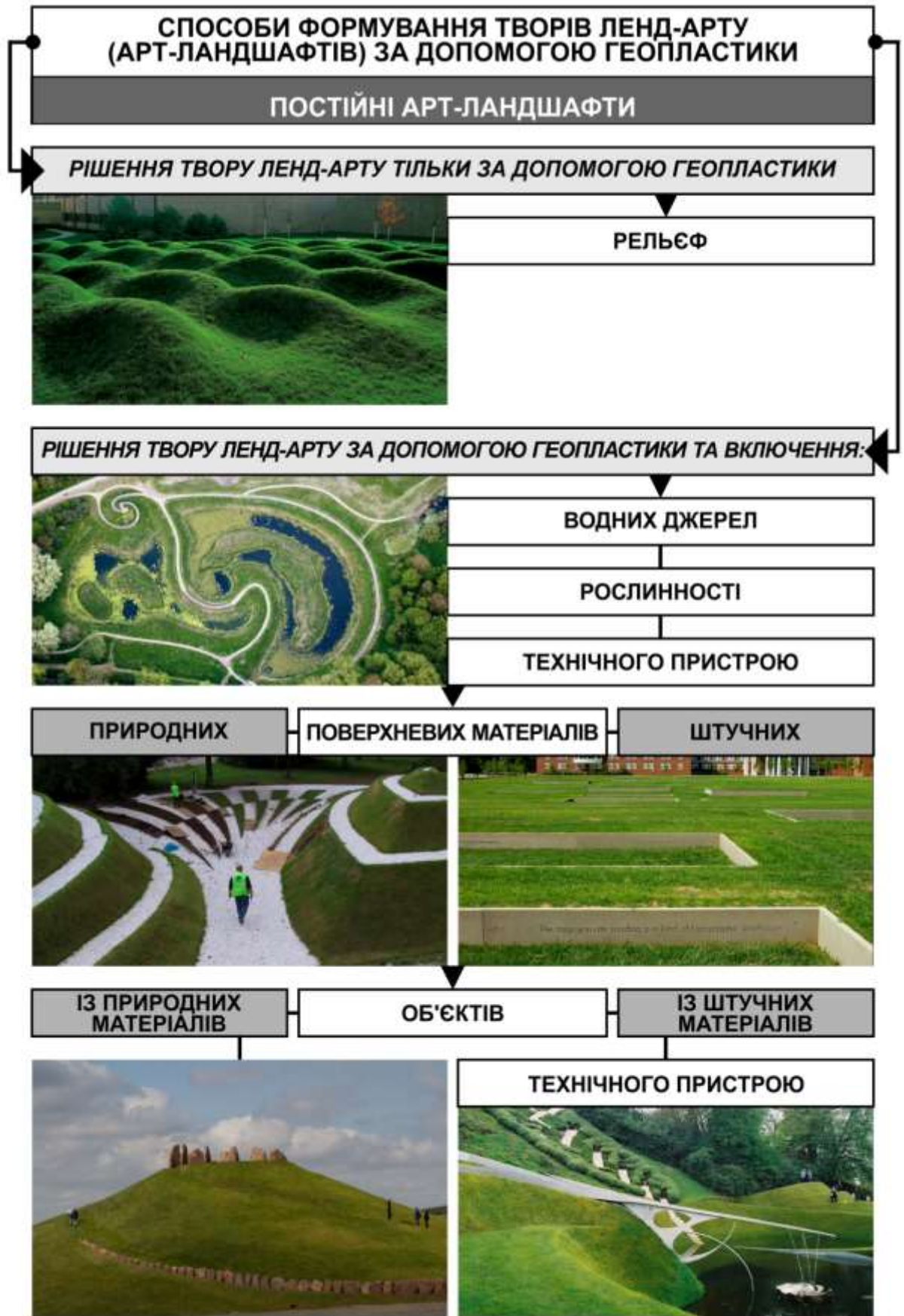


Табл. А. 3.1.3 Способи формування творів ленд-арту (арт-ландшафтів) за допомогою геопластики

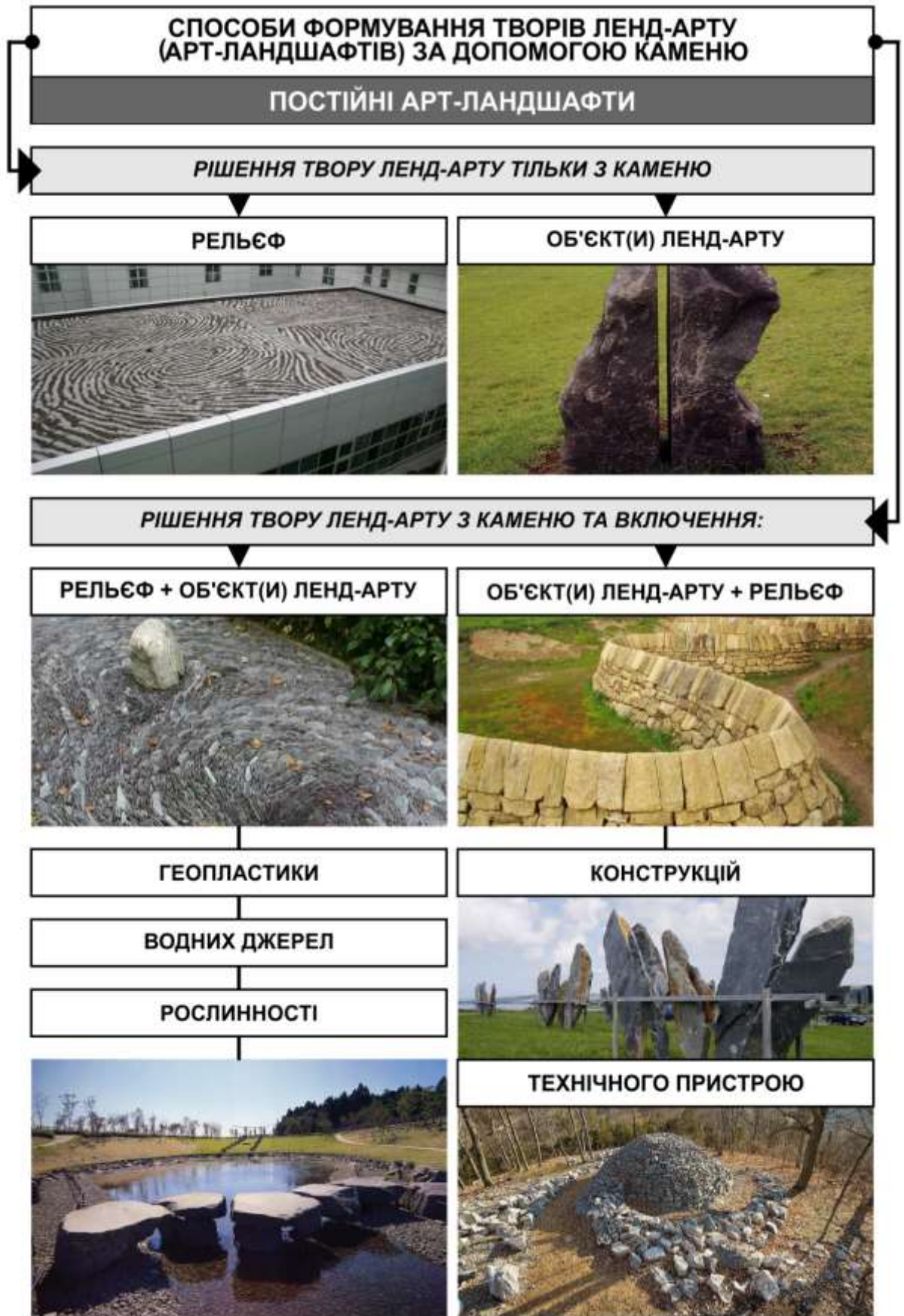


Табл. А. 3.1.4 Способи формування творів ленд-арту (арт-ландшафтів) за допомогою каменю

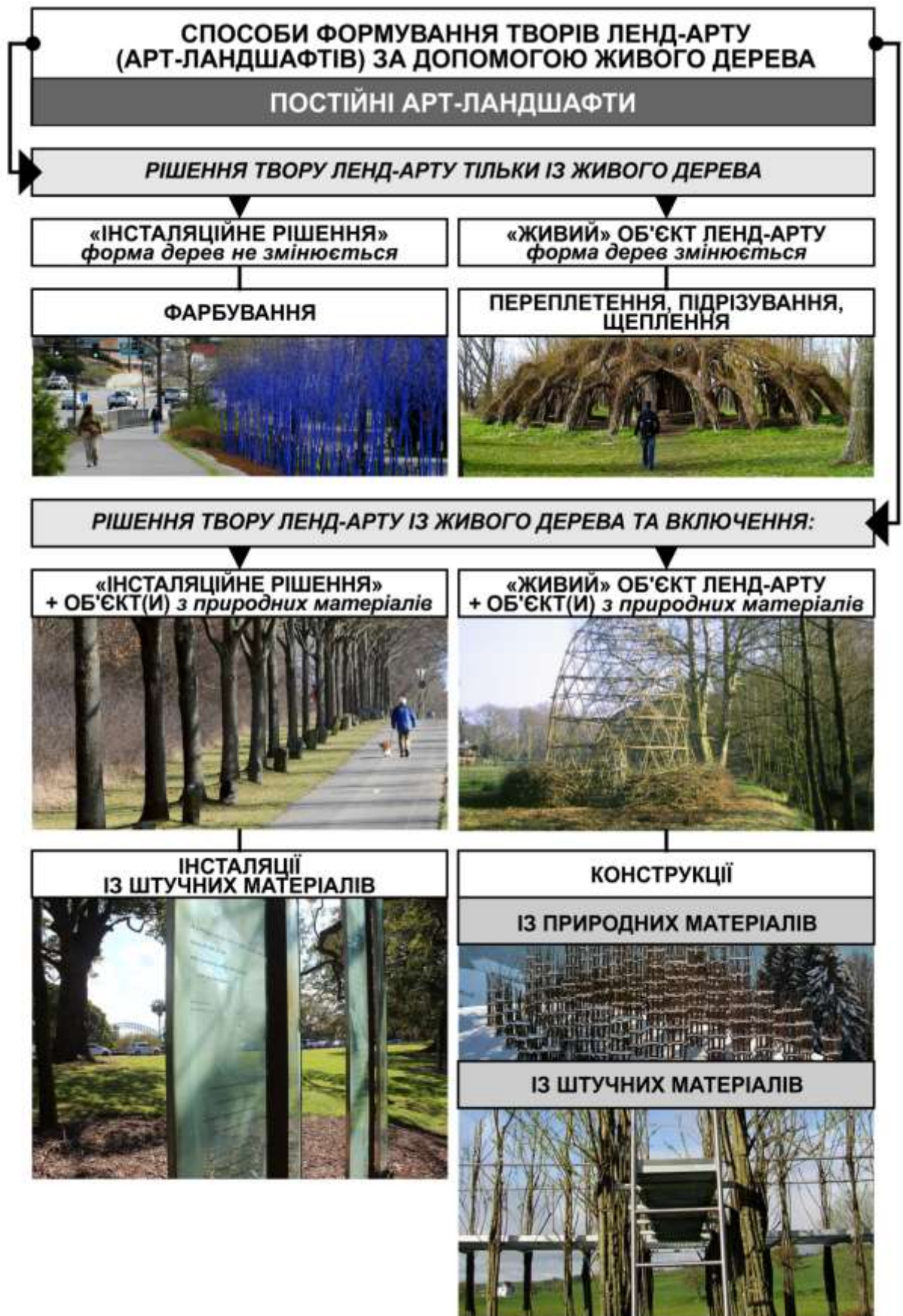


Табл. А. 3.1.5 Способи формування творів ленд-арту (арт-ландшафтів)  
за допомогою живого дерева



Табл. А. 3.1.6. Способи формування творів ленд-арту (арт-ландшафтів) за допомогою обробленої та необробленої деревини

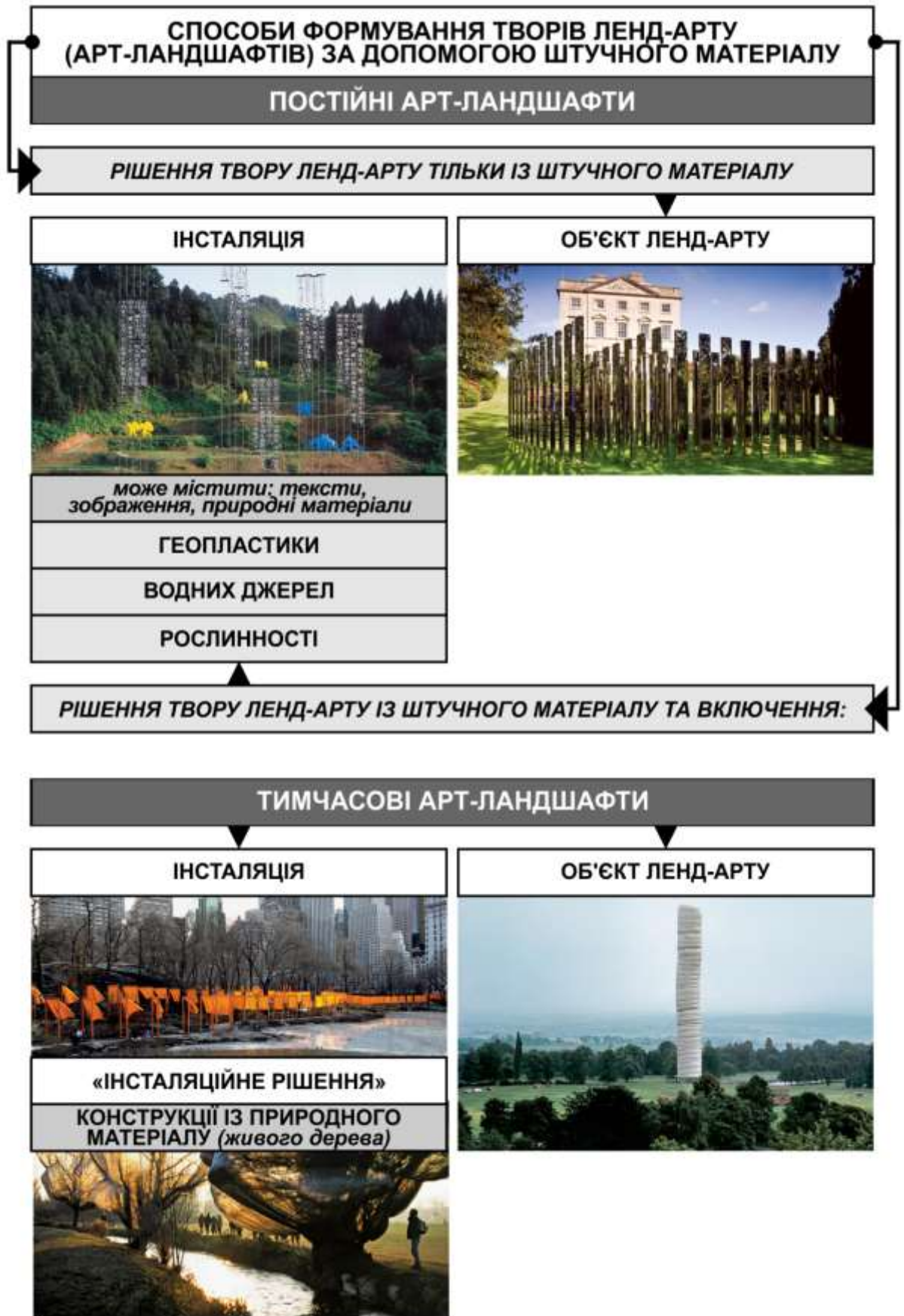


Табл. А. 3.1.7. Способи формування творів ленд-арту (арт-ландшафтів) за допомогою штучного матеріалу



Табл. А. 3.1.8. Способи формування творів ленд-арту за допомогою геопластики (український досвід)

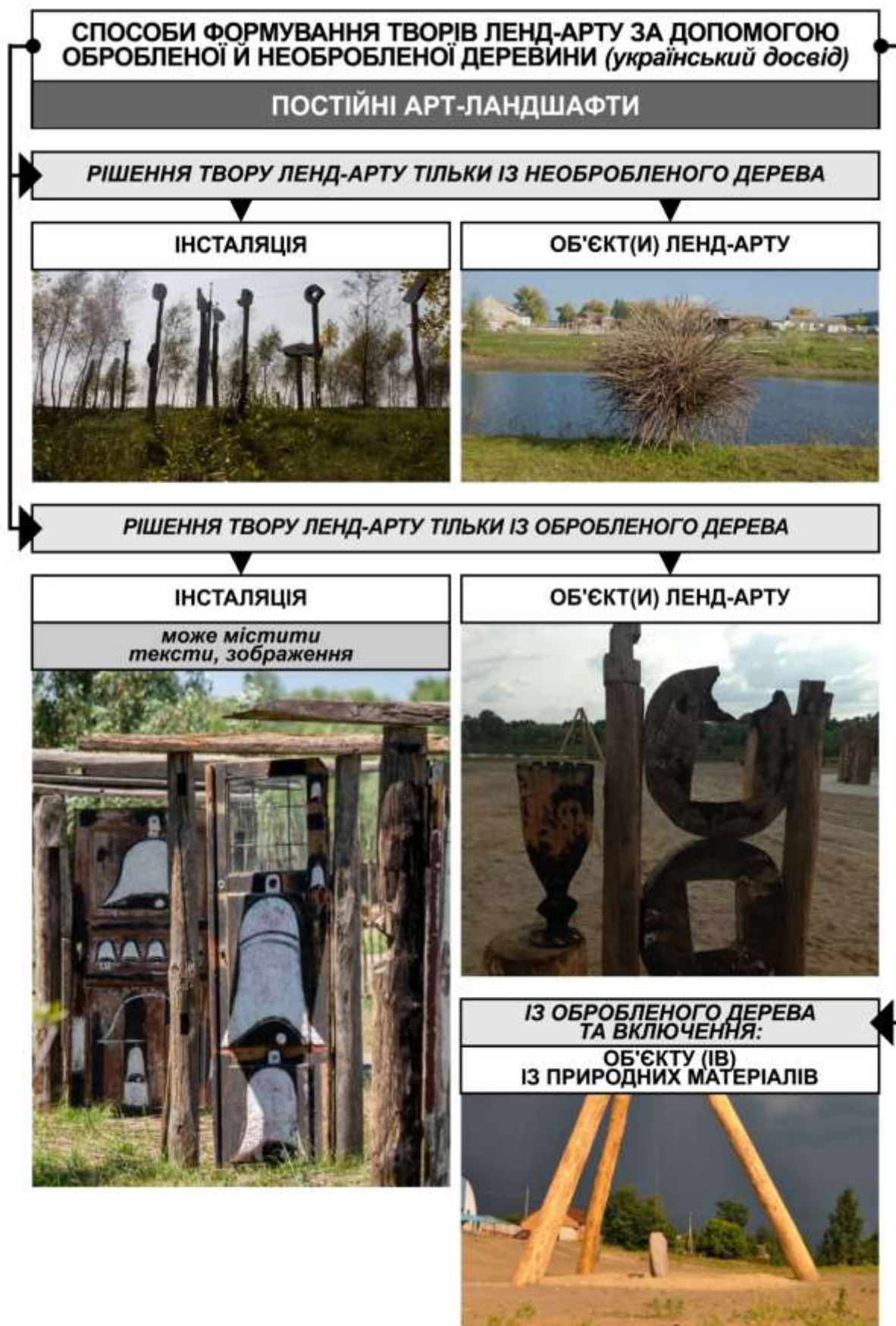


Табл. А. 3.1.9. Способи формування творів ленд-арту за допомогою обробленої й необробленої деревини (український досвід)





Табл. А. 3.2.1. Принципи формування концепції твору ленд-арту як об'єкта ландшафтного дизайну

<b>ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ ТВОРУ ЛЕНД-АРТУ ЯК ОБ'ЄКТА ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ (український досвід)</b>	
<b>ПОСТІЙНІ АРТ-ЛАНДШАФТИ</b>	
<b>КОНТЕКСТНИЙ ПРИНЦИП</b> <i>контекст місця розкривається в сьогоденні</i>	<b>МІФОПОЕТИЧНИЙ ПРИНЦИП</b> <i>тематика позачасова</i>
	
<b>контекст місця розкривається в історичному минулому</b>	
	

Табл. А. 3.2.2. Принципи формування концепції твору ленд-арту як об'єкта ландшафтного дизайну (український досвід)



Табл. А. 3.3.1 Типологія творів ленд-арту (арт-ландшафтів)  
щодо їх розмірів та композиційної структури



Табл. А. 3.3.2 Ступінь інтеграції творів ленд-арту (арт-ландшафтів)  
у сформовану ландшафтну структуру

## СПОСОБИ ФОРМУВАННЯ ТВОРІВ ЛЕНД-АРТУ (АРТ-ЛАНДШАФТІВ)

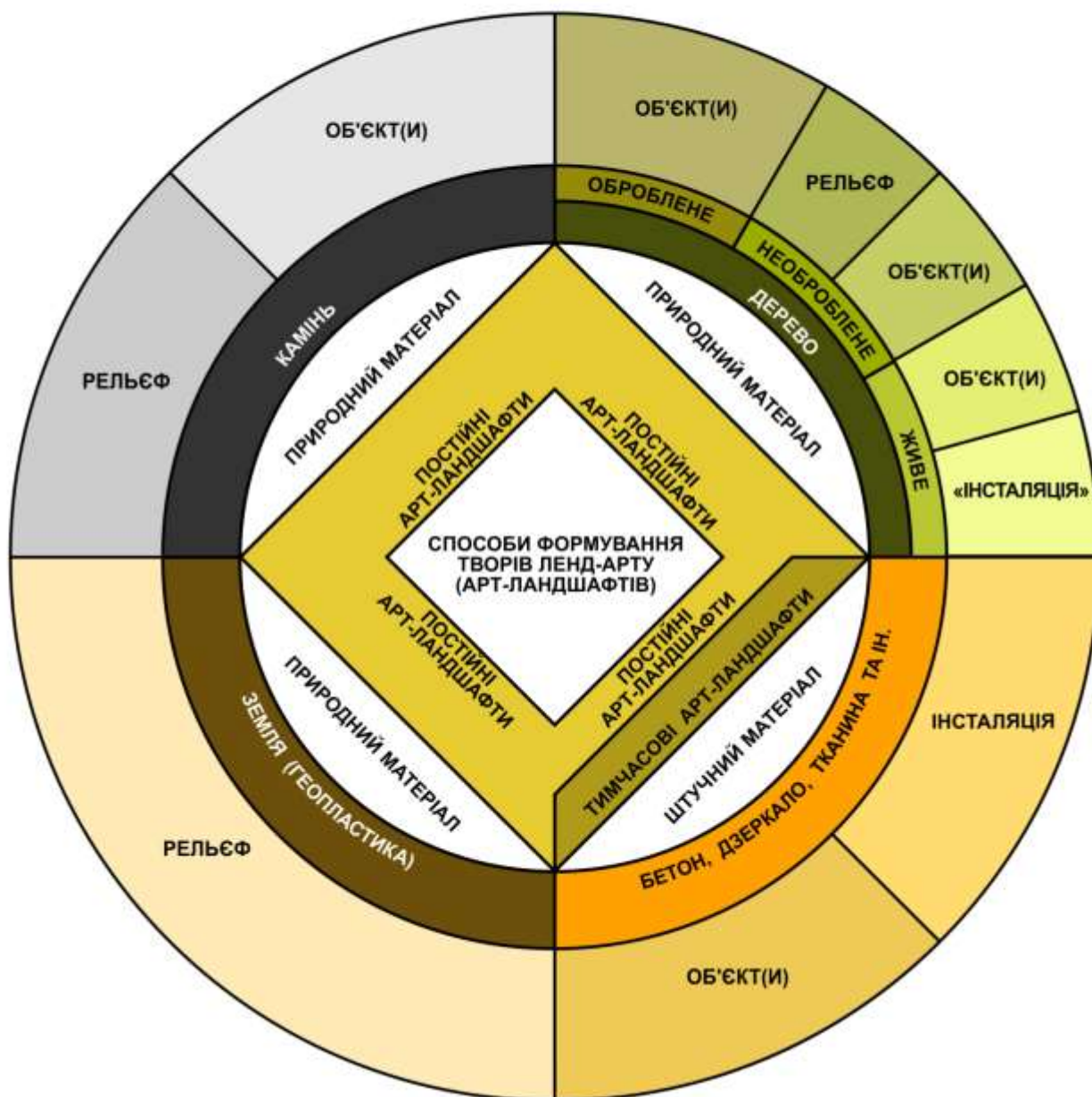


Табл. А. 3.3.3. Способи формування творів ленд-арту (арт-ландшафтів)

**ДОДАТОК Б**

**АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ**



А.



Б.



В.



Г.



Д.



Е.



Рис. Б. 2.1.1. А. – К. Друрі «Каїрн з вогнем». 1989 р..

Рис. Б. 2.1.1. Б. – К. Друрі «Каїрн, покритий ліщиною», 1993 р..

Рис. Б. 2.1.1. В. – К. Друрі «Каїрни сім сестер», 1995 р..

Рис. Б. 2.1.1. Г. – К. Друрі «Каїрн», 1997 р..

Рис. Б. 2.1.1. Д. – К. Друрі «Сфери річки Шіманто», 1997 р., Хігасіцуно-мура, префектура Кочі, Японія.

Рис. Б. 2.1.1. Е. – К. Друрі «Палата хмари», 1990 р., Бельгія.



А.



Б.



В.



Г.



Рис. Б. 2.1.2. А. – К. Друрі «Палата хмари», 1990 р., м. Віклов, Ірландія.

Рис. Б. 2.1.2. Б. – К. Друрі «Палата Хмари Клохана» 1992 р., м. Дублін, Ірландія.

Рис. Б. 2.1.2. В. – К. Друрі «Палата Хмари Сент-Джеймса», 1993 р., Сент-Джеймс, Пікаділі, галерея Ребека Хосак, м. Лондон.

Рис. Б. 2.1.2. Г. – К. Друрі «Відбиток», 2006 р., Хоув парк, м. Брайтон, Великобританія.





А.



Б.

Рис. Б. 2.1.3. А. – Е. Гольдсворті «Лабіринт», 1988-89 рр., м. Сандерленд, Великобританія.

Рис. Б. 2.1.3. Б. – Е. Гольдсворті «Каїрн», 1997 р., острів Херринг, Вікторія, Австралія.



А.



Б.



В.



Г.



Д.



Е.



Ж.

Рис. Б. 2.1.4. А.-Ж. – Е. Гольдсворті «Шлях мистецтва в Провансі (Provence art trail)», 1999-2009 рр..



А.



Б.



В.



Г.



Д.



Е.

Рис. Б. 2.1.5. А. – Р. Лонг «Коннемара», 1971 р.

Рис. Б. 2.1.5. Б. – Р. Лонг «Коло в Андах», 1972 р.

Рис. Б. 2.1.5. В. – Р. Лонг «Камені», 1974 р., Ісландія.

Рис. Б. 2.1.5. Г. – Р. Лонг «Коло», 1974 р., Ірландія.

Рис. Б. 2.1.5. Д. – Р. Лонг «Лінія», 1974 р., Ірландія.

Рис. Б. 2.1.5. Е. – Р. Лонг «Камені, зібрані в коло», 1979 р., Марокко.



А.



Б.



В.



Г.



Д.



Е.

Рис. Б. 2.1.6. А. – Р. Лонг «Лінія», 1979 р., Японія.

Рис. Б. 2.1.6. Б. – Р. Лонг «Лінії в Болівії», 1981 р.

Рис. Б. 2.1.6. В. – Р. Лонг «Лінія в Шотландії», 1981 р.

Рис. Б. 2.1.6. Г. – Р. Лонг «Лінія і стежки в Болівії», 1981 р.

Рис. Б. 2.1.6. Д. – Р. Лонг «Коло», 1986 р., Шотландія.

Рис. Б. 2.1.6. Е. – Р. Лонг «Гаряче коло», 1988 р., Сахара.



А.



Б.

Рис. Б. 2.1.7. А. – Ч. Росс «Зірка Ахіз», поч. 1976 р., шт. Нью-Мексико, США.

Рис. Б. 2.1.7. Б. – Д. Таррелл «Кратер Роден», поч. 1977 р., «Розфарбована пустеля», північна Аризона, США.



А.



Б.



В.



Г.

Д.

Рис. Б. 2.1.8. Доісторичні кам'яні кулі. А. – Кам'яні кулі, Коста-Ріка, Америка.

Рис. Б. 2.1.8. Б. – Кам'яні кулі, Нова Зеландія.

Рис. Б. 2.1.8. В. – Кам'яні кулі, Боснія і Герцеговина, поблизу м. Завидовичі.

Рис. Б. 2.1.8. Г. – Кам'яні кулі, півострів Мангістау, Казахстан.

Рис. Б. 2.1.8. Д. – Кам'яні кулі, Єгипет.



А.



Б.

В.



Г.

Д.

Рис. Б. 2.1.9. А. – Кам'яні глечики, район Пхонсавана, провінція Хієнг Кхуанг, Лаос.

Рис. Б. 2.1.9. Б. – Кам'яний лабіринт «Вавилон», Кандалакша, Мурманська область, Росія.

Рис. Б. 2.1.9. В. – Кам'яний лабіринт, Соловецькі острови, Архангельська область, Росія.

Рис. Б. 2.1.9. Г. – Каїрн. Один з багатьох британських каїрнів, які відзначають місця масових поховань.

Рис. Б. 2.1.9. Д. – Каїрн для позначки шляху вздовж льодовика.



А.



Б.



В.



Г.



Д.

Рис. Б. 2.1.10. Стародавні мегалітичні споруди. А. – Кромлех. Свінсайд, Камбрія, Великобританія.

Рис. Б. 2.1.10. Б. – Кам'яні ряди Merrivale Rows, Дартмур, Великобританія.

Рис. Б. 2.1.10. В. – Курган «Брін Целль ДДУ», острів Англсі, Великобританія.

Рис. Б. 2.1.10. Г. – Дольмен, Нідерланди.

Рис. Б. 2.1.10. Д. – Кромлех, графство Уїлтшир, Великобританія.





А.



Б.



В.



Г.



Д.



Е.

Рис. Б. 2.1.11. Стародавні мегалітичні споруди. А. – Дольмен, Нідерланди.

Рис. Б. 2.1.11. Б. – Дольмени, Франція.

Рис. Б. 2.1.11. В. – Комплекс мегалітів у м. Карнак, Франція.

Рис. Б. 2.1.11. Г. – Піраміда, с. Еллінікон, острів Крит, Греція.

Рис. Б. 2.1.11. Д. – Нураги у с. Лоса, острів Сардинія, Італія.

Рис. Б. 2.1.11. Е. – Трулли в м. Альберобелло, Італія.



А.



Б.

Рис. Б. 2.1.12. А. – Лінії та геогліфи, Наска, Пампас-де-Хумана, Перу.

Рис. Б. 2.1.12. Б. – Лінії та геогліфи, Наска, Пампас-де-Хумана, Перу, (вид зблизька).



А.



Б.



В.



Г.

Рис. Б. 2.1.13. А. – Ісаму Ногучі «Скульптура, яка буде помітна з Марса» (проект), 1947.

Рис. Б. 2.1.13. Б. – Г. Байер «Земляний курган», 1954 р., м. Аспен, шт. Колорадо, США.

Рис. Б. 2.1.13. В. – А. Сонфіст «Пейзаж часу», 1965-2017 рр., м. Нью-Йорк, США.

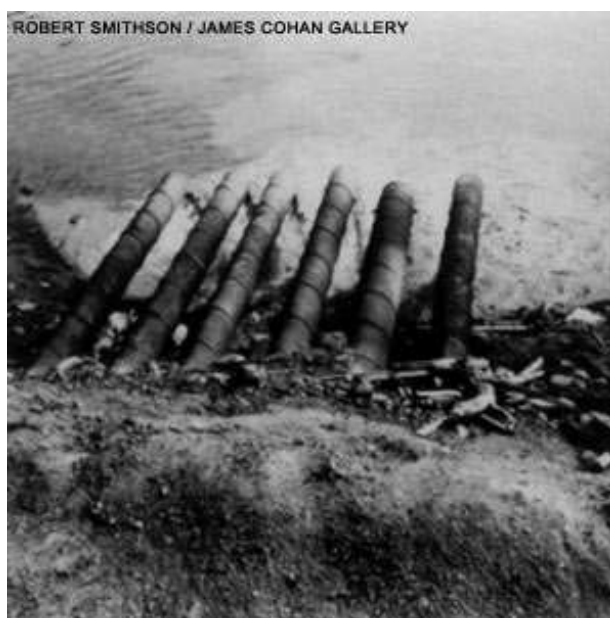
Рис. Б. 2.1.13. Г. – Р. Смітсон «Об'єднання Смоли й Ями Гравію» (модель), 1966 р.



А.



Б.

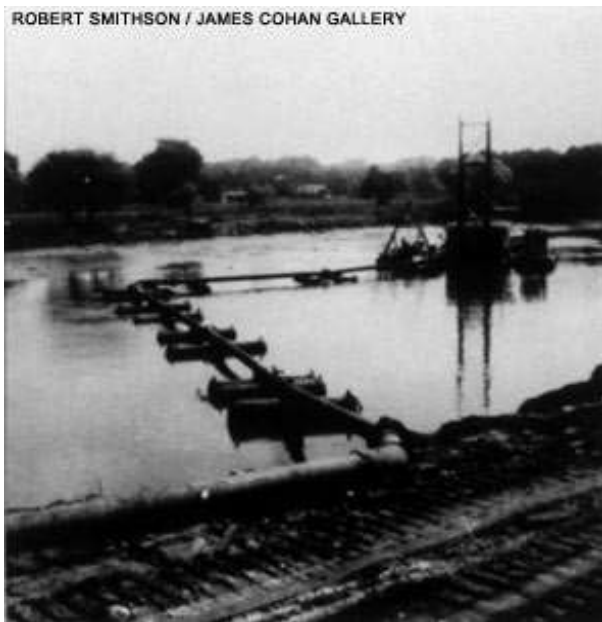


В.

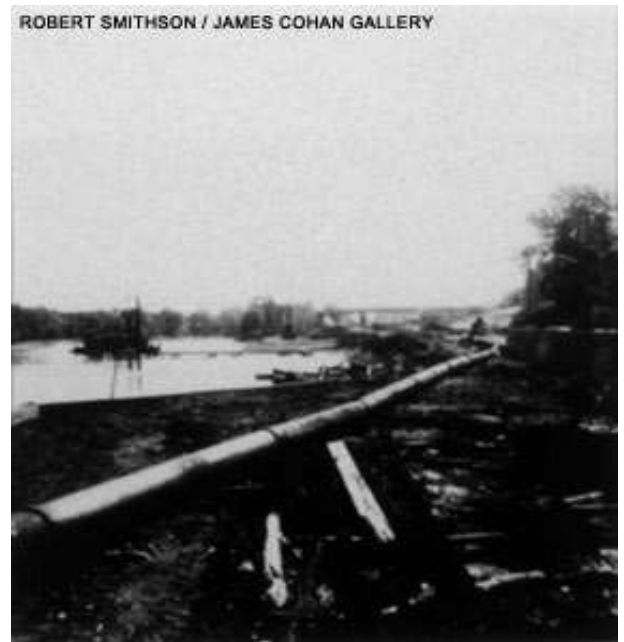
Рис. Б. 2.1.14. Фотодокументація акції Р. Смітсона «Пам'ятки Пассейк, 1967 р., шт. Нью Джерсі, США. А. – Р. Смітсон «Готель».

Рис. Б. 2.1.14. Б. – Р. Смітсон «Пам'ятник Мосту».

Рис. Б. 2.1.14. В – Р. Смітсон «Пам'ятник Водограю».



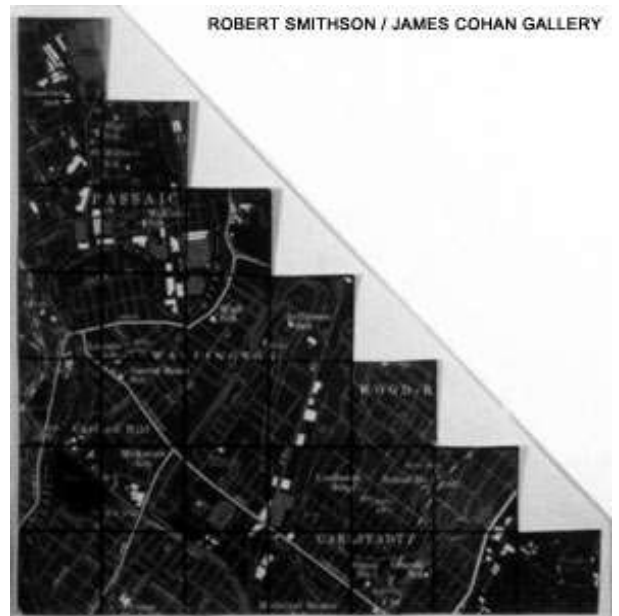
А.



Б.



В.



Г.

Рис. Б. 2.1.15. Фотодокументація акції Р. Смітсона «Пам'ятки Пассейк», 1967 р., шт. Нью Джерсі, США. А. – Р. Смітсон «Пам'ятник з понтонів, Насосний Кран».

Рис. Б. 2.1.15. Б. – Р. Смітсон «Великий Пам'ятник Труб».

Рис. Б. 2.1.15. В. – Р. Смітсон «Пам'ятник Пісочниці».

Рис. Б. 2.1.15. Г. – Р. Смітсон Карта на якій відзначені пам'ятники Пассейк.



А.



*Classical Indian forest site (see text)  
Rise/Transit Project, 1965-1979  
Atsugi, Lexington, New York  
© Agnes Denes*



*Agnes Denes clearing the forest  
Rise/Transit Project, 1965-1979  
Atsugi, Lexington, New York  
© Agnes Denes*



*Time Capsule placed underground in the ground 1987  
Rise/Transit Project, 1965-1979  
Atsugi, Lexington, New York  
October 2000  
© Agnes Denes*

Б.

Рис. Б. 2.1.16. А. – К. Ольденбург «Спокійний Громадський пам'ятник» 1967 р., Нью-Йорк, США.

Рис. Б. 2.1.16. Б. – А. Денес «Рис / Дерево / Поховання» 1968 р., м. Нью-Йорк, США.



А.



Б.



В.



Г.



Д.



Е.

Рис. Б. 2.1.17. А. – Кадзуо Ширага «Боротьба з брудом», 1955 р.

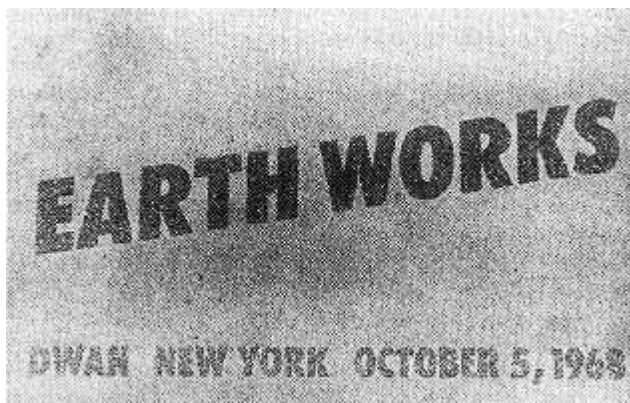
Рис. Б. 2.1.17. Б. – Кадзуо Ширага «Будь ласка, заходьте», 1955 р.

Рис. Б. 2.1.17. В. – Нобуо Секін «Мати-Земля», 1968 р., парк Сума Рикю, Кобе, Японія.

Рис. Б. 2.1.17. Г. – Ісаму Ногучі «Видимість і невидимість», 1962 р.

Рис. Б. 2.1.17. Д. – Р. Лонг «Сніжний слід», 1964 р.

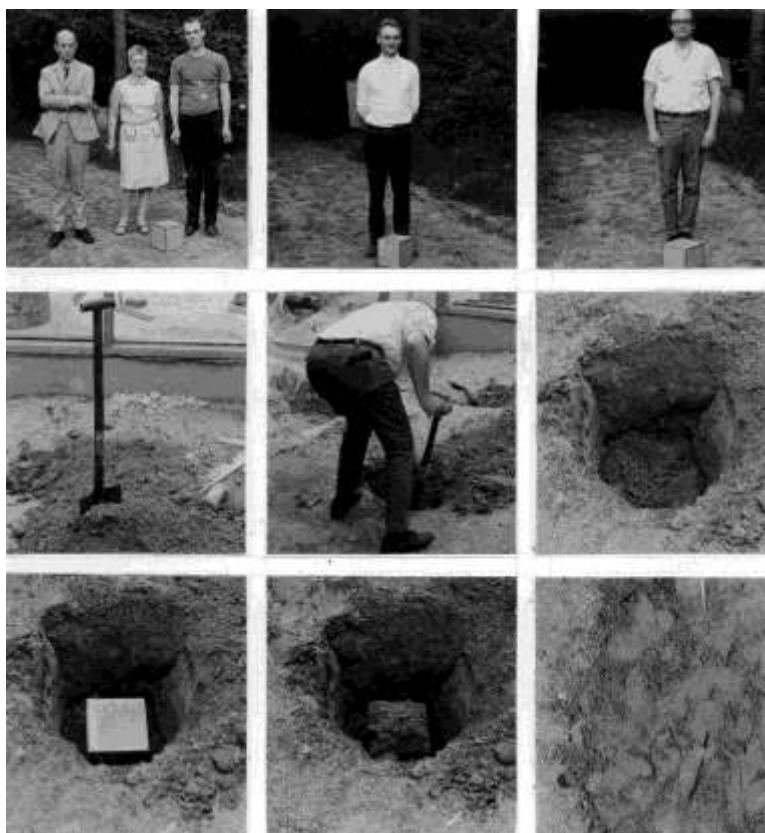
Рис. Б. 2.1.17. Е. – Р. Лонг «Лінія, зроблена ходьбою», 1967 р.



А.



Б.



В.



Г.

Рис. Б. 2.2.1. А. – Афіша першої виставки ленд-арту.

Рис. Б. 2.2.1. Б. – Перша виставка ленд-арту, яка проходила 5 жовтня 1968 р. в галереї В. Дван у м. Нью-Йорк.

Рис. Б. 2.2.1. В. – С. ЛеВитт «Похований куб», 1968 р.. Голандія.

Рис. Б. 2.2.1. Г. – У. Де Марія «Земляна кімната» у мюнхенській галереї Хайнер Фрідріх, Німеччина.





А.



Б.

Рис. Б. 2.2.2. А. – Міжнародний Арт Центр Омі, м. Нью-Йорк, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 2.2.2. Б. – Е. Айкок «Проста мережа підземних тунелів», 1975/2011 р. Карта з супутника.



А.



Б.

Рис. Б. 2.2.3. А. – Е. Айкок «Проста мережа підземних тунелів», 1975/2011 р., міжнародний Арт Центр Омі, м. Нью-Йорк, США.

Рис. Б. 2.2.3. Б. – М. Місс «Периметри / Павільйони / Принади», 1977-78 р., музей округу Нассау, Рослін, Лонг-Айленд, м. Нью-Йорк, США.



A.

Рис. Б. 2.2.4. А. – Н. Холт «Красвид крізь піщані дюни», 1972 р., шт. Род-Айленд, США.



Рис. Б. 2.2.5. А. – Н. Холт «Сонячні тунелі», 1973-76 рр., м. Лусін, шт. Юта, США. Карта зі супутника.

Рис. Б. 2.2.5. Б. – Н. Холт «Сонячні тунелі», м. Лусін, шт. Юта, США.



А.

Рис. Б. 2.2.6. А. – Н. Холт «Парк Темної Зірки» (1984 р.), округ Арлінгтон, шт. Вірджинія, США.



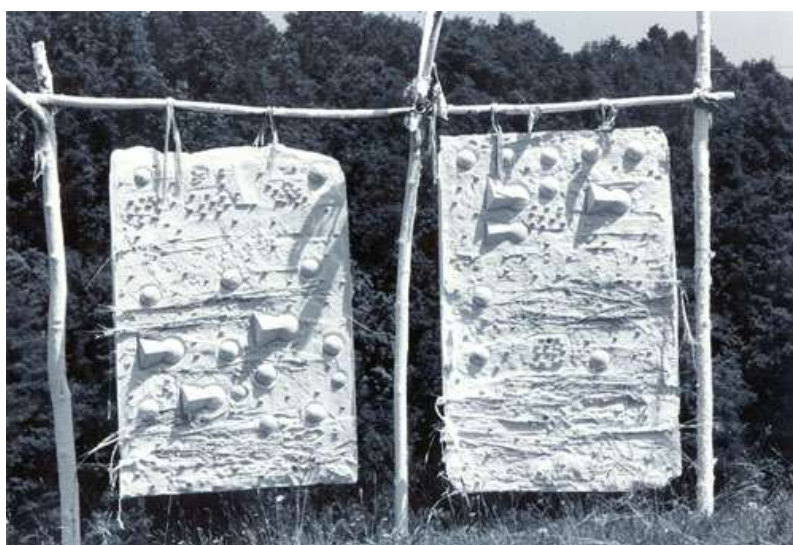
А.



Б.

Рис. Б. 2.3.1. Твори ленд-арту та ландшафтного дизайну за ознакою тимчасовості. А. – Р. Морріс «Пара» (1967-69 pp.), США.

Рис. Б. 2.3.1. Б. – Р. Морріс «Steam Work for Bellingham-II» (1974 p.), фонтан у Вашингтонському університеті, м. Сіетл, шт. Вашингтон, США.



А.

Рис. Б. 2.4.1. Міжнародний симпозіум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – М. Журавель «Сфероконсервація», 2001 р.



А.



Б.

Рис. Б. 2.4.2. Міжнародний симпозіум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – Н. Кохан, О. Кохан «Гавань 2», 2002 р.

Рис. Б. 2.4.2. Б. – П. Бевза, О. Литвиненко «Крейдяний годинник», 2002 р.





А.



Б.

Рис. Б. 2.4.3. Міжнародний симпозіум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – Н.Кохан «Шлях», 2003 р.

Рис. Б. 2.4.3. Б. – О. Кохан «Виміри», 2003 р.



А.



Б.

Рис. Б. 2.4.4. Міжнародний симпозіум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – М. Бекетова, Р. Мінін, Д. Боженко, Т. Осіпов, К. Аленінський, С. Харлашин «Млин», 2007 р.

Рис. Б. 2.4.4. Б. – Г. Гідора «Колекції накладень», 2003 р.



А.

Рис. Б. 2.4.5. Міжнародний симпозіум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – О. Животков, О. Красносельський «Місячний вершник», 2008 р.



А.



Б.

Рис. Б. 2.4.6. Міжнародний симпозиум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – Н. Кохан «Посвята Вазарелі», 2008 р.

Рис. Б. 2.4.6. Б. – Г. Гідора «Перевізник», 2008 р.



А.



Б.

Рис. Б. 2.4.7. Міжнародний симпозіум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – Н. Кохан, О. Кохан «Знак води», 2010 р.

Рис. Б. 2.4.7. Парк ленд-арту в Миропіллі, 2013 р., Сумська обл., Україна. Б. – А. Самофалов «12 місяців», 2013 р.



А.



Б.

Рис. Б. 2.4.8. Парк ленд-арту в Миропіллі, 2013 р., Сумська обл., Україна. А. – Г. Гідора «Обсерваторія».

Рис. Б. 2.4.8. Б.– Л. Гайнутдинова «Виток».



А.



Б.



В.



Г.

Рис. Б. 2.4.9. Парк ленд-арту в Миропіллі, 2013 р., Сумська обл., Україна. А. – Г. Гідора «Сонячний годинник».

Рис. Б. 2.4.9. Б. – С. Якунін «Маятник».

Рис. Б. 2.4.9. В. – Н. Кохан «Перекотиполе».

Рис. Б. 2.4.9. Г. – В. Кохан «Бутон».



А.



Б.



В.

Рис. Б. 2.4.10. Парк ленд-арту в Миропіллі, 2013 р., Сумська обл., Україна.

А. – К. Аленінський «Прохід. Білі дзвони» (вид з одного боку).

Рис. Б. 2.4.10. Б. – К. Аленінський «Прохід. Білі дзвони» (вид з іншого боку).

Рис. Б. 2.4.10. В. – В. Кохан «Кубок».





А.



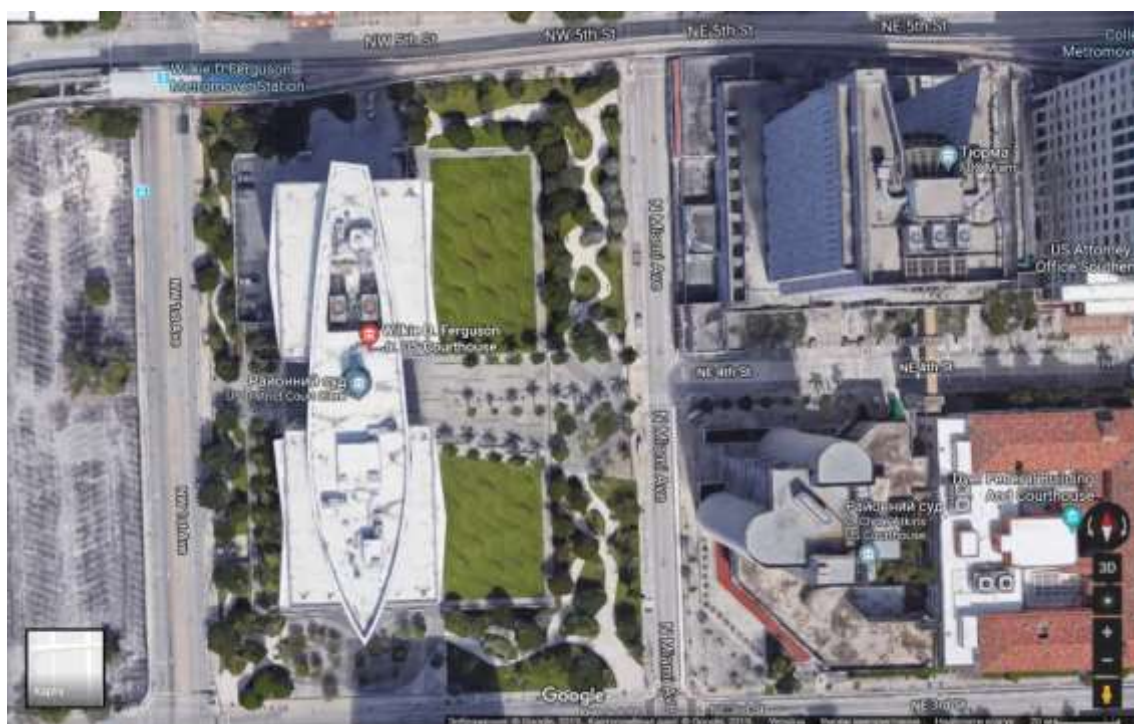
Б.

Рис. Б. 3.1.1. Контекстні твори ленд-арту. А. – М. Лін «Хвильове поле», 1995 р., м. Енн-Арбор, шт. Мічиган, США.

Рис. Б. 3.1.1. Б. – М. Лін «Хвильове поле», м. Енн-Арбор. Карта з супутника.



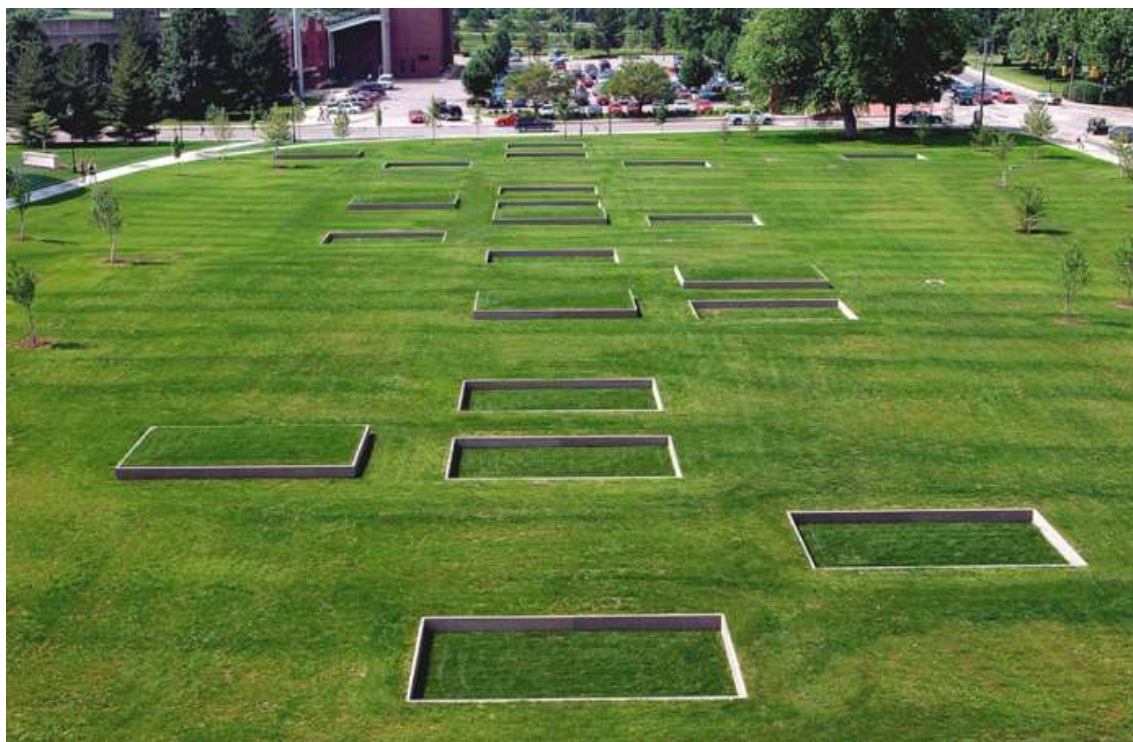
А.



Б.

Рис. Б. 3.1.2. Контекстні твори ленд-арту. А. – М. Лін «Тріпотіння», 2005 р., м. Маямі, шт. Флорида, США.

Рис. Б. 3.1.2. Б. – М. Лін «Тріпотіння», м. Маямі. Карта з супутника.



А.



Б.

Рис. Б. 3.1.3. Контекстні твори ленд-арту. А. – М. Лін «Вхід», Університет Огайо, 2004 р., м. Атенс, шт. Огайо, США.

Рис. Б. 3.1.3. Б. – М. Лін «Вхід», Університет Огайо. Карта з супутника.



А.



Б.

Рис. Б. 3.1.4. Контекстні твори ленд-арту. А. – Ч. Дженкс «Клітина», 2003-2005 рр., м. Інвернесс, Шотландія.

Рис. Б. 3.1.4. Б. – Ч. Дженкс «Клітина», м. Інвернесс, Шотландія. Карта з супутника.



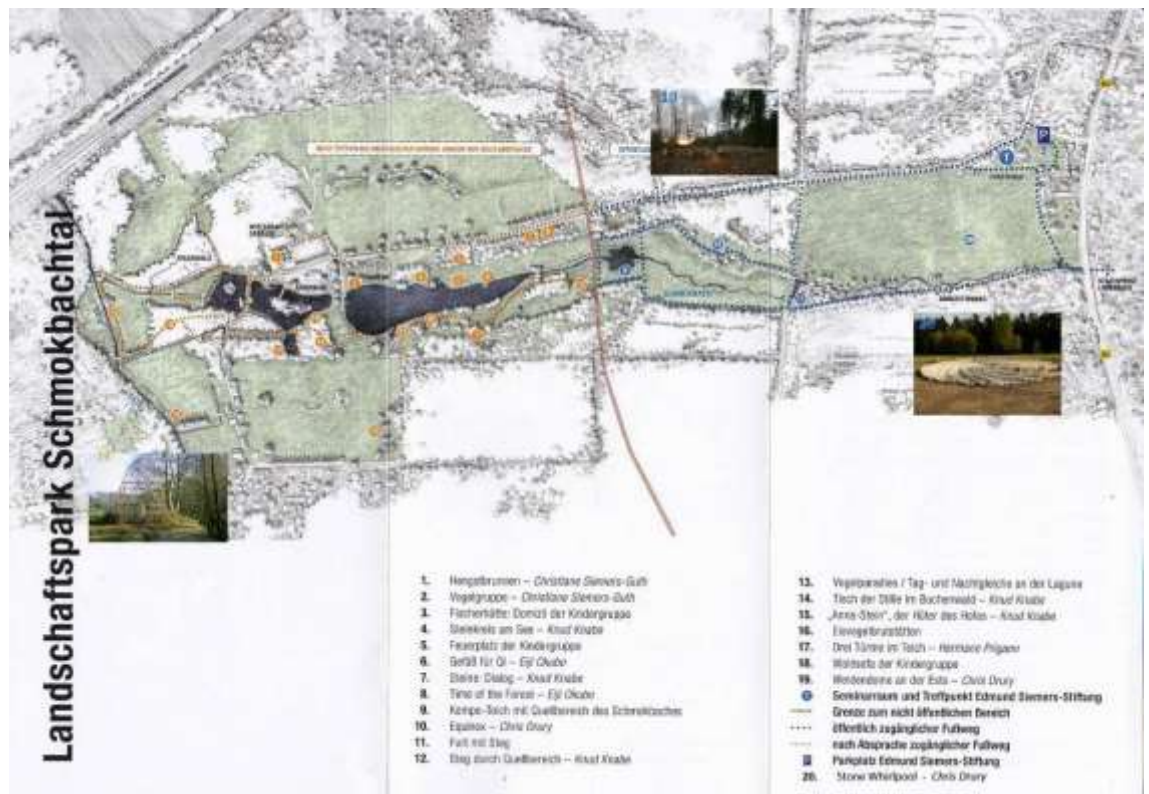
А.



Б.

Рис. Б. 3.1.5. Контекстні твори ленд-арту. А. – Ч. Дженкс «Клітина та ДНК», 2002-2003 рр., м. Глазго, Шотландія.

Рис. Б. 3.1.5. Б. – Ч. Дженкс «Клітина та ДНК», м. Глазго. Карта з супутника.



A.



B.

Рис. Б. 3.1.6. Ландшафтний парк Шмокбаштал (Німеччина). А. – Карта з творами художників.

Рис. Б. 3.1.6. Б. – Карта ландшафтного парку Шмокбаштал з супутника. Твори К. Друрі.



А.



Б.

Рис. Б. 3.1.7. Поєднання геопластики і каменю у контекстному творі ленд-арту.

А. – К. Друрі «Рівнодення», 2008 р., ландшафтний парк Шмокбаштал, Німеччина. Карта з супутника.

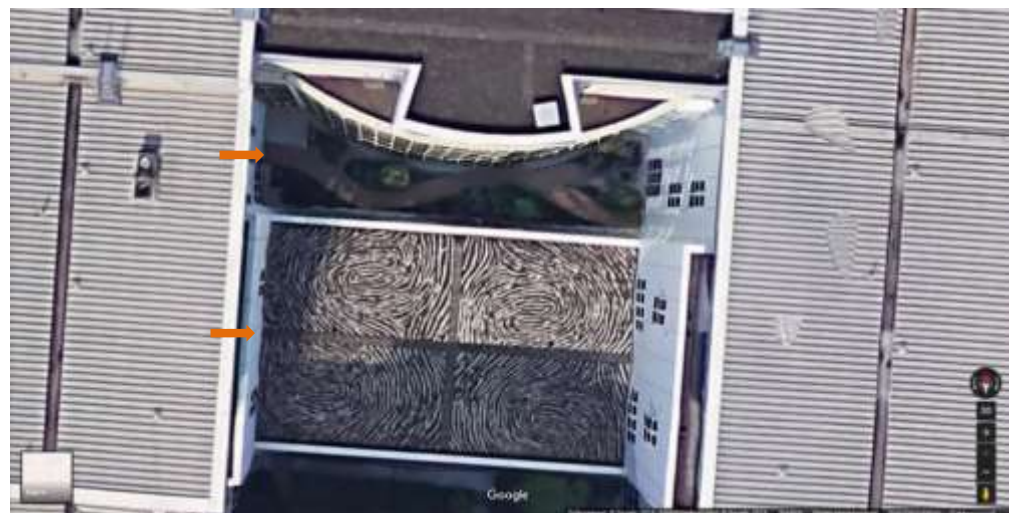
Рис. Б. 3.1.7. Б. – К. Друрі «Рівнодення», ландшафтний парк Шмокбаштал.



А.



Б.



В.

Рис. Б. 3.1.8. Формування контекстних творів ленд-арту за допомогою каменю.

А. – К. Друрі «Ріки каменю», 2004 р., м. Дадлі, Великобританія.

Рис. Б. 3.1.8. Б.– К. Друрі «Відбиток пальця», 2004, м. Дадлі, Великобританія.

Рис. Б. 3.1.8. В. – К. Друрі «Ріки каменю» і «Відбиток пальця». Карта з супутника.





А.



Б.

Рис. Б. 3.1.9. Формування контекстних творів ленд-арту за допомогою каменю.

А. – К. Друрі «Луна серця» (2007 р.), м. Лондон, Великобританія.

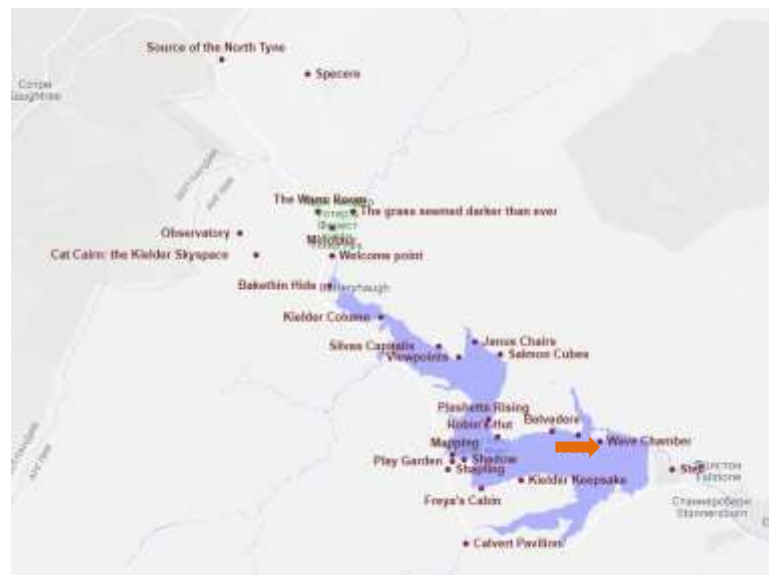
Рис. Б. 3.1.9. Б. – К. Друрі «Луна серця». Карта з супутника.



А.



Б.



В.

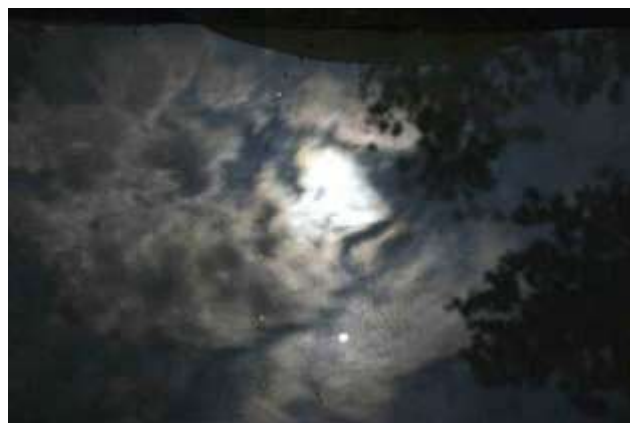
Рис. Б. 3.1.10. Камера обскура. А. – К. Друрі «Палата Хвилі», 1995 р., Нортамберленд, парк Кілдер Уотер & Форест, Великобританія.

Рис. Б. 3.1.10. Б. – Схема функціонування камери обскура.

Рис. Б. 3.1.10. В. – Туристичний маршрут з творами мистецтва та архітектури в парку Кілдер Уотер & Форест. К. Друрі «Палата Хвилі». Карта з супутника.



А.



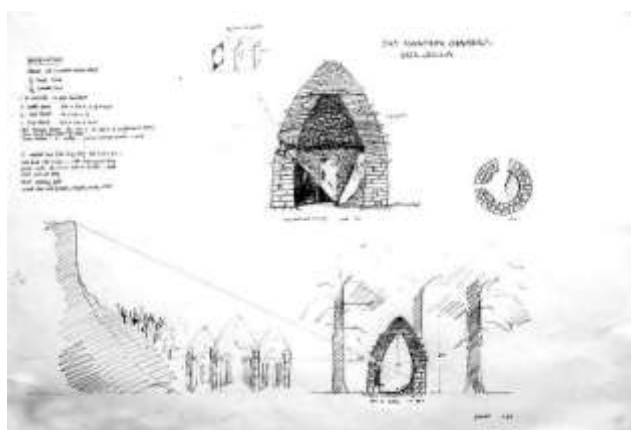
Б.

Рис. Б. 3.1.11. Камера обскура. А. – Місце встановлення камери обскура. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.11. Б. – К. Друрі «Зоряна палата», 2006 р., м. Нашвілл, шт. Теннессі, США.



A.



Б.

Рис. Б. 3.1.12. А. – Парк Арте Селла, м. Борго-Вальсугана, Італія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.12. Б. – Камера обскура. К. Друрі «Палата небесних гір», 2010, парк Арте Селла.



А.

Рис. Б. 3.1.13. Формування творів ленд-арту за допомогою каменю. А. – П. Лейтон, Д. Гейст «Барум Стеннінг», 2007 р., м. Барнсталл, Великобританія.



A.

Рис. Б. 3.1.14. А. – Е. Гольдсворті «Кошари», 1996-2003 рр., Національний парк Озерний край, Великобританія.



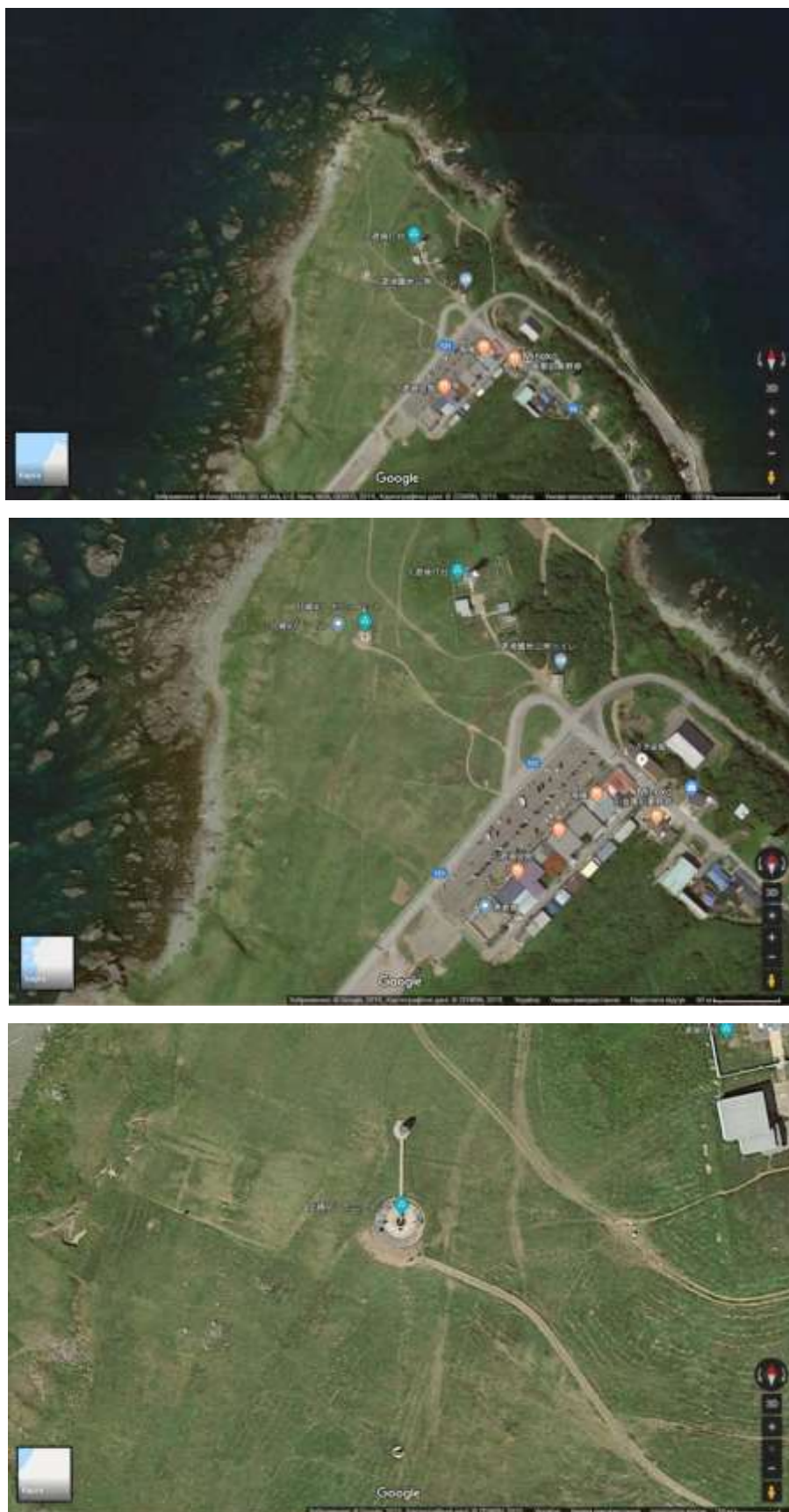
А.



Б.

Рис. Б. 3.1.15. А. – Е. Гольдсворті «Кам'яна ріка». Місце встановлення. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.15. Б. – Е. Гольдсворті «Кам'яна ріка», 2002, Стенфордський університет, м. Стенфорд, шт. Каліфорнія, США.



A.

Рис. Б. 3.1.16. А. – Макото Йошида «Північна Широта 40°», 1990 р., територія національного парку, префектура Акіта, Японія. Карта з супутника.





A.

Рис. Б. 3.1.17. А. – Макото Йошида «Північна Широта 40°», 1990 р., територія національного парку, префектура Акіта, Японія.



А.



Б.



В.



Г.

Рис. Б. 3.1.18. А. – К. Дімопулос «Сині дерева», музей мистецтв Семюеля П. Харна, шт. Флоріда, США, 2012 р.

Рис. Б. 3.1.18. Б. – К. Дімопулос «Сині дерева», університет Флориди, м. Гейнсвілл, шт. Флоріда, США, 2012 р.

Рис. Б. 3.1.18. В. – К. Дімопулос «Сині дерева», м. Кенмор, шт. Вашингтон, США, 2012 р.

Рис. Б. 3.1.18. Г. – К. Дімопулос «Сині дерева», м. Х'юстон, шт. Техас, США, 2013 р.



А.



Б.

Рис. Б. 3.1.19. А. – Й. Бойс Акція «7000 дубів», 1982 р., м. Кассель, Німеччина.

Рис. Б. 3.1.19. Б. – Й. Бойс Акція «7000 дубів», 1996 р., м. Нью-Йорк, США.



А.



Б.

Рис. Б. 3.1.20. А. – Місце встановлення інсталяції «Вуаль дерев». Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.20. Б. – Д. Лоуренс, Джи Сук Хань «Вуаль дерев», 1999 р., м. Сідней, Австралія.



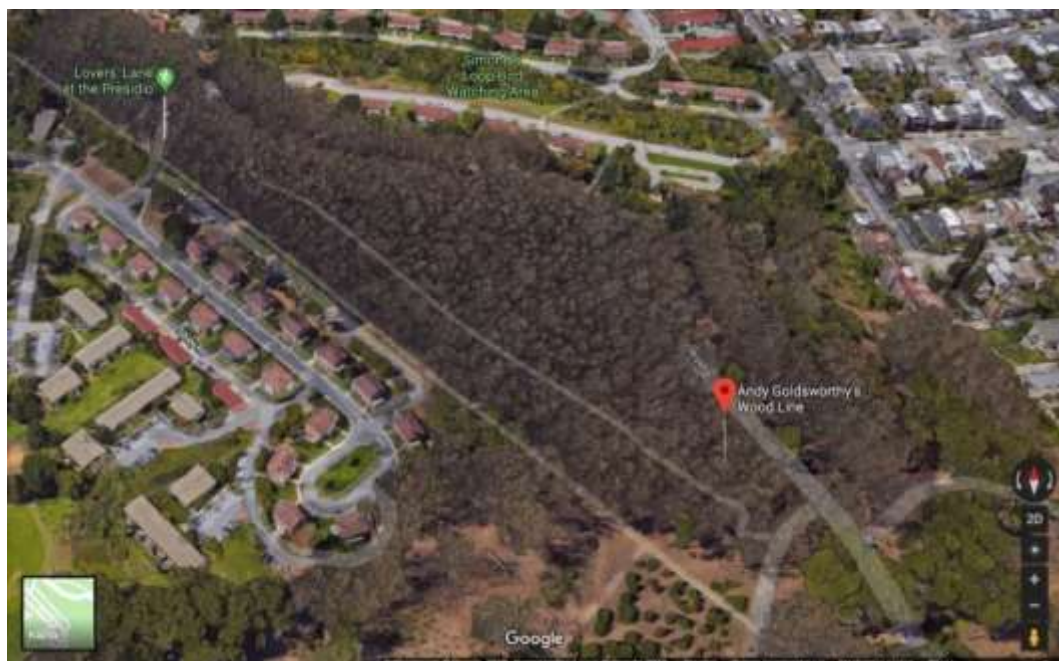
А.



Б.

Рис. Б. 3.1.21. А. – Е. Гольдсворті «Шпиль» і «Лінія дерева». Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.21. Б. – Е. Гольдсворті «Шпиль», 2008 р., м. Сан Франциско, шт. Каліфорнія, США.



А.



Б.

Рис. Б. 3.1.22. А. – Е. Гольдсворті «Лінія дерева», 2011 р., м. Сан Франциско, шт. Каліфорнія, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.22. Б. – Е. Гольдсворті «Лінія дерева», м. Сан Франциско.



А.



Б.

Рис. Б. 3.1.23. А. – П. Догерті «Великі Натуральні», 2014 р., Університет Центрального Арканзасу, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.23. А. – П. Догерті «Великі Натуральні», Університет Центрального Арканзасу.



А.



Б.

Рис. Б. 3.1.24. А. – П. Догерті «Глибоко в серці», 2015 р., Техаський університет А&М, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.24. Б. – П. Догерті «Глибоко в серці», Техаський університет А&М.



In Area Map



А.



Б.



В.

Рис. Б. 3.1.25. А. – Область встановлення твору на мапі.

Рис. Б. 3.1.25. Б. – Ре Ямада, Аяко Ямада «Природний проект Накасато», 2003 р., Накасато, Японія.

Рис. Б. 3.1.25. В. – «Природний проект Накасато». Карта з супутника.

In Area Map



А.



Б.

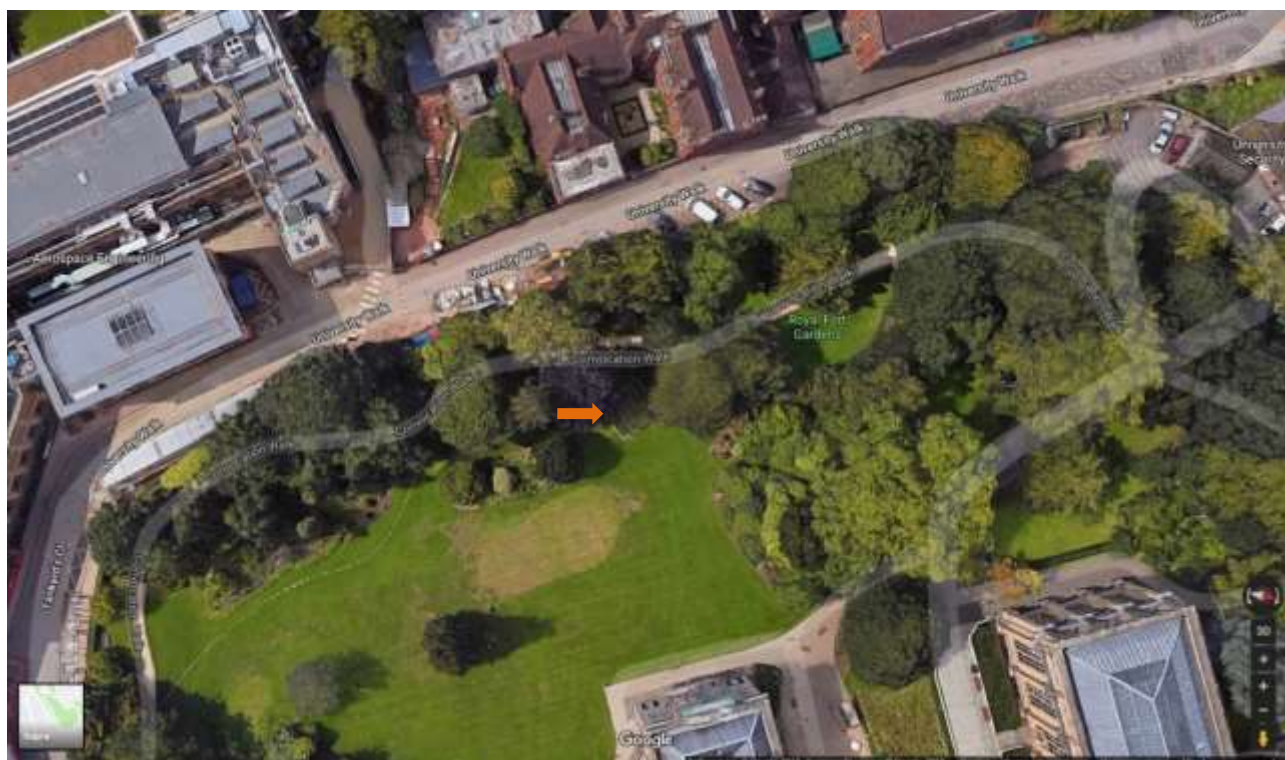


В.

Рис. Б. 3.1.26. А. – Область встановлення твору на мапі.

Рис. Б. 3.1.26. Б. – Ілля й Емілія Кабакови «Лан рису», 2000 р., передмістя Токамаці, Японія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.26. В. – Ілля та Емілія Кабакови «Лан рису», передмістя Токамаці.



А.



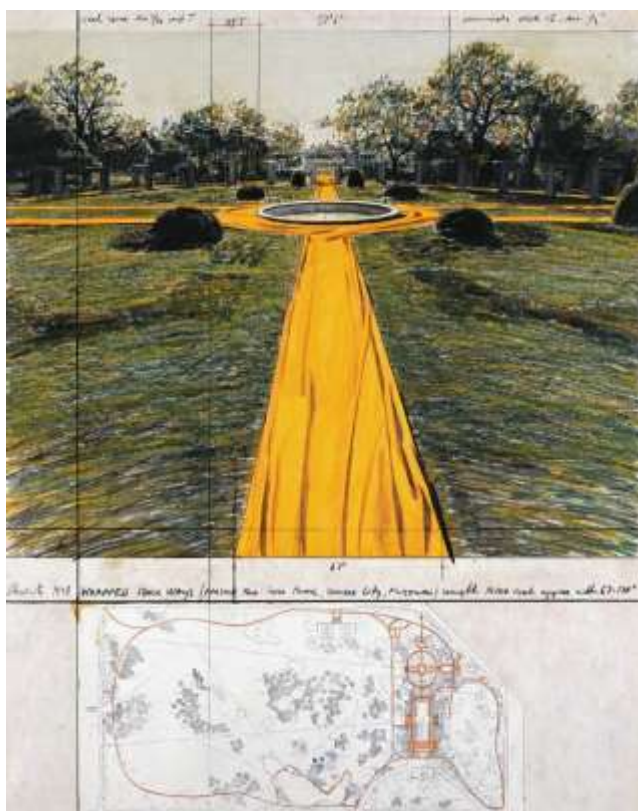
Б.

Рис. Б. 3.1.27. А. – Й. Хейн «Знайди мене», 2009 р., Бристольський Університет, Великобританія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.27. Б. – Й. Хейн «Знайди мене», Бристольський Університет.



А.



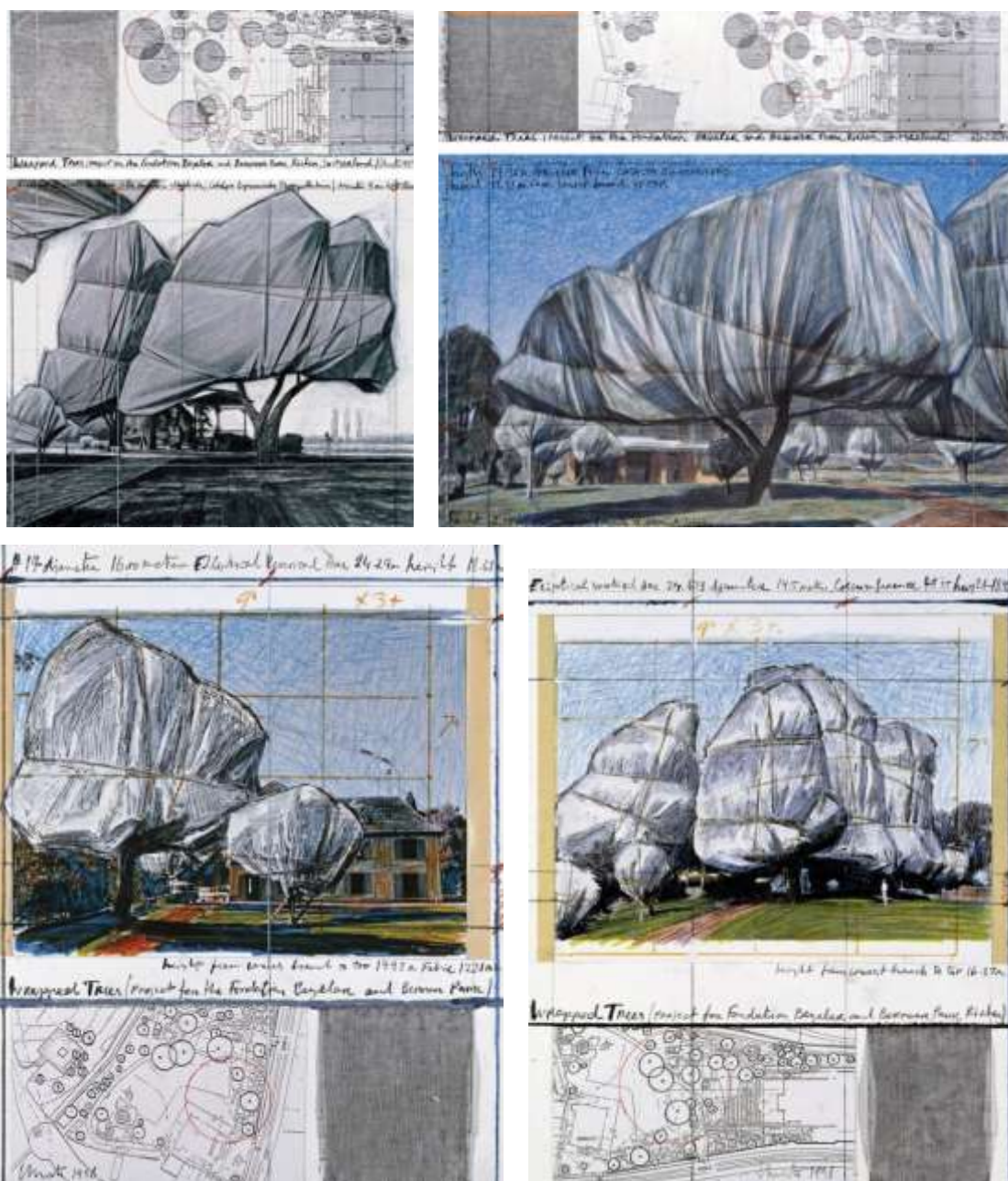
Б.

Рис. Б. 3.1.28. А. – Меморіальний парк Джейкоба Л. Леоза, м. Канзас-Сіті, шт. Міссурі, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.28. Б. – Крісто й Жанна Клод «Обгорнені прогулянкові доріжки», 1978 р., меморіальний парк Джейкоба Л. Леоза.



А.



Б.

Рис. Б. 3.1.29. А. – Музей сучасного мистецтва у м. Базель, Швейцарія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.29. Б. – Крісто й Жанна Клод «Упаковані дерева». Плани та ескізи.



А.



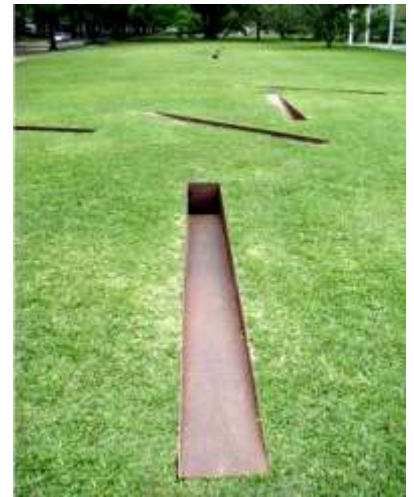
Б.

Рис. Б. 3.1.30. А. – Схема «встановлення» упакованих дерев.

Рис. Б. 3.1.30. Б. – Крісто й Жанна Клод «Упаковані дерева», 1998 р., м. Базель, Швейцарія.



А.



Б.

Рис. Б. 3.2.1. А. – Приватний музей сучасного мистецтва, м. Х'юстон, шт. Техас, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.1. Б. – М. Хейзер «Ізольована маса», «Зигзаг» і «Розсіяти», приватний музей сучасного мистецтва, м. Х'юстон.



А.



Б.

Рис. Б. 3.2.2. А. – Г. Байер «Мілл Крік Каньйон», 1982 р., графство Кент, шт. Вашингтон, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.2. Б. – Г. Байер «Мілл Крік Каньйон».





А.



Б.

Рис. Б. 3.2.3. А. – Аеропорт Схіпгол, м. Амстердам. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.3. Б. – парк ленд-арту Бьютеншот, 2013 р., аеропорт Схіпгол, м. Амстердам, Нідерланди.



Рис. Б. 3.2.4. А. – Ч. Дженкс «Сад космічних роздумів», поч. 1989 р., м. Дамфріс, Шотландія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.4. Б. – Ч. Дженкс «Сад космічних роздумів». Курган «Равлик».

Рис. Б. 3.2.4. В. – Ч. Дженкс «Сад космічних роздумів». Тераса «Чорна діра».

Рис. Б. 3.2.4. Г. – Ч. Дженкс «Сад космічних роздумів». «Касад-Всесвіт».



А.



Б.

Рис. Б. 3.2.5. А. – Ч. Дженкс «Рельєф Уеда», 1999-2002 рр., м. Единбург, Шотландія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.5. Б. – Ч. Дженкс «Рельєф Уеда», м. Единбург.



А.



Б.

Рис. Б. 3.2.6. А. – Ч. Дженкс «Північна богиня», 2005-2012 рр., неподалік від м. Ньюкасл, Англія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.6. Б. – Ч. Дженкс «Північна богиня», неподалік від м. Ньюкасл.



А.



Б.

Рис. Б. 3.2.7. А. – Ч. Дженкс «Кравік Мультивсесвіт», 2015 р.. Розташовується парк між містами Санквхар, Дамфріс і Галлоуей, Шотландія. Карта з супутника.  
Рис. Б. 3.2.7. Б. – Ч. Дженкс «Кравік Мультивсесвіт». План.

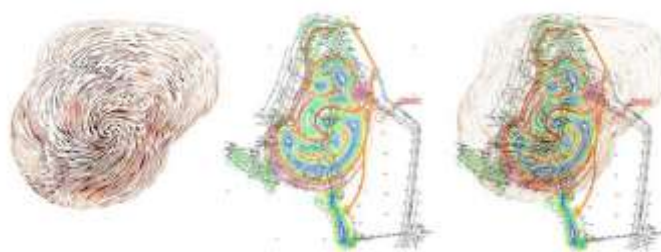


A.

Рис. Б. 3.2.8. А. – Ч. Дженкс «Кравік Мультивсесвіт», 2015 р.. Шотландія.



А.



Б.

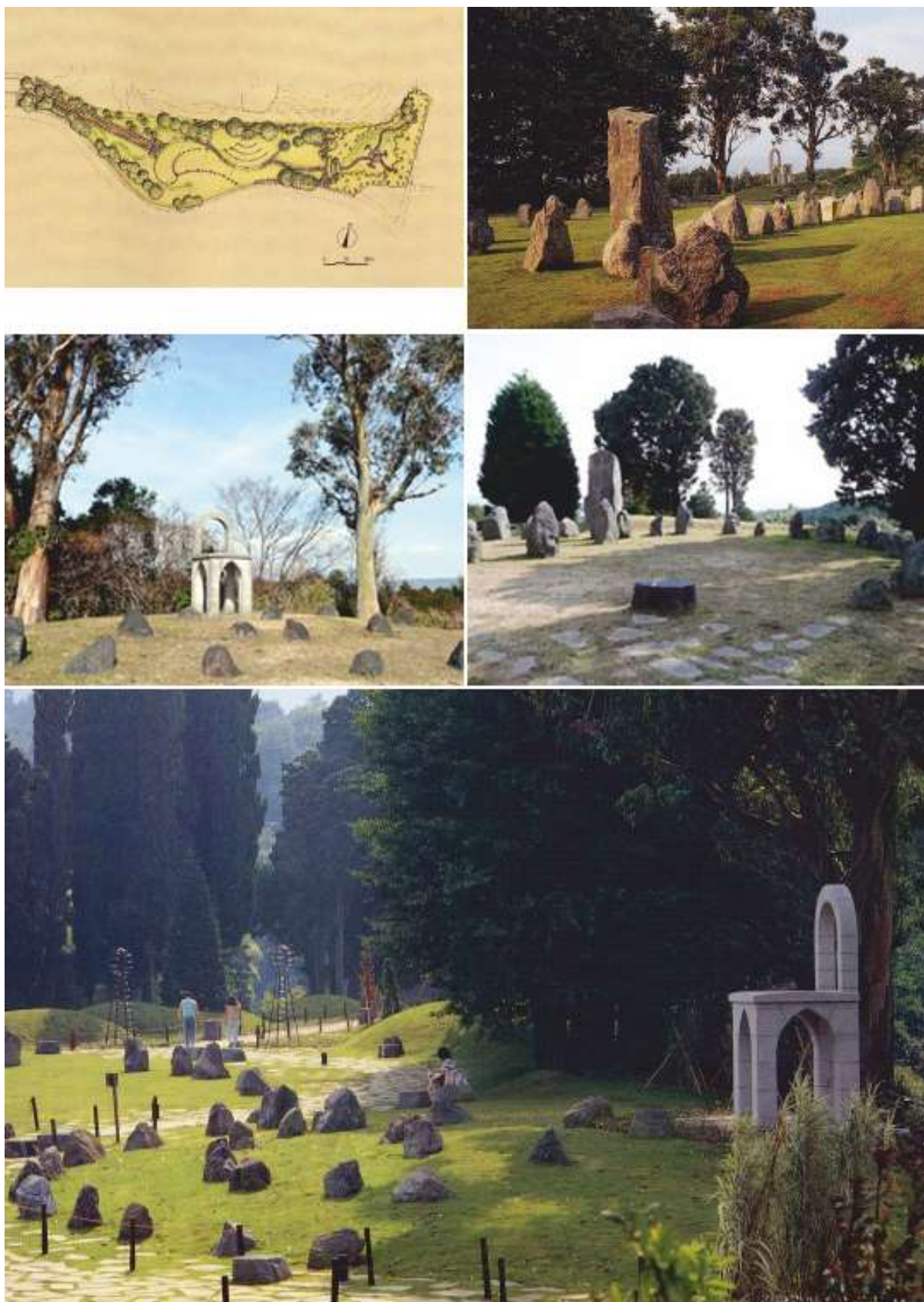


В.

Рис. Б. 3.2.9. А. – К. Друрі «Серце очерету», 2005 р., м. Льюїс, Східний Сассекс, Великобританія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.9. Б. – План території копіює модель кровотоку в серці людини.

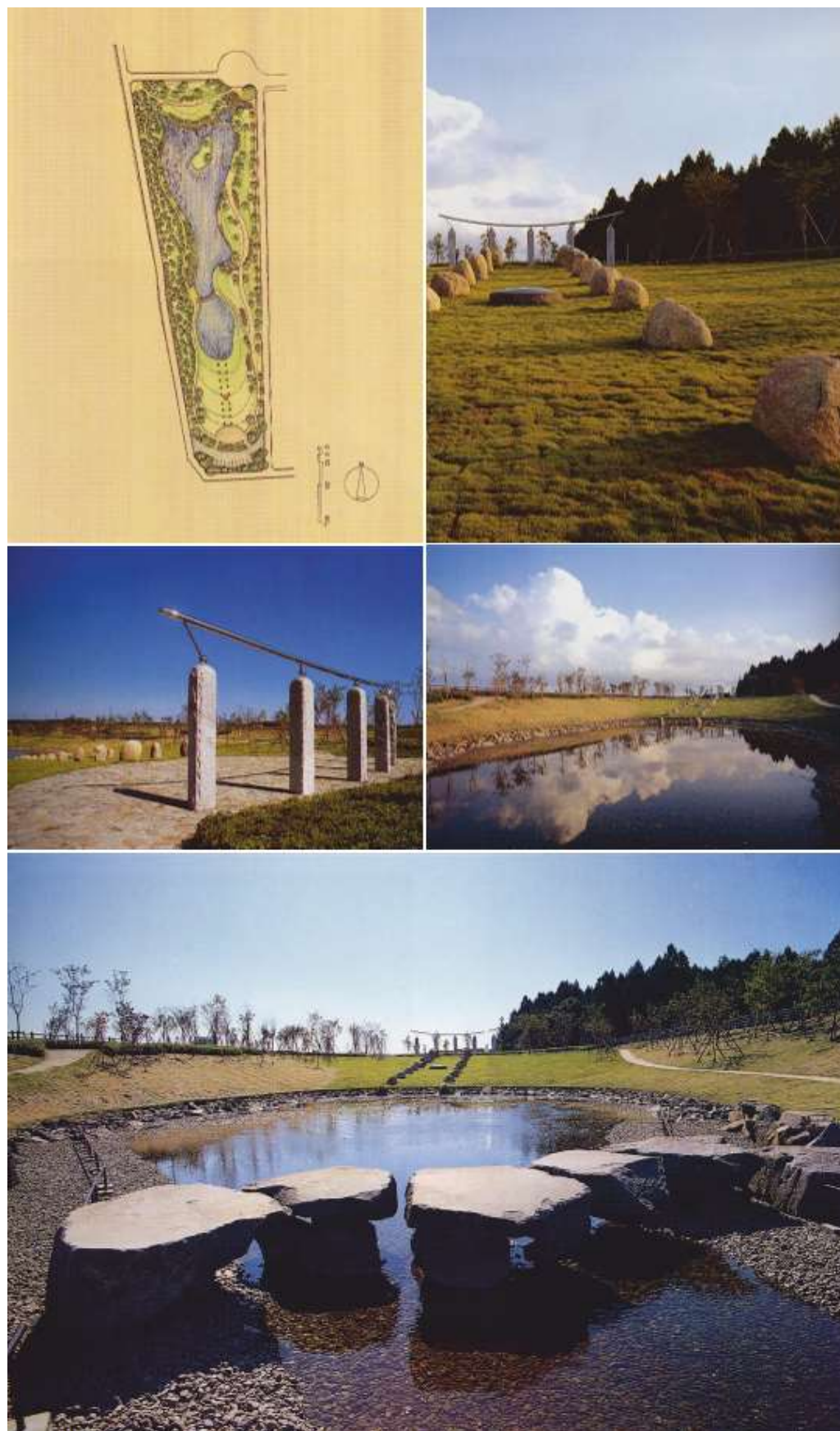
Рис. Б. 3.2.9. В. – Парк «Серце очерету». Вид зверху. Аерозйомка.



А.

Рис. Б. 3.2.10. А. – Макото Йошида «Зеленый парк Одавара-Тсюмура», 1990 р., префектура Канагава, Япония.





А.

Рис. Б. 3.2.11. А. – Макото Йошида «Парк Накасейбу», 1993 р., територія Nakaseibu Industrial Housing Complex (префектура Ібаракі), Японія.



А.



Б.

Рис. Б. 3.2.12. А. – М. Хайзер «Левітуюча маса», 2012 р., м. Лос-Анджелес, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.12. Б. – М. Хайзер «Левітуюча маса», м. Лос-Анджелес.



А.



Б.

Рис. Б. 3.2.13. А. – Ліс Фонтенбло, Франція. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.13. Б. – К. Конрадс «Ворота», 2004 р., ліс Фонтенбло, Франція.



A.



Б.

Рис. Б. 3.2.14. А. – Мапа парку Шмокбаштал, Німеччина.

Рис. Б. 3.2.14. Б. – К. Друрі «Вербові куполи на Есте», 2002 р., парк Шмокбаштал.



А.



Б.

Рис. Б. 3.2.15. А. – Парк Шмокбаштал, Німеччина. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.15. Б. – К. Друрі «Народження енергетики в Недернхоф», 2014 р., парк Шмокбаштал.



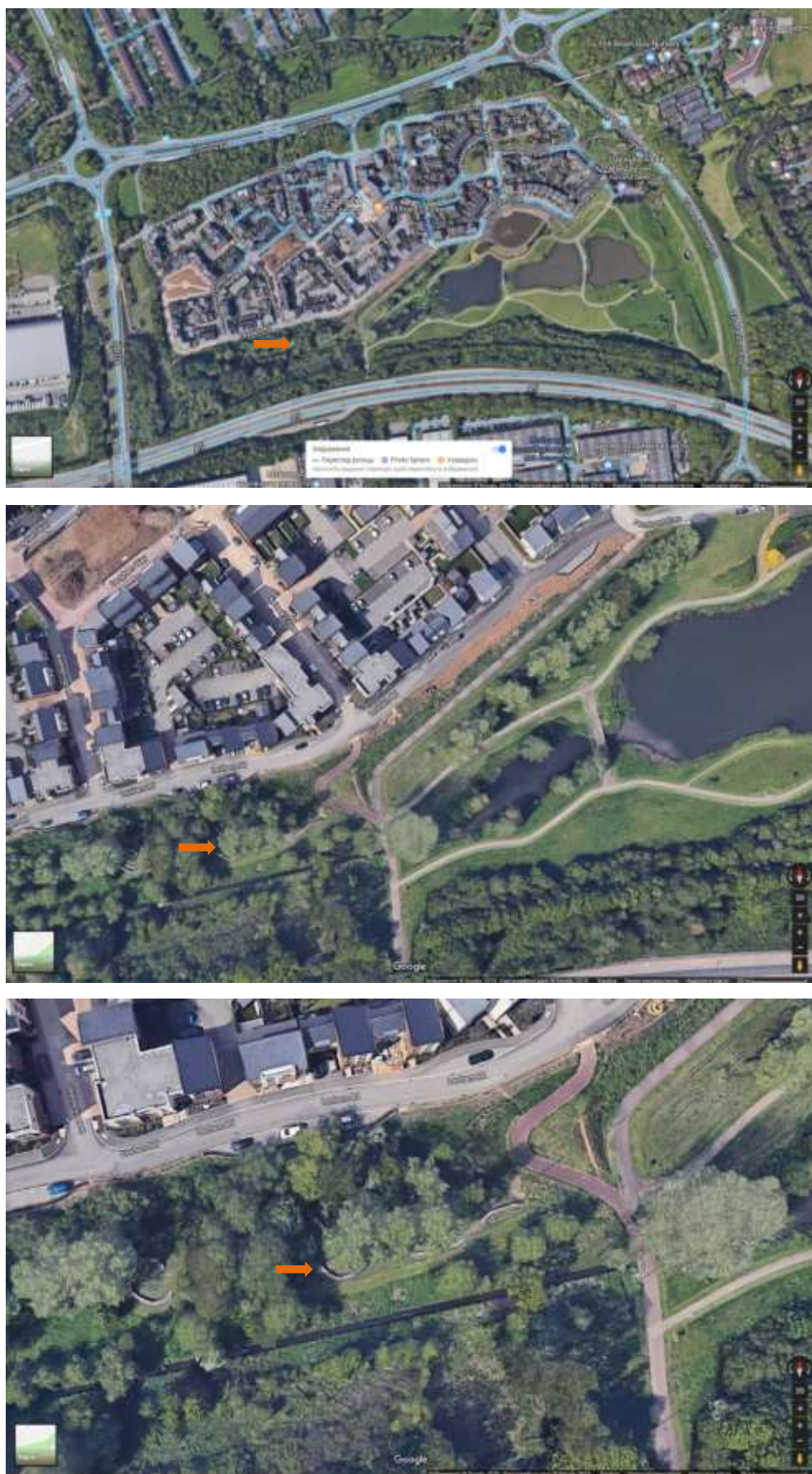
А.



Б.

Рис. Б. 3.2.16. А. – К. Друрі «Вуглецевий басейн», маєток Шомон-сюр-Луар, Франція. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.16. Б. – К. Друрі «Вуглецевий басейн», 2014 р., Пре-Дю-Гоулоуп, маєток Шомон-сюр-Луар, Франція.



А.

Рис. Б. 3.2.17. А. – К. Друрі «Водяний Змій Ашленд», 2014 р., м. Мілтон-Кінз, Великобританія. Карта з супутника.



А.

Рис. Б. 3.2.18. А. – К. Друрі «Водяний Змій Ашленд», 2014 р., м. Мілтон-Кінз, Великобританія.





А.



Б.



В.

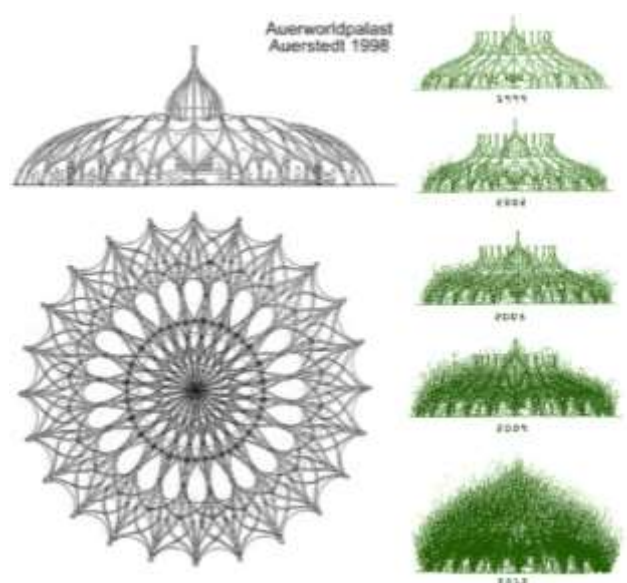
Рис. Б. 3.2.19. А. – Зоопарк в Ешборо, «дитяча зона» (KidZone), шт. Північна Кароліна, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.19. Б. – П. Догерті «Готовий чи ні», 2013 р., зоопарк в Ешборо.

Рис. Б. 3.2.19. В. – П. Догерті «За лісовою завісою» (2015 р.) Ботанічний сад, шт. Північна Кароліна, США.



А.



Б.



В.

Рис. Б. 3.2.20. А. – Місце встановлення «Палацу». Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.20. Б. – Схема побудови палацу.

Рис. Б. 3.2.20. В. – М. Калберер і група «Ательє Санфте Структура» проект «Палац», 1998 р., Ауерштедт, Німеччина.



А.



Б.



В.



Г.



Д.

Рис. Б. 3.2.21. А. – Парк Арте Селла, Борго-Вальсугана, Італія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.21. Б. – Парк Арте Селла. Д. Маурі «Собор», 2002 р.. Вид здалеку.

Рис. Б. 3.2.21. В. – Д. Маурі «Собор», 2002 р.. Деталі.

Рис. Б. 3.2.21. Г. – Д. Маурі «Собор», 2002 р., парк Арте Селла.

Рис. Б. 3.2.21. Д. – Д. Маурі «Собор», 2010 р., гора Арера, Бергамо, Північ Італії.



А.



Б.

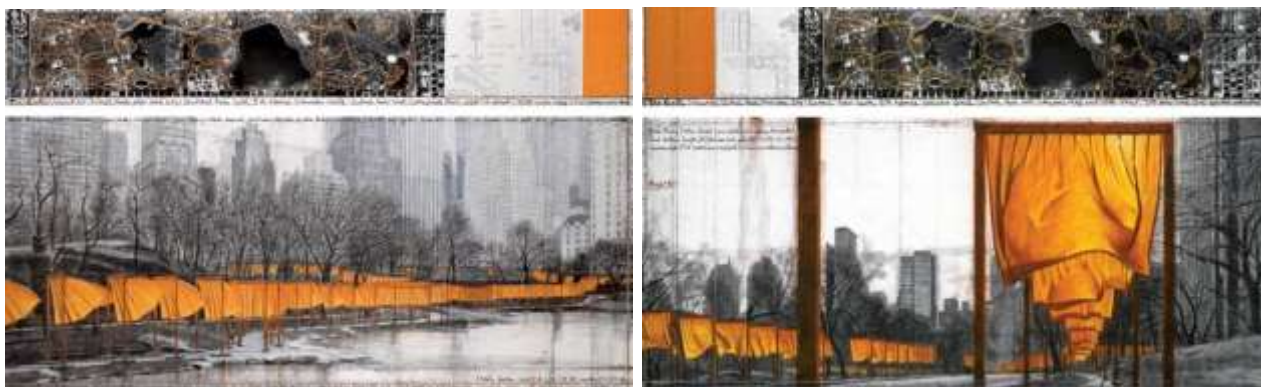


В.

Рис. Б. 3.2.22. А. – Бізнес-парк NKaR, Німеччина. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.22. Б. – О. Сторз, Ф. Людвіг, Х. Швертфегер «Міст», 2005 р., бізнес-парк NKaR, Німеччина.

Рис. Б. 3.2.22. В. – О. Сторз, Ф. Людвіг, Х. Швертфегер «Міст», бізнес-парк NKaR. Вид зблизька.



А.



Б.

Рис. Б. 3.2.23. А. – Крісто й Жанна Клод «Ворота», 1979-2005 р., м. Нью-Йорк, США. Плани та ескізи.

Рис. Б. 3.2.23. Б. – Крісто й Жанна Клод «Ворота», 1979-2005рр., м. Нью-Йорк, США.

**ДОДАТОК В****ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ**

- Рис. Б. 2.1.1. А. – К. Друрі «Каірн з вогнем». 1989 р..
- Рис. Б. 2.1.1. Б. – К. Друрі «Каірн, покритий ліщиною», 1993 р..
- Рис. Б. 2.1.1. В. – К. Друрі «Каірни сім сестер», 1995 р..
- Рис. Б. 2.1.1. Г. – К. Друрі «Каірн», 1997 р..
- Рис. Б. 2.1.1. Д. – К. Друрі «Сфери річки Шіманто», 1997 р., Хігасіцуно-мура, префектура Кочі, Японія.
- Рис. Б. 2.1.1. Е. – К. Друрі «Палата хмари», 1990 р., Бельгія.
- Рис. Б. 2.1.2. А. – К. Друрі «Палата хмари», 1990 р., м. Віклов, Ірландія.
- Рис. Б. 2.1.2. Б. – К. Друрі «Палата Хмари Клохана» 1992 р., м. Дублін, Ірландія.
- Рис. Б. 2.1.2. В. – К. Друрі «Палата Хмари Сент-Джеймса», 1993 р., Сент-Джеймс, Пікаділі, галерея Ребека Хосак, м. Лондон.
- Рис. Б. 2.1.2. Г. – К. Друрі «Відбиток», 2006 р., Хоув парк, м. Брайтон, Великобританія.
- Рис. Б. 2.1.3. А. – Е. Гольдсворті «Лабіринт», 1988-89 рр., м. Сандерленд, Великобританія.
- Рис. Б. 2.1.3. Б. – Е. Гольдсворті «Каірн», 1997 р., острів Херринг, Вікторія, Австралія.
- Рис. Б. 2.1.4. А.-Ж. – Е. Гольдсворті «Шлях мистецтва в Провансі (Provence art trail)», 1999-2009 рр..
- Рис. Б. 2.1.5. А. – Р. Лонг «Коннемара», 1971 р.
- Рис. Б. 2.1.5. Б. – Р. Лонг «Коло в Андах», 1972 р.
- Рис. Б. 2.1.5. В. – Р. Лонг «Камені», 1974 р., Ісландія.
- Рис. Б. 2.1.5. Г. – Р. Лонг «Коло», 1974 р., Ірландія.
- Рис. Б. 2.1.5. Д. – Р. Лонг «Лінія», 1974 р., Ірландія.
- Рис. Б. 2.1.5. Е. – Р. Лонг «Камені, зібрані в коло», 1979 р., Марокко.
- Рис. Б. 2.1.6. А. – Р. Лонг «Лінія», 1979 р., Японія.
- Рис. Б. 2.1.6. Б. – Р. Лонг «Лінії в Болівії», а 1981 р.
- Рис. Б. 2.1.6. В. – Р. Лонг «Лінія в Шотландії», 1981 р.
- Рис. Б. 2.1.6. Г. – Р. Лонг «Лінія і стежки в Болівії», 1981 р.

Рис. Б. 2.1.6. Д. – Р. Лонг «Коло», 1986 р., Шотландія.

Рис. Б. 2.1.6. Е. – Р. Лонг «Гаряче коло», 1988 р., Сахара.

Рис. Б. 2.1.7. А. – Ч. Росс «Зірка Ахіз», поч. 1976 р., шт. Нью-Мексико, США.

Рис. Б. 2.1.7. Б. – Д. Таррелл «Кратер Роден», поч. 1972 р., «Розфарбована пустеля», північна Аризона, США.

Рис. Б. 2.1.8. Доісторичні кам'яні кулі. А. – Кам'яні кулі, Коста-Ріка, Америка.

Рис. Б. 2.1.8. Б. – Кам'яні кулі, Нова Зеландія.

Рис. Б. 2.1.8. В. – Кам'яні кулі, Боснія і Герцеговина, поблизу м. Завидовичі.

Рис. Б. 2.1.8. Г. – Кам'яні кулі, півострів Мангістау, Казахстан.

Рис. Б. 2.1.8. Д. – Кам'яні кулі, Єгипет.

Рис. Б. 2.1.9. А. – Кам'яні глечики, район Пхонсавана, провінція Хієнг Кхуанг, Лаос.

Рис. Б. 2.1.9. Б. – Кам'яний лабіринт «Вавилон», Кандалакша, Мурманська область, Росія.

Рис. Б. 2.1.9. В. – Кам'яний лабіринт, Соловецькі острови, Архангельська область, Росія.

Рис. Б. 2.1.9. Г. – Каїрн. Один з багатьох британських каїрнов, які відзначають місця масових поховань.

Рис. Б. 2.1.9. Д. – Каїрн для позначки шляху вздовж льодовика.

Рис. Б. 2.1.10. Стародавні мегалітичні споруди. А. – Кромлех. Свінсайд, Камбрія, Великобританія.

Рис. Б. 2.1.10. Б. – Кам'яні ряди Merrivale Rows, Дартмур, Великобританія.

Рис. Б. 2.1.10. В. – Курган «Брін Целль ДДУ», острів Англсі, Великобританія.

Рис. Б. 2.1.10. Г. – Дольмен. Нідерланди.

Рис. Б. 2.1.10. Д. – Кромлех, графство Уїлтшир, Великобританія.



Рис. Б. 2.1.11. Стародавні мегалітичні споруди. А. – Дольмен, Нідерланди. Рис. Б. 2.1.11. Б. – Дольмени, Франція.

Рис. Б. 2.1.11. В. – Комплекс мегалітів у м. Карнак, Франція.

Рис. Б. 2.1.11. Г. – Піраміда, с. Еллінікон, острів Крит, Греція.

Рис. Б. 2.1.11. Д. – Нураги у с. Лоса, острів Сардинія, Італія.

Рис. Б. 2.1.11. Е. – Трулли в м. Альберобелло, Італія.

Рис. Б. 2.1.12. А. – Лінії та геогліфи. Наска, Пампас-де-Хумана, Перу.

Рис. Б. 2.1.12. Б. – Лінії та геогліфи, Наска, Пампас-де-Хумана, Перу, (вид зблизька).

Рис. Б. 2.1.13. А. – Ісаму Ногучі «Скульптура, яка буде помітна з Марса» (проект), 1947.

Рис. Б. 2.1.13. Б. – Г. Байєр «Земляний курган», 1954 р., м. Аспен, шт. Колорадо, США.

Рис. Б. 2.1.13. В. – А. Сонфіст «Пейзаж часу», 1965-2017 рр., м. Нью-Йорк, США.

Рис. Б. 2.1.13. Г. – Р. Смітсон «Об'єднання Смоли й Ями Гравію» (модель), 1966 р.

Рис. Б. 2.1.14. Фотодокументація акції Р. Смітсона «Пам'ятки Пассейк, 1967 р., шт. Нью Джерсі, США. А. – Р. Смітсон «Готель».

Рис. Б. 2.1.14. Б. – Р. Смітсон «Пам'ятник Мосту».

Рис. Б. 2.1.14. В. – Р. Смітсон «Пам'ятник Водограю».

Рис. Б. 2.1.15. Фотодокументація акції Р. Смітсона «Пам'ятки Пассейк», 1967 р., шт. Нью Джерсі, США. А. – Р. Смітсон «Пам'ятник з понтонів, Насосний Кран».

Рис. Б. 2.1.15. Б. – Р. Смітсон «Великий Пам'ятник Труб».

Рис. Б. 2.1.15. В. – Р. Смітсон «Пам'ятник Пісочниці».

Рис. Б. 2.1.15. Г. – Р. Смітсон Карта на якій відзначені пам'ятники Пассейк.

Рис. Б. 2.1.16. А. – К. Ольденбург «Спокійний Громадський пам'ятник» 1967 р., м. Нью-Йорк, США.

Рис. Б. 2.1.16. Б. – А. Денес «Рис / Дерево / Поховання» 1968 р., Нью-Йорк, США.

Рис. Б. 2.1.17. А. – Кадзуо Ширага «Боротьба з брудом», 1955 р.

Рис. Б. 2.1.17. Б. – Кадзуо Ширага «Будь ласка, заходьте», 1955 р.

Рис. Б. 2.1.17. В. – Нобуо Секін «Мати-Земля», 1968 р., парк Сума Рикю, Кобе, Японія.

Рис. Б. 2.1.17. Г. – Ісаму Ногучі «Видимість і невидимість», 1962 р.

Рис. Б. 2.1.17. Д. – Р. Лонг «Сніжний слід», 1964 р.

Рис. Б. 2.1.17. Е. – Р. Лонг «Лінія, зроблена ходьбою», 1967 р.

Рис. Б. 2.2.1. А. – Афіша першої виставки ленд-арту.

Рис. Б. 2.2.1. Б. – Перша виставка ленд-арту, яка проходила 5 жовтня 1968 р. в галереї В. Дван у м. Нью-Йорк.

Рис. Б. 2.2.1. В. – С. ЛеВитт «Похований куб», 1968 р.. Голандія.

Рис. Б. 2.2.1. Г. – У. Де Марія «Земляна кімната» у мюнхенській галереї Хайнер Фрідріх, Німеччина.

Рис. Б. 2.2.2. А. – Міжнародний Арт Центр Омі, Нью-Йорк, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 2.2.2. Б. – Е. Айкок «Проста мережа підземних тунелів», 1975/2011 р. Карта з супутника.

Рис. Б. 2.2.3. А. – Е. Айкок «Проста мережа підземних тунелів», 1975/2011 р., міжнародний Арт Центр Омі, м. Нью-Йорк, США.

Рис. Б. 2.2.3. Б. – М. Місс «Периметри / Павільйони / Принади», 1977-78 р., музей округу Нассау, Рослин, Лонг-Айленд, м. Нью-Йорк, США.

Рис. Б. 2.2.4. А. – Н. Холт «Краєвид крізь піщані дюни», 1972 р., шт. Род-Айленд, США.

Рис. Б. 2.2.5. А. – Н. Холт «Сонячні тунелі», 1973-76 рр., м. Лусін, шт. Юта, США.

Рис. Б. 2.2.5. Б. – Н. Холт «Сонячні тунелі», м. Лусін, шт. Юта, США.

Рис. Б. 2.2.6. А. – Н. Холт «Парк Темної Зірки» (1984 р.), округ Арлінгтон, шт. Вірджинія, США.

Рис. Б. 2.3.1. Твори ленд-арту та ландшафтного дизайну за ознакою тимчасовості. А. – Р. Морріс «Пара» (1967-69 pp.), США.

Рис. Б. 2.3.1. Б. – Р. Морріс «Steam Work for Bellingham-II» (1974 р.), фонтан у Вашингтонському університеті, м. Сіетл, шт. Вашингтон, США.

Рис. Б. 2.4.1. Міжнародний симпозиум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – М. Журавель «Сфероконсервація», 2001 р.

Рис. Б. 2.4.2. Міжнародний симпозиум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – Н. Кохан, О. Кохан «Гавань 2», 2002 р.

Рис. Б. 2.4.2. Б. – П. Бевза, О. Литвиненко «Крейдяний годинник», 2002 р.

Рис. Б. 2.4.3. Міжнародний симпозиум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – Н. Кохан «Шлях», 2003 р.

Рис. Б. 2.4.3. Б. – О. Кохан «Виміри», 2003 р.

Рис. Б. 2.4.4. Міжнародний симпозиум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – М. Бекетова, Р. Мінін, Д. Боженко, Т. Осіпов, К. Аленінський, С. Харлашин «Млин», 2007 р.

Рис. Б. 2.4.4. Б. – Г. Гідора «Колекції накладень», 2003 р.

Рис. Б. 2.4.5. Міжнародний симпозиум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – О. Животков, О. Красносельський «Місячний вершник», 2008 р.

Рис. Б. 2.4.6. Міжнародний симпозиум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – Н. Кохан «Посвята Вазарелі», 2008 р.

Рис. Б. 2.4.6. Б. – Г. Гідора «Перевізник», 2008 р.

Рис. Б. 2.4.7. Міжнародний симпозиум ленд-арту «Простір покордоння», с. Могриця, Сумська обл., Україна. А. – Н. Кохан, О. Кохан «Знак води», 2010 р.

Рис. Б. 2.4.7. Парк ленд-арту в Миропіллі, 2013 р., Сумська обл., Україна. Б. – А. Самофалов «12 місяців», 2013 р.

Рис. Б. 2.4.8. Парк ленд-арту в Миропіллі, 2013 р., Сумська обл., Україна. А. – Г. Гідора «Обсерваторія».

Рис. Б. 2.4.8. Б. – Л. Гайнутдинова «Виток».

Рис. Б. 2.4.9. Парк ленд-арту в Миропіллі, 2013 р., Сумська обл., Україна. А. – Г. Гідора «Сонячний годинник».

Рис. Б. 2.4.9. Б. – С. Якунін «Маятник».

Рис. Б. 2.4.9. В. – Н. Кохан «Перекотиполе».

Рис. Б. 2.4.9. Г. – В. Кохан «Бутон».

Рис. Б. 2.4.10. Парк ленд-арту в Миропіллі, 2013 р., Сумська обл., Україна. А. – К. Аленінський «Прохід. Білі дзвони» (вид з одного боку).

Рис. Б. 2.4.10. Б. – К. Аленінський «Прохід. Білі дзвони» (вид з іншого боку).

Рис. Б. 2.4.10. В. – В. Кохан «Кубок».

Рис. Б. 3.1.1. Контекстні твори ленд-арту. А. – М. Лін «Хвильове поле», 1995 р., м. Енн-Арбор, шт. Мічиган, США.

Рис. Б. 3.1.1. Б. – М. Лін «Хвильове поле», м. Енн-Арбор. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.1. В. – М. Лін «Хвильове поле», м. Енн-Арбор. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.2. Контекстні твори ленд-арту. А. – М. Лін «Тріпотіння», 2005 р., м. Маямі, шт. Флорида, США.

Рис. Б. 3.1.2. Б. – М. Лін «Тріпотіння», м. Маямі. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.3. Контекстні твори ленд-арту. А. – М. Лін «Вхід», Університет Огайо, 2004 р., м. Атенс, шт. Огайо, США.

Рис. Б. 3.1.3. Б. – М. Лін «Вхід», Університет Огайо. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.4. Контекстні твори ленд-арту. А. – Ч. Дженкс «Клітина», 2003-2005 рр., м. Інвернесс, Шотландія.

Рис. Б. 3.1.4. Б. – Ч. Дженкс «Клітина», м. Інвернесс, Шотландія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.5. Контекстні твори ленд-арту. А. – Ч. Дженкс «Клітина та ДНК», 2002-2003 рр., м. Глазго, Шотландія.

Рис. Б. 3.1.5. Б. – Ч. Дженкс «Клітина та ДНК», м. Глазго. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.6. Ландшафтний парк Шмокбаштал (Німеччина). А. – Карта з творами художників.

Рис. Б. 3.1.6. Б. – Карта ландшафтного парку Шмокбаштал з супутника. Твори К. Друрі.

Рис. Б. 3.1.7. Поєднання геопластики і каменю у контекстному творі ленд-арту. А. – К. Друрі «Рівнодення», 2008 р., ландшафтний парк Шмокбаштал, Німеччина. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.7. Б. – К. Друрі «Рівнодення», ландшафтний парк Шмокбаштал.

Рис. Б. 3.1.8. Формування контекстних творів ленд-арту за допомогою каменю. А. – К. Друрі «Ріки каменю», 2004 р., м. Дадлі, Великобританія.

Рис. Б. 3.1.8. Б.– К. Друрі «Відбиток пальця», 2004, м. Дадлі, Великобританія.

Рис. Б. 3.1.8. В. – К. Друрі «Ріки каменю» і «Відбиток пальця». Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.9. Формування контекстних творів ленд-арту за допомогою каменю. А. – К. Друрі «Луна серця» (2007 р.), м. Лондон, Великобританія.

Рис. Б. 3.1.9. Б. – К. Друрі «Луна серця». Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.10. Камера обскура. А. – К. Друрі «Палата Хвилі», 1995 р., Нортамберленд, парк Кілдер Уотер & Форест, Великобританія.

Рис. Б. 3.1.10. Б. – Схема функціонування камери обскура.

Рис. Б. 3.1.10. В. – Туристичний маршрут з творами мистецтва та архітектури в парку Кілдер Уотер & Форест. К. Друрі «Палата Хвилі». Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.11. Камера обскура. А. – Місце встановлення камери обскура. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.11. Б. – К. Друрі «Зоряна палата», 2006 р., м. Нашвілл, шт. Теннессі, США.

Рис. Б. 3.1.12. А. – Парк Арте Селла, м. Борго-Вальсугана, Італія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.12. Б. – Камера обскура. К. Друрі «Палата небесних гір», 2010, парк Арте Селла.

Рис. Б. 3.1.13. Формування творів ленд-арту за допомогою каменю. А. – П. Лейтон, Д. Гейст «Барум Стеннінг», 2007 р., м. Барнсталл, Великобританія.

Рис. Б. 3.1.14. А. – Е. Гольдсворті «Кошари», 1996-2003 рр., Національний парк Озерний край, Великобританія.

Рис. Б. 3.1.15. А. – Е. Гольдсворті «Кам'яна ріка». Місце встановлення. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.15. Б. – Е. Гольдсворті «Кам'яна ріка», 2002, Стенфордський університет, м. Стенфорд, шт. Каліфорнія, США.

Рис. Б. 3.1.16. А. – Макото Йошида «Північна Широта 40°», 1990 р., територія національного парку, префектура Акіта, Японія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.17. А. – Макото Йошида «Північна Широта 40°», 1990 р., територія національного парку, префектура Акіта, Японія.

Рис. Б. 3.1.18. А. – К. Дімопулос «Сині дерева», музей мистецтв Семюеля П. Харна, шт. Флоріда, США, 2012 р.

Рис. Б. 3.1.18. Б. – К. Дімопулос «Сині дерева», університет Флориди, м. Гейнсвілл, шт. Флоріда, США, 2012 р.

Рис. Б. 3.1.18. В. – К. Дімопулос «Сині дерева», м. Кенмор, шт. Вашингтон, США, 2012 р.

Рис. Б. 3.1.18. Г. – К. Дімопулос «Сині дерева», м. Х'юстон, шт. Техас, США, 2013 р.

Рис. Б. 3.1.19. А. – Й. Бойс Акція «7000 дубів», 1982 р., м. Кассель, Німеччина.

Рис. Б. 3.1.19. Б. – Й. Бойс Акція «7000 дубів», 1996 р., м. Нью-Йорк, США.

Рис. Б. 3.1.20. А. – Місце встановлення інсталяції «Вуаль дерев». Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.20. Б. – Д. Лоуренс, Джи Сук Хань «Вуаль дерев», 1999 р., м. Сідней, Австралія.

Рис. Б. 3.1.21. А. – Е. Гольдсворті «Шпиль» і «Лінія дерева». Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.21. Б. – Е. Гольдсворті «Шпиль», 2008 р., м. Сан Франциско, шт. Каліфорнія, США.

Рис. Б. 3.1.22. А. – Е. Гольдсворті «Лінія дерева», 2011 р., м. Сан Франциско, шт. Каліфорнія, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.22. Б. – Е. Гольдсворті «Лінія дерева», м. Сан Франциско.

Рис. Б. 3.1.23. А. – П. Догерті «Великі Натуральні», 2014 р., Університет Центрального Арканзасу, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.23. Б. – П. Догерті «Великі Натуральні», Університет Центрального Арканзасу.

Рис. Б. 3.1.24. А. – П. Догерті «Глибоко в серці», 2015 р., Техаський університет А&М, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.24. Б. – П. Догерті «Глибоко в серці», Техаський університет А&М.

Рис. Б. 3.1.25. А. – Область встановлення твору на мапі.

Рис. Б. 3.1.25. Б. – Ре Ямада, Аяко Ямада «Природний проект Накасато», 2003 р., Накасато, Японія.

Рис. Б. 3.1.25. В. – «Природний проект Накасато». Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.26. А. – Область встановлення твору на мапі.

Рис. Б. 3.1.26. Б. – Ілля й Емілія Кабакови «Лан рису», 2000 р., передмістя Токаматі, Японія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.26. В. – Ілля й Емілія Кабакови «Лан рису», передмістя Токаматі.

Рис. Б. 3.1.27. А. – Й. Хейн «Знайди мене», 2009 р., Бристольський Університет, Великобританія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.27. Б. – Й. Хейн «Знайди мене», Бристольський Університет.

Рис. Б. 3.1.28. А. – Меморіальний парк Джейкоба Л. Леоза, м. Канзас-Сіті, шт. Міссурі, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.1.28. Б. – Крісто й Жанна Клод «Обгорнені прогулянкові доріжки», 1978 р., меморіальний парк Джейкоба Л. Леоза.

Рис. Б. 3.1.29. А. – Музей сучасного мистецтва у м. Базель, Швейцарія. Карта зі супутника.

Рис. Б. 3.1.29. Б. – Крісто й Жанна Клод «Упаковані дерева». Плани та ескізи.

Рис. Б. 3.1.30. А. – Схема «встановлення» упакованих дерев.

Рис. Б. 3.1.30. Б. – Крісто й Жанна Клод «Упаковані дерева», 1998 р., м. Базель, Швейцарія.

Рис. Б. 3.2.1. А. – Приватний музей сучасного мистецтва, м. Х'юстон, шт. Техас, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.1. Б. – М. Хейзер «Ізольована маса», «Зигзаг» і «Розсіяти», приватний музей сучасного мистецтва, м. Х'юстон.

Рис. Б. 3.2.2. А. – Г. Байер «Мілл Крік Каньйон», 1982 р., графство Кент, шт. Вашингтон, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.2. Б. – Г. Байер «Мілл Крік Каньйон».

Рис. Б. 3.2.3. А. – Аеропорт Схіпгол, м. Амстердам. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.3. Б. – парк ленд-арту Бьютеншот, 2013 р., аеропорт Схіпгол, м. Амстердам, Нідерланди.

Рис. Б. 3.2.4. А. – Ч. Дженкс «Сад космічних роздумів», поч. 1989 р., м. Дамфріс, Шотландія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.4. Б. – Ч. Дженкс «Сад космічних роздумів». Курган «Равлик».



Рис. Б. 3.2.4. В. – Ч. Дженкс «Сад космічних роздумів». Тераса «Чорна діра».

Рис. Б. 3.2.4. Г. – Ч. Дженкс «Сад космічних роздумів». «Касад-Всесвіт».

Рис. Б. 3.2.5. А. – Ч. Дженкс «Рельєф Уеда», 1999-2002 рр., м. Единбург, Шотландія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.5. Б. – Ч. Дженкс «Рельєф Уеда», м. Единбург.

Рис. Б. 3.2.6. А. – Ч. Дженкс «Північна богиня», 2005-2012 рр., неподалік від м. Ньюкасл, Англія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.6. Б. – Ч. Дженкс «Північна богиня», неподалік від м. Ньюкасл.

Рис. Б. 3.2.7. А. – Ч. Дженкс «Кравік Мультивсесвіт», 2015 р.. Розташовується парк між містами Санквар, Дамфріс і Галлоуей, Шотландія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.7. Б. – Ч. Дженкс «Кравік Мультивсесвіт». План.

Рис. Б. 3.2.8. А. – Ч. Дженкс «Кравік Мультивсесвіт», 2015 р., Шотландія.

Рис. Б. 3.2.9. А. – К. Друрі «Серце очерету», 2005 р., м. Льюїс, Східний Сассекс, Великобританія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.9. Б. – План території копіює модель кровотоку в серці людини.

Рис. Б. 3.2.9. В. – Парк «Серце очерету». Вид зверху. Аерозйомка.

Рис. Б. 3.2.10. А. – Макото Йошида «Зелений парк Одавара-Тсюмура», 1990 р., префектура Канагава, Японія.

Рис. Б. 3.2.11. А. – Макото Йошида «Парк Накасейбу», 1993 р., територія Nakaseibu Industrial Housing Complex (префектура Ібаракі), Японія.

Рис. Б. 3.2.12. А. – М. Хайзер «Левітуюча маса», 2012 р., м. Лос-Анджелес, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.12. Б. – М. Хайзер «Левітуюча маса», м. Лос-Анджелес.

Рис. Б. 3.2.13. А. – Ліс Фонтенбло, Франція. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.13. Б. – К. Конрадс «Ворота», 2004 р., ліс Фонтенбло, Франція.

Рис. Б. 3.2.14. А. – Мапа парку Шмокбаштал, Німеччина.

Рис. Б. 3.2.14. Б. – К. Друрі «Вербові куполи на Есте», 2002 р., парк Шмокбаштал.

Рис. Б. 3.2.15. А. – Парк Шмокбаштал, Німеччина. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.15. Б. – К. Друрі «Народження енергетики в Недернхоф», 2014 р., парк Шмокбаштал.

Рис. Б. 3.2.16. А. – К. Друрі «Вуглецевий басейн», Маєток Шомон-сюр-Луар, Франція. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.16. Б. – К. Друрі «Вуглецевий басейн», 2014 р., Пре-Дю-Гоулоуп, маєток Шомон-сюр-Луар, Франція.

Рис. Б. 3.2.17. А. – К. Друрі «Водяний Змій Ашленд», 2014 р., м. Мілтон-Кінз, Великобританія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.18. А. – К. Друрі «Водяний Змій Ашленд», 2014 р., м. Мілтон-Кінз, Великобританія.

Рис. Б. 3.2.19. А. – Зоопарк в Ешборо, «дитяча зона» (KidZone), шт. Північна Кароліна, США. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.19. Б. – П. Догерті «Готовий чи ні», 2013 р., зоопарк в Ешборо.

Рис. Б. 3.2.19. В. – П. Догерті «За лісовою завісою» 2015 р. Ботанічний сад, шт. Північна Кароліна, США.

Рис. Б. 3.2.20. А. – Місце встановлення «Палацу». Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.20. Б. – Схема побудови палацу.

Рис. Б. 3.2.20. В. – М. Калберер і група «Ательє Санфте Структура» проект «Палац», 1998 р., Ауерштедт, Німеччина.

Рис. Б. 3.2.21. А. – Парк Арте Селла, Борго-Вальсугана, Італія. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.21. Б. – Парк Арте Селла. Д. Маурі «Собор», 2002 р.. Вид здалеку.

Рис. Б. 3.2.21. В. – Д. Маурі «Собор», 2002 р.. Деталі.

Рис. Б. 3.2.21. Г. – Д. Маурі «Собор», 2002 р., парк Арте Селла.

Рис. Б. 3.2.21. Г. – Д. Маурі «Собор», 2010 р., гора Арера, Бергамо, Північ Італії.

Рис. Б. 3.2.22. А. – Бізнес-парк NKaR, Німеччина. Карта з супутника.

Рис. Б. 3.2.22. Б. – О. Сторз, Ф. Людвіг, Х. Швертфегер «Міст», 2005 р., бізнес-парк NKaR, Німеччина.

Рис. Б. 3.2.22. В. – О. Сторз, Ф. Людвіг, Х. Швертфегер «Міст», бізнес-парк NKaR. Вид зблизька.

Рис. Б. 3.2.23. А. – Крісто й Жанна Клод «Ворота», 1979-2005 р., м. Нью-Йорк, США. Плани та ескізи.

Рис. Б. 3.2.23. Б. – Крісто й Жанна Клод «Ворота», 1979-2005 рр., м. Нью-Йорк, США.

**ДОДАТОК В****ДОКУМЕНТИ ПРО ВПРОВАДЖЕННЯ  
РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ**



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені А.С. МАКАРЕНКА

вул. Роменська, 87, м. Суми, 40002, факс (0542) 22-15-17, тел. (0542) 22-14-95  
E-mail: [rector@sspu.sumy.ua](mailto:rector@sspu.sumy.ua) Код ЄДРПОУ 02125510

25.11.2018 № 2992 На № \_\_\_\_\_ від \_\_\_\_\_

**В спеціалізовану вчену раду**  
**К.64.109.01 при Харківській державній**  
**академії дизайну і мистецтв**

**АКТ**

про практичне впровадження результатів наукового дослідження

Кохан Наталі Михайлівни,

«Ленд-арт у контексті сучасного ландшафтного дизайну»

Ми, комісія у складі: проректора з науково-педагогічної роботи Шейко В.І., зав. кафедрою «ОТМ, музикознавства та культурології» проф. Зав'ялової О.К. підтверджуємо, що матеріали і результати дисертаційного дослідження Кохан Н. М. впроваджені в навчальний процес підготовки бакалаврів та магістрів, які демонструвалися на щорічних студентських науково-практичних конференціях «Ленд-арт», що проходили в квітні 2017, 2018 роках. Крім своїх теоретичних досліджень, студенти пропонували проекти своїх творів ленд-арту в міському просторі.

Проректор з науково-педагогічної  
роботи



проф. В.І. Шейко

Зав. кафедрою «ОТМ,  
музикознавства та  
культурології»

проф. О.К. Зав'ялова



ленд-арт симпозиум  
простір покордоння  
МОГРИЦЯ

Впровадження результатів  
наукових досліджень

В спеціалізовану вчену раду  
К.64.109.01 при Харківській  
державній академії дизайну  
і мистецтв

**АКТ**

**про практичне впровадження результатів наукового дослідження  
Кохан Наталі Михайлівни  
«Ленд-арт у контексті сучасного ландшафтного дизайну»**

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства  
(доктора філософії)  
спеціальність 17.00.07 – дизайн

Даний акт засвідчує, що Кохан Наталя Михайлівна протягом десяти років (2008-2018) за матеріалами і результатами наукового дослідження регулярно читала лекції, проводила доповіді, презентації, майстер-класи та була спікером дослідницьких дискусій на міжнародному симпозиумі ленд-арту «Простір Покордоння», який проходить біля с.Могриця Сумської області. Під час цих заходів демонструвались закордонні та вітчизняні приклади творів ленд-арту (деякі з них являються об'єктами ландшафтного дизайну).

За цей період нею були створені авторські твори мистецтва ленд-арту, які демонструвались на багаточисельних виставках в Україні та були надруковані в каталогах.

Керівник міжнародного ленд-арт симпозиуму  
член Національної спілки художників України



Гідора Г.В.