

УДК 75-055.2(477)

Ч-75

Чому в українському мистецтві є великі художниці. — К. : Publish Pro, 2019. — 224 с.

ISBN 978-617-7765-03-4

Книжка «Чому в українському мистецтві є великі художниці» — одна з перших спроб розповісти історію українського мистецтва через гендерну оптику, починаючи від кінця XIX до мистецьких дослідів початку XXI століття. Ця історія складена з прихованих сторінок біографій діячок українського мистецтва, де поряд із визначними постатями можна побачити й імена тих, хто був забутий або маловідомий широкому загалу.

Книжка показує, як протягом часу змінювалися можливості творчої реалізації мисткинь і митців, як долалися перешкоди на шляху до професійного визнання та яким чином трансформувалось усвідомлення тілесного досвіду у їхній творчості. Особливо цінними є зібрані архівні матеріали щодо ролі та місця жінки у мистецтві.

Рекомендовано особам, що досягли повноліття.

Авторка-упорядниця

Катерина Яковленко

Тексти: Лідія Аполлонова, Катерина Бадянова, Лізавета Герман, Галина Глеба, Олена Годенко, Тетяна Жмурко, Тетяна Кочубінська, Катерина Міщенко, Влада Ралко, Валерія Шиллер, Катерина Яковленко

Редакторка та коректорка

Дарина Важинська

Перекладачка з англійської на українську мову

Ярослава Стріха

Дизайн та верстка

Альона Соломадіна

Корекція кольору

Яна Старик

У книжці використано фотографії Лідії Аполлонової, Максима Білоусова, Володимира Бисова, Олександра Бурлаки, Уве Вальтера, Ганни Войтенко, Максима та Юлії Волошиних, Олега Голосія, Бориса Градова, Дмитра Кавсана, Анастасії Канарської, І. Книповича, Ігоря Кривінського, Юрія Лейдермана, Олексія Лерера, Олександра Лендела, Володимира Мельниченка, Євгена Нікіфорова, Ігоря Пальміна, Василя Пилип'юка, Параски Плитки-Горицвіт, Віктора Ратушного, Лариси Резун-Звездочетової, Валентина Серова, Дмитра Сергєєва, Костянтина Стрільця, Сергія Філімонова, Михайла Французова, Павла Юрака, Вероніки Ядухи, Андрія Якубського та невідомих авторів, а також оцифровані архівні матеріали, надані родинами художників.

© усіх зображень належить їхнім власникам.

© PinchukArtCentre, 2019, Київ;

© Автори, роботи, фотографії, тексти, 2019

Видано з нагоди виставки «Свій простір»
в рамках Дослідницької платформи
PinchukArtCentre

| ДОСЛІДНИЦЬКА ПЛАТФОРМА |

V I C T O R
P I N C H U K
F O U N D A T I O N

PinchukArtCentre

- 06 ПЕРЕДМОВА
Бйорн Гельдхоф
- КРИТИЧНИЙ ПОГЛЯД
- 10 ЧОМУ В УКРАЇНСЬКОМУ
МИСТЕЦТВІ Є ВЕЛИКІ
ХУДОЖНИЦІ
Катерина Яковленко
- 40 НАЇВНА (НЕ) СВОБОДА.
ПРО ТВОРЧИСТЬ
МАРІЇ ПРИМАЧЕНКО
ТА КАТЕРИНИ БІЛОКУР
Тетяна Жмурко
- 52 МІСЦЕ ДЛЯ ГАРМОНІЇ:
ЧУТТЄВА ПЛАСТИКА
ЮЛІЇ УКАДЕР
Тетяна Кочубінська
- 62 МОЛОКО ЗА ШКОДУ:
СЕКСУАЛЬНІСТЬ,
ТІЛЕСНІСТЬ
ТА ІНТИМНИЙ
ПРОСТІР
В УКРАЇНСЬКОМУ
МИСТЕЦТВІ 1990-х
РОКІВ
Галина Глеба
Катерина Яковленко
- 78 «ПРИВИД СВОБОДИ»
Влада Ралко
- 84 П'ЯТЬ ІМЕН
УКРАЇНСЬКИХ
ХУДОЖНИЦЬ
У СУЧАСНОМУ
МИСТЕЦТВІ
ПОЧАТКУ ХХІ СТ.:
КСЕНІЯ ГНИЛИЦЬКА,
АННА ЗВЯГІНЦЕВА,
ЖАННА КАДИРОВА,
ЛАДА НАКОНЕЧНА,
ЛЕСЯ ХОМЕНКО
Олена Годенко
- ПРАКТИКИ ТІЛА:
- 104 ТІЛЕСНЕ
ТА ПЕРШОРОДНЕ
У ТВОРЧОСТІ
СИНЯКОВИХ
Тетяна Жмурко
- У ФОКУСІ
- 112 ОЛЕКСАНДРА ЕКСТЕР.
«ТРИ ЖІНОЧІ ПОСТАТІ»
Лідія Аполлонова
- 120 ТЕТЯНА ЯБЛОНСЬКА.
«ХЛІБ»
Катерина Бадянова
- 128 АЛЛА ГОРСЬКА.
«ПРАПОР ПЕРЕМОГИ»
(АБО «ЕСТАФЕТА»)
Лізавета Герман
- 138 ОКСАНА ЧЕПЕЛИК.
«ХРОНІКИ
ВІД ФОНТІНБРАСА»
Галина Глеба
- 148 АЛЕВТИНА КАХІДЗЕ.
«ТІЛЬКИ ДЛЯ ЧОЛОВІКІВ,
АБО СУДЖЕНИЙ-
РЯДЖЕНИЙ, З'ЯВИСЬ
МЕНІ У ДЗЕРКАЛІ»
Валерія Шиллер
- 156 АЛІНА КЛЕЙТМАН.
«СУПЕР-А»
Катерина Яковленко
- ПРАКТИКИ ТІЛА:
- 162 НАЙСАМОТНІШЕ
ТІЛО У СВІТІ
Катерина Міщенко
- АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ
- 172 ФОТОАРХІВ
- 190 ФОТОАРХІВ: ІРИНА ПАП
- 192 ФОТОАРХІВ: ПАРАСКА
ПЛИТКА-ГОРИЦВІТ
- 194 ФОТОАРХІВ:
СПЕЦПРОЕКТ
«СВІЙ ПРОСТІР»
- ДОДАТКИ
- 214 ВИСТАВКИ
- 218 ФОНД ВІКТОРА ПІНЧУКА
- 220 PINSCHUKARTCENTRE
- 221 ДОСЛІДНИЦЬКА
ПЛАТФОРМА
- 222 ПОДЯКА

У світі українського мистецтва домінували чоловіки, а тому становищем і роллю жінок довго нехтували. Протягом ХХ століття соціальна роль і впізнавана мистецька мова художниць радикально змінилися. У більшості випадків ці трансформації відображали те, як суспільство в цілому осмислювало гендер у різні періоди.

На сьогодні панування маскулінності якщо й не подолане, то бодай підважене. З початку 2000-х років молоді українські художниці посіли чільне місце в мистецькому процесі та стали візуально помітнішими, особливо після заснування премії PinchukArtCentre. Вони отримують відзнаки, широко представлені на міжнародному рівні й завойовують повагу аудиторії.

Це видання ілюструє їхній шлях до визнання, але не зводиться до гендерної історії. Предмет дослідження у книжці розглянуто крізь призму осмислення тілесного досвіду. Автори спробували охопити різні грані досвіду українських художниць останнього століття. Вони дали слово тим, кого змушували мовчати, і ввели в належний контекст практики художниць, які промовляють нині.

Бйорн Гельдхоф

КРИТИЧНИЙ





ПОГЛЯД

Чому в українському мистецтві є великі художниці

КАТЕРИНА ЯКОВЛЕНКО

Назва цієї статті є парафразом критичного тексту американської дослідниці Лінди Нохлін «Чому не було великих жінок-художниць?»¹, опублікованого 1971 року в журналі *ArtNews*. Аналізуючи соціальний статус художниці, умови й можливості освіти та реалізації творчих задумів, авторка пояснює, чому протягом тривалого часу жінка не була репрезентована у тодішньому художньому світі — закритій маскулінній «білій» спільноті. Нохлін пише свою статтю в добу феміністичного руху в мистецтві США, час виставок та подій, спрямованих оприятити теми, пов'язані з емансипацією жінки у суспільстві (наприклад, 1971 року було створено організацію WIA — «Жінки у мистецтві», — яка провела у Нью-Йоркському культурному центрі виставку за участі 109 художниць; того ж року Міріам Шапіро і Джуді Чикаго провели виставку *Womanhouse*). Натомість у СРСР цей період позначений роками політичного «застою». У Києві посаду головного секретаря УРСР обіймав Володимир Щербицький, котрий «вів послідовну боротьбу» з «самостійниками»². Саме за його керівництва через політичні переконання вбили одну з найбільш яскравих художниць того часу — Аллу Горську (1929–1970). Ця стаття — спроба переглянути та осмислити історію українського мистецтва від початку ХХ століття до сьогодні через роботи та біографії художниць.

Валерія Трубіна під час зйомок фільму Кирила Проценка «Чес», 1992.
Автор фотографії Ігор Кривінський

1 Nochlin, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971) // *Women Artists. The Linda Nochlin Reader* (ed. by Maura Reilly). — Thames & Hudson, 2015. — P. 42–69.

2 Медведев, Вадим. В команде Горбачёва: взгляд изнутри / Вадим Медведев // М.: Былина, 1994. — С. 120.



ОСВІТА, МОДЕРН І КЛАСОВА НЕРІВНІСТЬ

Традиція феміністичного аналізу й осмислення ролі та місця жінки приходять у візуальне мистецтво через літературну традицію. Сильна літературознавча та критична школи, на відміну від мистецтвознавчої, розвивали ідеї та дискутували навколо різних проявів модерністської традиції. Так, у літературу великі імена приходять із «модерністками» — письменницями, котрі заявили про право на розширення стін «своїх кімнат» — Лесею Українкою, Ольгою Кобилянською, Марком Вовчком та іншими. Якщо запитати, чи були серед таких прогресивних жінок художниці, відповідь, на жаль, буде не очевидною. Найбільш яскраві постаті того часу — Марія Башкирцева (1858–1884) та Августа Кохановська (1866–1927), відомі переважно як авторка щоденника про божественне життя Парижа і як товаришка Ольги Кобилянської відповідно.

Полтавка Марія Башкирцева походила з аристократичної родини, її батько очолював дворянство Полтавської губернії, а мати була з родини харківських аристократів. Родина Башкирцевих виїхала до Франції, коли Марії було 12 років. Саме у Парижі вона навчалася мистецтва й увійшла до інтелектуальних кіл європейської столиці.

Августа Кохановська народилася на Буковині у польській німецькомовній родині: її батько обіймав посаду повітового старости містечка Кимпулунг на Південній Буковині (територія сучасної Румунії). Перші заняття з живопису Кохановська отримувала приватно, згодом переїхала до Відня, де, за даними дослідниці Тетяни Дугаєвої, навчалася мистецтва у Франца Мача у Віденському університеті прикладних мистецтв³. Кохановська часто навідувала Буковину, де працювала над своїми картинами та замальовками. На етюдах Августа Кохановська робила нотатки з життя гуцулів та буковинців, акцентуючи увагу на правах та побуті жінок⁴. На початку 1920-х років художниця переїхала до Європи, її твори експонувалися на виставках у Відні протягом 1923–1926 років⁵.

1915 року Кохановська намагалась отримати дозвіл на роботу в групі воєнних художників у прифронтовій зоні⁶. У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва збереглася чернетка листа Кохановської німецькою мовою. Достеменно невідомо, чи було відправлено лист і яку відповідь отримала художниця, та у її біографії про поїздку у прифронтову зону не йдеться.

Відсутність доступу до фронту — обмеження, що діяло за гендерними ознаками, а не за професійними якостями чи реальними можливостями працювати у небезпечних умовах. Як і більшість таких «правил», воно сковувало творчі амбіції авторок і виштовхувало їх за межі «елітного» чи то «професійного» кола митців.

І Башкирцева, і Кохановська походили з заможних родин, мали змогу вчитися за кордоном, перебували у вирі інтелектуального життя Західної Європи. Але чи могло таке життя бути доступним для жінки «пролетарського» походження або з селянської родини?

3 _____ Дугаєва, Тетяна. Августа Кохановська — яскрава зірка на мистецькому небосхилі Буковини. Знахідки та уточнення важливих деталей біографії // Тетяна Дугаєва // Версії. — 27 вересня — 3 жовтня 2018. — №39. — С. 6–7.

4 _____ Див.: Августа Кохановська. З колекції Чернівецького обласного художнього музею. — Чернівці: Букрек, 2013. — 60 с.

5 _____ Дугаєва, Тетяна. Августа Кохановська — яскрава зірка на мистецькому небосхилі Буковини. Знахідки та уточнення важливих деталей біографії // Тетяна Дугаєва // Версії. — 27 вересня — 3 жовтня 2018. — №39. — С. 6–7

6 _____ Див. Клопотання про дозвіл займатися малюванням на натур у фронтовій зоні [Чернетка] // ЦДАМЛМ. Фонд 309. Опис 1. Справа 129. — 2 с.



Оксана Павленко та група учениць з квартирною хазяйкою. Черкаси. ЦДАМЛМ України.
Ф. 356. Оп. 1. Спр. 348



Ганна Собачко-Шостак. Квітка-редька. 1912.
Папір, акварель.
Надано Національним музеєм українського
народного декоративного мистецтва

15 Чи було місце модерністським течіям та ідеям в українському селі?

Описуючи мотиви модерну в українській вишивці, мистецтвознавиця Тетяна Кара-Васильєва⁷ аналізує роботи художниці, викладачки жіночої художньо-ремісничої школи Євгенії Прибильської та її учениці Ганни Собачко-Шостак. Прибильська (1987–1948) навчалась у Київському училищі живопису, писала переважно пейзажі, а 1906 року захопилася народними мистецтвами. З 1910 року Євгенія Прибильська стала художнім керівником навчально-показової майстерні у селі Скобці Полтавської губернії (нині — Київська обл.), організованої у маєтку Анастасії Семиградової⁸, згодом очолювала й інші художньо-промислові школи, колекціонувала та популяризувала народне «кустарне» мистецтво⁹. Була знайома з Олександром Екстер, Вадимом Меллером, Вірою Мухіною. У 1920-ті переїхала до Москви, проте продовжувала листуватися зі «своїми» селянськими художниками, постачати їм художні матеріали (туш, папір, фарби) та гроші. «Кустарі» ж у відповідь надсилали свої малюнки, тож колекція Прибильської зростала.

В автобіографії Євгенія Прибильська пише, що 35 років її робота була присвячена «Збиранню зразків селянської творчості та проведенню у виробництво справді народної, як старовинної, так і сучасної творчості та пропаганді її в друку і виставках. Підвищенню якості художньо-кустарних текстильних виробів шляхом роботи з кустарями на виробництві; консультацій молодим художникам; особистій участі малюнками як художника і роботі по експортних заготовлях за допомогою замовлень; [...] До мистецтвознавчого розбору досліджуваного мною народного художнього матеріалу і роботі над дослідницькими роботами по мереживу, вишивці та килимарству»¹⁰.

Тетяна Кара-Васильєва¹¹ описує новаторський підхід Євгенії Прибильської після подорожі до Парижа, де та ознайомилася з європейським мистецтвом. Під впливом своєї вчительки новаторський «модерністський» підхід демонструє і селянка Ганна Собачко-Шостак, чия мистецька практика трансформувалася: від вишивки вона перейшла до живописних картин.

⁷ Кара-Васильєва, Тетяна. Стиль модерн у мистецтві української вишивки / Тетяна Кара-Васильєва // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Спецвипуск. — К.: Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, 2010. — С. 121–122.

⁸ Евгения Ивановна Прибильская // Виртуальный музей Надежды Петровны Ламановой [Електронне джерело]. — Режим доступу: http://lamanova.com/16_pribilskaya.html (доступно 28.01.2019)

⁹ Термін «кустарне мистецтво» відповідає мистецтву, котре створювали дрібні виробники (таких людей називали «кустарями») та митці переважно власноруч з метою збуту товару. Термін вживається на позначення «народного мистецтва». Див.: Луначарский, Анатолий. Об искусстве. Русское советское искусство / Анатолий Луначарский // Т.2. — М.: Искусство, 1982. — 391 с.

¹⁰ Прибильская, Евгения. Жизнеописание. Частный архив, Киев, Цит. По изд.: Украинские авангардисты как теоретики и публицисты (на укр. и русск. яз.) / Сост. Дмитрий Горбачев, Елена и Сергей Палеты. — Киев: Триумф, 2005.

¹¹ Кара-Васильєва, Тетяна. Стиль модерн у мистецтві української вишивки / Тетяна Кара-Васильєва // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Спецвипуск. — К.: Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, 2010. — С. 122.

«Модерний» підхід Собачко-Шостак українська мистецтвознавиця вбачає у лініях та контурах рисунку художниці. Наводячи цитату з «Радянського мистецтвознавства», Кара-Васильєва відзначає важливість ліній: «Сам акт перетворення лінії в носія універсальної виразності стає показником умовності нової мови модерну. Ця умовність проходить крізь усі рівні художньої структури, починаючи з тематики та іконографії»¹². І якщо у Ганни Собачко-Шостак лінія мала інтуїтивний характер, то у практиці сучасної авторки Анни Звягинцевої лінія стає «мислячою»:

«Я часто препарую саму ідею мальованої лінії як мислячої лінії... Для мене ідея рисунка пов'язана з тим, як людина мислить»¹³.

Такі історичні паралелі між практиками художниць жодним чином не можна вважати усвідомленою історичною тяглістю, а радше авторським коментарем.

Якісна освіта, доступність знань з мистецтва та можливість включення в інтелектуальну дискусію — один із важливих моментів, яким приділяє увагу у своїй статті Лінда Нохлін. Для українського художнього контексту цей аспект не менш важливий. Чи могла б, скажімо, Собачко-Шостак розвинути як живописець, якби не її вчителька Прибильська, котра зналася не лишень на тодішньому радянському мистецтві, але й на західному? Чи, скажімо, могла б реалізуватися в Україні Майя Дерен¹⁴? Сьогодні її відеороботи експоновані у світових музеях як приклад експериментального й авангардного мистецтва. Або чи могла б реалізувати свій мистецький талант на початку ХХ століття фотографка Софія Яблонська-Уден¹⁵, котру донедавна знали лишень як письменницю? У 1927 році вона виїхала з України до Франції, де була операторкою у французькій компанії «Опторг-Юннань-Фу», згодом подорожувала світом, писала нариси з поїздок та фотографувала життя мешканців Марокко, Китаю, В'єтнаму та інших країн сходу. Документальна спадщина Яблонської за часом збігається з розвитком творчості відомих режисерів-авангардистів початку століття — Дзиги Вертова та Михайла Кауфмана, котрі працювали у Всеукраїнському фотокіноуправлінні (ВУФКУ), що діяло в Одесі та Києві, а з 1927 року в Ялті. У той час в Україні неможливо знайти операторку, режисерку кіно чи фотографку, яка б у кіноспільноті посідала таке саме визначне місце.

На подарованому Івану Вроні знімку випускників теа-фото-кіновідділу Київського художнього інституту 1927 року серед 20 чоловіків (серед яких Микола Тряскін та Віктор Пальмов) можна побачити одну-єдину жінку¹⁶. А у системному покажчику змісту журналу «Кіно» знаходимо інформацію про режисерок з Одеси та Києва Ольгу

¹² Кара-Васильєва, Тетяна. Стиль модерн у мистецтві української вишивки / Тетяна Кара-Васильєва // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Спецвипуск. — К. : Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, 2010. — С. 122.

¹³ Яковленко, Катерина. Художниця Анна Звягинцева: «Я не знаю, существует ли киевская школа» / Катерина Яковленко, Ана Звягинцева // Bird in Flight [Електронне джерело]. — 9 січня 2018. — Режим доступу: <https://birdinflight.com/ru/portret/20180109-anna-zvyagintseva.html> (доступно 28.01.2019)

¹⁴ Майя Дерен (1917, Київ — 1961, Нью-Йорк) — американська режисерка українського походження. Здобула ступінь бакалавра політології в Нью-Йоркському університеті.

¹⁵ Софія Яблонська-Уден (1907, с. Германів, Львівщина — 1971, Франція) — українська письменниця, операторка, фотографка. Деталі її біографії та фотографії викладено у книжці: Теура, Софія Яблонська / Фотоальбом. К. : Родовід, 2018. — 232 с.

¹⁶ Кошуба-Вольвач, Олена. До публікації «Краткого жизнеописания Н. Тряскина» (коментар та підготовка документа до друку) / Олена Кошуба-Вольвач // Українська академія мистецтва. Спеціальний випуск. — К. : Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, 2010. — С. 74



Антоніна Іванова у класі Еберлінга у Ленінграді
(нині — Санкт-Петербург). 1912.
ЦДАМЛМ України. Ф. 355. Оп. 1. Спр. 68

Улицьку¹⁷ та Мечиславу Маєвську¹⁸, а також згадки про режисерок Віру Строеву (фільм «Людина без футляру»), Смірнов В. (Смірнова Олександра, 1896–?), Л. Сніжинську («Можливо завтра», спільно з Дмитром Дальським), В. Рутковську, Тетяну Лукашевич («Догляд хворих»). У тексті «Жінка-фільмар говорить» О. Косовська пише, що жінки з більшою впевненістю будуть завойовувати позиції кіномистецтва:

«Ми вже не тільки хочемо відтворювати чужу волю, а самі хочемо творити. Ми не хочемо бути тільки виконавцями, а й навчатися організовувати»¹⁹.

РЕВОЛЮЦІЯ, СВОБОДА ТА «РІВНОПРАВНА ЖІНКА»

Розмова про освіту не може обійтися без згадки про створення у Києві Академії мистецтв²⁰. Становлення цієї інституції пов'язане з політико-соціальними змінами: 1917 рік — час «бури та натиску», інтенсивний історичний період, сповнений політичних подій, революцій та культурних реформ. Фундаторами академії стали видатні митці того часу — Василь Кричевський, Михайло Бойчук, Георгій Нарбут, Абрам Маневич, Федір Кричевський, Олександр Мурашко, Михайло Жук, Микола Бурачек, серед ініціаторів — Вадим Павловський та Дмитро Антонович. Серед текстів, документів та свідчень того часу все ж удається знайти «незначну» інформацію про роль жіноцтва та сестринства — йдеться про створений при академії «Дамський комітет». Як пише Олена Кошуба-Вольвач, достеменно відомо, що його учасницею була дружина Нарбута: «Можна припустити, що до них приєдналася дружина Михайла Грушевського Марія, яка з літа переймалася питаннями заснування Української мистецької академії. Активна діячка жіночого руху в Галичині, вона мала чималий досвід організації виставкових проєктів, брала участь у заснуванні музею НТШ у Львові, була ініціатором фундації родинної збірки українських старожитностей»²¹.

У спогадах Катерини Антонович [дружина Дмитра Антоновича], художниці й однієї з перших студенток академії, згадується епізод, пов'язаний зі становленням навчального закладу. Описуючи історію заснування інституції, жінка змальовує буремну ситуацію 1917 року, через яку Центральна Рада ніяк не могла прийняти статут академії, тож її існування опинилося під загрозою.

17 Ольга Улицька (1902–1978) — режисерка кіножурналів, документальних і науково-популярних фільмів. У 1929 році закінчила Одеський кінотехнікум. Як помічниця режисера працювала над фільмами «Млин на узліссі» (1927), «Темне царство» (1929).

Була режисеркою фільмів «Справжнє життя» (1930, спільно з О. Гайворонським), «Хромоножка» (1930, спільно з О. Гайворонським і Ю. Винокуровим), «Любов» (1933, спільно з О. Гайворонським), «Отаман Кодр» (1958, спільно з М. Каликом і Б. Рицаревим).

18 Мечислава Маєвська (1904, Варшава — 12 жовтня 1975, Київ) — українська кінорежисерка. Працювала режисеркою на Одеській кінофабриці ВУФКУ (1927–1940), Ташкентській студії художніх фільмів (1941–1947), «Союздیتфільмі» (1947–1952) та Київській студії художніх фільмів (1952–1962).

19 Косовська О. Жінка-фільмар говорить : [про оволодіння жінками практично всіма кінопрофесіями] / О. Косовська // Кіно, 1930. — № 5 (77). берез. — С. 2 : 2 фотогр.

20 Нині — Національна художня академія образотворчого мистецтва та архітектури (НАОМА).

21 Кошуба-Вольвач, Олена. Заснування Української академії мистецтв: березень 1917 — грудень 1917 р. / Олена Кошуба-Вольвач // Українська академія мистецтв: історія заснування та фундатори. К. : Родовід. — 2015. — С. 48.



Учні Михайла Бойчука: Іван Падалка, Леся Кричевська, Ганна Лисецька, Михайло Бойчук, Муся Трубецька, Тимко Бойчук, Просяниченко, Сергій Колос. ЦДАМЛМ України. Ф. 355. Оп. 2. Спр. 56

Катерина Антонович пише:

«Ми лишилися з його [Дмитра Антоновича] сестрою Галею і майже зразу рішили, що треба щось зробити, щоб статут Академії таки затвердили! [...] Міністри це майже всі були наші добрі знайомі, які бували чи в нас, чи в Галі. Ми рішили з ними поговорити і вияснити їм чому так важно ствердити статут. [...] Ми пішли на засідання Ради і на перерві побачились і поговорили із міністрами. Кожен з них зрозумів, що цю справу таки треба негайно провести»²².

Катерина Антонович відома як «громадська діячка», котра опікувалася питаннями освіти та входила в Революційну українську партію, але найперше вона була художницею. У Харкові вчилася у гімназії Катерини Драшковської, куди брали дітей тільки дворянського стану²³, там же закінчила міську школу рисунка і живопису²⁴, а також була студенткою київської Академії мистецтв, відвідувала майстерні Василя Кричевського та Михайла Бойчука. Разом із родиною емігрувала 1923 року — спочатку до Чехії, а згодом до Канади, де організувала школу рисунка і малярства у Вінніпезі (1952). Провівши «ревізію» студентів академії 1918–1922 років²⁵, бачимо й інші жіночі імена. Так, майстерню Федора Кричевського відвідували 23 студенти, серед яких щонайменше три жінки²⁶; до майстерні Василя Кричевського було записано 34 студенти, серед яких щонайменше 12 жінок²⁷; до майстерні Михайла Бойчука — 26 студентів, серед яких щонайменше 9 художниць²⁸; і рівно половину студентів Георгія Нарбута складала жінки — Арина Ага, Ірина Адамська, Марта Бурк та Олена Сахновська. Спільно з іншими студентами Нарбута молоді художниці створювали журнал «Елеас».

На жаль, невідомо, чи існували усталені правила вступу, які документи необхідно було подавати, чи обов'язковою була підготовка портфоліо. У тексті «Ненаписані фрески Марії Юнак»²⁹ Валентина Рубан пише, що при вступі до монументального відділення Бойчука юна художниця представила свої «домашні» малюнки, завдяки чому їй було прийнято на місячний випробний термін, а згодом і на весь період навчання до 1927 року³⁰. Диплом Юнак захистила у 1929 році, по завершенню академії викладала, щоправда, лише з вересня 1933 року до осені 1934-го, коли мусила покинути стіни навчального закладу через гоніння та тиск на «бойчукістів». У наступні роки, за відсутності роботи монументального характеру, працювала як художниця-живописець (у жанрі портрету, пейзажу, натюрморту), створювала графіку (видавництво «Мистецтво», «Молодий Большевик» — плакати, книжки та ін.), також працювала художницею в кіно (Київська студія науково-популярних фільмів). Активна мистецька діяльність Марії Юнак відбулася пізніше, наприкінці 1960-х років, коли з'явився новий інтерес до монументального мистецтва.

Інша студентка академії, Оксана Павленко, в автобіографії для Спілки радянських художників пише, що «вступила за конкурсом»³¹ до майстерні Василя Кричевського, однак, розчарувавшись у навчанні, перейшла до монументальної майстерні Бойчука.

23 Антонович, Катерина. З моїх споминів. / Катерина Антонович // Книга у п'яти томах. Т.5 — Вінніпег: УВАН. — Т. 1. — С. 21.

24 Там само. — С. 29.

25 Див.: Українська академія мистецтв: історія заснування та фундатори. К.: Родовід. — 2015. — С. 248–249

26 Беклемішева Ірина, Гурська Ольга та Штернберг Марина.

27 Антонович Катерина, Бородіна Катерина, Горбенко Таїсія, Геркен Наталя, Дмитрієва Євгенія, Ківа Олена, Котек Ніна, Павленко Оксана, Ржечицька Олена, Трубецька Марія, Холодна Марія, Юнак Марія.

28 Антонович Катерина, Бородіна Катерина, Горбенко Таїсія, Іванова Антоніна, Павленко Оксана, Ржечицька Олена, Сахновська Олена, Трубецька Марія, Юнак Марія. Крім того, серед учнів Бойчука була й Софія Сегно.

29 Рубан, Валентина. Ненаписанні фрески Марии Юнак / Валентина Рубан // Забытые имена.

К.: Наукова думка., 1990. — С. 254.

30 Однак уже під час навчання Марія Юнак брала участь у колективних виставках та оформлювала український павільйон на першій сільгосподарській виставці СРСР у 1923 році. По завершенню академії викладала, щоправда лише з вересня 1933 року до осені 1934 р. Вона мусила покинути стіни навчального закладу через гоніння. Див.: Рубан, Валентина. Ненаписанні фрески Марии Юнак / Валентина Рубан // Забытые имена. К.: Наукова думка., 1990. — С. 254.

31 Павленко, Оксана. Автобіографія [Машинопис] / Оксана Павленко // ЦДАМЛМ України. Фонд 356. Опис 1. Справа 118. — С.1

Оксана Павленко. Хай живе 8 Березня! 1930–1931.
Полотно, темпера. Надано Національним
художнім музеєм України



«Бойчук дуже неохоче приймав до майстерні дівчат та рішуче відмовляв приймати мене. Мотивуючи тим, що дівчата ненадійний народ. Він витратить на них час та сили, а потім вони вийдуть заміж та кинуть мистецтво... Але я наполеглива й довго добивалася його згоди, тож він зрештою мене взяв»³².

³² Павленко, Оксана. Записки о мастерской монументальной живописи Киевской Украинской Академии Художеств, руководимой профес[сором] Бойчуком М.Л. / Оксана Павленко // ЦДАМЛМ України. Фонд 356. Опис 1. Справа 120. — С. 15.

Павленко походила з бідної селянської родини, з дитинства цікавилася математикою, але, як пише сама в автобіографії, їй суджено було стати художницею. У своєму родоводі мисткиня зазначає, як складно було вчитися дівчині не з багатой родини, адже її батьки вважали за необхідне одруження, а не освіту. Мати Павленко навіть нарікала:

«Дитинко, це не для таких людей, як ми, це лише для багатих, а ти десь загинеш без куска хліба...»³³.

За словами Оксани Павленко, у її родині ніхто ніколи не говорив про мистецтво, освіту вона здобула кропіткою працею та старанням.

Навчання в академії, що історично збігалось з революційними часами, багато митців та художниць сприймали піднесено, надихаючись новим духом. Однак дуже швидко все змінилось й «невігластво і контрреволюція діяли разом. Нерозуміння і наклеп злилися воедино, аби загубити цінну справу»³⁴.

Друга половина 1930-х років — час активної ідеологічної боротьби в академії. Саме в цей час на живописне відділення у майстерню Федора Кричевського вступила молода учениця Тетяна Яблонська. Роки її навчання в академії припадають на довоєнний сталінський період — 1935–1941. Саме в цей час в Україні втілюються радикальні політичні рішення: відбувається політична справа проти «боротьбістів» 27–28 травня 1935³⁵ і гоніння й катування митців 1937 року, що увійшло в історію як «розстріляне відродження». Фактично у постаті Яблонської втілена вся подальша історія українського мистецтва. Своєю біографією вона поєднує різні покоління — початок тисячоліття в особі вчителя Федора Кричевського та кінець століття в особі її учня Тіберія Сільваші, засновника й учасника художнього об'єднання «Живописний заповідник». Активна творча біографія самої Яблонської припадає на різні часи: від повоєнного відновлення до періоду перебудови та перших років незалежності України.

Художник Тіберій Сільваші згадував: «Я не пам'ятаю, коли вперше почув це ім'я. Можливо, спочатку це були репродукції з підручників, а прізвище та ім'я з'явилися потім. Але точно були книжки та альбоми на полицях бібліотек. Вони стояли поруч з альбомами Леонардо і Рембрандта, і для хлопчика, який вирішив стати художником і читав усю поспіль літературу про художників, вони були однаково цікаві. Здавалося, що це така історична фігура з книжок»³⁶. Студентство Сільваші кінця 1960-х — початку 1970-х років припало на час викладання Яблонської в Художньому інституті та відродження нею майстерні монументального мистецтва. «Були випадки, коли Рада відмовлялась до нас підніматися й оцінювати роботи. Але все-таки авторитет Тетяни Нілівни перемагав і Рада піднімалася до нас на третій поверх. Ставили нам трійки, Тетяна Нілівна вибивала четвірки», — згадував художник.

За перші 50 років ХХ століття на Венеційській бісенале лише двоє мисткинь представляли мистецтво УРСР: у 1924 році була показана робота «Венеція» Олександри Екстер, а у 1956 році серед інших робіт була представлена й картина «Хліб» Тетяни Яблонської.

³³ Павленко, Оксана. Родословная. [Машинопис] / Оксана Павленко // ЦДАМЛМ України. Фонд 356. Опис 1. Справа 118. — С. 15.

³⁴ Павленко, Оксана. Бойчук М.Л. и «бойчукизм» [Спогади] / Оксана Павленко // ЦДАМЛМ України. Фонд 356. Опис 1. Справа 119. Зош. 1. — С. 16.

³⁵ Див.: Шаповал Ю.І. «Контрреволюційної боротьбистської організації» справа 1935 // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. : Інститут історії України НАН України. — К. : Наукова думка, 2007. — Т. 4 : Ка — Ком. — 528 с.

³⁶ Сільваши, Тіберій. Странно было узнать, что она современник... [Дополненная версия лекции, прочитанной в Национальном художественном музее] / Тіберій Сильваши // Prostory. — 22 мая 2017 — Режим доступа: <http://prostory.net.ua/ua/praktyka/193-stranno-bylo-uznat-cto-ona-sovremennik>



Василь Седляр. Портрет Оксани Павленко. 1926-1927.
Полотно, темпера.
Недано Національним художнім музеєм України



Ада Рибачук під час роботи над Стіною пам'яті.
Надано Володимиром Мельниченком

РОЛЬ ХУДОЖНИКА ТА РАДЯНСЬКА «ВЕРСІЯ» КІБЕРФЕМІНІЗМУ

З кінця 1950-х років в Україні відроджується монументальне мистецтво. Натомість уже з середини 1960-х радянське суспільство дедалі глибше занурюється в суспільно-економічну, політичну та ідеологічну кризу. У цей час монументальне мистецтво стало свого роду порятунком та місцем свободи, де митці втілювали свої творчі ідеї³⁷. Галина Склярєнко зауважує, що до стінопису приходили митці з живопису, графіки, скульптури, які сприймали цей вид мистецтва «як новаторський, здатний відкрити шляхи до оновлення художнього мислення, демократизації суспільного функціонування твору, активної і безпосередньої творчої самореалізації»³⁸.

³⁷ Склярєнко, Галина. Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини XX століття / Галина Склярєнко // https://sovietmosaicinukraine.org/media/uploads/text/Stynopis_G_Sklyarenko_MDArt
Stynopis_Galina_Sklyarenko_MDArt.pdf

³⁸ Склярєнко, Галина. Матеріали до історії: Монументально-декоративне мистецтво України другої половини XX століття / Галина Склярєнко // https://sovietmosaicinukraine.org/media/uploads/text/Stynopis_G_Sklyarenko_MDArt_Stynopis_Galina_Sklyarenko_MDArt.pdf

25 Розвиток монументального мистецтва збігається з розвитком науки, зокрема кібернетики, та освоєнням космосу (хірург Микола Амосов, друг Ади Рибачук, пише в автобіографії, що 1958 року «розпочалася наша “кібернетика”. Збирався колектив ентузіастів»³⁹), створенням штучного інтелекту та актуалізацією глобальних питань щодо майбутнього людини й суспільства, що у своїх кінороботах візуалізували Фелікс Соболев та Андрій Тарковський.

Розвиток ідей космосу і штучного інтелекту відбувається паралельно зі згадуванням минулого. Українські інтелектуали починають звертатися до важких травматичних моментів історії.

Так, 10 жовтня 1959 року в «Літературній газеті» київський письменник Віктор Некрасов опублікував «Чому це не зроблено? (Про пам'ятник загиблим у Бабиному Яру в Києві)» з протестом проти планів спорудити там парк і стадіон, «засипати яр глибиною в 30 метрів і на місці найбільшої трагедії гратися і грати в футбол», а у вересні 1966 року письменник виступив на стихійному мітингу у Бабиному Яру, учасників якого звинувачували в націоналізмі та сіонізмі, а згодом піддали утискам. Того ж року було оголошено конкурс на створення пам'ятника жертвам фашизму у Бабиному Яру. Серед понад 30 проєктів був проєкт митців Ади Рибачук та Володимира Мельниченка⁴⁰. Тема історичної пам'яті та забуття стала для художників центральною та проявилась у найбільш масштабному проєкті авторів — «Стіні пам'яті» на Байковому кладовищі, робота над яким тривала близько 20 років. Проєкт тричі намагалися закрити і зрештою 1982 року мистецьку роботу було замуровано та залито бетоном. Лишень один із фрагментів роботи відкрили громадськості через 36 років⁴¹. У своїх щоденниках Ада Рибачук неодноразово пише про перебіг роботи та спротив, який їм чинили протягом усього часу.

Характеристику покоління митців-шістдесятників починають зі слова «нескорені»⁴², акцентуючи увагу на чеснотах митців, а не на мистецтві. Художники того часу являли собою образ непоборних, наділених надлюдськими героїчними рисами — внутрішньою силою, відвагою, завзяттям та безстрашністю. Саме така людина, здавалося б, могла протистояти системі та відстоювати основні принципи — право на освіту, право на віросповідання, свободу слова й інші права і свободи громадян. Зрештою, саме такі непоборні люди могли протистояти системі та репресивній політиці держави. У цих умовах людина ставала Людиною, а художник — Художником з великої літери.

«Творчість потребує мужності — як матеріал та умова творчості. Людина, а з нею і мистецтво — нелегкою ціною стає всемогутньою та вічною»⁴³, — говорила «надія українського мистецтва»⁴⁴ Ада Рибачук у 1959 році. У 2010 році Рибачук нагородили медаллю пам'яті Надії Суровцової «За нескореність духу і слова».

39 Там само. — С. 49.

40 Некрасов, Виктор. Новые памятники / Виктор Некрасов // Декоративное искусство СССР. — 1966. — № 12. — С. 23–27.

41 В Києве презентували відновлений фрагмент «Стіни Пам'яті» на Байковій горі // УКРИНФОРМ. [Електронний ресурс] — 19.05.2018. — Режим доступу: <https://www.ukrinform.ru/rubric-kyiv/2463635-v-kieve-prezentova-li-vosstanovlennyj-fragment-steny-pamati-na-bajkovej-gore.html> (доступно 18.02.2019).

42 Наприклад: П'єлада нескорених: Алла Горська, Опанас Заливаха, Віктор Зарецький, Галина Севрук, Людмила Семикіна [Електронна копія]: біобібліогр. нарис / Держ. закл. «Нац. парламент. б-ка України»: [авт. нарису Л. Б. Тарнашинська; упоряд. М. А. Лук'яненко; наук. ред. В. О. Кононенко]. — Електрон. текст. дані (1 файл : 318 Мб). — Київ : ДЗ «НПБ України», 2011 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2016). — (Шістдесятництво: профілі на тлі покоління; вип. 13).

43 Рибачук, Ада. Запахи землі. / Ада Рибачук, Володимир Мельниченко // К.: АДЕФ-Україна. — 2013. — С. 8.

44 Цит. за: Там само. — С. 48.

Алла Горська. Автопортрет з сином. 1960.
Полотно, олія.
Надано Національним художнім
музеєм України



27 У дечому ідея про Художника, здатного працювати поза національними межами, державними кордонами та ідеологіями з метою глорифікації Мистецтва, близька до тих ідей, котрі у 1980–1990-ті були описані як кіберфемінізм, який розмиває поняття статі та гендеру й діє у площині постгуманізму. Події та ідеї кінця 1950-х — 1970-х років у СРСР можна спробувати розглянути саме з цих позицій, адже саме Людина, незалежно від статі та гендеру, її гуманістичні цінності та ідеали набувають у цей час особливого значення для митців та мисткинь.

Саме про громадянський подвиг та звитяги говорять, коли згадують творчість художниці Алли Горської. Спільно з іншими авторками того часу — Галиною Зубченко, Галиною Севрук, Людмилою Семикіною, Адою Рибачук та іншими — твориться новий канон монументального мистецтва.

Попри політичне послаблення періоду відлиги, саме 1960-ті роки позначені новим контролем влади стосовно будь-якого мистецтва, а також новою хвилею репресій. 1968 року 139 митців, учених та поетів написали колективного листа на ім'я Леоніда Брежнєва, Олексія Косигіна та Миколи Підгорного проти політичних репресій, закритих судових процесів і переслідувань української інтелігенції. Серед підписів — прізвища Алли Горської, Галини Севрук, Людмили Семикіної, Тетяни Яблонської. «За цей лист мене, Аллу Горську та Люду Семикіну виключили зі Спілки художників, як злочинців. Усі інші художники, що підписали листа (було їх 12 чоловік), покаюлись і їх не покарали. І лише три жінки — уперті, зарозумілі і беззахисні — були покарані. На 20 років Спілка зачинила перед нами двері. На виставки також не допускали. Лише у 1989 році, напередодні Незалежності, двері відчинились і нас поновили у Спілці художників», — згадувала Севрук⁴⁵.

Художниця писала, що коли багатьох її колег заарештовували та відправляли на заслання, від депресії її рятувала саме робота. «За мою роботу мене не звільнили, але перевірки були частими», — згадувала Галина Севрук⁴⁶. Після листа-підтримки авторка перебувала під пильним наглядом КДБ, а на початку 1970-х їй заборонили працювати над тематикою козацтва. Родинна біографія Севрук — одна з найбільш насичених, зачіпає різні пласти культури: її прадід Іван Григорович-Барський був архітектором двох церков на київському Подолі — Миколи Набережного та Покровської, а також храмів у Лемешах і Козельцях⁴⁷; її дід, Дмитро Григорович-Барський, був адвокатом у «справі Бейліса»⁴⁸.

Галина Севрук вступила до Київського художнього інституту на початку 1950-х років із третьої спроби, адже «тоді проходили фронтовики (хоч би мали й 17 балів) та хлопці, бо Шаронов, директор Інституту, не бачив перспективи за дівчатами»⁴⁹. Севрук пише, що ситуація змінилася, коли директором інституту став Сергій Григор'єв, котрий мав

45 Севрук, Галина. Спогади [Рукопис на 80 сторінок, правки 15 січня 2016 року] / Галина Севрук // Вільний музей «Дисидентський рух в Україні» [Електронне джерело]. — Режим доступу: <http://museum.khpg.org/index.php?id=1454935332> (доступно 28.01.2019).

46 Мисюга, Богдан. Вікова традиція в мистецтві Галини Севрук / Богдан Мисюга // Україна. Наука і культура. — 2008. — Вип 34. — С. 428–434.

47 В гостях у художника: інтерв'ю с легендарной украинской шестидесятиницей Галиной Севрук // Архив [Електронне джерело]. — Режим доступу: https://artchive.ru/publications/1992-V_gostjakh_u_khudozhnika_intervju_s_legendarnoj_ukrainskoj_shestidesjatnitsej_Galinoj_Sevruk (доступно 28.01.2019).

48 Севрук, Галина. Спогади [Рукопис на 80 сторінок, правки 15 січня 2016 року] / Галина Севрук // Вільний музей «Дисидентський рух в Україні» [Електронне джерело]. — Режим доступу: <http://museum.khpg.org/index.php?id=1454935332> (доступно 28.01.2019)

49 Там само.



Ірина Пап у Галереї старих майстрів. Дрезден.
НДР, 1978. Автор фотографії Борис Градов.
Надано родиною Ірини Пап

двох доньок-близнючок. Того ж року одна його дочка вступила на живописне відділення, друга — на відділ графіки. На цій хвилі взяли й Галину Севрук: «І добре зробили, бо інакше я була б одружилась і Інститут мені не світив би», — додає вона⁵⁰. Подібну ситуацію з правилами вступу згадує й Зоя Сокол, що закінчила Одеське державне художнє училище ім. Грекова у 1978 році. З її слів, на початку 1970-х в училищі так само віддавали перевагу колишнім військовим, тим, хто відбув армію та студентам із села⁵¹.

У СУТІНКАХ ЧУЖИХ БІОГРАФІЙ

Часто жіночі біографії «прочитуються» між рядками «житій» митців-чоловіків. Так, наприклад, дані про графіка Єлизавету Піскорську, ученицю Федора Кричевського та Михайла Бойчука, знаходимо у тексті про її брата, Костянтина Піскорського. «Тож, Талановита, не журися, малюй як можна більше, а головне, з любов'ю, і чого доброго — людьми станеш», — говорив він сестрі⁵². У тіні⁵³ біографії письменника

⁵⁰ Там само.

⁵¹ З приватної розмови з Катериною Яковленко.

⁵² Рубан, Валентина. *Сколько до Сириуса? Художник Константин Пискорский / Валентина Рубан // Забытые имена. К. : Наукова думка, 1990. — С.167*

⁵³ Слово «тінь» тут вжито не випадково. Художниця Галина Севрук згадувала свій перший візит до Клубу творчої молоді: «У перший же вечір найбільше враження на мене справив Іван Світличний: від нього начебто йшло світло — ні від кого такого не було!».

29 Івана Світличного ховається згадка про його сестру Марію Світличну⁵⁴, яка спільно з групою митців брала участь у створенні монументально-декоративних панно у Донецьку та Маріуполі⁵⁵. Однак спогадів про її роль як художниці зовсім не лишилося. Більшою мірою в історію української культури вона вписана через літературу та дисидентський рух, адже викладала українську мову, перекладала та редагувала. Крім того, Світлична була членкинею Української Гельсінської групи, учасників якої 1972 року арештували й засудили на чотири роки за антирадянську пропаганду та агітацію. З 1978 року жила у США, а в 1985 році Світличну позбавили радянського громадянства.

У вступній статті до книги «Мистецтво українських шістдесятників» Ольга Балашова та Лізавета Герман відзначають, що цей період у мистецтві позначений творчими подружжями, де врешті домінує фігура чоловіка мисткині: Алла Горська та Віктор Зарецький, Маргіт Сельська та Роман Сельський, Єлизавета Кремницька та Павло Бездир⁵⁶.

Проте такі творчі тандеми не є винятком для наступних десятиліть, до них можна долучити ще родину двох фотографів: Ірини Пап та Бориса Градова. Пап була єдиною жінкою-фотокореспондентом в УРСР, яка працювала на рівні з чоловіком-фотографом, котрий знімав для московських видань. На початку 1990-х архів фотографки був знайдений її колегою Валерієм Милосердовим, котрий почав популяризацію архіву Пап, ініціюючи виставки та публікації. Після років праці над її надбанням виявилось, що по собі Пап лишила кілька архівів: офіційний та неофіційний, котрий збирала для себе. В останньому — її закордонні поїздки, зустрічі з першими особами УРСР тощо. Коментуючи знайдені фотографії, Милосердов розмірковує:

«Я думаю, що цей час мав великий вплив на наступні покоління: закінчилася війна, розвінчали культ Йосипа Сталіна, відбувалося якесь пожвавлення, з таборів виходили політв'язні, було відчуття, що з'являлася свобода. Потім знову почався утиск. [...] Ірина Пап відчувала час. Вона дуже точно його передає. На мій погляд, в її фотографіях відбувається кристалізація дійсності. Цю дійсність вона ніби сканувала. Я це розумію і відчуваю. І варто сказати, що вона не була фанатом цього часу. Це видно, якщо дивитися її домашні фотографії — у них вона зовсім інша»⁵⁷.

Докладніше: Севрук, Галина. Спогади [Рукопис на 80 сторінок, правки 15 січня 2016 року] / Галина Севрук // Вільний музей «Дисидентський рух в Україні» [Електронне джерело]. — Режим доступу: <http://museum.khpg.org/index.php?id=1454935332> (доступно 28.01.2019)

54 Нежива Л., Неживий О. Творчість Івана та Надії Світличних у школі: навчальний посібник з української літератури у загальноосвітніх навчальних закладах. — Луганськ : СПД Резніков В.С., 2008. — 64 с.

55 Огнева Людмила. Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині. — Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2008. — 52 с., іл.

56 Балашова Ольга, Герман Лізавета. По следам украинских шестидесятников / Ольга Балашова, Лиизавета Герман // Искусство украинских шестидесятников. — К.: Основи, 2015. — С. 13

57 В особистій бесіді з Катериною Яковленко.



Мargarита Жаркова з gobеленом «Птах».
Одеса, 1990. Автор фотографії Віктор Ратушний.
Надано Юлією Жарковою



Мargarита Жаркова з Юлією Жарковою. Одеса,
1983–1984 рр. Автор фотографії Валентин Серв.
Надано Юлією Жарковою

31 Згадуючи «Культурний анклав: неофіційне мистецьке життя Ужгорода 60-х», Галина Рижова пише про Кремницьку та Бедзира: «Павло весь час її під'юджував, мовляв, жінки не такі розумні, як чоловіки, їхній мозок не схильний до філософствування. Тому Ліза читала все, що читав він, якщо не більше. І коли він починав говорити, вона його перебивала або доповнювала, або навпаки, з ним сперечалася. Зате у живописі вона була на дві голови вище за нього. Беззаперечно. Він це розумів, і тому, напевно, весь час її підколював»⁵⁸.

Львівське мистецтво 1970–1980-х розглядають зокрема через коло⁵⁹ Олександра Аксініна, до якого належали Енгеліна Буряковська (1944–1982), Галина Жегульська (нар. 1957) та Генрієтта Левицька (1930–2010). Віднедавна про жінок-художниць у колі Георгія Якутовича почали говорити у YakutovichAcademy, визначаючи талант художниць Олександри Павловської та Ольги Якутович, котрі так само працювали з графікою⁶⁰.

Описуючи художнє середовище Одеси 1960-х, у статті «Одинокі дорогоцінні звуки шістдесятих» Олексій Титаренко пише: «Художники швидко обросли журналістами, колекціонерами, друзями, гарними дівчатами. Одна Рита Ануфрієва чого варта!»⁶¹.

Проте поглянути на контекст Одеси того часу можна не лише з позиції чоловічого погляду — Валентина Хруща, Олександра Ануфрієва та Віктора Маринюка, а й з погляду сестринства та жіночої підтримки. Ця оптика стосується двох постатей — Людмили Ястреб та Маргарити Жаркової. Існує думка, що саме через роботу Ястреб «Non» цей період мистецтва було названо нонконформізмом⁶². «Це була справжня глибока дружба і взаєморозуміння. Аж до того, що Віктор Маринюк, чоловік Люди Ястреб, став хрещеним батьком мого брата Сергія Ануфрієва. А мама була дружою на весіллі Люди та Віті. Коли Люда померла від раку, їй було 36 років. Її синові Андрію тоді виповнилося 16 років. І мама забрала його до нас, росила його практично як сина. Він у нас жив пару років як ще один член сім'ї», — пригадувала Юлія Жаркова.

Про Маргариту Жаркову згадують переважно як про одеську Йоко Оно, її біографія залишається у тіні двох близьких їй митців: другого чоловіка Олександра Ануфрієва та сина Сергія Ануфрієва. А проте для самої Жаркової мистецтво було одночасно і щастям, і втечею від побутових негараздів та проблем.

«Усі її роботи — легкі і світлі, яскраві. Вишукані. Чистих кольорів. Одного разу, я пам'ятаю, вона купила голландську гуаш, величезний набір баночок з фарбами, закрилася у своїй кімнаті і працювала вночі», — коментувала Юлія Жаркова.

Жаркова фактично зростила наступне покоління митців — знайомила їх із неофіційним радянським мистецтвом, західними практиками, давала читати журнали про мистецтво

58 Рижова, Галина. Культурний анклав: неофіційна художественна життя Ужгорода 60-х / Галина Рижова // Шістдесятиники. Искусство українських шістдесятиників. — К.: Основи, 2015. — С. 77

59 Виставка «Аксінін та його коло» відбулась у просторі EDUCATORIUM протягом 13 грудня 2016 р. — 20 січня 2017 р.

60 Див.: Якутовичі: довільний концепт. Життя і творчість родини Якутовичів. Коло. Актуальні видання і проекти. — К.: Артбук, 2018. — 96 с.

61 Титаренко Алексей. Одинокіе драгоценные звуки шістдесятих. / Алексей Титаренко // Шістдесятиники. Искусство українських шістдесятиників. — К.: Основи, 2015. — С. 19.

62 Яковленко, Катерина. Юлія Жаркова: Мама вращивала в нас способность свободно мыслить / Катерина Яковленко, Юлія Жаркова // KORYDOR [Електронне джерело]. — 14 листопада 2018. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/julija-zharkova-mama-vzrashhivala-v-nas-sposobnost-svobodno-myslit.html> (доступно 28.01.2019)

та заборонену літературу. Саме через знайомство з нею та із Сергієм Ануфрієвим повністю міняються погляди та практика Лариси Резун-Звездочетової. Власну зацікавленість побутовою культурою та ужитковим мистецтвом художниця переносить у поле сучасного мистецтва. Так, її серія з живописної імітації вишивки разом із творами інших радянських митців була експонована на виставці [Aperto 90], що проходила в рамках 44-ї Венеційської бієнале (комісар — Володимир Горяїнов).

Описуючи контекст 1990-х, художник Олег Тістол в усній розмові порівнює цей час із «чоловічою лазнею»⁶³, де жінкам не те щоб не було місця, вони самі радше не хотіли туди заходити. Його дружина, художниця Марина Скугарєва, розпочала свою практику в 1987 році з гобелена «Портрет художника Анатолія Степаненка», створеного за ескізом роботи Олега Тістола. Скугарєва більш відома своїми інтимними графічними серіями та живописними картинами, у яких додає елемент вишивки, ніби геральдичний знак. Її графічні роботи «Добрі домогосподарки» були вписані у феміністичний контекст. А проте, уся практика художниці — скоріше камерна й інтимна та абсолютно не вписується у публічно-скандальні стосунки 1990-х.

Розповідаючи про мистецтво жінок — Лариси Резун-Звездочетової, Світлани Копистянської та Галини Жегульської у каталозі «Радянське мистецтво близько 1990 року», Юрген Хартен пише: «Твори художниць характеризуються в цілому неприйняттям домінуючих напрямків у мистецтві, зверненням до орнаменту і виразною колірною гамою, прагненням до ясності»⁶⁴.

Якісна освіта та доступ до знань — це те, до чого прагнули митці та мисткині у кінці 1980-х — на початку 1990-х років. Офіційна радянська освіта не задовольняла їхніх бажань, і вони спрагло споживали те, що потрапляло їм до рук — самвидави, заборонену літературу, закордонні тексти. Тож не дивно, що тема освіти та знань стає центральною для багатьох українських авторок. Зокрема, роботи Світлани Копистянської «Бібліотека» (1990) та «Розповідь» (1990), основним матеріалом яких були книжки. Саме ці її роботи представляли серед інших львівське мистецтво на бієнале «Радянське мистецтво близько 1990 року». «Мої художні ідеї безпосередньо пов'язані з літературою. [...] Громадський статус письменника був традиційно вище, ніж статус художника. Книга вважалася предметом священним, письменник — пророком і совістю суспільства, тоді як статус художника прирівнювався до статусу ремісника»⁶⁵. Сучасне мистецтво не менше рефлексує на тему академічної художньої освіти. Зокрема, важливі рефлексії на цю тему здійснює художниця Лада Наконечна.

З середини 1980-х до середини 1990-х у художньому полі активно працювали Яна Бистрова, Тетяна Гершуні (Тая Галаган), Галина Жегульська, Світлана Копистянська (зокрема спільно з Ігорем Копистянським), Олена Кудінова, Світлана Кондратенко, Світлана Мартинчик (учасниця мистецького дуету «Мартинчики»), Влада Ралко, Олена Некрасова, Вікторія Пархоменко, Людмила Скрипкіна (учасниця мистецького дуету «Перці»), Зоя Сокол, Валерія Трубіна та інші. Деякі авторки поїхали з України, деякі перестали займатися мистецтвом і перейшли в інші сфери. Про більшість цих художниць згадують у сімейно-побутовому ключі: Олена Кудінова — «мама Седнева»⁶⁶, Лариса Резун-Звездочетова

63 Олег Тістол в особистій розмові з Тетяною Кочубінською та Тетяною Жмурко.

64 Хартен, Юрген. Восемь печатей в паспорте или «Там чудеса, там леший бродит...» / Хартен Юрген // Советское искусство около 1990 года. — С.13.

65 Копытянская, Светлана. [Без названия] / Светлана Копытянская // Советское искусство около 1990 года. — С. 234.

66 Сильваши Т. Способ преодоления гравитации / Тиберий Сильваши // Елена Кудинова. Источник цвета. Харьков, 2018. — С.7



Марина Глущенко та Олена Кудінова.
Автор фотографії Володимир Бисов.
Надано родиною Олени Кудінової



Яна Бистрова з однокурсницями. Київський художній інститут.
Друга половина 1980-х рр. Автор фотографії невідомий.
Надано художницею



Світлана Мартинчик під час акції Леоніда Войцехова
«Роботи по розвідці художніх покладів». Одеса, 1987.
Автор фотографії невідомий.
Надано Музеєм сучасного мистецтва Одеси

варила борщі на Фурманному провулку⁶⁷, а Валерія Трубіна — на Паркомуні⁶⁸. Практика авторок стикалася з побутовими обставинами, економічними негараздами та особистими проблемами. У цьому контексті варто згадати таку історію: перша робота-об'єкт — залізна сукня «Мадам Баттерфляй» Ірини Ластовкіної стала останньою її роботою у полі сучасного мистецтва.

«Можливість творчості вперлася у брак коштів. До цього часу я закінчувала шостий курс інституту, і мені відразу запропонували викладацьку посаду. Це здебільшого й зіграло подальшу роль у моїй долі, я стала викладати. [...] Тоді мене також взяли на роботу в Музей історії України. І в академії, і в музеї я пропрацювала 20 років. [...] Крім того, я намагалася дати більше можливостей Юрі Соломку. У той час він був некомерційним художником. Це тільки п'ять років тому почали купувати сучасне мистецтво, а тоді нічого такого не було»⁶⁹, — згадувала Ластовкіна.

Саме в 1990-ті виникає зацікавлення фемінізмом, що повертається у мистецтво через літературні кола та осмислення жіночих практик і модерністських процесів на теренах України.

На початок 1990-х припадають перші спроби феміністських виставок у Києві: у 1994 році відбулася виставка феміністичної фотографії американської авторки Дайан Ньюмаєр у «Косому капонірі»⁷⁰; у 1995 році київська кураторка Наталя Філоненко організувала виставку «Рот Медузи» у галереї «Брама»⁷¹. Обидві виставки відбулися з підтримки Центру сучасного мистецтва в Києві, зокрема його директорки Марти Кузьми.

Щоправда, переважна більшість мистецьких «феміністичних» робіт початку 1990-х переважно ситуативні та інтуїтивні. «Фемінізм у нас залишається субверсивним поняттям, а отже, зважаючи на консерватизм українського суспільства, часто відкидається і зневажається»⁷², — саме так у тексті «Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм» характеризує сучасне українське художнє поле дослідниця фем-мистецтва та кураторка Оксана Брюховецька. Авторка зауважує, що зазвичай питання щодо «слабких» жінок не було проговореним і губилося серед стереотипів щодо «місця» і «ролі» жінки⁷³. У своїх текстах та дослідженнях вона питає: чому фемінізм і досі лякає багатьох сьогоденішніх авторок?

67 Див.: Соломон, Ендрю. The Irony Tower. Советские художники во времена гласности / М. : Ад Маргинем Пресс, 1991. — 496 с.

68 Див.: Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище. — К. : Publish Pro, 2018. — 208 с.

69 Яковленко, Катерина. Ирина Ластовкина: Когда мы увидели украинскую живопись, у нас все перевернулось с ног на голо / Катерина Яковленко, Ирина Ластовкина // KORYDOR [Електронне джерело]. — 14 грудня 2018. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/irina-lastovkina-kogda-my-uvideili-ukrainskuju-zhivopis-u-nas-vse-perevernulos-s-nog-na-golovu.html> (доступно 28.01.2019)

70 Див.: Сидор-Гібелінда, Олег. Груді Метрополітена / Олег Сидор-Гібелінда // Terra Incognita. — № 3/4. — С. 53–54.

71 Див.: Прес-реліз до виставки «Рот Медузи». — 1995. — 2 арк. (Exhibition Mouth of Medusa carries the features of some experimental, an original and probably the first test of artistic surrounds for the their capability to accept feminist ideas.)

72 Брюховецька, Оксана. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм / Оксана Брюховецька // Prostory [Електронне джерело]. — 3 березня 2017. — Режим доступу: <http://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-eman-sypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm> (доступно 28.01.2019)

73 Там само.

РОТ МЕДУЗИ

живопис графіка інсталяція відео фотографія



BRAMA

Center of Contemporary Arts
Центр сучасного мистецтва

Тетяна Мабіус
Григорій Мабіус
Анжеліка Франс
Майя Елленс Кларкс
Крістіанна Кларкс
Ліберті Сент
Лоренс Сент
Стефанія Алікс
Деніс Літ
Фредерік Вільям
Деніс Алікс
Крістіанна Літ



Вікторія Сент
Тетяна Сент
Фредерік Сент
Стефанія Алікс
Деніс Алікс
Крістіанна Літ
Деніс Літ

23 ЛЮТОГО - 5 БЕРЕЗНЯ
ВУЛ. ТРЬОХСВЯТИТЕЛЬСЬКА, 8



MOUTH OF MEDUSA

Кітлін - Річард Мабіус



Валерія Трубіна у сквоті на вул. Леніна (нині — вул. Богдана Хмельницького), Київ. Початок 1990-х рр. Автор фотографії Олег Голосій.
Надано художницею

37 Коментуючи свою інсталяцію на виставці «Рот Медузи», Зоя Сокол говорить⁷⁴, що феміністичні ідеї їй не були близькими, а роботу вона створила винятково для виставки «на замовлення» кураторки. Та й кураторка виставки Філоненко уявляла цю тему по-своєму. «У чому полягає ваш особистий погляд на фемінізм?» — запитувала журналістка. «Я не хочу відмовлятися від будь-яких стосунків із чоловіками. Але я хочу бути вільною від їхнього впливу, хочу мати змогу бути собою, незалежною від когось», — відповідала Філоненко⁷⁵.

Свідомо до феміністичних тем підходила Оксана Чепелик. Коментуючи свої ранні роботи, художниця зауважила, що цікавилася темами «гноблення жінки чоловічим світом як носієм тоталітарного начала та світом політики як репресивним і маніпулятивним механізмом. Важливо було звернути увагу на больові точки. А тоді мейн-стрімом було веселитися, іронізувати, але не порушувати критичні питання»⁷⁶. Ідеться про серію перформансів «Містерії рухомих об'єктів», які були інсталяційними: «Народження Венери» (1995), «Мандрівний острів Лесбос» (1996) та «Одяг-сховок» (1996). Протягом своєї практики Оксана Чепелик намагалася поєднати мистецький та академічний підходи. Художниця народилася в родині українських архітекторів Віктора Чепелика та Зої Мойсеєнко-Чепелик. Вона — одна з небагатьох авторок, які, окрім вітчизняної мистецької школи, здобули освіту за кордоном (у 1993 році стажувалась у паризькому CIES). Очевидно, знання міжнародного контексту, зацікавлення літературою тощо вплинули на початку 1990-х на вибір тем у мистецтві.

Та більшою мірою «усвідомлений фемінізм» розвивається в українському мистецтві з «нульових». Саме з цього часу авторки починають створювати роботи, наділені феміністичними та політичними контекстами. Так, дослідниця українського феміністичного мистецтва Тамара Злобіна починає історію феміністичного мистецтва з робіт Алевтини Кахідзе та Маші Шубіної⁷⁷. Виставки «Ніжність» (кураторка Олеся Островська, Центр сучасного мистецтва, 2003), «Гендер в ІЗОЛЯЦІЇ: право на самоконструювання в умовах патріархату» (кураторка Олена Олександра Червоник, Фонд ІЗОЛЯЦІЯ, 2012), «Що в мене є від жінки?» (кураторка Оксана Брюховецька, 2015), «Материнство» (кураторка Оксана Брюховецька, 2015), «TEXTUS. вишивка, текстиль, фемінізм» (кураторка Оксана Брюховецька, 2017), «Свій простір» (кураторки Тетяна Кочубінська та Тетяна Жмурко, PinchukArtCentre, 2018) та ін. творять нову дискусію навколо нової історії феміністичного мистецтва в Україні.

74 З приватної розмови з Катериною Яковленко.

75 З архіву Наталі Філоненко. Дослідницька платформа PinchukArtCentre.

76 Глеба, Галина. Оксана Чепелик: Я розпочала феміністичну або гендерну тему задовго до... / Галина Глеба, Оксана Чепелик // KORYDOR [Електронне джерело]. — 11 грудня 2018. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/oksana-chepe-lik-feminizm-gender.html> (доступно 28.01.2019)

77 Злобіна, Тамара. История украинского феминистического искусства / Тамара Злобіна // Феминистская (арт)критика. — Каунас : Таугарполис, 2015. — С. 322–352; Злобіна, Тамара. Маскарад жіночності як успішна художня стратегія / Тамара Злобіна // Критика. — 2011, січень-лютий. — №1–2. — С. 23–24.

Свій текст Лінда Нохлін завершує розмірковуванням щодо «величності» митців та митців-аутсайдерів. Вона наголошує: жінки можуть використати своє аутсайдерство в історії мистецтва, зробити його своєю перевагою, а також відкрити світу інституційні та інтелектуальні слабкі місця⁷⁸.

З 1960-х років у США художниці та активістки почали створювати феміністичні спільноти, інститути та інституції, спрямовані на розвиток феміністичного мистецтва. Одним із таких центрів став Каліфорнійський інститут мистецтв, до якого приєдналися Міріам Шапіро і Джуді Чикаго. Як бачимо з історії, навколо українських художниць завжди гуртувалися цікаві особистості — митці, драматурги, режисери. Однак за все існування Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, наприклад, жінка жодного разу не посідала позицію ректора навчального закладу, щоразу це місце відводилося чоловікам. Це пов'язано з багатьма факторами — історичними, політичними, економічними та соціальними, що межують із домінуванням консервативних поглядів у суспільстві.

Сьогоднішній потяг до дослідження та прагнення розібратись у власних тенденціях та явищах — це те, що робить українське мистецтво цікавим та привабливим. Адже саме тут можна здійснювати пошуки та історичні відкриття. Те, що раніше було аутсайдерством, сьогодні за нових умов стає перевагою. Історія українського мистецтва крізь перспективу практик художниць — один із багатьох таких фокусів.

У цій статті — більше як 50 імен авторок, які займалися творчими пошуками та експериментами. Вочевидь цей список варто доповнювати й наповнювати історичними деталями. У тих небагатьох проаналізованих біографіях і роботах художниць, що увійшли до цього тексту, відкривається інша перспектива українського мистецтва, сповнена нових викликів. Історичні знахідки — імена і твори — не лише стверджують, що в українському мистецтві були великі художниці; вони показують складну, але цікаву і багату історію українського мистецтва й акцентують увагу на спільних та відмінних рисах вітчизняного мистецького поля відносно світового.

78 Nochlin, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists? (1971) // Women Artists. The Linda Nochlin Reader (ed. by Maura Reilly)*.— Thames & Hudson, 2015. — 42–69 p.



Мистецька група «Перці»: Людмила Скрипкина та Олег Петренко у квартирі художника Леоніда Войцехова. Одеса, 1984.
Автор фотографії Юрій Лейдерман.
Надано Музеєм сучасного мистецтва Одеси

Наївна (не) свобода. Про творчість Марії Примаченко та Катерини Білокур

ТЕТЯНА ЖМУРКО

Катерина Білокур. Колгоспне поле. 1948–1949 рр.
Полотно, олія. Надано Національним музеєм
Українського народного декоративного мистецтва

Творчість двох потужних художниць ХХ століття — Катерини Білокур і Марії Примаченко — формувалась у складний історичний період, що ламав особистості, а словам «свобода творчості» надавав як ніколи політичного звучання. Їхнє мистецтво, на перший погляд, найменше було вбудоване у радянську ідеологічну систему й залишалося острівцем «чистого мистецтва», на відміну від робіт художників офіційних, котрі мали на пряму обслуговувати ідеологічну машину. Та якщо навіть мимохідь переглянути роботи Білокур і Примаченко, в око впадає зовсім не наївне ставлення до світу, а в безкінечних квітах та олюднених звірах криється людська/жіноча травма і глибоке переживання дійсності. Саме з таких невідповідностей складається вся радянська історія, що за своїм «правильним» наративом ховала справжні «маленькі» долі. Яким чином перетинаються дві різні історії незнайомих одна з одною художниць із мало схожими творами, котрі потрапили під одну категорію «народне мистецтво», визначену радянською епохою? Ця стаття не є спробою привести їх до одного знаменника чи, навпаки, виразити їхні відмінності. Це спроба подивитися на їхню творчість крізь призму соціального і культурного контексту, в якому розвивалися художниці, через дискусію «(не)свободи», що нероздільно переслідує розмови про подібне мистецтво.



Чому саме жіночі образи стали тими потужним «монументами» радянської доби, що з часом перетворилися на частину славетного міфу про Україну, який Оксана Кісь називає «міфом про Березину»? У статті «Чи/якою потрібна Україні її жіноча історія?» дослідниця, аналізуючи витoki образу Березини в українському суспільстві, пише, що саме «українське жіноцтво стало транслятором, носієм українських традицій»¹. Цей образ прийшов із дискурсу літературно-фольклористичного середовища, де жінка, матір, земля залишається споконвічним носієм національних чеснот і християнської віри². Народні художниці, котрі стереотипно втілювали дух української природи і були хранительками українських культурних кодів, безперечно, виявилися частиною цього міфу, ставши такими собі народними божествами, недоторканими для мистецтвознавчої критики та аналізу.

«Наївне мистецтво» як об'єкт професійних зацікавлень художників і мистецтвознавців з'являється на межі XIX–XX ст., це було пов'язано, перш за все, із пошуком нових засобів виразності художників-модерністів. Наївна, дитяча мова була проявом творчої свободи, до якої так прагнули художники, на протигагу нудному академічному мистецтву. Французькі кубісти надихались іберійським мистецтвом, творчістю народів Африки й Океанії, російські та українські — сільською народною культурою, яка мала хтонічну творчу енергію, здатну дати імпульс уже омертвілому «тілу» академізму.

Особливого статусу в українському контексті наївне мистецтво набуло на початку XX століття, вступивши у своєрідну колаборацію з професійним авангардними художниками. Народні майстри та майстрині стали повноправними учасниками процесу, слугуючи не тільки натхненниками, а й реалізуючи ідеї художників-авангардистів. У 1910 році Наталія Давидова організувала майстерню в селі Вербівка (нині Кам'янський р-н Черкаської обл.), де відбувався творчий зв'язок художників авангарду і народних майстринь. У 1914 році як художню керівницю до майстерні було запрошено Олександру Екстер, а пізніше — Казимира Малевича, за ескізами художників-авангардистів народні майстрині створювали вишивки. Така ж майстерня, очолювана художницею Євгенією Прибильською, існувала і в селі Скопці (нині с. Веселинівка, Барішівський район, Київська обл.). Творча колаборація дала життя своєрідній мові, що поєднувала народно-декоративні принципи із кубофутуристичними та супрематичними композиціями. Мистецтвознавиця Мирослава Мудрак, аналізуючи особливості українського авангарду, виділяє саме «взаємопов'язаність обох цих сфер мистецької продукції і вказує на їхню сумісність із модерністським контекстом»³.

Такі творчі арт-ілі відкрили і сформували цілу плеяду відомих художниць і художників: Ганна Собачко-Шостак, Параска Власенко, Василь Довгошия та Семен Пшеченко, Тетяна Пата стали певним брандом «справжнього» українського мистецтва. Виставки з їхніми виробами демонструвалися по всій Європі: у Києві, Москві, Берліні, Дрездені, Мюнхені, Парижі. Для початку XX століття, часу пошуку національної ідентичності, саме народне мистецтво стало яскравим виразником «національного». Вважалося, що саме село з його культурними кодами, які незмінно існують тисячі років, було здатне зберегти культурну інакшість. Пошуки національної ідентичності були світовою тенденцією — це було пов'язано із новими промисловими реаліями XX ст., переміщенням людей із сіл до міст та як наслідок утворення рухливих соціальних

1 Кісь Оксана. Чи/якою потрібна Україні її жіноча історія? / Критика. — 2013. — №1. — С. 18–21.

2 Див.: Там само.

3 Мудрак, Мирослава. Український авангард / Український модернізм 1910–1930 // Альбом. — Хм.: Галерея, 2006. — 288 с.: іл. — С. 32.



Анастасія Семиградова, Олена Прибильська,
Елизавета Семиградова на ганку біля маєтки
у с. Скопці Полтавської обл. НМУНДМ. Ф. 6, Оп. 8.
Спр. 1 – Од. зб. 3, 4

Будинок Семигравової у с. Скопці. Полтавської обл.
НМУНДМ. Ф. 6, Оп. 8. Спр. 1 – Од. зб. 3, 4





Марія Примаченко. Качур курить у палцатках, щоб не обпалить руки і п'ятки. 1987.
Надано колекцією родини Марії Примаченко

45 груп зі слабкою самоідентифікацією. Володимир Паперний у своєму творі «Культура два» характеризує цей час словами «плинність», «розтікання», на відміну від сталінської доби, для культури якої він вводить термін «застигання»⁴, де кордони посилюються, а культура повертається в архаїчне «сільське» русло.

Міф українського села як «колискової національної культури» був цілком підтриманий Сталінською культурною програмою, що відбувалося через тісний зв'язок із поняттям Батьківщина. Народне/фольклорне мистецтво стало підґрунтям цієї програми, легітимізувавши художників-примітивістів у радянській системі. Галина Складенко, аналізуючи феномен «наївного» в радянську добу, пише: «Радянська ідеологія відразу ж підключила фольклор до своєї пропагандистської програми, перетворивши його на ту фасадну інституцію (Х. Арндт), що мала прикривати її антидемократичні заходи. І чим жорсткіше був наступ на традиційні засади селянського життя, чим більшим трансформаціям підлягали природні зміни його устрою, тим активніше народне мистецтво висувалося в “перші ряди національної культури”, тим більшу офіційну підтримку воно мало»⁵.

Показово, що Примаченко вперше з'явилася на мистецькій мапі 1936 року, у розпал політичних репресій, результатом яких стало знищення цілого покоління художників-модерністів. Її роботи демонструвалися на виставках народного мистецтва в Києві, Москві, Ленінграді (тепер — Санкт-Петербург), а вже 1937 року у радянському павільйоні на Всесвітній виставці в Парижі. Художницю відразу запросили до експериментальних майстерень при Київському державному музеї, де вона навчалася разом із такими майстринями, як Тетяна Пата, Параска Власенко, Наталія Вовк. Дослідниця Аліса Ложкіна про це пише: «У 1930-х створено масштабну інфраструктуру будинків творчості й інші механізми пошуку та підтримки мистців-самоуків. Кампанію із просування “самодіяльності” на місцях було розгорнуто задля наочної ілюстрації знаменитого сталінського гасла “жити стало краще, жити стало веселіше”»⁶. Цей аргумент наводить і історик Сергій Екельчик, який зазначає: «Культура періоду зрілого сталінізму була традиційною і консервативною, причому на першому плані завжди виявлялися свято й оптимізм»⁷.

Середина 1930-х років була позначена формуванням нової політики Сталіна щодо радянського патріотизму. Прийняття сталінської конституції 1936 року висунуло, поряд із класом, нову категорію «народ», що легітимізувало пошуки історичного підґрунтя. Основою нового суспільства проголошується «міцна та згуртована сім'я»⁸. «Оспівана Мати, асоційована з Батьківщиною-годувальницею, втілюється в традиційному образі здорової селянки»⁹. Саме у середині 1930-х років Іван Кавалерідзе знімає кіноопери «Наталка Полтавка» і «Запорожець за Дунаєм» (цю виставу, до речі, відвідувала Примаченко, перебуваючи в Києві), де поетизують міф українського села. Історик культури Станіслав Мензелевський пише: «Селянин (“Наталка Полтавка”)

4 Див.: Паперний, В. *Культура Два* / В. Паперний : [Ред. С.Зенкін]. — М. : Новое лит. обозрение, 1996. — 382, [1] с. : — Библиогр.: С. 374–382.

5 Складенко, Галина. «Наївний художник» у просторі ХХ століття / Марія Примаченко 100. Статті, есеї, спогади, публікації, присвячені сторіччю Марії Примаченко // Упоряд.: О.Найден. — К.: Родовід, 2009. — 200 с.: 69 іл. С. 149–153. — С. 150.

6 Ложкіна, Аліса. *Мистецтво чистого серця/ Чисте мистецтво*. — К.: Rodovid, 2017. — 94 с.: іл. — С. 13.

7 Екельчик, Сергей. *История Украины: становление современной нации / С. Екельчик; авториз. пер. с англ. Н. Климчука*. — К.: К.И.С., 2010. — 400 с.: ил. — С. 175.

8 *История женщин на Западе: в 5 т. Т. V: становление культурной идентичности в XX столетии / под общ. ред. Ж. Дюби и М. Перро; под ред. Ф. Тебо*. — СПб.: Алетейя, 2015. — 624 с.: илл. — (Гендерные исследования). — С. 280.

9 Там само. — С. 281–282.

Новий образ радянської України трансливався через призму аграрної, сільської держави, з родючими землями та щасливими творчими селянами. Варто згадати, що після впровадження політики колективізації (1920–1930-ті роки) та виникнення перших колгоспів селяни практично повернулися до кріпацтва, не маючи паспортів і відповідно права вільно залишати територію села. Це правило існувало з 1935 по 1974 рік, створивши між містом і селом нездоланну цивілізаційну прірву протягом ХХ століття. Це помітно навіть при побіжному погляді на вбрання художниць: узимку — важка куфайка, на голові груба хустка, натягнута на лоб; влітку — вишита сорочка, довга спідниця, та сама хустка ховає обличчя. Зовнішній вигляд художниць не змінюється протягом життя, навіть у 1960-ті роки, коли в місті вже з’являються модні ательє, а французька й італійська мода потрапляє в поле зору через кінематограф і журнали. Хустка залишиться постійним атрибутом сільських жінок на довгі роки, хоча відмову від хустки активно пропагували ще у 1920–1930-ті.

Доли художниць багато в чому схожі. Білокур помітили та влаштували першу невелику виставку в Полтавському будинку народної творчості у 1940 році. Образ Марії Примаченко і Катерини Білокур, жінок із народу, чия творчість — сплав фольклору та народної життєдайної енергії, чи не найкраще вписувалась у нову радянську концепцію. При поверхневому огляді їхні твори цілком можна охарактеризувати як «святкові й оптимістичні», зрозумілі для народу, створені дарувати йому радість і добро. «Народне» було своєрідним репрезентативним тлом: безпечним, незагрозливим, «дитячим», що здатне викликати лише замилювання. Саме таким художниць репрезентує українське радянське мистецтвознавство. Шаблонні фрази на кшталт «сонячне, життєдайне, фантасмагоричне» характеризують їхню творчість, майже завжди залишаючи за кадром контекст і причини вибору художницями такої стилістики. Де ж закінчується нав’язаний радянською ідеологією образ і де починаються справжні особистості? Можливо, для цього слід зазирнути в «кімнату» художниць, де вони залишаються наодинці із собою.

Примаченко все своє життя прожила у селі Болотня, що на Поліссі, і на відміну від своїх творів, що подорожували світом, майже ніколи рідного села не покидала. Подібну історію мала і Катерина Білокур із села Богданівка, що на Черкащині. Жодна з художниць не мала можливості професійного навчання, хоча обидві цього надзвичайно прагнули.

У традиційній патріархальній системі координат, у якій зростали авторки, їхнє місце було чітко окреслено і на віки сплановано: робота в колгоспі, хатня робота тощо. Із листів Катерини Білокур ми знаємо, що тільки під страхом самогубства батьки дозволили доньці займатися мистецтвом. «І чого ж воно їм — і рідним моїм, і близьким, і чужим, і всім — казалося те малювання таким якимсь диким та недосяжним для жіночого розуму?»¹¹ — писала в листах художниця. Білокур усе своє життя прожила одна, наперекір усім присвятивши себе живопису. Порушення патріар-

¹⁰ Мензелевський, Станіслав. Кіноопера та інші збочення сталінського кінематографа / Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика // упорядник: С. Мензелевський. — Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2017. — 688 с. — С. 49.

¹¹ Катерина Білокур : [альбом : в 2 кн.] / Катерина Білокур : [голов. ред. Л. Лихач]. — К. : Родовід, 2010. Кн. 1 : Катерина Білокур. Мистецька заповідь / [упорядкув.: О. Шестакова, Н. Самрук]. — 2010. — 197 с. : кольор. іл. — С. 22.

47 хальних норм у селі призвело й до створення іміджу такої собі «напівбезумної» жінки, яку зазвичай не розуміє і засуджує суспільство. Виборювання «власної кімнати» відбувалося через ламання норм і стереотипів. Але цікава в цьому випадку роль держави, яка, з одного боку, виступає в ролі більш прогресивної сторони, що наділяє Білокур статусом художниці, приймаючи до Спілки художників, а з другого — залишає жити в селі, не даючи змоги переїхати до міста чи бодай почати навчання. Із листів ми знаємо, як Білокур страждала, живучи в холодній хаті без електрики: «Я коло печі сиджу у кожушанці. Зігнулася в три погібелі. В Лермонтова сосні снилося, що десь є світла країна, де росте красива пальма, а я сиджу і думаю, що є світлі, теплі і уютні хати, вдень їх освітлюють великі світлі вікна, а вночі — електрика. І тепло в тих хатах і не чадно. О, як у таких хатах можна багато і радісно працювати і в холодну зиму і з хворими ногами»¹². Або: «І як же це воно буде, що мені оце нема часу працювати над моєю роботою? А скільки тих задумів чудових! І через оту піч, попіл, козу, ганчірки і мені нема змоги їх здійснити?»¹³. Ці цитати із листів Катерини Білокур (останній — уже Народного художника УРСР Катерини Білокур) чи не найкраще показують дійсну «невідповідність» радянської системі і місця народних художниць у ній. Яким чином член Спілки художників, презентований на світових виставках, може навіть не мати змоги працювати через бідність, при тому що художники в Радянському Союзі завжди були привілейованою і добре забезпеченою «кастою»?

Але водночас маркування «наївне» (читай народне) стало тією нішею, що робила можливим існування поза соцреалізмом. Модерністське за стилістикою мистецтво, що було логічним продовженням формалістичних пошуків початку ХХ століття, вимушене було розвиватися та існувати на маргінесах, будучи загнаним у вузьку рамку «наївного». Маючи усталену категорію другого сорту, воно стало тією «лазіркою», завдяки якій ціле покоління художників-шістдесятників змогло оновити свою художню мову. Можна згадати фольклорний цикл Тетяни Яблонської, в якому вона відходить від соцреалістичного канону і створює умовні декоративні композиції, знаходячи прототипи у народному мистецтві Закарпаття. Але для Яблонської, професорки Київського художнього інституту, — це був свідомий вибір, лише один із можливих варіантів розширення візуальної мови, на відміну від Примаченко і Білокур.

Андре Мальро, аналізуючи народне мистецтво, зазначає: «...Будь-яке народне мистецтво, незалежно від його лінійної манери, прагне зберегти стиль минулого, якому загрожують цивілізовані форми, основа мистецтва аристократичного...»¹⁴. «Усі народні мистецтва — частина однієї загальної цивілізації, що загубилася в часі, як інші губляться в просторі; частина світу містерії (і блазнювання), але не театру. Для того щоб принести нам щось більше, ніж ледь збентежену радість, їм не вистачає лише спрямованості в майбутнє, завжди властивої генію...»¹⁵.

Якщо аналізувати мистецький світ Примаченко і Білокур, можна погодитись із визначенням Мальро: це світ, загублений у часі і просторі, світ, який населяють міфи і легенди, що породжують дивні створіння та олюднені квіти, світ, якого майже не торкнулася цивілізація. Але це справедливо лише частково. Колорит, що вико-

¹² Я буду художником!: Докум. оповідь у листах художниці, розвідках Миколи Кагарлицького / К. Білокур; [Упоряд. ред. М.Кагарлицького]. — К.: Спалах ЛТД, 1995. — 365. [3] с. : фотоіл. — С. 117.

¹³ Там само. — С. 287.

¹⁴ Мальро, Андре. Голоса безмолвия / Пер. С фр. В. Ю. Быстрова; под ред. и с прим. А. В. Шестакова. — СПб.: Наука, 2012. — 871 с. — С. 582.

¹⁵ Там само. — С. 585–586.

ристовують художниці аж ніяк не можна назвати «наївним», він далекий від простої «народної картинки», котра, як правило, поєднує декілька контрастних кольорів, нанесених акуратним статичним масивом. Колорит Примаченко складніший, його немає в природі. Майстриня почувається вільно, співставляючи різні відтінки, знаходячи неочікувані колористичні рішення. Обидві художниці використовують наївне мистецтво як підґрунтя, на базі якого розвивають свій авторський стиль.

Ще далі від «наївної картинки» твори Білокур. Її «квіти» являють собою складні багаторівневі композиції, за своєю суттю подібні до голландських натюрмортів XVII–XVIII століть. Букети, складені із різних сезонних квітів, близькі до натюрмортів *vanitas*, де краса є лише символом швидкоплинності часу. Вони скоріше нагадують про неминучість старості, ніж наївне замилування красою. «Плинність часу — як у житті природи, так і житті людини — одна з основних філософських категорій творчості художниці»¹⁶, — пише дослідниця Олена Шестакова.

Подібність творів Білокур до голландського живопису, мабуть, не випадкова. 1940-го року художниця здійснила двотижневу подорож до Москви, де змогла відвідати Державний музей образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна і побачити, серед іншого, твори голландців. Але справа не стільки у зовнішній подібності, скільки в авторському підході. Букети та овочі на її натюрмортах наче відображають дивне задзеркалля, де із рогу достатку сипляться їжа та квіти, хоча ці роботи були написані в складні, голодні 1940-ві — 1950-ті роки. Це відчуття тільки посилюється глибоким синім кольором, присутнім на більшості робіт, наче кольором забуття, сну або порожнечі, що веде власну оповідь: історію пам'яті, самотності, пустки. Хоча водночас канон «родючості і достатку» був обов'язковим атрибутом усього сталінського мистецтва, незважаючи на всюдисущий голод та зубожіння.

Цікавою в цьому плані є робота Білокур «Колгоспне поле», створена наприкінці 1940-х років. Майже весь простір полотна займає щільний масив квітів на першому плані, що схожі на декоративне панно. І раптом у верхній частині композиції з'являється невеликий отвір у зеленому килимі, наче вікно, що відкриває перед нами безкрайні далі. І хоча з назви роботи ми знаємо, що це звичайне колгоспне поле, воно більше схоже на морську гладь із маленьким острівцем посередині, що плавно переходить у небо. Робота створює відчуття підглядання за зовнішнім світом, що захований хоч за прекрасним, але щільним парканом, який неможливо подолати.

Таким самим задзеркаллям є світ Марії Примаченко, який населяють дивні створіння, що мають пазурі і сумні очі. Її звірів важко назвати добрими. На ранніх роботах 1930–1940-х років вони мають вигляд розгублених плюшевих іграшок, які дістали з коробки і забули покласти назад. Художниця не дає їм імен, лише кольори: «Коричневий звір», «Червона мавпа». У післявоєнний період вони набувають агресивності, ба навіть хижості, у них відростають пазурі та гострі зуби. Це вже не маленькі плюшеві звірі, тепер вони можуть навіть напасти. Пережита війна, втрата чоловіка сформували більш жорстку картину світу, де реальне часом заступає вигадане. Свої пізні роботи Примаченко починає супроводжувати текстами, часто пишучи їх на звороті, наче їй конче потрібно виразити якусь думку і не вистачає образів для висловлювання.

¹⁶ Катерина Білокур : [альбом : в 2 кн.] / Катерина Білокур : [голов. ред. Л. Лихач]. — К. : Родовід, 2010. Кн. 1 : Катерина Білокур. Мистецька заповідь / [упорядкув.: О. Шестакова, Н. Самрук]. — 2010. — 197 с. : кольор. іл. — С. 108.



Катерина Білокур. Квіти та горіхи. 1948.
Полотно, олія.
Надано Національним музеєм українського
народного декоративного мистецтва

Художниця не обходить тем холодної війни, Чорнобильської катастрофи. Її жорстка критика висловлюється через образи і тексти, як, наприклад, у її «зверненні» до американського президента, написаного на звороті роботи 1986 року:

«Господін Рейган на цю картину подивися
І удумайся яка ця
Атом важка і тяжола і нерозумна
Ось подивися і з нами помирися щоб був мир на Землі.
Атом вона красива можна цацкаця і з родними попрощатися».

У роботах Примаченко властива також тонка іронія навіть у назвах, наприклад «Цей звір свариться, а його ніхто не боїться» або «Мільярди літ прогуло, а таких мавп не було». Свої тексти вона оформлює у вигляді народних приказок, часто римованих: «Свиня на Україну прибула. У неї пика длінна. Хоче зарити українські квіти. Але вони (сіяні?), сльозами обліті. Старі. По всій Україні пустили коріння. І будуть цвісти, людям радощі нести...»¹⁷

Квіти займають важливе місце у творчості Примаченко. Художниця їх олюднює, як і своїх звірів, часто наділяючи очима: «Рослини-радощі (патлашки-звірашки)», «Квіти оченята». Складається враження, що маленькі істоти, замкнені у тілі квітки, дивляться на світ. Вони легко стають частиною звірів або птахів, вплітаючись у їхні тіла. Квіти для неї — символ життя, мудрості, що передається від землі, яка зберігає прадавню пам'ять.

Тамара Гундорова, аналізуючи особливості художнього мислення Примаченко, пов'язує його з поняттям «фантазму» як «особливої сфери образності, згідно з лаканівським психоаналізом»¹⁸. Це «вікно у світ бажань, воно слугує дверима до символічного, воно кодує світ і встановлює рамки для пізнання індивідуального бажання»¹⁹. «Таке фантастичне не є світом снів, а є топологічною структурою, яка сама творить світ. Адже Реальне — непізнаване і не репрезентативне, це — як світ за вікном, який не можна пізнати, коли немає рамки, через яку на нього не можна дивитися. Тому у реальному — пуста, травма, до якої неможливо прорватися, яка закрита символічними образами»²⁰.

Розглядаючи твори Примаченко, важко виділити для аналізу окремі роботи, вони всі є фрагментами однієї «картини світу» художниці, світу недосконалого, у якому живуть

17 Тут подано адаптований текст М. Примаченко, написаний на зворотному боці картини «Свиня на Україну прибула» 1989 року.

18 Гундорова, Тамара. Фантазми Марії Приймаченко / Марія Примаченко 100. Статті, есеї, спогади, публікації, присвячені сторіччю Марії Примаченко // Упоряд.: О. Найден. — К.: Родовід, 2009. — 200 с.: 69 іл. С. 173–175. — С. 174.

19 Там само. — С. 174–175.

20 Там само. — С. 174.

51 хижі звірі, суворі птахи і дивні квіти, але всі вони намагаються примиритися і жити разом. Художниця, котра втратила чоловіка на війні, сама виховала сина, внаслідок поліомієліту з дитинства кульгала на ногу, але продовжувала завжди наполегливо працювати, наче намагалася довести, що попри все, ідеальний світ, який би існував у гармонії, можливий. Світ, де колобок у пащі удава не буде з'їдений, а «червоний звір» може бути не страшним.

Творчість Примаченко і Білокур значно складніша, ніж видається на перший погляд. Вона існує у розривах, нестикуваннях, тріщинах різних систем, тому так складно вплітається у цілісний вибудований наратив. Їхня практика, що поєднує реальне із вигаданим і водночас зовнішньо сконструйованим, складно піддається історіографічному чи біографічному аналізу. А мистецтво, що спирається на народне начало й одночасно продовжує перервану модерністську лінію, де саме формальна, а не оповідна складова живе та розвивається, краще вкладається у міжнародний контекст, аніж український. Складна, багатшарова творчість художниць, редукована радянським мистецтвознавством до простого означення «наївне», в часи незалежності України автоматично «вшита» в розмову про національне і досі залишається в полоні міфів і легенд, терпляче чекаючи на своїх дослідників.

Місце для гармонії: чуттєва пластика Юлії Укадер

ТЕТЯНА КОЧУБІНСЬКА

Робота «Сонце встає» (модель, глина, 1963)
у майстерні на вул. Філатова. Київ, 1963.
Надано родиною художниці

Осмилення власної особистості та вираження себе через тілесне, тим паче еротичне, не було визначальним для радянської культури та мистецтва. Тіло зображувалося спроможним до виконання державних задач, насамперед воно було проявом політичної та соціальної маніфестації. Однак «приходить справжній великий майстер [...], і ми виявляємо, що мистецтво офіційне починає випромінювати неконтрольовані смисли»¹. Такі неконтрольовані смисли можна віднайти й у пластиці Юлії Укадер (1923–2008) — художниці, котра у всій своїй творчості ставила на чільне місце чуттєвість, виражену в осмиленні людського тіла. Поданий у цій статті аналіз робіт художниці ставить питання, чи можливо було в радянському післявоєнному мистецтві міркувати через пластику тіла про індивідуальне і виражати особистісну вразливість.

¹ Якимович, Александр. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. — М.: Искусство—XXI век, 2009. — С. 286.





Юлія Укадер під час військових дій. Сталінград (нині — Волгоград), 1942. Автор фотографії невідомий. Надано родиною художниці



Юлія Укадер. 1943. Під час охорони ППО Ленд-лізу Мурманського порту. Мурманськ, 1943. Автор фотографії невідомий. Надано родиною художниці

Аналізуючи реальні біографії та конструювання літературних образів партизанок Зої Космодем'янської і Лізи Чайкіної, дослідниця Адріанна Харріс наголошує на створенні обов'язкової любовної лінії, що, на її думку, «підтримує сталінську політику воєнного часу, котра збереглась і в післявоєнні роки, — пропаганди ідеальної жіночості з її материнським потенціалом та акцент на тілі, потенціальному тілі жінки-матері»¹. Це твердження змушує замислитися над тим смисловим навантаженням, що його могло нести тіло у радянському мистецтві. Тілесний вимір набував передусім політичного забарвлення або сприяв утвердженню декларованих державою соціальних ролей. Наприклад, за жіночим образом стояв архетип матері як любові до батьківщини. Однак цей архетип змінювався разом із трансформаціями радянської держави.

¹ Харріс А. Сталинская линия и выдуманные женихи: роль любовной линии в повествованиях о героях Второй мировой войны [Електронний ресурс] / Адріанна Харріс // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 6. — Режим доступу до ресурсу: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/124_nlo_6_2013/article/10692/?sphrase_id=24034&fbclid=IwAR17WmRWsWQoU18a-NRZEONCNezmqWsc2dJV8nn3O6KLkd7QxvYwM1wn820.

55 Особистість Юлії Укадер формувалась якраз у період зміни парадигми сприйняття жіночого тіла та образу жінки. Художниця народилася в епоху, що «характеризується домінантою героїчного міфу»², на зміну якому у 1930-ті з «канонізацією народності з'являється у суспільній психіці щось якісно нове — жіночне, материнське начало, що сходить до архаїчних уявлень»³, це спричиняє розвиток культу батьківщини, уособленого в образі жінки-воїна. Укадер не з чуток знала про війну, яку вона пройшла рядовим бійцем⁴. Як і майже все покоління, народжене у 1920-х, майбутня художниця фактично не знала дитинства, у 16 років вона залишилася сиротою. «У день закінчення школи почалася війна. Ми дізнались про це вдень під час спортивного свята на стадіоні в Бірську. Тоді ми ще не уявляли, що це означає. До світанку, взявшись за руки, ми сумно прощались із своїм дитинством на горі Соколок. А зранку всім класом прийшли до горкому комсомолу і записались добровольцями на фронт»⁵, — згадує Укадер. Це покоління дуже швидко дорослішало, на їхніх очах жахливо помирили друзі. Мабуть що тілесне у їхньому сприйнятті — це фантоми розідраної плоті, спалене живцем тіло; особистості, перетворені на понівечену людську масу — образи, які все життя обтяжливо зберігались у пам'яті художниці.

Наперекір отриманому травматичному досвіду і жахам війни художниця все життя вбачала призначення свого мистецтва в тому, щоб «нести високу божественну гармонію людям»⁶. Цю гармонію вона втілювала в образах оголеного тіла: переважно жіночого, але й чоловічого також. «Тіла для Укадер — саме пластика, спосіб промовляння та говоріння про війну і про життя»⁷, — зазначає дослідниця Катерина Яковленко. Тіло в роботах Укадер досконале, гармонійне, але не в сенсі дисциплінованого, загартованого трудом і спортом радянського тіла. Це тіло, що звертається до взірців давньогрецької класики. Тіло, зосереджене на собі, на своїй внутрішній рівновазі та гармонії. Звернення до античної класики, певно, було способом знайти рівновагу у повоєнній дійсності й подолати травматичний досвід війни, адже художниця так і не завершила двох скульптур-присвят загиблим під час Другої світової війни близьким⁸. Мистецтвознавиця Людмила Лисенко писала, що «величава тілесність майолівських оголених була покликана, користуючись образним виразом Г. Успенського, випрямити зібгану душу сучасності»⁹. Те саме можна сказати і про Укадер, яка у своїй творчості зверталася до довершеного чуттєвого тіла на противагу пережитим жахіттям.

Юлія Укадер малювала з дитинства, цьому її навчила мати — вчителька Євгенія Іванівна Алексєєва, котра походила з родини сибірських купців. Під час війни, коли дивізіон художниці дислокувався у Мурманську, Укадер захопилася природою Заполяр'я, що також уплинуло на її майбутній художній метод. Там вона познайомилася з художниками Євгеном Расторгуєвим і Валентином Євтузовим, які з повагою поставилися до її зацікавлення мистецтвом¹⁰. У 1946 році вступила до Інституту декоративно-прикладного мистецтва у Москві, де ректором був славнозвісний Олександр Дейнека

2 _____ Гюнтер Х. Архетипы советской культуры [Електронний ресурс] // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743–784. — Режим доступу до ресурсу: <https://media.ls.urfu.ru/493/1258/2726/2592/1235>.

3 _____ Там само.

4 _____ Після Сталінградської битви, яку вона пройшла аеростатницею-такелажницею, отримала звання «фрейтора ППО».

5 _____ Там само.

6 _____ Ключковська Г. Коментарі / Галина Ключковська // ART Ukraine. — 2008. — № 3. — С. 40.

7 _____ Яковленко К. Кола пам'яті / Катерина Яковленко // Критика. — 2017. — № 9. — С. 37.

8 _____ Там само.

9 _____ Йдеться про дві скульптури, що їх Укадер хотіла присвятити загиблій подрузі Дусі Руських та колезі, яка втратила коханого.

10 _____ Лисенко Л. Посібник «Скульптурні ідеї ХХ століття» [рукопис].

10 _____ Юлія Укадер. Скульптура. Кераміка : каталог виставки (вступ. стаття Лисенко Л.). — К.: ТОВ «Емірат», 2004. — 20 с. — С. 3.

(1899–1969). Навчалася під керівництвом скульпторки Катерини Белашової (1906–1971), яка, своєю чергою, була випускницею Вищого художньо-технічного інституту й аспіранткою Олександра Матвєєва (1878–1960) в Інституті пролетарських мистецтв у Ленінграді (тепер Санкт-Петербург). Мабуть що від неї Юлія Укадер успадкувала особливу чуттєвість і здатність альтернативно відчувати довколишню дійсність: «Життя фантастичне, потрібно тільки підняти завісу здорового глузду, і воно постане перед тобою»¹¹, — казала Белашова. Укадер продовжила своє навчання у Київському державному художньому інституті, де закінчила скульптурний факультет у майстерні Михайла Лисенка (1906–1972) у 1952 році.

Роботу Лисенка «Вірність» (1947) тодішня критика «охрестила аморальним твором із символіко-еротичним елементом»¹², натомість коли Юлія Укадер завершила інститут, склалося більш вільне ставлення до тілесного, пов'язаного, поміж іншим, з ідеєю відновлення держави — не в останню чергу через активне дітонародження. Тож зображення жіночого тіла знаходило вираження насамперед у відображенні соціальної ролі жінки як матері. У журналах того часу тіло радянської людини, за словами Катерини Вікуліної, «розквітало під пильним медичним контролем»¹³. А проте у творах Укадер тіла не загартовані, вони «позбавлені контролю». Материнство в неї не містить пафосу державотворення через народження нової людини; тут це радше культ близькості та чуттєвості, це не заклик до дітонародження, а звернення до природного. У роботі «Ніжність» (1978) жіноча фігура утворює єдиний неподільний моноліт із дитиною, котру притискає до грудей. Вони ніби взаємопроникають одна в одну, демонструючи пуповинний зв'язок жінки і дитини. Вирізьблена з єдиного гранітного блоку, скульптура наслідує єгипетські кубічні статуй, що створювали відчуття непорушності світу, а у випадку Укадер — непорушності універсальних почуттів любові та гармонії.

Попри свою величавість і монументальність, скульптури Юлії Укадер сповнені насамперед томливості та упокореності. Робота «Полудень» (1967) являє собою фігуру жінки на повний зріст, котра вражає масивними формами, міцними крупними ногами. Її міць суголосна творам Сергія Коньонкова та Віри Мухіної, але має інший вимір. Жіночий образ Укадер — це не політизований образ всевидючої матері-захисниці; цей образ спрямований до себе, до вираження індивідуальних почуттів. Фігура жінки ніби засліплена сонцем, вона органічно поєднана зі світом. Хізм рухів надає гармонійності. У ній є щось від праксителівського мистецтва — «м'якого та пасивного», за визначенням Бориса Віппера. «У голову не йде нічого, крім щастя ранку»¹⁴, — так описувала свою роботу «Світанок» (1966) Катерина Белашова. Мабуть що Укадер успадкувала від своєї першої викладачки таку чуттєвість, усвідомлення щастя моменту, розуміння себе у гармонії зі світом. Тіло в роботі «Полудень» просякнуто почуттям власної гідності. Це не тіло, яке має годувати чи виконувати ще якусь корисну функцію. Воно вражає своєю самодостатністю, невимушеною досконалістю. Оголені груди тут не мають функціонального виправдання. Тіло ніби тішиться своєю рівновагою, усвідомленням власної самості. Поза жінки нагадує позу сіяльниці, однак Укадер уникає соціальної конкретизації героїв і часто абстрагує назви своїх творів.

11 Зуйкова Т. Портрет незабываемого времени / Т. Зуйкова, О. Романова // Третьяковская галерея. — 2007. — №1. — С. 58.

12 Матеріали науково-практичної конференції «Традиції скульптурної школи Михайла Лисенка в контексті сучасної європейської скульптури», 16–17 листопада 2006 р. [Текст] / Нац. худож. музей України. — К.: [б. в.], 2006. — 48 с. — С. 2.

13 Викулина Е. Репрезентация гендера в советской фотографии «Оттепели» [Електронний ресурс] / Катерина Викулина // Современный дискурс-анализ. — 2011. — Режим доступу до ресурсу: <http://www.discourseanalysis.org/ada5/st37.shtml>.

14 Зуйкова Т. Портрет незабываемого времени / Т. Зуйкова, О. Романова // Третьяковская галерея. — 2007. — № 1. — С. 65.

Юлія Укадер. Полудень. 1967. Оргскло, метал.
Недано рідиною художниці





Юлія Укаєр. Весня вода. 1972.
Сибірська модрина. Автор фотографії Сергій Філімонов.
Надано родиною художниці



У двофігурній композиції «Сонце встає», що експонувалася на Республіканській художній виставці 1963 року й була включена до її каталогу (К., 1964), вочевидь зображено комуністичну молодь — дівчину та юнака. Поруч із ними розташовано сніп жита чи пшениці, що видає класичний сюжет із соціалістичної історії та життя трудящої молоді. Однак їх вирізняє неквапливість, безтурботність; їхня постава спокійна та величава, вони оповиті полуденною млістю та заколисливою втомою. Укадер вважала, що «скульптор повинен залишити на землі енергію, що лине до сонця, випромінює світло»¹⁵. Скульптури Юлії Укадер викликають асоціації з останніми кадрами фільму Олександра Довженка «Земля» (1930), де осяяні сонцем, крізь дощ, груші та яблука ніби розщеплюються у стихійному природному. Як зазначив Богдан Небесьо, у цьому фільмі «інтерес до людської природи мінімізує значення революційних змін»¹⁶. Олександр Якимович визначає, що головне у фільмі Довженка — це «тіло і тілесність, ерос, сонце, вода, дерево і плоди землі»¹⁷. Саме у зверненні до стихійного, шаманського, ритуального дослідник вбачає можливість спасіння: «У тоталітарних суспільствах ідеології влаштовані таким чином, що дають їхнім носіям і споживачам можливість виходити у стан марення, хаосу, тваринності і звертатись до певних форм магії, шаманізму і офіційно заборонених культурою трансгуманних практик і ритуалів»¹⁸. У роботах Укадер природне та інтерес до архаїки переплітається з особистим досвідом, філософією та походженням — художниця народилася та зростала на Уралі, і з дитинства «в неї залишилися спогади про незбагненну красу навколишнього світу»¹⁹. Уже на початку 1970-х років скульпторка створює торси, чоловічі та жіночі, в яких фрагментовано подає оголене тіло, не насичуючи його оповідними деталями. Тіло існує у своїй самодостатності, тільки назви творів виявляють захоплення художниці міфом, зокрема, часто в неї фігурують образи «Лісової пісні» Лесі Українки. Художниця звертається до архаїчного, адже впевнена, що «скульптура є носієм безсмертної енергії»²⁰. Юлія Укадер називає себе «язичницею, тобто людиною, яка сприймає оточуючий світ як живий організм»²¹. Це знаходить відображення у виборі матеріалу — у цей час вона багато працює з деревом, особливо з сибірською модриною, «властивості якої відкрила для скульптури вперше. [...] Вона винахідливо й незрівнянно використовує текстуру і фактуру цієї напрочуд пластичної деревини. Текстури модрини з пульсуючою ритмічною концентричних кіл ніби спеціально створено для того, щоб виразити неймовірну красу жіночого тіла»²². Художниця вважала, що дерево дозволяло найкраще виражати свої почуття: «З деревом ніщо не може зрівнятися за теплою, візерунками, пластикою»²³.

15 Юлія Укадер. Скульптура. Кераміка : каталог виставки (вступ. стаття Лисенко Л.). — К.: ТОВ «Емірат», 2004. — 20 с. — С. 4.

16 Небесьо Богдан. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. — Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2017. — С. 68.

17 Якимович, Александр. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. — М.: Искусство–XXI век, 2009. — С. 278.

18 Там само. — С. 279.

19 Юлія Укадер. Скульптура. Кераміка : каталог виставки (вступ. стаття Лисенко Л.). — К.: ТОВ «Емірат», 2004. — 20 с. — С. 3.

20 Там само. — С. 4.

21 Там само.

22 Там само.

23 Ключковська Г. Коментарі / Галина Ключковська. // ART Ukraine. — 2008. — №3. — С. 40–43. — С. 40.



Юлія Укадер. Той, що греблі рає, 1990. Сибірська модрина.
Автор фотографії Сергій Фрлімонов.
Надано родиною художниці

Попри затребувану жанровість радянської системи мистецтва, оповідність та заклик Юлія Укадер часто створює композиції, котрі не оповідають, вони позажанрові. Скульпторка створює напрочуд тонкі, еротичні образи. Завдяки пластиці матеріалу вона підкреслює вигини тіла, його трепіт та збудження. Якщо у роботах із каменю можна помітити близькість до праксителівської величавості та елегантності, то у творах із дерева Укадер настільки виявляє властивості самої текстури деревини, підкреслює її чуттєву екзальтованість, що наближає ці образи до скопасівської пристрасті та безупинного руху.

Напрочуд тілесні, подекуди навіть еротичні, створені у дереві образи Укадер не мають того політичного та соціального навантаження, що ним традиційно насичували тіло в офіційній державній риторичі. Юлія Укадер — художниця, котра з 1956 року була членом Співки художників УРСР (пізніше — Національної співки художників України) та брала участь у численних республіканських виставках, працювала у галузі монументального мистецтва за держзамовленням. У своєму мистецтві вона трактувала тіло без зайвої заангажованої нарративності й затребуваної на той момент жанровості чи історичності. Існуючи та розвиваючись у межах соцреалістичного мистецтва, що багато в чому спиралося на античність, Укадер у своїх скульптурах передавала через тіло індивідуальні почуття, зосереджуючись, поміж іншим, на людському бажанні та вабленні.

Молоко за шкоду: сексуальність, тілесність та інтимний простір в українському мистецтві 1990-х років

ГАЛИНА ГЛЕБА
КАТЕРИНА ЯКОВЛЕНКО

Ілля Чіжкан. Фрагмент інсталяції «Молоко за шкоду», 1996.
Автор фотографії Євген Нікіфоров.
Надано прес-службою НКММК «Мистецький Арсенал»
та колекцією Бориса та Тетяни Гриньових

Ця стаття — спроба осмислити українське мистецтво 1990-х крізь феміністичну та гендерну тематику. У тексті йдеться про роль і місце жінки у мистецькому полі того часу.

Це також намагання відповісти на питання: як змінювався образ жінки і чоловіка, що вважалось інтимним та еротичним, які художні прояви можна вважати феміністичними і чому артикульований фемінізм не був проявлений в українському мистецтві початку 1990-х. А також чому практика українських художниць сьогодні залишається маловідомою для дослідників.



Якщо кожна кухарка повинна вчитися керувати державою, як уважав Володимир Ленін, то кожній жінці передбачено місце у владних структурах¹. Це фантомне місце жінки-управління харківський художник Сергій Братков відтворив у серії колажів 1985 року «Віра Францівна Іванова — звичайна радянська жінка». Художник послуговується усередненим образом жінки з радянського журналу «Работница» і вводить пересічну робітницю у політикум, розміщуючи її зображення поряд із портретами генерального секретаря та його керівним апаратом. Таким чином автор створює фантазійний візуальний конструкт, де центральне місце у політичному житті СРСР посідає жінка.

Амбівалентне ставлення і трактування жіночої ролі у політичному та соціальному житті², на думку української літературознавиці Соломії Павличко, визначає межу 1980–1990-х років. Те, що відбувалось у суспільстві на початку 1990-х, вона назвала «етапом шоку від свободи»³ та пояснила, що культурний вакуум заміщується з одного боку поверненою і відродженою національною ментальністю з елементами хуторянізації культури, з другого — асиміляцією культурних проявів західної свободи у вигляді конкурсів краси, пластикової моди, телевізійного замилювання свідомості серіалами та порнографії як категорії жіночої краси⁴.

Художниця Вікторія Пархоменко була тісно пов'язана із модельною індустрією. Разом із цим вона створювала критичні художні проекти, у яких осмислювала місце і роль жінки у соціумі. Спільно з Наталею Радівінською вони створили інсталяцію з фототрафаретних колажів «Тим, що вміють в'язати» (1992), у якій уподібнили одна одну героїням із радянських жіночих журналів. Власні портрети художниці супроводили саркастичним текстом, що відтворював заідеологізованість радянського «глянцю», висміюючи її, та проблематизував політичне нав'язування ідеалу радянської жінки вже після розпаду СРСР.

Художниці, які займалися мистецтвом на початку 1990-х років, опинилися між старою системою, що вже майже не функціонувала, та новоствореною клановою системою⁵ художнього поля, яку описує у своїх інтерв'ю художниця Оксана Чепелик. За її словами, художниці або долучалися до окремої вузької спільноти⁶, або опинялися на периферії непопулярного у той час соціально-критичного мистецтва⁷, або ж тісно поєднували художню практику із роботою у суміжних сферах, що буквально впливало на тематику й естетику художниць — театр, викладання, архітектура, ілюстрування, література тощо. Скажімо, київська художниця Валерія Трубіна створювала декорації та костюми для вистав Національного академічного театру російської драми імені

1 Але, як ми знаємо з історії радянської доби, жінки займали нішеві гуманітарні сектори і повноправно так і не ввійшли на стратегічні посади до вищих управлінських кіл СРСР.

Див більше тут: Айвазова, Светлана. Советский вариант «государственного феминизма» / Гендерное равенство в контексте прав человека. — Режим доступа: <http://www.owl.ru/win/books/gender/11.htm> (11.03.2019).

2 Див. більше тут: Толстой, Иван; Гаврилов, Андрей. Женщина как инакомыслие / Иван Толстой, Андрей Гаврилов // Радио Свобода. — 17 декабря 2017 года. — Режим доступа: <https://www.svoboda.org/a/28925140.html> (доступно 11.03.2019).

3 Павличко, Соломія. Фемінізм як можливий підхід до аналізу української культури / Фемінізм. Збірник статей // Передм. Віри Агеєвої. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — 322 с. — С. 30–31.

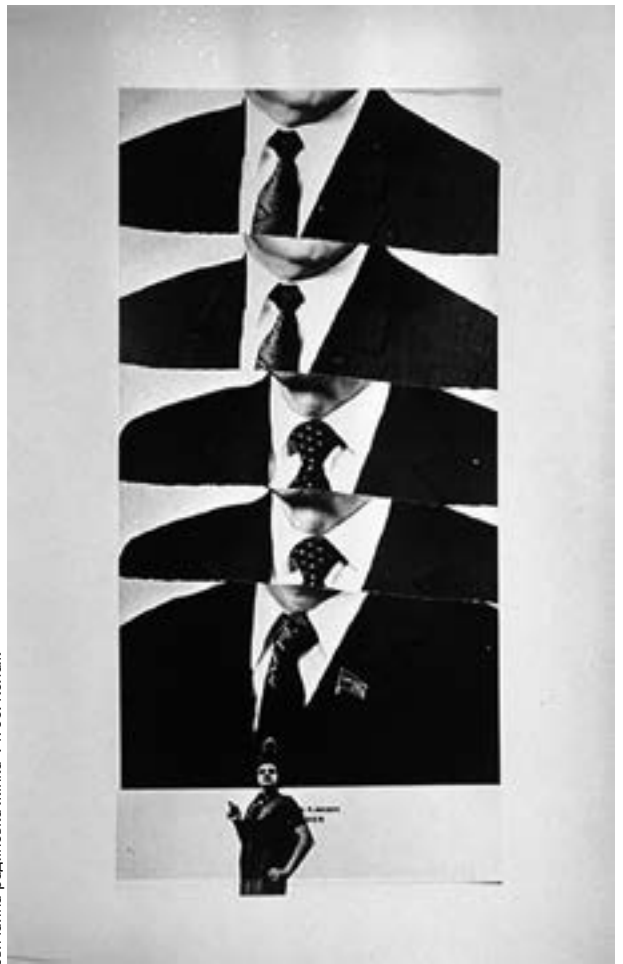
4 Павличко, Соломія. Посттоталітарна культура як носій зневаги до жінок / Фемінізм. Збірник статей // Передм. Віри Агеєвої. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — 322 с. — С. 63–64.

5 Глеба, Галина. Оксана Чепелик: Я розпочала феміністичну або гендерну тему задовго до... / Галина Глеба, Оксана Чепелик // KORYDOR [Електронне джерело]. — 11 грудня 2018. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/oksana-cherelik-feminizm-gender.html> (доступно 22.02.2019).

6 Яковленко, Катерина. «Тело» Парижской Коммуны. Часть первая / Катерина Яковленко // KORYDOR [Електронне джерело]. — 07 березня 2017. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/telo-parizhskoj-kommuuny-part-one.html> (доступно 11.03.2019).

7 Глеба, Галина. Оксана Чепелик: Я розпочала феміністичну або гендерну тему задовго до... / Галина Глеба, Оксана Чепелик // KORYDOR [Електронне джерело]. — 11 грудня 2018. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/oksana-cherelik-feminizm-gender.html> (доступно 22.02.2019).

Сергій Братков. З серії «Віра Франціана Іванова — звичайна радянська жінка». 1985. Колаж



Лесі Українки, львів'янка Ірина Нірод конструювала сценографічні композиції у своїх станкових творах і працювала у театрі⁸, а одним із символів-модулів у практиці одеситки Лариси Резун-Звездочетової була театральна куліса⁹.

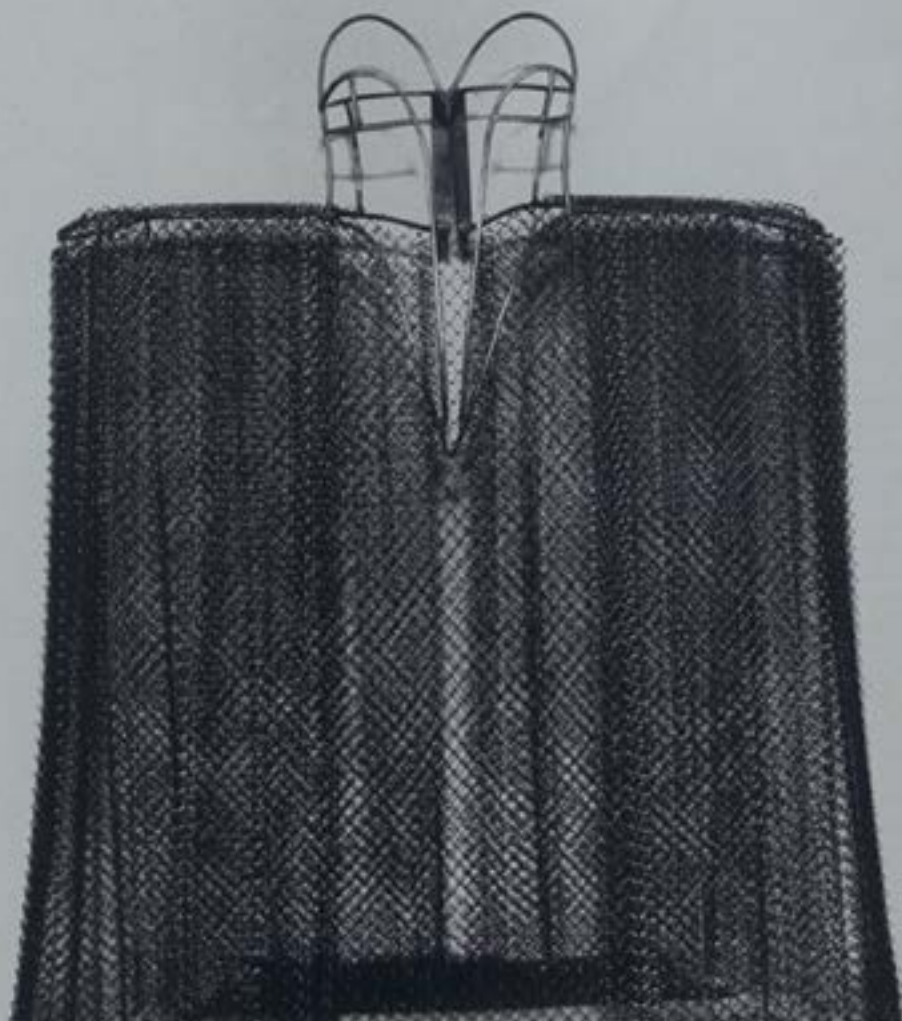
Більшість художниць не помічали проблеми в чинному суспільному устрої, який послуговувався патріархальними моделями на новий лад. Економічні проблеми і щоденна необхідність годувати власні родини проживалися жінками складніше, ніж патріархатні паттерни. Що ж стосується тем, які нині можемо піддати феміністичному або гендерному трактуванню, — вони з'являються зокрема у художниць, які мали опосередкований стосунок до тодішнього художнього істеблішменту. Серед них — Яна Бистрова, Тетяна Гершуні, Весела Найденова¹⁰, Вікторія Пархоменко, Марина Скугарєва, Валерія Трубіна, Оксана Чепелик та інші.

⁸ Детальніше про роботу Ірини Нірод у театрі читати тут: Бічуча, Ніна, Ірина Нірод. Крейдяне коло долі / Ніна Бічуча, Ірина Нірод // ПРОСЦЕНІУМ. 2006. — №2/3 (15/16). — С. 66–74: іл., фото — Режим доступу: [http://old.kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/prostsenium%20new/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%20-3\(15-16\)2006/Nirod.pdf?fbclid=IwAR02wrkIYMmpJR5jLAfM07RDe_HF1FCN-hCUuKiMYuNuhrQWI3Mtes2JD4I8](http://old.kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/prostsenium%20new/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%20-3(15-16)2006/Nirod.pdf?fbclid=IwAR02wrkIYMmpJR5jLAfM07RDe_HF1FCN-hCUuKiMYuNuhrQWI3Mtes2JD4I8) (доступно 11.03.2019).

⁹ Ідеться про інсталяцію Лариси Резун-Звездочетової «Поранені у серце» (1990–1991), що експонувалася на міжнародних виставках у Венеції та Берліні.

¹⁰ Звіжинський, Анатолій. Фантазії та демони Весели Найденової / ZBRUC [Електронне джерело]. — 18.06.2013. — Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/8960> (доступно 11.03.2019).

Ірина Ластовкіна. Мадам Баттерфляй (Без назви). 1995.
Металевий об'єкт.
Сторінка з каталогу «Дві сторони»



Поряд із соціально-економічним колапсом, саме у 1990-ті роки відбувається формування нової масової культури, що спиралася на медійні штампи і вирізнялася посиленням інтересом до моди, популярної західної культури, сексу. Одна з авторок, яка методично займалася дослідженням гендерної проблематики, ролі й статусу жінки у пострадянському суспільстві — київська художниця Оксана Чепелик. Її інсталяція-перформанс «Народження Венери»¹¹ (1995) водночас і «вмонтовувалась» у тодішню модну індустрію, і критикувала її. Напівоголені перформерки-моделі дефілювали подіумом із подібними до мушель поліетиленовими надувними конструкціями за спиною — таким спектакулярним чином художниця відсилала до класичного сюжету народження Венери¹². За словами Чепелик, це транслювало соціальну тенденцію тих років, коли жінка натужно вдавала тендітну та необтяжену проблемами «богиню», а мушля у неї за спиною втілювала «дім», який та непомітно «тягла на собі» як таку природну і майже непомітну жіночу роль у суспільстві.

Із настанням 1990-х економічна криза та нові ринкові умови спричинили лавину дешевих і неякісних товарів на українських ринках. Поряд із кричущим текстилем неабиякого попиту набуває культура секонд-хендів. Одяг надходив до України як гуманітарна допомога з-за кордону (в народі «гуманітарка»), а ставав предметом роздрібної торгівлі і формою приватного бізнесу¹³.

Мода швидко стала одним із інструментів об'єктивації тіла у суспільстві, обгорткою, що нав'язувала жінці категорію сексуальності як критерій привабливості в очах чоловіка¹⁴. Майже одночасно Оксана Чепелик та Ірина Ластовкіна створили подібні художні роботи — каркасні жіночі сукні з металу¹⁵, — що їх можна розглядати як уніформу, своєрідну соціальну клітку, в якій існувала жінка. Створена для виставки «Рот Медузи» (1995), темою якої була неможливість жінок реалізуватися творчо, робота Ластовкіної підносить жіночі амбіції як мрію про сукню. З плином часу ця робота сприймається візуалізацією ефемерної дезорієнтації у системі тогочасних цінностей, хоча сама художниця у цій роботі співвідносила жіночу тендітність із металевим незламним каркасом¹⁶. «Мадам Баттерфляй» стала останньою роботою у практиці Ірини Ластовкіної у полі сучасного мистецтва. Раптовий вихід художниці з експериментального мистецтва жодним чином не спричинений критикою чи неприйняттям цієї роботи, Ластовкіна, навпаки, отримала схвальні відгуки від художньої спільноти. Проте авторка віддала перевагу стабільному педагогічному і реставраторському доходу — це давало змогу підтримувати сімейний бюджет, а також надавати підтримку чоловіку-художнику у подальшій мистецькій практиці¹⁷.

11 _____ Інсталяція-перформанс «Народження Венери» є частиною раннього циклу перформансів «Містерії рухомих об'єктів» Оксани Чепелик, що об'єднані темою виявлення місця жінки у пострадянському суспільстві.

12 _____ Художниця апелює до роботи Сандро Боттічеллі «Народження Венери» 1484–1486 рр., що ілюструє давньогрецький міф про народження богині Венери (грец. Афродіти) з морської піни.

13 _____ Детальніше про це див.: Платонова, Анастасія. Одежда умирает последней: Зоя Звизняцковская о четверти века украинской моды // Анастасія Платонова, Зоя Звизняцковская // PLATFOR.MA [Електронний ресурс] — 13.07.2017. — Режим доступу: <https://platfor.ma/magazine/text-sq/projects/in-progress-moda/> (доступно 16.03.2019).

14 _____ Глеба, Галина. Оксана Чепелик: Я розпочала феміністичну або гендерну тему задовго до... / Галина Глеба, Оксана Чепелик // KORYDOR [Електронне джерело]. — 11 грудня 2018. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/oksana-chepe-lik-feminizm-gender.html> (доступно 22.02.2019).

15 _____ Ірина Ластовкіна, інсталяція «Мадам Баттерфляй», 1995 рік; Оксана Чепелик, інсталяція-перформанс «Одяг-сховок» 1996 рік, цикл «Містерії рухомих об'єктів».

16 _____ Яковленко, Катерина. Ірина Ластовкіна: «Когда мы увидели украинскую живопись, у нас все перевернулось с ног на голову» / Катерина Яковленко // KORYDOR [Електронне джерело]. — 14 грудня 2018. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/irina-lastovkina-kogda-my-videli-ukrainskuju-zhivopis-u-nas-vse-perevernulos-s-nog-na-golovu.html> (доступно 11.03.2019).

17 _____ Там само.

На прикладі Ірини Ластовкіної помічаємо тодішню тенденцію, що стосувалася не тільки згаданих у статті авторок, але й тих, хто так і не повернувся до своєї художньої практики. Катастрофічні економічні обставини сформували жінку нового типу, яка одноосібно переймала на себе функцію фінансового забезпечення родини, часто нехтуючи власною самореалізацією і поєднуючи одночасно стереотипні чоловічі й жіночі суспільні ролі¹⁸. На такій пострадянській дійсності, що стала кривим дзеркалом ідей рівності і гендерного балансу, акцентує увагу харківський фотограф Сергій Солонський у серії фотографій «Будуар» (1995)¹⁹, де зображає оголених молодих жінок із чоловічими та жіночими статевими органами водночас. Сучасний глядач може хибно асоціювати образний ряд «Будуару» з ідеями трансгендерності, які на той час на пострадянському просторі ще не були проявлені. Окрім того, світова феміністична практика активно інструменталізувала образ фалоса для означення маскулінності і символу патріархатної традиції. До прикладу, програмна феміністична робота — фотографія американської художниці Лінди Бенгліс, що була розміщена як реклама у журналі «ArtForum» за листопад 1974 року, — це оголена художниця з короткою зачіскою у темних окулярах, яка позує з приставленим до лобка двостороннім фало-імітатором. За ідеєю Сергія Солонського, його «Будуар» — це втаємничене підглядання за появою символічно та соціально нової людини, жінки, яка після розпаду Радянського Союзу в капіталістичних 1990-х виявилася більш адаптивною та вмотивованою до виживання, ніж чоловік²⁰. Бенгліс і Солонський послуговувалися спільним для художнього поля понятійним апаратом, подібно конструювали умовне тіло, проте контекст та ідея суттєво відрізняють ці роботи.

На противагу «Будуару» Солонського київська художниця Тетяна Гершуні зобразила оголене і безлике чоловіче тіло. У живописному диптиху «Присвята Пазоліні» (1992) Тетяни Гершуні (нині — Таї Галаган) героєм є оголений чоловік у ліжку. На одній частині диптиху безликий герой під ковдрою читає книжку. На іншій — цей же оголений персонаж із відверто розкинутими ногами й деталізованим пенісом похилив голову, зіпершись на коліно. Для радянського живописного канону ліжка було простором інтимним, а відтак — замовчуваним для оприявлення. Робота із забороненими образами вельми співзвучна періоду відходу від академічного живопису. Обидві частини диптиху мають сентиментальний і чуттєвий характер. Художниця наділяє чоловіка рисами, які зазвичай можна побачити у мистецтві на прикладі жіночих поетизованих і об'єктивованих образів. Герой Гершуні набув рис слабкості, ніжності, сентиментальності, фемінності й навіть покори, — авторка зображує його зовсім не так, як звикли бачити й позиціонувати себе чоловіки. Цей диптих жодним чином не можна трактувати як акт агресивної об'єктивації чоловіка жінкою, натурника — художницею. Оголеність у Гершуні найперше є втіленням приватного на противагу публічному. Хибна інтерпретація роботи сучасниками побіжно зачіпає глибшу, теоретичну і навіть етичну дослідницьку проблему сучасного перепрочитання художніх творів у корпусі українського мистецтва. Історик мистецтва Юрген Хартен у своїй статті про зону переходу у мистецтві від радянського до пострадянського «Вісім печаток у паспорті...» справедливо зазначив, що «проблема полягає у тому, наскільки ми, інтерпретуючи ті чи інші знакові системи, готові й спроможні виходити з їхнього власного контексту, перш

18 _____ Така інверсія гендерних ролей у суспільному устрої українських 1990-х подібна до літературного жанру феміністичної наукової фантастики, центральною темою якого є суспільство без гендерних стереотипів. Проте українська ситуація виявилася девіантним проявом обміну соціальними ролями.

19 _____ Серія «Будуар» 1995 Сергія Солонського налічує близько 10 фотографій у техніці аналогового фотомонтажу.

20 _____ У приватній розмові Галини Глеби із Сергієм Солонським.



Сергій Солонський. З серії «Будуар». 1995.
Срібно-желатиновий друк, колаж.
Надано Музеєм Харківської школи фотографії

Тетяна Гершуні. Частина диптиху «Присвята Пазоліні». 1992.
Полотно, олія. Надано колекцією Березницьких



71 ніж порівнювати їх між собою»²¹. Адже існує очевидна небезпека у процесі переосмислення поки ненаписаної історії українського мистецтва вийти за межі ідеї твору й дійти до конструювання хибних інтерпретацій, а значить — історіографічних даних загалом.

До прикладу, у своєму аналізі українського мистецтва Оксана Брюховецька робить спробу перепрочитання певних творів крізь феміністичну призму і вбачає в напівоголених моряках у балетних пачках із відео «Голоси любові» (1994)²² Арсена Савадова та Георгія Сенченка перші спроби підваження канонічної маскулінності²³. Такий підхід має місце, однак часто нова інтерпретація входить у конфлікт із контекстом роботи і практикою авторів. Попри те, що в анотаційному тексті до виставки кураторка Марта Кузьма трактувала цю роботу і через феміністичну оптику²⁴ також, маскулінність у вказаному відео також є образом радянської тоталітарної системи; балетні пачки — алюзією на сприйняття пострадянською людиною балету «Лебедине озеро» як інструменту медійного замовчування політичного колапсу; а гротескність зображуваного покликана сформуванню у глядача відчуття абсурдності історичного моменту загалом. Тож, поза політичною конотацією, ця робота заледве може співвідноситися з феміністичними темами та гендерними проявами у мистецтві, хоч і має дуже характерні формальні ознаки цього.

(НЕ)СВІДОМИЙ ФЕМІНІЗМ

Феміністична концепція 1990-х тяжіла до ідей українського модернізму. Ключем до прочитання цього складного й неоднозначного періоду Соломія Павличко вважала українську інтелектуальну думку межі ХІХ–ХХ ст., що вже тоді була просякнута ідеями рівності та емансипації. До згадок про останні феміністичні акції 1916 року зверталася у концепції феміністичної виставки «Рот Медузи» і кураторка Наталя Філоненко у 1995 році²⁵. Вона підкреслювала сімдесятирічний ідейний розрив у тяглоті феміністичної думки і різницю у потрактуванні «дореволюційного» й «незалежного» фемінізму в Україні²⁶. Призабута або ж прихована українська феміністична думка повернулася у незалежну українську культуру не тільки корпусом спеціалізованої літератури, але найперше — утіленням образу емансипованої жінки.

Ілюстрацією такої дійсної ситуації можна вважати фрагмент інсталяції Іллі Чічкана «Молоко за шкоду»²⁷, де на чоловічому піджаку зображена культова фігура київських мистецьких 1990-х, американська мистецтвознавиця і кураторка, а також директорка Центру сучасного мистецтва Сороса у Києві Марта Кузьма. Проект Чічкана був присвячений темі праці у тоталітарних суспільствах, і зокрема — жіночій праці швачок. Проект «Молоко за шкоду» складався із суконь з портретами Мао Цзедуна та Йосипа

21 Хартен, Юрген. Восемь печатей в паспорте или «Там чудеса, там леший бродит...» / Хартен Юрген // Советское искусство около 1990 года. — С. 8.

22 Детальніше див. тут: Шиллер, Валерия. Эхо любви / Валерия Шиллер // KORYDOR [Електронне джерело]. — 20 ноября 2018. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/eho-ljubvi-savadov-senchenko.html> (доступно 11.03.2019).

23 Брюховецька, Оксана. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм / Оксана Брюховецька // PROSTORY [Електронне джерело]. — 03 березня 2017 року. — Режим доступу: <http://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm#three> (доступно 11.03.2019).

24 Детальніше див. тут: Шиллер, Валерия. Эхо любви / Валерия Шиллер // KORYDOR [Електронне джерело]. — 20 ноября 2018. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/eho-ljubvi-savadov-senchenko.html> (доступно 11.03.2019).

25 Яковленко, Катерина. «Рот Медузи»: перші спроби феміністичних виставок / Катерина Яковленко // KORYDOR [Електронне джерело]. — 09 листопада 2018. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/rot-meduzi-pershi-sproby-feministichnyh-vis-tavok.html> (доступно 11.03.2019).

26 Мова про період перед Жовтневою революцією 1917 року та з моменту здобуття Україною незалежності у 1991 році.

27 Текстильний піджак із жіночим фотографічним портретом на звороті — частина інсталяції Іллі Чічкана «Молоко за шкоду», що була представлена у 1996 році на біенале у Сан-Паулу.

Сталіна, жіночих піджаків, котрі художник самостійно шив, а також двох чоловічих піджаків із фотодруком портретів художниці Тетяни Гершуні, яка в хустині покірно схилена над швейною машинкою, та власне — Марти Кузьми. Зображення Кузьми вирізнялося не тільки формальними ознаками. Піджак із обличчям Кузьми художник одягнув на себе, надавши проекту перформативної складової, що й додало сприйняттю образу Кузьми символічного «погляду зі сторони», стало «авторською метафорою наступально-незалежного образу американки на противагу радянському, пост-домостроїному упокоренню жінки працею»²⁸. Сформована суспільством, що культивувало ідеї гендерної рівності та самореалізації, Марта Кузьма володіла якісно іншим понятійним і професійним апаратом. Це дозволило їй заледве не одноосібно впливати і визначати розвиток прогресивного українського мистецтва Києва 1990-х років і наближати практику багатьох художників до близьких західному контексту тем. Наприклад, у проекті «Молоко за шкоду» Чічкан не апелював до проблеми культивування моди, бо й сам був її епігоном, він послуговувався нею як інструментом художньої виразності. Проте Марта Кузьма в експлікації²⁹ до проекту позиціонує цю роботу як феміністичну, таким чином задає певний соціально-критичний фокус, яким самі автори у той час не мислили.

У дослідженні українського феміністичного дискурсу важливі не тільки світогляд, професійні переконання та загалом біографія Марти Кузьми як приклад емансипованої українки, яка привносить із-за кордону нові ідеї і є сама їх утіленням; важить також її методична кураторська і мистецтвознавча робота у площині формування українського соціально-критичного мистецтва й опрацювання феміністичної тематики у 1990-ті роки. Кузьма мала безпосередній стосунок до перших у Києві за часів незалежності фокусних феміністичних виставок, зокрема організувала виставку фотографії Дайян Ньюмаєр «Груди Метрополітена» (1994) і підтримала колективну виставку «Рот Медузи» (1995)³⁰.

Серед тотожних Кузьмі за професійною діяльністю та активною соціальною позицією були Соломія Павличко у літературознавстві й публіцистиці, Оксана Забужко у літературі. Помітною фігурою тогочасного художнього поля була також одеситка Уте Кільтер. Телеведуча, перформерка, філософка, актриса, арт-критикиня — Кільтер є втіленням сучасної багатоаспектної особистості, котра вплинула на розвиток політичного перформансу й регіонального активізму, а також яскраво проявила себе у тогочасному кінематографі й тележурналістиці.

Телепрограма «Ситуація Ута», що створювалася спільно з Віктором Маляренком для одеської телекомпанії АРТ³¹ з 1992-го до початку 2000-х років, не лише охоплювала новини про українські мистецькі практики та події, але й активно освітлювала культурне життя європейських країн. «Ситуація Ута» вирізняється авторським, суб'єктивним і нетривіальним поглядом на культуру. Автори створювали її як серію художньо-документальних коротко-

28 Із приватної розмови Галини Глеби з Костянтином Дорошенком.

29 Кузьма, Марта. Текст-експлікація до проекту Іллі Чічкана «Молоко за шкоду» для бієнале у Сан-Паулу 1996 року. — Режим доступу: http://www.23bienal.org.br/paises/ppua.htm?fbclid=IwAR0Blu6nK_6vKQZDgdQ_b87IC2X0cEkptSnvdYGwPqzuzxZvoKnBtC1xtsg (доступно 11.03.2019).

30 Яковленко, Катерина. «Рот Медузи»: перші спроби феміністичних виставок / Катерина Яковленко // KORYDOR [Електронне джерело]. — 09 листопада 2018. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/rot-meduzy-persh-sproby-feministichnyh-visitavok.html> (доступно 11.03.2019).

31 Брюховецька, Оксана. Ута Кільтер: «Я маю ваду — фізіологічно не можу брехати» / Оксана Брюховецька // KORYDOR [Електронне джерело]. — 14 березня 2018. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/uta-kil-ter-ya-mayu-vadu-fiziologich-no-pe-mozhu-brehati.html> (доступно 11.03.2019).

73 метраж з інформаційно-просвітницькою метою, а насправді витворили корпус відео-арту, що понад десятиліття мав свого постійного регіонального телеглядача. Специфіка цього телепроєкту, унікальний монтаж і сюжети споріднюють «Ситуацію Ута» із теле-відеоекспериментами 1970–1980-х років у США, зокрема телепередачею Лізи Беар «Communications Update» (1979), «Cast Iron TV» (1983), а також «Paper Tiger Television» (1981). Окрім теледіяльності, Уте Кільтер активно працювала із тілесними перформативними практиками, вона є однією з небагатьох українських художниць, що у 1990-ті працювали з тілом як інструментом художньої виразності. Мистецьку й телевізійну практику Ути Кільтер варто визначати як художній проєкт тривалістю в життя, подібний до культурного активізму, який щораз видозмінюється.

ТІЛО НЕЗАЛЕЖНЕ: ОБ'ЄКТИВОВАНО ЧИ ОПРИЯВЛЕНО?

На сприйняття образу тіла у культурі та суспільстві впливала хвиля сексуальної революції, що із запізненням прийшла на пострадянський простір. Оголеність у цей час ототожнювалася з ідеями відкритості й свободи, а порнографія та еротика — із сексуальною привабливістю, незалежністю та радикальністю. На цій хвилі медійний ринок сформував запит на комерційну (рекламну) фотографію, яка послуговувалася саме еротизованими образами.

Фотограф Микола Трох у своєму художньому маніфесті³² проблематизував: «Чимало моїх колег, відчувши запах грошей, ринулись у рекламну фотографію. Вона не тільки створює викривлену, вигадану, ілюзорну картину світу, у ній є елемент фашизму, дискримінації тих людей, чії форми не відповідають стандартам топ-моделей. Якщо я усвідомлюю це, то повинен створювати антирекламну фотографію, найбільш правдиво фіксувати реальність у її негероїчному, непоказному прояві, зобразити, якщо бажаєте, ординарних людей».

Глянцевий «західний» взірєць жіночої краси, що його копіювали українські рекламники, був разюче відмінний від реальності пострадянських 1990-х. Саме цей культурний контраст у своїй фотографічній серії «Школярки» (1993) досліджує Микола Трох. Автор зобразив жінок у віці одягненими у шкільну дівочу форму та з прихованими під порцеляновими ляльковими масками обличчями. На одній із фотографій героїня з розкинутими ногами мастурбує. Цей девіантний образ школярок підкреслено фотографом ще й тому, що у пізньорадянські часи школярки стали еротизованим фетишем і асоціювалися з вільною сексуальністю та бунтом. Одягнута на дорослих жінок шкільна форма створювала гротескну асоціацію: спробу здаватися тими, ким за визначенням пострадянські жінки бути не могли — сексуальними німфетками із модних обкладинок.

Як зазначає мистецтвознавиця Тетяна Жмурко, Микола Трох не зрікався ні чоловічого, ані жіночого тіла. Наскрізною темою для нього було оголене тіло у фотографії, що його автор трактував як тіло колективне, суспільне. І з фотографічною достовірністю представив таким, що розкладається у надмірній штучній порнографічності. Для Миколи Троха порнографічність стала художньою мовою та інструментом ідейної виразності³³.

На противагу «чоловічому погляду», художниці зображали власні тіла за допомогою інших формальних засобів художньої виразності. А сприймали їх найперше як сукупність

32 Трох, Николай. Часть вторая «Манифест» / Николай Трох // НАШ [Електронне джерело]. — 19 июля 2019 года. — Режим доступу: <http://nashizdat.com/blog/photo/25.html> (доступно 11.03.2019).

33 Жмурко, Татьяна. Мутярующиеся 90-е Николая Троха / Татьяна Жмурко // BirdInFlight [Електронне джерело]. — 1 ноября 2018 года. — Режим доступу: https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20181101-nick-troh.html (доступно 11.03.2019).

людських якостей, переживань і особистого досвіду, що вміщуються у певній тілесній формі. Наприклад, у живописній «Червоній серії» (1989–1991) Яни Бистрової у напівоголених жіночих тілах відобразилась особиста травматична історія розставання художниці. Пишнотілі жінки з непропорційними частинами тіла візуалізують пережиті внутрішні надломи, що протягом життя формують людину. Бистрова пише своїх подруг-художниць і майже розчиняє їх у тотальному червоному тлі картини. Цими «терапевтичними роботами» художниця звертається до загальнолюдських цінностей, та, вочевидь, виходить за фокусні межі феміністичних чи гендерних тем у мистецтві. Поряд із цим, художниця Марина Скугарева послуговується зображенням ліричного жіночого тіла як давньою європейською традицією³⁴ у мистецтві, і у площині картини доповнює живописні полотна ручною вишивкою. Усе це акумулює у практиці авторки наявні штампи щодо так званого «жіночого мистецтва»: жінки зображують жінок «жіночим матеріалом» — шиттям. Проте у серії «Добрі домогосподарки» (1997–2010) художниця зображує переважно оголених жінок на тлі переписок із жіночих інтернет-форумів, де поряд із обговоренням домашнього насилля і психологічних конфліктів є коментарі учасниць форумів щодо кулінарії та моди. Курйозні й водночас буденні ракурси різних за віком і зовнішністю героїнь Скугаревої формують галерею нової соціальної групи домогосподарок, яка наприкінці 1990-х — на початку 2000-х чітко окреслюється в українському суспільстві.

Оголеність у мистецтві 1990-х не була провокаційною, а надлишок тілесності у культурі став контрреакцією на десятиліття радянських заборон і табу щодо неї. Тілесність ставала матеріалом для дослідження, вона набувала своєї суб'єктності і людяності. Художники послуговувались наготою як метафорою свободи, беззахисності або ж голої від стереотипів чи ідеологій людини. В умовах складної політичної, соціальної та культурної ситуації індивідуальність і приватний простір були важливою цінністю, що її здобули у пострадянський час. Замість радикальних лозунгів і феміністичних художніх маніфестів українські художниці обирали терапевтичну втечу в себе. А ідейна боротьба йшла не за гендер, а за право на індивідуальність, утілення приватного й інтимного на протигагу публічному та офіційному.

Джо Анна Айсаак зазначає, що зовсім не так звана «внутрішня сутність» жінки³⁵, а її місце та роль у соціумі призводять до ототожнення фемінного з реакційним. Цю ж тенденцію підмічала і Соломія Павличко, акцентуючи на тому, що болюча адаптація феміністичних ідей у незалежній Україні спричинена образом агресивного та реакційного західного феміністичного руху зразка 1970-х років. Саме таким фемінізмом українські популісти «залякували» електорат задля збереження звичного і зручного образу жіноцтва³⁶. Дослідниця детально описала проблему забування власного культурного контексту через заідеологізоване у радянські часи та оманливе у 1990-ті трактування фемінізму. Це і стало причиною відторгнення, а насправді банального незнання українками власного історичного минулого, що мало значно глибші передоснови фемінізму в Україні, ніж може здаватися сьогодні. За відсутності ґрунтовних теоретичних знань за темою у широких верств населення, у 1990-ті саме професійна думка, авторитетна критика і власний приклад діячок куль-

³⁴ Мартинюк, Олена. Соловей і троянда / Каталог художниці Марини Скугаревої // Art-agent, 2009. — 72 с. — С. 6.

³⁵ Isaak Jo Anna. The Revolutionary Power of Women's Laughter / J. A. Isaak // *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. — London, New York : Routledge, 1996. — P. 11–46. Цитовано за: Брюховецька, Оксана. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм / Оксана Брюховецька // PROSTORY [Електронне джерело]. — 03 березня 2017 року. — Режим доступу: <http://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm#-three> (доступно 11.03.2019).

³⁶ Павличко, Соломія. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? / Фемінізм. Збірник статей // *Передм. Віри Агеєвої*. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — 322 с. — С. 21.



Марина Скугарева. Парубок. 1991. Полотно, олія.
Надано художницею

турного поля формували художні й соціальні прояви феміністичного мистецтва в Україні. Слідуючи за думкою філософині Тамари Злобіної про необхідність перепрочитання українського мистецтва, дослідниця Оксана Брюховецька додає, що така проблема характерна не тільки для України, і наводить приклад із польського мистецтва: «Саме феміністична арт-критика допомогла деяким із них [польських художниць] усвідомити “феміністичність” їхніх власних робіт. Можна назвати це явище несвідомим або інтуїтивним фемінізмом, що згодом може бути переартикульований у свідомий»³⁷.

Найважливішою проблемою для нас нині є не відсутність яскравих і знакових художниць у 1990-ті роки, бо вочевидь вони були, а радше розрізненість інформації про 1990-ті, відсутність публічних архівів та музею сучасного мистецтва України. Важливо переглядати практику авторів того часу, враховувати суспільно-політичні умови, щоб розширити контекст і правильно окреслити процес формування певних ідей в українському суспільстві. Представленими у тексті авторками ми жодним

37 _____ Брюховецька, Оксана. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм / Оксана Брюховецька // PROSTORY [Електронне джерело]. — 03 березня 2017 року. — Режим доступу: <http://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zherty-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm#three> (доступно 11.03.2019).



Яна Бистрова. Вживуть тільки здорові. 1990.
З «Червоної серії». Полотно, олія.
Надано художницею

77 чином не обмежуємо перелік художниць українських 1990-х. Тільки окреслюємо теми, що найчастіше проявлялись у тогочасних художніх практиках, і задаємо один із векторів дослідження українського мистецтва крізь феміністичну оптику.

Відеороботу Наталі Голіборди, Івана Цюпки та Соломії Савчук «Bloody Mary» (1999) мистецтвознавиця Надія Пригодич визначила як «феміністичний парафраз гонконгських боєвиків»³⁸. Перед глядачем розіграно кримінальну сцену зі стріляниною на даху, що відбувається між трьома жінками. Поміж перестрілкою героїні ведуть розмови про готування курки, інтимні подробиці приватного життя та буденні деталі. Цей твір доречно розглядати не тільки як імітацію популярного у 1990-ті роки ігрового кримінального кіно, але також як приховану мізогінію. Проте не менш важливо цей образ трактувати і з точки зору психоаналізу, де всі три героїні є втіленням однієї жінки. Окрім соціального і суспільного конфлікту самоідентифікації у 1990-ті, художники проявили психологічну драму жінки на зорі XXI століття, що стало наслідком гендерного сум'яття століття XX.

«Привид свободи» Своє, моє, чуже, спільне, вільне¹

ВЛАДА РАЛКО

Київ — Канів,
червень — вересень 2018 р.

Влада Ралко біля майстерень Спілки художників
України. Авторка фотографії Ганна Войтенко.
Надано художницею

«Я кличу таємничого того,
Що прийде понад річкою до мене;
Він буде геть як я, двійник достоту,
І зовсім, уяви собі, не схожий»

Вільям Батлер Єйтс

¹ Текст уперше опубліковано у виданні:
Влада Ралко. Привид Свободи. Київ — Канів. 2018. — 154 с.





Влада Ралко. Кімната. 2018. 3 серії «Привид свободи».
Полотно, олія. Надано художницею

81 Назву запозичено в Луїса Бунюеля, який, своєю чергою, перефразував Маркса з його привидом, що вештається Європою. Однак для мене цей вислів надзвичайно точно характеризує процес підміни: визнання певних речей своїми заміщується бажанням їх привласнити. Із розумінням того, кому належить свобода, добра воля, доля й навіть власне тіло та чи можна взагалі ними володіти, відбувається страшенна плутанина. З одного боку, мені кортить зосередити увагу на пустках, що утворились у місцях, які раніше були у державній власності й призначалися для суспільного користування. Ці порожнини мають нині вигляд нічиїх вільних територій-будівель-просторів, але насправді комусь належать. Недобудови без вікон, пустирі, порослі будяком поля, занедбані будинки або ятки, зачинені будинки культури тощо — те, що колись було зоною загального доступу, перетворилося на суцільне віднімання, на якийсь негативний небезпечний простір, де на випадкового зайду чатують невидимі Хазяї. З другого боку, я продовжую спостерігати за тим, як тілесне зазнає утисків перерозподілу системи всередині себе ж самої та як у проявах тілесного замість людського відновлюються ті самі радянські стандарти, як тіло знов обгороджується тим самим правилом.

Паскаль Гілен застосував термін «обгородження» до ситуацій із цілеспрямованою та систематичною приватизацією загального простору. Останнім часом на зони загального доступу неначе нанесена розподільча сітка стін або парканів, що перетворює цілісний простір на окремі «паї» згідно з кількістю власників, яка зростає. Але хіба доступ до загальних просторів за радянських часів стосувався свободи? Тоді держава примусово облаштовувала та позначала місця загального користування певним уніфікованим чином, послуговуючись у проектуванні й оздобленні таких просторів жорсткими нормами — імперія множила майже ідентичні простори. Загальне вщент виїдало приватне через запровадження єдиного стандарту. Тож відкриті загальнодоступні зони були просторами витонченого ув'язнення під невсипущим наглядом з боку системи.

В обох випадках спотворення ідеї спільного простору мені ввижається напрочуд єдиний процес колонізації індивідуального (варто зазначити, що у разі «обгородження» приватне зовсім не дорівнює індивідуальному). Неподільне індивідуального наражається на небезпеку розподілу та приборкання, бо саме інакшість, коли у ній індивідуум визнає своє, визначає його причетність до людського як множини людства у єдності. Тож обидві тенденції — «стара» і «нова» — передбачають примусовий нагляд за вільним простором. Байдуже, чи це загальнодоступні майданчики з насильницькими правилами, запровадженими системою, чи гетто «елітного житла» — в обох випадках суспільне буття регламентується ззовні, а маса окремих статистичних «одиниць населення», що базується на принципі унормованої однаковості, заперечує живий «агонізм» спільноти з усією її складною, суперечливою та конфліктною структурою. Свободу наче намагаються затиснути у такі собі «лещата», зафіксувати її ідеологічно або приватизувати.

Через занадто обтяжливий та болісно знайомий досвід відмови й заборони ми призвичаїлися віднаходити в обмеженнях певну життєдайну рушійну силу і насагу, тож коли раптом стикаємося зі свободою, відчуваємося вкрай розгубленими. Спонтанні прояви людськості звично приречені сіпатися між двома варіантами замість обрати третій, десятий або ще якийсь. Гублячись у пошуках відповідної норми, ми покладаємося на принцип подібності, що збиває з пантелику. Штучна підпорядкованість певній нормі настільки звела нанівець розуміння нормальності, що нормальне людське починає видаватися багатьом потворним, шкідливим, божевільним або героїчним.

Працюючи над серією, я виокремила для себе дещо на кшталт своєрідного порога людського, тобто особливих умов, за яких ми можемо його бачити. Наче дещо відбувається під час виконання людиною певних урочистих або навпаки — необхідних і повторюваних буденних дій із наповненням цих видів діяльності окремим сенсом. Таке закладання сенсу всередину дії може бути машинальним або свідомим, коли людина або лише вважає, що долає іманентність утилітарної буденності, або ж насправді долає її. Як на мене, людське у цих випадках або видається тільки схожим на таке, або ж, навпаки, висвітлюється яскраво, оприявнюючись.

Годі заперечувати, що я розглядала тему кризь особливості та статус жіночого, яке я, однак, не виокремлювала, а радше зауважувала як важливий маркер стану людського взагалі. Жіноче, а саме його особлива тілесність, накинуті суспільством об'єктивованість, підпорядкованість та іманентність часом видаються мені точними метафорами маргінального становища людського, коли те наважується «прийняти пропозиції» системи.

Серія складається з двох частин, у яких тему розкрито неначе з різних боків. У першому з циклів робіт я зобразила конкретні інтер'єри законсервованої порожньої будівлі покинутої канівської турбази (на одному з поверхів якої, до речі, я створювала проект), а потому, вже з огляду на умови та обмеження наявних зображень кімнат, сходів і коридорів, додавала туди таке, що або може бути людським, або колись було ним, або ж лише схоже на нього. Для другого циклу з чотирьох робіт я використала власні кількарічні спостереження за канівськими весіллями, які перетворила на зображення узагальнених ритуальних урочистостей. Атрибути сучасних весільних святкування породили у мене асоціації з класичними зображеннями церемоніальних римських процесій або сцен вакханалій. Таким чином людське випробується в умовах обмежень та заборон Системи або Звичаю. В обох частинах проекту вказано на акт своєрідної пожертви — розтрату весільного потлачу я зіставляю з буденним насиллям системи, коли у ролі жертви вже опиняється, власне, людське.

З'яви людського на поверхні, що я на них пильную в роботах, у репресивних умовах норми можуть набувати різних форм. Так, наприклад, описи проявів сексуальності святої Терези або святої Катрін з її уявною обручкою з обрізаної крайньої плоти Христа, наведені у «Другій статі» Симони де Бовуар, проявляються кризь крайню релігійну екзальтованість, яка, своєю чергою, не має жодного стосунку до сублімації. Тож я воліла б уникнути єдиного трактування певних фігур у роботах серії — окремі об'єкти можуть поставати як дещо подібне до тілесного, як тілесне (те саме людське, якщо ми кажемо про прояви), що набуло певної форми, або ж як метафора людського через їхню вільну форму на противагу суворій визначеності оточення. Згідно з цим для мене надзвичайно важливе прискіпливе ставлення до розрізнення подібності й однаковості, коли перша має на увазі інакшість, а друга прислуговується нормі.

Майже в усіх роботах я використовувала елементи оздоблення типових радянських інтер'єрів із характерним поділом стін на верхню білу частину та нижню, зазвичай пофарбовану олійною фарбою у «гамівний» брудний колір панелей, із декоруванням тісних приміщень «під палац», коли, наприклад, роль килима на сходах виконувало імітаційне фарбування самих сходів. Під час роботи я зауважила схожість верхнього краю типових стінних панелей із лінією горизонту. Цей пофарбований горизонт став для мене водночас і загрозливою ознакою, і метафорою системи. Розуміння норми у радянському будівництві я порівняла з теперішнім символічним утіленням норми

83 у параметрах автомобіля (у моїх весіллях він замінює римську святкову колісницю). Джип, прикрашений для весілля, несподівано виявився подібним до катафалка — також певної одиниці норми, співрозмірної параметрам людського тіла. Таким чином прагнення унормувати людське (тіло, вчинки, взаємини) чинить протилежне: у радянських приміщеннях, де простори прораховано під мінімальні потреби людини, людське потерпає, а святкова автівка, пристосована до розмірів людини, нагадує про смерть.

В усіх роботах серії має відчуватись атмосфера задухи від відсутності виходу там, де його зазвичай шукають — немає ані дверей, ані справжнього небокраю. Вийти на волю можливо тільки крізь людське, там, де воно є, і там, де ми здатні його впізнати.

Влада Релко. Стіна. 2018. З серії «Привид свободи».
Полотно, олія. Надано художницею



П'ять імен українських художниць у сучасному мистецтві початку ХХІ ст.: Ксенія Гнилицька, Анна Звягінцева, Жанна Кадирова, Лада Наконечна, Леся Хоменко

ОЛЕНА ГОДЕНКО

Темі «жінка в мистецтві» притаманна певна двовимірність — жінка як суб'єкт культури та жінка як об'єкт відображення в мистецьких творах. Обираючи перший аспект, виокремимо постаті п'яти молодих художниць, які увійшли в мистецтво на початку ХХІ ст., — Ксенії Гнилицької, Анни Звягінцевої, Жанни Кадирової, Лади Наконечної, Лесі Хоменко, окреслимо їх творчі спрямування, місце в соціокультурному просторі України, діяльність у полі художньої освіти, проблематику смислів та форм їхніх мистецьких практик.



Названі художниці належать до одного покоління і представляють один із показових зрізів сучасного українського мистецтва. Усі вони неодноразово брали участь (спільно й поодино) в українських і міжнародних виставках, усі номінувалися на різноманітні престижні премії, виборювали перемоги, усі — члени кураторської групи «Худрада», четверо (крім Звягінцевої) — члени мистецького угруповання Р.Е.П.¹. Мистецтво цього покоління формувалося в середині 2000-х, ставало реакцією на суспільні подразники, зокрема Помаранчеву революцію. На сьогодні кожна з художниць являє собою яскраву творчу індивідуальність, утілює свою «інтонацію», спирається на власні мистецькі стратегії: живопис — серед пріоритетів у Гнилицької та Хоменко, скульптура, інсталяції — у Кадирової, графічні прийоми нерідко застосовують Наконечна та Звягінцева. Проте всі вони, сповідуючи «проектне мислення», використовують різноманітні техніки й засоби — об'єкти, фото, відео, колажі, перформанс. Форма висловлювання, мистецька мова, має для них велике значення. Близькість позицій художниць — і в тісних контактах, і в спільності поглядів, і спрямуванні творчості на соціально-критичне мислення.

Одна зі спільних тем — тема пам'яті, минулого, деформацій у сприйнятті історії, яку чи не першою почала розробляти Хоменко. Вона переосмислювала радянський спадок як неминучий вантаж мистецьких традицій, як перервану лінію розвитку світового мистецтва, як пласт міфологізованої історії. Оголення в теперішньому симптомів минулого спостерігаємо в її ранніх серіях («Гіганти», 2006, «Велетні», 2008, «Очевидець», 2009). Байдуже ставлення до руйнації розкривають Гнилицька в роботі «Стратиграфія» (2016) — серії акварелей-начерків занедбаних пам'яток Києва (зі створенням журналістської дослідницької платформи), і Звягінцева в серії «Накладання. Базар» (2011), де йшлося про ландшафти міських «порожніх зон». Тему руйнації на Сході України відображували Кадирова в проекті «Експерименти» (2014), де сконструйовані уявні ситуації вибухів над мирним Києвом, та Наконечна у роботі «Merge visible» (2015), де на фотопапері з «уцілілих уламків» були утворені супрематичні композиції як відсилання до утопії авангардних ідей світлого майбуття.

Інший приклад — загострення в проекті Кадирової «Реканонізація» (2017) питання конверсії ідеологічних штампів у пострадянському суспільстві: шляхом «хуліганської» інтервенції в публічний простір, використовуючи старі культурні форми для конструкції нового висловлювання («героям» радянської монументальної пропаганди додані золотаві німби), авторка зміщує акценти сприйняття на основі суджень про механізми змін атрибутики без змін внутрішньої сутності.

Громадянська позиція художниць нерідко виплескується у формі безпосередніх реплік на революційні події. Між тим, мисткині уникають ілюстрування; їхнє звернення до ситуації в Україні (окупація Криму, російське вторгнення) — це критичне осмислення в мистецьких формах. Так, Кадирова в роботі «Без назви» (2014) створює образ «скаліченої» України (уламок обпаленої стіни відтворює карту України з відколотим від неї Кримом); Наконечна перформансом «Град» (2015–2017) у публічному просторі (з виведенням на монітор у галереї зображення тих людей на вулиці, які стають «мішенню») обіграє двозначність цього слова: град як природне явище і «Град» як нищівна зброя; Гнилицька в живописній серії «Інерція очікування» (2011) створює атмосферу «законсервованості» часу, очікування та надії на зміни в період між двома Майданами;

¹ Р.Е.П. Революційний експериментальний простір. — Берлін: The green Box Kunst Editionen, 2015.



Ксенія Гнiлицька.
З серii «Земельна вiдповiдь». 2017.
Листiвка



Анна Звягінцева біля роботи «Намалювати своє вікно, зім'яти папір». 2015.
Автор фотографії: Олександр Бурлака.
Надано художницею

Звягінцева в проєкті «Радіо за стіною» (2015) відтворює кімнату, де народжується страх невідомого; Хоменко виступає в ролі свідка подій, демонструючи копії портретів, зроблених на Майдані.

Хоча художниці не долучають своє мистецтво до розряду феміністичного, тим не менш, певними своїми творами відгукуються на гендерну проблематику; це і перформанс Хоменко «Сукня-скатертина» (2015), де авторка сама виступає в ролі частини сервірованого столу; і твори Гнилицької: календар «Поки пани гуляють, холопи землю кров'ю напувають...» (2015), плакати про українок-заробітчанок у Польщі (2018), серія «How I want to be Geisha» (2018) з «інтернет-образами» жінок західної та східної традиції. Показово, що художниці в інтерпретаціях історії та сучасності нерідко використовують нову гендерну методологію — ідеться про погляд на офіційну історію через суб'єктивні «маленькі» історії пересічних людей: у серії «Степан Репін» (2011) Хоменко на основі споминів свого дідуся формує інше сприйняття війни очима рядового солдата; родинні історії постають у відеоінсталяції Наконечної «Чужа історія» (2009). Такі альтернативні версії руйнують історичні міфи, стереотипи панівної ідеології. Іноді приватні історії (з життя батька-художника)

Багато робіт художниць становлять мистецькі критичні судження щодо таких понять, як труд, міграція, вартість праці, кордони та їх подолання. Проект Звягінцевої «Фрагмент» (2013) — про нові смисли і значення, про рутинну жіночу роботу. Увага глядача переключається з графічних начерків на монументальну металеву інсталяцію, яка є збільшеним фрагментом рисунка рук, що миють посуд (при погляді збоку вона перетворюється просто в лінію). Гігантський розмір підсилює важливість звичайного, непомітного. Металеві конструкції можуть «розсипатися» й залишити сліди лише як спомин («Порядок речей», 2015). Такою невидимою може бути й робота художника, яка складається не лише з результату, але й тривалого (невидимого) розумового процесу. Кахляна скульптура Кадирової «Сантехнік Толя» (2004–2005) та затиснуті рамами робітники в серії Хоменко «Сродна праця» (2011) породжені роздумами про працю як духовну екзистенцію та як заробітчанство. Продовження теми спостерігаємо в проекті Кадирової «Маркет» (з 2017), створеному зі спектакулярним і економічним контекстом кожного разу спеціально для заданого простору. Це приклад роботи авторки не лише з об'ємом, проте зі специфікою локального місця, де розгортається акційний автоперформанс (продаж «кахляного товару» у валюті країни, де локалізується подія). Натомість Наконечна («Листівки», 2010) пропонувала на продаж у місцевій валюті створені за один робочий день однотипні графічні аркуші, проте з різною ціною, яка залежала від країни «виробництва». Обидві художниці десакралізують роботу митця, методом практичного випробування окреслюють комплекс проблем глобального ринку, офшорного аутсорсингу, спекулятивних механізмів формування цін. Близькою до подібної тематики є окремі роботи Хоменко («Авторський повтор», «Інструменти», 2016) про утворення нової вартості при копіюванні власних творів, про авторський волонтаризм і функції мистецтва.

У руслі критичного мислення з'явилося прагнення реалізувати власні педагогічні програми в таких художниць, як Наконечна, котра заснувала спільно з мистецтвознавицею Катериною Бадяною «Курс мистецтва» — освітню програму об'єднання Метод Фонд (з 2013), та Хоменко, яка з 2015-го веде курс сучасного мистецтва в Київській академії медіа-арту (КАМА). Для них викладання є надважливим завданням, адже це є і певною творчою лабораторією. Освітній напрямок відобразився, зокрема, в серії «втручання» у простір Національного художнього музею України у межах дослідницької програми Метод Фонду «Соцреалізм. Здаватися іншим»², де були реалізовані проекти «Учитель» (2017) Наконечної та «Зворотний відлік» Хоменко (з 2012, спроба «деконструювати власний досвід фігуративного живопису через перетворення соцреалістичних картин в абстрактне зображення»³: переводячи картину Віктора Пузиркова «Чорноморці» в формат абстрактної редукції, Хоменко, по суті, загострювала проблему прозорості чи проявленості мистецької мови). Додамо, що творчість усіх художниць у великій мірі обумовлена дискурсом щодо протиріч між старою педагогічною системою та новими мистецькими практиками.

2 Див.: Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим. Зошит 2 / За ред. К. Бадяною, Л. Наконечної, Д. Панкратова. — К.: АДЕФ, 2017.

3 Там само. — С. 19.



Анна Звягінцева. Фрагмент інсталяції «Недоречні доторки». 2017.
Автор фотографії Максим Білоусов

Лада Наконечна. Фрагмент експозиції виставки «Фоновий режим». Galerie EIGEN + ART, Лейпциг. 2018. Автор фотографії Уве Вальтер. Надано художницею та Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin



Ксенія Гнилицька. Виклик на двобій Віталія Кличка! 2018.
Кадр із відео. Надано художницею



Ксенія Гнилицька проявляє громадянську позицію і в мистецтві, і в житті, вона — учасниця мистецьких акцій у публічному просторі (розписувала ящики з-під снарядів для благодійного аукціону, виготовляла «екологічні листівки», взяла участь у мистецькому заході на підтримку Олега Сенцова). Словами художниці, її турбує ідея демократичної взаємодії людей різних сфер. У низці творів присутній політичний підтекст: напередодні втечі президента Віктора Януковича створила плакат «Життя президента» (2013) — псевдоікону критично-іронічного змісту з клеймами-епізодами життя «гаранта», і в тому ж році серію картин «За забором» (2013) та плакат «Чоловік, що світ продав» (2017) у дусі середньовічної притчі про володаря й народ. У картинах «Дівчина» та «Юнак» (2010) перейшла на явну сатиру. Тож цілком логічною сприймається поява п'яти авторських відеофільмів про спасительку України Ксенію Київську (з 2016, спільно з Аліною Якубенко), яку й зіграла сама художниця. Це іронічні містифікації у народно-лубочному стилі з елементами пародії, що являють собою мікс карнавальсько-сміхового та викривально-політичного.

Загалом, для багатьох її образів характерна інтонація гри. Своїх чудернацьких істот — сурогатних кентаврів («Потужність», 2006), незграбних сніговиків («З життя сніговиків», 2005) — вона імплантує в сучасне життя. У світі приземлених бажань і міксованої культури фантазія художниці формує новітню міфологію (як компенсацію



втраченої). Захоплюється фантастичним світом природи — рослинами, тваринами, мікроорганізмами (серія «Різні культури», 2010), ностальгує за цілісністю навколишнього середовища. Чи не тому її мистецтво пронизане легким сумом та іронією, відчуттям нестачі атракції й гармонії. Серії абстрактних робіт («клаптиковий» «Карамболь», 2007, смугастий «Колортест», 2012) із суцільним заповненням полотна на зразок «фітошпалер» мають створювати, на думку авторки, ідеальний простір. Мрія ідеального програмується і у великих медитативних пейзажах-садах із зображенням розкішної фантазійної природи («Open Air», 2008).

Не можна обійти увагою проект «У пошуках коріння» (2007). Тема національної ідентичності та «рідної землі» розкрита художницею в притаманній їй манері іронічної конкретності — вона створює галерею зображень і керамічних об'єктів кореневих рослин — буряка, картоплі, селери тощо. Удавана пряmolінійність підходу ховає багатозначність смислових ходів щодо маніпуляцій у питаннях землі, корінної культури, національної ідентичності.

В арсеналі засобів художниці — не лише улюблений живопис, але й численні швидкі рисунки-начерки, перформанси, відео, інсталяції. У проекті «Три випадки одного дня» (2012) вона застосовує прийом діорами — живопис та інсталяція органічно переплітаються. На основі відтворення епізодів середовища проживання в трьох країнах — Україні, Казахстані та США — створюється метафора «сучасного Вавилону» з гібридною маскультурою, де можливі несподівані мутації, наприклад, проростання сміттям забрудненої природи. Глядач потрапляє в «джунглі» сучасної цивілізації, де втрачені критерії і соціальні орієнтири.

Основна лінія мистецтва Анни Звягінцевої простежується в низці її робіт, де вона послідовно втілює свою позицію «професійного спостерігача», дослідника життя. Світ художниці — тендітний, хиткий, вислизає з-під розчерку пера. Він у просторі близьких стосунків, доторків, у домашніх рутинних справах, соціальних комунікаціях жінки-художниці. Основна її мова — лінія, легкий рисунок або його слід. Її матеріали первісно нетривкі, невічні — папір, тканина, які можна зім'яти (принаймні образно, як у металевій інсталяції «Намалювати своє вікно, зім'яти папір», 2016), м'які мотузки («Клітка», 2010), сліди («Стежки», 2013). Її мистецтво — про сховане, її монументальні інсталяції, за словами авторки, — «пам'ятники скритій дії».

У полі уваги художниці — стосунки, доторки, тактильний досвід — інтимний, материнський та публічний, які наповнюються смислами. Відчуття зламу або втрати цього крихкого світу викликає підспудне бажання надати йому міцності, значущості. Так м'яке й легке переходить у тверде й важке: лінія на папері стає вишивкою на тканині («Одиничні записи», 2017, як присвята материнству, як «монумент неповторним рутинним діям», словами авторки), швидкий начерк — металевою монументальною конструкцією, тактильність набуває вигляду гіпсових відливків меж між частинами тіла («Недоречні доторки», 2017). У проекті «Знайдені рисунки» (2018) — графітні лінії на білій підлозі, як на білому аркуші, сприймаються як сліди випадкових і неусвідомлених роздумів. Авторка охоплена думками про явища важливі, проте непоціновані, про різні грані їх сприйняття, про зміну ракурсу в оцінці буденного.

Привертає увагу недавня робота — «Декларація наміру й сумніву» (2018), свого роду підсумок попередніх задумів. Первісно ідея перформансу була трансформована в триканальне відео (режисерка Катерина Горностай): кожна з трьох камер фіксує



Жанна Кадирова. Кругова діорама. 01. 3 проекту «Розрахунок». 2008–2009.
Кахельна плитка, цемент, монтажна піна.
Автори фотографій Андрій Якубський, Олексій Лерер.
Надано художницею





Жанна Кадирова. Камери спостереження.
З проекту «Неявні форми». Париж, 2015.
Фотодокументація. Надано художницею



Леся Хоменко, Жанна Кадирова та Лада Наконечна
на врученні Премії Малевича. Київ, 2012.
Надано Польським Інститутом у Києві

конкретний об'єкт — промінь, перформерку, яка «малює» мокрою ганчіркою на підлозі, та сцену. Дія побудована за певною драматургією, що віддзеркалює процес творчого мислення митця від задуму (промінь як направляюча сила), слідування йому (підкорення виконавиці-перформерки) та виникнення розбіжностей, творчих сумнівів (протест виконавиці, яка починає опиратися заданій «траєкторії» променю та проявляти власну волю). Непоко́ра й хаос як кульмінація процесу завершується синергією обох складових. Деталі продумані до дрібниць — від темної фігури самої авторки, яка направляє промінь, до мокрої лінії, що залишає слід. Миття підлоги може сприйматись і як натяк на корисну працю, проте, перш за все, виконує роль матеріалу — олівця, пензля, що малює на папері. Образ постає як метафора тендітного світу творчих рефлексій, протиріч між наміром та сумнівами митця, який одночасно є й автором, і виконавцем. Художниця сповідує ідею розумної лінії, рисунку як думки, а творчості — як щоденної праці й утаємниченого складного процесу мислення.

Знаковими образами, якими Жанна Кадирова увійшла в українське мистецтво, стали скульптури з керамічної плитки. Кахлі, бетон, камінь як підручний матеріал в умовах напівзруйнованої української економіки став промовистою метафорою («Діаманти», 2006–11, «Монументи сміттю», 2005–09, «Постріли, проломи», 2009–10, та ін.).

Хто б не звертався до аналізу «Діамантів»⁴ — не оминав можливості підкреслити художню багатогранність цього задуму, який парадоксальним чином поєднав дві протилежні «естетики» — трешу та супердостатку. Контраверсійність образів розгортала гамму рефлексій на тему зміни країною вектору розвитку, автентики та ерзац-культури, істинної вартості та примарних цінностей. У цих об'єктах була закладена й доля іронії,

⁴ Жанна Кадирова. Альбом 2013. — М. : Подгорська Н.О., 2013. — С. 32.

99 яка не раз давалася взнаки і в інших творах художниці (починаючи з раннього буфонадного проекту «Дошка пошани», 2003).

Кадирова від об'ємних форм («Неявні форми», 2010–12, «Мушлі», 2008–12) переходила на великі площини (мозаїка «Монументальна пропаганда», 2013), випробовувала нові засоби виразності: колаж («Натовп», 2012), фотоінсталяції («Жилмасив», 2015–16). Усе більше зосереджувалась на проблемі комплексного підходу, працювала не лише з простором, а і з подієвістю в конкретному місці. Ще в ранньому «Пам'ятнику новому пам'ятнику» (Шаргород, 2007–2009) важливою ставала не лише метафора (непроявленого в проявленому), проте характеристика часу й локації. У кожному конкретному випадку, чи то асфальт із київських вулиць («Data extraction», 2011–13), чи облагородження занедбаної території на острові Бірючий («Фонтан-грибок», 2013), чи ув'язка часу, дії та місця («Титри», Драгобрат; «Субтитри», Київ, 2018) — в усіх випадках спостерігалось конструювання ситуації, коли і художник, і глядач ставали учасниками вибудовування простору й відношень території спільного.

Показовими в цьому сенсі стали й дві наскрізні «теми» останнього періоду творчості (проекти, створені для заданого простору) — згаданий вище «Маркет» і «Секонд-хенд» (триває з 2014). В останньому, відштовхуючись від характерного маркера української реальності (ринок уживаних товарів), у низці ситуативних демонстрацій (починаючи з проекту в Сан-Паулу, 2014) авторка ув'язує інсталяційні форми з конкретними місцями, які мають свою історію: приміщенням колишнього Дарницького шовкового комбінату, гордості радянської легкої промисловості, цехом напівзруйнованої Київської кінокопіювальної фабрики, автостанцією селища Чорнобильської зони. Саме з уживаного матеріалу, відпалих кахляних плиток цих об'єктів і створювалися «секонд-хендівські» керамічні сукні (на плечиках і манекені) у стилі 1960-х. Нові смислові конотації з'явилися завдяки синтетичності авторського задуму, синергії просторово-часових характеристик: у реальному просторі глядачами ставали відвідувачі ринку, а крізь теперішнє із докором проглядало минуле.

Ще в ранніх своїх проектах Лада Наконечна зверталася до проблеми формування сприйняття форми й змісту залежно від обставин і свідомих дій автора, наприклад, у проекті «Місце» (2009) вона штриховкою стін олівцем знищувала різницю між освітленими й темними місцями, тим самим вводила в оману зорове сприйняття, викликала сумнів у пред'явленому; або в роботі «Море» (2011), де малюнок затулявся стіною, яка визначала кут зору.

Працюючи з такими медіа, як фото, відео, інсталяції, перформанс, рисунок (зокрема на стіні), авторка в багатьох випадках вибудовує «композицію» твору так, що глядач стає учасником сконструйованої ситуації, частиною роботи. Це застосовано в інсталяції «Три точки зору на спільне поле і три можливості його придбати» (2009–2015), котра являла собою настінний рисунок поля з трьома горизонтами та три окремі рисунки «землі на продаж», де передбачені різні глядацькі візії одного й того самого питання. А в інсталяції «Стіл переговорів» (2014) глядач стає свідком і учасником події, результат якої заздалегідь відомий (адже на фотографіях, установлених на столі по колу, учасники переговорів мають вигляд жертв катування). Нерідко розмова йде про механізми суб'єктно-об'єктних відносин із владою або маніпулювання свідомістю. Зокрема в проекті «Наочний приклад моєї участі» (2013), реалізованому в PinchukArtCentre, художниця пред'являє свою позицію організатора простору, через створену ілюзію та залучення до неї людини виявляє приховані змісти конкретного місця, застерігає від некритичного засвоєння уявної відкритості та публічності інституції з усіма її скритими владними відносинами.

Не раз художниця акцентувала не лише свій статус як суб'єкта, проте і як художника-об'єкта (концентрацією такої ідеї може слугувати перформанс *Bad Face of Ukraine*, 2012). Також вона охоче працює з текстами: в роботі «Війна в Україні» (2015) йдеться про залежність змісту від того, хто і як говорить про війну; натомість у проєкті «Мобільна портативна модель» (2014) дає можливість глядачам опинитись у ролі мігрантів у стані невизначеності, коли лише світло маяка (що проявляє на стіні в просторі інсталяції їх «пряму мову») вселяє надію.

В одному з останніх своїх проєктів «Фоновий режим» (2018) Наконечна вкотре повертається до принципу пізнання й виявлення аспектів візуальних структур, у тому числі мистецтва як маніпулятивного інструменту. На прикладі «препарування» конкретних об'єктів, зокрема пейзажу (1937 року створення) радянського художника Миколи Бурачека «Дорога до колгоспу» та інших візуальних і словесних знаків, що ритуалізують владні та соціальні відносини, вона прагне проникнути і в змістові нашарування картинного образу (в окремих випадках розглядаючи фрагменти ніби під мікроскопом), і в запрограмованість дій повсякденного життя, обумовлених радянськими ідеологемами. Як і раніше, її захоплює «гра» з глядачем, якому вона може влаштувати пастки.

Леся Хоменко підкреслює, що її стихія — це живопис. Її розуміння живопису складніше з а традиційне малювання з натури. Усвідомлюючи перерваність традицій в українському малярстві ХХ ст., вдивляючись у логіку його розвитку, художниця демонструє, що картина вже не може не бути об'єктом у просторі, а простір, зокрема галереї, стає таким самим важливим елементом висловлювання, як і твори (тож вона свавільно ними розпоряджається: кладе на підлогу, демонструє зворотний бік, виштовхує з підрамників).

Хоменко щоразу повертається до образу людини. Нерідко провокує глядача — робить «підрив», що проявляється у протиборстві картини й простору, людини й середовища. Її фігурам (зокрема «гігантам з минулого») незручно, тісно, вони випадають, кінцівки відокремлюються від тіла й голови («Змішані почуття», 2013). Доведення деформації до крайнощів — не лише в зображеннях тіл, а й самих полотнах (з еластичного біфлексу), «неправильно» натягнутих на підрамники, — здійснено в проєкті «Леся Хоменко та її школа» (2018). Авторка стурбована питаннями адекватності візії в умовах мультиплікативної реальності, ідентичності як суб'єктно-об'єктного поняття. Її висловлювання — своєрідний аналіз творчого методу й спроба досягнути сучасну мову мистецтва, аж до крайньої межі її абстрактності як неможливості бачити (серія «Після кінця», 2015).

Деконструктивізм у зображенні та методі — це спроба розкласти, роз'єднати, отже аналітично препарувати. Іntenція такої дії має наштовхнутися на зворотний процес синтезу. Проте «склеювання», наприклад, гарного карпатського краєвиду — з «коробками» будинків на продаж («Дивокрай», 2009); жанру «ню» — з незграбними, гладкими жіночими тілами («Моржі», 2007), радянської утопії — з жорстокою реальністю трудових буднів («Дачні мадонни», 2004, «Робочі», 2010), демонструють штучність конструктів та парадоксальність нестиковок, стають образом невизначеної реальності та протиріч декларованого та існуючого. У проєкті «Перспективна» (2018), вірогідно, прокладається шлях до подолання цих протиріч через утворення нероздільного — неконкретизовані фігури розчиняються в неструктурованому середовищі. Між тим, оголеність пари «ідея — виконання» (демонстрація зворотного боку картин), пасивна позиція автора щодо глядача, якому пропонується ідентифікувати персонажів, неможливість цілісного сприйняття (картини-інсталяції перекривають одна одну) стають на заваді омріяної єдності та бачення без спотворень.



Леся Хоменко. З серії «Моржі». 2007.
Полотно, акрил

Леся Хоменко. З серії «Леся Хоменко та її школа».
2018. Акрил на біфлексі, підрамник.
Надано Максимом та Юлією Волошиними





Лада Наконечна. Фрагмент експозиції виставки «Фоновий режим».
Galerie EIGEN + ART, Лейпциг. 2018. Автор фотографії Уве Вальтер.
Надано художницею та Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin



Творчість зазначених художниць становить один із показових напрямків сучасного мистецтва України, який характеризується соціально-критичною спрямованістю, ґрунтовним аналізом складних тем — історичної пам'яті, радянського минулого, національної та гендерної ідентичності, праці, міграції, екології. Кожна авторка — яскрава особистість, яка втілює мистецькі візії соціальних процесів у формі багатозначних концептів, реалізованих у синтезованих формах із залученням таких засобів, як живопис, інсталяція, відео, фото, перформанс. В основі мистецьких практик — осмислення проблем спільного та особистого, людини в публічному та приватному просторі, ідеологічних штампів і маніпуляції свідомістю. У великій мірі розвиток українського мистецтва мисткині пов'язують із реформами в системі художньої освіти.

Тілесне та першородне у творчості Синякових

ТЕТЯНА ЖМУРКО

«Синякових п'ять сестер. Кожна з них по-своєму вродлива. <...> Дочки ходили по лісу з розпущеним волоссям і своєю незалежністю та ексцентричністю бентежили всю округу. В їхньому домі народився футуризм. У всіх них по черзі був закоханий [Велимир] Хлебников, у Надю — [Борис] Пастернак, у Марію — [Давид] Бурлюк, на Оксані женився [Микола] Асеєв»¹ — згадувала Ліля Брік, господиня модного на початку ХХ століття літературно-художнього салону та велике кохання Володимира Маяковського. Місце, яке вона описує — це маєток у селі Красна Поляна, під Харковом, що став місцем народження харківського авангарду, місцем зустрічі та дискусій поетів і художників; місцем, яке виробило власну філософію, котра базується на гармонії з природою та свободі творчості.

Красна Поляна — творчий осередок, що виник у середині 1910-х років. Його можна назвати несвідомим спротивом буремним подіям початку століття — гостинним простором, куди не долинав гуркіт гармат, а панувала творча атмосфера. Він не мав маніфестів і прописаних правил, але зміг згуртувати однодумців в одному місці і сформувати потужну спільноту художників і художниць із близькими поглядами та ідеями. Серцем цього осередку були п'ять сестер Синякових, розумних, талановитих, які перебували у творчих пошуках: Марія — у сфері образотворчого мистецтва, Зинаїда і Надія, Ксенія і Віра — у музиці. Для історії українського авангарду особливо важлива постать Марії Синякової, чие

¹ Брік, Ліля. Из воспоминаний: Альманах с Маяковским. — М., 1934. — С. 64.

мистецтво — сплав футуристичних експериментів у поєднанні з народними ремеслами.

Початок ХХ століття рясніє художніми об'єднаннями, що розділяли ідеї натуризму, емансипації мистецтва, базувалися на строгих теоретичних засадах або світоглядній спорідненості. Це було закладено в самій системі «авангардного» мислення, коли художники самоорганізовувалися «за» або «проти» певних концепцій і правил. Вони виголошували свої маніфести, писали тексти й намагалися відкрити нові можливості людини у мистецтві. Можна згадати групу «Міст»², що існувала в Німеччині у 1905–1913 роках. Художники надихалися примітивним мистецтвом, дитячими малюнками і творчістю божевільних, у яких знаходили необхідну виразну силу та щирість. Улітку вони влаштовували пленери на озерах Моріцбургу, поблизу Дрездена, де ходили без одягу й малювали оголених натурниць, постулюючи своєю поведінкою свободу творчості, вільну від будь-яких правил та обмежень, і визначали мистецьку експресію як головний творчий критерій. Різні за мистецькими

² Група художників у Німеччині, що існувала у 1905–1913 роках: Фріц Блейль, Ернст Людвіг Кірхнер, Карл Шмідт-Ротлуп, Еріх Хеккель. Виступили засновниками німецького експресіонізму.



Марія Сіякова. Слов'янська Венера 1910-ті рр.
Папір, акварель.
Надано Дмитром Горбачовим

Марія Сіякова. Ілюстрація до книжки
О. Крутих «Чотири фонетичних романи». 1927



пошуками, Красна Поляна і «Міст», однак, співзвучні у творчому підході, де саме природа стає важливим підґрунтям пізнання світу та здобуття творчої гармонії.

Дитинство сестер Сіякових проходило серед прекрасної природи села Красна Поляна, де їхній батько, купець Михайло Сіяков, мав великий маєток площею 12 гектарів. Тут Марія разом із чотирма сестрами вели невелике господарство: сад, город, птиця. Саме тут художниця почала створювати свої перші акварелі, надихаючись усім, що було навкруги: вбрання місцевих селянок, розписані скрині, природа. Сестри ходили у короткому «за європейською модою» вбранні, позували одна одній оголеними і засмагали під сонцем.

Марія Сіякова згадувала: «У селі Красна Поляна під Харковом приклеїлося до нас прізвисько “сіяки-голяки”. Влітку бачили нас загоряючими на сонці — цього ще не знали в глибокій провінції. Хлебников увів це прізвисько в один із своїх віршів, але замінив на “синголи”. Коментатор пізніше написав учено, що йдеться про невідоме монгольське плем’я. Смішно. Це ж бо про нас.

Вперед! Вперед! Ватаго!

Вперед! Вперед! Синголи!»³.

³ Горбачов, Дмитро. Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст. / авт.-упоряд. Д. О. Горбачов — К. : Мистецтво, 2016. — 320 ст.: іл. — Укр., англ. — С. 289.

Для місцевих жителів сестри Синякови здавалися дивачками, як і їхні друзі, що навідували дівчат. Коли сестри подорослішали, почали у маєтку проводити більше часу влітку, сюди приїздили звідусюди відомі і не дуже на той час письменники та художники, серед яких — Давид Бурлюк, Володимир Маяковський, Велимир Хлебников, Василь Єрмілов, Борис Косарев, Борис Пастернак і багато інших. Сестри влаштували на дачі щось на зразок сучасної літньої резиденції, куди можна було приїхати і в творчій атмосфері займатися мистецтвом. У маєтку побутували свобода думки, творчості, ідеї єдності з природою. У мистецтві це виразилось у поєднанні новаторських кубофутуристичних прийомів із «наївною» селянською естетикою, що особливо вплинуло на формування творчості Косарева та Єрмілова. «Красна Поляна» сформувала навкруги себе спільноту художників, де обмінювалися думками та ідеями, писали і читали вірші, створювали живописні полотна та графічні роботи.

Для багатьох художників це було не тільки місце культурного обміну, а й своєрідний ескапізм від тогочасної жорстокої реальності — Першої світової війни, революції, голоду і хаосу. Саме тут знайшов прихисток Велимир Хлебников, уникаючи призову до Денікінської армії 1919 року⁴. Хлебников присвятив сестрам Синяковим, яких називав «Костер сестер», численні твори, що складають його так званий «краснополянський» цикл: «Три сестри», «Сині окуви» (гра слів — синякови та сині окуви (укр. «кайдани»)), де їхнє прізвище стало приводом для улюбленої футуристичного гри.

«Зелені поля, ниви, ліс, річка в легкому тумані, блакитне небо — це моя мальовнича академія. Скільки себе пам'ятаю, рисувала і писала. З натури. Писала молодих хлопців і дорослих чоловіків, дівчат з обличчями мадонн, жінок. Оголених. У купальні, в променях сонця, в тіні розлогих дерев. Серед тварин — кіз і баранів. Хто тільки не позував мені!»⁵ — згадувала Марія Синякова, наголошуючи на важливості природи у її творчому методі і виборі тем. Незважаючи на це, Синякова — художниця міської культури. Вона отримала професійну художню освіту: у Харківській міській школі рисунку і живопису, у приватній студії Євгена Агафонова, була членом групи «Голуба лілія»⁶.

Навчалася у Москві, спочатку в Училищі живопису, ваяння і зодчества, потім у студії Федора Рерберга та Іллі Машкова — саме в цей час вона і познайомилася з більшістю відвідувачів Красної Поляни. Синякова мандрувала по Німеччині і Середній Азії, яка продемонструвала їй свою версію народного мистецтва, де східна міфологія перепліталася

4 _____ Ідеться про події Громадянської війни (1917–1922), коли Харків на короткий час, з червня по грудень 1919 року, був зайнятий військами Добровольчої армії Денікіна, метою яких було повалення Радянської влади.

5 _____ Божко В. Художник Марія Синякова / Краєзнавство, науковий журнал. — 2003. — №1. — С. 174.

6 _____ Художня студія, що існувала у Харкові в 1907–1911 роках при майстерні Є. Агафонова на вул. Чернишевського, 14 (будинок знесено наприкінці 1980-х)

з яскравим місцевим колоритом; була знайома з творчістю Анрі Руссо, Матісса, Гогена, вплив яких відчувається у її роботах.

Тонке відчуття природи, увага до місцевого колориту й іконописний підхід виразилися в акварелі «Єва» (1916). Композиція роботи будується за схемою старовинних ікон, де другорядні композиції — клейма, пояснюють і розкривають основне зображення, у даному випадку — оголену жіночу фігуру в повний зріст, що показана як центр усесвіту. Її пропорції округлі і приземисті, гіпертрофовано великі ноги, руки, що тримають квіти і яблуко, обличчя, що нагадує обличчя звичайної селянки з червоними засмаглими щоками, — це сільська Єва, таку можна побачити у Красній Полянці. Її округлі форми, що підкреслюють народне родюче начало, у біблійному сюжеті набувають не символічного, а чуттєвого, вітального характеру.

Особлива «тілесність» Єви вбачається у поєднанні чистої цнотливої чуттєвості, природно закладеної в кожному, з сільською хтонічною енергією, що вивільняється у народних танцях, ярмарках та гуляннях. Колір — важлива складова творів Синякової. Яскравий, побутований на локальних плямах, — він відсилає до народного мистецтва й водночас зберігає іконописну символіку, де блакитний неминуче означає чистоту та Божественну силу.

Природа для Синякової також була альтернативою світу, що, здавалося, занурювався у війну, технічний хаос, що віддаляв людину від природи. Це демонструє цикл її робіт «Вигнання з раю» (1916), «Війна» (1910-ті), «Бомба» (1916), де цілісну картину світу, з чітким верхом і низом, як в іконі, заступають фрагментарні, колажні зображення. Вони стають виразником втрати і розгубленості, де гармонійне/природне/творче затуляється технічним/агресивним/руйнівним. Війна в роботах Синякової перетворюється на первородне зло. Сучасні художниці теми отримують у її композиціях алюзії на традиційні біблійні сюжети, як-от «Вигнання з раю» або «Страшний суд». Активний синій колір, що поєднується із вкрапленнями червоного, набуває символічного значення, як колір небес та крові, змішуючи «низьке» побутове та вселенське «піднесене».

Історія Красної Поляни закінчилася в середині 1920-х років, з переїздом сестер до Москви, де їхня доля склалася дуже по-різному. На початку 1930-х років, зі впровадженням єдиного методу соцреалізму, остаточно завершується й авангардний рух в Україні. «Боротьба з формалізмом», під який потрапляли всі авангардні твори, знищила багатьох художників, які відвідували Красну Полянку. Марія Синякова, починаючи з 1930-х, перебувала у повному забутті як художниця, вона змушена була розмальовувати іграшки, працювати на поліграфічній фабриці. У 1952 році її виключили зі Спілки художників «за плазування перед західним мистецтвом».



Марія Синякова. Війна. 1920. Папір, акварель.
Надано НКММК «Мистецький Арсенал»

Відродження творчості Синякової відбулося лише в 1970-х роках після її першої прижиттєвої виставки⁷ в Будинку письменників у Києві.

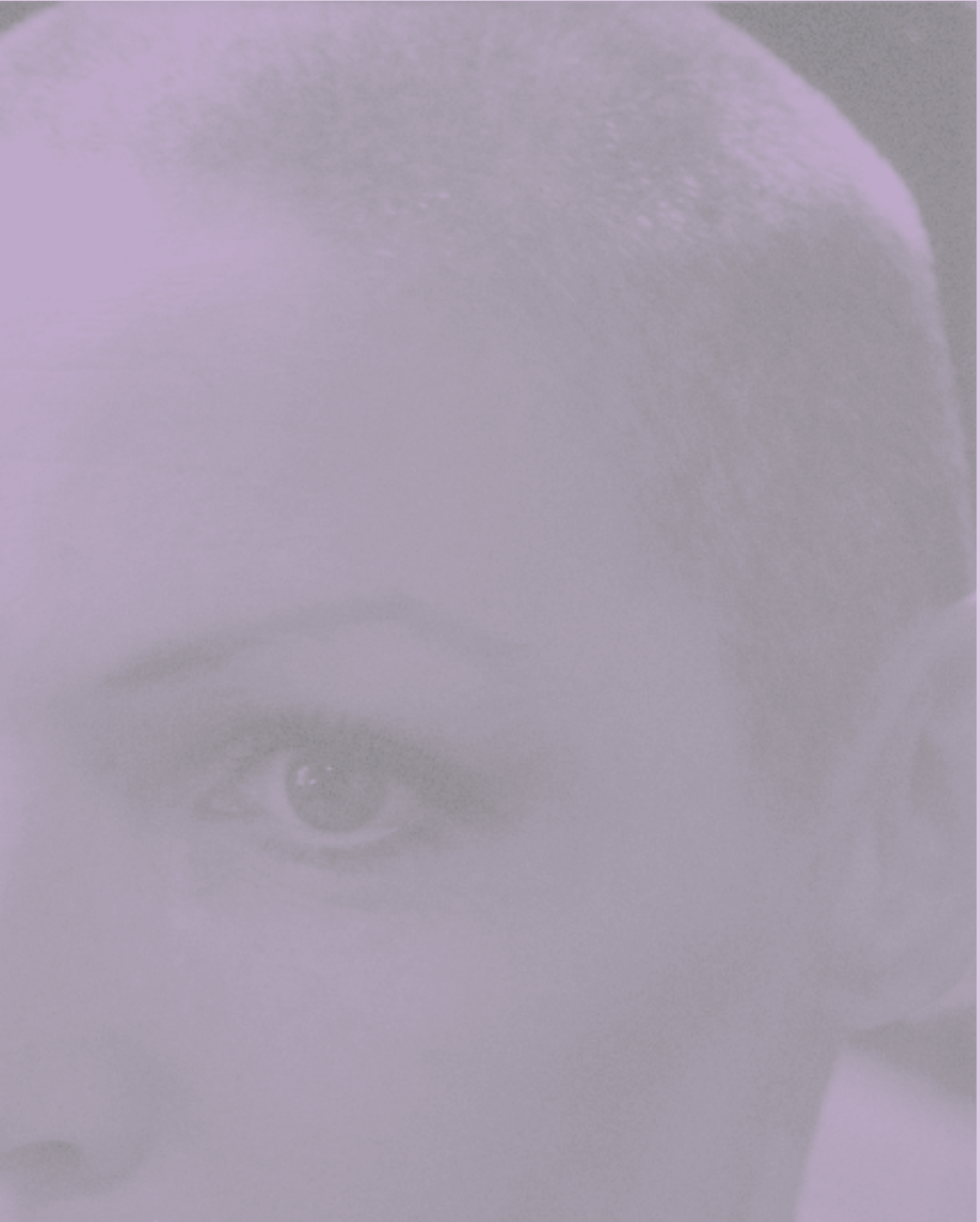
Історія маєтку в селі Красна Поляна сформувала особливий культурний феномен початку ХХ століття, що поєднав народну сільську культуру, з її тілесним, вітальним началом, західні ідеї натуризму та формалістичні художні пошуки. Ця історія, як і багато інших, давно потонула у кіптяві радянського часу, який стигматизував оголене тіло, силоміць помістивши його в соціальний/медикаментозний дискурс, позбавивши основного — чуттєвого начала. «Еротичне» повною мірою віднайде своє продовження лише у мистецтві 1990-х, відкриваючи табуйовану на довгі роки тему, в якій тіло стане важливим аргументом у дискусіях про соціальну та політичну свободу.

7

Виставка в Будинку письменників у Києві відбулася 1969 року.

У ФОКУСИ





Олександра Екстер. «Три жіночих постаті»

ЛІДІЯ АПОЛЛОНОВА

Олександра Екстер. Три жіночі постаті. 1909–1910 рр.
Полотно, олія.
Надано Національним художнім музеєм України

У майже квадратний формат композиції Олександра Екстер вписує три вертикальні фігури. Очевидно, художниця не ставила перед собою портретних задач: усі обличчя передані рожево-білими плямами, на яких ледве можна розгледіти лінії, що нагадують абриси очей і губ. Проте, при всій умовності зображення фігур, авторка наділяє їх конкретними елементами: одяг, аксесуари, домашні улюбленці на руках. Це наштовхує дослідників на думку, що у персонажів цього полотна були реальні прототипи — Екстер зобразила тут себе і двох подруг, художниць Наталю Давидову та Євгенію Прибильську.



Екстер — фігура ліворуч, у червоній сукні й у капелюсі із широкими крисами. Якщо подивитися на портретні фотографії художниці тих років, її шляхетна, трохи артистична постава дійсно нагадує позу фігури у червоному. Образ художниці на полотні — підкреслено жіночний. Її одяг відображає тогочасні модні тенденції: сукня у формі пісочного годинника із акцентованою талією створює S-подібний силует, а великий капелюх тільки підкреслює його витонченість. Екстер дивиться на глядача, повернувшись спиною до інших персонажок. Давидова і Прибильська зображені фронтально. Авторка ніби підкреслює їхню приналежність до однієї справи ідентичним одягом, позами та жестами. Білі сукні (можливо, пальта), модні на той час серед жінок високі чоловічі комірці та вузькі краватки, капелюхи-котелки, до того ж відсутність візуального натяку на зачіски (на протигагу фігури в червоному) створюють образи, позбавлені явних фемінних рис.

Композиція роботи, з першого погляду, досить статична. Тут не відбувається відкритої взаємодії між персонажами. Сцена, скоріше, нагадує позування на фотокамеру. Основний ритм картини побудований на співставленні трьох виразних вертикалей і двох горизонтальних поверхонь (синього тла і вохристо-жовтої смуги). Проте внутрішньої динаміки роботі надають діагоналі, які утворюються в результаті сусідства різних за формою, кольором і його відтінками площин. Дослідник творчості Екстер Георгій Коваленко писав, що простір картини — це тільки простір кольору, який тут виступає абсолютно матеріальною категорією, наділеною щільністю, масою, енергією, рухом¹. Колір не тільки володіє простором між фігурами, він став джерелом світла. Білі сегменти на одязі персонажок, на тлі роботи (у правому верхньому куті) ніби відбивають і водночас випромінюють яскраве світло, що падає на обличчя фігур, засліплюючи їх. Протягом 1909–1911 років Екстер жила на два міста: Париж і Київ. У першому художниця познайомилась із сучасним мистецтвом і почала його вивчати, у другому — виступала його промоутером. Іноді їздила до Санкт-Петербурга й Москви. У той же час майже кожне літо проводила у Наталі Давидової в селі Вербівка², їздила до Євгенії Прибильської в село Скобці³, де брала участь у діяльності Київського кустарного товариства. Її квартира і майстерня на Гімназичній вулиці⁴ у Києві поступово стали центром сучасного мистецтва. А у будинку Давидових Екстер познайомилась і потоваришувала з багатьма видатними людьми свого часу, зокрема філософами Миколою Бердяєвим⁵, послідовницею чиїх ідей вона стала, Львом Шестовим, польським композитором Каролем Шимановським, відомим піаністом Артуром Рубінштейном.

Наприкінці XIX — на початку XX століття на території нинішньої України виник рух, спрямований на відновлення й підтримку народних промислів. Здебільшого представниці тодішньої аристократії, котрі мали фінансові можливості, створювали майстерні, артлі, народні школи, організували наукові експедиції, вивчали та систематизували знайдений матеріал. Серед активних ініціаторок та учасниць були Юлія Гудим-Левкович (мати Наталі Давидової), Варвара Ханенко, княгиня Наталія Яшвіль, Анастасія Семиградова та інші. 1900 року Давидова влаштувала у Вербівці вишивальну майстерню, метою якої було відродження і збереження втрачених принципів народного шитва. Улітку 1904 року Екстер уперше потрапила до родинного маєтку Давидових у Вербівці й одразу долучилася до спільної роботи. Під керівництвом худож-

1 Коваленко Г. Александра Экстер: в 2 т. — М., 2010. Том 1. — С. 60.

2 Нині — Кам'янський район Черкаської області.

3 Нині — Веселинівка Баришівського району Київської області.

4 Нині — вул. Леонтовича.

5 Двоюрідний брат Наталі Давидової.

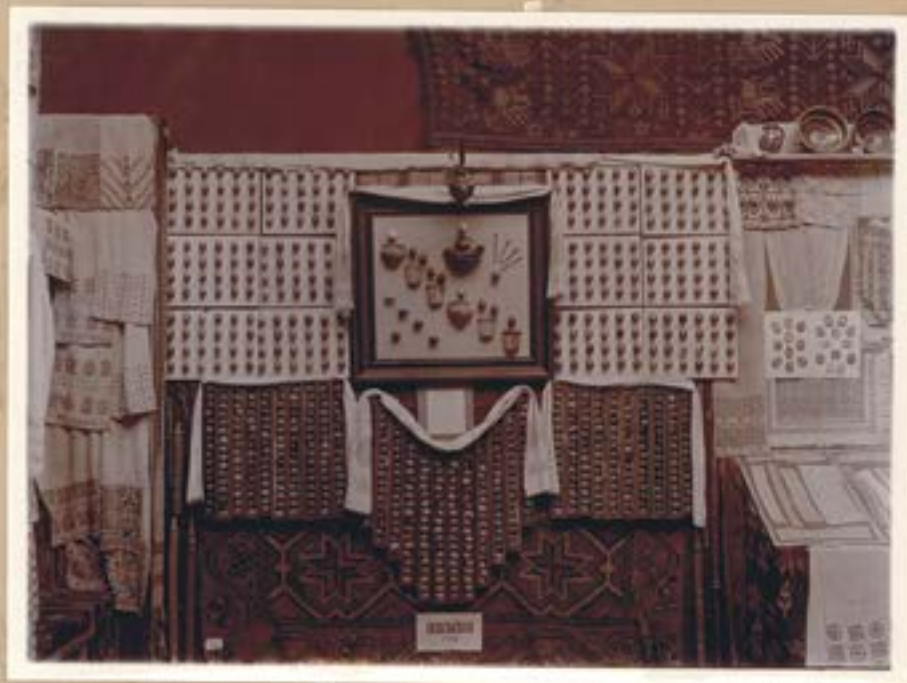


Олександра Екстер. Київ, 1910-ті рр.
Автор фотографії невідомий.
Надано Національним музеєм українського
народного декоративного мистецтва

ниць селянки-майстрині не просто копіювали взірці старих вишивок, але й варіювали канонічні орнаментальні мотиви, поєднуючи їх із сучасними формами: ременями, жіночими сумками, пошивками на подушки⁶. Саме тут Екстер відкрила для себе українське народне мистецтво як невичерпне джерело натхнення й вивчення законів композиції, ритму і, звичайно, кольору. Тим часом 30 грудня 1904 року в Києві відбулось офіційне відкриття Київського художньо-промислового і наукового музею ім. імператора Миколи Олександровича⁷. Директором музею був етнограф і мистецтвознавець Микола Біляшівський, який часто бував у Вербівці. Надаючи наукові консультації, він запросив Давидову та Екстер узяти участь у комісії з підготовки першої «Виставки прикладного мистецтва та кустарних виробів». Протягом 1905 року члени комісії на чолі з княгинею Наталією Яшвіль збирали, реставрували, систематизували і вивчали взірці майже всіх видів народного мистецтва з різних регіонів України. Екстер і Давидовій доручили розділ «Вишивання». До того ж, Екстер брала участь у відділі «Гончарство» (за нею був закріплений Київський повіт Київської губернії). Виставка відкрилась 19 лютого 1906 року і тривала до 1 травня. Екстер стала чи не першою в Києві дизайнеркою-архітекторкою виставково-музейного простору. У залах експозиції вона спроектувала інтер'єр кімнати українського заможного будинку XVIII ст., а також придумала принцип показу вишивок і килимів. Обігруючи конструктивність орнаменту й кольору, створила цілу просторову композицію із вишиванок, писанок та килимів. Очевидно, тут проявився хист Екстер як театрального декоратора. Можна припустити, що багато пластичних ідей, які художниця застосувала у 1910-х роках у своїй сценографічній практиці, були інтуїтивно знайдені нею під час роботи над виставкою.

⁶ «Вона (О. Екстер — Л. А.) часто говорила про те, яким джерелом інспірацій було для неї мистецтво українських селян. Згадувала, як працювала з простими селянками-вишивальницями. Яким вражаючим смаком і безпомилковою кольоровою інтуїцією вони були обдаровані». Див.: Спогади учениці Екстер у: Коваленко Г. Олександра Екстер: в 2 т. — М., 2010. Том 2. — С. 346.

⁷ Нині — Національний художній музей України.



Відділ зразків виставки зал старовинних зразків XVII-XVIII ст. (перший зал горішнього поверху музею). Експозиція українських старожитностей (вишивки, килими, підрізники) з приватних колекцій В. Ханенко, О. Рахманової, графа О. Бобринського та Б. Жука, а також зібраних Комісією з влаштування виставки. У центрі — реконструкція кімнати українського заможного будинку XVIII ст. яку виконано за малюнками та коштом О. Екстер. Автор фотографії І. Книпович (?) 1906 року. НМУНДМ. Ф 1, Оп. 2, Спр. 1 — Од. зб. 5. — Арк. 2

117 Водночас художниця проявила себе як справжня просвітниця. Вона настільки захопилася керамікою Дибинців⁸, що запросила звідти майстра Каленика Масюка. У музейних залах він давав майстер-класи: на гончарному колі створював на очах у глядачів горщики, миски, баклаги. Одним із головних наслідків проведення цієї виставки було не тільки поповнення музейної колекції, але й створення Київського кустарного товариства (проіснувало з 1906 до 1917 року). Екстер і Давидова, яка стала першою головою організації, були її активними учасницями. Товариство сприяло розвитку української кустарної промисловості, а вироби місцевих майстрів були популярними у Москві, Петербурзі, Парижі, Лондоні і навіть у віддаленому Чикаго. Трохи пізніше, у середині 1910-х років, у майстернях Вербівки відбувся творчий експеримент з ініціативи Екстер і Давидової: співпраця художників-авангардистів (Казимир Малевич, Любов Попова, Ніна Генке-Меллер, Ксенія Богуславська, Іван Пуні, Георгій Якулов) та народних майстрів (Василь Довгошя, Семен Пшеченко та інші) — синтез супрематичних композицій та пластики і форм народного мистецтва.

Лише 1908 року Екстер уперше наважується показати власні твори на виставці. З цього часу регулярно бере участь у виставкових проєктах у Києві, Москві та Санкт-Петербурзі — і не тільки як учасниця, але і як співорганізаторка та ініціаторка. Зокрема, у тому ж таки 1908 році група молодих митців із Києва, Санкт-Петербурга й Москви (Давид Бурлюк, Володимир Бурлюк, Людмила Бурлюк, Михайло Ларіонов, Аристарх Лентулов, Олександра Екстер — ядро групи) влаштували у Києві виставку «Ланка» («Звено»)⁹. Саме з неї прийнято розпочинати відлік історії українського авангарду. Паралельно з роботою у Вербівці Екстер співпрацювала з навчально-показовою майстернею села Скобці. 1910 року в цьому селі поміщиця Анастасія Семиградова відкрила «Кустарний пункт», художнє керівництво яким у 1910–1916 роках здійснювала Євгенія Прибильська, подруга Екстер. Прибильська закінчила Київське художнє училище в 1907 році. Брала участь у виставці «Ланка», цікавилась і прискіпливо вивчала українське церковне шитво й тканини XVIII століття, декоративно-прикладне мистецтво стилю модерн і традиційне народне мистецтво. До роботи в «Кустарному пункті» залучали селянок, які в результаті навчання ставали народними майстрами — Ганна Собачко-Шостак, Наталія Вовк, Параска Власенко. До речі, саме творчість Собачко, з якою Екстер познайомиться трохи пізніше у 1910-х роках, справила великий вплив на її пошуки у царині безпредметного живопису.

На початку 1906 року Екстер уперше потрапляє в Париж. Художниця одразу ж поринає у місцеве мистецьке життя. З цього часу київська художниця приїздить до Парижа регулярно, іноді залишаючись тут на декілька місяців — Екстер вирішує пройти курс в одній із місцевих художніх академій. Промовистим є той факт, що художниця обрала одразу два навчальні заклади. Перший — традиційний, відома своєю жорсткою системою навчання класичному рисунку Академія Жуліана (відкрита 1868 р.). Для художниці вправний академічний рисунок, хороша технічна підготовка, знання законів класичної композиції були шляхом до свободи й упевненості у творчому самовираженні, навіть у найбільш експериментальних роботах. Цікаво, що улюбленим художником Екстер був Ніколя Пуссен, французький майстер XVII століття, засновник школи класицизму¹⁰.

⁸ Нині — Канівський район Київської області.

⁹ Виставка відкривається 2 листопада 1908 року в приміщенні магазину музичних інструментів Г. Іїндрижишка на Хрещатику, 58.

Див.: Неочікуване мистецтво: історія виставки «Ланка» / О. Кашуба-Вольвач // Сучасне мистецтво. — 2009. — Вип. 6. — С. 266–285.

¹⁰ До речі, коли 1918 року Олександра Екстер відкрила в Києві свою Студію, вивчення принципів композиції живопису Пуссена стало обов'язковим для всіх її студентів. Докладніше див.: Коваленко Г. Олександра Екстер та її Студія (Київ, 1918) // Український

Другий навчальний заклад — Академія Гранд-Шом'єр (відкрита восени 1904 р.), школа нового формату, де студентам було запропоновано багато відділень на вибір. Саме тут художниця познайомилась із Фернаном Леже, дружба з яким тривала довгі роки. У Парижі Екстер також потоваришувала з Гійомом Аполлінером, Пабло Пікассо, Максом Жакобом, Жоржем Браком, Анрі Матіссом. Фовізм, представником якого був Анрі Матісс, став одним із найяскравіших вражень художниці того часу. Його впливи відчуваються і в роботі «Три жіночих постаті».

Твір «Три жіночих постаті» переданий до музею у 1937 році із фондів Київського державного музею російського мистецтва (нині — Національний музей «Київська картинна галерея»). Полотно одразу потрапило до «спеціального фонду»¹¹. Твори «формалістів», «націоналістів», «ворогів народу» мали бути схованими або знищеними, а автори — репресованими. Тож більшість імен художників було викреслено з історії українського мистецтва на довгі роки.

Сьогодні невелике за розміром живописне полотно виставлено у постійній експозиції Національного художнього музею України, у залах, присвячених мистецтву доби авангарду. Поруч із ним зазвичай представлений іще один твір художниці — «Міст. Севр», написаний 1912 року. Зовсім невеликий проміжок часу лежить між написанням цих двох полотен, але різниця очевидна. Колорит міського пейзажу зовсім інший: переважають холодні сріблясто-блакитні відтінки. Та й пластичні принципи відтворення говорять, що Екстер звертається тут до іншої новітньої течії в мистецтві — кубізму. Деформація простору, розкладення видимих об'єктів на окремі елементи і введення в тривимірне зображення четвертого виміру — часу. У ті роки для Екстер буквально кожен твір — це новий етап, результат дослідження і апробації на власному досвіді нової художньої мови¹². Причому мови в різних її варіантах: (нео)імпресіонізм, фовізм і зрештою кубізм. Пейзаж і натюрморт були головними жанрами станкових творів Олександри Екстер аж до другої половини 1910-х років, коли вона звернулася до безпредметності й почала експериментувати з кольором і динамікою¹³. Зображення людини — досить рідкісний мотив для творчих пошуків Екстер того часу. «Три жіночих постаті» — це, скоріше, виняток із її «живописного правила». Тож, імовірно, образ жіночої фігури в яскравій червоній сукні з динамічним силуетом — це історія про саму себе: художницю, в якій «впадало в очі цікаве поєднання європейської культури та українського побуту»¹⁴.

модернізм 1910–1930 / Альбом. — Хм.: Галерея. — 2006.

11 Спеціальний секретний фонд, або Спецфонд, був сформований у НХМУ (тоді — Державний український музей) у 1937–1939 рр. Сюди з різних музеїв України звозилися твори, які, на думку партійної верхівки СРСР, «спотворюють дійсність», тим самим являючи загрозу «новому суспільству». Докладніше, див.: Спецфонд 1937–1939 з колекції НХМУ. Каталог. — К.: Фенікс, 2016.

12 Яків Тугендохльд — автор першої монографії про Олександру Екстер — пише про ранній період творчості: «(Екстер — Л.А.) надзвичайно логічна за своїм розвитком і своїм прагненням... не метушиться, але свідомо рухається від одного шукання до іншого, все більш важкого і складного. Вона пройшла через ті ж самі етапи, яких не минув жоден із французьких художників, навіть найбільш лівих». Див.: Тугендохльд Я. Александра Экстер как живописец и художник сцены. — Берлин: Заря, 1922 — С.12.

13 Ідеться зокрема про альбом «Кольорові ритми» (1916–1917).

14 Аліса Коонен. Страницы жизни. — М., 1975. — С. 225–228.



Анфілада залів виставки на другому поверсі Київського художнього-промислового та наукового музею. На передньому плані - експозиція творів майстрів Полтавської губернії, у перспективі - зал Подільської, Волинської та Галицької губерній. Фото І. Кніповича (?). 1906р.

IV, V

Ф 1, Оп 2, Спр. 1 - Сг. № 5 - Арк. 2

Анфілада залів виставки на другому поверсі Київського художнього-промислового та наукового музею. На передньому плані - експозиція творів майстрів Полтавської губернії, у перспективі - зал Подільської, Волинської губерній та Галичини. Фото І. Кніповича (?). 1906р.

25
С. 100

Сг. № 19

Анфілада залів виставки на другому поверсі Київського художнього-промислового та наукового музею. На передньому плані — експозиція творів майстрів Полтавської губернії, у перспективі — зал Подільської, Волинської губерній та Галичини.

Автор фотографії І. Кніповича (?). 1906 року.

НМУНДМ. Ф 1, Оп. 2, Спр. 1 — Од. зб. 10. — Арк. 3, 4

Тетяна Яблонська. «Хліб»

КАТЕРИНА БАДЯНОВА

Тетяна Яблонська за роботою над картиною «Хліб». 1949.
Автор фотографії невідомий. Надано родиною художниці.

120

Мета цієї статті — спроба дати інтерпретацію картині «Хліб» художниці Тетяни Яблонської.

Картина «Хліб» була написана в 1949 році, у перше повоєнне десятиліття, молодою художницею — випускницею Київського художнього інституту; робота отримала Сталінську премію і стала однією з відомих у Радянському Союзі. Поява «Хліба» й формування Яблонської як художниці припадає на період найвищого етапу становлення соціалістичного реалізму, епохи зрілого сталінізму.



У сучасних історичних дописах та інтерпретаціях творчості Яблонської акцентується переважно на мистецькій еволюції художниці, яка відійшла від характерних для сталінської доби переконань і спрямувала увагу на власне живописні завдання. Сучасне розуміння мистецтва соціалістичного реалізму як тупикового, отже, і не обов'язкового для докладного аналізу, перетворює соцреалізм на негативний і універсалізований означник, непридатний для конструювання альтернативних історій мистецтва. У виправдувальних описах наголошується на високих мистецьких якостях і на відсутності ідеологічного навантаження в творі, а також на тому, що художниця зі щирим особистим почуттям змогла втілити «загальнолюдські цінності» життя, щастя й творчості¹. Таке сприйняття, хоч би яким переконливим воно не здавалося, все ж помилкове у тому, що викривлює сутнісні якості соцреалістичної картини. У роботі «Хліб» художниця не долає накиннутих соцреалістичних настанов і завдань, насправді тут зворотна ситуація: картина є довершеним утіленням постулатів соцреалізму.

Дослідниця радянського роману, славістка Катерина Кларк зазначала, що «відповідь на питання, “що таке соціалістичний реалізм”, слід шукати не в теоретичних статтях, а у практичних прикладах»². Немає достатнього визначення, що таке соцреалізм, через абстрактність його визначень — «офіційний метод радянського мистецтва», загальні й важко застосовані на практиці приписи «класовості», «партійності», «оптимістичності», яким мали відповідати твори соціалістичного реалізму. Натомість соцреалізм є канонічним збірником правил, який спирається на засадничі твори, твори-взірці, які формують його канон³.

Картина «Хліб» стала тим некон'юнктурним твором, що отримав офіційну санкцію як взірцева реалістична живописна картина з яскравою ідеологічною виразністю — яка «передає правду життя» і є досконалим утіленням типових образів «радянського колгоспника/-ці» та «хліба».

Під час кількомісячного творчого відрядження у колгосп ім. Леніна в село Летава Чемеровецького району Хмельницької області Яблонська зробила сотні начерків та етюдів для «Хліба», шукала композицію і типажі. Це не типовий повоєнний колгосп у занепаді, а колгосп-передовик, який під час п'ятирічного плану відбудови (1946–1950) став відомим на цілу країну завдяки надвисоким урожаям пшениці й буряків. У селі Летава одинадцять селян-ударників у 1947 році були відзначені званням Героя Соціалістичної Праці. Досягнення таких взірцевих колгоспів, підйом колективної праці мали подаватись як типові, варті наслідування.

На полотні Яблонської на тлі колосальних скирд і розсипаної на току пшениці розміщені монументально значимі постаті колгоспниць у роботі. Мажорний настрій картини «Хліб» на тлі неідеальної, внутрішньо суперечливої реальності сьогодні сприймається коментаторами як неправдиве зображення дійсності, у ліпшому випадку спровоковане наївним поглядом художниці⁴. Таке трактування воліє не порушувати



1 Див.: Полянская О. Горячее сердце Татьяны Яблонской // Третьяковская галерея. — М., 2014. — № 4. — С. 83: <https://issuu.com/uspensk/docs/tg-45-all/77> та Склярєнко Г. Творчість Тетяни Яблонської (1917–2005): особистий шлях в історії радянського живопису / Українські художники: з відлиги до незалежності. — К.: ArtHuss, 2018. — С. 19–46.

2 Кларк К. Советский роман: история как ритуал. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002: <http://www.fedy-diary.ru/?p=2661>

3 Чит. за.: Кларк К. Советский роман: история как ритуал. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002: <http://www.fedy-diary.ru/?p=2661>

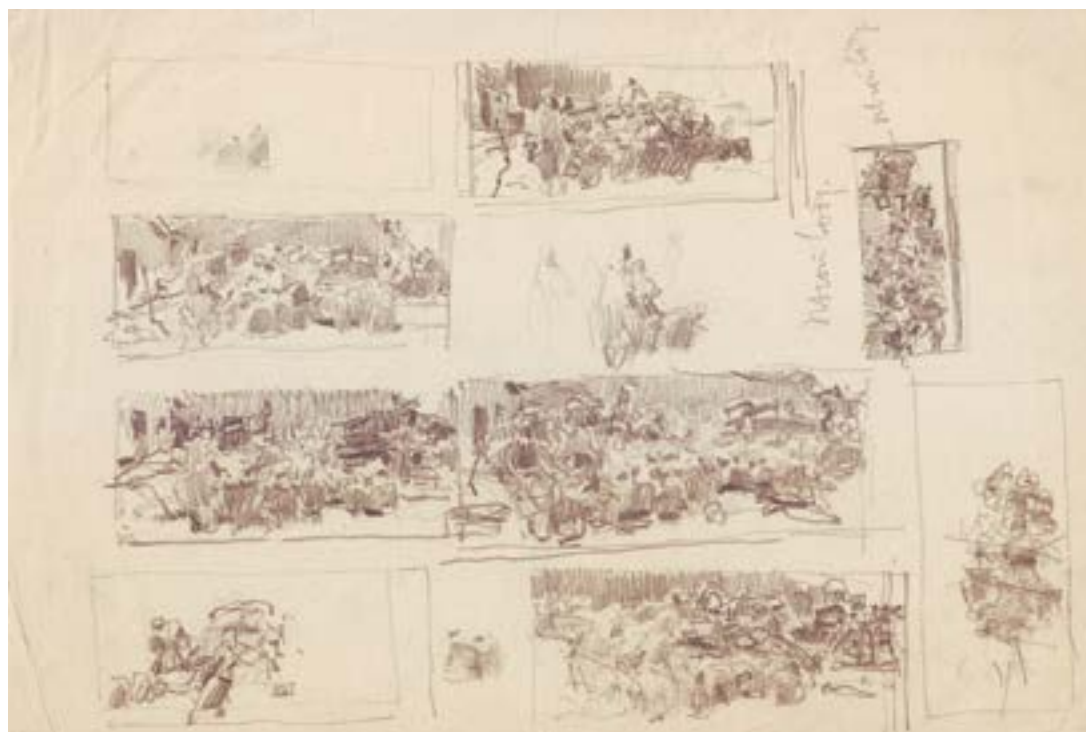
4 Склярєнко Г. Творчість Тетяни Яблонської (1917–2005): особистий шлях в історії радянського живопису / Українські художники: з відлиги до незалежності. — К.: ArtHuss, 2018. — С. 19–46.



Тетяна Яблонська. Хліб. 1949.
Полотно, олія.
Надано родиною художниці



Начерк до картини «Хліб». 1948.
Папір, олівець.
Надано родиною художниці



Начерк до картини «Хліб». 1948.
Папір, олівець.
Надано родиною художниці

125 питання, як у «Хлібі» як вірцевому соцреалістичному творі співвідносяться художній образ, реальне буття і реальне втілення завдань соціалізму. Адже саме в цьому моменті найповніше проявляється соцреалістичний ключовий парадокс, що виходить із теорії соцреалізму, лаконічно поданої у формулі Андрія Жданова «найтверезіша практична робота з грандіозними перспективами». Радянське мистецтво — це не мистецтво «правди життя» і воно не є «брехнею»; в осерді соцреалізму перебуває суперечність реальності та ідеалу, дискурс, який виробляє за допомогою нарративу реальність, тобто перетворення ідеалу в дійсність (за Є. Добренко⁵). Ця подвійність соцреалізму надає можливість інтерпретаторам безперешкодно переходити із реалістичного дискурсу в дискурс утопічний (К. Кларк⁶).

В офіційних текстах про картину Яблонська зазначала, що «Хліб» був відступом від можливостей живопису⁷, проте картина набула нової якості — стала «самим життям». Натхнена «бадьорою та радісною колективною працею» колгоспниць, свій творчий труд художниці вона намагається підняти або поставити врівень із трудом колгоспниць: «Мені, як художнику, дуже захотілось якось оспівувати цей труд. Я відчула великий обов'язок перед цими людьми. Мені схотілося розповісти в картині про цих чудових людей і про свої нові думки та почуття»⁸. Ця настанова має неусувну внутрішню суперечність соцреалізму, коли митець у цій уявній соціальній гармонії є рівнозначним із реципієнтами, проте водночас залишається у статусі «творця», який бере на себе роль представляти певне суспільство чи певний образ суспільства. Згадка Яблонської про «обов'язок» перед цими людьми, у купі з промовистим моментом раптової смиренності перед завзятістю праці колгоспниць, — коли художниця на полотні, разом із назвою колгоспу на мішках із зерном («як і було на них написано»), залишає посвяту зображеним жінкам, а потім, у ході роботи, приховує посвяту під шаром зерна, — підіймає цікавий момент ніяковіння перед власною високою роллю представниці робітниць у мистецтві. Чим це є, як не прагненням примирити для себе суперечність, присутню в осерді соцреалізму?

Картина «Хліб» — це не гола візуальна пропаганда, не повідомлення ідеологічного характеру, але цілісний, високої художньої якості образ, який і працює як образ на рівні чуттєво-соціального, цілком захоплює, хвилює, збуджує почуття глядачів. На картині немає портретів реальних радянських колгоспниць, ударниць сільськогосподарської праці, але «сутнісний» образ радянської колгоспниці, що є втіленням ідеалу: проєктивним апелюванням до колективної гармонії цілісної людини у межах нового суспільства, яку й моделює соціалістичний реалізм. «У пошуках відчуття більшої трудової завзятості»⁹ художниця повертає голову головної героїні прямо на глядача, розширюючи межі картини на простір споглядання — таким чином глядач стає співучасником піднесеної радості колективної праці. Сама назва картини з'являється як невід'ємне текстуальне обрамлення: слово «хліб» миттєво викликало літературні й кінематографічні асоціації. Мистецький твір відтворює уявлення, якими він і сконструйований.

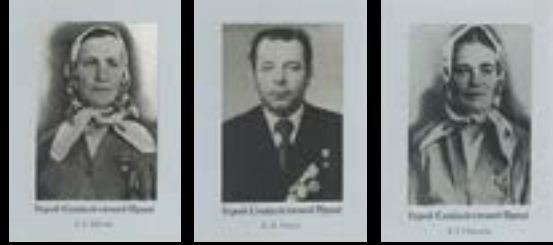
5 Добренко Е. Социалистический реализм и реальный социализм (Советские эстетика и критика и производство реальности) // COLLOQUIA, 18 (2007). — Institute of Lithuanian Literature and Folklore. — С. 57–91: http://www.liti.lt/failai/Nr18_04_Dobrenko.pdf

6 Кларк К. Советский роман: история как ритуал — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002: <http://www.fedy-diary.ru/?p=2661>

7 На відступ від живописних завдань уплинула застосована до Яблонської практика «перевиховної» критики до картини «Перед стартом» (1947). Картина також була номінована на Сталінську премію, але через мінливий ідеологічний клімат була розкритикована у переддень до номінації. В окремій статті критик розбирав недоліки картини: вона не відтворювала радянську молодь і була надмір живописною.

8 Цит за.: Яблонская Т. Н. Как я работала над картиной «Хлеб» // Из творческого опыта. Вып. 3. — М., 1957. — С. 75.

9 Яблонская Т. Н. Как я работала над картиной «Хлеб» // Из творческого опыта. Вып. 3. — М., 1957. — С. 75.



Вероніка Ядуха. Герої соціалістичної праці. 2016.

Авторка розглядає відносини між типовим образом колгоспниці на картині «Хліб» Тетяни Яблонської та фотопортретами реальних колгоспниць, нагороджених званням Героя Соціалістичної Праці. Робота виконана на основі знайдених в історико-краєзнавчому музеї с. Летаво фотографій, у ході семінару Метод Фонду «Хліб. Соціалістичний реалізм»

Існує декілька різних напрямів історіографії, які нормалізують мистецтво соцреалізму і загалом є різновидами історичної міфології без критичної рефлексії над засновками цього методу. У межах одного доволі поширеного напрямку соцреалізм прагнуть витлумачити як спосіб стосунку держави, ідеології і митця як насилля й опору, за яким превалює одностороннє бажання вбачати, що зміст радянського мистецького твору був вкладений урядом і партією. Напевно, Яблонська відчувала і поділяла цінності, що були покладені в радянський проект і які прагла в своїй картині втілити. Хибним є спосіб говорити про однобічний вплив державного ідеологічного апарату на радянського художника, а індивідуальну творчість розглядати як свідчення дисидентського поведіння в умовах тоталітаризму. Французький мислитель Мішель Фуко своїм ключовим терміном «дискурсивні практики» описує те, якими механізмами та інституціями держава поширює свою ідеологію на всі сфери життя суспільства і як індивідууми підтримують владу без потреби нав'язувати її ззовні. Між індивідом/автором і дискурсом встановлені такі відношення, що «перший виникає як функція і упорядкування другого, при цьому дискурс потребує того, хто говорить, оскільки саме його фігура дозволяє дискурсу щоразу відтворювати власний порядок»¹⁰. З другого боку, інтерпретація соцреалістичного твору (ширше — мистецтва радянського періоду), проведена на узагальненому історичному тлі, ризикує залишитися з консервативними або стереотипними переконаннями і уявленнями попередніх інтерпретацій.

Інше тлумачення передовсім зумовлене консервативністю мистецтвознавчої науки; тлумачення, що сутність радянського мистецтва можна віднайти у властивостях його внутрішнього матеріалу. Це тлумачення містифікує творчість Яблонської як утілення реалістичного мистецтва, предмет якого — позачасові, загальнолюдські цінності. Радянське мистецтво розвивалося, спираючись на власні традиції і на їхній основі розвиваючи нові мистецькі форми, а також взаємодіяло з позамистецькими аспектами, серед яких ключову роль відігравали політика й ідеологія. У конфлікти і протиріччя, які становили

¹⁰ Фуко М. Порядок дискурса / Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. — М.: Касталь, 1996. — С. 49–95.



Ескіз до картини «Хліб». 1948.
Папір, картон, акварель.
Кам'янець-Подільський історичний
музей-заповідник, Україна.
Надано родиною художниці

основу державного ідеологічного апарату, втягнуено і мистецький твір, й індивідуальну творчість. Досить лише згадати безперервну полеміку щодо визначення «соціалістичного реалізму», а надто — щодо міри реалізму та романтизму в соцреалізмі¹¹. Окреме питання щодо змісту соцреалістичної традиції: презентована наче неперервний поступ, соцреалістична традиція була складена протягом 1930-х років зі стрункої низки вибраних із різних епох реалістичних творів, які втратили своє місце в історії, конструюючи «класичну традицію» соцреалізму.

Інтерпретація творчої біографії та творів Яблонської поза контекстом реальної радянської історії, лише за мистецькими якостями, наражається на винесення за дужки не лише розбору специфіки соцреалізму як мистецького явища, цілковитої втрати контексту, покладеного в основу конкретного мистецького твору. Дослідження з такої точки зору випускає з уваги інші якості й факти радянської історії: репресії (які, зокрема, провокували феномен самоцензури), вплив на мистецьке поле інституційних механізмів, що підтримували виробництво та репрезентацію мистецтва; роль соціальних привілеїв як взірцевої художниці, членкині та функціонерки привілейованої професійної корпорації; міру отожднення естетичного та політичного; питання нормативних відносин між вільною індивідуальною творчістю й ідеологічним примусом.

¹¹ Добренко Е. Социалистический реализм и реальный социализм (Советские эстетика и критика и производство реальности) // COLLOQUIA, 18 (2007). — Institute of Lithuanian Literature and Folklore. — С. 57–91: http://www.ilti.lt/failai/Nr18_04_Dobrenko.pdf

Алла Горська. «Прапор перемоги»

ЛІЗАВЕТА ГЕРМАН

Ескіз до монументального панно
«Прапор перемоги» («Єстафета»).
Надано родиною художниці

Мозаїка «Прапор перемоги» була створена у 1969–1970-х роках як центральний елемент оздоблення холу музею «Молода гвардія» в місті Краснодон Луганської області.

Автори мозаїки — Алла Горська та Віктор Зарецький, за участі Анатолія Лимарєва, Бориса Плаксія.

Архітектор — Володимир Смирнов.



7 20 8

mem
mandates
3. Biscuit

hurry
K.A.





Монументальне панно «Прапор перемоги» («Естафета»).
Музей «Молода гвардія», Краснодон, Луганська обл.
Автор фотографії Євген Нікіфоров



Збереглося декілька авторських ескізів до цього мозаїчного панно. Найбільший із них датується 1968 роком і являє собою повноцінний станковий твір, виконаний у техніці аплікації на картоні. Порівняння цього твору з документальними світлинами самої мозаїки та аналіз деяких формальних відмінностей між ними допоможуть пролити трохи світла на специфіку художньої практики їхніх авторів.

Композиційний і смисловий центр мозаїки та ескізу складають чотири людські фігури. Три з них зображені фронтально, ніби у момент руху назустріч глядачам. Четверта фігура ліворуч вигнута у напівоберті, ніби закарбована у моменті падіння. Статури трьох фронтальних персонажів підкреслено монументальні, кремезні, міцно збиті. Відчуття непохитності цих фігур досягнуте за рахунок домінування стрімких прямих ліній, синхронних кроків масивних ніг і спрямованих догори рук. Подібно до атлантів, три постаті «тримають» не лише склепіння двомірного композиційного простору панно, але також і тримірний простір музейного холу й буквально його стелю. Зв'язок мозаїчного зображення з інтер'єром музею закріплюється зображенням архітектурного елементу, який візуально замикає композицію панно з правого краю і нагадує фасад модерністської будівлі музею. Цей елемент поданий у прямій перспективі, що додає всій композиції динаміки та підсилює відчуття спрямованості руху постатей назовні, ніби за межі вкритої смальтою стіни. Упевнена цілісність центральної та правої частини панно дисбалансується у лівій частині, де ламкі обриси четвертої постаті переводять погляд на п'яту й шосту фігури. Карколомно й неприродно викривлені тіла розмістились у долішній частині й візуально злилися з елементами довколишнього середовища. Це середовище і в цілому тло панно на перший погляд видаються фантастичними й абстрактно-декоративними. Такий прийом був характерним для інших монументальних об'єктів Горської та Зарецького, які приділяли велику увагу вигадливим поєднанням фактур і форм різноманітних матеріалів. Це додавало навіть цілком реалістичним за задумом творам урочистого й до певної міри фантазмагоричного ефекту (наприклад, у панно «Птах Еллади» у приміщенні ресторану в Маріуполі або «Прометей» на стіні школи № 5 у Донецьку).

Експозиція музею розповідає про підпільну антифашистську організацію «Молода гвардія», що діяла в окупованому німецькою армією Краснодарі під час Другої світової війни до моменту викриття й ліквідації в 1943 році. Героїчна діяльність та мученицька смерть молодих партизан були одразу канонізовані радянською ідеологією. До організації входили молоді мешканці Краснодону, які, за даними радянської історіографії, розповсюджували антифашистські листівки та правили диверсійні акції. Однією з таких акцій, за легендою, було встановлення червоних прапорів на будівлях у місті та околицях на честь 25-ї річниці Жовтневої революції. На самому початку 1943-го року організацію було викрито, більшість учасників убито, а їхні тіла скинуто в тунель однієї з шахт. Очевидно, у музейному панно висвітлено саме ці два епізоди, відомі не за документальними фактами, а насамперед з роману Олександра Фадєєва «Молода гвардія» та однойменної кіноекранізації 1948 року. Так, суцільне червоне тло постає констеляцією з численних полотнищ прапорів, що сходяться до купи в руків'ї, яке тримає один із центральних героїв. До цього епізоду апелює також і назва мозаїки. Сцена у лівій частині є нічим іншим як драматичним падінням убитих підпільників у підземні надра, означені спалахом світла з глибин, фрагментами гірської породи та острівцями лискучого вугілля.

Ключову роль для подальшого трактування теми та ідеї панно відіграють використані-кологістичні прийоми. Візуальний поділ шести постатей на дві групи — живих



Ескіз до монументального панно
«Прапор перемоги» («Естафета»)
Надано родиною художниці



Алла Горська. Київ, 1944.
Надано Музеєм шістдесятництва
Музею історії міста Києва

135 і мертвих — відбувається не лише завдяки контрасту композиційної стабільності першої групи і хиткості другої. Але також у виразній трансформації палітри від холодно-блідих до жовтогарячих плям. Блакитні, охристі та оливково-сірі поєднання підкреслюють знекровленість занепалих постатей. Тоді як центральні персонажі зображені не просто повними сил та життєвої енергії — вони ніби випромінюють внутрішнє світло. При чому підсилити це відчуття й досягти буквального ефекту сяяння можна було завдяки віртуозному володінню технікою кладки зі смальти. Аналогічним чином цей ефект використовували візантійські майстри, аби надати мозаїчним зображенням святих ірреальності, символічності. Автори «Прапора перемоги» запозичують ще один очевидний прийом з арсеналу давнього сакрального мистецтва: крайня права фігура хлопця окреслена золотим контуром, що ніби вириває його з реального фізичного простору. Ці прийоми підказують, що автори зобразили не сцену відважної боротьби місцевих підпільників, подальша загибель яких уже засвідчена в лівому куті. Перед нами радше символічно воскреслі герої. Вони переступають через фізичний факт смерті, лишають її позаду й несуть ідею боротьби — та стяг розміром із небо як її символ — назустріч гостям краснодонського музею і далі за обрій, куди спрямовані їхні погляди. Проте про яку боротьбу тут ідеться?

Варто згадати інший варіант назви, який трапляється у деяких радянських текстах про мозаїку — «Естафета». Вона підтверджує та розвиває гіпотезу про правдиве істинне тлумачення сюжету мозаїки. Осяяні золотим світлом дівчина і юнаки — не молодогвардійці воєнних років, а їхні умовні нащадки — шістдесятники. Молоді люди приймають естафетний прапор із рук уже фактично поглинутих небуттям партизанів, на міфічних історіях про яких вони виховувалися. Доречним таке пояснення видається також з огляду концепції музею в Краснодоні. Окрім власне відомостей та артефактів про «Молоду гвардію» музейна експозиція присвячена відновленню і будівництву міста після завершення війни, а також безпосереднім учасникам цього процесу: місцевим комсомольцям, стаханівцям, ветеранам війни, героям соціалістичної праці і просто видатним громадянам. Таким чином, «молодою гвардією» в контексті музею можна вважати в тім числі перше післявоєнне покоління, якому випало в 1950-ті роки розбудувати країну матеріально, а у 1960-ті — розпружувати суспільство та пошквалювати його світосприйняття. Перш за все — у царині культури. Анонімні герої мозаїки візуально належать радше до іконографії пізньосталінської кінострічки з їхніми аж до фарсу патетичними обличчями й дещо безглуздими героїчними позами. Однак автори мозаїки — художники Горська, Зарецький та їхні колеги — належать уже до іншого покоління, змальованого кінематографом «відлиги» в таких фільмах, як «Застава Ілліча» та «Я крокую по Москві», де головною цінністю є вже не колективність, а індивідуальність.

Українське мистецтво післявоєнного радянського періоду нині прийнято розглядати у дихотомічному розрізі, із розділенням на бінарні пари офіційне — андеграундне, соціалістичне — нонконформістське, пропагандистське — вільнодумче і тому подібне. Дійсно, у 1960–80-ті роки продовжувала діяти чітка регламентація всіх циклів професійної практики художників з боку держави: від вибору теми твору та методів її художнього втілення до експонування і продажу єдиному можливому «колекціонеру» — знову-таки державі за посередництва музеїв, підприємств і різноманітних установ з обов'язковими «корпоративними» зібраннями. Художня практика за межами цієї регламентації існувала, і її активізація припала саме на кінець 1950-х — початок 1960-х років, що увійшли в історію як «хрущовська відлига». Однак твори, які формально належали до нефігуративного мистецтва та інших «-ізмів» (як називала радянська критика модерністські живописні течії), не мали шансів для експонування поза межами вузького кола довірених колег і друзів.

Разом із тим, великою помилкою буде розглядати офіційне та неофіційне мистецтво як паралелі, що ніколи не перетиналися. Доречнішою буде математична метафора двох кривих, переплетених настільки інтенсивно, що зафіксувати точну кількість точок дотику неможливо. Фактично всі автори, які сьогодні занесені до пантеону мистецького нонконформізму, були членами Спілки художників і працювали над офіційно замовленими творами. І працювали щиро та сумлінно, сповна реалізуючи свій професійний масштаб. Ба більше, чимало знакових художників знаходили можливість для реалізації у цих замовленнях формальних ідей, які лабораторно розроблялися за зачиненими дверима майстерень. Неможливо повноцінно аналізувати доробок Валерія Ламаха, автора чи не головного *opus magnum* тієї доби — «Книги схем» — без урахування його програмних монументальних творів. Рівно як і графічні й живописні абстракції Григорія Гавриленка — без його лаконічних книжкових ілюстрацій до «Vita Nova» Данте та казок Даниїла Хармса. Співіснування та взаємозбагачення цих двох типів практики оприявнювали системні збої радянської культурної політики. Мабуть, найбільш гостро і трагічно вони проявились у професійній та особистій біографії художниці й правозахисниці Алли Горської.

Сьогодні ім'я Горської стало синонімом українського шістдесятництва, а сама вона сприймається як свята мучениця свого покоління. І дійсно, Горська була чи не єдиною представницею художнього кола, яка зазнала насильницької смерті за свої відкриті політичні погляди. Однак за цим трагічним фактом іноді посувається на другий план той факт, що Горська була однією з найбільш затребуваних авторок-монументалісток свого покоління. Разом зі своїм чоловіком, визначним художником Віктором Зарецьким та іншими авторами вона створила низку об'єктів у Києві, Донецьку, Маріуполі і на Луганщині протягом 1960-х років. Особиста біографія Горської є дивовижним прикладом світоглядної трансформації. Художниця народилась і виросла у родині, яку можна охарактеризувати як радянський істеблшмент. Батько Олександр Горський був одним з організаторів радянського кіновиробництва, працював директором Ялтинської і Ленінградської кіностудій. Родина була російськомовною, і українську Алла вивчила принципово уже в дорослому віці, під впливом свого найближчого оточення — Івана Сверстюка, Івана Світличного, Леся Танюка, Василя Симоненка та інших, без перебільшення культових постатей українського шістдесятництва. Сьогодні Горську назвали б громадянською активісткою. Вона стала співзасновницею Клубу творчої молоді. Досліджувала виявлені в Биківні під Києвом поховання на місцях проваджених НКВС таємних розстрілів 1930-х років. Брала участь в акціях протесту проти переслідувань українських правозахисників. Листувалася з ув'язненим у таборі Опанасом Заливахою, своїм співавтором по вітражу «Шевченко. Мати» для вестибюлю університету Шевченка, що його було знищено в 1964-му році. Усі ці активності не минали дарма — за Горською велось спостереження, а їхня спільна з Зарецьким квартира прослуховувалася.

Паралельно із цим Горська продовжувала роботу над цілком офіційно замовленими та профінансованими державою монументальними об'єктами. Мабуть, найбільш складним і масштабним із них була саме краснодонська мозаїка. Ескіз-аплікацію до «Прапора перемоги» створено у 1968 році — році введення військ СРСР до Чехословацької Соціалістичної Республіки з метою припинення ініційованих місцевим урядом реформ, відомих як «Празька весна», через чотири роки після усунення керманічполітики «відлиги» Микити Хрущова від керівництва СРСР. Ця подія ознаменувала символічний кінець політичних послаблень і початок політичних репресій, спрямованих насамперед на щойно сформований рух українських дисидентів. Для київського шістдесятницького середовища 1968 рік теж став переломним. Тоді з'явився один із найвідоміших дисидентських документів, відомий як «Лист-протест 139-ти» або «Київський лист» — підписане



Ескіз до монументального панно «Прапор перемоги» («Естафета»).
Надано родиною художниці

провідними культурними діячами та вченими України звернення до партійного керівництва з вимогою припинити практику протизаконних політичних судових процесів. Серед підписантів була й Алла Горська, за що її вдруге виключили зі Співки художників. Це означає, що краснодонську мозаїку вона завершувала вже у «неофіційному» статусі. Урочисте відкриття музею відбулося 6 травня 1970-го року. Через півроку Аллу Горську знайдуть убитою в льосі біля будинку її свекра Івана Зарецького.

Ми не знаємо точно, наскільки «офіційною» була ця ескізна робота: чи була вона призначена до перегляду комісією і якою була реакція на неї; чи виставлялася вона для широкого публічного перегляду; чи мала взагалі якесь технічне значення для підготовки мозаїки, або ж слугувала інспірацією, вільною творчою студією на шляху до пошуку більшої форми? Ця аплікація виглядає як цілком завершена робота, така собі станкова мозаїка. Лише замість смальти, кераміки, кольорового каміння та скла художники використали папір, картон, тканину різної щільності, фактури й кольорів. Як і у випадку великої мозаїки, компонування такої роботи потребує тонкого композиційного та колористичного чуття, здатності майстерно оперувати дрібними деталями та вибудовувати з них цілісну структуру. У порівнянні з фінальним твором, аплікація є значно більш розкутою та ефектною. Обличчя та фігури виліплені підкреслено брутально та андрогінно, хоча центральна жіноча постать зображена оголеною по пояс (на відміну від аналогічної фігури в мозаїці). Ця деталь відсилає до іконічної фігури з історії світового мистецтва — «Свободи на барикадах» (1830) французької революції на картині Ежена Делакруа. Усі лінії різкі, а кути болісно гострі — зображення ніби зібране з друзок. Кольори кричуще яскраві, з окремим екстравагантними деталями, як-от малинові відлиски на лазурних переламаних тілах, що їх лишає строкатий, пурпурово-малиновий прапор — він скидається тут радше на фантастичну живу істоту. Уявити собі цей ескіз утіленим у повному обсязі на стінах радянського музею неможливо. Проте Аллі Горській та її колегам, вірогідно, вистачало і уяви, і зухвалості. І коли ці якості не знаходили собі виходу в творчих проектах, художники проявляли їх у громадянській волі, а тому їхні твори сьогодні постають артефактами такої волі. Саме тому значення останнього великого твору Алли Горської слід розглядати насамперед у політичній площині.

Оксана Чепелик «Хроніки від Фортінбраса»

138

Кадр із фільму Оксани Чепелик
«Хроніки від Фортінбраса».
Надано художницею

ГАЛИНА ГЛЕБА

«Хроніки від Фортінбраса»¹ — художній фільм, створений у 2001 році художницею Оксаною Чепелик на основі однойменних есеїв 1990-х Оксани Забужко.

¹ _____ Укркінохроніка, 2001, "30. Режисерка, авторка сценарію: Оксана Чепелик; оператори: Володимир Піка, Богдан Підгірний; адаптовані тексти Оксани Забужко; композитор: Олександр Нестеров; звукорежисер: Леонід Мороз; у головних ролях: Ірина Андросова, Геннадій Корженко, Георгій-Григорій Пилипенко, Ростислав Лужецький, В'ячеслав Бараболя. Фільм створено за підтримки Міністерства культури України.



Центральний образ стрічки — поглумлена та принижена жінка, котра уособлює Україну, її минуле та сьогодення. Фільм побудовано навколо протистояння жіночого — чоловічому, незалежного суспільства — радянським політичним матрицям. Проте сучасним молодим глядачем побачене сприймається як вигадлива й театралізована гра у костюмованій BDSM-манері.

Уже в ранній практиці Чепелик вирізнялася інтересом до соціально-критичного мистецтва та феміністичної тематики зокрема, хоча в українському художньому полі 1990-х років побували іронія і сарказм як інструменти художньої виразності². Цю тенденцію у своїх текстах Оксана Забужко означила як один із діагнозів епохи, а Чепелик вклала цю думку у уста оповідача фільму: «Бути іронічним стало важливіше, аніж бути щирим. Бо що воно таке щирість в епоху масових убивств і брехні?»³. В основі фільму історичні обставини, за яких жінка як алегорія Держави є жертвою принизливих ігор нищих діячів історії, а також феномен «забування травми», що зостався нам у спадок від тоталітарного й колоніального минулого⁴. Саме різниця контекстів, нерозуміння причинно-наслідкових історичних зв'язків, а також поява протилежних асоціацій у різних поколінь українців нині впливають не тільки на трактування конкретного художнього твору, але й на сприйняття історії країни загалом.

ІНТРОДУКЦІЯ

Художнім зачином стрічки стали документальні чорно-білі хроніки 1960-х років, публічні й засекречені. Разом із закадровим текстом вони визначають фабулу стрічки. Серед хронік — знаковий політ Юрія Гагаріна в космос, інформаційно освітлений радянською владою та світовими медіа, та документальні хроніки техногенної трагедії на київській Куренівці з сотнями людських жертв. Така конфронтація офіційного й замовчуваного відтворює ситуацію радянського устрою з жорстким інформаційним контролем. Із перших кадрів створено критичний фокус для глядача, режисерка налаштовує його на сприйняття зображуваного як протиставлень добра — злу, правди — брехні. Режисерка також зумисно гіпертрофує соціально-політичні ролі чоловіків і жінок, ця художня метафора дозволяє говорити не про конкретних людей, а узагальнює показане до універсальних категорій.

За хронікою 1960-х від Оксани Чепелик, десь між подіями замовчуваної трагедії і польотом людини у космос, у куренівському пологовому будинку з'являється на світ дівчинка — майбутня символічна героїня фільму. Характерно, що біографічні дані художниці збігаються з її героїнею. Це дає змогу говорити якщо не про автобіографічність стрічки, то бодай про те, що риси часу та суспільної свідомості художниці відтворює на прикладі власного покоління жінок⁵: народжених за радянського устрою, які відвойовують самостійність уже в часи незалежності.

2 _____ Глеба, Галина. Оксана Чепелик: Я розпочала феміністичну або гендерну тему задовго до... / Галина Глеба, Оксана Чепелик // KORYDOR [Електронне джерело]. — 11 грудня 2018. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/woman-in-culture/oksana-chepelik-femi-nizm-gender.html> (доступно 22.02.2019)

3 _____ Цитата Оксани Забужко із текстів «Хроніки від Фортінбраса» (1999), озвучена у фільмі Оксани Чепелик

4 _____ Там само.

5 _____ Браиловская, Галина. Оксана Чепелик. «Хроніки від Фортінбраса» на виставці «Свій простір» в ПінчукАртЦентрі / Галина Браиловская // Be in art [Електронне джерело]. — 23.12.2018. — Режим доступу: <http://www.be-inart.com/post/view/2957> (23.02.2019).



Кадр із фільму Оксани Чепелик
«Хроніки від Фортінбраса».
Надано художницею



Кадр із фільму Оксани Чепелик
«Хроніки від Фортінбраса».
Надано художницею

143 За сюжетом фільму жінка у костюмі з текою в руках приходиться на територію діючого заводу⁶, де віддана на заклання двом виродкам, що підвішують її ланцюгами у повітрі. Протягом усього фільму вони різноманітними способами глумляться над нею: роздягають, використовують оголене тіло як стіл для картярської гри, обмазують її фарбою, обливають водою, ріжуть волосся, заклеюють рота й замазують його губною помадою, катають по тілу героїні іграшкову залізницю, штампують тіло бюрократичними печатками і вилизують штампи зі шкіри, а потім скидають понівечену героїню на цементну підлогу. Усе це є метафорою плинності 70 років радянського устрою на тілі української історії.

Повторно прикута кайданами у повітрі, героїня проживає наступний виток своєї історії — здобуття незалежності. На її тілі зводять паперовий макет Михайлівського собору, підпирають його у повітрі недолугими стовпами, імітуючи «відродження культури і традицій».

Завершується стрічка хронологічним 2001 роком і ритуальною ходою героїні у білих шатах із довгими косами та увітчаню ліліями головою. Слідом за нею, прикріплені до її білих і безкінечно довгих кіс, їдуть два дерев'яні візочки із підпаленими свічками. Вони швидко займаються полум'ям за спиною героїні та стають жаским утіленням апокаліптичного мислення кінця часів, межі двох тисячоліть.

ОБРАЗ ЖІНКИ

Фемінний образ у фільмі Чепелик нашаровує три культурологічні українські символи-уособлення жінки: монумент Батьківщини-матері на київських горах, мозаїка Оранти «Нерушимої Стіни» у консі Софіївського собору у Києві⁷, а також етнографічний праобраз жінки — Берегині.

Монументальний образ Батьківщини-матері став радянським конструктом світського й символічного уособлення Держави. Цей символ набув популярності та активно пропагувався з метою витіснення культу Богоматері як релігійного втілення ідеї жіноцтва у воєнні та повоєнні роки⁸. Третьою, етнографічною формою стала Берегиня — національне втілення хранительки родини⁹. До Берегині активно апелюватиме інтелектуальна еліта кінця 1980-х років з метою відродження національних, а з ними і патріархальних традицій та здобуття незалежності¹⁰. Саме етнографічний образ Берегині прийшов на зміну радянській ідеологічній Батьківщині-матері та став базовою складовою пошуку нової, вже національної ідентичності українців¹¹. Через нашарування фемінних символів образ головної героїні фільму та жінки 1990-х зокрема був психологічно подавленим, економічно підконтрольним, запрограмованим на виживання мутантом трагедії радянських подвійних стандартів у питаннях гендерної рівності. Чепелик зумисно віддає свою героїню на заклання, аби посилити міжгендерну конфронтацію. Характерний для української хуторянської традиції архетипний образ

6 Зйомки проходили в заводських приміщеннях Дарницького вагоноремонтного заводу.

7 Аверинцев, Сергій. До з'ясування смислу напису над конхою центральної апсиди Софії Київської / Софія-Логос. Словник. 3-є видання // Передм. Костянтин Сігов. — К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2007. — 650 с. — С. 280–318.

8 Гюнтер, Ханс. Архетипы советской культуры / Ханс Гюнтер // Уральский федеральный университет [Електронне джерело]. — Режим доступу: <https://media.ls.urfu.ru/519/1362/3094/3014/2334/> (доступно 22.02.2019).

9 У суспільній свідомості образ є мутованим: походить від хтонічних богинь-русалок та видозмінюється в пізнорадянській публіцистиці до ототожнення із патріархальними праобразами жіноцтва.

10 Павличко, Соломія. Посттоталітарна культура як носій зневаги до жінок / Фемінізм. Збірник статей // Передм. Віри Агеєвої. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — 322 с. — С. 57–65.

11 Скурятівський В.Т. Русалії. — К.: Довіра, 1996. — 734 с. — С. 60.

Берегині¹² художниця подає понівеченим і знечещеним. Войовничу і статичну Батьківщину-матір трактує як пасивну й безвільну підвладність тиранії. А богоподібну Оранту десакралізує оголеністю тлінного тіла. Фінальний образ героїні у білих шатах і з полум'ям за спиною втілює одночасно всі три іпостасі — хаотично зібраний конструкт української жінки нового тисячоліття.

ОБРАЗ ЧОЛОВІКА

Суб'єктну роль у стрічці бере на себе чоловік. На відміну від жіночого образу він є збірним, але розподіленим поміж кількома другорядними героями. Серед них найпершим з'являється батько — архетип першого чоловіка в житті жінки, — у фільмі він біжить до пологового будинку в час народження героїні фільму. Наступними, значно активнішими кіноперсонажами, є два виродки як утілення домінантного й репресивного начала. Одного з них Чепелик зобразила карликом, амбівалетним і хтонічним міфологічним символом, що може бути як благочинцем, так і шкідником. Виродки, вочевидь, граються з героїнею: сприймають її як забаву, а її тіло — як арену для розваги. Вони не лише уособлюють тоталітарних лідерів ХХ століття, які на теренах України влаштовували політичні ігрища, але й виступають символом інтимних стосунків з чоловіками¹³, що часто стають субверсивними.

Вершник у білому є третім кіноперсонажем, що за сюжетом фільму проскакує через місце тортур саме у той момент, коли виродки на поталу випадку розкують героїню та скинуть її прямо на землю. Не помічена і не врятована вершником, вона так і залишиться лежати на землі. Вершник утілює пасивного учасника подій, що не втручається у чинний стан речей і тільки фіксуєплинність часу. Він став уособленням зовнішніх сил, на які в Україні традиційно звикли перекладати відповідальність за долю держави та очікувати героїчного порятунку від того, чия роль бути хроністом.

ОБРАЗ ФОРТІНБРАСА

Герой, що його Чепелик виносить за дужки життя конкретної героїні, — літературний і символічний образ престольного принца Фортінбраса. Цей герой трагедії Шекспіра з'явиться наприкінці, його роль — зберегти у хроніках перебіг історичних подій¹⁴. У Шекспіра цей персонаж є героєм, котрий акумулював пафос пристрастей шекспірівської трагедії, заземлив їх до рівня буденності.

Проте Забужко і Чепелик трактують Фортінбраса як посттрагічну постать, що «приречена одночасно і діяти й фіксувати події, переводячи їх у розряд хронік». За думкою Забужко, саме це і вирізняє посттрагічну добу на протигагу трагічній, якою стало для України ХХ століття. Адже у новому тисячолітті кожен із нас став «фортінбрасом», відповідальним одночасно і за щоденне творення майбутньої історії, і за неперервність її хроніки.

12 _____ Павличко, Соломія. Посттоталітарна культура як носій зневаги до жінок / Фемінізм. Збірник статей // Передм. Віри Агеєвої. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — 322 с. — С. 61.

13 _____ Чепелик, Оксана. Абсурд как средство препарирования реальности / Оксана Чепелик // Абсурд и вокруг: сборник статей. — Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/66970> (доступно 22.02.2019).

14 _____ Кочубинская, Татьяна. Истерзанное тело Украины в работах Оксаны Чепелик // Bird in Flight [Електронне джерело]. — 21 лютого 2019. — Режим доступу: https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190208-chepelik.html?utm_source=push&utm_medium=chepelik&fbclid=IwAR28PyuW4yI-0OANitSs-FTnC3BPIHSOrOrON0E9_WeEzVMECHxe3xy6jo (доступно 23.02.2019).



Кадр із фільму Оксани Чепелик
«Хроніки від Фортінбраса».
Надано художницею

У «Хроніках від Фортінбраса» художниця розгортає перед глядачами спектр буквального і метафоричного насилля над жінкою, що показано у стрічці продуктом історії, похідним від багаторічної тоталітарної жорстокості й покори. Тіло у фільмі є і тілом політичним, і тілом культури. Його мордування стає найдієвішим засобом до ослаблення саморефлексії народу, здатності осмислювати власну історію, та як підсумок — поступовим «випаданням із пам'яті історичної цивілізації»¹⁵.

Спільним для есеїв Забужко й стрічки Чепелик є процес називання, означення держави категоріями, що визначають її після розпаду Радянського Союзу: пост-комуністична, посттоталітарна, постколоніальна, пост'ядерно-катастрофічна. Процес називання тотожний тодішньому пошуку національної ідентичності, що у перші незалежні роки стає ідеєю-фікс не тільки українських інтелектуалів, але й політичних популістів. У фільмі Чепелик така категоріальність формує кінематографічний ряд. Авторка відтворює образи Держави у її постстановищах. Прикладом цього є гендерно-мутована самоідентифікація української жінки на межі століть, що є алюзією на пост'ядерно-катастрофічне означення країни¹⁶.

Окрім сценарної канви, ідейної лінії та образного ряду, Чепелик переймає із ранньої есеїстики Забужко гіпертрофовану поетизацію, що притаманна українській літературі в опозиції до радянської. У стрічці складно визначити первинність образів — чи то закадровий текст коментує зображуване, чи кінематографічні образи ілюструють текст Забужко. Характерно, що перенасичена складними конструкціями, багата описовістю та емоційністю, надлишково метафорична стилістика мови письменниці проявиться у фільмі Чепелик цитуванням естетики української поетичної кіномови. Образність Забужко і Чепелик перенасичена натуралізмом і метафорами страждань, приреченості й трагічності. Літературні рудименти мученицької традиції донині побутують у навчальних програмах українських школярів. Як результат, те, що покликано було розвінчати образ «сестри-житниці» в українській літературі періоду незалежності, з погляду сучасника — тільки підтверджує моду на мучеництво і сентиментальне хуторянство у корпусі української інтелектуальної думки пізньорадянського та ранньонезалежного періодів¹⁷.

Це повторення оприявнює для сучасного глядача й іншу проблему — все те ж «забування травми», до якого апелювали у своїх текстах Оксана Забужко, Соломія Павличко, а кінематографічно — Оксана Чепелик. «Минуле запам'ятовується нам не таким, яким було-насправді, а таким, яким ми його побачили»¹⁸. Хроністи катастроф українського ХХ століття пам'ятають історію крізь перебіг власних життів. У пошуках порозуміння з минулим, розглянута через суб'єктивну оптику окремих літописців хроніка небезпечна фрагментованим і не об'єктивним поглядом на власну історію. Бо ж саме неспроможність цілісно осмислити й упоратися з власним минулим призводить до історичної повторюваності.

15 Цитата Оксани Забужко із текстів «Хроніки від Фортінбраса», озвучена у фільмі Оксани Чепелик.

16 Гундорова Т. Пост-Чорнобиль: катастрофізм як нова національна ідея. — Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/columns/2012/04/26/101231/>

17 Павличко, Соломія. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? / Фемінізм. Збірник статей // Передм. Віри Агеєвої. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. — 322 с. — С. 19–26.

18 Забужко, Оксана. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. — К.: Факт, 1999. — 340 с. — С. 77.



Фотодокументація знімального процесу.
Автор фотографії невідомий.
Надано художницею

Алевтина Кахідзе «Тільки для чоловіків, або суджений- ряджений, з'явись мені у дзеркалі»

ВАЛЕРІЯ ШИЛЛЕР

Фотодокументація перформансу Алевтини Кахідзе
«Тільки для чоловіків, або суджений-ряджений, з'явись мені у дзеркалі», 2006.
Надано художницею

Українська художниця Алевтина Кахідзе створила корпус робіт на феміністичну тематику, серед яких був перформанс «Тільки для чоловіків, або суджений-ряджений, з'явись мені у дзеркалі» 2006 року¹.

На думку української критикині Тамари Злобіної, цей перформанс був першим українським феміністичним художнім жестом, адже вперше свідомо проголосив власну феміністичну тематику². Під час перформансу Кахідзе протягом кількох годин сиділа в залі галереї на стільці навпроти великого дзеркала, над яким нависав напис «Суджений-ряджений, з'явись мені у дзеркалі».

¹ Перформанс відбувався у центрі Сучасного мистецтва при Національному університеті «Києво-Могилянська академія» (куратор — Єжи Юрій Онух).

² Злобіна Т. История украинского феминистического искусства / Тамара Злобіна // Феміністська (Арт)крытыка / Тамара Злобіна. — Каунас: Taigapolis, 2015. — (Серия «Гендерный маршрут»). — С. 323–351.

Суджений-ряджений, з'явись мені у дзеркалі



«Тільки для чоловіків...» — не лише назва роботи, але й умова, про яку не повідомляли заздалегідь: жінкам було заборонено брати участь у перформансі. Співробітниця ЦСМ ім. Сороса також не можна було заходити всередину зали. Художниця напередодні роздала їм вказівки щодо жінок, які приходили на перформанс: усім пропонували келих вина, поки вони «чекали на свого супутника»³. Коли у кімнату заходили чоловіки, відображення їхніх фігур одразу ж з'являлись у дзеркалі в якості потенційних наречених художниці.

Відправною точкою цієї роботи стала картина російського художника Карла Брюллова «Світлана, що ворожить» (1836), а також звернення до слов'янських традицій ворожіння та інших ритуалів для неодружених дівчат щодо закликання уявного нареченого в життя відданиці. Перформанс розрахований на асоціації з локальною історією та традиціями, що виникають із несвідомої колективної пам'яті українських чоловіків-відвідувачів. Чи працювала б ця робота без напису, що прямо відсилає до історії з ворожінням, або в іншому контексті? За рік до перформансу у ЦСМ, 2005 року, Алевтина створила прото-версію цієї роботи під назвою *Come, My Beloved And Dine With Me*⁴ у Любляні, Словенія (куратор — Ежи Юрій Онух). Робота мала вигляд інсталяції та складалася з двох частин: перша — довга кімната з містичними написами на стінах «Суджений-ряджений, прийди до мене вечеряти», друга — кімната з дзеркалом та стінами, пофарбованими у чорний.

У перформансі 2006 року Кахідзе використала метод зіткнення публічного та інтимного. Авторка свідомо перенесла інтимний досвід ворожіння у публічний простір галереї. У статті «Особисте — це політичне» (1969) американська феміністка Керол Ханіш пише, що всі персональні проблеми насправді політичні і що немає особистих рішень, є колективні дії та колективні рішення⁵. Якщо існує умовний загальний простір більшості, тобто простір умовного білого аристократичного гетеросексуального домінуючого чоловіка, то всі проблеми жінка все ще має залишати за закритими дверима — в умовному інтимному просторі своєї кімнати. Ханіш пише, що під час другої хвилі фемінізму держава визнала обмеження прав жінок, наприклад, із різною зарплатнею, але ніхто не розглядав менш явні наслідки їх психологічного пригнічення, що панували протягом історії та залишились у свідомості більшості жінок як відчуття провини за свою стать, імпліцитне навчання власній безпорадності чи відсутність відчуття власної самостійності тощо.

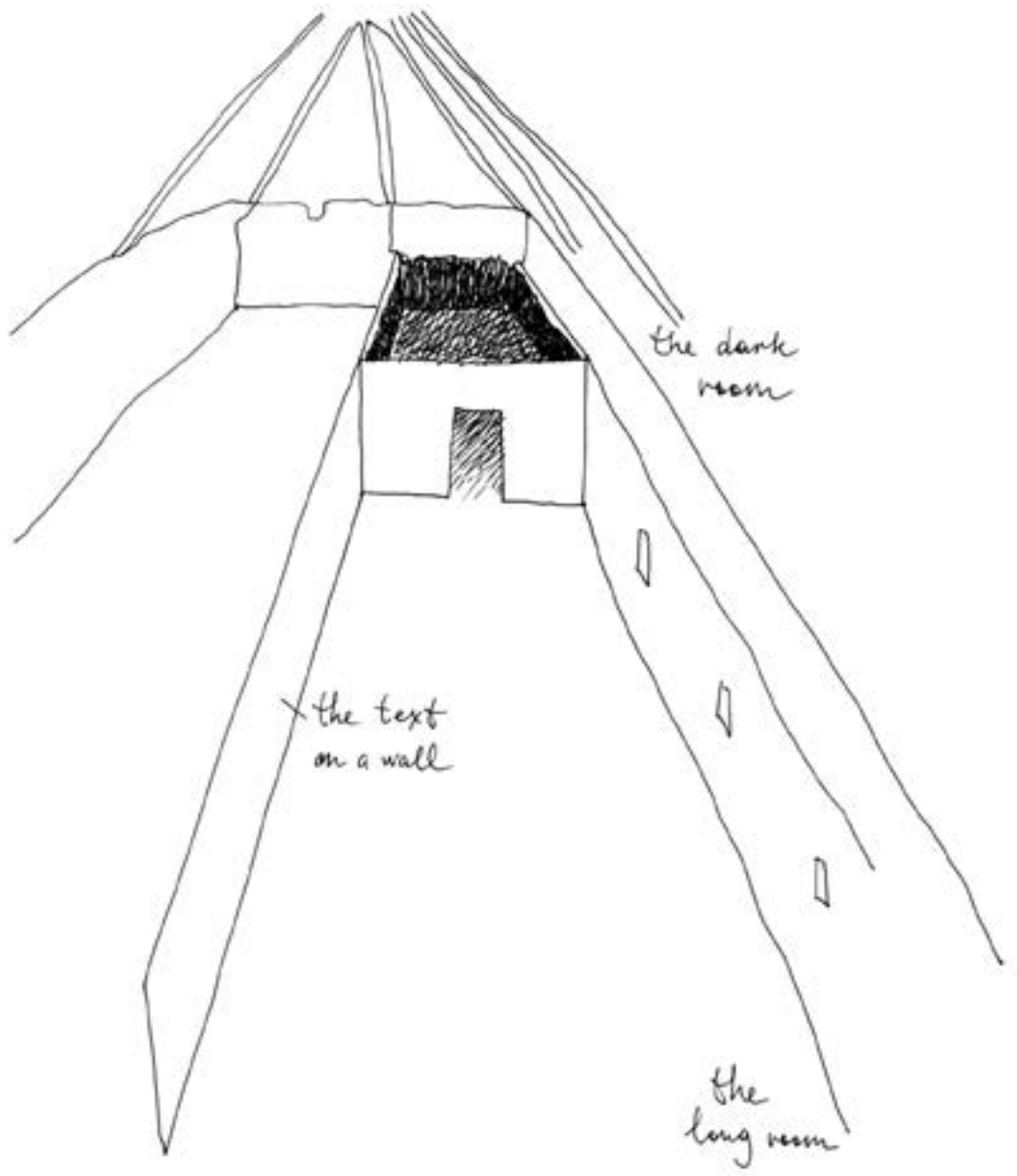
Роботою «Тільки для чоловіків...» художниця відсилає до проблематики інституту шлюбу, який у різних культурах має різні традиції. У фемінізмі заміжжя розглядається як інститут, що позбавляв жінок свободи протягом століть та приносив додаткове навантаження на жінку, окрім роботи. У соціалістичному та марксистському фемінізмі шлюб, нарівні з проституцією, розглядається як засіб експлуатації жінок патріархальною системою. У своїй праці «Походження сім'ї, приватної власності і держави» Фрідріх Енгельс пише: «Сучасна індивідуальна родина базується на явному або замаскованому домашньому рабстві жінки [...] Він [чоловік] у сім'ї — буржуа, дружин-представляє пролетаріат»⁶.

³ _____ 3 персонального архіву Алевтини Кахідзе.

⁴ _____ *Come, My Beloved And Dine With Me* — (укр.) «Суджений-ряджений, прийди до мене вечеряти»

⁵ _____ Hanisch C. *The Personal Is Political* [Електронний ресурс] / Carol Hanisch. — 2006. — Режим доступу до ресурсу: <https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf>.

⁶ _____ Энгельс Ф. *Происхождение семьи, частной собственности и государства* / Фридрих Энгельс. — Москва : Политиздат, 1986. — 639 с. — (Маркс К., Энгельс Ф.: Избранные произведения).





Фотодокументація роботи Come, My Beloved And Dine With Me.
Надано Алевтиною Кахідзе.

Я довго навмислювалася.

Але зробила.

Дзеркало було величезним.

Над ним я написала «Суджений Ряджений з'явився мені у дзеркалі!»

Я сіла перед ним, задалегідь домовившись з працівниками галереї впускати тільки чоловіків у залу.

Я залишила світло, щоби бачити їх обличчя, коли вони входили у двері за мною спиною відображаючись у дзеркалі. Я дивилась на протязі двох часів...

Це було запіздно присмню.

Кожен може купити кольорові лінзи.

Кожен має великий вибір.

Вони дивовижні: смарагдові, сірі, насичені жорі.

Звісно є блакитні.

Тільки уявлять, кожна може бути дівчиною з блакитними очима.

І я можу.

Між іншим в мене темне волосся, і я переконана, що мене пасуватиме. А в оптиці мене переконали, що ніхто не помітить різниці. Тобто я буду виглядати природно...

Це було дуже балачке.

153 Художниця, яка у своїй творчості так прискіпливо звертається до відчайдушного бажання жінки одружитись, сама на той момент була у шлюбі. А проте, Кахідзе тлумачить свій проект у ЦСМ так: «Це не про мої особисті проблеми (під час акції я була заміжня і задоволена своїм шлюбом) і не про слов'янський фольклор, у ньому його не більш як 5%, решта 95 — чиста іронія в ім'я феміністського дискурсу. А моя феміністська позиція в цьому проекті була продемонстрована з такою легкістю, що ненавистники фемінізму навіть не подумали про цю складову. Вони були надто емоційні»⁷.

Ще одна тема, до якої звертається Кахідзе у роботі, — традиційно усталені соціальні ролі жінок та чоловіків у мистецькому середовищі. Художниця розглядає чоловіків як суб'єктів, що зазвичай мають змогу займатися колекціонуванням чи насолоджуватися видом оголеної жінки-моделі. Але в перформансі за рахунок постійної зміни гендерних ролей відбувається їхнє сплутування. Кахідзе «грається» з поняттями об'єктності та суб'єктності: жінка, зображена в традиційному для галерейного простору прямокутнику, але цього разу не картини, а дзеркала, звикла до того, щоб бути об'єктом споглядання, але жінка водночас є авторкою, яка володіє ситуацією та контролює її.

Злобіна зауважує, що: «Розглядаючи глядачів у дзеркалі, вона [Кахідзе] сміється над тими, хто несподівано потрапив у ситуацію, коли річ (твір мистецтва, жінка) сама дивиться й «обирає», знищуючи віковичне чоловіче право на погляд, дію та домінування»⁸.

Роботу «Тільки для чоловіків...» можна розглядати як приклад використання методу субверсивної афірмації (надлишкового твердження)⁹, тобто критики через гіперболізоване ствердження. Кахідзе абсурдизує ситуацію та зачіпає тему політики виключення, забороняючи всім жінкам вхід у залу. Деякі радикальні напрямки фемінізму використовують стратегії створення простору з обмеженим доступом до дискусій для цисгендерних гендерно-нормативних чоловіків, зумовлюючи це тим, що у них протягом історії завжди було та залишається досхочу майданчиків для висловлення власної думки. Ця політика завжди бурхливо сприймалася критиками та іноді зчитується як використання та продовження тієї самої політики виключення з дискурсивного поля, що завжди супроводжувала жінок протягом століть. У своїй свідомо феміністській роботі Кахідзе викреслює жінок задля унаочненої абсурдизації політики виключення.

Парадокс полягає в тому, що під час перформансу пригнобленими стають усі групи: жінки, яких виключено з публічного поля і від яких відкупилися вином; чоловіки, що водночас стали об'єктивованими; і сама художниця, яка хоч і має тепер можливість споглядати та обирати, сама залишається водночас і суб'єктом, і об'єктом, вбраний образ якого так само відображається у дзеркалі, як і фігури гіпотетичних «наречених». Кахідзе продовжувала феміністичний дискурс у своїх подальших роботах. Одна з них — робота «Я можу бути дівчиною з блакитними очима» (2005)¹⁰, що була

⁷ 3 персонального архіву Алевтини Кахідзе.

⁸ Злобіна Т. Маскарад жіночності як успішна художня стратегія / Тамара Злобіна. // Критика. — 2011. — №1-2 (159-160). — С. 23-24.

⁹ Словенський філософ Славој Жижек визначає субверсивну афірмацію як радикальну «гіперідентифікацію» («supreme identification») — Žižek S. Why are Laibach and NSK not Fascists? [Електронний ресурс] / Slavoj Žižek. — 1993. — Режим доступу: <https://deteritorium.wordpress.com/2017/08/20/why-are-laibach-and-nsk-not-fascists-by-slavoj-zizek-1993/>.

¹⁰ «Я можу бути дівчиною з блакитними очима» — двоканальне уповільнене відео, що зображує повсякденний процес надягання контактних лінз на рогівку ока. Замість прозорих лінз із діоптріями художниця обрала кольорові яскраво-блакитні лінзи.

Алевтина Кахїдзе. 44. 2018.
Відео, режисура, камера, монтаж: Катерина Горностай, Никон Романченко.
Експозиція виставки «Свій простір». Автор фотографії Максим Білоусов



155 вперше представлена в галереї Арсенал (Білосток, Польща). Якщо в роботі «Тільки для чоловіків...» вибір стосується такої абстрактної категорії, як «доля», то в роботі «Я можу бути дівчиною з блакитними очима» Кахідзе конструює власну зовнішність. В обох проектах художниця бере на себе роль конструювання власної ідентичності та залишає вибір за собою.

Цим творам передувала робота Кахідзе 2003 року «Очі мого чоловіка як у Жанни Самарі», що складалася з двох зображень: фрагменту фотографії чоловіка художниці Володимира Бабюка та фрагменту репродукції роботи Огюста Ренуара. Як каже сама художниця, вона несвідомо створила феміністичну роботу, іронічно зображуючи не класичний погляд чоловіка-митця на жінку-модель, а навпаки. У цьому також можна простежити критику суто чоловічого погляду на історію мистецтва¹¹. У іншій феміністичній роботі «44» (2018) Кахідзе знову зачіпає тему жіночої вітимності, яка цього разу переростає у репродуктивне насилля, що підтримується завдяки інструментам психологічного тиску, таким як догми та повсюдне використання соціальних кліше. На відео художниця каже «Ні», нібито відповідаючи на питання «Чи є у вас діти?». Іноді художниця відповідає з сумом, іноді бадьоро та буремно, іноді з соромом, іноді образливо, іноді гордовито. Але це питання завжди обурює та надає додаткових емоцій: жінка завжди має виправдовувати свій вибір.

Перформанс «Тільки для чоловіків, або суджений-ряджений, з'явись мені у дзеркалі» ледь не вперше відкрито промовляє феміністичні теми в українському сучасному мистецтві та робить це в ненасильницькій неагресивній манері, витончено оприявнюючи соціальну несправедливість. У цій роботі Алевтина Кахідзе переозначує межу свого інтимного світу, реапропріює право на суб'єктність та розширює рамки власного простору. У своїй творчості Кахідзе залишається послідовною та вірною собі: її роботам властива інтимність, що знаходить собі публічний вихід. Художниця знаходить прихисток у своєму мистецтві, чесно і відверто розділяючи всі душевні прикраси, знайдену красу та біль з усім світом.

Таким чином Кахідзе підіймала тему конструювання національної ідентичності (авторка виросла у грузино-українській родині) та конвенційних стандартів краси.

11 Кахідзе А. Глаза моего мужа как у Жанны Самари [Електронний ресурс] / Алевтина Кахідзе. — 2010. — Режим доступу: <https://truealevtina.livejournal.com/21881.html>.

Аліна Клейтман. «Супер А»

КАТЕРИНА ЯКОВЛЕНКО

Кадри із відео «Прибирання».
Надано художницею

Цикл коротких відеоробіт Аліни Клейтман під загальною назвою «Супер А» («Нігті» (2013), «Прибирання» (2014), «Супер А» (2015) та інші) іронічно оповідає про сучасну жінку. Художниця підважує всі можливі стереотипи щодо жінки, її краси, сексуальності, дозвілля та побуту, гостро відчуючи час і домінуючу агресивну візуальну культуру.



Своєю роботою художниця не промовляє фемінізм як ідеологічну й теоретичну основу¹. Вона намагається розширити його рамки за рахунок проговорення й інших соціально-економічних проблем, пов'язаних із образом та умовами життя пострадянської жінки. Мистецтво Клейтман наскрізь перформативне, це дозволяє авторці краще ужитися та пережити обрані нею ролі. Часто спрощуючи та деколи вульгаризуючи свої образи, Клейтман мімікрує під прекарний рекламно-глянсовий світ, де існує поняття ідеальної жінки, здатної бути «супер» — видатною коханкою і доброю господинею водночас. Супер А — це ніби персонажка з коміксу про супергероїв, наділена надсилами.

У своїх відео Клейтман звертається до типових для феміністичного дискурсу тем — прибирання й господарювання, критики понять краси й сексуальності. Пафос і патетичність «невидимої» хатньої праці Клейтман відтворює у відео «Прибирання»². Не дарма у роботі вона використовує музику з балету Ігоря Стравинського «Весна священна» (1913), котра звучить рефреном до кадрів із засобами для прибирання³. Хатня робота у Клейтман, як і монотонне фарбування нігтів у відео «Нігті» або ж погладжування власних сідниць у «Супер А», фактично стає символічним язичницьким ритуалом. У цьому сенсі «Весна священна» лише підкреслює цю архаїку. Ідеєю для створення балету Ігорю Стравинському слугував язичницький ритуал, що наснився композитору: наймудріші старці спостерігають за танцем дівчини, призначеної в жертву богу весни⁴.

Критики дорікали Стравинському саме за язичництво та звернення до давнини, натомість автор розглядав свій балет як загальнолюдський твір, що увібрав риси локальних і національних традицій. Нині твір Стравинського «Весна священна» трактується як прорив у нову звукову реальність, де, за словами дослідника Олександра Демченка, було зафіксовано витоки історичного часу, в якому ми перебуваємо досі⁵. Та найбільш несподіване й унікальне у «Весні священній», на думку Демченка, це саме сфера магії, що по-різному проявляє свої особливості у музиці⁶. По суті, те, що створює Клейтман у відеороботі «Прибирання», має такий самий ефект. Авторка звертається до узагальненого архаїчного образу жінки, що його модифікує та відтворює у своєму відео завдяки простим візуальним прийомам. Кожен її рух ганчіркою — це все танцювальні комбінації, що уподібнюють перформативну практику Клейтман із балетом Стравинського.

Аналізуючи традиційні суспільства, Марія Маєрчик зауважувала, що «жінка є не тільки суб'єктом, але й об'єктом ритуалу, ми можемо спостерігати як активність жінок у ритуалі, так і зворотну націленість ритуалу на жінку»⁷. А дослідниця Анна Марія Басурі Зюзіна⁸ наголошує на центральній ролі жінок в архаїчних суспільствах. За її словами, на етапі форму-

1 Моляр, Євгенія. Повільне витискання / Євгенія Моляр // KORYDOR. — 19 вересня 2013. — [Електроний ресурс]. — Режим доступу: <http://old.korydor.in.ua/interviews/1463-povilne-vytyskannia-alina> (доступно 20.03.2019)

2 У роботі можна мимоволі побачити відсилки до вже антологічних феміністських творів, зокрема до «Семіотики кухні» Марти Рослер (1975).

3 Обраний бренд «Туалетне качення» символічно відсилає до рекламної культури, що склалася з кінця 1990-х.

4 Цит. за: Мизюркина О. В. Ритуальность в балете И. Стравинского «Весна священная»: синестетический аспект / О. Мизюркина // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2017. — С. 42–47. [Електроний ресурс]. — Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/v/ritualnost-v-balete-i-stravinskogo-vesna-svyaschennaya-sinesteticheskiy-aspekt> (доступно 20.03.2019)

5 Демченко, Александр. У истоков XX века / А. Демченко // Художественный мир музыкального произведения. — 2013. — № 2 (13). — С. 230–234.

6 Там само.

7 Маєрчик, Марія. Ритуал і тіло: структурно-семантичний аналіз обрядів родинного циклу / Український інститут Гарвардського університету. Національна академія наук України: Інститут народознавства, Інститут Критики, Центр культурно-антропологічних студій. — Київ: Критика, 2011. — С. 70.

8 Басурі Зюзіна, Анна Марія. Гендер в релігієзнавстві: західний досвід та українські реалії / Анна Марія Басурі Зюзіна // Гендерний журнал «Я». — 2017. — № 2 (43). — С. 2–5.



Кадр із відео «Нігті».
Надано художницею



Кадр із відео «Супер А».
Надано художницею



sat down on her ass



This girl has grown up



miraculous ass

Кадри з відео «Супер А».
Надано художницею

вання нової релігійної традиції у таких суспільствах саме жінки займаються владою та обіймають важливі посади. В українській традиції це підкреслює вислів «Чоловік — голова, а жінка — шия, куди шия повертає — туди й голова дивиться». Такою хтонічною, рішучою та владною постає жінка у роботі Клейтман. Коментуючи своїх персонажок, авторка зізналася: її героїні народжуються, коли вона вбирає в себе «хмари соціальних очікувань» і справджує їх. «Проживаючи ці очікування в найповнішій мірі, я їх переростаю і відходжу на критичну дистанцію, відсторонено розглядаю та перетворюю їх на мистецтво [...] «Супер Аліна» втілює в собі сет очікувань від жінки. Я говорю про жінку сексуальну, про жінку як представницький аксесуар чоловіка, про жінку-домогосподарку, жінку-недоступну-примхливе-стерво, жінку-героїню, яка і в хату палаючу увійде і бакси через митницю в трусах перевезе», — коментувала Клейтман⁹.

Таким чином, жіночий образ у відео Клейтман поєднав у собі всі можливі моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні. В одній героїні вона вмістила і пострадянську жінку з її економічними проблемами й вантажем хатніх справ, і «нове» сексуальне й розкуте стерво, зрощене на культурі глянцевого журналізму і гламурних «ідеальних» образах. Пострадянська дійсність тісно перепліталась із лоскотом «багатих» нульових, де жінка сприймала своє тіло як інвестицію у власну економічну стабільність і гарантію «кращої долі». Бажання якнайшвидше вийти заміж, інвестувати у родину, а не реалізувати власні амбіції, як правило, є маркером архаїчних, економічно та культурно відсталих країн. Так, за даними Всесвітнього економічного форуму за 2011 рік, середній вік заміжжя в Україні становив 23 роки¹⁰. Приблизно стільки ж було Аліні Клейтман під час створення цієї роботи.

Магія, на якій наголошував Демченко у критиці «Весни священної» Стравинського, у роботі Клейтман втілена у буквальному образі цілительства та нетрадиційної медицини. Її «диво-сідниці» у відео «Супер А» стають бажаними не з сексуальних причин, а через те, що вони начебто зцілюють і лікують від будь-яких негараздів (маніакальних психозів, циститу, целюліту й навіть СНІДу) — варто лишень доторкнутися «хворим місцем» до цієї чудодійної частини тіла. Французький письменник Жан-Люк Еннінг у книжці «Коротка історія сідниць» пише, що у період з 1850 по 1914 рік сідниці тільки те й робили, що милися, немов у них не було інших турбот, а коли «купальний сезон» закінчився, вони попрямували у ліжко, що його одвіку було призначено їхньою долею¹¹. У такому сексистському зауваженні вміщено цілу історію зображення жіночого образу у мистецтві очима чоловіків. Однак диво-сідниці Клейтман звертаються до іншої традиції: обраний нею образ став віддзеркаленням народних звичаїв¹². Дослідниця тіла та ритуалу українських обрядів родинного циклу Маерчик наголошувала, що тілесний ритуал був «значущим, вагомим та реальним»¹³ у рамках традиційної культури.

Через використання яскравих, агресивних і провокативних образів роботи Клейтман можна розглядати у полі об'єктно-орієнтованого фемінізму. Своїми образами авторка, з одного боку, підкреслює стереотипи та об'єктивує жінку. З другого — художниця використовує власну об'єктивацію як художню стратегію.

⁹ Новое имя: Неистовая художница Алина Клейтман // Вуго 24/7. — 31 травня 2017. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://www.buro247.ua/culture/arts/new-name-alina-kleytman.html> (доступно 20.03.2017)

¹⁰ Горбач, Денис. На женском дне // Денис Горбач // Спільне. — 07 березня 2011. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://commons.com.ua/uk/na-zhenskom-dne/> (доступно 20.03.2017)

¹¹ Эннинг, Жан-Люк. Краткая история попы. / Жан-Люк Эннинг // Колибри. — 2006. — С. 25.

¹² Докладніше див.: Маерчик Марія. Ритуал і тіло: структурно-семантичний аналіз обрядів родинного циклу // Український інститут Гарвардського університету, Національна академія наук України: Інститут народознавства, Інститут Критики, Центр культурно-антропологічних студій. — К.: Критика, 2011. — 325 с.

¹³ Там само. — С. 73.

Найсамотніше тіло у світі

КАТЕРИНА МІЩЕНКО

ВПРИТУЛ ДО СТІНИ

На «Синій панелі» Вови Воротньова видно, як біла й синя смуги простягаються у безчасся, але прямо перед тобою — тупик, стіна. Ця амбівалентність приводить тіло у специфічний рух: блукання. Створений Воротньовим образ відсилає до оформлення радянського коридору — лікарні, під'їзду житлового будинку, міліцейського відділку. Цими коридорами, у транзитній зоні між приватним і публічним, продовжує никатися й пострадянська людина. Вона читає настінні розписи, які ще не встигли забілити, і нафантазовує собі літописні оповіді, щільно замазані емаллю якогось небілого кольору, що має захистити нижню частину стіни від небажаних слідів усіх тих, хто проходили повз неї. Панель натякає на нерозказані історії, сама слугуючи біополітичним кордоном між індивідом і його соціальним досвідом.

Робота Воротньова вперше експонувалася на виставці «Українське тіло» 2012 року. Виставка в Центрі візуальної культури, одній із провідних інституцій країни, що поєднує критичну теорію і мистецтво, голосами сімнадцяти художників та художниць сформулювала комплексне висловлювання про сучасну соціальну тілесність. Безумовно, вона зачепила всі питання, навколо яких вибудовується вітчизняна консервативна вісь: (гомо)сексуальність, гендер, приватизація публічного простору. Водночас «Українське тіло» націлилося на більш амбітне завдання — спробу окреслення пострадянського матеріалізму. Виставка запропонувала доволі розмаїту типологію соціальної прекарності й цілком могла би стати майданчиком для обговорення того, які тіла — бо що є матеріальніше за них — населяють наше повсякдення.

2012 року Центр був науково-дослідним і працював у стінах Києво-Могилянської академії. За кілька днів після відкриття виставки її замкнув на ключ ректор університету. Виставкові зали накрила темрява цензури. Ці події стали початком боротьби за українське тіло вже без лапок: вуличні акції, дискусія в медіа, публікації та «солідарні» перформанси, підтримка світових інтелектуалів¹. Тодішній спротив художнього, активістського й інтелектуального середовища утвердив реальну політичну суб'єктність соціокритичної культурної спільноти. Із сьогоднішньої перспективи вже добре видно, що витіснення чужорідного тіла Центру візуальної культури з університету стало не лише прецедентом консолідації спільноти, але й початком її розсіювання, а разом із нею — й тих зародків ліво-емансипативних рухів, вихід на вулицю яких нині фактично немислимий. За останні сім років наш мистецький контекст пройшов шлях від закриття виставки ректором-симпатиком ультраправого партії «Свобода» до феномену набуття вуличними неонацистами певної суб'єктності у сфері сучасного мистецтва: чи то в ролі тригерів самоцензури мистецьких інституцій, чи погромників-переслідувачів художників або ж приятелів галеристів². Такі реалії визначають нинішні умови виробництва сучасного мистецтва, як і загалом низової політики в Україні. Метафорично

¹ Сама виставка і хронологія всіх подій навколо неї представлені в каталозі «Українське тіло»: Українське тіло / Ukrainian Body. Каталог за ред. С. Климка, Л.Кульчинської, О. Радинського, В. Черепанина. — Київ: Центр візуальної культури, 2012.

² Декілька публікацій для окреслення контексту: праворадикальні гравці коментують погром виставки сучасного мистецтва: https://lb.ua/culture/2017/02/16/358799_vistavka_davida_chichkana.html Про динаміку ультраправого насильства в культурній сфері, напр.: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/tin-pogromu>

Стаття проілюстрована знаковим фото, де зображені тезки неонацист і галерист, які вшанували одне одного виступами на своїх публічних майданчиках: https://censor.net.ua/news/3094748/oshibka_v_sanktsiyah_rf_vmesto_lidera_s14_vnesla_v_spisok_galerista_karasya

Акція протесту проти закриття Центру візуальної культури. Київ, 27 лютого 2012 р. Автор фотографії невідомий. Надано Оксаною Брюховецькою



А НАСОЛОДА — ВОНА
ІСНУЄ...



їх можна було б описати як блукання привида «Українського тіла». У той же час тіло без лапок ніяк не відійде від двосмужної стіни.

Якщо поглянути на сьогоднішню дійсність як негативно визначену, тобто визначену відсутністю в ній критичного висловлювання саме українського тіла, то що це буде за відсутність? Що вона продовжує говорити крізь зачинені двері?

КОХАНЦІ ПІДПІЛЛЯ

Зараз у стінах колишньої галереї Центру візуальної культури розміщено бібліотечний архів. Тепер це місце збереження пам'яті, але не про те, що тут було раніше. Щоби встановити хоч якийсь зв'язок між тоді й тепер, можна провести тонку мнемонічну лінію, котра приведе до представлених на виставці книжок: «Тіло №» Оксани Брюховецької та «Найпорнографічнішої книги у світі» Анатолія Белова. Проте, як правило, надійна матеріальність книги тут проявляє свою хиткість. Робота Брюховецької — великоформатна книга в єдиному екземплярі, а книжка Белова показана на виставці як проект-продовження, друга частина вже готової книги. Не дивно, що й тематика цих робіт є предметом недосказаності або ж розфокусованої видимості.

Та перш ніж зануритися в ці книжки, маємо стати збоченцями. Здійснено перверсію в тлумаченні порнографічності, яку свого часу закидали виставці її цензори. Ефект порнографії полягає в тому, що вона об'єктивує глядача, змушує його до свого роду травестії погляду — він чи вона мусить прийняти запропоновану творами оптику й зіткнутися з потойбіччям повсякденної картини світу, де з підпілля виходять різні маргінали. Тут можна було би вжити поняття камінауту, яке прийшло з англійської і пов'язане з «виходом із шафи»³ гомосексуальних людей. Однак нашому суспільному інтер'єру більше відповідає саме поняття підпілля, бо воно підкреслює економічну прекарність, роль соціальної вертикалі у виробництві маргіальності.

Отже, дві книжки очима збоченців. Робота Оксани Брюховецької, яка першопочатково називалась «Українське тіло»⁴, у своєрідний спосіб портретує українську бідність, пов'язану з бездомністю, старістю та алкоголізмом. Художниця працює з образами, що найчастіше трапляються в міському просторі. За її словами, імпульсом до роботи над книгою були запитання маленької дочки про те, чому люди сплять на вулиці чи риються у смітниках. Очужуючи своїх персонажів дитячим поглядом та естетикою дитячої літератури, авторка створює мікстурні

³ Див., напр.: Генрі Урбах. Сховки, одяг, викриття / Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі; за ред. К. Міщенко і С. Штретлінг. — Київ: Медуза, 2014.

⁴ Коментар художниці та онлайн-публікація проекту ще під старою назвою:

<http://archive.prostory.net.ua/ru/art/293-2010-05-11-19-32-16>

образи з двох візуальних наборів — зі світу реклами і світу вуличної бідноти. І одному, і другому властива певна нав'язливість: на рекламу важко не дивитись, бо вона заповнила публічний простір, а бідність є спокуса не помічати, всупереч їй так само повсюдній присутності. Поряд із книгою на стіні розміщено фото людей біля смітників у пошуках їжі чи якихось речей, котрі можна було би ще якось використувати. Сміття, предмети зі світу споживчого надлишку, ваблять, полонять тіла тих, хто опинилися на соціальному узбіччі.

Художниця фіксує їх в інтимний момент, пов'язаний із непристойністю бути бідними. «Тіла» цієї книги — це ескізи з іконографії пострадянського нещастя і релігії споживання. Поки очі розбігаються серед численних рекламних площ, на них проступають образи старих і відкинутих. «Тіло №» також зображує неорганічну тілесність суспільства⁵, коли виключені із соціального обміну речовин все ж стають його частиною через вимушене самозалучення у «вторинну переробку» вмісту смітників.

Книга Анатолія Белова веде з «Тілом №» специфічний діалог, при цьому більше говорить не про відкинутість, а про закинутість людини у віртуальне життя. Ті сторінки, що експонувалися на виставці, вже давно стали повноцінною «Найпорнографічнішою книгою у світі II», котра — якщо узагальнити — оповідає про тілесність та інтернет-екзистенціалізм. Однак тут я би зробила ще один стрибок у минуле і зосередилася б на першій частині книги, в якій тіло лише починає бути фізично пізнаваним і опуклим. «Найпорнографічніша книга» Белова зколажована з різних малюнків художника, що їх він згодом доповнив спеціально створеною графікою. Крайня порнографічність, заявлена у назві, пов'язана з радикальним оприявленням світу еротичної уяви автора. У цьому світі натрапляємо на викрадені з просторів відеосфери сцени з порновідео, зображення оргій і вуличного насильства, портрети людей, які сумно, схвально чи задумливо дивляться чи то на нас, чи то на сцени з попередніх і наступних сторінок. Деякі портрети супроводжуються короткими репліками-зізнаннями у власній самотності.

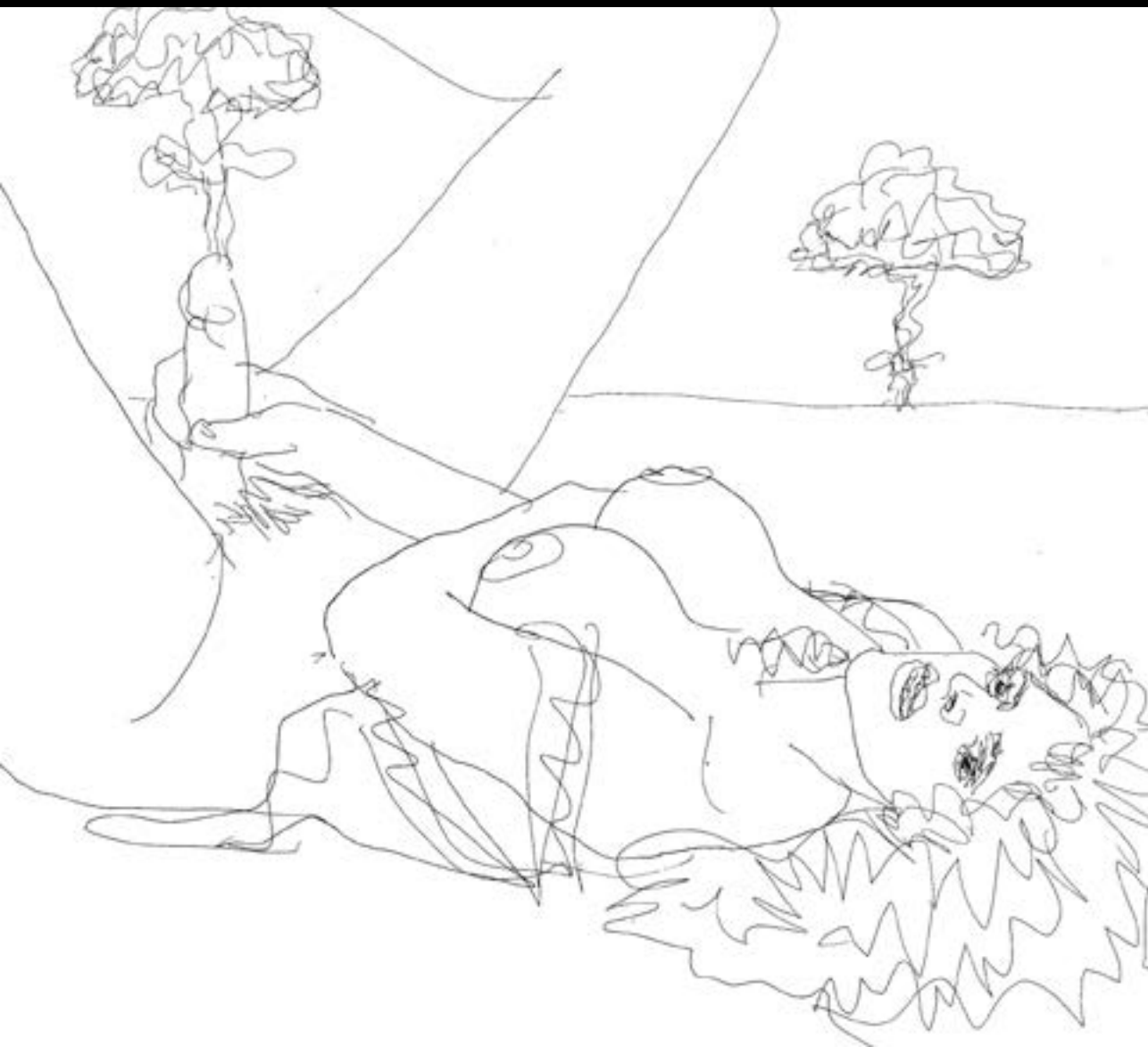
Ця графіка Белова тривожна. Вона проявляється в зіткненні гомофобної та гомоеротичної емоцій. У цьому сенсі художнику вдалося передати чуттєвий світ людини, яка, щойно почавши вивчати свою гомосексуальність, відчуває на собі зовнішній осудливий тиск, який у нашому контексті дуже швидко може перерости у фізичне насильство. Белов також зображує символічну боротьбу за чоловіче тіло, коли гомоеротична маскуліність ризикує віддалитися від «м'якого» прояву в актах любові й стати частиною мілітарного фантазму про насильство і війну.

⁵ Поняття неорганічного тіла з'явилося в часи першої промислової революції, зокрема його розвивав Маркс, говорячи, що освоєні людиною предмети природного світу стають частиною тіла людини і таким чином постає його двокомпонентність — органічне та неорганічне тіло.



У часи протесту проти закриття виставки «Українське тіло» тоді ще донецький художник Пьотр Армяновський⁶ здійснив перформанс біля стін Донецького обласного художнього музею. На своєму оголеному тілі він вирізав український герб, чим знову ж таки тематизував своє тіло як поле символічної боротьби, до якої додається ще питання національного. Художник протиставив себе уявленій спільноті нації, вказуючи на конкретний і реальний досвід свого громадянства. Жест самопоранення вказує на протест в умовах несправедливого розподілу сил, коли репресивній владній структурі можеш протиставити лише фізичного себе, своє власне тіло.

⁶ Після початку війни художник працює в Києві, здебільшого як документаліст.





«Мої рани плачуть і співають» — лунає фінальна пісня Анатолія Белова в мюзиклі «Свято життя», його спільній роботі з режисеркою Оксаною Казьміною⁷. Місце дії мюзиклу — нарковечірка десь на околицях Києва, влаштована вампірами, які пригощають гостей наркотичними речовинами і потім живляться їхніми галюцинаціями. У цій історії фігура вампіра асоціюється не лише з експлуатацією, але й із узялженням та самознищенням. У ситуації святкової приреченості, в діалогах про любов, сні і красу можна почути голос покоління війни, хоча воно, можливо, таким себе поки не усвідомило. Свято життя — це спроба тимчасового розриву зі звичним порядком, трансгресивна відповідь на смерть чи смерті⁸, котрі відбулися внаслідок розстрілів протесту в Києві та під час війни. Якщо прочитувати цей твір Белова і Казьміної як мюзикл воєнного часу, то одна з його проблематик — це пошук безпечного місця, де можна було би вийти з тіні війни і не бути втягнутими у вир насильства. «Свято життя» є одним із прикладів того, що емансипативні середовища опинилися на околицях публічної сфери, якщо взагалі не в підпіллі.

Однак на такому невеселому політичному тлі Анатолій Белов, зокрема як учасник музичної групи «Людська подоба», продовжує розвивати естетичну мову квір-культури. Достатньо почути його пісні та його голос. Голос, цей Інший всередині тебе, у контексті творчості Белова є одним із найважливіших медіумів емансипації. Наразі разом із Оксаною Казьміною він працює над проектом «Практики тіла»⁹, котра має стати відкритим місцем самоартикуляції тих, хто зголоситься долучитися до розмови про пізнання свого тіла. Так спрацьовує славнозвісне завдання «дати голос», яке ставлять перед собою різні преразахисні ініціативи.

Сьогодні, в умовах все більших прагнень правих рухів до культурної гегемонії та їхньої часто прямої атаки на людей мистецтва, загострюється символічне протистояння між двома тілами війни — бойовика і митця. Культу насильства і мілітарній моді протистоїть голос вразливого, чуттєвого суб'єкта. Втім, попри потужність медіуму, це магічне звучання можливе лише завдяки корпусу, всередині якого він народжується. Але поки українське тіло у своїй боротьбі за звільнення перебуває на самоті, у сподіванні на солідарну колективність, що могла би пообіцяти йому визволення.

7 Тізер фільму: <https://www.youtube.com/watch?v=OfaPENZqDJE>

8 Див., напр.: Жорж Батай. *История эротизма*. / Пер. с фр. Б. Скуратова под ред. К. Голубович и О. Тимофеевой. — Москва: Издательство «Логос», «Европейские издания», 2007. — С69–70.

9 Наразі в проекту є тільки фейсбук-сторінка:

<https://www.facebook.com/praktykytila/>

АРХИВНИ



МАТЕРІАЛИ





Оксана Павленко. 1929.
Автор фотографії невідомий.



Оксана Павленко. 1950-ті рр.
Автор фотографії невідомий.
Усі матеріали надано ЦДАМЛМ України. Ф. 356.
Оп. 1. Спр. 346.

Оксана Павленко. Роки невідомі.
Автор фотографії невідомий.





Антоніна Іванова за роботою над фресками. 1935.
ЦДАМЛМ України. Ф. 355. Оп. 1. Спр. 68.



Марія Примаченко за роботою



Марія Примаченко



Ганна Собачко-Шостак за роботою.
Автор фотографії невідомий.
Надано Національним музеєм українського
народного декоративного мистецтва



Під час роботи над картиною «Льон» з дочкою Ольгою, 1977 р. Автор фотографії невідомий. Надано родиною художниці

Тетяна Яблонська у майстерні.
Київ, 1970-ті рр. Автор фотографії невідомий.
Надано родиною художниці



Біля майстерні. Київ, 1970-ті рр.
Автор фотографії Ігор Пальмін.
Надано родиною художниці



Тетяна Яблонська у майстерні.
Київ, 1970-ті рр.
Надано родиною художниці



Тетяна Яблонська з донькою Гаєною Атаєю
у майстерні. Київ, 1997 р.
Надано родиною художниці



Тетяна Яблонська з донькою Ольгою.
Київ, 1970-ті рр. Автор фотографії Ігор Пальмін.
Надано родиною художниці

Алла Горська у шахтарському одязі йде по вулиці Донецька. Середина 1950-х рр. Фотокопія. Архів Олексія Зарецького



Алла Горська за роботою. Донецьк, 1966 р. Фотокопія. Архів Олексія Зарецького



Надія Світлична та Алла Горська. 1967.



Ада Рибачук за роботою над
барельєфами Стіни пам'яті.
Надано Володимиром Мельниченком





Усі матеріали надано Музеєм шістдесятництва
Музею історії міста Києва



Любов Панченко. Рік невідомий



Любов Панченко на виставці у Донецьку. 1968 р.

Любов Панченко на виставці
у Донецьку. 1968 р.



Павло Бедзір та Єлизавета Кремницька у квартирі-майстерні.
Ужгород, 1969-1971. Автор фотографії Олександр Лендел.
Надано Катериною Тихоненко

Людмила Скрипкіна під час перформансу
Юрія Лейдермана «Бити по стіні та по чорній дружині».
Одеса, 1987. Автор фотографії Юрій Лейдерман.
Надано Музеєм сучасного мистецтва Одеси



НАТАЛЯ ШЕВЧЕНКО
(нар. 1982)



Наталія Шевченко. Документація роботи «Клубок».
2013. Автор фотографії невідомий.
Надано Катериною Тихоненко та Open Archive



Лариса Резун-Звездочетова. Автопортрет.
Під час персональної виставки в авангард-галереї
Нагана Федорівського. Берлін, 1990 р.
Надано художницею

Лариса Резун-Звездочетова у власній майстерні
у сквоті на Фурманному провулку. Москва, 1989.
Автор фотографії невідомий. Надано художницею





Маргарита Жаркова під час роботи над гобеленом.
Одеса, 1983. Автор фотографії Павло Юрак.
Надано родиною художниці

Маргарита Жаркова у центрі гобелену «Пори року».
Одеса, 1983. Надано родиною художниці





Портрет Галини Жегульської. Автор фотографії Михайло Французов. Надано фотографом.

ГАЛИНА НЕЛЕДВА
(1938—2017)



Галина Неледва у майстерні. Кін. 1980-х рр.
Автор фотографії невідомий.
Недано Оленою Рижих

Ірина Нірод під час роботи над телефільмом
Тетяни Магар «Скляний звіринець».
Автор фотографії Василь Пилип'юк.
Надано художницею



ОЛЕНА РИЖИХ
(нар. 1965)



Олена Рижих під час навчання
у Тбіліській академії мистецтв.
1988. Надано художницею.



Валерія Трубіна зі своєю роботою
У дворі сквоту на вул. Леніна
(нині — Богдана Хмельницького),
Київ, поч. 1990-х рр.
Автор фотографії Дмитро Кавсан.
Надано автором

ЛЕСЯ ЗАЯЦЬ
(нар. 1965)

Лесьа Заяць на відкритті Центру сучасного
мистецтва PinchukArtCentre та на виставці
«Новий простір», 2006



Яна Бистрова за роботою.
Париж, середина 1990-х.
Надано художницею

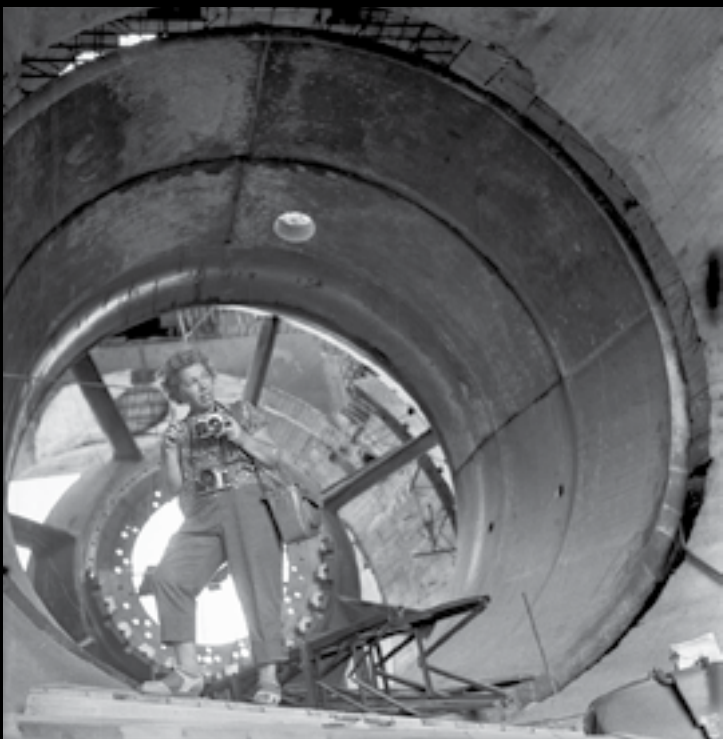




Ірина Пап на фотосеймці, 1970-ті рр.
Автор фотографії Борис Градов.
Надано родиною Ірини Пап



Ірина Пап під час зйомки на Київському авіаційному заводі, 1962. Автор фотографії Борис Градов. Надано родиною Ірини Пап



Традиційно саморобна вітальна новорічна листівка від родини фотографів Ірини Пап і Бориса Градова. Фотоколаж Бориса Градова. Київ, 1970-ті рр. Надано родиною Ірини Пап





Краєвиди Криворівні, Івано-Франківська обл.
Автор фотографії Параска Плитка-Горицвіт.
Надано Громадою села Криворівня



Портрети мешканок сел. Криворівня,
Івано-Франківська обл.
Автор фотографії Параска Плитка-Горицвіт.
Надано Громадою села Криворівня



Параска Плитка-Горицвіт. Автофотопортрет.
Надано Громадою села Криворівня

Портрети мешканок сел. Криворівня, Івано-Франківська обл.
Автор фотографії Параска Плитка-Горицвіт.
Надано Громадою села Криворівня





Вікно у робочому просторі колишньої майстерні Тетяни Яблонської, а нині майстерні її доньки, художниці Гаяне Атаян, виходить на північ. Саме тут були створені портрети друзів і близьких, картина «Льон» та інші. У цьому просторі все лишилося так, як було за Яблонської. Картини висять так само й на тих самих цвяхах, що їх прибила Яблонська, і навіть сніп із «Льону» так само прикрашає кімнату, — щоправда, тепер він значно меншого розміру. Білі стіни майстерні, що колись фарбувала художниця, зберігають її почерк. На них вона залишала нотатки й навіть телефони людей, із якими контактувала. У такій «музеефікованій» атмосфері якнайкраще розуміється те, якою була сама Яблонська.

Цю майстерню у дворі Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури України можна назвати легендарною. У 1930-ті вона належала Федору Кричевському (1879–1947), згодом відійшла Олексію Шовкуненку (1884–1974), а у середині 1970-х років — Тетяні Яблонській. Після неї майстерню Спілки художників зайняла Гаяне Атаян. Імовірно що будівлю, в якій розташована майстерня, проектував Василь Кричевський (1872–1952), і Федір обрав собі найкраще приміщення для роботи. Як «документ» із минулого на антресолях досі лежать старі золотаві підрамники Кричевського.

У своїй знаменитій лекції «Своя кімната» британська письменниця Вірджинія Вулф говорить про те, що місце письменниці обмежувалося своєю кімнатою, у якій вона творила. Цей простір не міг бути ширшим за стіни їхніх приватних кабінетів. Як і для письменниць, майстерні художниць мають особливе значення. Це — місце, де індивідуальний досвід і переживання трансформуються у твори, спрямовані до широкого загалу. А проте важливим стає не лише сам твір, але й метод та процес створення роботи. Кожна з художниць володіє індивідуальною технікою, працює з матеріалами, які обирає. Ця процесуальність так само робить авторок цікавими для дослідників мистецтва.

У цьому фотопроєкті ми не змогли б відтворити «свій простір» художниць, але спробуємо показати те, як його облаштували авторки різних поколінь українського мистецтва.





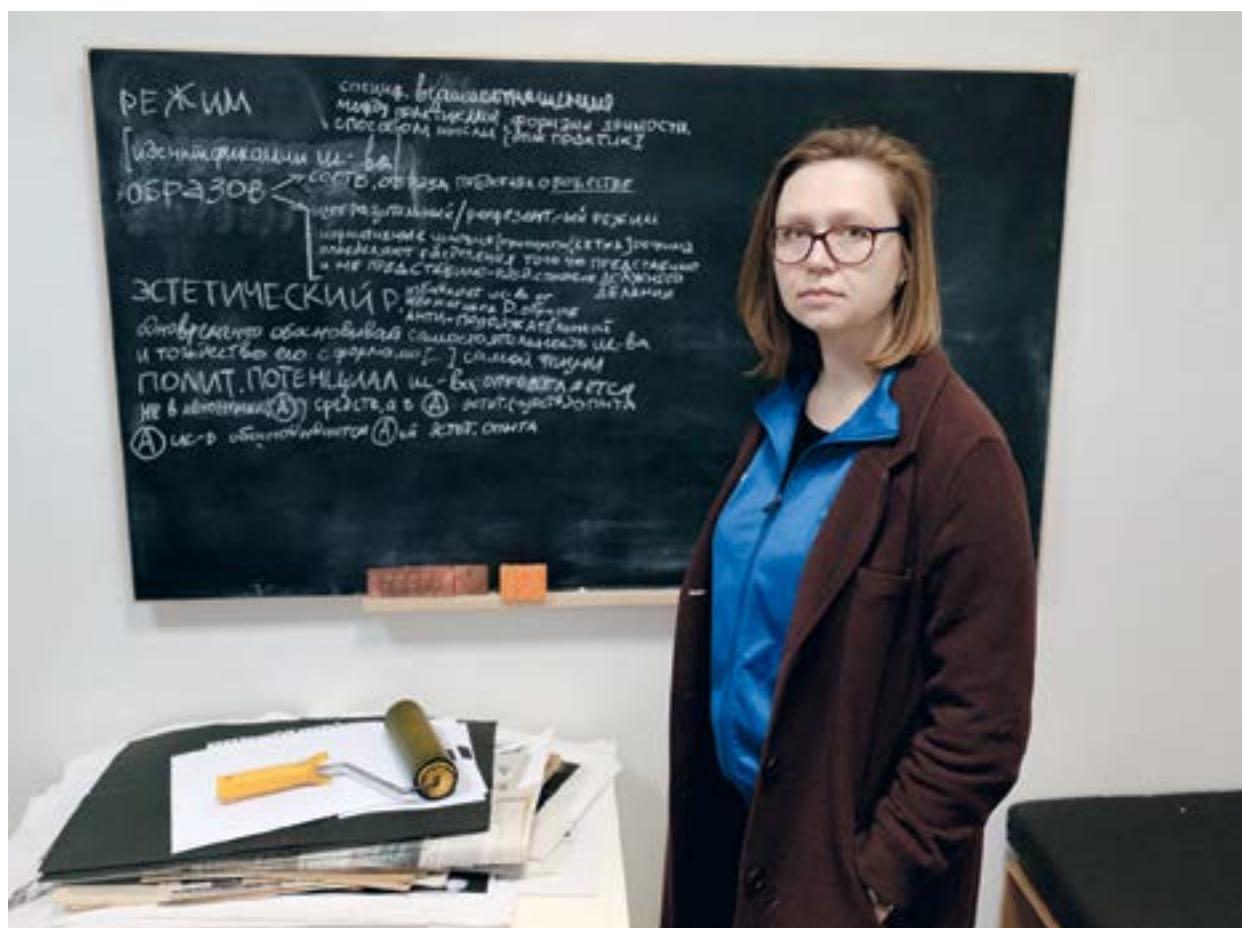






























ДОДАТКИ



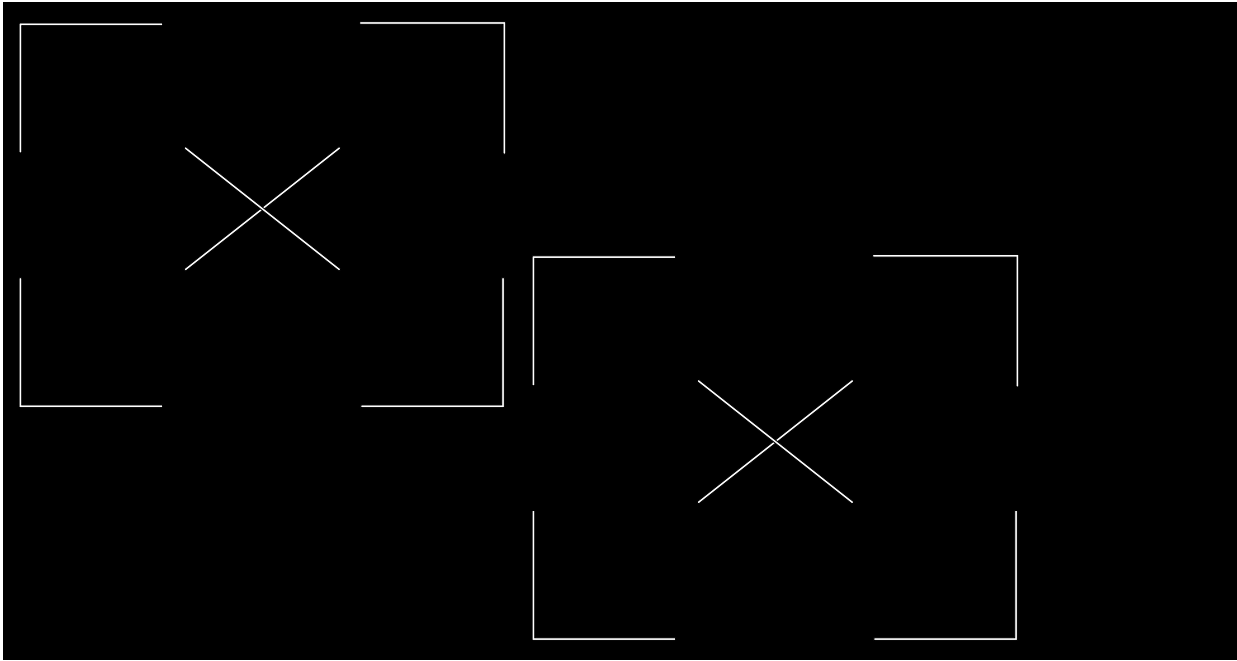


Дати: 1993

Місце: Галерея «Децима» (у фойє Державного музею етнографії та художнього промислу; площа Ринок, 10, Львів, Україна)

Куратор: Юрій Соколов

Серед учасниць: Ольга Блажко, Зоряна Гарбар, Антоніна Денісюк, Галина Жегульська, Оксана-Ганна Липа, Вікторія Ковальчук, Марія Ліхтштайнер, Гера Левицька, Тетяна Мун, Ольга Мілентій, Ірина Сильвестрова, Марина Скугарєва, Тетяна Флоринська.



ВИСТАВКА «РОТ МЕДУЗИ»

Дати: 23 лютого — 05 березня 1995

Місце: Центр сучасного мистецтва «Брама» (вул. Трьохсвятительська, 8, Київ, Україна)

Кураторка: Наталя Філоненко

Серед учасниць та учасників: Леонід Вартиванов, Тетяна Галочкіна, Олександр Гнилицький, Ілля Ісупов, Ірина Ластовкіна, Катрін Мате-Бюрєнд, Дмитро Орешніков, Вікторія Пархоменко, Ольга Петрова, Олександра Прахова, Арсен Савадов та Георгій Сенченко, Марина Скугарєва, Зоя Сокол, Валерія Трубіна, Микола Трох, Ілля Чічкан, Кирило Чічкан, Юлія Укадер.



Вигляд експозиції виставки «Рот Медузи».
Усі фотографії надані Наталею Філоненко

Дати: 30 травня — 06 липня 2003

Місце: Центр сучасного мистецтва при НаУКМА (вул. Г. Сковороди, 2, Київ, Україна)

Кураторка: Олеся Островська-Люта

Серед учасниць: Богна Бурска, Маргарита Зінець, Алевтина Кахідзе, Ніколета Марковіч.



Роботи та вигляд експозиції виставки «Ніжність», 1995.
Усі фотографії надані Центром сучасного мистецтва

ВИСТАВКА «Гендер в ІЗОЛЯЦІЇ: право на самоконструювання в умовах патріархату»

Дати: 20 квітня — 8 червня 2012

Місце: Галерея «Медпункт», Фонд ІЗОЛЯЦІЯ. ПЛАТФОРМА КУЛЬТУРНИХ ІНІЦІАТИВ

(вул. Світлого шляху, 3, Донецьк, Україна)

Кураторка: Олена Олександра Червоник

Серед учасниць та учасників: Sunchrodogs (Таня Щеглова та Роман Новен), Роман Боднарчук, Ксенія Гнилицька, Жанна Кадірова, Аліна Клейтман, Маша Куликовська, Любов Малікова, Вікторія МIRONЮК, Лада Наконечна, Марина Скугарева, Олексій Салманов, Леся Хоменко, Маша Шубіна.



Монтаж та вигляд експозиції виставки
«Гендер в ІЗОЛЯЦІЇ: право на самоконструювання в умовах
патріархату». Автор фотографій Дмитро Сергєєв.
Усі фотографії надані Фондом ІЗОЛЯЦІЯ

ВИСТАВКА «ЩО В МЕНЕ Є ВІД ЖІНКИ?»

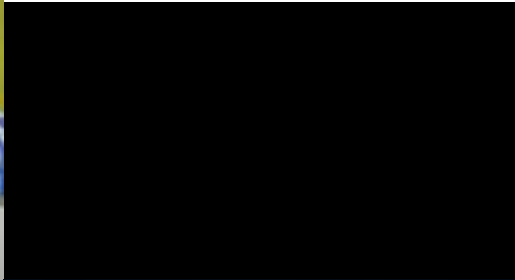
Дати: 19 листопада — 21 грудня 2015

216

Місце: Центр візуальної культури (вул. Глибочицька, 44, Київ, Україна)

Кураторка: Оксана Брюховецька

Серед учасниць: Анна Баумгарт, Оксана Брюховецька, Ксенія Гнилицька, Івона Демко, Гриця Ерде, Алісія Жебровська, Аліна Клейтман, Урсула Клуз-Кнопек, Аліна Колиця, Ірина Кудря, Марія Куликовська, Анка Лесняк, Валентина Петрова, Алека Поліс, Ева Юшкевіч, Зузанна Янін, Аліна Якубенко.



Експозиція та роботи з виставки «Що в мене є від жінки».
Усі фотографії надані Оксаною Брюховецькою

ВИСТАВКА «МАТЕРИНСТВО»

Дати: 6 — 19 березня 2015

Місце: Центр візуальної культури (вул. Глибочицька, 44, Київ, Україна)

Кураторка: Оксана Брюховецька

Серед учасниць: Оксана Брюховецька, Марина Віннік, Анна Вітт, Ксенія Гнилицька, Маша Годованная, Аліна Клейтман, Йоанна Райковська, Емма Торсандер, Анна Фабріціус, Марта Фрей, Тетяна Фьодорова, Ельжбета Яблонська, Аліна Якубенко.



Експозиція та роботи з виставки «Материнство».
Усі фотографії надані Оксаною Брюховецькою

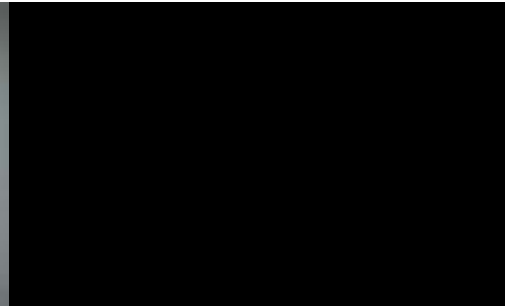
217 **ВИСТАВКА «ТЕХТУС. ВИШИВКА, ТЕКСТИЛЬ, ФЕМІНІЗМ»**

Дати: 8 березня — 9 квітня 2017

Місце: Центр візуальної культури (вул. Глибочицька, 44, Київ, Україна)

Кураторка: Оксана Брюховецька

Серед учасниць: Софія Временная, Ксенія Гнилицька, Анна Звягінцева, Аліна Клейтман, Аліна Копиця, Тетяна Корнєєва, Ірина Кудря, Оксана Брюховецька, Валентина Петрова, Анна Сорокова, Ірина Стасюк, Олеся Трофименко, «Швеми», Анна Щербина.



Експозиція та роботи з виставки «ТЕХТУС. Вишивка, текстиль, фемінізм». Усі фотографії надані Оксаною Брюховецькою.

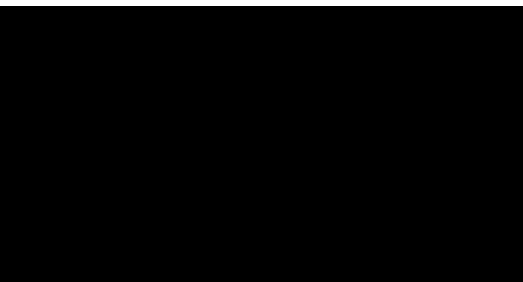
ВИСТАВКА «СВІЙ ПРОСТІР»

Дати: 30 жовтня 2018 — 06 січня 2019

Місце: PinchukArtCentre (вул. Велика Васильківська/Басейна 1/3-2, Київ, Україна)

Кураторки: Тетяна Кочубінська та Тетяна Жмурко

Серед учасниць та учасників: Євгенія Белорусець, Яна Бистрова, Катерина Білокур, Катерина Єрмолаєва, Маргарита Жаркова, Анна Звягінцева, Семен Йоффе, Жанна Кадирова, Оксана Казьміна, Алевтина Кахідзе, Аліна Клейтман, Аліна Копиця, Оксана Павленко, Марія Примаченко, Поліна Райко, Влада Ралко, Марина Скугарєва, Ганна Собачко-Шостак, Микола Трох, Олександр Чекменєв, Оксана Чепелик та Анна Щербина.



Експозиція та роботи з виставки «Свій простір». Автор усіх фотографій Максим Білоусов

Це незалежна приватна міжнародна благодійна організація.

Фонд створив 2006 року бізнесмен і громадський діяч Віктор Пінчук. Мета Фонду — дати можливість новим поколінням змінити країну і світ. Для її реалізації уже більше як десять років розробляються проекти і будується партнерство в самій Україні та поза її межами. З 2006 року в проекти, спрямовані на трансформацію України, інвестовано понад 125 млн доларів США.

Проекти Фонду Віктора Пінчука охоплюють мережу центрів допомоги новонародженим «Колиски надії», найбільшу в Україні приватну загальнонаціональну програму з підтримки талановитої молоді «Завтра.UA», освітній проект «Всесвітні студії» (гранти українцям на здобуття вищої освіти за кордоном), центр сучасного мистецтва PinchukArtCentre — найбільший арт-центр в Україні і східноєвропейському регіоні, що надає вільний доступ до сучасного мистецтва, яке надихає мислити по-новому. Фонд підтримує міжнародну мережу YES (Ялтинська європейська стратегія), засновану 2004 року; це найбільша неурядова платформа в Україні й регіоні, покликана сприяти інтеграції України у Європу та світ.

Також Фонд виступив ініціатором і дав грант на створення загальнонаціональної онлайн-платформи «Українська біржа благодійності», спрямованої на розвиток громадянської філантропії в країні. Фонд є членом Європейського центру фондів та Українського форуму грантодавців, співпрацює з Глобальною ініціативою Клінтона, Атлантичною радою, Фондом віри Тоні Блера та іншими неурядовими організаціями.

PINCHUK ART CENTRE,

що його у вересні 2006 року створив український бізнесмен і філантроп Віктор Пінчук, — це найбільший і найдинамічніший приватний центр сучасного мистецтва в Центральній і Східній Європі. Більше як 2,7 мільйона людей, переважно молодих українців, відвідали PinchukArtCentre з 2006 року. Протягом свого існування PinchukArtCentre представив в Україні роботи понад 150 митців з усього світу, пропонуючи вільний доступ до нових ідей, поглядів та емоцій.

Арт-центр — один із проектів Фонду Віктора Пінчука — працює на розвиток талантів і громадянського суспільства, підтримує цінності свободи, демократії, індивідуальності та критичного мислення.

Уже більше як 10 років арт-центр — єдине місце в Україні, яке пропонує послідовну програму: великі персональні виставки, тематичні експозиції, побудовані довкола нових робіт чільних світових митців, та тривала праця, покликана підживлювати і підтримувати нову українську арт-сцену.

Завдяки виставкам і динамічній публічній програмі арт-центр став осередком інтелектуальної і мистецької енергії, що сприяє формуванню свідомості нового покоління, спроможного думати, виходячи за межі звичного, та наділяє ці нові покоління здатністю модернізувати і змінювати суспільство.

Програми арт-центру апелюють до національної ідентичності і є відповіддю на міжнародні виклики. Його роботу спрямовано на те, щоб представити широкому загалу чільних митців світу. PinchukArtCentre інвестує у нове

покоління. У 2009 році засновано премію PinchukArtCentre Prize для сучасних молодих українських художників віком до 35 років та Future Generation Art Prize — першу глобальну арт-премію для молодих митців з усього світу. Завдяки цим преміям, які присуджуються раз на два роки кожна, PinchukArtCentre став провідним хабом для найкращих молодих художників у всьому світі і в Україні.

PinchukArtCentre представляв Україну на Венеціанській бієнале 2007, 2009, 2015 років та організовував заходи в рамках паралельної програми бієнале 2011, 2013 і 2017 років.

У 2016 році PinchukArtCentre запустив Дослідницьку платформу — відкриту платформу для інтелектуальних пошуків та досліджень, мета яких — створити живий архів українського мистецтва від початку 1980-х років до сьогодні. Доступна для всіх, Дослідницька платформа — це передовий проект, покликаний зберегти, каталогізувати і перекласти історичну інформацію, яка має вирішальне значення для критичної рефлексії про українську ідентичність сьогодні і завтра.

ДОСЛІДНИЦЬКА ПЛАТФОРМА PINCHUK ART CENTRE

Дослідницька платформа — відкритий майданчик для мислення, досліджень і діалогу, заснований при PinchukArtCentre у лютому 2016 року, який займається сучасним українським мистецтвом та поєднує дослідження з виставковими й освітніми проектами.

Дослідницька платформа стала одним із найбільших центрів вивчення сучасного українського мистецтва. Завдяки інституційній співпраці і підтримці приватних осіб, які жертвували особисті архіви та ділилися маловідомою інформацією, тут накопичено великий масив матеріалів.

Завдання Дослідницької платформи — зберегти, каталогізувати і переосмислити зібрану інформацію. Це академічний проект, покликаний створити живий архів українського сучасного мистецтва від початку 1980-х років і до наших днів. Команда Дослідницької платформи вивчає широкий інституційний і особистий контекст мистецьких практик в Україні та закладає підвалини для дальшого аналізу поколіннєвих змін. Цей підхід заохочує до нових інтерпретацій і перепрочитання новітньої історії українського мистецтва.

Дослідницька платформа відкрита для партнерства в Україні і поза нею, для обміну знаннями й досвідом у царині українського мистецтва та архівування.

Гаяне Атаян
Оксані Брюховецькій
Світлані Веденєєвій
Ганні Войтенко
Максиму та Юлії Волошиним
Тетяні Галочкіній
Дмитру Горбачову
Родині Алли Горської
Борису та Тетяні Гриньовим
Костянтину Дорошенку
Юлії Жарковій
Лесі Заяць
Вадиму Ількову
Дмитру Кавсану
Христині Любові Кармінській
Алевтині Кахідзе
Наталі Космолинській
Ігорю Кривінському
Родині Олени Кудінової
Людмилі Лисенко
Володимиру Мельниченку
Валерію Мілосердову
Євгену Нікіфорову
Олесі Островській-Лютій
Катерині Радченко
Владі Ралко
Ганні Сидоренко
Катерині Тихоненко
Ірині Уманцевій
Вікторії Фещук
Наталі Філоненко
Михайлу Французову
Оксані Чепелик

БО Творча спадщина Марії Примаченко
Громаді села Криворівня
Колекції Березницьких
Музею сучасного мистецтва Одеси
Музею Харківської школи фотографії
Музею шістдесятництва Музею історії міста Києва
Національному художньому музею України
НКММК «Мистецький Арсенал»
Польському Інституту у Києві /
Instytut Polski w Kijowie
Фонду ІЗОЛЯЦІЯ. ПЛАТФОРМА
КУЛЬТУРНИХ ІНІЦІАТИВ
Центральному державному архіву-музею
літератури і мистецтва України
CSM — Центру сучасного мистецтва
Метод Фонду

та всім іншим, хто сприяв створенню книжки

Арт-директор:
Бйорн Гельдхоф

Виконавчий директор:
Дмитро Логвин

Кураторка
Дослідницької платформи:
Тетяна Кочубінська

Менеджерка
Дослідницької платформи:
Ксенія Малих

Дослідницька платформа:
Галина Глеба
Тетяна Жмурко
Катерина Яковленко

Молодші кураторки:
Олександра Трянова
Валерія Шиллер

Архівістка:
Катерина Лазаревич

Бібліотекарки:
Світлана Веденєєва
Беата Нагорняк

Менеджерки освітніх
та публічних програм:
Ганна Циба
Ольга Шишлова

Менеджерки проектів:
Оксана Підварко
Олена Тороп

Директорка з комунікацій:
Наталія Вовк

Керівниця управління
комунікацій
благодійних проектів:
Надія Ватulyова

PR-менеджерка:
Олександра Рашевська

Керівник
Digital-комунікацій:
Нікіта Дерев'янченко

Технічний директор:
Ігор Стефанович

Головний інженер:
Костянтин Щербаков

Головна бухгалтерка:
Людмила Стеля

Бухгалтерка:
Вікторія Прокопенко

Всі права застережено
Організатор: PinchukArtCentre
1/3-2, Блок "А", вул. Велика
Васильківська / Басейна, Київ,
Україна

ISBN 978-617-7765-03-4

Підписано до друку 24.04.2019

Формат 70x100/16

Папір Arctic Volume White

Гарнітура Gerbera

Друк офсетний

Виготовлено ТОВ «ПАБЛІШ ПРО»

www.publishpro.com.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 5400 від 26.07.2017

Дистрибуція

LAZUTKINA.COM