

ПАРКОМУНА

місце _____ спільнота _____ явище

УДК 75.071.1:061.23Паркомуна(477-25)"1990/1994"

П18

Паркомуна. Місце. Спільнота. Явище. — К. : Publish Pro, 2018. — 208 с.

ISBN 978-966-97696-4-0

Книжку «Паркомуна. Місце. Спільнота. Явище» присвячено діяльності сквоту художників, який існував у Києві на вулиці Паризької Комуні (нині — вул. Михайлівська) у 1990–1994 роках.

У книжці розповідається про коло митців, яке утворилося навколо сквоту, про значення місця і ситуації переходової доби, що вплинуло на формування світогляду митців. Це спроба передати кипучу атмосферу 1990-х років, пов'язану передусім з активною творчістю і бурхливою виставковою діяльністю, що розглядається в нерозривному зв'язку з щоденним побутом, у якому панувало відчуття шаленої свободи й утвердження інакшого статусу митця.

Автор-упорядник

Тетяна Кочубінська

Тексти: Костянтин Дорошенко, Тетяна Жмурко, Тетяна Кочубінська,

Ксенія Малих, Катерина Яковленко

Редактор

Ярина Цимбал

Коректор

Олена Тихоненко

Перекладач з англійської на українську мову

Ярослава Стріха

Дизайн та верстка

Альона Соломадіна

Корекція кольору

Яна Старик

У книжці використано фотографії Ігоря Головлєва, Олександра Друганова, Сергія Ілліна, Ігоря Кривінського, Валерія Милосердова, Ігоря Тишенка, Миколи Троха, Олександра Шевчука, Юрія Яновича, а також фотографії невідомих авторів, надані власниками приватних архівів.

© усіх зображень належить їхнім власникам.

Висловлюємо особливу подяку всім авторам фотографій і моделям, чиї імена не вказано в публікації, та з якими ми намагалися, але не змогли зв'язатися. Завдяки їм ця книжка стала можливою.

Видано з нагоди виставки

«Паркомуна. Місце. Спільнота. Явище»

в рамках Дослідницької платформи

PinchukArtCentre

| ДОСЛІДНИЦЬКА ПЛАТФОРМА |

06 ПЕРЕДМОВА
Бйорн Гельдхоф

КРИТИЧНИЙ ПОГЛЯД

12 ПІЗНЬОРАДЯНСЬКА
КИЇВСЬКА БОГЕМА:
ПРО ЗНАЧЕННЯ СКВОТУ
«ПАРИЗЬКА КОМУНА»
Тетяна Кочубінська

18 ФОРМУВАННЯ
І СТАНОВЛЕННЯ СКВОТУ
«ПАРИЗЬКА КОМУНА»
В КИЄВІ
Катерина Яковленко

50 ВІД ВАВИЛОНА
ДО ПАРКАНУ:
ВИСТАВКИ
ХУДОЖНИКІВ КОЛА
«ПАРИЗЬКОЇ КОМУНИ»
(1987–1994)
Ксенія Малих
Катерина Яковленко

68 ДВА СЛОВА
ПРО ЖИВОПИС
Тетяна Жмурко

102 СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ
ДО РОЗДІЛУ

АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ

108 АФІШІ / ЗАПРОШЕННЯ
120 РУКОПИСИ
130 ПУБЛІКАЦІЇ В ГАЗЕТАХ
136 СКАНОВАНІ ФОТОПЛІВКИ
142 СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ
ДО РОЗДІЛУ

ІСТОРИЯ/КОНТЕКСТ

146 МАЄМО ТЕ, ЩО МАЄМО.
ПРОЦЕСИ, ПРОБЛЕМИ
ТА НАДІЇ РАДЯНСЬКОЇ
І ПОСТРАДЯНСЬКОЇ
УКРАЇНИ КІНЦЯ 1980-х —
ПОЧАТКУ 1990-х РОКІВ
Костянтин Дорошенко

170 СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ
ДО РОЗДІЛУ

172 СИНХРОНІСТИЧНА
ТАБЛИЦЯ
Олександр Соловйов
Валерія Шиллер
Тарас Шульга

ДОДАТКИ

184 БІОГРАФІЇ
192 ІНСТИТУЦІЇ
194 ВИБРАНА БІБЛІОГРАФІЯ
202 ФОНД
ВІКТОРА ПІНЧУКА
204 PINCHUKARTCENTRE
205 ДОСЛІДНИЦЬКА
ПЛАТФОРМА
206 ПОДЯКА

PinchukArtCentre уже більше як десять років заохочує молоде покоління вірити в майбутнє і розбудовувати його в Україні і для неї. Проте неможливо творити майбутнє, не зрозумівши і не описавши власну історію. Саме це надихнуло нас заснувати Дослідницьку платформу. За підтримки цілої команди молодих дослідників, митців і мистецтвознавців PinchukArtCentre узяв на себе відповідальне завдання створити історичний архів новітнього українського мистецтва.

Проте самого архіву не досить: ми повинні започаткувати діалог і дискусію. Тому час від часу ми на кілька місяців відводимо частину PinchukArtCentre під проекти, які спираються на наші дослідження. Експозиції, до розробки яких часто залучають запрошених кураторів, мають підважити усталені загальники і запропонувати концепції, що вдихнуть нове життя в історичні події й моменти, рухи, твори чи спадщину окремих митців, дозволять глянути на них по-новому.

«Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище» започатковує серію виставок, які досліджують специфічний, географічно окреслений момент в історії українського мистецтва. Ідеться про час, коли Київ став не лише важливим творчим середовищем, а й столицею культурних зсувів у сучасному українському мистецтві.

«Паризька Комуна» — це назва вулиці, будинок, рух, дружба і стиль життя, які протривали заледве чотири роки, але залишили слід у творчості своїх учасників та в уяві наступних поколінь.

Завдання цього видання і пов'язаної з ним виставки — поглибити розуміння того періоду й місця, окреслити момент, на якому виразно позначився тогочасний соціополітичний український контекст.

Це перше видання в серії, яка спирається на відкриття й архівну роботу Дослідницької платформи PinchukArtCentre.

Бйорн Гельдхоф

У КОЖНІЙ НОВІЙ МАЙСТЕРНІ САША НАСАМПЕРЕД ВІШАВ
БЕЖЕВУ ФРАНЦУЗЬКУ ШТОРУ, КОЛИСЬ ПОЗИЧЕНУ В СПІЛЦІ
ХУДОЖНИКІВ, ЗБИВАВ ІЗ ПІДРУЧНИХ МАТЕРІАЛІВ ПАЛІТРУ
І НАБИВАВ ПОЛОТНО НА СТІНУ З БОКОВИМ СВІТЛОМ.
ЦЯ ШТОРА ВІДГОРОДЖУВАЛА НАС ВІД РЕАЛЬНОГО СВІТУ,
ДЕ ПОЧИНАЛИСЯ «ЛИХІ 90-ті». МИ ПОЧУВАЛИСЯ ГЕРОЯМИ
БУЛГАКОВСЬКОЇ «БІЛОЇ ГВАРДІЇ». НЕВАЖЛИВО, ХТО ТАМ
БУВ ЗА КРЕМОВИМИ ШТОРАМИ, — ЧЕРВОНІ ЧИ БІЛІ.
МИ ЖИЛИ У СВОЄМУ ПАРАЛЕЛЬНОМУ СВІТІ, ДЕ ГЕРОЯМИ
БУЛИ МОЦАРТ І НАПОЛЕОН, МІСЯЧНИЙ МИСЛИВЕЦЬ
І БУРАТИНО, ІНФАНТА І ФУТУРИСТ. ПАХЛО КОСМІЧНИМ
СУПОМ І КВІТАМИ-ВБИВЦЯМИ.

НАТАЛЯ ФІЛОНЕНКО

КРИТИЧНИЙ
ПОГЛЯД
КРИТИЧНИЙ
ПОГЛЯД

КРИТИЧНИЙ
ПОГЛЯД
КРИТИЧНИЙ
ПОГЛЯД

Пізньорадянська київська богема: про значення сквоту «Паризька комуна»

ТЕТЯНА КОЧУБІНСЬКА

Олег Аронсон у книжці «Богема: досвід спільноти» завважив, що «історія богеми пишеться не стільки за документами, скільки за літературними творами»¹. Те саме можна сказати і про сквот на вул. Паризької Комуни в Києві, адже його історію ми пізнаємо крізь мемуарний досвід, описаний у категоріях драйву й ейфорії, шалених експериментів і свободи, через стан внутрішнього визволення і «розкриття душі».

Аналіз мистецтва Паркомуни теж реалізується переважно в «побутово-революційній» площині, де мистецька практика розщеплюється у «теплоті варіння борщу». Ця стаття — спроба розібратися, у чому полягає феномен «Паризької комуни», та розглянути її діяльність крізь оптику «богеми» у контексті пізньорадянської культури.

¹ Аронсон, Олег. Богема: опыт сообщества / Олег Аронсон. — М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. — С. 17.



Паркомуну відкриває одну зі сторінок історії сучасного українського мистецтва (у його київській версії) і водночас втілює трансформаційні процеси, характерні для пізньорадянської епохи. У своїй мистецькій практиці Паркомуну — продукт пізньорадянської культури, позначеної ідеологічними послабленнями, новими умовами життя, що водночас означили і приєднання радянської доби, відкривши простір для нових форм буття.

На межі 1980–1990-х художні осередки в Україні існували відокремлено: переломні художні процеси у Харкові, Львові, Одесі, Ужгороді відбувалися ніби в паралельних, не дотичних одне до одного світах. У кожного були своя парадигма, яка позначала світоглядні зсуви, і свій відлік сучасного мистецтва. У Києві таку парадигму засвідчила діяльність сквоту на вул. Паризької Комуни. Його історія обросла домислами, перебільшеннями і плітками, що породили міф «Паризької комуни» як мистецького явища, з якого можна починати історію сучасного мистецтва України. Трактують, скажімо, «Печалі Клеопатри» Арсена Савадова та Георгія Сенченка (іл. на стор. 70) як точки відліку цієї історії справджується передусім для Києва і великою мірою для творчості «паркомівців». Однак сьогодні таке твердження звужує розуміння сучасного українського мистецтва до локального київського художнього середовища з його живописоцентризмом.

Паркомуну — це історичний етап, законсервований у часі й просторі соціально-культурний осередок. Феномен Паркомуну цікавий, мабуть, насамперед не впровадженням нової мови у мистецтві, а новою соціокультурною моделлю мистецького гуртожитку. Сквот, який виник у період відсутності регламентованої і прийнятної системи координат, своїм існуванням позначив період «міжсистем'я», тривалої паузи в очікуванні нових розрядок. Водночас «перебування у проміжку, в ситуації переходу від одного соціального стану до іншого, виводить богему за межі соціального взагалі»². Справді, учасники Паркомуну своїм побутом і перформативними «вихватками» насамперед утверджували ненормативність, асоціальність, інакший спосіб світосприйняття. Більше того, утверджували інший статус митця — без замовника, без наставника

² Аронсон, Олег. Богема: опыт сообщества / Олег Аронсон. — М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. — С. 33.

15 (хоча на якомусь етапі цю роль узяв на себе «Ленін» Паркомуну Олександр Соловйов), сповідуючи ідею мистецтва заради мистецтва — декадансні ідеї межі XIX–XX століть із притаманними їм естетизмом, історизмом, карнавальністю. Усе це оприявнюється у творчості «паркомівців». Карнавалізація життя виражалася не тільки в живописі, а й у самому способі існування. Паркомуну, попри відсутність маніфестів і програм, декларувала антисистемність, свободу світобачення, яка полягала в антиідеологічній, вільній поведінці художника / творця. Інакшість, небувалість, дивацтво визнавалися новою нормою.

Очевидно, у цих змінах поведінкової моделі і закладено історичну цінність Паркомуну. Аронсон назвав спосіб існування так званої радянської богемі формою спротиву³. Якоюсь мірою Паркомуну успадкувала цю традицію з радянського досвіду, однак це вже спротив не владному, режимному, а форма буття — спротив усьому системному, міщанству і безкультур'ю.

Діяльність сквоту припала на складний період повалення «ідолів» і невизначеності, пошуку власної ролі і місця у повному запитанні світі, переосмислення цінностей і неможливості визнати правоту чи неправоту, коли будь-що піддавалося сумніву: «Саме життя так обернулося, що не було можливості відрізнити героїзм від злочину, а захист “законності і порядку” від такої речі, як захист всевладдя старої номенклатури і нових олігархів»⁴. Це був час, коли «неповага» до владного поширювалася і навіть культивувалася, а недотримання владних офіційних бюрократичних настанов утверджувалося як норма. Таке протиставлення «я» і «влада» існувало й далі, але страх перед владним змінила зневага до нього: «...з якогось моменту виникає неповага до влади. Вона безмежна, але сумнівна. Вона не явлена у вигляді переконливого й наочного механізму дії, і в підсумку виникає непевність і навіть сумнівність самого факту влади»⁵. У такій ситуації безпритульності художники знайшли прихисток у сквоті, де вже було створено альтернативний світ. Ця спроба «сховатися в мушлі» стала реакцією на соціальний переворот. Однак це характерно, мабуть, для початкового «героїчного» періоду Паркомуну — до перших міжнародних виставок і комерційних успіхів братів по цеху.

Художники Паркомуну розвивалися на тлі переломних складних процесів у радянській Україні наприкінці 1980-х — у 1990-х роках. Політичні події в часи розпаду великих наративів та ідеологій спровокували мистецтво, яке по суті своїй було вкрай аполітичним і декларувало відстороненість від соціуму. Однак відмова від заідеологизованого мистецтва — це і був на той час ідеологічний жест, який заклав підвалини для створення нової ліберальної культури.

Свобода в буденному житті рівноцінно переносилася на творчість художників, котрі в самому способі життя втілювали романтичні образи героїв «Асси» і гасло «Перемен требуют наши сердца»⁶. З погляду мистецтва, найпліднішим періодом життя «паркомівців» став сквот на вулиці Леніна, що його надалі в історіографії увібрало явище «Паризької комуни». Саме там було створено знакові роботи Олександра Гнилицького, Дмитра Кавсана, Валерії Трубіної та ін.

³ Там само. — С. 51.

⁴ Якимович, Александр. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. — М.: Искусство-XXI век, 2009. — С. 388.

⁵ Там само. — С. 362.

⁶ «Асса» (1987) — культовий фільм російського режисера Сергія Соловйова часів «перебудови», у якому показано життя тогочасної неформальної творчої спільноти. У кінці фільму звучить пісня Віктора Цоя «Хочу перемены!».

Тобто процес змін і становлення нової київської живописної школи на початку 1990-х уже відбувся: «Історія нового українського мистецтва почалася за три роки до того моменту, коли Україна проголосила свою незалежність»⁷.

Чи було мистецтво Паркомуні початком нового, а чи, навпаки, завершальною стадією великого проекту радянського мистецтва і продуктом його пізньорадянського етапу? Очевидно, мистецтво Паркомуні окреслює добу переходу — від пізньорадянського періоду до становлення нової ліберальної моделі життя. Художники обрали форму втечі, що базувалася на нехтуванні всього системного. Водночас вони далі розробляли форму великої картини, на якій звичних робітників і колгоспників замінили лабіринти кодів, знаків, інтерпретацій і смислів.

У цей час «паркомівці» освоюють нові й незвичні для них, але вже пройдені на Заході практики спілкування з професійною спільнотою, як-от розмови з кураторами, критиками, обговорення виставок, які в Києві тоді зводилися переважно до показу окремих творів і тільки-но починали окреслювати певні кола митців. Такий процес соціалізації і «дорослішання» типовий для пізньорадянського контексту. Згадуючи ці переломні роки, російський художник Юрій Альберт так описував той час: «Я тепер розумію, що ситуація була доволі ілюзорною, але пам'ятаю, що був момент, коли я збирався щось робити і, не замислюючись, брав формат 2 на 1,5 метри. Це дуже змінило свідомість: пішли перші виставки, і наша якась домашня діяльність, навіть не домашня, а підпільна, перетворилася на діяльність публічну. [...] Раніше глядачами були ми самі. [...] А тепер потрібно було щось виготовляти й показувати»⁸.

На Паркомуні подібні процеси відбувалися пізніше, ніж у Москві. Що кардинально відрізняє Паркомуну, так це відсутність досвіду андеграунду. «Паркомівці» не знали того ризику, який міг спіткати художників у неофіційних колах. Їхнє становлення припадало на період після Молодіжних виставок 1986 і 1987 років⁹. Ці митці ніколи не були нонконформістами, проте для бюрократичного Києва вони становили контркультурну тусовку.

Хоча Паркомуну існувала дуже короткий час, лише чотири роки, діяльність сквоту можна умовно поділити на два етапи. Перший етап позначено пошуками притулку, який митці знайшли у сквоті, в колективі, де мистецтво було способом спілкування. На зміну їм прийшли перші продажі, успішні виставки колег, зокрема в ЦДХ¹⁰, перші подорожі за кордон. І це стало маркером пошуку індивідуального, намагання знайти власний голос і засвідчити його унікальність. Паркомуну краще характеризує означення не спільноти, а тусовки у формулюванні Віктора Мізіано: «Об'єднання людей, націлених радше на індивідуальне самоствердження, ніж на консолідацію. Тому тусовка 90-х — це була внутрішньо конфліктна, саморуйнівна спільнота»¹¹.

⁷ Акинша, Константин. Жертвы живопису / Константин Акинша // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. Сборник текстов. — Одесса, 1999. — С. 52.

⁸ Кизевальтер, Георгий. Юрий Альберт: «До 1986 года мы жили в странном замкнутом мирке» / Георгий Кизевальтер // Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР / Сбор. материалов; ред.-сост. Георгий Кизевальтер. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — С. 51–52.

⁹ Ідеться про 17-ту Молодіжну виставку МОСХу, організовану без цензури виставкому (див.: Даниил Дондурей: Культура упаковок [Електронний ресурс] // Художественный журнал. — 2003. — № 53. — Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/53/dondurey/>) та останню Всесоюзну художню виставку «Молодість країни», на якій виставлялася «Печаль Клеопатри» Савадова / Сенченка.

¹⁰ Ідеться про персональні виставки Олега Голосія (12–26 жовтня) та Арсена Савадова / Георгія Сенченка (1–17 листопада), які відбулися 1991 року в залах Центрального будинку художника в Москві.

¹¹ Цит. за: От тусовки к корпорации [Електронний ресурс] // Художественный журнал. — 2001. — № 41. — Режим доступу: <http://xz.gif.ru/numbers/41/tusovka-corporation/>

17 Діяльність Паркомуні можна окреслити метафорою «коротке ХХ століття», адже за чотири роки її існування «паркомівці» були свідками падіння радянської системи, виникнення нової держави, учасниками перших поїздок за «залізну завісу», експериментів у мистецтві тощо. Їхнє значення можна описати в різних площинах.

Паркомуну характеризує насамперед заперечення будь-чого системного, що вписує її у тодішній західний контекст «антисистеми культури»¹². Ситуація, у якій формувалося світосприйняття паркомівців, типова для світовідчуття пізньорадянської людини. Це ситуація втрати орієнтирів, що спонукало творчих людей гуртуватися в осередки обраних, однодумців, у яких взаємодія була потрібною як дихання. Живопис «паркомівців» за культурними кодами тяжіє до постмодернізму і водночас завершує еру великої картини радянського мистецтва. Власне, своїм живописом, що засвідчив можливість комерційного успіху, вони ствердили примат живописної традиції на противагу дискурсивній.

Усвідомлення ринкової конкурентоспроможності, мабуть, узяло гору. Виразний індивідуалізм відносить художників Паркомуні до нового часу — 1990-х років, коли кожен виживає сам, відповідає тільки за себе, займається власною кар'єрою і шукає своє місце під сонцем. Доба колективного завершилася, старі комунікативні зв'язки було порушено. Твердження про те, що «богема і спільнота виявляють себе у зниканні»¹³, цілком справедливе для Паркомуні. Це була спільнота яскравих індивідуальностей, які проявлялися через свою спорідненість, люди жесту, котрі залишили по собі яскраву пам'ять в історії українського мистецтва переходової доби.

¹² Див.: Якимович, Александр. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира, 1930–1990. — М.: Искусство–XXI век, 2009. — С. 368.

¹³ Аронсон, Олег. Богема: опыт сообщества / Олег Аронсон. — М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. — С. 57.

Формування і становлення сквоту «Паризька комуна» в Києві

КАТЕРИНА ЯКОВЛЕНКО

Романтичний революційний ореол, який виник навколо сквоту художників «Паризька комуна», до сьогодні панує в мистецтвознавчій і науковій думці.

Завдання цієї статті — дати детальну історію сквоту, виявити взаємовпливи і взаємозв'язки між художниками.

Для цього обрано сухий біографічний метод.

Власне, біографію Паркомуні ще не написано

і не проаналізовано сторонньою людиною,

яка не належала б до тогочасних мистецьких кіл.

18

02

Олександр Гнилецький, ЧУ, 1990, Полотно,
олія, 292 x 190 см





03

Майстерня Валерії Трубіної в Київському державному художньому інституті. Зліва направо стоять: Олег Голосій, Олександр Ройтбурд, Олена Некрасова, Сергій Ликов, Наталя Філоненко, Олександр Гнилицький, Валерія Трубіна, Ксенія Гнилицька. Сидять: Сергій Ануфрієв, Леонід Вартіванов. 1989. Аналогова фотографія. Автор фотографії невідомий. З архіву Олександра Соловйова

«Паризька комуна» — сквот, утворений 1990 року в Києві на вулиці Паризької Комуни, який проіснував до 1994 року. Після проголошення незалежності вулицю повернули назву Михайлівська, однак митці далі називали і вулицю, і сквот на честь революційного уряду Парижа. Так назва вулиці — Паркомунна — закріпилася за цілим явищем у сучасному українському мистецтві, яке виникло в бурхливу добу революційних політичних, економічних, соціальних, естетичних змін.

Більшість критичних текстів кінця 1980-х — початку 1990-х років належать Олександру Соловйову, критику і мистецтвознавцю, учаснику «Паризької комуни», який на одному з поверхів сквоту облаштував собі кабінет. У ранніх текстах Соловйов намагався контекстуалізувати мистецтво «Паризької комуни» (див. «В дрейфе», «История искусства Украины 90-х (рефлексии)», «На путях раскартинивания» та ін.), у пізніх, зокрема у спільному з Алісою Ложкіною проекті «Point Zero. Новейшая история украинского искусства», він накреслює періодизацію цього явища. Про київський сквот у контексті радянського і пострадянського простору писали Гліб Вишеславський і Олександр Клименко. Для розуміння явища важливі також стаття Сергія Ануфрієва «Киев как культурная модель», спільний текст Олександра Ройтбурда і Михайла Рашковецького «О душевном в искусстве», критичні статті Костянтина Акінші «Котлета по-киевски, или Венок на могилу украинского постмодернизма» та «Жертви живопису», тогочасні публікації в пресі Олега Сидора, Олени Романенко, Катерини Стукалової, Галини Склярєнко, Надії Пригодич та ін. З'являлися і поодинокі тексти самих художників, не менш значущі для розуміння мистецького процесу.

На зламі 1980–1990-х у Москві, Ленінграді, згодом у Києві починають виникати сквоти — неформальні об'єднання митців, переважно художників, які живуть в одному



04

Валерія Трубіна. Цар-риба. 1989.
Полотно, олія, темпера. 300 × 200 см



05

просторі — будинку чи квартирі. У Москві були сквоти у Фурманному і Трьохпрудному провулках, на Чистопрудному бульварі, у Ленінграді — на Пушкінській вулиці. Схоже відбувалося і в Києві. Такі місця найчастіше здобували нелегально або напівлегально. «Паризька комуна» стала одним із небагатьох таких сквотів. На прилеглих до нього вулицях художники ще облаштували майстерні так, що частина центральних вулиць Києва перетворилася, за спогадами Соловйова, на аналог нью-йоркського Сохо. Паркомунa — це творча тусовка, «вулик», місце, де хаотично зав'язувалися професійні контакти й особисті стосунки — «роман без усілякого романтизму»¹. Перед тим майбутні учасники сквоту — художники Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Дмитро Кавсан, Олександр Клименко, Валерія Трубіна й інші — познайомилися в Київському державному художньому інституті. Там-таки на старших курсах навчалися Арсен Савадов і Георгій Сенченко.

Надалі вагому роль у формуванні спільноти відіграли седнівські пленери 1988 і 1989 років, організовані Спілкою художників України за сприяння Тіберія Сільваші, котрий на той момент очолював її молодіжну секцію. Саме там Гнилицький, Голосій і Трубіна познайомилися з колегами з усієї України: одеситом Олександром Ройтбурдом, закарпатцем Павлом Керестеєм, харків'янином Павлом Маковим та іншими. Майже одразу після Седнева восени 1989 року Олександр Клименко знайшов приміщення під майстерні по вулиці Леніна (нині — Богдана Хмельницького), де разом із ним почали працювати Леонід Вартиванов, Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Дмитро Кавсан, Костянтин Реунов, Юрій Соломко, Олег Тістол, Валерія Трубіна, Василь Цаголов. Як згадує Олександр Соловйов, період «На Леніна» виявився найпліднішим — там було створено більше живопису, ніж потім на Паркомуні.

У будинку на Леніна художники перебували недовго: влітку 1990 року, коли його вирішили реконструювати, молоді митці мусили шукати новий притулок. Ним став будинок на вулиці Паризької Комуни. Існує кілька версій того, як художники там опинилися і хто саме домовився про ключі. За однією із версій, Олександрові Клименку дав ключі від будинку приятель — молодий київський бізнесмен². Чому бізнесмен віддав порожній будинок для потреб художників, нині невідомо. Незабаром закинута будівля перетворилася на персональні майстерні й житло: на другому поверсі влаштувалися Валерія Трубіна, Олег Голосій, Дмитро Кавсан, Леонід Вартиванов, Юрій Соломко, на п'ятому — Олександр Гнилицький із родиною (дружиною Наталею Філоненко і донькою Ксенією Гнилицькою), Василь Цаголов з дружиною мистецтвознавицею Надією Пригодич, Олександр Клименко, Олександр Соловйов із дружиною художницею Тетяною Ларюшиною³.

Поблизу Михайлівської на Софіївській вулиці в одному з будинків був сквот, де другий поверх ділили між собою Ілля Чичкан та Ілля Ісупов, а перший належав Арсену Савадову з Георгієм Сенченком. На вулиці Ірининській теж була майстерня-сквот, де облаштувалися Тетяна Галочкіна, Кирило Проценко і Максим Мамсіков. Згодом Мамсіков переїхав на Михайлівську і приєднався до Паркомуні.

¹ Сидор, Олег. Ля Коммюн парізьєн, або Симфонія розкладу / Олег Сидор // Культура і життя. — 1994. — 13 серпня (№ 29).

² Сквот на Паризької Комуни був не першим. На момент його заселення Ілля Чичкан уже жив із дружиною поблизу Площі Жовтневої Революції (нині — Майдан Незалежності) у великому будинку, ключі від якого так само отримав за домовленістю з ЖКГ.

³ За словами Олександра Соловйова, можуть бути варіанти.

Протягом 1991–1992 років на Ірининській працював із Чичканами Павло Керестей. На Софіївській мешкали Наталя Радовінська і Вікторія Пархоменко — учениці Савадова й Сенченка.

Особливими гостями Паркомуні стали друзі-художники, передусім з Одеси, як-от Олександр Ройтбурд, та інші, «на кілька років молодші, не обтяжені професійною освітою [люди], які, коли приїжджали на “Паризьку комуни”, вносили струмись панку та радикалізму...», — Дмитро Дульфанд, Дмитро Лігейрос, Андрій Казанджій⁴. Важливою фігурою став ще один одесит, Сергій Ануфрієв, тісно пов’язаний із колом московського концептуалізму⁵.

Поступово сквот перетворився на місце тусовки з постійними вечірками, які за масштабом Олександр Соловйов порівнює з традиційними весіллями⁶ з танцями і піснями до ранку⁷. Вечірки нерідко бували тематичними. Вікторія Пархоменко, наприклад, згадує «червоний вечір», коли все навколо мало бути червоним — від червоних оксамитових штор до червоного борщу. Важливими учасниками постійних вечірок були музиканти, передусім рокери⁸.

Власне, саме музика (переважно електронна та рок) і психотропні речовини, вважає Олександр Клименко, відрізняли тусовку на Паризької Комуни від іншої спільноти — «Живописного заповідника»⁹.

4 Див.: Якщо / Если / If: Украинское искусство на переломе: [Каталог виставки]. — Пермь, 2010. — С. 109.

5 Результатом дружби і співпраці художників Гнилицького й Ануфрієва стала виставка «За планом» (куратори Катерина Дьоготь, Володимир Левашов), яка відбулася 1991 року в московській «Галереї 1.0». За словами кураторів, виставка була спробою «окреслити кордони ментально-медитативного простору з характерними для нього зсувами і смисловими зісковзуваннями» (Дьоготь, Катерина. По плану: / [Кураторський текст] Катерина Дьоготь, Владимир Левашов. — 1991. — 1 с. [Машинописний текст].

6 Із приватного інтерв'ю авторки з Олександром Соловйовим.

7 За свідченнями Соловйова й Керестей, кожна вечірка за участю Ройтбурда закінчувалася співом Ройтбурда. Проте Анатолій Ганкевич запевняє, що вони співали вдвох і його спів додавав дуету мелодійності.

8 У приватному інтерв'ю авторці Олександр Соловйов зазначив: «А музиканти були хороші. Різні групи, як-от “Медленний руль”, “Катапульта”, [...] DJ Дирбастлер, DJ Соколов, “Іванов даун”, Фома з майбутнього гурту “Мандри”, “ШейкХайФай” та інші».

9 Із приватного інтерв'ю авторки з Олександром Клименком.

Двомісячні творчі резиденції, що їх організувала Спілка художників УРСР. Проходили в містечку Седневі на річці Снов на Чернігівщині, в Будинку творчості і відпочинку художнього фонду Української РСР «Седнів». У сучасній українській художній критиці «седнівськими пленерами» зазвичай називають пленери 1988, 1989 і 1991 років під керівництвом голови молодіжної секції Спілки художників Тіберія Сільваші і мистецтвознавця Олександра Соловйова. Ці пленери сприяли формуванню спільноти художників та визначили вектори розвитку нового українського мистецтва. Після першого пленеру в Республіканському будинку художника в Києві пройшла позапланова звітна виставка «Седнів-88». У її завершальний день відбулося обговорення, яке прибрало гострої дискусійної форми на сторінках газети «Культура і життя»: «...дивуєшся безкритичності і занепаду українського образотворчого мистецтва до етапної виставки “Седнів-88”»^[1]. У 1989 році звітна виставка проходила вже в Державному музеї українського образотворчого мистецтва. Пленер 1991 року не здобув такого потужного несприйняття як «прорив» 1988 року.

Тіберій Сільваші: «На другому Седневі я вже вів тих, кого згодом стали називати пластиками, а Олександр Соловйов узявся згуртувати всіх решту, хто тяжів до постмодернізму. З мого боку це була цілком раціональна побудова того, що зветься модерністським дискурсом. У нас після 1920-х років його не було — це ясно. Та й ситуація загалом мала унікальний вигляд: паралельно почали вибудовуватися лінії модерністського і постмодерністського живопису. На очах народжувалося мистецтво, яке протягом двох місяців добирало й перетравлювало те, чого було позбавлене десятиліттями. Залишався крок до остаточного оформлення двох груп — “Живописного заповідника” і “Паризької комуни”. Головне, що відбулося на наших пленерах, — народилося покоління. Покоління, яке усвідомлювало, що має спільний базис — і у відчутті свободи, і в пластичі. Думаю, без Седнева доля кожного з цих художників, звісно, склалася б, але покоління як такого не існувало б»^[2].

[1] Журавель, Олексій. Простір толерантності чи монополія модернізму? / Олексій Журавель // Культура і життя. — 1988. — № 35.

[2] Сільваші, Тіберій. Седнівське покоління / Тіберій Сільваші, Андрій Чебикін, Олександр Соловйов. // Ауга. — 2008. — № 2. — С. 36–43.



Сергій Панич. Нос Vince. 1989. Полотно, олія. 110 × 100 см



07

26
7_31 / Художники кола «Парлявкої комуні»: тусовка, вечірки, побут. 1990-1994

27

10



11



08



09





12



13



14



15



17



16



18

19



21



23



20



24



27



25





28



29



31





32

Спілкування продовжували колективні перегляди фільмів відомих режисерів (Антоніоні, Вісконті, Грінуея, Спілберга, Тарковського й ін.), спільне читання книжок (зокрема, «Тибетської книги мертвих», текстів Карлоса Кастанеди), обговорення ідей, «дружньо-сімейні» перформанси. Як вдало резюмував Анатолій Ганкевич, «Паркомунa — це місце сили, свободи, там усе відбувалося — всі революції»¹⁰, задокументовані через об'єктиви Олександра Друганова і Миколи Троха.

Головним для молодих художників стало те, що вони були іншими, не такими, як попереднє покоління. Валерія Трубіна в інтерв'ю часто згадує про неймовірну необмежену внутрішню свободу художників, які могли дозволити собі все. Часто вона пояснює це тим, що вона сама, Голосій, Гнилицький походили не з поважних мистецьких родин і взагалі були немісцевими. Усі троє — провінціали, яким і кицьку не було чим погодувати: Трубіна народилася в Луганську, Гнилицький — у Харкові, Голосій — із Дніпропетровська. Цю «регіональну» особливість відзначив і Олександр Соловйов у кураторському тексті «Покійне мистецтво» до виставки «Штиль» (1992).

Свою інакшість митці демонстрували, одягаючи жабо і театральне вбрання — «від якихось чесучевих костюмів до капелюшків 1950-х»¹¹, створюючи богемні образи «парижан». Ілля Чичкан шив унікальний одяг з підручних матеріалів, знайдених на Сінному ринку. Для дружини Тетяни Іляхової, наприклад, він пошив шубу з яскравого килима. Як згадує Наталя Філоненко, художник тоді був героєм або принаймні почувався таким¹².

«Нові ніжні» — блакитноокі, романтичні, сентиментальні, без сформованої позиції щодо актуального мистецтва. Саме тому їм потрібна була людина, яка ними опікувалася б. Нею став критик і мистецтвознавець Олександр Соловйов, котрий узяв на себе відповідальність «говорити» замість митців, інтерпретувати їхні роботи, ставити їх у загальнокультурний контекст. Важлива для того часу стаття Соловйова «Простір толерантності» про седнівські резиденції кінця 1980-х років, опублікована у київській газеті «Культура і життя», після чого на сторінках видання виникло жваве обговорення нового мистецтва. Програмним же став текст Соловйова «Скетч о младоукраинской живописи (взгляд из Киева)», у якому він фактично протиставляє молодих художників Голосія, Гнилицького, Трубіну трохи старшим Савадову і Сенченку, які вже прогрімали в Москві.

Це протистояння цікаве ще й тим, що юні митці були провінціалами без художнього бекграунду і не входили раніше в жодні художні кола, на відміну від, наприклад, Арсена Савадова, який народився в столиці і виріс у родині художника, чії роботи висіли в кабінеті Брежнєва¹³.

¹⁰ Із приватного інтерв'ю авторки з Анатолієм Ганкевичем.

¹¹ Цит. за: Десятерик, Дмитро. Там, де згущується час [Електронний ресурс] / Дмитро Десятерик // День. — 2004. — Режим доступу: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/tam-de-zgushchuietsya-chas>.

¹² Там само.

¹³ Див.: Новая мифология Арсена Савадова [Электронный ресурс] // Cameralabs. — Режим доступа: <http://cameralabs.org/10360-novaya-mifologiya-arsena-savadova>



40

41

Василь Цаголов.
«Карла Маркса — Пер-Лашез»
(1993).
Перформанс, фотодокументація.
За участю Олександра Гнилицького,
Максима Мамсікова,
Ігоря Оксаметного,
Валентина Раєвського,
Олега Сидора-Гібелінди,
Іллі Чичкана, Наталі Філоненко
та інших.

Під час перформансу «Карла Маркса — Пер-Лашез, або Розстріл паризьких комунарів» художники — переважно мешканці сквоту на Паризькій Комуні — влаштували «кримінальні розборки» на вулиці Карла Маркса в центрі Києва (нині — вул. Городецького). Для створення акції художники отримали офіційний дозвіл міської адміністрації Києва на проведення кінозйомки. З одного боку, цей перформанс відбивав кризу пострадянського часу, коли кримінальні протистояння сприймалися як норма. З іншого боку, акцію викликала новина про виселення художників зі сквоту.

Акція «Карла Маркса — Пер-Лашез» є частиною загальної концепції «твердого телебачення» Василя Цаголова, ідея якого полягала в розумінні світу як біологічної фікції. За словами автора, будь-яка глобальна ідеологія в політиці і в мистецтві закономірно має кримінальний фінал. Символічний «розстріл» нових комунарів (тих, хто жив і працював у будинку по вул. Паризької Комуні) збігається з останніми роками існування сквоту і завершує перший період становлення сучасного мистецтва в Києві.

Ще одна важлива фігура — критик Костянтин Акінша, який тоді працював у першій комерційній галереї «МАРС» у Москві і познайомився з молодими Ройтбурдом, Голосієм, Гнилицьким та іншими художниками кола «Паризької комуні», для яких згодом організував справді важливі знайомства з куратором Ендрю Брауном та редакторкою журналу «ARTnews» Сільвією Хокфільд.

Для Паркомуні характерний своєрідний «живописний бум»: малювали всі, навіть не-живописець Наталя Філоненко (Гнилицька), дружина Олександра Гнилицького, в майбутньому кураторка. Свої твори вона називає «несерйозним досвідом», проте її робота Tour les jours експонувалася на першій програмній виставці «Художники “Паризької комуні”» (1991). Важливу роль у цьому бумі зіграв комерційний успіх «Печалі Клеопатри» та інших ранніх робіт Савадова / Сенченка: здавалося, що аналогічні полотна виноситимуть із майстерень просто в музеї¹⁴ й галереї¹⁵.

У Паркомуні художники починають експериментувати з медіа: створюють об'єкти, інсталяції, проводять перформанси. Тут серед піонерів був Олександр Гнилицький, котрий, наче Кулібін, міг зробити мистецтво з чого завгодно: «У кімнаті батька завжди було складено якусь інсталяцію»¹⁶, — розповідає його донька, художниця Ксенія Гнилицька.

Часто митці використовували у своїх роботах придбані на Сінному ринку артефакти: щовихідні вони скуповували майже весь ринок у пошуках чогось особливого.

Перформанси були здебільшого інтервенціями в публічний простір, як-от «Спляча царівна», «Приз за відео — real camera», «Карла Маркса — Пер-Лашез». Серед перших відео — «Криві дзеркала. Живі картини», зняте Гнилицьким, Філоненко і Мамсіковим, яке ввійшло в історію українського відеоарту.

¹⁴ 1990 року в стінах нинішнього Національного художнього музею України відбулася виставка «Український живопис ХХ сторіччя», де в єдиному просторі й загальному контексті було представлено український модернізм і «нове постмодерністське мистецтво».

¹⁵ Див.: Яковленко, Катерина. Ксенія Гнилицькая: «Для его поколения важно, чтобы все было смешно и непросто» [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко // Korydor. — 2016. — Режим доступа: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/kseniya-gnilitskaya-dlya-nego-bylo-vazhno-chtoby-bylo-smeshno-i-neprosto.html>

¹⁶ Там само.

Олександр Гнилицький,
Максим Мамсіков,
Наталя Філоненко.
«Криві дзеркала. Живі картини»
(1993). Скріншот із відео

Олександр Гнилицький, Максим Мамсіков, Наталя Філоненко.
«Криві дзеркала. Живі картини» (1993). Відео

У відео «Криві дзеркала. Живі картини» Олександр Гнилицький, Максим Мамсіков і Наталя Філоненко позують в оточенні п'яти кривих дзеркал, куплених у колишній кімнаті сміху. Вони танцюють, торкаються один одного, самих себе, предметів, насолоджуючись викривленим відображенням у дзеркалі. У цей час усі ці «експерименти» фіксує відеокамера.

В авторській концепції художники пояснили: «Проект передбачає обробку, систематизацію і вивчення віртуальних просторів, утворених у результаті відбивання поверхнями заданих модулів викривлення, шляхом відстеження і документальної фіксації візуальних ефектів, що з'являються спонтанно, у процесі взаємодії суб'єкта, який документує (відеокамери), фільтра-перетворювача візуальної інформації (оптичні прилади, криві дзеркала) та об'єктів (перформери, предмети і тварини)».

До проекту готувалися кілька місяців. Гнилицький детально розробив жести й кадри в графічних ескізах і замальовках. Оригінали відео зберігалися на 15 касетах VHS, де вони — сьогодні невідомо. Копії відео існують у кількох редакціях і мають назви «Ніжки Бітлз», «Криві дзеркала. Живі картини» та ін.



Олександр Гнилицький,
Максим Мамсіков, Наталя Філоненко.
«Приз за відео — real camera» (1992).
Перформанс, відео (16' 44"). Скріншоти з відео

45 Олександр Гнилицький, Максим Мамсіков, Наталя Філоненко.
«Приз за відео — real camera» (1992).
Перформанс, відео (16' 44")

Відео складається з трьох частин. У першій частині Максим Мамсіков у своїй майстерні на Паризької Комуні нашвидкуруч майструє з пінопласту відеокамеру, у якій замість об'єктива — пластиковий стаканчик. У другій частині Мамсіков ходить вулицями міста Києва і знаковими для сквотерів місцями і «фільмує» все, що навколо відбувається. У цей час Олександр Гнилицький документує Мамсікова і те, що відбувається навколо нього, — байдужість киян та пильну увагу міліціонерів. У третій частині відео штучна камера стає об'єктом в експериментальному «виставковому» просторі — у сквоті на Паризької Комуні. Значення камери актуалізується через експозицію — роботу виставлено поряд із телевизором, у якому відбивається камера. Композицію довершує французька штора. Цей перформанс став документом доби і самого сквоту.

Олександр Гнилицький.
«Спляча царівна» (1993). Перформанс,
аудіовірш (відеодокументація —
Кирило Чичкан)

Перформанс «Спляча царівна» представляв «похоронну процесію», до участі в якій Олександр Гнилицький запросив своїх друзів і художників, переважно зі сквоту «Паризька комуна». Вбравшись у богемні театральні костюми з квітами, перформери почали ходу з вулиці Михайлівської, 18а, йшли вулицями Києва і несли скляну труну, яку створив сам Гнилицький. Далі перформанс продовжився у приміщенні водосховища Першотравневого парку (нині — Музей води). Труну поставили по центру кімнати, в ній лежала оголена спляча красуня (її роль по черзі виконували всі учасниці перформансу) і мастурбувала під аудіозапис поеми Гнилицького, звук до якої автор спеціально спотворив на зразок «гундосого» озвучування іноземних фільмів у 1990-х роках.

Олександр Гнилицький.
«Спляча царівна» (1993).
Перформанс, аудіовірш
(відеодокументація —
Кирило Чичкан).
Скріншоти з відео



З відео в цей час експериментували Василь Цаголов, Арсен Савадов, Георгій Сенченко, Юрій Соломко, Кирило Проценко й інші. Проценко зняв на Паркомуні сюрреалістичний короткометражний фільм Yes і зіграв головну роль у не менш сюрреалістичному фільмі «Він» (режисер Ігор Кривінський). Вірність живопису зберіг тільки Олег Голосій, якому «живопис був необхідний як дихання»¹⁷.

На початку свого існування сквот був досить закритою спільнотою, але вже 1992 року ситуація міняється, коло людей, які перебувають на Паркомуні, дедалі розширюється, та й самі художники періодично виїждять за кордон. Олег Голосій фактично жив на два міста — між Києвом і Москвою, його роботи активно купував московський колекціонер Володимир Овчаренко (галерея «Ріджина», Москва). Якщо Савадов/Сенченко були першими, чия роботу придбала закордонна інституція, то про Голосія говорили як про першого, хто підписав контракт із приватною галереєю¹⁸.

У цей час починається процес інституціоналізації культури. Виникли перші галереї, було засновано «Простір культурної революції» (1994, голова Тетяна Савадова) — організацію, яка мала на меті розвивати тогочасне мистецтво нових технологій.

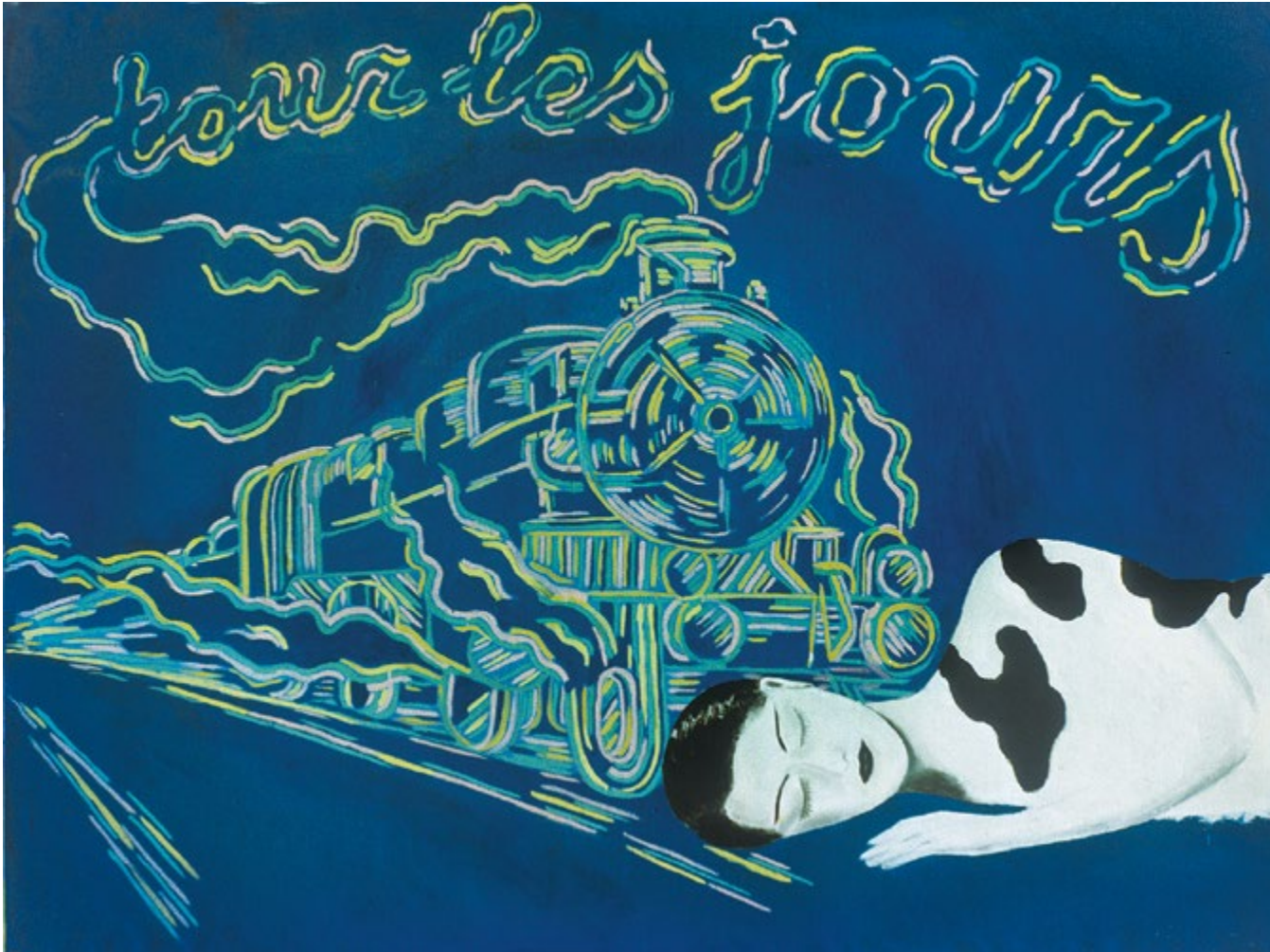
Організатори навіть отримували спонсорську допомогу і гранти на проведення заходів. Одночасно в Києві й інших містах колишнього СРСР за фінансової підтримки Джорджа Сороса постають Центри сучасного мистецтва. Першою директоркою київської філії стала Марта Кузьма, яка не раз була на Паризької Комуні.

«Паркомунa зовні виглядала декадентною і скандальною, але насправді це був дуже продуктивний і комунікативний хаб»¹⁹, — резюмує сьогодні Леся Заяць.

17 Акінша, Костянтин. Жерти живопису / Костянтин Акінша // Ангели над Україною. Сучасний український живопис: [Каталог]. — Единбург, 1993. — С. 13–15.

18 У той час стосунки між художником і галереєю передбачали насамперед усні домовленості, що практикували багато галерей. Наприклад, Галерея сучасного мистецтва UKV давала невеликі стипендії художникам, зокрема Олександрю Клименку, Максиму Мамсікову й Іллі Чичкану, однак про умови отримання цих стипендій нині нічого невідомо.

19 Кочубінська, Тетяна. Леся Заяць: «"Паризька комуна" — це комунікативний хаб, де у всіх були свої ролі» [Електронний ресурс] / Тетяна Кочубінська, Катерина Яковленко // Korydor. — 2016. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/lesia-zayats-parkomuna.html>



37

Наталія Філоненко. Tour les jours. Не пізніше 1991.
Полотно, олія. Розміри невідомі

Для когось із мешканців Паркомуні цей період і сам сквот — важлива невилучна частина життя, яка поєднувала особисте і професійне (тут ідеться передусім про Валерію Трубіну, Олега Голосія й Олександра Гнилицького). Для когось це було тільки місце для праці, майстерня, як-от для Василя Цаголова і Юрія Соломка, для когось — місце тусовки і співтворчості. Однак цей «хаб» не зміг проіснувати довго, і в якийсь момент у сквоті починає «пахнути борщем, аніж олією»²⁰.

Уже 1993 року Олег Сидор-Гібелінда в газеті «Культура і життя» опублікував статтю (фактично некролог) «Ля Коммюн парізьєн, або Симфонія розкладу», у якій констатував, що «“Паризька комуна” вмерла, загинула, сконала, скінчилась». Її кінець він датує смертю Голосія, Моцарта Паркому, Слона²¹, «чудового Підлітка (а краще — Вічного підлітка), співучого дрозда тої самої нової, весняної епохи»²², який трагічно загинув на початку 1993 року. Сидор-Гібелінда відзначає, що художники перестають бути цікавими разом, а стають цікавими як творчі одиниці.

Хай там як, а перший успіх, слава й заздрість колег і друзів по Паркому дедалі розмежували художників між собою. Кожен намагався стати величиною. «Це була генерація художників 80–90-х, генерація патріархів»²³. «Це все дуже сильні, дуже яскраві особистості, абсолютно різні. Вони могли співіснувати на певній території, однак ситуативно і недовго. Вони дуже один одному завжди заздрили»²⁴. Соломка згадує, що його запросив на Паризької Комуни Голосій, мовляв, разом цікавіше, але, на його думку, Парком «як цілісну течію не можна розглядати. Я відчував це на собі — доводилося боротися з тим, щоб не вліпати та не бути схожим ні на кого»²⁵.

Василь Цаголов, який від самого початку працював у сквоті на Паризької Комуни і там познайомився з першою дружиною Надією Пригодич, постфактум зазначав: «У мене немає пуповини з Паркомом. Із Києвом пов'язано все, з Паркомом — ні»²⁶. Гнилицький стверджує, що Паркомуні «слово “течія” не пасує. “Течія” хоч би маніфест має, не завжди, звісно, але часто. А тут, у цьому випадку, може, й можливий маніфест, але написаний ніким не був»²⁷.

Процес розпаду «Паризької комуни» пришвидшили одразу кілька чинників:

- факт фізичного роз'єднання: вмирає Голосій, Трубіна з новим чоловіком Володимиром Бережним їде до США, Олександр Гнилицький — до Мюнхена, де одружується з Лесею Заяць. Через переїзд Гнилицького втрачається остання ланка, яка поєднувала між собою дуже різних людей;
- будинок на Паризької Комуни зрештою забрали комунальники і загородили реставраційним парканом.

²⁰ Рейви, священик і відеоарт: як жив кийський мистецький сквот на початку 90-х [відео] / hromadske.ua // Електронний ресурс. — Режим доступу: <http://hromadske.ua/posts/reivy-sviashchenyk-videoart-kyivskiy-mystetskiy-skvot-90-culture>

²¹ Прізвиська Олега Голосія.

²² Сидор, Олег. Ля Коммюн парізьєн, або Симфонія розкладу / Олег Сидор // Культура і життя. — 1994. — 13 серпня (№ 29).

²³ Із приватного інтерв'ю авторки з Павлом Керестеем від 19 квітня 2016 року.

²⁴ Із приватного інтерв'ю авторки з Оксаною Баршиною від 22 квітня 2016 року.

²⁵ Цит. за: Десятерик, Дмитро. Там, де згущується час [Електронний ресурс] / Дмитро Десятерик // День. — 2004. — доступу: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/tam-de-zgushchuietsya-chas>

²⁶ Там само.

²⁷ Там само.



Український музикант ЕІ Кравчук, близький до «Паризької комуні», характеризує той час так: «Це також дуже сильно вплинуло на нас — перше розуміння цифрового часу, цифрових камер, які замінювали аналог. Це дуже сильно впливало на характер людини. Тому що аналог — це почуття, душа, емоція, а цифра — це завжди холодний розрахунок і чіткі пікселі. І з часом тусовка, яку ми називаємо “Паризька комуна”, вся стала цифровою»²⁸.

Проілюструвати цей процес можуть якраз картини Голосія, які з грубих пастозних творів перетворилися на легкі, майже «вицвілі» аналогові фотокартки, де час стирає зображення, перетворюючи його на біле тло, і залишає тільки спогади самих учасників подій та міфічні історії, які можуть стати готовим кіносценарієм чи художнім романом про українську богему.

Очевидно, ще з’являтиметься нова інформація про «Паризьку комуну» від свідків і родичів. Кількість свідків радше зростатиме, хоча фізично очевидців стає

дедалі менше. Усе це, безперечно, стане новим відкриттям для істориків мистецтва, які цікавитимуться цим періодом. Адже відсутність архіву сучасного мистецтва, послідовно задокументованої історії, несистемна робота з уцілілими документами (рецензії і публікації в газетах, маніфести художників тощо) призводить до вимивання імен і проектів, які існували на початку 1990-х. Таке «організоване забуття» грає злий жарт із багатьма іменами, які протягом тривалого часу з різних причин було витіснено: хтось зробив перерву в мистецтві і тимчасово перейшов у суміжні прикладні сфери, як-то дизайн чи відео, хтось повністю завершив кар’єру в цій сфері. Йдеться і про Георгія Сенченка, який із 1996 року займається дизайном; і про Володимира Єршихіна, який, крім живопису, на початку 1990-х разом із Володимиром Машницьким утілював концептуальні проекти та займався відеоартом, а з середини 1990-х і до початку 2000-х відійшов із художнього поля; і про Вікторію Пархоменко, нині рестораторку, яка до 1996 року експериментувала з лайтбоксами й фотографією; і про Миколу Троха та Леоніда Вартиванова, які рано померли, не залишивши після себе системного архіву й публікацій. Цей перелік імен можна продовжувати.

«Паризька комуна» — це лише частина мистецького життя Києва кінця 1980-х — 1990-х років, чотири роки особистого і творчого життя кожного учасника спільноти, які, без сумніву, вплинули на їхню дальшу творчість.

38

Пара, що цілується на фоні фотографії Василя Цаголова «Літак полетів без Марго» (1992) під час відкриття його персональної виставки «Світ без ідей» (1993), Галерея сучасного мистецтва УКВ. Аналогова фотографія. Автор фотографії: Микола Трох. З архіву Всеукраїнського благодійного фонду Миколи Троха

Від Вавилона до паркану: виставки художників кола «Паризької комуни» (1987–1994)

КСЕНІЯ МАЛИХ
КАТЕРИНА ЯКОВЛЕНКО

Художників кола «Паризької комуни» пов'язує період спільної творчості, однак їхнє мистецтво не об'єднують жоден маніфест чи задекларована мета. Нові творчі пошуки часто було оформлено у спільні експозиційні і виставкові проекти, у яких брали участь і безпосередні учасники сквоту, і митці, які входили до кола Паркомуні. Ця стаття — спроба окреслити знакові колективні виставки, більшість із яких досі не описано, не осмислено і не проаналізовано. Робота з приватними архівами Олександра Соловйова, Ігоря Оксаметного, Арсена Савадова й інших уможливила ґрунтовний аналіз виставок, через який можна простежити розвиток арт-ринку, ідей, мистецьких амбіцій та художньої солідарності.

50

51

39



Олександр Соловйов
з картинами.
Підготовка до виставки
«Лето», 1992.
Автор фотографії: Олександр Шевчук.
З архіву Олександра Соловйова

Дати: 12–24 листопада 1991

Місце: Виставковий зал Спілки художників України (вул. Володимирська, 51/53), Київ, Україна

Куратор: Олександр Соловйов

Серед учасників: Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Дмитро Кавсан, Олександр Клименко, Максим Мамсіков, Кирило Проценко, Юрій Соломко, Валерія Трубіна, Наталя Філоненко, Василь Цаголов, Ілля Чичкан та ін.

Виставкову діяльність у період від Всесоюзної виставки «Молодість країни» 1987 року до початку інституціоналізації, означеної відкриттям Центру сучасного мистецтва Сороса в Києві 1993 року, не регламентували офіційні структури і не диктували потреби ринку. «Чого хоче від художника ринок? Впізнаваності. Це дисциплінує. Чого хоче “вільний художник”, так це нового досвіду. Яка тут дисципліна? Ми ж по-справжньому в ринок інтегровані не були, ось і робили, що хотіли»¹, — так вичерпно охарактеризував тогочасну ситуацію Георгій Сенченко.

У цей період формуються перші приватні колекції сучасного українського мистецтва. Колекціонер і галерист-початківець Марат Гельман, вражений українськими живописцями ще з московської «Молодіжки» 1987 року, інвестує в українське мистецтво і послідовно купує роботи у «паркомівців». Колекція їхнього живопису стала основою великої виставки Марата Гельмана «Вавилон» (1990, Москва, Палац молоді), яка мала велике значення для розвитку його дальшої кураторської і галеристської кар'єри. Цим проектом Гельман намагався делокалізувати явище Паркомуні, долучивши його до бренда «Южнорусская волна». Так роботи цих художників уперше було оформлено в один спільний «хор» для експортного звучання. Звичайно, у Москві, через яку тоді пролягав шлях у великий світ, цей «хор» контрастував із панівним московським концептуалізмом, і масштабні живописні полотна розійшлися по колекціонерах, які скучили за соковитою палітрою і фактурним мазком.

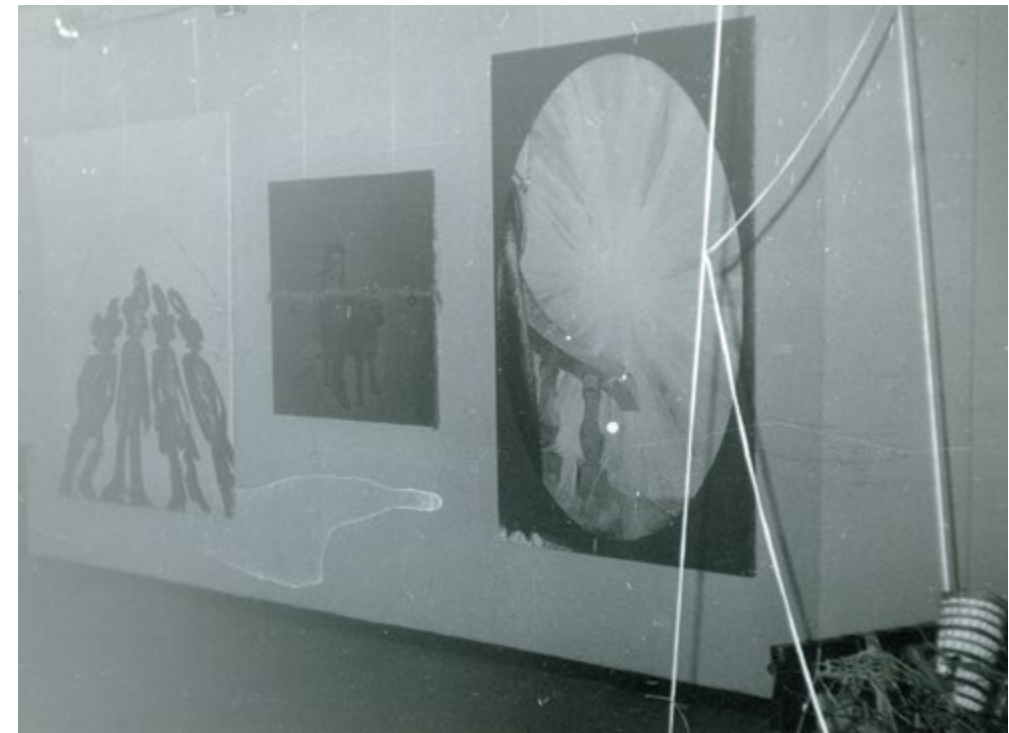
У Києві з 1991 року з'явилися банки, керівники яких цікавилися сучасним мистецтвом і створювали корпоративні колекції. Картини художників «Паризької комуни» стали основою колекцій «Укрінкомбанку» та «Градобанку». Водночас поступово виникали приватні галереї, які теж намагалися продавати сучасне мистецтво. У другій половині 1991 року Галерея сучасного мистецтва УКВ під керівництвом (кураторством) Олександра Соловйова почала цикл виставок «Марафон-бліц», і першою виставкою стала «Художники “Паризької комуни”» (листопад 1991 року).

Цією виставкою Олександр Соловйов уперше окреслив коло художників Паркомуні. Роботи відбиралися й експонувалися з орієнтацією на аудиторію молодих банкірів і бізнесменів. Здавалося логічним, що у новоутвореній державі, яка переходить

¹ Яковленко, Катерина. Георгій Сенченко: «Искусство — это миф, но жизнь без этого мифа порой невыносима»

[Електронний ресурс] / Катерина Яковленко // Korydor. — 2016. — Режим доступа:

<http://www.korydor.in.ua/ua/voices/georgij-senchenko-iskusstvo-eto-mif-no-zhizn-bez-etogo-mifa-poroj-nevy-nosima.html>



40

40_41 / Експозиція виставки «Художники "Паризької комуни"». 1991. Аналогова фотографія. Автор фотографії невідомий. З архіву Олександра Соловйова



41

Дати: 10 червня 1992 — [?]

Місце: Республіканський будинок художника (вул. Артема, 1–5), Київ, Україна

Куратор: Олександр Соловйов

Серед учасників: Володимир Бережний, Анатолій Ганкевич, Олександр Гнилицький, Ігор Гусев, Олександр Друганов, Дмитро Дульфан, Володимир Ершихін, Лігерос, Максим Мамсіков, Вікторія Пархоменко, Наталя Радівінська, Валерія Трубіна, Василь Цаголов, Ілля Чичкан та ін.



Олександр Ройтбурд, Олександр Гнилицький, Валерія Трубіна на відкритті виставки «Летó», 1992. Автор фотографії: Олександр Шевчук. З архіву Олександра Соловйова

на ринкові відносини, новоспечена бізнесова еліта стане підтримкою і опорою сучасному мистецтву. «Марафон-бліц» продовжили виставки «Штиль» (березень 1992 року) і «Летó» (червень 1992 року). «Штиль» за масштабом і підходом до організації й експозиції можна вважати програмною виставкою 1992 року, справжнім проривом. Виставка адресувалася широкому загалу, і публіка чи не вперше побачила такий своєрідний передовий підхід до відбору авторів та, що найважливіше, організації непростого експозиційного простору виставкового залу Співки художників України на вулиці Горького, 102–104.

Хоча поняття куратора тоді ще не існувало, Олександр Соловйов і Костянтин Акінша — організатори чи упорядники виставок, як зазначено на афіші «Летó», — намагалися робити їх так, що нині це назвали б кураторськими проектами. Експозиція, яка враховувала контекстуальні, композиційні і нарешті концептуальні смисли, замінила традиційне «розвішування картин». Скажімо, на виставці «Штиль» живописні полотна було експоновано не на стінах, а в просторі — їх підвісили просто до залізних ферм під шестиметровою стелею. Те, що тепер здається проривним кураторським концептом, тогочасна критика означила як «відсутність наполегливої творчої роботи в авторів, чиї твори були представлені на виставці»². У цьому проекті драматургія розвивалася не через зміст експонованих творів, а просторово.

Усвідомлення того, що Москва припинила бути єдиним центром (культурним, економічним, політичним), спонукало кураторів-упорядників ранніх 1990-х фіксувати у своїх виставкових проектах насамперед «локальні відмінності, здійснювати “миттєвий” [...] синхронний зріз»³ та моментально підкреслювати стильові переходи, що відбувалися в тогочасному мистецтві «в сторону пошуків деяких лабораторних, штучних стилів. Точніше — псевдостилю, у чомусь неокласичного, в якійсь мірі передромантичного, але однаково декадансного, співзвучного часу, що породжується, як правило, настроями “кінця століття”»⁴.

Порівняно зі «Штилем» на виставці «Летó» Олександр Соловйов суттєво розширив коло художників «Паризької комуни», якими він опікувався, і вперше проекспонував твори десяти зовсім молодих митців. Критик газети «Кур'єр муз» Святослав Яринич порівняв виставку з «нечленороздільним багатоголоссям положової палати чи молодшої групи дитячого садка»⁵. Однак таке порівняння пов'язано передусім з назвою виставки «Летó» — іменем давньогрецької богині, помічниці при пологах та опікунки здоров'я новонароджених. Назва натякає на бажання куратора Соловйова дослідити інтенції молодих митців і сприяти контекстуалізації їхньої творчості в рамках сформованого кола художників Паркомуни.

Улітку 1993 року Галерея UKV організувала виставку своєї колекції, яка складалася переважно з творів художників кола «Паризької комуни» і «Живописного заповідника», за кордоном — у галереї Astoria в Гельсінкі. Цікаво, що ці твори після виставки осіли в приватній колекції і відтоді не експонувалися.

² Собкович, Ольга. Стан мистецтва в дзеркалі художньої критики Києва першої половини 1990-х: За матеріалами журнальної періодици / О. Собкович // Мистецтвознавство України. — 2014. — Вип. 14. — С. 190–195.

³ Авраменко, Олеся. Марафон-бліц / Олеся Авраменко, Олександр Соловйов / Турбулентні шлюзи: Збірн. статей / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. — К.: Інтертехнологія, 2006. — С. 119.

⁴ Там само. — С. 120–121.

⁵ Див.: Яринич, Святослав. Удавані пологи / Святослав Яринич // Кур'єр муз. — 1992. — № 6 (19). — С. 4.

Найбільшим закордонним проектом «паркомівців» стала програма резиденції в Мюнхені для молодих українських художників «Постанестезія. Діалог із Києвом». Основною метою резиденції було показати Німеччині нову країну, яка виникла на географічній мапі Європи. Куратор Кристоф Відеманн місцем дослідження для проекту обрав саме Київ. По-перше, Київ — місто-побратим Мюнхена, і проект фінансувала компанія Spielmotor München e.V. (BMW). По-друге, Відеманна цікавило, що відбувалося по той бік «залізної завіси», крім уже відомих у Європі московського концептуалізму й Іллі Кабакова⁶.

Проект складався з чотиримісячної резиденції в Мюнхені (у старому корпусі Мюнхенського аеропорту) та виставок. У галереї «Вілла Штук» було показано твори, привезені з Києва, у галереї на Лотрінгерштрассе та в Лейпцигу в Музеї Грасі демонструвалися роботи, створені в Мюнхені під час резиденції.

Назва «Постанестезія», яку обрали художники, описує стан свідомості молодого покоління після пробудження від тривалого сну. У текстах до виставки і в коментарях ЗМІ Відеманн не раз наголошував на соціально-політичному й економічному складнику — можливості художникам заробляти гроші своїми творами, адже на той час вони залишилися наодинці зі своїм мистецтвом і ще не сформованим арт-ринком, кризою та відсутністю меценатів. Саме соціальні й економічні потрясіння, на думку Відеманна, відбилися в роботах українських художників. За словами куратора, «сни й ілюзії — це стратегії виживання в період радикальних змін»⁷.

У проекті взяли участь вісім українських художників, так чи так пов'язаних зі сквотом «Паризька комуна», — Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Олександр Друганов, Дмитро Дульфан, Павло Керестей, Олександр Ройтбурд, Арсен Савадов та Георгій Сенченко. Для багатьох із них це було перше знайомство із Заходом.

Виставки, заплановані в рамках «Діалогу із Києвом», почали важливу в українському мистецькому середовищі дискусію про місце українського мистецтва у світовому контексті, а також зачепили питання культурної дипломатії. Газета «Культура і життя» опублікувала рецензію на мюнхенську виставку мистецтвознавиці Тамари Тарнавської, котра порушила проблему репрезентації української культури на Заході. Тарнавська розкритикувала молоде українське мистецтво за незрозумілість; вона воліла, щоб на виставці за кордоном було представлено більш «традиційну» живописну школу, а не постмодерну. На її статтю відгукнувся Олександр Соловйов, який апелював до потреби нового і свіжого мистецтва, що його й репрезентували українські митці. В інтерв'ю Олені Романенко для газети «Кур'єр муз» він пояснював, що українському мистецтву треба відчутти на собі «привілей аутсайдерства»: «Мистецтво не створюється спеціально заради якихось утилітарних цілей. Штучно прагнути “інтегруватися” (таке віяння є і викликано комерційними, але не творчими інтересами) — це безглуздя. Інтегрування — природний підсумок розвитку місцевої художньої ситуації, а ніяк не самоціль. Тому мене як критика цікавить насамперед стан київської (і ширше — української) художньої ситуації, й лише згодом все інше»⁸.

43



⁶ Зі скайп-інтерв'ю Тетяни Кочубінської і Ксенії Малих із Кристофом Відеманном, червень 2016 року.

⁷ Див. вступну статтю Кристофа Відеманна у вид.: Postanaesthesia: Dialog mit Kiev, acht Ukrainische Künstler in München. Ein Album / Christoph Wiedemann, Konstantin Akinsha. — München: Spielmotor München, 1993.

⁸ Романенко, Олена. Відчутти аутсайдерство як привілей (інтерв'ю з Олександром Соловйовим) / Олена Романенко // Кур'єр муз. — 1993. — № 2 (лютий). — С. 4.



58

44 / Наталя Радівінська та Вікторія Пархоменко біля своєї інсталяції «Тим, що вміють в'язати» під час відкриття виставки «Лето», 1992. Аналогова фотографія. Автор фотографії невідомий. З архіву Вікторії Пархоменко

44



45

45 / Фрагмент інсталяції Наталі Радівінської та Вікторії Пархоменко «Ширма». 1992. Аналогова фотографія. Автор фотографії: Микола Трох. З архіву Вікторії Пархоменко

59 46



46 / Вид експозиції виставки «Штиль» з інсталяцією Арсена Савадова та Георгія Сенченка «Байчжан та лисиця» (1992). Автор відеодокументації невідомий. Скріншот із відеодокументації виставки «Штиль», оцифрованої 2016 року з VHS-касети. З архіву Олександра Соловйова

47 / Вид експозиції виставки «Штиль» з роботами Леоніда Вартиванова (назва та розміри невідомі). Автор відеодокументації невідомий. Скріншот із відеодокументації виставки «Штиль», оцифрованої 2016 року з VHS-касети. З архіву Олександра Соловйова

47





48 / Відкриття виставки «Штиль». 1992.
Аналогова фотографія. Автор фотографії невідомий.
З архіву Олександра Соловйова

60

61

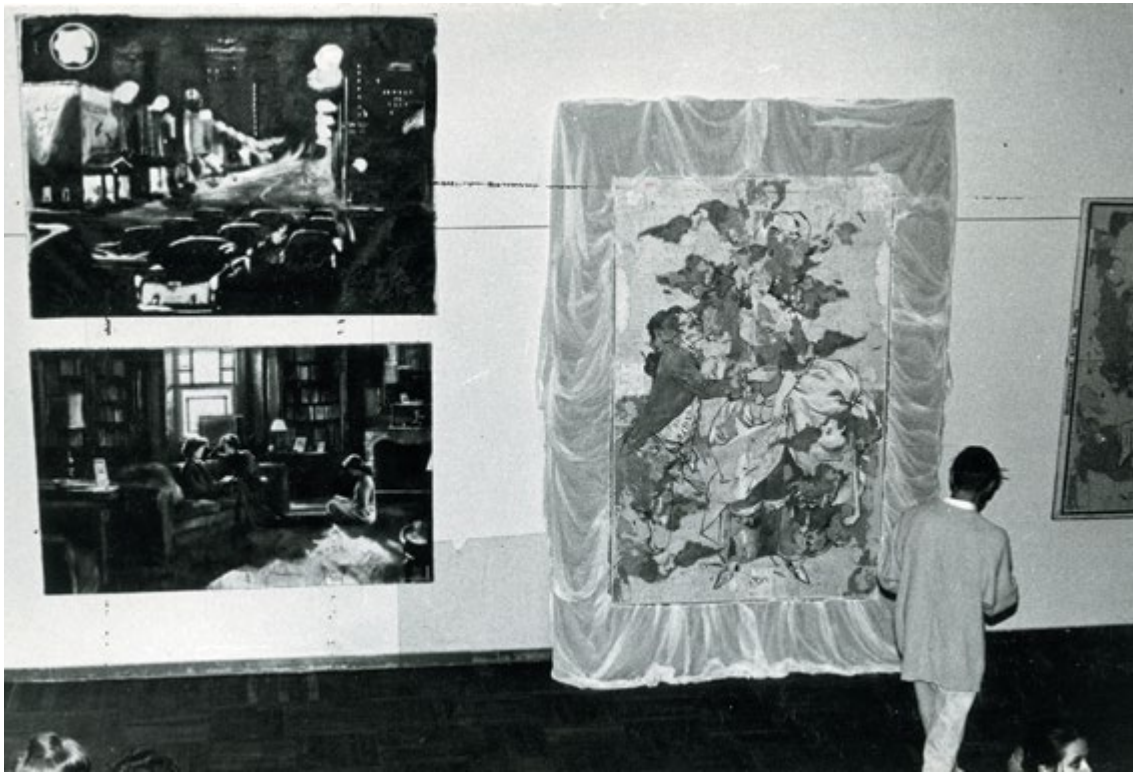


50

50 / Олександр Соловйов, Костянтин Акінша і Гліб Вишеславський
на відкритті виставки «Штиль». 1992. Аналогова фотографія.
Автор фотографії: Олександр Шевчук. З архіву Олександра Соловйова

48

49 / Відкриття виставки «Штиль». Юрій Соломко
біля своєї роботи «Галантна пара — 2». 1992.
Аналогова фотографія. Автор фотографії: Олександр Шевчук.
З архіву Олександра Соловйова



49

Штиль

Дати: 6–21 березня 1992
Місце: Виставкова зала
Спілки художників
України (вул. Горького,
102–104), Київ, Україна
Куратори:
Олександр Соловйов,
Костянтин Акінша
Серед учасників: АЕС,
Леонід Вартиванов,
Гліб Вишеславський,
Олександр Гнилицький,
Ігор Гусев, Олександр
Друганов, Дмитро
Дульфан, Володимир
Єршихін, Павло Керестей,
Валерій Кошляков,

Максим Мамсіков,
Костянтин Маслов,
Авдей Тер-Оганьян,
Вікторія Пархоменко,
Кирило Проценко,
Наталія Радовінська,
Олександр Ройтбурд,
Віктор Трубочанінов,
Арсен Савадов,
Савадов / Сенченко,
Георгій Сенченко,
Юрій Соломко,
Ілля Стوماتов,
Валерія Трубіна,
Ілля Чичкан та ін.



62

63

51 / Олександр Ройтбурд і Олег Голосій в експозиції виставки «Діалог із Києвом» у галереї «Вілла Штук» (Мюнхен). 1992. Аналогова фотографія. Автор фотографії: Олександр Друганов. З архіву Олександра Соловйова

52 / Підготовка виставки «Постанестезія. Діалог із Києвом» на Лотрінгерштрассе, Мюнхен, Німеччина. 1992. Аналогова фотографія. Автор фотографії: Олександр Друганов. З архіву Олександра Друганова

51

Проект
«Постанестезія»
(складався з програми резиденції і трьох виставок)

Куратор: Кристоф Відеманн
Учасники: Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Олександр Друганов, Дмитро Дульфан, Павло Керестей, Олександр Ройтбурд, Арсен Савадов, Георгій Сенченко

Виставка «Постанестезія. Діалог із Києвом» [PostAnaesthesia. Dialog mit Kiew]
Дати: 11–27 вересня 1992
Місце: Villa Stuck, Мюнхен, Німеччина

Виставка «Постанестезія» [PostAnaesthesia]
Дати: 4 грудня 1992 — 6 січня 1993
Місце: Kuenstlerwerstaetten Lotheringerstrasse, Мюнхен, Німеччина

Виставка «Постанестезія» [PostAnaesthesia]
Час: 15 січня — 7 лютого 1993
Місце: Музей Грасі, Лейпциг, Німеччина

Ангели
над
Україною

Дати: 13 серпня — 5 вересня 1993
Місце: Апостольська католицька церква, Единбург, Шотландія, Сполучене Королівство Великобританія
Куратор: Ендрю Браун
Учасники: Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Олександр Ройтбурд, Арсен Савадов, Георгій Сенченко, Валерія Трубіна, Ілля Чичкан



52



53

Простір
культурної революції

Дати: 26 травня 1994 — [?]
Місце: Центр «Український дім», Київ, Україна
Комісари: Тетяна Савадова, Олександр Соловійов
Серед учасників: Анатолій Ганкевич, Ігор Гусєв, Володимир Єршихін, Вадим Безпробаний, Кирило Чичкан, Мирослав Кульчицький, Вадим Чекорський, Ігор Янович, Арсен Савадов, Георгій Сенченко, Дмитро Кавсан, Кирило Проценко, Леонід Вартіванов, Максим Мамсіков, Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Олександр Друганов, Олександр Клименко, Олександр Ройтбурд, Павло Керестей, Степан Рябченко, Юрій Соломко, Ілля Чичкан, Ілля Ісупов, Валерія Трубіна, Вікторія Пархоменко та ін.

Західні рецензії на виставки «Постанестезія. Діалог із Києвом» та «Постанестезія» мали радше реферативний характер і не містили критичних оглядів.

Під час резиденції художники змогли відвідати не тільки мюнхенські галереї, а й ІХ «Документу» в Касселі. Розширення медійного арсеналу художників, а іноді й відмову від живопису неможливо не пов'язати з впливом на їхню свідомість цієї масштабної виставки сучасного мистецтва. Проте Відеманн зауважив, що на той момент Савадов і Сенченко вже працювали з інсталяцією, а Олег Голосій вийшов на цей шлях. Мабуть, найточніше сформулював це Олександр Гнилицький: «Таке відчуття, що присутній на Олімпійських іграх, до програми яких твій вид спорту не включено»⁹.

⁹ Цит. за: Романенко, Олена. Відчуті аутсайдерство як привілей (інтерв'ю з Олександром Соловійовим) / Олена Романенко // Кур'єр муз. — 1993. — № 2 (лютий). — С. 4.

На думку Олександра Соловйова, «Така проблема нашого “непотрапляння” в загально-світовий ритм, точніше традиційного відставання, справді існує, та абсолютизувати її не варто. Гольф, скажімо, теж не має олімпійського статусу, але не стає від того менш привабливим і престижним. Мистецтво ж не спорт, і ціннісні проблеми тут набагато складніші, тонші і відносні. Пограничні, маргінальні, якщо хочете, аномальні явища тут іноді приховують потенціал саме через свою “невмонтованість” у загальний стрій. Отже, відчувати комплекс неповноцінності через те, що ти ще довго не зможеш собі дозволити образних маніпуляцій з лазером або маєш ускладнення у виборі простору (або позбавлений його зовсім) і тому нібито приречений робити вічне “бідне мистецтво” (не плутати з *arte povera*), мабуть, немає сенсу. Бо потрапиш, зрештою, в глухий кут»¹⁰. Мюнхенський проект не тільки відчинив вікно у Європу для українських митців, а й чи не вперше показав українське мистецтво без посередництва Москви.

Ще однією вагомою міжнародною подією стала виставка «Ангели над Україною» — партнерський проект Шотландії й України, який відбувся в Единбурзі під час театраль-ного фестивалю. Куратором проекту виступив шотландський історик мистецтва, куратор «Галереї 369» Ендрю Браун. Він не раз відвідував Москву і цікавився радянським мистецтвом. На відміну від Відеманна, який оминув Москву як посередника, Браун познайомився з українським мистецтвом через московські зв'язки, а з киянами його звів Костянтин Акінша, добре знайомий і близький до кола художників «Паризької комуни». «Ангели над Україною» відбулася в Апостольській католицькій церкві, зачиненій перед тим майже сто років. З виставки українських постмодерністських творів почалася нова історія церкви — експозиційна.

Цей факт дуже символічний для митців. Тема апокаліпсису й кінця світу присутня у творах Голосія, Гнилицького, Савадова / Сенченка, Чичкана, Трубіної, Ройтбурда. У церкві на місці вівтаря експонувався лайтбокс Савадова / Сенченка «Втрачений рай», на стінах поруч із розписами прерафаелітів — гігантські полотна Трубіної, Чичкана, Голосія, Ройтбурда, Гнилицького. Їхнє мистецтво, що стало реакцією на занепад великої системи, Радянського Союзу, збіглося з кризою станкового живопису, «смертю автора», до того ж автора не абстрактного, а цілком реального художника і друга — Олега Голосія, який загинув за кілька місяців до відкриття виставки. За словами мистецтвознавця Костянтина Акінші, виставка «Ангели над Україною» завершила героїчний період «української хвилі» — «гіганти взяли гору, а ангели згинули»¹¹.

Останнє колективне висловлювання художників Паркомуні — київська виставка «за парканом» «Простір культурної революції» (1994 рік, Український дім, комісари — Тетяна Савадова, Олександр Соловйов). У цьому проекті важливе не значення окремих мистецьких творів, а колективне висловлювання художників. Усі роботи в експозиції було розміщено за парканом, у який було вмонтовано біноклі, розташовані у зворотному напрямку, тобто картини можна було побачити тільки на віддалі. «Простір культурної революції», хоч і обмежував можливості глядача безпосередньо роздивитися роботи, делегував йому відповідальність за сприйняття мистецтва.

Виставка «Простір культурної революції» — чи не єдине колективне висловлювання художників Паркомуні й один із перших інтерактивних проектів, орієнтованих на глядача, котрий мав зробити зусилля і заглянути в бінокль, щоб побачити експоновані твори. Якщо в перших виставкових проектах «паркомунівців» головний глядач художника — переважно інший художник, то в «Просторі культурної революції» з'явився власне глядач.

За короткий період у локальному київському контексті відбулася своєрідна «революція» виставкового мислення. Якщо на початку виставку сприймали як можливість показати себе, нові роботи, оприятити свій голос, то останні експозиційні рішення засвідчили концептуалізацію виставкового мислення організаторів і комісарів, яких згодом замінили куратори. Одночасно відбулася переорієнтація зі Сходу (Москва) на Захід («справжній світ»): раніше шлях до визнання пролягав через Москву, крах же імперії відкрив нові шляхи і можливості, які оминали метрополію.

¹⁰ Цит. за: Романенко, Олена. Відчути аутсайдерство як привілей (інтерв'ю з Олександром Соловйовим) / Олена Романенко // Кур'єр муз. — 1993. — № 2 (лютий). — С. 4.

¹¹ Вступна стаття Костянтина Акінші до каталогу «Ангели над Україною» (1993).

Два слова про живопис

ТЕТЯНА ЖМУРКО

«Жертви живопису»¹ — так Костянтин Акінша назвав художників, чия творчість була пов'язана зі сквотом на вул. Паризької Комуни. Критик дав митцям цю характеристику за їхнє «картинне» мислення та постійне звернення до живопису в будь-яких пошуках. Для них сквот став місцем, де творчі експерименти плавно розчинялися в побутовому спілкуванні, а постійні вечірки оберталися своєрідними мистецькими жєстами. Мешкаючи і працюючи разом, художники перебували в однаковій ситуації впливів і пошуків та створили, по суті, герметичне коло, всередині якого вони апелювали одне до одного і впливали одне на одного.

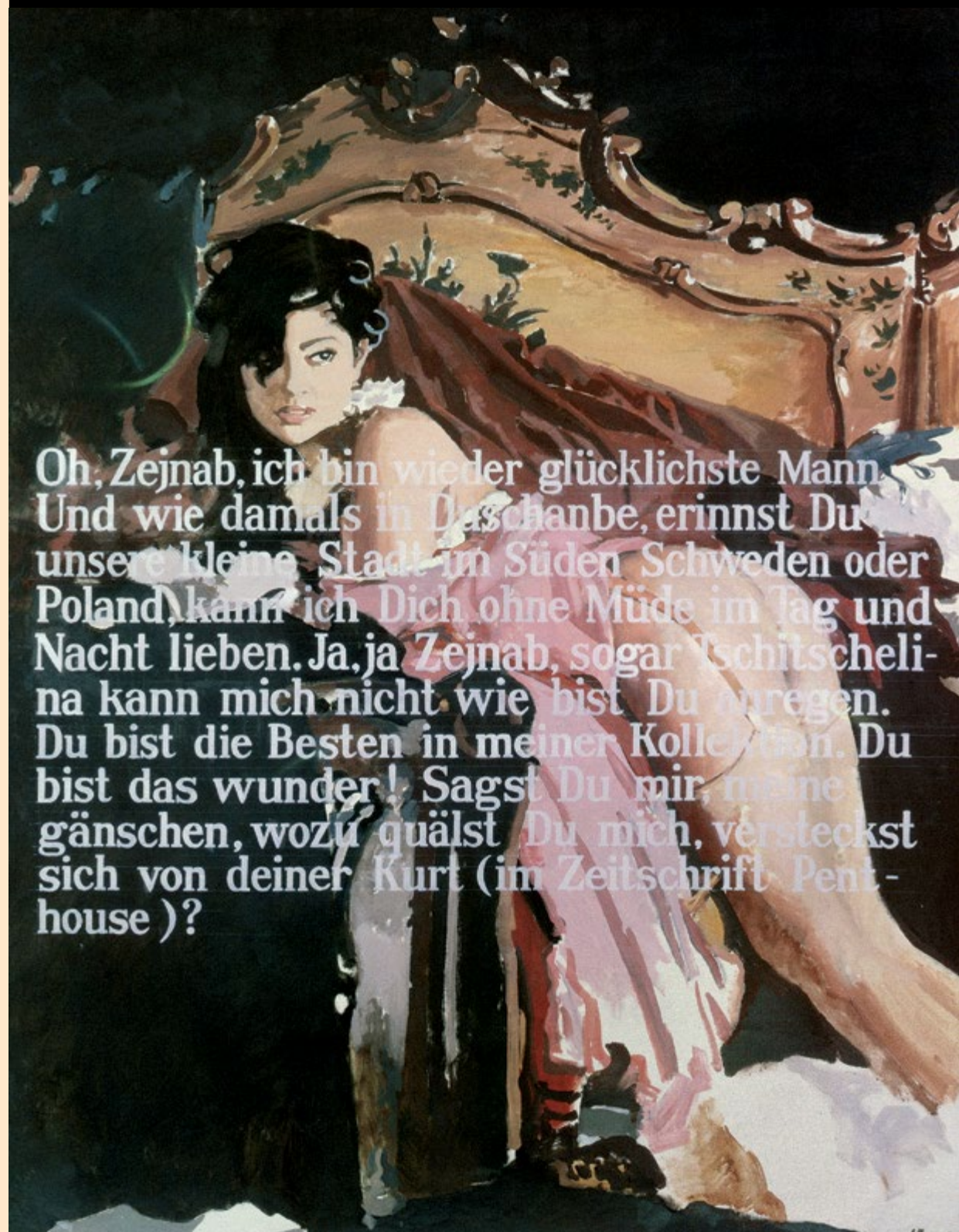
Тож питання першості і вторинності сьогодні видається нерелевантним. Часова дистанція дозволяє нам подивитися на їхнє мистецтво під кутом зору не апологетів і лідерів, а взаємовпливів і наслідування.

Аналіз їхньої творчості демонструє, що саме в колективному була та потужна енергія, яка змогла сформувати виразне явище і стати початком нових процесів у мистецтві. У цій статті йтиметься радше про загальне і типовє, ніж про індивідуальне: про масив тем і сюжетів, що їх розробляли художники, мотиви, які у них найчастіше повторюються. Через аналіз основних творів спробуємо виявити стилістичні і формальні подібності живопису кола «Паризької комуни».

68

54

Василь Цаголов. Зейнаб. 1992.
Із серії «Гума почуттів».
Полотно, олія. 200 x 150 см



Oh, Zeinab, ich bin wieder glücklichste Mann.
Und wie damals in Daschanbe, erinnst Du
unsere kleine Stadt im Süden Schweden oder
Poland, kann ich Dich ohne Müde im Tag und
Nacht lieben. Ja, ja Zeinab, sogar Tschitscheli-
na kann mich nicht wie bist Du eregen.
Du bist die Besten in meiner Kollektion. Du
bist das wunder! Sagst Du mir, meine
gänschen, wozu quälst Du mich, versteckst
sich von deiner Kurt (im Zeitschrift Pent-
house)?

¹ Акінша, Костянтин. Жертви живопису / Костянтин Акінша // Ангели над Україною. Сучасний український живопис. — 1993.



70

71

55 / Арсен Савадов, Георгій Сенченко.
Печаль Клеопатри.
1987. Полотно, олія. 275 × 330 см

56 / Георгій Сенченко. Сакральний пейзаж
Пітера Брейгеля. 1988. Полотно, олія.
280 × 420 см

Арсен Савадов,
Георгій Сенченко.
Печаль Клеопатри (1987)

З цієї роботи, яка прямо відсилає до картини Дієго Веласкеса «Кінний портрет інфанта Балтазара Карлоса», починаються дискусії про український постмодерністський живопис. На картині зображено жінку, котра сидить верхи на тигрі, який мчить безлюдною пустелею. Апокаліптичний пейзаж і тигр у дусі снів Сальвадора Далі, порушені пропорції, несподівані деталі на зразок червоного контуру навколо тигра і дивним пасом шерсті у нього на животі, ірраціональність і еротизм — усе в цій роботі справляло враження.

Уперше цю картину було експоновано на Всесоюзній виставці молодих художників

«Молодість країни» 1987 року в Москві, де вона викликала справжній фурор серед художників і критиків. «Печаль Клеопатри» продали на престижному ярмарку сучасного мистецтва в Парижі FIAC за рекордну суму, відтоді вона в приватній колекції і не експонується публічно. Чи то через комерційний успіх, чи то через нову образність у мистецтві, чи через хвилю обговорень і обурень навколо неї, «Печаль Клеопатри» дуже вплинула на покоління українських митців, передусім живописців, які формувалися наприкінці 1980-х — у 1990-х роках.

предтеча

55

Зазвичай історичний наратив передбачає пошук відправної точки, від якої починається якісно новий етап з інакшими естетикою і світосприйняттям. Такі точки відліку, безперечно, умовні, але допустимі для створення певної системи координат. Для Києва, скажімо, це катастрофа на Чорнобильській АЕС 1986 року (її наслідком став болісний посттравматичний синдром, а мистецтво прибрало ознак «постчорнобильського Карнавалу»²); виставка в московському Манежі 1987 року, де робота «Печаль Клеопатри» Арсена Савадова і Георгія Сенченка означила появу нового українського мистецтва зі своєю характерною мовою; Всесоюзна молодіжна виставка 1988 року в Манежі³, після якої критики заговорили про появу «нової хвилі» в українському мистецтві, а мистецтвознавець Леонід Бажанов в огляді до виставки назвав це явище «необароко трансавангардного типу»⁴.

Ще 1991 року Костянтин Акінша у статті «Венок на могилу українського постмодернізму» писав, що «чітка дефініція («нової хвилі» — Т. Ж.) так і не з'явилася, молодому поколінню довелося задовольнятися десятком назв».

56



² Див.: Гундорова, Тамара. «Бу-Ба-Бу». Карнавал і Кіч / Тамара Гундорова // Критика. — 2000. — № 7-8. — С. 13-18.

³ Експозиціонером виставки виступив художник Валентин Раєвський.

⁴ Див.: Соловьев, Александр. Point Zero. Новейшая история украинского искусства. Новая волна. Часть 1. 1987-1989

[Электронный ресурс] / Александр Соловьев, Алиса Ложкина // ТОП10. — 2010. —

Режим доступа: <http://top10-kiev.livejournal.com/279840.html>

Симптоматично, що на початку 1990-х для опису локального явища використовували велику кількість назв, які прагнули ствердити його в міжнародному контексті. Серед них «південноросійська хвиля» (як відгалуження північної московської), «нові ніжні» (на протизагу німецьким «новим диким»⁵), «український трансавангард»⁶ (з апеляцією до італійського). Пошуки власного означення через апеляцію до мистецтва інших країн та безпосереднє запозичення чужомовних термінів промовисто засвідчують усю складність часу: бажання автоматично вписати українських митців у світовий контекст, з одного боку, та недостатність мистецтвознавчої науки, яка змогла б створити наукове підґрунтя для оформлення цього явища — з другого.

Більшість художників Паркомуні — вихідці з Київського державного художнього інституту. Інститут — це місце, де закладалися їхні живописні погляди й академічний вишкіл, водночас він був постійним об'єктом критики, до якого художники свідомо чи підсвідомо апелювали, піддаючи сумніву академізм, сюжетність, оповідність. Інститут кінця 1980-х — консервативна інертна інституція, нездатна реагувати на зміни, які відчувалися в повітрі. Старий викладацький склад (Віктор Пузирков, Микола Стороженко й інші), який і далі навчав методу соціалістичного реалізму, не міг здобути авторитет серед нового покоління.

Натомість мали значення комерційно успішні виставки в Москві. Поява нової літератури й інформації відкриває доступ до знань, зокрема про тенденції світового мистецтва і насамперед близького за духом італійського трансавангарду. Італійські трансавангардисти повертали актуальність живописній картині, переосмислюючи класику й місцеві традиції, що дуже легко сприйняли київські художники, повністю занурені в живописну традицію.

Для кола «Паризької комуни» властиве мислення в межах картини, переважно великоформатної. Найчастіше трапляється масштаб 2 x 3 м, це пов'язано зі стандартним форматом, що його видавав Худфонд⁷. Два на три метри — певний модуль, із яким найчастіше працювали художники, нерідко формуючи з нього ще більші формати. Високі стелі старих будинків сквоту на вул. Леніна, а потім на вул. Паризької Комуни давали таку можливість. Витоки цього явища можна шукати як у традиції великої сюжетної картини, так і у світовій практиці художників нової живописної генерації, як-то італійські трансавангардисти і німецькі «нові дикі». Такий формат диктував і характер живопису — експресивний, динамічний, зроблений переважно за один сеанс. Їм часто притаманний нон-фінітизм, який на протизагу соцреалістичній завершеній картині став виявом свободи й авторської волі.

⁵ «Нові дикі» (нім. Neue Wilde), «нові фовісти» — мистецький рух у живописі, що виник у кінці 1970-х років у Німеччині. Його учасники протиставляли себе концептуалістам і мінімалістам та проголошували повернення до фігуративності, експресивності, спонтанних методів творення.

⁶ Термін «трансавангард» походить від італ. trans-avanguardia, що буквально означає «за авангардом» або «після авангарду». Вперше це слово вжив італійський критик і куратор Акіле Боніто Оліва у програмній статті «Італійський трансавангард», опублікованій 1979 року в журналі «Flash Art». У ній Оліва назвав представниками трансавангардного мистецтва живописців Марко Баніолі, Сандро Кіа, Франческо Клементе, Енцо Куккі, Нікола де Марія, Міммо Паладіно і Ремо Сальвадорі.

⁷ Художній фонд УРСР — громадська організація при Спілці художників України, завданням якої було сприяти творчій діяльності художників, мистецтвознавців, народних майстрів, покращувати їхнє матеріальне і побутове становище. Мав художньо-виробничі підприємства, художні салони, будинки творчості.



57

Дмитро Кавсан. Спроба менуету на руїнах. 1989.
Полотно, олія. 300 x 200 см

Сергій Кусков у статті «Живопис після концепції», окреслюючи загальні риси мистецтва постмодернізму, писав: «...різних художників, як-от “нові дикі” у ФРН чи італійський “трансавангард”, зближує поєднання дедалі більшого інтересу до традиції з явно успадкованими від авангардизму навичками її подолувати, підірвати, переінакшувати»⁸. Таким періодом переосмислення для українських художників стало мистецтво бароко з його експресивністю, вітальністю, широким використанням міфологічних сюжетів.

У самому бароковому світогляді вже було закладено протиставлення раціоналізму, правильності, відхід від закостенілих норм, балансування на межі реальності й ілюзій, що легко сприйняли художники Паркомуні, котрі якраз формувалися у період політичної нестабільності, відсутності чітких орієнтирів.



58

Олександр Гнилицький.
Адам і Єва (Дискусія про таємницю). 1988.
Полотно, олія. 200 × 200 см

⁸ Кусков, Сергей. Живопись после концепции / Сергей Кусков // Искусство. — 1988. — № 10. — С. 29–31.

75



59

Юрій Соломко. Симетрія шляху. 1989.
Полотно, олія. 140 × 300 см

Крім того, козацьке бароко — поодинокий період злету української національної культури, внаслідок чого до нього постійно повертаються в різні історичні епохи.

Галина Скляренко, аналізуючи феномен необароко в українському мистецтві, стверджує, що «необароко кінця 1980-х років певною мірою зіграло в українському мистецтві ту роль, яку вибрав для себе московський соц-арт. Але якщо московські художники піддали аналізу соцреалізм, довівши його концепцію до логічного кінця, то “об’єктом дослідження” українського трансавангарду стала сама національна художня традиція з її постійним кружлянням навкруги бароко та неможливістю вийти на новий рівень осягнення реальності»⁹.

Гротеск і метафоричність, іронія й експресивність живопису поєднуються з широким використанням міфологічних сюжетів. Показова робота «Печаль Клеопатри» (1987) Арсена Савадова і Георгія Сенченка. Сьогодні немає сенсу заперечувати її першість. Її успіх на Всесоюзній виставці в Манежі публічно заявив про народження нового мистецтва і розпочав дискусію про українську ідентичність, котру тоді визначили як гарячу живописну вітальність на протигагу холодному московському концептуалізму. Ця робота увібрала всі характеристики нового живопису: експресивний пастозний мазок, яскравий колорит, цитатність, позачасовість, інтелектуальну іронічність, символізм і метафоричність.

Подібні стилістичні прийоми властиві багатьом художникам того часу. Серед них Сергій Панич і Валентин Раєвський, останній теж часто бував на Паркомуні і, безперечно, впливав на формування молодого покоління.

⁹ Скляренко, Галина. Причудлива линия барокко / Галина Скляренко // Интервали. Космізм в українському мистецтві ХХ століття. — К.: Вид-во Раєвського, 2000. — С. 185–186.

Впливи бароко яскраво простежуються в мистецтві від середини 1980-х і починають згасати вже на самому початку 1990-х. Майже всі художники Паркомуні відчували на собі так званий «бароковий період». Він був неминучим етапом у пошуках власної мови. Скажімо, Олександр Гнилицький у картині «Дискусія про таємницю» (1988, іл. на стор. 74) наслідує живописну барокову манеру, створює насичені за колоритом композиції з «кучерявими» контурами, за що такий живопис отримав назву «кучерявий стиль»¹⁰. Такі самі «кучеряві» обриси можна побачити у Дмитра Кавсана в роботах «Дари волхвів» (1989) та «Битва під Жовтими Водами» (1989), а також у ранніх експериментах Юрія Соломка, як-то «Біосхиляння» (1989) і «Симетрія шляху» (1989, іл. на стор. 75). У Валерії Трубіної метафоричність образів поєднується з живописною експресією в роботах «Повітряний поцілунок», «Поклоніння новонародженому страху» (1989). На початку 1990-х впливи бароко починають слабшати, на зміну їм приходять спрощена, стриманіша пластична мова, а міфологічні сюжети замінюють екзистенційні пошуки, інфантильні образи та сюжети з кінематографу.

релігійні контaminaції

Після розпаду СРСР і довгих років атеїзації країну охоплює «релігійне відродження», одночасно виникають нові секти і місцеві вірування. Повертає собі авторитет Російська православна церква (Московський патріархат), внаслідок розколу постає Українська православна церква (Київський патріархат), виходить на поверхню неоязичництво тощо. На початок 1990-х припадає і поява знаменитої секти «Біле братство»¹¹ — релігійного руху есхатологічного напрямку. Повернення релігії — одна з ознак доби «перебудови», що стає для багатьох художників полем, де вони шукають відповідей на екзистенційні питання, важливі як ніколи в суспільстві втрати ціннісних орієнтирів, соціальної дезорієнтації і відсутності стабільності.

Сакральність і містичність часто перемишуються з іронією на тему побутового поширення церковних догм. Митці звертаються до релігійних мотивів у процесі дуже суб'єктивних пошуків, де засадничі саме питання віри, а не релігії. Крім того, релігійна тема особливо приваблювала художників своєю потаємною мовою символів і знаків, доступною лише вузькому колу людей, що ніби підкреслювало їхню «обраність». Окремий напрям захоплень — східна філософія. Художники часто зверталися до східної міфології, зокрема індуїстської, читали буддистські і китайські тексти, як-от передмова Карла-Густава Юнга до «Бардо Тодол» та «Чжуан-цзи» Володимира Малявіна. «Ми всі були просякнуті Сходом»¹², — каже в інтерв'ю Георгій Сенченко і наголошує, що це був спільний інтерес.

¹⁰ Вишеславський Гліб, Сидор-Гібелінда Олег. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. — Париж: К., 2010. — С. 168.

¹¹ Велике Біле Братство ЮСМАЛОС — новітній релігійний рух есхатологічного напрямку, деструктивна тоталітарна секта. Засновано у 1990–1991 роках у Києві фахівцем в області психічного впливу на особистість Юрієм Кривоноговим та Мариною Цвігун, яка оголосила себе Дівою Марією.

¹² Яковленко, Катерина. Георгій Сенченко: «Искусство — это миф, но жизнь без этого мифа порой невыносима» [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко // Korydor. — 2016. —

Режим доступа: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/georgij-senchenko-iskusstvo-eto-mif-no-zhizn-bez-etogo-mifa-poroj-nevy-nosima.html>





61

79 Релігійна тема домінує у ранній творчості Валерії Трубіної й Олега Голосія — у них вона сповнена глибокого символізму і позбавлена іронії, притаманної українському мистецтву кінця 1980-х узагалі. В Олександра Ройтбурда вона забарвлена такими складними філософськими домислами, що їх Костянтин Акінша назвав «гріхом інтелектуалізму»¹³.

«...на той момент ми всі ставили собі різні питання, пов'язані з релігією і поняттям Бога, а через те, що ми виростили в атеїстичних сім'ях, для нас це був певний шлях пізнання, життєвого досвіду. І так чи так ми всі писали "релігійні" картини, і Голосій, і Гнилицький»¹⁴, — каже Валерія Трубіна. Вона згадує епізод із життя, важливий, на її думку, для характеристики її творчості. Коли їй було 10 років, у першому класі художньої школи в Луганську вона дізналася про розп'яття Ісуса Христа: «Я вискочила з класу і бігала по коридорах школи, не могла зрозуміти, чому ж розп'яли бідного Христа»¹⁵, — розповідає вона.

Трубіна і Голосій часто пишуть янголів і херувимів на тлі неба. «Небесний хор, або 3 пісні слів не викинеш» (1989, іл. на стор. 77), «Прохолода неба» — «інфантильне» зображення божественних персонажів, яких Трубіна трактує у вільній формі. Ці зображення ближчі до західної барокової традиції, у якій небесні створіння відіграють роль провісників земного або ангельського духу. Роботи Трубіної просякнуті глибокою релігійною символікою, де кожен колір і образ мають своє значення. У неї, як у роботі «Печаль Клеопатри» Савадова/Сенченка, трапляється червона лінія, якою вона обводить композицію. Червона або золота лінія в християнській іконописній традиції — знак розділення духовного і матеріального світів, а червоний — колір полум'я — і карального, і очищального.

Цей символізм добре помітно в її роботі «Цар-риба» (1989, іл. на стор. 21), де розповідається легенда про Великий потоп, який спустошив увесь світ. Трубіна часто звертається до образу риби, важливого в різних традиціях. У християнстві риба позначає Бога, Вчителя, його послідовників. Значущий цей образ і в індуїстській міфології: риба — одна з інкарнацій бога Вішну, який з'являється з води, щоб урятувати першолюдину Ману — праотця нової людської раси. Як і Ноя у Старому Заповіті, Ману було обрано на роль першолюдини як самотнього праведника в добу великого гріха. На картині Трубіної зображено велетенську Цар-рибу, у якої тіло людини, чотири руки і довгий хвіст. Перед нею стоять люди, склавши руки для молитви, а над нею — червона квітка лотоса, символ духовної чистоти. Фігуру Цар-риби знову обведено червоною лінією. У цій роботі Трубіна використала техніку темпери, типову для стародавнього іконопису, і змішала її з олійними фарбами. У правому горішньому куті зображено багатоголову істоту — страшного демона, з яким бореться Вішну, щоб урятувати світ. Робота, написана нелегкого 1989 року, за два роки до розпаду Радянського Союзу, багато в чому виявилася пророкою.

¹³ Акінша, Константин. Венок на могилу українського постмодернізму // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. Сборник текстов / сост.: Е. Михайловская, А. Ройтбурд, М. Рашковецкий. — Одесса, 1999. — С. 12–15.

¹⁴ Яковленко, Катерина. Валерія Трубіна: «Мы расширили пространство, позволяя зрителю туда войти»

[Электронный ресурс] / Катерина Яковленко // Korydor. — 2016. — Режим доступа: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/valeria-trubina-my-rasshiryali-prostranstvo-razvolija-zritelju-tuda-voiti.html>

¹⁵ 3 особистого інтерв'ю Катерини Яковленко з Валерією Трубіною.



62



63

83 Випадково чи ні, але міфічний демон має впізнавані риси Леніна. Це переносить міфологічний сюжет у сучасність і передає надії на масштабні зміни та появу мудрого правителя, який зможе врятувати світ. Поруч із «Цар-рибою» стоять «Пейзажі снів» (1990), де в постапокаліптичному сюжеті поєднано давні міфи, біблійну тему і сучасність.

До Трубіної з її відсутністю іронії близький київський художник Сергій Панич, учасник Седнівських пленерів 1988 і 1989 років. На його картині «Hoc Vince» (1989, іл. на стор. 25) зображено одну людину, яка дивиться в небо. Напис на полотні відсилає до давнього переказу, за яким римський імператор Костянтин I Великий перед можливою битвою з правителем Італії Максенцієм побачив у небі хрест і слова «In hoc signo vinces» (лат. «Із цим знаком переможеш»). У православній традиції це гасло стверджує всепереможну віру в Христа. Так людина з її думками, помислами, стражданнями, бунтівна і героїчна, стає для художника уособленням світу і перетворюється на знак. Недаремно Костянтин Акінша у статті «Вінок на могилу українського постмодернізму» об'єднав творчість Трубіної і Панича характеристикою «гріх серйозності»¹⁶.

Питання віри для Валерії Трубіної лежить у полі глибоко екзистенціальних пошуків, які займають центральне місце у її творчості і так само у творчості Олега Голосія. Останньому було властиве відчуття тривоги і страху, занепокоєння самотністю і місцем людини у світі. Ці тривоги він оприявнював, звертаючись до біблійних мотивів, які трактував дуже вільно. Його твір «Ті, що сплять в Гетсиманському саду» відсилає до останньої молитви Христа. Уникаючи зображувати самого Христа, художник пише апостолів, тіла яких ніби застигли в невагомості. Колорит картини має символічне значення. Побудований на поєднанні синьо-зеленого, що відсилає до сутінок, і багряного, що з'являється у верхній частині композиції і символізує неминучість ранку, він повідомляє про останню молитву Христа перед стратою.

Рання робота Голосія «Страта» (1988, іл. на стор. 78), яку він виконав у двох варіантах, має виразні алюзії на іконографію розп'яття Христа. На темно-багряному тлі зображено постать людини з розкинутими руками, темний неоднорідний колір породжує відчуття тривоги й хаосу, у який, здається, поринає світ. Страждання й біль, які відчуваються на фізичному рівні, пронизують полотно. Кульмінаційний драматичний момент земного служіння Христа стає для художника можливістю говорити про власні страхи і сум'яття.

б л у к а н н я в л а б і р и н т а х с м и с л і в

Характерна риса цього періоду — активне використання цитат з історії світового мистецтва. Художники запозичують відомі сюжети й композиції, поміщають їх у сучасний контекст і вільно інтерпретують. Чорно-білі репродукції зі шкільних підручників та книжок з історії світового мистецтва часто стають джерелом, звідки митці черпають сюжети.





65 / Леонід Вартиванов. Пляда. 1989.
Полотно, олія. 150 × 250 см

65

66 / Маркіз де Сад. Жюстіна. Ілюстрація до видання. — Хмельницький: АДА. — 1990. — 160 с. — С. 29

67 / Юрій Соломко. Ранковий туалет. 1991.
Офсетна ламінована карта на полотні, олія. 176 × 219 см

Звернення до різних історичних періодів перекидає важливий культурний місток, концептуалізуючи ситуацію перерваної традиції і штучно викинутих з історії мистецтва періодів. Сюжети з різних історій і картин, міфи і легенди, минуле і сучасність переплітаються, народжуючи нові смисли та образи. Показовий у цьому сенсі цикл робіт Юрія Соломко з цитатами з відомих картин доби рококо, зокрема з книжки «Жюстіна» маркіза де Сада, проілюстрованої гравюрами XVIII століття з грайливими сценками. Сама поява «Жюстіни» у вільному доступі вже була симптомом змін у суспільстві, адже в Радянському Союзі література еротичного характеру було заборонено. За допомогою епідіаскопу художник проектує зображення еротичних сцен на поверхню політичних карт Радянського Союзу і створює абсолютно іншу реальність, яка існує на межі мистецтва і політики, історії і сучасності.

Робота Олега Голосія «Психоделічна атака блакитних кроликів» (1990, іл. на стор. 84 – 85) нагадує фіксацію чи то сну, чи то психічного стану художника. Це цитата відомої картини Кузьми Петрова-Водкіна «На лінії вогню», проте це радше вільна художня алюзія, аніж встановлення смислових зв'язків. Створена у притаманній художнику нон-фінітній манері, робота виражала психічний стан митця і репрезентувала ціле покоління, яке досліджувало межові стани, шукаючи способів розширити свідомість і змінити сприйняття.

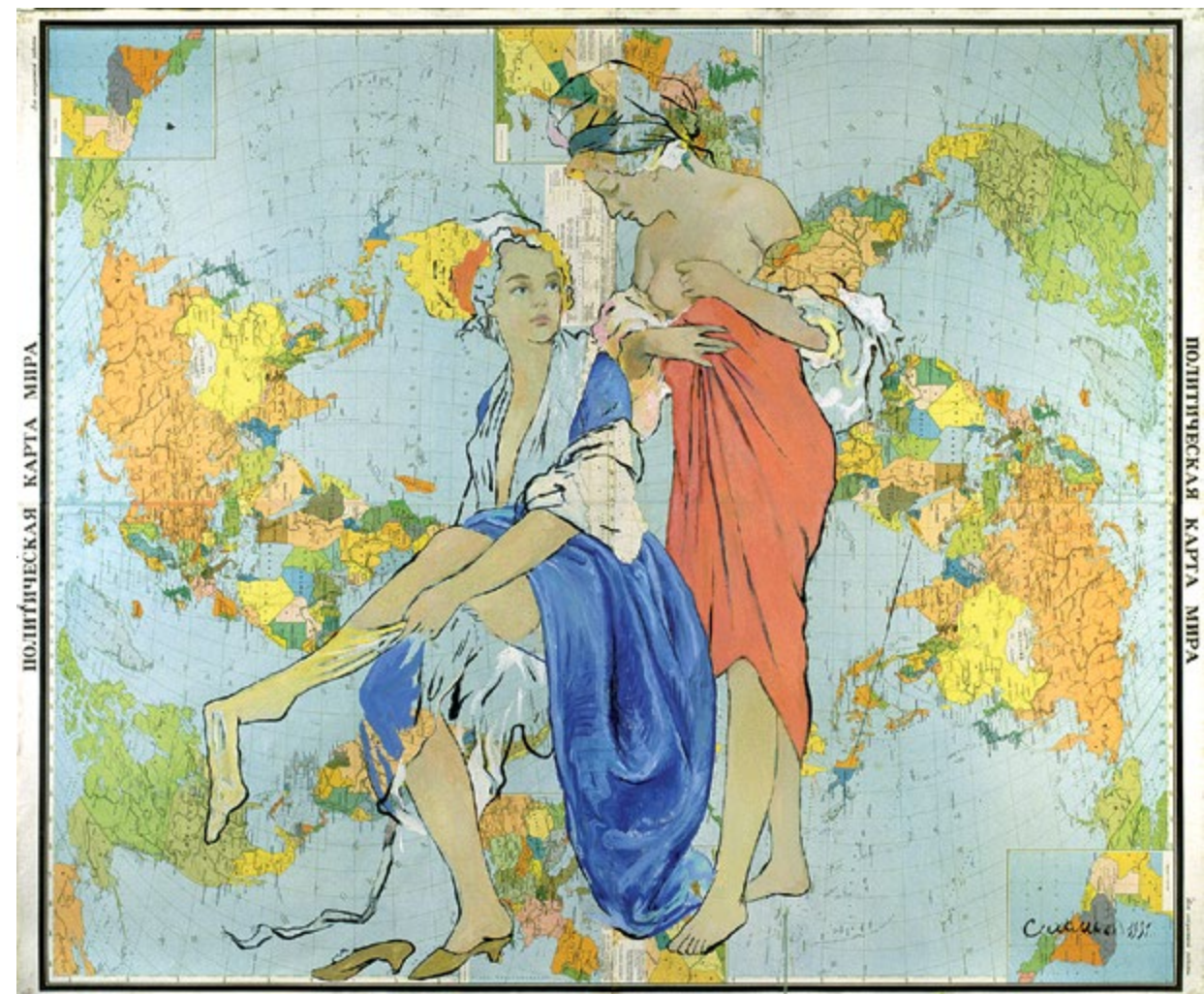
86

87



66

Одні й ті самі образи-цитати можна побачити у різних художників. Роботи Леоніда Вартиванова «Пляда» (1989) та Олександра Клименка «Розмова про вічність» (1992) мають схожу композицію: в обох є мотив озера, оточеного антропоморфними фігурами, з якого визирає голова. Це виразний вплив італійського художника-трансавангардиста Франческо Клементе, творчість якого мала велике значення для українських художників. Для нього характерно зображення фрагментів тіл, зокрема голів, часто викривлених, що нагадують ірреальні сновидіння.



67



68

68 / Олександр Клименко. Місячний ковбой. 1991.
Полотно, олія, 200 × 250 см

69 / Олег Голосій. Ельбрус. 1991.
Полотно, олія, 150 × 200 см

69





Леонід Вартиванов. Із серії «Цей добрий світ». 1992.
Полотно, олія. 200 × 150 см

91 З початком 1990-х арсенал цитацій поповнює мова мас-медіа: реклама, телебачення, кінофільми, зокрема кримінальні, комікси. Хоча, на відміну від західних художників «нової хвилі», до низової мас-медійної культури українські митці звертаються не так часто, натомість цінувалися фільми класиків кінематографа: Лукіно Вісконті, Райнера Вернера Фасбіндера, Мікеланджело Антоніоні, Федеріко Фелліні й інших режисерів, які потрапили в масовий прокат. Перегляд «правильного» кіно був своєрідною перепусткою на Паркомуні. Художники напряду цитують кадри з фільмів цих режисерів або ж наслідують загальну естетику й настрої.

Ілля Чичкан на виставці «Штиль» показав цикл робіт, що його сам умовно назвав відеоживописом. На початку 1990-х у Паркомуні з'явилися перші відеопроєктори, що дало художникам поле для експериментів із новими підходами і медіа.

Скажімо, Чичкан зупиняє відео і замальовує кадри, зокрема й перешкоди на екрані, роблячи своєрідні «скріншоти». Так він поєднує низову мас-медійну культуру з «елітарним» видом мистецтва — живописом, що у нього вже містило жест руйнування і критики традиційних підвалин. Пародія на масову культуру відчутна в серії робіт Василя Цаголова «Гума почуттів» (1992, іл. на стор. 69). Живописні композиції цієї серії нагадують кадри з гангстерських кінофільмів, де вбивства і криваві бійки переплітаються з коханням і пристрасстю. Важливу роль у композиціях відіграють тексти, написані переважно самим художником¹⁷, — вони стали засобом художньої виразності і невилучним складником творів.

У серії «Гума почуттів» закладено основні принципи творчості Василя Цаголова, які він розвиватиме в наступних роботах, звертаючись до нових медіа, особливо до відео і фотографії. У фокусі його уваги й надалі перебуває масова культура з її засиллям кримінальних серіалів і дешевих бойовиків, дійсність, де зникає грань між реальним і віртуальним. Таким є проєкт «Світ без ідей» (1993) — масштабна медіа-інсталяція з фотографій і відеомоніторів із зупиненими кадрами.

Алюзії на кінофільми, наслідування їхньої естетики часто оприявнювалися у творчості Олега Голосія. Робота «Сергій» (1991) схожа на стоп-кадр, виокремлений із цілої послідовності сцен, а зображена сцена сприймається як кульмінація в кінофільмі. У роботі «Постріл» (1991) художник поділив композицію на чотири поля, де послідовно розгортається історія вбивства. Кінематографічність у творах Голосія виражається передусім у запозиченні сюжетів, тем і композицій, відтворенні загальної кіноестетики, але пластична мова при цьому залишається підкреслено живописною. Це притаманно для більшості художників, за рідкісним винятком, як-от серії Леоніда Вартиванова «Цей добрий світ» (1992). Роботі властиві підкреслена плакатність і фрагментарна композиція, побудована локальними кольоровими плямами.

71



ДИТЯЧИЙ ДИСКУРС



72

Характерна риса художників «Паризької комуни» початку 1990-х — звернення до дитячої тематики, зображення милих тваринок і різних інфантильних сюжетів, цитування дитячих книжок і журналів. Мистецтвознавча критика цього періоду використовує термін «дитячий дискурс», — він часто трапляється в текстах Олександра Соловйова і Костянтина Акінші без якихось пояснень. Термін активно вживали в московському концептуалізмі, зв'язки з яким були досить потужними, особливо з групою «Інспекція “Медична герменевтика”», популярної в кінці 1980-х, серед учасників якої були одеські художники Сергій Ануфрієв і Юрій Лейдерман. Для «Медгерменевтів» дитячий дискурс був можливістю говорити з позицій ненормального, неадекватного, абсурдного, того, що не піддається дорослій логіці і правилам. У «Словнику термінів московської концептуальної школи» є таке: «КДД (Колективний Дискурс Дитинства) — дитинство як культурна ніша, яку обслуговують різні культурні індустрії (дитяча література, книжкова ілюстрація, кіно, дитячі телепрограми, виробництво іграшок, дитячі журнали, дизайн дитячих майданчиків, дитячих садків, магазини для дітей, дитяче харчування тощо)»¹⁸. Усе, пов'язане з дитинством, було своєрідним ґрунтом для створення ланцюжка смислів, які існують у полі абсурдності й ненормальності. «Інфантильна фіксація 1990-х демонструє не модерністські пошуки свіжості, а те, що людина в мистецтві постмодернізму воліє зайняти пасивну або інвалідну позицію, хто ще або вже не має “дорослої” можливості втручатися в плін подій або ж того, хто відмовляється від “дорослої” відповідальності, не хоче рости, як хлопчик у фільмі “Бляшаний барабан”»¹⁹. Ця інвалідність позиції цілком прочитується в дитячому дискурсі представників «Медгерменевтики», які створюють ланцюжки химерних смислів.

Художники Паркомуні звертаються до дитячої тематики переважно в рамках живописної картини, що ставить їх в особливе становище. Інфантильні сюжети диктують спрощену візуальну мову, подібну до імітації дитячого малюнка. Образи часто бралися із радянського журналу «Мурзілка» й іншої дитячої літератури, чільне місце займала творчість російського авангардистського поета та письменника Даниїла Хармса (1905–1942).

Найчастіше дитяча тема трапляється у творчості Олега Голосія, Валерії Трубіної й Олександра Гнилицького. Цікава в цьому плані рання робота Трубіної «Котик поранений іде, вушко песика гризе» (1990, іл. на стор. 97). Тут з'являється дитячий сюжет із віршика Юнни Моріц «Вийшов котик на прогулянку», але живописна мова ще залишається «бароковою». У центрі полотна на повний зріст зображено котика з жіночим тілом і головою тварини, з пораненим закривавленим боком. Поряд із ним у небі зображено херувима у вигляді голови пса. Синє тло картини позначає умовний небесний простір.

¹⁸ Монастырский, Андрей. Словарь терминов московской концептуальной школы. — М.: Ad Marginem, 1999. — С. 224.

¹⁹ Андреева, Екатерина. Постмодернизм: искусство второй половины XX — начала XXI века. — СПб.: Азбука-Классика, 2007. — С. 323.

У цій роботі художниця поєднує непоєднувані речі — котика й песика, популярних дитячих персонажів, які живуть у постійній боротьбі, та релігійні образи. Таке поєднання підкреслює абсурд, яким було сповнено життя в кінці 1980-х. Дитячі образи пронизують творчість Олега Голосія, який писав слоненят: «Шість слоників» (1991, іл. на стор. 94), «Білі слоники», «Слони № 1», «Слон і сонце» тощо. Слони у Голосія виникають як нав'язливі кадри зі снів з нереальними пейзажами чи то як галюциногенні образи, які переслідують. Крім того, образ слона для художника був глибоко персональним, не випадково на Паркомуні у нього було прізвисько Слон.

До тієї самої площини належать образи Олександра Гнилицького «Буратіно» (1991, іл. на стор. 99) і «Білочка» (1990). Великоформатна робота «Білочка» — це білий простір полотна, по центру якого зображено плюшеву білочку. Поруч зі складними міфологічними сюжетами, що їх і далі розробляють художники, «мінімалістична» «Білочка» постає як іронічний коментар до «живописних» пошуків в українському мистецтві.

Для художників Паркомуні «дитяче» виступає радше способом утекти від реальності, аніж ґрунтом для інтелектуальної гри. Дитяче — те, що неможливо вхопити, описати, проаналізувати, бо воно не піддається дорослій логіці. Підтвердження цьому знаходимо в словах Олександра Гнилицького: «...є багато ще вивертів і поворотів для втечі — можна прикинутися ідіотом або дитиною...»²⁰.

Ознаками втечі від реальності так само є пальми, екзотичні пейзажі і дикі тварини, які повсякчас трапляються у творах представників «Паризької комуні». Художники шукали теми поза соціально-політичним полем. Особливо прикметні пальми, які наче переходять з полотна на полотно. У роботах Валерії Трубіної й Олега Голосія вони постають як нав'язливі образи зі сну, символи недосяжних мрій і порожньої реальності. Вони є символами омріяної свободи, уявними образами недосяжного раю.

Дмитро Кавсан 1992 року створив серію робіт «Жирафоманія» (іл. на стор. 100–101), у якій зобразив африканські пейзажі, населені жирафами й іншими дикими тваринами. На їхніх тілах бачимо цитати з творів світового мистецтва — «Пані з горностаєм» Леонардо да Вінчі і персонажів епохи рококо. Кавсан сам 1997 року подорожував по Африці, але Африка у його полотнах початку 1990-х виступає як нав'язлива недосяжна мрія, про що свідчить і назва роботи — «Жирафоманія».



73

²⁰ Соловьев, Александр. «Украинская женьшеневая» [Электронный ресурс] / Александр Соловьев // Korydor. — 2016. — Режим доступа: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/solovyov-ukrainskaya-zhenshevaya.html>

«Дитячий дискурс» був останньою колективною спробою створити свій напрямок. 1991–1992 роки [...] художники [...] віддали перевагу шляху індивідуального спасіння»²¹, — констатував Костянтин Акінша. Художні експерименти дедалі більше виходять за рамки живописної картини, а «лінії втечі» щоразу менше перетинаються, допоки остаточно не розходяться в множинності індивідуальних ініціатив. Сьогодні характеристика художників кола «Паризької комуни» як «жертв живопису» з далекого 1993 року видається цілком справедливою, адже саме живописне мислення визначало їхню практику. Живописна картина як медіум, який здебільшого використовували паркомунівці, не була усвідомленим вибором, — вона була даністю, спадком, ремеслом, що визначило їхній професійний шлях. Однак у цьому їхня головна сила — в потужній живописній стихії, яка короткий, але яскравий і насичений проміжок часу тримала всіх на одній хвилі.

Постійне спілкування, обмін думками, літературою, кінофільмами визначали коло тем і сюжетів, до яких зверталися художники. Справді, колективний складник був тим потужним двигуном, що народжував мистецтво. Саме це допомогло сформуванню явища, де «колективне» перестало бути спільним. Воно стало голосом багатьох, що існує за якісно новим принципом, відмінним від колишнього радянського (орієнтованого на суспільний результат), базованим на ідеях індивідуалізму та свободи вираження.



²¹ Акінша, Костянтин. Жертви живопису / Костянтин Акінша // Ангели над Україною. Сучасний український живопис. — 1993.



КРИТИЧНИЙ ПОГЛЯД

102

ПІЗНЬОРАДЯНСЬКА КИЇВЬСКА
БОГЕМА: ПРО ЗНАЧЕННЯ
СКВОТУ «ПАРИЗЬКА КОМУНА»

1. Наталя Юрченко-Борисова
та Кирило Чичкан. Початок
1990-х. Аналогова фотографія.
Фрагмент. Автор фотографії:
Микола Трох. З архіву Всеукра-
їнського благодійного фонду
Миколи Троха.

ФОРМУВАННЯ І СТАНОВЛЕННЯ
СКВОТУ «ПАРИЗЬКА КОМУНА»
В КИЄВІ

2. Олександр Гнилицький. Чу!
1990. Полотно, олія. 292 × 190 см.
3. Майстерня Валерії Трубіної
в Київському державному
художньому інституті.
Зліва направо стоять: Олег
Голосій, Олександр Ройтбурд,
Олена Некрасова, Сергій Ликов,
Наталя Філоненко, Олександр
Гнилицький, Валерія Трубіна,
Ксенія Гнилицька. Сидять:
Сергій Ануфрієв, Леонід
Вартиванов. 1989. Аналогова
фотографія. Автор фотографії
невідомий. З архіву Олександра
Соловйова.
4. Валерія Трубіна. Цар-риба.
1989. Полотно, олія, темпера.
300 × 200 см. Надано Націо-
нальним художнім музеєм
України, Київ.
5. Ілля Чичкан. Коханки Кирила.
1991. Полотно, олія. 194 × 274 см.
Надано Національним художнім
музеєм України, Київ.
6. Сергій Панич. Нос Vinse.
1989. Полотно, олія. 110 × 100 см.
Надано Національним
художнім музеєм України, Київ.
7–11. Тусовка кола художників
«Паризької комуни». 1990–1994.
Аналогова фотографія. Автор
фотографій: Микола Трох.
З архіву Олександра Соловйова.
12. Художниця Валерія Трубіна.
Серпень 1992. Аналогова
фотографія. Автор фотографії:

Рут Макленнан.
З архіву Рут Макленнан.
13. Валерія Трубіна
та Володимир Бережний.
Серпень 1992. Аналогова
фотографія. Автор фотографії:
Рут Макленнан. З архіву Рут
Макленнан.
14. У центрі: Ілля Чичкан та
Петро Маркман. Серпень 1992.
Аналогова фотографія. Автор
фотографії: Рут Макленнан.
З архіву Рут Макленнан.
15. Тетяна Іляхова, Марта
Кузьма, Кирило Чичкан.
Бл. 1990–1994. Аналогова
фотографія. Автор фотографії:
Микола Трох. З архіву Олек-
сандра Соловйова.
16. Вікторія Пархоменко біля
картини Валерії Трубіної
«Хлопчик із собаками» (1991).
1992. Аналогова фотографія.
Автор фотографії: Микола Трох.
З архіву Олександра Соловйова.
17. Наталя Філоненко.
Бл. 1990–1994. Аналогова
фотографія. Автор фотографії:
Микола Трох. З архіву
Олександра Соловйова.
18. Марта Кузьма, Кирило
Чичкан, Тетяна Іляхова, Ілля
Чичкан. Бл. 1990–1994.
Аналогова фотографія.
Автор фотографії: Микола Трох.
З архіву Олександра Соловйова.
19. Тусовка кола художників
«Паризької комуни».
1990–1994. Аналогова фотографія.
Автор фотографії: Микола Трох.
З архіву Олександра Соловйова.

103

Список ілюстрацій

20. Кирило Проценко. Бл. 1992.
Аналогова фотографія. Автор
фотографії: Ігор Кривінський.
З архіву Ігоря Кривінського.
21–23. Тусовка кола художників
«Паризької комуни». 1990–1994.
Аналогова фотографія. Автори
фотографій: Микола Трох
(№№ 21, 23), Олександр Шевчук
(№22). З архіву Олександра
Соловйова.
24. Художники передають
роботу в рулоні через вікно
у дворі сквоту «На Леніна».
Бл. 1990. Аналогова фотографія.
Автор фотографії невідомий.
З архіву Дмитра Кавсана.
25. Олег Голосій,
Рут Макленнан, Павло Керестей
у сквоті на вул. Паризької
Комуни. Серпень 1992. Анало-
гова фотографія. Автор фото-
графії невідомий.
З архіву Рут Макленнан.
26. Олександр Гнилицький
розгортає свою роботу «Погана
флора» у дворі сквоту «На
Леніна». Бл. 1990. Аналогова
фотографія. Автор фотографії
невідомий. З архіву Дмитра
Кавсана.
27. Дмитро Кавсан з роботою
Олександра Гнилицького
«Хлопчик і хвиля» у дворі
сквоту «На Леніна». Бл. 1990.
Аналогова фотографія. Автор
фотографії невідомий. З архіву
Дмитра Кавсана.
28. Наталя Юрченко-Борисова
та Кирило Чичкан. Початок
1990-х. Аналогова фотографія.

Автор фотографії: Микола Трох.
З архіву Всеукраїнського
благодійного фонду
Миколи Троха.
29. Наталя Юрченко-Борисова,
Тая Галаган (Тетяна Гершуні)
та Кирило Чичкан. Початок
1990-х. Аналогова фотографія.
Автор фотографії: Микола Трох.
З архіву Всеукраїнського благо-
дійного фонду Миколи Троха.
30. Наталя Юрченко-Борисова
та Тая Галаган (Тетяна Гершуні).
Початок 1990-х. Аналогова
фотографія. Автор фотографії:
Микола Трох. З архіву
Всеукраїнського благодійного
фонду Миколи Троха.
31. Тая Галаган (Тетяна Гершуні)
та Кирило Чичкан. Початок
1990-х. Аналогова фотографія.
Автор фотографії:
Микола Трох. З архіву
Всеукраїнського благодійного
фонду Миколи Троха.
32. Олександр Гнилицький,
Олег Голосій, Дмитро Кавсан.
Біля сквоту «На Леніна».
Бл. 1989–1990. Аналогова
фотографія. Автор фотографії
невідомий. З архіву Олександра
Соловйова.
33. Документація перформансу
Василя Цаголова
«Карла Маркса — Пер-Лашез»
(1993). Контрольні знімки.
Автор фотографій: Микола Трох.
З архіву Валерія Сахарука.
34. Олександр Гнилицький,
Максим Мамсіков, Наталя
Філоненко. «Криві дзеркала.

Живі картини» (1993).
Скріншот із відео.
35. Олександр Гнилицький,
Максим Мамсіков,
Наталя Філоненко.
«Приз за відео — real camera»
(1992). Перформанс, відео
(16'44"). Скріншоти з відео.
36. Олександр Гнилицький.
«Спляча царівна» (1993).
Перформанс, аудіовірш
(відеодокументація —
Кирило Чичкан).
Скріншоти з відео.
37. Наталя Філоненко. Tour les
jours. Не пізніше 1991. Полотно,
олія. Розміри невідомі.
38. Пара, що цілується на фоні
фотографії Василя Цаголова
«Літак полетів без Марго» (1992)
під час відкриття його персо-
нальної виставки
«Світ без ідей» (1993), Галерея
сучасного мистецтва UKV.
Аналогова фотографія.
Автор фотографії: Микола Трох.
З архіву Всеукраїнського
благодійного фонду
Миколи Троха.

КРИТИЧНИЙ ПОГЛЯД

104

ВІД ВАВИЛОНА ДО ПАРКАНУ:
ВИСТАВКИ ХУДОЖНИКІВ КОЛА
«ПАРИЗЬКОЇ КОМУНИ»
(1987–1994)

39. Олександр Соловйов.
Підготовка до виставки «Летó».
1992. Аналогова фотографія.
Автор фотографії: Олександр
Шевчук. З архіву Олександра
Соловйова.
40–41. Експозиція виставки
«Художники “Паризької
комуни”». 1991. Аналогова фото-
графія. Автор фотографії
невідомий. З архіву
Олександра Соловйова.
42. Олександр Ройтбурд,
Олександр Гнилицький, Валерія
Трубінна на відкритті виставки
«Летó». 1992. Аналогова
фотографія. Автор фотографії:
Олександр Шевчук. З архіву
Олександра Соловйова.
43. Кирило Проценко.
Остання фотографія.
Початок 1990–х. Полотно,
олія. 150 × 200 см.
44. Наталя Радовінська
та Вікторія Пархоменко біля
своєї інсталяції «Тим, що вміють
в’язати» під час відкриття
виставки «Летó». 1992. Анало-
гова фотографія. Автор фото-
графії невідомий. З архіву
Вікторії Пархоменко.
45. Фрагмент інсталяції Наталі
Радовінської та Вікторії
Пархоменко «Ширма» (1992).
Аналогова фотографія.
Автор фотографії: Микола Трох.

З архіву Вікторії Пархоменко.
46. Вид експозиції виставки
«Штиль» з інсталяцією Арсена
Савадова та Георгія Сенченка
«Байчжан та лисиця» (1992).
Автор відеодокументації
невідомий. Скріншот
із відеодокументації виставки
«Штиль», оцифрованої 2016
року з VHS-касети. З архіву
Олександра Соловйова.
47. Вид експозиції виставки
«Штиль» з роботами Леоніда
Вартиванова (назва та розміри
невідомі). Автор відеодокумен-
тації невідомий. Скріншот
із відеодокументації виставки
«Штиль», оцифрованої
2016 року з VHS-касети.
З архіву Олександра Соловйова.
48. Експозиція виставки
«Штиль». 1992. Аналогова
фотографія. Автор фотографії
невідомий. З архіву
Олександра Соловйова.
49. Відкриття виставки «Штиль».
Юрій Соломко біля своєї роботи
«Галантна пара — 2». 1992.
Аналогова фотографія.
Автор фотографії:
Олександр Шевчук. З архіву
Олександра Соловйова.
50. Олександр Соловйов,
Костянтин Акінша і Гліб
Вишеславський на відкритті
виставки «Штиль». 1992.
Аналогова фотографія.
Автор фотографії: Олександр
Шевчук. З архіву Олександра
Соловйова.
51. Олександр Ройтбурд

і Олег Голосій в експозиції
виставки «Діалог із Києвом»
у галереї «Вілла Штук»
(Мюнхен). 1992. Аналогова
фотографія. Автор фотографії:
Олександр Друганов.
З архіву Олександра Соловйова.
52. Підготовка виставки
«Постанестезія.
Діалог із Києвом» на Лотрінгер-
штрассе, Мюнхен, Німеччина.
1992. Аналогова фотографія.
Автор фотографії: Олександр
Друганов. З архіву Олександра
Друганова.
53. Експозиція виставки
«Простір культурної революції».
Київ, Український дім. 1994.
Аналогова фотографія.
Автор фотографії: Юрій Янович.
З архіву Олександра Соловйова.

105

Список ілюстрацій

ДВА СЛОВА
ПРО ЖИВОПИС

54. Василь Цаголов. Зейнаб.
Із серії «Гума почуттів». 1992.
Полотно, олія. 200 × 150 см.
55. Арсен Савадов, Георгій
Сенченко. Печаль Клеопатри.
1987. Полотно, олія. 275 × 330 см.
56. Георгій Сенченко. Сакральний
пейзаж Пітера Брейгеля. 1988.
Полотно, олія. 280 × 420 см.
57. Дмитро Кавсан.
Спроба менуету на руїнах. 1989.
Полотно, олія. 300 × 200 см.
58. Олександр Гнилицький.
Адам і Єва (Дискусія про
таємницю). 1988. Полотно,
олія. 200 × 200 см.
Надано Державним Російським
музеєм, Санкт-Петербург, Росія.
59. Юрій Соломко. Симетрія
шляху. 1989. Полотно, олія.
140 × 300 см. Надано Націо-
нальним художнім музеєм
України, Київ.
60. Валерія Трубіна. Небесний
хор, або 3 пісні слів не викинеш.
1989. Полотно, олія, емаль.
199 × 147 см.
61. Олег Голосій. Страта.
1988. Полотно, олія. 190 × 290 см.
Надано Regina Gallery, Москва.
62. Арсен Савадов.
Вітальний сезон. 1987. Полотно,
олія. 220 × 530 см.
63. Олег Голосій. Ті, що сплять
в Гетсиманському саду 1989.
Полотно, олія. 140 × 115 см.
Надано Regina Gallery, Москва.
64. Олег Голосій. Психоделічна

атака блакитних кроликів.
1990. Полотно, олія. 200 × 300 см.
Надано Regina Gallery, Москва.
65. Леонід Вартиванов. Плеяда.
1989. Полотно, олія. 150 × 250 см.
66. Маркіз де Сад. Жюстіна.
Ілюстрація до видання. —
Хмельницький: АДА. — 1990. —
160 с. — С. 29.
67. Юрій Соломко. Ранковий
туалет. 1991. Офсетна ламіно-
вана карта на полотні, олія.
176 × 219 см.
68. Олександр Клименко.
Місячний ковбой. 1991. Полотно,
олія. 200 × 250 см.
69. Олег Голосій. Ельбрус. 1991.
Полотно, олія. 150 × 200 см.
Надано Regina Gallery, Москва.
70. Леонід Вартиванов.
Із серії «Цей добрий світ». 1992.
Полотно, олія. 200 × 150 см.
Надано Національним художнім
музеєм України, Київ.
71. Максим Мамсіков. Нора.
1993. Полотно, олія. 130 × 140 см.
72. Олег Голосій. Шість слоників.
1991. Полотно, олія. 96 × 145 см.
Надано Regina Gallery, Москва.
73. Валерія Трубіна. Котик
поранений іде, вушко песика
гризе. 1990. Полотно, олія.
200 × 300 см.
74. Олександр Гнилицький.
Народження Буратіно. 1991.
Полотно, олія. 200 × 150 см.
75. Дмитро Кавсан.
Жирафоманія I. 1992.
Полотно, олія. 149 × 199 см.
Надано Національним художнім
музеєм України, Київ.

АРХІВНІ
МАТЕРІАЛИ
АРХІВНІ
МАТЕРІАЛИ

АРХІВНІ
МАТЕРІАЛИ
АРХІВНІ
МАТЕРІАЛИ

Киев — 1988

ПРИГОЛАШЕННЯ

М. КЕРЕСТЕН
«Человек над устрицей»
Х, м.



ПРИГОЛАШЕННЯ

УЧАСТНИКИ
ВЫСТАВКИ:

ГРАФИКА

- Олег ДЕРГАЧЕВ (Львов)
- Владимир ИВАНОВ-АХМЕТОВ (Киев)
- Сергей КОШОВИЧ (Киев)
- Елена КУДИНОВА (Харьков)
- Павел ЯКОВ (Семферовола)
- Валентин МАЛЫШЕВКО (Киев)
- Александр НОВИКОВСКИЙ (Киев)
- Юрий ШЕННИЧНИК (Киев)
- Оксана СЕРДЮК (Керчь)
- Сергей ХАДЖИНОВ (Воршилагора)
- Людмила ХМАРА (Киев)
- Сергей ЦИЛОВ (Киев)
- Василий ЮДИН (Червоног)

СКУЛЬПТУРА

- Игорь БРОУН (Львов)
- Людмила ВОЛОШАНИЧКО (Донец)
- Андрей ПОДОННИК (Донец)
- Александр СУХОЛИТ (Киев)

ЖИВОПИСЬ

- Александр БАБАК (Киев)
- Владимир БОГУСЛАВСКИЙ (Львов)
- Татьяна БУЛЕЦА (Ужгород)
- Глеб ВАРШЕВСКИЙ (Киев)
- Илья ГЕЛКО (Полтава)
- Игорь ГОЛЫКОВ (Львов)
- Роман ЖУК (Львов)
- Игорь ЗАЩЕВ (Киев)
- Владимир КАБАЧЕНКО (Донец)
- Павел КЕРЕСТЕН (Ужгород)
- Елена НАДЗМАРЧУК (Киев)
- Сергей ПАВНЧ (Киев)
- Александр РОЙТБУРД (Одесса)

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

- Тамара БАБЧУК (Киев)
- Людмила БОГТИНСКИЙ (Киев)
- Сергей БЕРЕЖИНСКИЙ (Запорожье)
- Татьяна ЛИСЕНКО (Жданов)
- Александр ЛЬБОВИЧ (Семферовола)
- Наталья МАКСИМОВА (Донец)
- Татьяна МИСКОВЕЦ (Киев)
- Людмила СВИДА (Киев)
- Владимир ЧЕРНЕЦКИЙ (Тернополь)

Союз художников
Украины
приглашает Вас
на выставку произведений
творческой группы
молодых художников
Украины,
работавшей
а апреле-мае 1988 г.
в Доме творчества
«Седлець».

Выставка состоится
в Республиканском
Доме художника
(Киев, ул. Артема, 1—5).

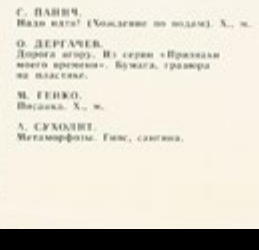
Открытие выставки
15 июля 1988 г. в 17 час.
Встреча с авторами
« » июля 1988 г. в 17 час.

А. РОЙТБУРД.
Сидящий человек. Х, м.

В. МАЛЫШЕВКО.
Из серии «Жизнь человека».
Бумага, тушь, кисть, гуашь,
графитовый карандаш.

Л. БОГТИНСКИЙ.
Портрет. Шпатель, санка.

И. ГОЛЫКОВ.
Сид. Левая часть дивана «Мифы». Х, м.



С. ХАДЖИНОВ.
Сидящий. Из серии «Богатыри».
Бумага, тушь, санка.

Р. ЖУК.
Сидящий человек. Х, м.

В. ЯКОВ.
Семферовола. Бумага, офорт.

Е. КУДИНОВА.
Против света. Бумага, смешанная техника.

Г. ВАРШЕВСКИЙ.
Колосок. Х, м.



С. ПАВНЧ.
Вид из окна? (Воспоминание по поводу). Х, м.

О. ДЕРГАЧЕВ.
Дорога отсюда. Из серии «Приказы
моего времени». Бумага, графика
на масле.

М. ГЕНКО.
Видок. Х, м.

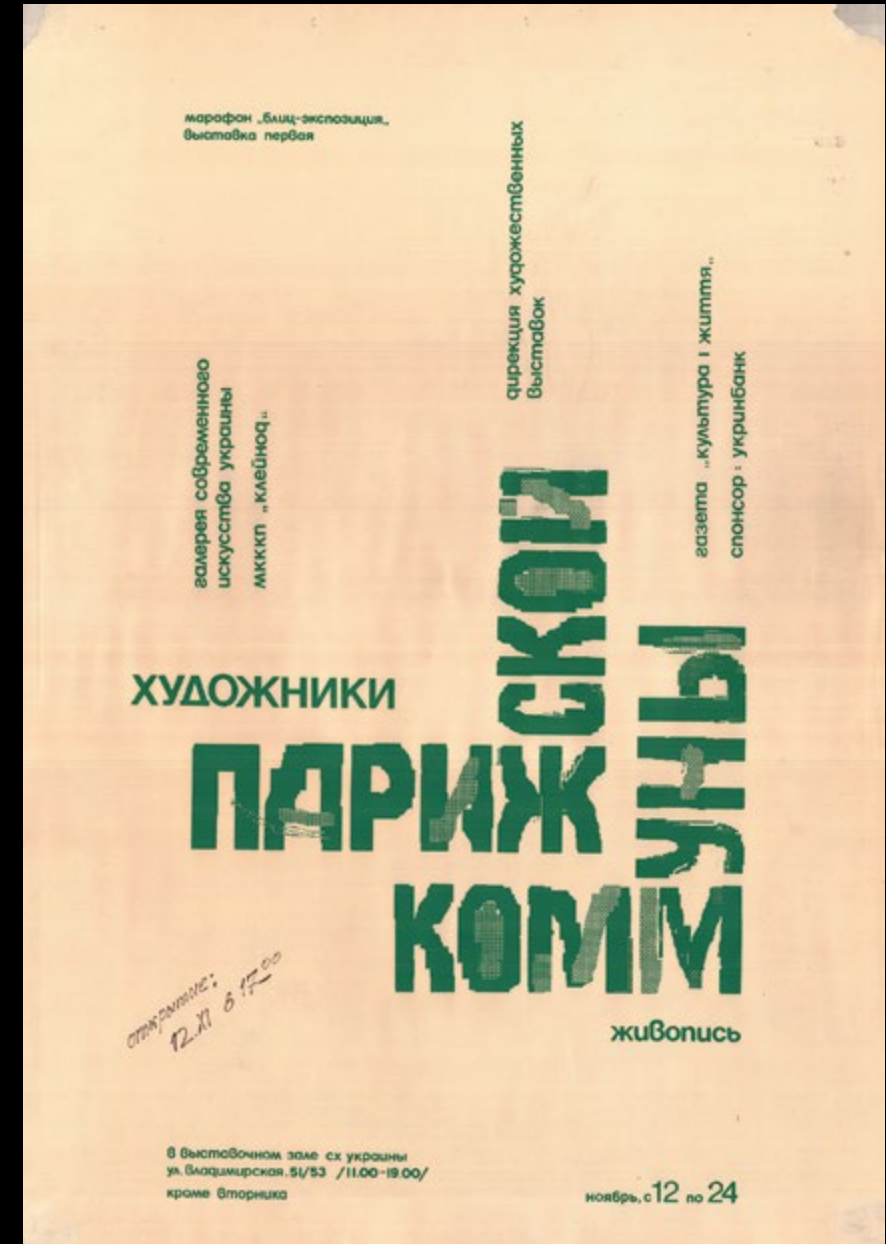
А. СУХОЛИТ.
Метаморфозы. Гипс, санка.



03



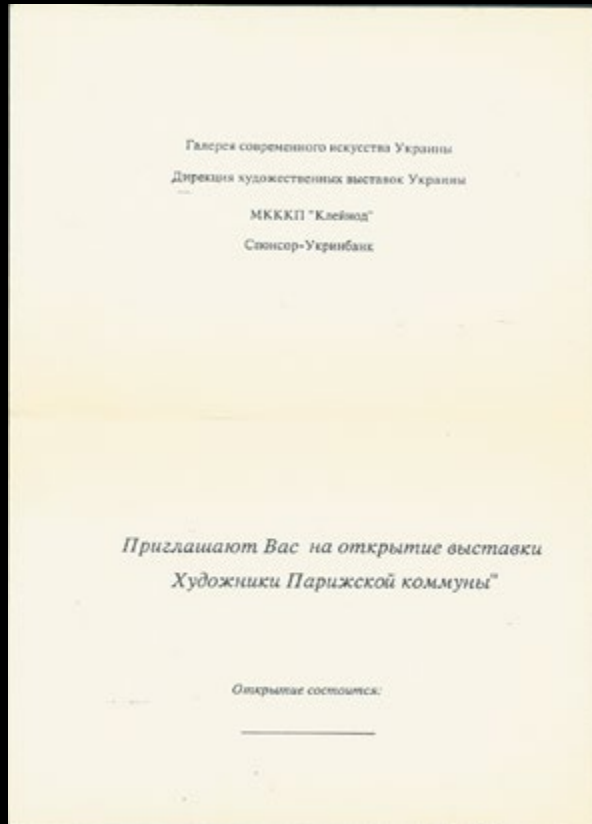
04



05



07



06



08

09

ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА
И
ГАЛЕРЕЯ 1.0

ПРИГЛАШАЮТ ВАС НА
ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ
СЕРГЕЯ АНУФРИЕВА И
АЛЕКСАНДРА ГНИЛИЦ-
КОГО «ПО ПЛАНУ»

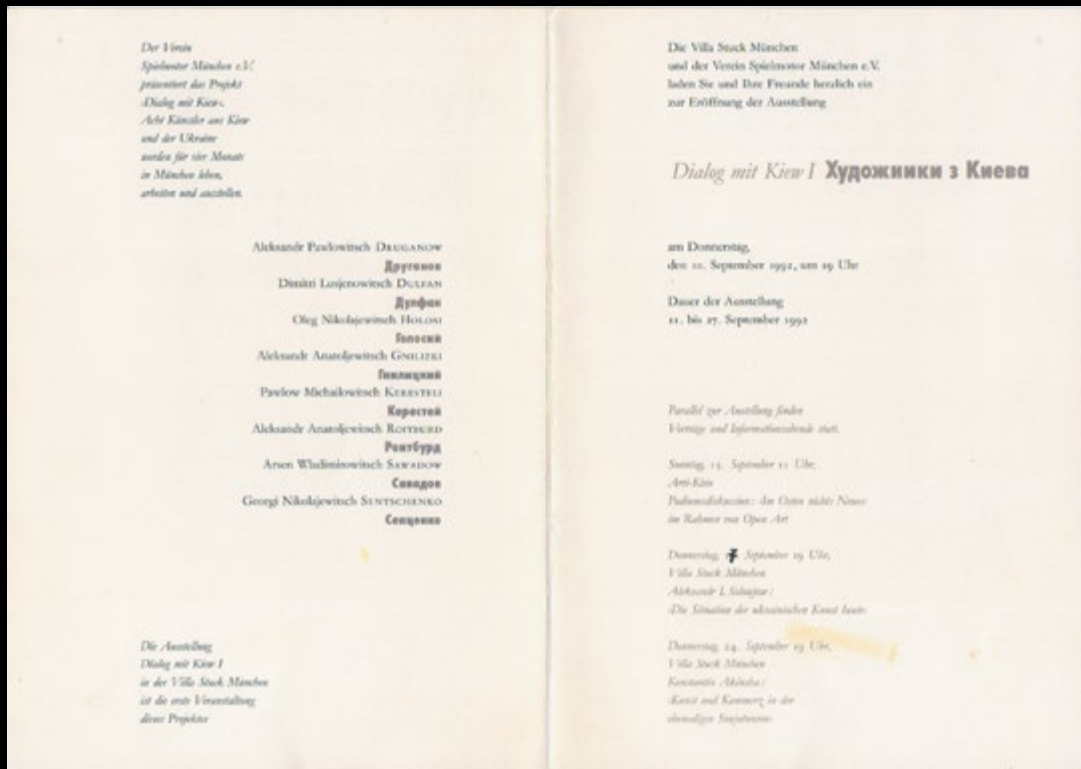
« « МАРТА 1991 Г.
В « « ЧАСОВ

АДРЕС: Пересветов,
пер. д.4 Выставочный
зал Пролетарского
района, тел: 2752228



10

11



12



—Головне управління культури Київського міськвиконкому
Історико-архітектурна пам'ятка-музей "Київська фортеця"

"КОСИЙ КАПОНІР"

Презентація мистецького центру



О.Голосій, О.Гнілишкий, А.Степаненко,
Ендрю Ховард Ратт, Давід Боссард, О.Тістол,
І.Чічкан, О.Солов'юв, П.Керестей, М.Мамсіков, М.Мащенко

Виставка відкрита з 6 по 30 травня 1992р.



КОНЕЦ

В.Борезной, А.Гнилицкий, О.Голосий, В.Ловихин, И.Исупов, А.Каванджий,
А.Корсун, Д.Литерин, М.Малыцкий, А.Саслов, И.Мамсиков, И.Милитинский,
В.Трубина, В.Загородный, И.Чичкан.

23 декабря 1992г.

6 января 1993г.



ГОДА

м.м., Львівського воєводства, 21, корпус 19. Виставка открыта с 10 до 18,
выходной - вторник.

Рубрика «Рукописи» в розділі «Архівні матеріали» містить вибрані авторизовані машинописні тексти з коментарями авторів і їхніми підписами. Це чорновий текст Ігоря Оксаметного, начерки й чернетки Олександра Соловйова, не публікований раніше текст мистецтвознавця Миколи Костюченка.

У рубриці «Публікації в газетах» у тому самому розділі зібрано важливі критичні статті 1989–1994 років, друквані в пресі, — із такими характерними для того часу довгими й метафоричними заголовками.

У цьому розділі публікується лише маленька частина архіву, на який ми спиралися, досліджуючи соціокультурне явище «Паризької комуни».

Иллюстрация линейного смысла

Новую выставку произведений Василия Цаголова под общим названием " Мир без илей " можно воспринимать как прямое продолжение его предыдущей выставки " Резина чувств " , которая экспонировалась в Киеве в ноябре 1992 года.

Хотя бы потому , что на последней была показана одна из фотографий , которую зритель увидит и на этой выставке. Но не только поэтому. Многие остались и от проблематики. Например : рассказанность , ориентированная на стереотипы масс – медиа. Конечно , автор слегка иронизирует по поводу этих стереотипов , но не в иронии главный смысл его произведений. В новой серии фотографий ирония вообще не важна как средство , хотя и возможна . Более важно создать чувственно воспринимаемую ситуацию , которую можно сюжетно развить по обоим векторам времени – в прошлое и будущее. Чувственность , чувственность произведений , однако парадоксально ориентирована и именно чувственный парадоксализм , а не рациональная эстетических атрибутика является и началом и целью создания Цаголовым своих работ. Подобная проблематика требовала соответствующего языка. На предыдущей выставке это были живописные полотна с узнаваемым изображением , густо покрытые поверх изображений литературными или псевдолитературными текстами. Логика развития от " парадоксального чувствализма " к новому мироощущению привела к отказу от живописи как средства. Живопись сама по себе слишком много на себя берет в той системе образности , в которой сейчас работает Цаголов . /Здесь уместно вспомнить , что он от пошлого опаренный живописец /

Необходимость сделать акцент на рассказанности привела к новой технике , а именно фотографированию сконструированных , срежесированных событий. Имеют ли эти фотографии отношение к собственно изобразительному искусству ? Остановимся на двух моментах. Это не документальное фото , потому что таких событий

16

- 2 -

просто не было. И не художественное, так как фотографический лист — только конечный итог работы художника и его качество большой роли не играет. Возможно и появление какого-то текста, но он не существует автономно, как, например, газетный репортаж, документальное показание об уголовном событии, следовательно с изображением текст непосредственно не связан. Остаются какие-то предметы, определенным образом расположенные в пространстве и зафиксированные. Опираясь на Галамера, можно было бы считать это все натюрмортом. Но, как помним, очень уж большую роль играет мелодраматический сюжет. Его герои и его антураж уже были однажды кем-то созданы. Роль художника — сопоставить их так, чтобы в результате получить простое повествование, линейную фабулу. Этот момент может показать почему на выставке появились телевизоры с застывшим изображением кадров из видеофильмов.

По своей природе то, что представляет Цаголов на своей новой выставке является инсталляцией и это существенно, так как для Цаголова способ экспонирования не менее важен чем сами работы.

...Итак, зафиксировано протекание событий, которые в первую очередь должны воздействовать на чувства и чувства далеко не самые рафинированные. Какое место этих "сенсалограм" в сегодняшней художественной ситуации.

Новое поколение художников уже определило для себя, что пост-модернизм как система восприятия или воспроизведения уже исчерпала себя. Вспоминается, что краеугольным камнем постмодернистского дискурса была "парадигма". Под этим понималось чаще всего восприятие произведения или творчества художника в одномоментном влечении всех связей, аналогий, компонентов. То есть, имеем кальку с лингвистического термина. Как сырая калька, да еще в отношении к неровному материалу, она не точна. Это позволяет мне со

17

- 3 -

спокойной со встью использовать такую же неточную, но хотя бы новую кальку — синтагма.

То есть рассмотрение построения, "составления" произведения в простой последовательности его сюжета. Она вполне приемлема для анализа произведений Цаголова, и это одним козлом, кажется выводит их из пут постмодернизма. Хотя, не будем пелать из Цаголова первенца пост-постмодернизма. Может быть и потому, что присущий Цаголову парадоксализм имеет общий префикс с парадигмой ...

Николай Костюченко.

20

- 3 -

Оно буквально пронизано мистическим мировосприятием /в обрам-то, совсем не чуждым об натуре/ (Странички суррореалистич. "полуформы-полуладьями" излучают борм и пропорции, эллипсы и добрые ангелы, будто герои современной эсхатологической сказки, насажены на полотна, они воплощаются также активной фактурной разработкой, что можно трактовать как материализованную интенцию разрушения замкнутого ре-ной и развивающегося внутрь картины пространства - уходящая его за счет немиссионного рельефа, т.е., развивая пространство равно, она снимает его иллюзорность, "перспективную" фальшивость, при этом, как ни парадоксально, еще больше фальсифицируя его образно. Эффективный "мистический" колорит, то углубленно-сумоочный, то "душевладивающе" открытый - это одна особенность живописи В.Трубиной.

Начало все это имело локальный, сугубо "собственный-тубинский" характер, и к тому же было феминистическим /проще, чему удивляться-ся!/, и балансировало иногда на самой краю от салона. Однако "все это, - по ее словам, - очутилось в этом, лавильном котле" - Киново, нарисован в одной ситуации, т.е. избранном пути, который ближе всего". Поэтому совершенно естественно, что выбор этот вскоре пал на "дво" А.Савалова. Но восприятие было именно, на индентильно-игровом уровне, чем сурреалистично, и создавал несколько любопытных нюансов: "ри, пошломанно провадников", "Декорации непропорционального убийства", и она поросла "лечь в Савалова". Правда, пока не определились в чем-то ином. И, наоборот, и добру, поскольку подобного рода бесцельный двой родит ее и с другой стороны "присаолога" на Лонина, долее их жести скользкими и не агрессивными. Более того, - и вовсе не обязательными.

В новых работах В.Трубиной, с одной стороны, продолжается "на-гнетание" мистичности через чуть ли не аналого-геральдическую выстро-енность необразительной структуры /"Скандинавский олен"/, с другой - ощу-щается разрывание мистичности с однопроменным усилением абсурдности,

21

- 4 -

создающей настроенно нокой "улыбающейся монструальности", а также снятие знаковой статичности пространства посредством снятого дей-ствия, вернее, его ложного обозначения /"Прохлада небес", "Ютик раненый идет, ушко посина" /ср. сцену /.../. Объемные детали /как, например, глаза у котика / пока играют больше прикладную, замкательную роль, чем собственно концептуальную, Хотя - снова не - следует ли доубо-на в, что именно ^{эта последняя} - предел мчтаннй?

для художника, цель которого - отсуживание цели? Однако, не покидает интерес - к какому такому берегу прибьет его звезда? И прибьет ли?

А. Савалов Савалов

и сегодня все равно связан с ней какими-то невидимыми нитями и внут-ренними переживаниями. Уме сами предпринимаемое им "морь бессоз-ности" - не есть ли это призма к среде? А, может, и не нить это вовсе, а нотный его жизненной и творческой сути? В.Наголов - архи-субъективист. Но пренебрегая словом и осмысленным потоком ощущения своего творчества, и превливаясь аналитиком все же больше от стихии, чем "книжной учености", он буквально доверху начинен философским

22

Прес-Реліз

Заява для преси

У К Р А І Н С Ь К И Й Ж И В О П И С Х Х С Т О Л І Т Т Я
1900-1940 1960-1990

Ретроспектива від модерну до постмодернізму.

Виставка організована ФУТБОЛЬНИМ КЛУБОМ "ДИНАМО", ЦЕНТРОМ НТТМ "ПРОГРЕС", ДЕРЖАВНИМ МУЗЕЕМ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА, КИЇВСЬКИМ КЛУБОМ КОЛЕКЦІОНЕРІВ, ЦЕНТРОМ МИСТЕЦТВ /м.Одеса/, МІЖНАРОДНОЮ АСОЦІАЦІЄЮ УКРАЇНІСТІВ, ІНСТИТУТОМ ЛІТЕРАТУРИ ім.Т.Г.ШЕВЧЕНКА АКАДЕМІЇ НАУК УРСР.

Виставка експонується у Державному музеї українського образотворчого мистецтва /вул. Кірова, 6, тел. 228-64-62/.

Відкриття - 23 серпня 1990р. о 17⁰⁰.

Глибоке осмислення шляхів українського мистецтва ХХ століття ще попереду. Майже в кожному місяці наше уявлення про нього доповнюється новими іменами, новими явищами. І як не дивно, в першу чергу це стосується не авангардного мистецтва 20-х років, яке відділене від нас десятиліттями і яке певний час було просто викреслене з нашого художнього життя /сьогодні вже проходять бойчукістські читання, з'являються публікації, організуються виставки живопису і графіки цього періоду/, а мистецтва 60-80-х років. Саме сучасне мистецтво України, як виявляється, найменше відомо широкому глядачеві і навіть фахівцям. "Погляд", "Молодість країни", "Діалог кризь віки", "Українське малярство" /Soviet / та інші виставки останнього часу показали наскільки обмежені тут наші знання. Був відкритий цілий пласт мистецтва, яке існувало, розвивалося поряд з офіційним /"соцреалістичним"/ мистецтвом. Київ, Львів, Полтава, Одеса, Харків, Миколаїв. Різні школи, різні художники, різні стилі. Імена Ф.Гуменюка, О.Дубовика, І.Марчука, В.Зарецького сьогодні добре відомі далеко за межами республіки і країни. Розуміння творчого методу багатьох з них неможливо поза контекстом всього мистецтва ХХ століття. Виставка "Український живопис ХХ століття" повинна не тільки продовжити лінію, розпочату виставками 1987-1988 років, тобто показати дотого невідомі твори сучасних митців, а, головне, продемонструвати зв'язок між художнім процесом 10-х - початку 30-х років і творчим пошуками художників 60-80-х.

Архіпенко, Сухомій, Треханов.

23

2.

Концепція виставки передбачає показ стильових течій, шкіл, угруповань в українському малярстві початку століття: модерн /М.Бурячек, М.Дук, П.Холодний/, футуризм /Д.Бурляк/, експресіонізм /В.Пальмов/, конструктивізм /В.Єрмілов/, кубізм /О.Екстер, О.Богомазов/.

Окремий розділ першої частини виставки - театральний авангард /роботи В.Меллера, А.Петрицького, О.Хвостенка-Хвостова/. Твори М.Бутовича, С.Гординського представляють мистецтво Західної України.

Такий підбір авторів може дати більш менш повне уявлення про художнє життя того часу, в якому знайшли вияв майже всі напрямки світового мистецтва ХХ століття.

Першу частину виставки складають близько 70 творів живопису і графіки з фондів Державного музею українського образотворчого мистецтва та приватних колекцій

Т. Овасюк

60-80-і роки:

В. Меллер, Урбан, Айварт, Волошинів,
Баванець, Андрусьєв, Коваленко /Одеса/,
В. Бурляк, Табуріанко, Сумар, Нісєв,
А. Савєєв, Д. Кавєєв, П. Трубіє, С. Тимощук
Сухомій

Куратори виставки: А. Гулак,
Т. Дименко, Т. Овасюк, А. Савєєв

НА ГРОМАДСЬКЕ ОБГОВОРЕННЯ

Про виставку молодих художників

З 14 квітня по 27 травня 1988 року в Будинку творчості «Седнів» працювала група молодих художників України під керівництвом Т. Сіль-

ваші. Сорок живописців, графіків, скульпторів, майстрів декоративно-прикладного мистецтва було дібрано за принципом спільності соціальної позиції, здатністю виявити її, не будучи переобтяженими стереотипами та штампами.

Протягом десяти днів — з 10 по 25 липня виставка робіт учасників групи експонувалась у Республіканському будинку художника. Її відвідали близько трьох тисяч чоловік.

25 липня у Спільці художників України відбулося обговорення виставки, що набуло гострої дискусійної форми. У найближчих номерах ми плануємо винести на громадське обговорення роботи, експоновані на цій виставці, думки всіх, хто переглянув виставку, як фахівців, так і шанувальників мистецтва. Всіх зацікавлених запрошуємо до розмови.



С. Паніч. Поракений птах. (Олія).

ВАША ДУМКА?

24

Хоч у підзаголовку назви виставки фігурує — «молоді українські художники» — репрезентує вона лише метаіронічне крило молодого мистецтва, здебільшого, з Одеси і Києва.

Те, що кілька місяців тому ілюструвало «штильову» ситуацію в мистецтві (виставка «Штиль»), тепер подалось як жваве, хоч і нечленороздільне багатоголосся положової палати чи молодшої групи дитячого садку (Леті — в грецькому пантеоні помічниця при пологах і опікунка новонароджених). Констатувавши «безврем'я» на попередній виставці, О. Соловйов на цей раз від коментарів ухилився.

Якось американський кон-

ВЕРНІСАЖ

УДАВАНИ ПОЛОГИ

зміст майже всіх їхніх робіт. На Україні це, можливо, доречно, як ніде.

Демістифікацією культурних фетишей масової свідомості, візуального ширвжитку стурбовані С. Пархоменко і Н. Радовинська, Р. Кутняк, І. Стоянов, І. Чичкан, М. Мамсіков продовжує соцартівську традицію. Неоекспрессионістичну живописність культивують В. Корсун (в поєднанні з псевдометафоричністю) і Ю. Янович (іронізування над патетикою і етобудуванням соцреальної картини). Рефлексія може виявлятися як орії імітації класичної етної картини, так і гри рреалістичною і дадаїстською традиціями (буквальною ілюстрування словесного іпу «верблюди—кораблі елі») у М. Халіля; ремінісценції Дюшана і Далі у

Т. Скляр; чорний гумор С. Канчури, Д. Дульфана; В. Машницький, іронізуючи над умовностями і метафізичними претензіями академічного живопису, використовує станкові картини як матеріал для асамбляжу. Пародіюється не тільки різного роду візуальна продукція, але й стиль життя (через імітацію усереднено-масового побутово-речевого естетизму в інсталяції Г. Юрковської), мода на ретро (І. Гусев, С. Стоматов, І. Чичкан), захоплення містикою і окультизмом (В. Машницький, С. Пархоменко і Н. Радовинська). Симптоматичним тотально-симуляційним жестом є участь у виставці В. Цаголова («немолодого» художника, під маскою псевдоспівавторства псевдоконцептуалістського живопису). Вплив ідей московського концепту-

...де можна знайти деякі інші твори українських митців, які виставляються в рамках цієї виставки. А саме: це і є метаіронічне крило молодого мистецтва, здебільшого, з Одеси і Києва.

Те, що кілька місяців тому ілюструвало «штильову» ситуацію в мистецтві (виставка «Штиль»), тепер подалось як жваве, хоч і нечленороздільне багатоголосся положової палати чи молодшої групи дитячого садку (Леті — в грецькому пантеоні помічниця при пологах і опікунка новонароджених). Констатувавши «безврем'я» на попередній виставці, О. Соловйов на цей раз від коментарів ухилився.

Якось американський кон-

ВЕРНІСАЖ

КІНЕЦЬ, ЩО Є ПОЧАТОК

...де можна знайти деякі інші твори українських митців, які виставляються в рамках цієї виставки. А саме: це і є метаіронічне крило молодого мистецтва, здебільшого, з Одеси і Києва.

Те, що кілька місяців тому ілюструвало «штильову» ситуацію в мистецтві (виставка «Штиль»), тепер подалось як жваве, хоч і нечленороздільне багатоголосся положової палати чи молодшої групи дитячого садку (Леті — в грецькому пантеоні помічниця при пологах і опікунка новонароджених). Констатувавши «безврем'я» на попередній виставці, О. Соловйов на цей раз від коментарів ухилився.

Якось американський кон-

27

Обговорюємо виставку «Седнів—88»

ВАША ДУМКА?

...де можна знайти деякі інші твори українських митців, які виставляються в рамках цієї виставки. А саме: це і є метаіронічне крило молодого мистецтва, здебільшого, з Одеси і Києва.

Те, що кілька місяців тому ілюструвало «штильову» ситуацію в мистецтві (виставка «Штиль»), тепер подалось як жваве, хоч і нечленороздільне багатоголосся положової палати чи молодшої групи дитячого садку (Леті — в грецькому пантеоні помічниця при пологах і опікунка новонароджених). Констатувавши «безврем'я» на попередній виставці, О. Соловйов на цей раз від коментарів ухилився.

Якось американський кон-

Простір толерантності чи монополія модернізму?

25

Трибуна критики

«НОВЕ МИСТЕЦТВО» І СТАРА КРИТИКА

...де можна знайти деякі інші твори українських митців, які виставляються в рамках цієї виставки. А саме: це і є метаіронічне крило молодого мистецтва, здебільшого, з Одеси і Києва.

Те, що кілька місяців тому ілюструвало «штильову» ситуацію в мистецтві (виставка «Штиль»), тепер подалось як жваве, хоч і нечленороздільне багатоголосся положової палати чи молодшої групи дитячого садку (Леті — в грецькому пантеоні помічниця при пологах і опікунка новонароджених). Констатувавши «безврем'я» на попередній виставці, О. Соловйов на цей раз від коментарів ухилився.

Якось американський кон-

26

28

Der Westen als Traum un

29

Künstlerwerkstatt Lothringer Straße: acht Künstler aus Kiew zu Gast in München

Seit 1991 ist die ukrainische Hauptstadt Kiew Partnerstadt Münchens. Zaghafte Versuche eines Künstleraustausches zeigen jetzt ihre ersten Früchte. Nachdem im Herbst acht Künstler aus Kiew ihre mitgebrachten Arbeiten präsentiert haben, zeigen sie jetzt, nach gut dreimonatigem Aufenthalt in München (eingeladen vom Verein Spielmotor), was hier vor Ort entstanden ist: Poetische, skeptische Reflexionen einer bisher unbekannteren Welt. Ab heute bis zum 6. 1. sind die Bilder und Installationen in der Künstlerwerkstatt Lothringer Straße zu sehen.

Projektleiter Christoph Wiemann: „Kiew hat rund 1500 bildende Künstler. So viele jedenfalls waren bis vor kurzem noch im örtlichen Künstlerverband organisiert. Und von wenigen Ausnahmen abgesehen, zittern fast alle vor der Zukunft. Die alten Strukturen fallen in der Ukraine der Post-Perestrojka-Ara wie in allen Staaten des ehemaligen Ostblocks Zug um Zug auseinander. Für Ateliers muß plötzlich Miete gezahlt werden. Die Preise für Materialien steigen stetig, wenn man überhaupt noch etwas bekommt. Aber ein Kunstmarkt existiert bislang kaum. — Und wie sich heute Künstler überhaupt selbst definieren? Der Weg ten u korat nann heit i „Pr nach die s nisch in M belten einen Verfe und hin



Weg ten u korat nann heit i „Pr nach die s nisch in M belten einen Verfe und hin

KUPF MYS 4

ВІДЧУТИ АУТСАЙДЕРСТВО ЯК ПРИВІЛЕЙ

АКЦІЯ

... (text continues) ...

TUR 17. September 1992 Nr. 215 Münchner Merkur 39

Junge Künstler & Sentschenko



Ungewöhnliche Konfrontation: Installation „Pai Chan und der Fuchs“ der ukrainischen Künstler Sawadow und Sentschenko. Foto: Andreas Löwenhause

Begräbnis des Fuchses

„Dialog mit Kiew“: Kunstausstellung in Münchner Villa Stuck

31

ХТО КУДИ

НЕ ЗА БАВАРСЬКИМ ПИВОМ



Серйозне українське мистецтвознавство стверджує, що для російського образниннішого століття щасливотворчого мистецтва початковим був альянс з Парижем, а для українського «Gestalt'u» — мюнхенських сецесіонів. Певно, то не залишилося без наслідків (хоча б у формі інтересу) для «тієї» сторони. Та не дивлячись на... років, саме муніципалітет Мюнхена став ініціатором художнього проекту «Диалог з Києвом». На початку осені до нашої столиці приїздив Крістофер Відеман, куратор акції. Походив по майстернях, подивився полотна, послухав митців та й запропонував деяким (от іронія назви! — здебільшого тим, що йменувались колись «Паризькою комоною») — зробити на

Вілла Штук виставку — анонс з «домашніх» творів, попрацювати у старому терміналі законсервованого аеропорту і те, що зроблено «там», виставити на «Постанестезі». Організатором стала BMW AG фірми «Spielmotor München e. u.» і наприкінці листопада перша імпреза відбулася. Як і що було по

тому — читайте у наступному номері «К. М.» в інтерв'ю з мистецтвознавцем О. Соловйовим, який нещодавно повернувся з Баварії.

НА ЗНІМКУ:
О. Савадов і Г. Сенченко. Інсталяція «Байчжан і лисиця» (фрагмент експозиції на Вілла Штук в Мюнхені).

32



«ЗАХІД Є ЗАХІД, СХІД Є СХІД»

«Диалог не відбувся» (16.01.1993 р.)

33

30

Leipziger Rundschau
4(1993)5 vom 03.02.1993

Kiewer Kunst in Leipzig

LEIPZIG. Arbeiten von acht Kiewer Künstlern sind derzeit im Grassmuseum zu sehen. Die Ausstellung mit dem Titel "Postanaesthesia" zeigt vor allem Werke, die im vergangenen Jahr bei einem dreimonatigen Aufenthalt der Kiewer in München entstanden sind.

Sowohl Fotografie, als auch Malerei und Installationen beherbergt diese Exposition, die die Leipziger mit der jüngsten Kunstentwicklung in der Ukraine bekannt macht. Anders als bei der modernen westeuropäischen Kunst spielt bei den Kiewern Figürliches eine große Rolle. Auch beziehen sich ihre Werke

bewußt auf kulturelle Traditionen, etwa wenn sich Arbeiten auf Maler wie Caravaggio und Rembrandt beziehen.

Die Thematik der Arbeiten ist breit gefächert, reicht vom ernsten Zeitbezug (verbrannte Bücher auf einer Zeitschiene, Installation vom Künstlerduo Sawadow/Sentschenko) bis hin zur Karrierierung der westdeutschen Werbung ("Bademich" von Kerestel).

Aus dem hinteren Teil der Ausstellung erklingen wahrlich martialische Geräusche. Sie kommen von einer Installation Arsen Sawadows und Georgi Sentschenko, die eindrucksvoll den sowjetischen Wohnalltag beschreibt: Alte Möbel und

Sessel stehen dichtgedrängt, Enge und Muffigkeit werden spürbar. Ein Fernseher, dessen Bild grau flimmert und aus dem die Geräusche wie tierische Schreie kommen, beherrscht die Szenerie.

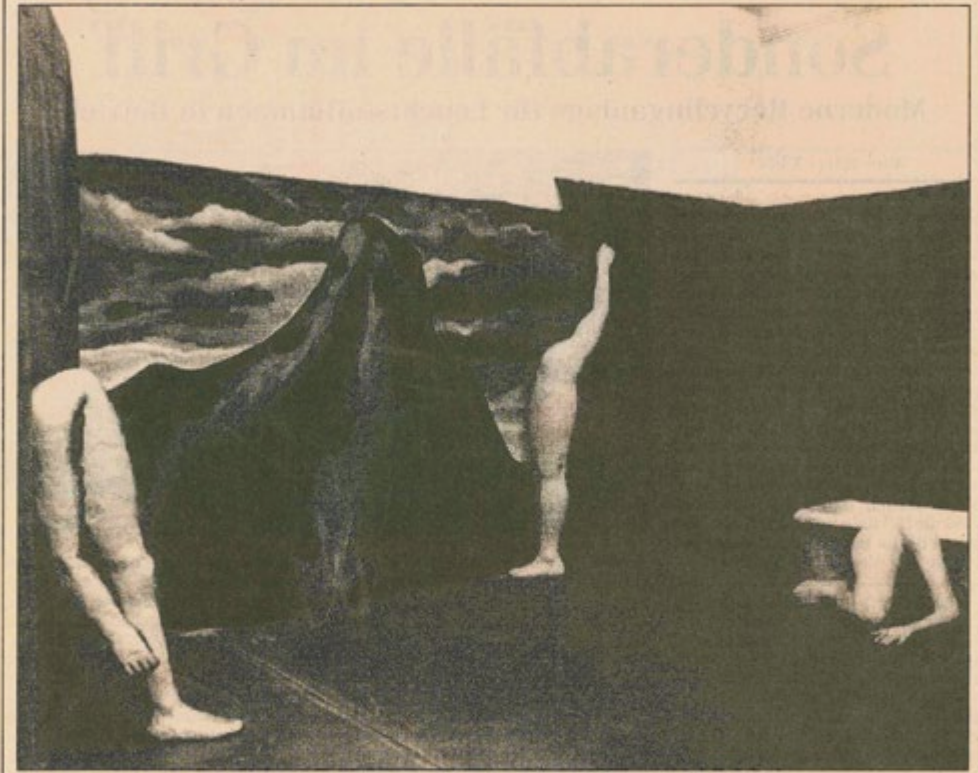
An den Witz der OBERIUTEN scheinen die beiden Fotos von Aleksandr Druganow anzuknüpfen, die einen Bühnenraum zeigen. Daneben der Text: "Heute habe ich eine Leiter gesehen/auf der die Leute hinauf- und hinabstiegen". Das war das Ereignis des Tages. Vergleichbare Gedanken mögen dem Besucher beim Verlassen der Ausstellung kommen.

Karin Timme



Leipziger Volkszeitung
15.01.1993

Kiewer Künstler zum Thema: „Nach der Lähmung“



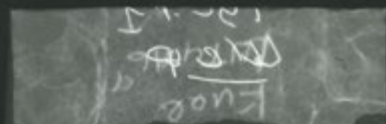
Das Leipziger Grassmuseum präsentiert seit gestern eine bemerkenswerte Ausstellung neuer Arbeiten von acht ukrainischen Künstlern. Es sind Meditationen zum Thema „Postanaesthesia“ (nach der Lähmung), die während eines Stipendiums in München entstanden sind. Im Bild eine Installation von Arsen Sawadow und Georgi Sentschenko.

Foto: Silke Eberspächer



36

37



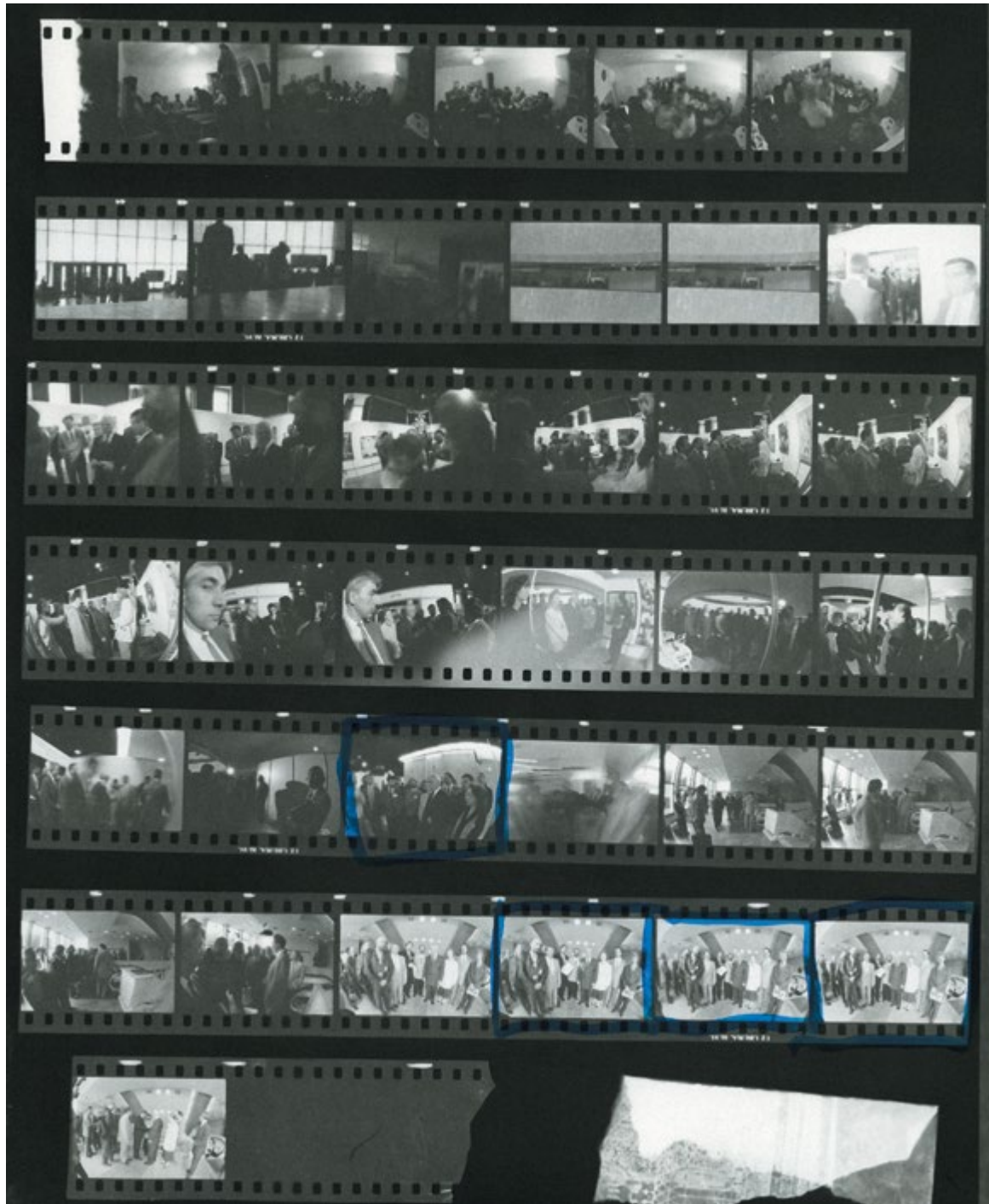
38



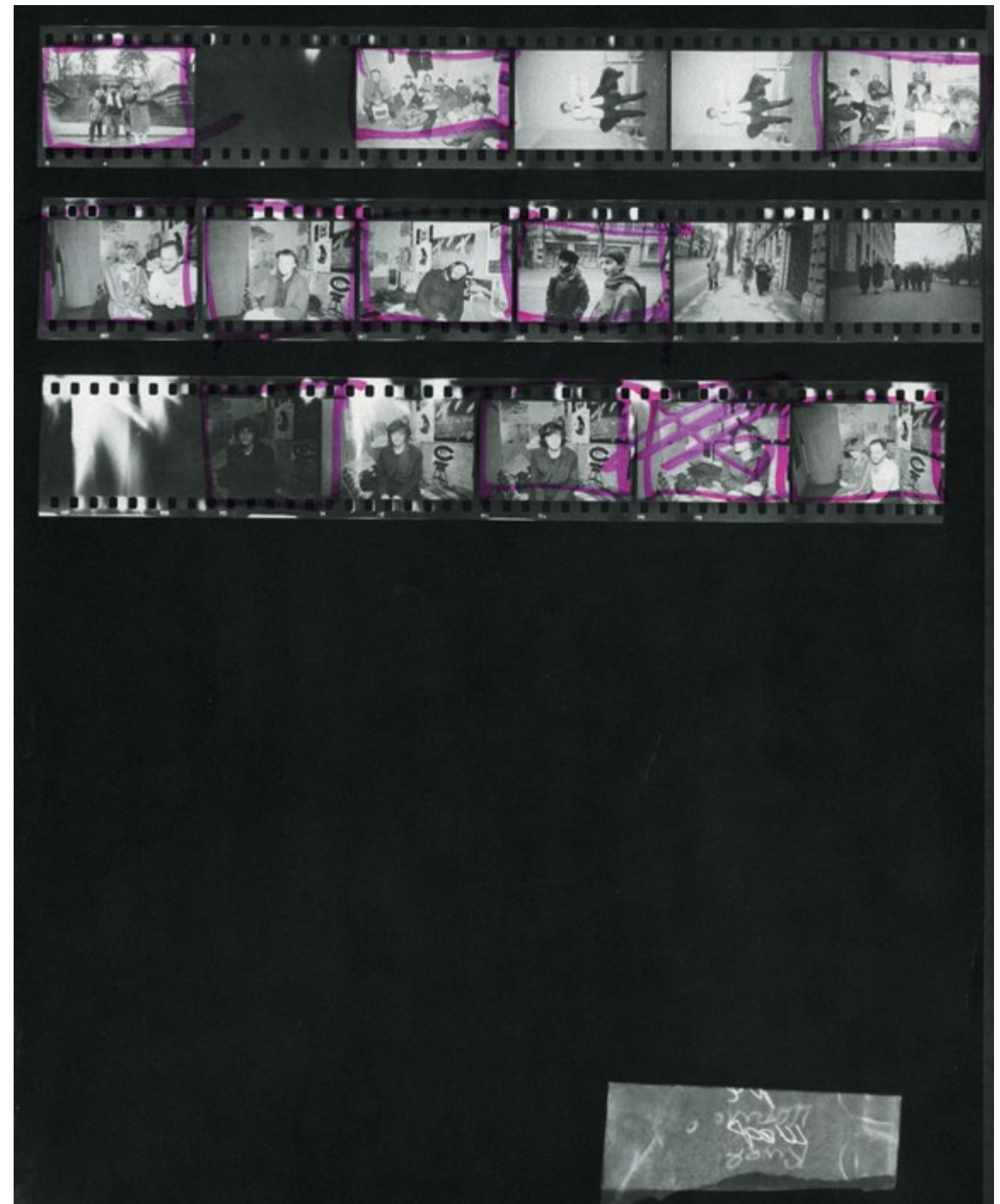
39



40



41



АФІШИ ТА ЗАПРОШЕННЯ

- 1–2. Запрошення на виставку «Седнів-88» (1988).
3. Афіша виставки «Штиль» (1992).
4. Афіша виставки «Летó» (1992).
5. Афіша виставки «Художники “Паризької комуни”» (1991).
- 6–7. Запрошення на виставку «Художники “Паризької комуни”» (1991). «Художники “Паризької комуни”»
8. Запрошення на виставку «Початок» (1992).
- 9–10. Запрошення на виставку Сергія Ануфрієва й Олександра Гнилицького «По плану» (1991).
- 11–12. Запрошення на виставку «Постанестезія. Діалог із Києвом» (1992).
13. Афіша виставки «Косий капонір» (1992).
14. Запрошення на виставку «Кінець року» (1992–1993).

РУКОПИСИ

- 15–17. Костюченко, Микола. «Иллюстрация линейного смысла»: [текст до виставки Василя Цаголова «Світ без ідей»].
- 18–21. Соловйов, Олександр. «Два неопределенных сюжета без кенгуру»: [текст про Олега Голосія і Валерію Трубіну]. Чернетка. Автограф, машинопис.
- 22–23. Оксаметний, Ігор. Прес-реліз виставки «Український живопис ХХ століття» (1990).
- 3 архіву Ігоря Оксаметного.

ПУБЛІКАЦІЇ В ГАЗЕТАХ

24. На громадське обговорення. Про виставку молодих художників // Культура і життя. — 1988. — 31 липня (№ 31). — С. 5.
25. Обговорюємо виставку «Седнів-88» // Культура і життя. — 1988. — 28 серпня (№ 35). — С. 5.
26. Яринич, Святослав. Удавані пологи / Святослав Яринич // Кур'єр муз. — 1992. — № 6 (19). — С. 4.
27. Яринич, Ярослав. Кінець, що є початком / Ярослав Яринич // Кур'єр муз. — 1992. — № 3 (16). — С. 4.
28. Скляренко, Галина. «Нове мистецтво» і стара критика // Культура і життя. — 1988. — 25 вересня (№ 39). — С. 4.
29. Glive, Gert. Der Westen als Traum [...]. Künstlerwerkstatt Lothringerstraße: acht Künstler aus Kiew zu Gast in München: [вирізка] // Abendzeitung München. — 1993. 3 архіву Арсена Савадова.
30. Романенко, Олена. Відчуті аутсайдерство як привілей: [Інтерв'ю з Олександром Соловйовим] / Олена Романенко // Кур'єр муз. — 1993. — № 2 (лютий). — С. 4.
31. Steinlechner, Carin. Begräbnis des Fuchses // München Merkur. — 1992. — № 215 (17 Sept.). — P. 39. 3 архіву Арсена Савадова.
32. Не за баварським пивом //

Кур'єр муз. — 1993. — № 1 (21). — С. 2.

33. Соловйов, Олександр. Захід є захід, схід є схід / Олександр Соловйов // Культура і життя. — 1993. — 17 квітня (№ 10). — С. 3.

34. Timme, Karin. Kiewer Kunst in Leipzig // Leipziger Rondachau. — 1993. — № 4.

3 архіву бібліотеки Музею Грасі, Лейпциг, Німеччина.

35. Kiewer Künstler zum Thema: “Nach der Lähmung” // Leipziger Volkszeitung. — 1993. — 15 Jan.

3 архіву бібліотеки Музею Грасі, Лейпциг, Німеччина.

СКАНОВАНІ ФОТОПЛІВКИ

36–41. Художники кола «Паризької комуни»: виставки, вечірки, подорожі. 1990–1994. Автори фотографій: Олександр Шевчук (№№ 36–37, 40–41), Олександр Друганов (№№ 38–39).

Всі архівні матеріали, за винятком №№ 22–23, 29, 31 та 34–35, з архіву Олександра Соловйова.

ІСТОРІЯ

КОНТЕКСТ

ІСТОРІЯ

КОНТЕКСТ

ІСТОРІЯ

КОНТЕКСТ

ІСТОРІЯ

КОНТЕКСТ

Маємо те, що маємо

Процеси, проблеми
та надії радянської
і пострадянської України
кінця 1980-х — початку
1990-х років

КОСТЯНТИН ДОРОШЕНКО

А



В



D



E

C

Цинічна констатація безпорадності, а насправді засадничої безвідповідальності, стилізована першим президентом України Леонідом Кравчуком під народну мудрість — фраза «маємо те, що маємо» якнайкраще описує ситуацію в радянському і пострадянському суспільстві кінця 1980-х — початку 1990-х. «Як не бачиш, то й не шкодить», «не було, так буде» — простий український люд збагатив лексику чималою кількістю подібних банальностей, які нічого не додають до розуміння того, що відбувається. А ще вони вуалюють певну хитрість: у незрозумілій ситуації можна робити щось на свій розсуд, не переймаючись наслідками та загальною метою.

Роки краху тотального лицемірства, офіційного єдинодумства, владної й економічної детермінованості стали могутнім поштовхом до індивідуалізму на просторі колишнього СРСР і України особливо, бо тут завжди існував дух особистості. Ці роки можна назвати добою романтизму, наївності і водночас авантюризму й нахабства. На зміну абракадабрам наукового комунізму й нагромадженням господарських розрахунків академій, трестів і міністерств прийшла *sancta simplicitas* державницьких ідей початку ХХ століття та відкочування до первісного ринку. Жити ставало дедалі гірше, зате веселіше. Попри злидні, ці роки характеризує бурхлива енергія й віра в майбутнє, які отримали нокаут лише в рік кириєнківського дефолту — 1998-й.

А Леонід Кравчук, який ніколи не боявся справити враження простакуватого і при цьому проявив себе як один із найгнучкіших політиків у новітній історії України, так і назвав книжку спогадів — «Маємо те, що маємо». Він, наче Талейран, залишається в політиці за будь-яких режимів, хай і не з таким зиском, як легендарний француз, зате й не знаючи загальнонародної ненависті.



«Який ідіот вигадав слово “перебудова”?»

F

І в політичному, і в економічному організмі СРСР Україна відігравала одну з визначальних ролей. Коли сьогодні радянщину у нас намагаються трактувати лише як колонізаторський, окупаційний режим, це — ідеологічне спрощення у більшовицькому дусі. Від перемовин Володимира Винниченка з Володимиром Леніним через період сталінських бонз-вихідців з України Климента Ворошилова, Лазаря Кагановича, Андрія Вишинського¹ до Другої світової, що залила кров'ю українські землі, як мало які в Європі, Україна була не лише стратегічно принциповою для комуністичної імперії територією, а й постачала їй важливі ресурси, зокрема людські, які поповнювали радянську наукову і владну еліту. По війні Микита Хрущов² зробив Україну таким собі коридором до найвищих щаблів влади, сприяв зрощенню української і центральної радянської еліт. Часи Леоніда Брежнєва³ взагалі стали добою загальноімперського владарювання представників українського дніпропетровського клану. Інша справа, що ці вихідці з України бачили себе не її патріотами, а представниками партії, котра виражає сподівання робітничого класу-гегемона. Національна ж культура цікавила їх лише як засіб вирішувати нагальні потреби. За радянщини відбулися дві великі хвилі українізації згори — під керівництвом Лазаря Кагановича при Сталіні та Петра Шелеста⁴ при Хрущові. Проте набагато більше було наступів на українство, передусім через боротьбу із селянством, якому радвлада не довіряла до самого скону СРСР.

G

У 1985 році генеральним секретарем ЦК КПРС обрали Михайла Горбачова, Москва відмовилася орієнтуватися на українську партійну еліту. Тоді ходили плітки, що перший секретар ЦК КПУ Володимир Щербицький (1972–1989) був одним із суперників Горбачова в боротьбі за головну посаду в імперії. Попередник Горбачова, Костянтин Черненко, помер якраз під час візиту Щербицького у США. Навіть американські масмедіа припускали, що імпозантний керівник однієї з найважливіших республік Союзу прибув на чолі парламентської делегації для зустрічі з Рональдом Рейганом як можливий наступник ледь живого генсека. Після нової хвилі антиамериканської риторики, яку підняв Юрій Андропов за недовгий час свого правління і яку активно нагнітав СРСР, це був перший діалог такого рівня між двома країнами — лідерами світу. Проте Щербицький на той час уже втратив свої шанси на Кремль.

¹ Ворошилов Климента (1881–1969) — радянський військовий і політичний діяч, родом із с. Верхнє (нині — Лисичанськ Луганської обл.). Каганович Лазар (1893–1991) — радянський партійний і політичний діяч, родом із с. Кабани (нині — Київська обл.). Вишинський Андрій (1883–1954) — радянський державний діяч, юрист, прокурор Верховного суду СРСР; родом з Одеси, закінчив Київський університет.

² Хрущов Микита (1894–1971) — радянський державний діяч, перший секретар ЦК КПРС (1953–1964).

³ Брежнев Леонід (1906–1982) — радянський державний діяч, перший секретар ЦК КПРС (1964–1982). Родом із с. Кам'янське (нині — місто Дніпропетровської обл.).

⁴ Шелест Петро (1908–1996) — український радянський політичний і державний діяч, перший секретар ЦК КПУ (1963–1972). Родом із с. Андріївка у нинішній Харківській обл.





Директор Українського наукового інституту Гарвардського університету Сергій Плохій пише: «Перед несподіваною смертю Брежнєва в кремлівських коридорах ширилися чутки, що на майбутньому пленумі ЦК він піде у відставку і передасть повноваження Щербицькому, забезпечивши незмінне домінування дніпропетровської фракції в керівництві країни. (...) Та Брежнєв помер до того, як відбувся пленум. Новий партійний лідер, колишній голова КДБ Юрій Андропов, не мав нічого спільного з дніпропетровським кланом і невдовзі почав переслідувати близьких друзів Брежнєва за корупцію»⁵.

До речі, саме тоді в радянській ментальності з'явився образ золотого унітазу, який до сьогодні хвилює обивательську уяву. Вперше про фантастичний сантехнічний артефакт заговорили 1984-го, коли розвінчували культ особи першого секретаря ЦК компартії Узбекистану Шарафа Рашидова і розкручували грандіозний корупційний скандал, який назвали «бавовняною справою». Тіло покійного Рашидова, в історіях про нечуване сибаритство і розбещеність якого фігурував і золотий унітаз, навіть ексгумували з могили в центрі Ташкента і перепоховали на цвинтарі поряд із визначними діячами культури: те, що Шараф Рашидов був непересічним письменником, ніхто не заперечував. Треба віддати належне Щербицькому: ні за часів Андропова, ні після власної відставки 1989-го, корупційних справ проти нього не заводили. А золоті унітази пострадянським людям увижаються досі⁶.

Щербицький не встиг повернутися до Москви на пленум ЦК, на якому генеральним секретарем обрали Горбачова. Леонід Кравчук згадує, що останній ніяковів перед керівником УРСР, навіть коли 1989 року приїхав у Київ на пленум ЦК КПУ, щоб задовольнити заздалегідь відоме в Москві прохання Щербицького про відставку⁷. Коріння обопільної недовіри сягає 1979 року, коли Горбачов став секретарем ЦК КПРС, який курував сільське господарство. Щербицький мав на цю посаду свою креатуру — Федора Моргуна, героя казахстанської цілини, агронома-реформатора і письменника. Однак переміг тодішній секретар ЦК КПРС Михайло Суслов, який наполягав на кандидатурі Горбачова. Цікаво, що пізніше, 1988-го, Горбачов показово визнав професійність Моргуна і призначив його керувати щойно створеним Держкомітетом з охорони природи СРСР, але Моргун виявився надто зятятим і принциповим і вже через рік його випроводили на пенсію.

Партапаратник найвищого вишколу, Щербицький поважав ієрархію, проте Горбачов дратував його «тріскотнею», а в його програмах прискорення і перебудови київський зубр добачав «бульку». «Який ідіот вигадав слово “перебудова”?»⁸ — звертався Щербицький до своїх підлеглих. Маючи пієтет до науки і тісно співпрацюючи з АН УРСР, він зверхньо поставився до горбачовських лозунгів: «Та ми таку перебудову в республіці вже давно здійснюємо. Чи варто про це так галасувати. Треба працювати, тоді й результат буде»⁹.



⁵ Плохій, Сергій. Брама Європи / пер. з англ. Роман Ключко. — Х.: КСД, 2016. — С. 395–396.

⁶ Остання така спроба знайти золотий унітаз 2014 року, коли люд увірвався до палацу Віктора Януковича в Межигір'ї, успіху не мала.

⁷ Див.: Кравчук, Леонід. Маємо те, що маємо: Спогади і роздуми. — К.: Століття, 2002. — С. 13–14.

⁸ Цит. за: Плохій, Сергій. Брама Європи / пер. з англ. Роман Ключко. — Х.: КСД, 2016. — С. 404.

⁹ Цит. за: Врублевский, Виталий. Владимир Щербицкий: правда и вымыслы. — К.: Довіра, 1993. — С. 220.

Остаточно довіра між республіканською і московською елітами зламалася 1986 року, після аварії на Чорнобильській АЕС. Ця подія так само вибухово вплинула на ментальність більшості громадян УРСР, підірвала їхню самозаспокоєність і стимулювала антирадянські настрої.

Зірка Полин

Межа перебудови проходить біля Хутора-Михайлівського — так казали в Києві в середині 1980-х, маючи на увазі містечко перетину україно-російського кордону. В СРСР Київ, «мати міст руських», належав до першої категорії забезпечення разом із Москвою й Ленінградом, решта республіканських столиць — до другої. У Києві продавалися кубинські сигари і манговий сік, тут можна було дістати фінський сервілат і чеські жувальні гумки. Під час візитів до СРСР Київ, як столицю однієї з країн-засновниць ООН, відвідували Ричард Ніксон, Індіра Ганді, Йосип Броз Тіто. Під час Олімпіади-80 Київ теж приймав міжнародні змагання. Тут процвітала фарцовка, існувало аж два будинки моди — республіканський і міський, — неймовірна надмірність для брежнєвської економіки, що мала бути економною. Кияни зовсім нечасто їхали кудись навчатися, адже мали свій університет, третій за рейтингом у СРСР, визнані у світі політехніку, консерваторію, художній інститут, оперу, Академію наук під керівництвом світової слави ученого Бориса Патона.

Нині відомо, що АН УРСР не тільки однією з перших у Союзі порушила питання екологічних загроз, а й впливала як могла на їх попередження. Завдяки наполегливості Бориса Патона вдалося, наприклад, запобігти втіленню проекту перекриття Дніпровсько-Бузького лиману, незважаючи на тиск Москви. Висловлювалися українські академіки і про недороблене технічне забезпечення АЕС, програму масштабного будівництва яких в УРСР спустили з Кремля. Та слова одного з батьків радянської ядерної зброї, головного творця і пропагандиста програми «мирного атома», президента АН СРСР, уродженця села Тараща під Києвом Анатолія Александрова, ніби реактори АЕС настільки безпечні, що їх можна розмістити на Красній площі або у себе під ліжком, стали на якийсь час загальновідомою мантрою.

«На території України, яка становила 2,7% всієї території країни (СРСР. — К. Д.), було зосереджено біля 16% основних виробничих фондів, випускалося більше як 17% промислової і 22% сільськогосподарської продукції, в господарському обігу перебувало 92% земельного фонду. Забруднення зовнішнього середовища поглиблювалося недоліками в застосуванні гербіцидів і стимуляторів росту рослин, хімічних добрив. (...) У світовій практиці немає аналогів такої концентрації електростанцій на невеликій площі у верхів'ях рік, передусім Дніпра і його головної притоки Прип'яті. У їхньому басейні живуть десятки мільйонів людей. Істотно, що в радіусі 250–500 кілометрів від впадіння Прип'яті у Дніпро експлуатувалося і будувалося дев'ять атомних энергооб'єктів...»¹⁰.

Усі атомні об'єкти в СРСР підпорядковувалися Москві, республіканські очільники могли з'являтися там лише за погодженням із Кремлем і не впливали на їхню роботу й кадрову політику.

154



155

К



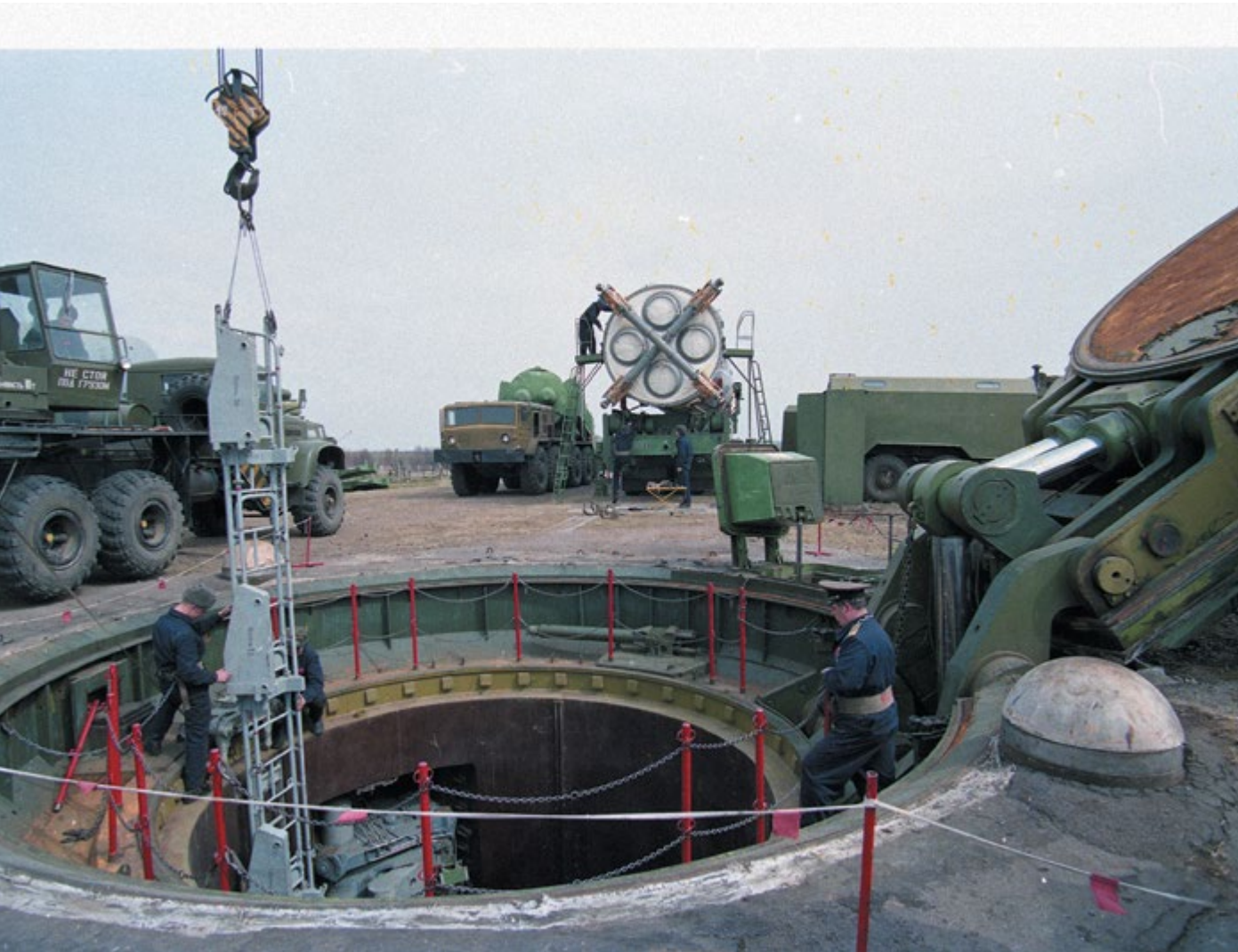
Ж

Взагалі, економіки республік, їхні екологічні чи соціальні складнощі в Союзі сприймалися як другорядні в механізмі загальних планів і потреб імперії. Це заклало низку міжнаціональних і суспільних проблем, вирішити які держави, що постали на руїні СРСР, не можуть досі. Аварія 1986 року на Чорнобильській АЕС змусила громадян України усвідомити, що республіканська влада не гарантує жодної безпеки. Володимир Щербицький і українське керівництво спершу не знали

про рівень катастрофи і не вживали відповідних заходів, щоб її подолати. Проте, попри звинувачення з Москви в панікерстві, провід республіки скоротив навчальний рік у школах і розгорнув програму вивезення учнів до таборів в екологічно чистих районах.

Мені тоді було тринадцять, і батьки відвезли мене до приятелів у російський Белгород. Там я на власні очі побачив соціальний результат програми боротьби з алкоголізмом, із якої почав своє керування СРСР Горбачов: під гастрономом, де в певні години, визначені законом, продавали спиртне, зібралися два різні натовпи — міщухи і колгоспники. Коли магазин відчинився, усі одночасно ринули до дверей. Гвалт, крики, щирий російський мат. Аж раптом — жажливий зойк, люди розступилися, на землі — жінка, яку просто розчавили в тому натовпі. «Швидкій допомозі» залишилося тільки констатувати смерть.

¹⁰ Цит. за: Врублевский, Виталий. Владимир Щербицкий: правда и вымыслы. — К.: Довіра, 1993. — С. 220.



Боротьба з пияцтвом — перша, але зовсім не одинока непродумана, поспіхом утілена реформа Горбачова. За два роки перебудови прилавки магазинів спорожніли, на них громадилися хіба бляшанки з ламінацією, про яку скрізь писали як про фантастично корисну в протидії радіації їжу. Керівництво СРСР обіцяло до 2000 року остаточно вирішити житлову проблему, а тим часом дефіцитом ставали такі елементарні речі як мило чи зубна паста.

Жорсткі соціальні й економічні випробування природно стимулюють потяг людей до ірраціонального, у якому вони починають шукати захисту. На хвилі проголошеної Горбачовим «гласності» декриміналізується майже все, заборонене до читання радянському громадянину, — від книжок розстріляних письменників і контрреволюціонерів до всіляких гороскопів, Олени Блаватської чи «Практичної магії» доктора Папюса. Церква допалася до масмедіа в передчутті ідеологічного й економічного реваншу. На непривичасний до такого інформаційного розмаїття розум будівників комунізму все це впливає наче сюрреалістична мара. На лавках біля під'їздів і на кухнях ширяться розмови про апокаліптичну зірку Полин та Чорнобиль як її уособлення (чорнобильник — одна з назв полину *Artemisia vulgaris* L.), про те, що в Біблії буцімто є пророцтво про Мішку Міченого — натяк на родиму пляму на чолі Горбачова.

Довіряй, але перевіряй

Президент США Рональд Рейган, який разом із Михайлом Горбачовим отримав Нобелівську премію миру після об'єднання Німеччини, полюбляв уживати в промовях російські прислів'я й анекдоти. Перший і останній президент СРСР мав феноменальну популярність у західному світі, там досі не можуть зрозуміти, чому його не сприймають, а іноді й ненавидять у пострадянських країнах. Відповідь — у фразі, що її Рейган колись сказав російською: «Довіряй, але перевіряй». Слова Горбачова про добробут і демократію не пройшли перевірки реальністю. Його політика призвела до економічного зубожіння, міжнаціональних конфліктів, крові на вулицях Алма-Ати, Карабахського конфлікту, радянських танків у Вільнюсі, Тбілісі, Баку.

Що до міжнародного потепління, тут саме Чорнобиль став знаковим вододілом. «Це більше, ніж катастрофа. Власне, спроба вписати Чорнобиль у шерех найвідоміших катастроф і перешкоджає нам його осмислити. Ми мовби весь час посуваємось у хибному напрямку. Старого досвіду тут вочевидь не досить. Після Чорнобиля живемо в іншому світі, колишнього світу немає», — писала білоруська лауреатка Нобелівської премії з літератури Світлана Алексієвич¹¹.

¹¹ Алексієвич, Світлана. Чорнобиль: хроніка майбутнього / пер. з рос. Оксана Забужко. — К.: Факт, 1998. — С. 25.

Викид радіації після аварії реактора на Чорнобильській АЕС дорівнював вибуху 500 таких атомних бомб, як та, що знищила Хіросіму. Після настільки очевидної ілюстрації можливості самознищення людства світові лідери не могли не піти на примирення і згортання мілітарного протистояння. Гуманізаційна хвиля підштовхнула міжнародну спільноту активізувати протидію ядерному озброєнню. П'ятого грудня 1994 року молода незалежна Україна приєдналася до Договору про нерозповсюдження ядерної зброї.

Прем'єр-міністр Леонід Кучма спільно з очільниками США, Великої Британії і Російської Федерації підписав Будапештський меморандум про гарантії безпеки і територіальної недоторканості України, яка відмовилася від ядерного арсеналу. Двадцять років по тому Росія анексувала Крим і продемонструвала світові, що не рахується з добровільно взятими на себе міжнародними зобов'язаннями.

Чорнобиль пробудив також політичний рух у досі конституційно однопартійному СРСР. В Україні постала екологічна громадська організація, по суті, перша легальна опозиційна сила в країні. Згодом вона переросла в Партію зелених. У серпні 1991-го, в дні путчу, коли заколотники намагалися усунути від влади Горбачова і проголосили в СРСР надзвичайний стан, газета української екологічної асоціації «Зелений світ» стала чи не єдиною в Києві, що рішуче засудила дії путчистів. На першій шпальті газети читаємо: «Путч у Москві спрямовано проти законної влади. Дії хунти загрожують відновленням тоталітарного режиму, катастрофічними наслідками для країни і світу. Закликаємо до спокою і зваженості. Мусимо бути готовими дати відсіч заколотникам всіма доступними ненасильницькими методами. Закликаємо Верховну Раду УРСР виявити твердість у захисті суверенітету України від злочинних дій заколотників і звернутися за підтримкою до ООН та міжнародного співтовариства»¹². Цікаво, що в нинішній Білорусі, авторитарний режим якої тримає під жорстким контролем політичне життя, екологічний рух залишається однією з небагатьох живих суспільних течій, через яку реалізуються легальні опозиційні настрої і дії.

Московський путч 1991 року поставив крапку в існуванні СРСР. Україна зіграла в цьому провідну роль. Тодішній її очільник, голова Верховної Ради УРСР Леонід Кравчук, на відміну від свого російського колеги Бориса Єльцина, котрий вивів на вулиці Москви тисячі прихильників, які не боялися йти під танки, обрав вичікувальну позицію і не зробив жодних заяв. Проте 24 серпня 1991 року парламент України ухвалив Акт проголошення незалежності, який написав Левко Лук'яненко, колишній радянський політв'язень, який ще 1988-го очолив Українську Гельсінську спілку — першу невідпільну некоммуністичну політичну організацію в УРСР. За Акт проголосувала приголомшлива більшість депутатів — не лише представники Народного Руху України, партії, створеної національно свідомою інтелігенцією, дисидентами-шістдесятниками, а й тими, хто нещодавно становив комуністичну більшість Ради. На день виборів президента України призначили й загальнонаціональний референдум, який мав затвердити Акт проголошення незалежності.

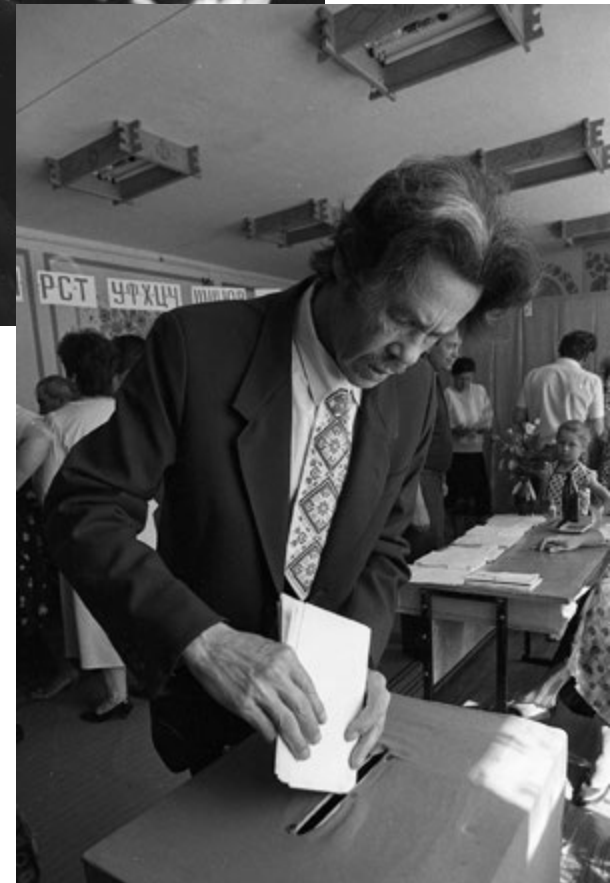
Борис Єльцин розумів, що без України новий Союзний договір, яким він почав опікуватися замість усунутого від влади Горбачова, не матиме сенсу, тому натякнув Києву на можливі територіальні претензії, якщо справа дійде до остаточного розлучення.

¹² До громадян України. До Верховної Ради УРСР // Зелений світ. — 1991. — № 11/12 (серпень). — С. 1.



М

Н



О

Представники визвольного руху кримських татар, лише 1989 року офіційно реабілітованих як національна спільнота Верховною Радою СРСР, що дало їм можливість повернутися на батьківщину після сталінського геноциду й депортації 1944-го, розповідали мені, як спеціальна представниця Єльцина Галина Старовойтова за його наказом мала зустріч із Мустафою Джемілевим. Лідеру Меджлісу кримськотатарського народу пропонували підтримати ідею про перехід Криму до складу РФ в обмін на певні гарантії та привілеї. На це Джемілев буцімто відповів: «Ми двісті років жили в одній країні з Росією. Давайте ми двісті років тепер поживемо окремо від вас, а потім подивимось». Кримські татари, незважаючи на забобони українських політичних еліт, усі роки незалежності України залишалися і залишаються її найзатятішими прихильниками в Криму.

У 1991 році вони становили лише 1,5% жителів півострова, росіяни — 66%, українці — 25%, однак 54% тих, хто прийшов на кримські виборчі дільниці, підтримали незалежність. Загалом по країні переконлива більшість громадян сказала незалежності «Так». Спираючись на ці результати, обраний президентом Леонід Кравчук відмовився від нового Союзного договору. СРСР було денонсовано Біловезькою угодою в грудні 1991 року.

Перебудова заполітизувала радянське суспільство, українське ж зреагувало на це в особливий спосіб, адже політична думка і боротьба існували тут і в радянські часи: від вояків ОУН–УПА і представників греко-католицької церкви, які в підпіллі протистояли радянщині ще довго після Другої світової, до дисидентів–шістдесятників, яких карали набагато суворіше, ніж в інших республіках. «Коли в Москві відрізають нігті, в Києві відрубають пальці», — говорили тоді. Василь Стус загинув у таборі в часи Горбачова, якраз того 1985 року, коли Генріх Белль висунув поета на Нобелівську премію¹³.

Політизованість і воля до самостійності тим часом переважили прагматизм і візію майбутнього в українському соціумі. Засновник культурологічного часопису «Ї» Тарас Возняк констатував, що в новітній Україні «спостерігається відсутність якихось конструктивних реальних програм, що стосувались би розвитку українського суспільства в умовах державності. Усі попередні ідеології були спрямовані лише на здобуття незалежності, але не далі. Спроби втілити старі ідеології на новому ґрунті, чи то у формі правих національно орієнтованих ідеологій, чи то у формі абсолютно непопулярних тут лівих ідеологій, є абсолютно безперспективними»¹⁴.

ХТО ТВОЯ «криша»?

Українцям, юність яких припала на кінець 1980-х — початок 1990-х, притаманні особливі рішучість, легковажність, авантюриницький дух, «неприостановленність». У ті роки ми емпірично переконувалися, що кожний день справді може стати останнім. На вулицях горіли кіоски, підпалені в бандитських розборках, у під'їздах лунали контрольні, в потилицю, постріли замовних убивств підприємців або учасників кримінальних груп, наші однокласники й однокурсники вкорочували собі віку через



¹³ Див.: Стус, Дмитро. Василь Стус: життя як творчість. — 3-тє вид. — К.: Дух і літера, 2015. — С. 366.

¹⁴ Возняк, Тарас. Ретроспективна політологія. Епоха Кучми. — Львів: «Ї», 2010. — С. 45.



Q

162

163

якісь мутні борги і вмирили від передозування наркотиків, академіки, визнані художники і композитори — від злиднів і відсутності ліків, бо не могли через старість або через гідність піти торгувати на ринок якимось крамом.

Прикутий до ліжка батько-засновник українського мистецтвознавства Платон Білецький, котрий у часи полювання на націоналістичних відьом при Щербицькому залишався єдиним у Київському державному художньому інституті (нині — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), хто принципово викладав українською, та одним із небагатьох представників офіційної інтелігенції, хто відмовився підписувати листи проти Василя Стуса, мусив за безцінь розпродати сімейну бібліотеку з прижиттєвими виданнями Вольтера та кримські пейзажі Максиміліана Волошина. Він продовжував читати лекції про українське мистецтво, у якому зробив кілька відкриттів — вперше звернув увагу на феномени української народної картини «Козак Мамай», іконографію якого порівняв з буддистськими зображеннями; української народної ікони як мистецької цінності та сарматського портрета як писаного з небіжчиків. А також розповідав про сучасне західноєвропейське мистецтво, зокрема про Рене Магрітта й Сальвадора Далі, яких радянське мистецтвознавство засуджувало однозначно. Приймаючи студентів у будинку з меморіальною дошкою на честь свого батька, світової слави філолога Олександра Білецького, Платон Олександрович любив звернути увагу присутніх на монументальну мармурову люстру над столом: «Це — символ сталості в цьому світі. Скільки пам'ятаю цей дім, вона завжди тут була. І залишиться». Проте 1997-го апартаменти в будинку на затишній Микільсько-Ботанічній вулиці в центрі отримав один із кримінальних авторитетів Києва. Життя таких людей було нервово, бандита дратувало, що до Білецького постійно ходять групами молоді люди. Авторитет придбав професорові квартиру на Кловському узвозі і викупив його помешкання. Кремезні молоді люди у спортивних костюмах знесли сходами паралізованого Платона Білецького в кріслі, а слідом і мармурову люстру, яка не відповідала смакам нового власника. Символ сталості збанкрутував. За рік Платон Білецький помер, дивлячись на гірку посмішку Вольтера, чий бюст прикрашав стіл біля його ліжка. Уже не з благородного дерева стіл, а пластмасовий.

«В Україні процес переходу до нового демократичного життя пройшов мирно. Цього ніхто ніколи не зможе заперечити», — говорив мені Леонід Кравчук 1998 року¹⁵. Він залишиться в історії не тільки як перший президент України, а і як перший очільник держави на руїні СРСР, який добровільно й мирно передав владу, визнавши свій програш на виборах¹⁶. За винятком країн Балтії, це досі рідкісний прецедент на цих теренах. А вже 2016-го в інтерв'ю мені Кравчук визнав, що, захопившись політикою, він практично випустив із рук, прогавив економіку молодій країні¹⁷.



R

¹⁵ Леонід Кравчук: «Жизнь не измеряется рамками выборов президента» // Looks International. — 1998. — Січень–лютий. — С. 93.

¹⁶ Дострокові президентські вибори в Україні відбулися 1994 року. Рішення про них стало реакцією Верховної Ради на необмежений страйк шахтарів Донбасу, який паралізував і без того депресивну економіку. З кінця 1980-х шахтарі виступали як найактивніша серед робітничого класу соціальна сила, яка впливала на національну політику. Їхні марші на столицю, страйки, інспіровані дедалі більшим економічним занепадом і постійними аваріями на шахтах, змушували Київ йти на певні поступки. Крім того, вже тоді вималювалося протистояння президентської і парламентської гілок влади, що їх і досі не врівноважено законодавством. Пам'ятаючи результати свого триумфу на виборах 1991 року (понад 60% голосів), Леонід Кравчук був упевнений у перемозі на дострокових виборах. У першому турі 1994-го він знову здобув перше місце. Поки його команда й електорат святкували успіх, ті, хто працював на суперника, Леоніда Кучму, згуртувалися і вжили максимум агітаційних заходів. Перемога Кучми у другому турі та обрання його президентом для багатьох стали несподіванкою і сигналом суспільству, що час виходити зі стану романтичної розслабленості. Кравчук не став оскаржувати результатів виборів, і це перший в історії пострадянського простору прецедент мирного й легітимного передавання влади від одного президента іншому.

¹⁷ Леонід Кравчук: «Смена поколений в госуправлении не происходит, потому что люди избирают одних и тех же» // Радио «Вести». — 2016. — 12 червня. — Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=1YVpuqySiuc>





166



167

Т Поділяючи опозиційні сили СРСР на умовних «демократів», які першочерговою метою ставили права людини і якомога більшу демократизацію суспільства, та «націоналістів», котрі головним своїм завданням бачили руйнування «тюрми народів» і національне самовизначення, Тарас Возняк констатує перемогу націоналістичної тенденції в Україні. «“Націоналісти” поспішили укласти негласну угоду з номенклатурою задля створення держави з назвою “Україна”, не забезпечивши і не створивши собі в ній жодних реальних ролей, опертих на реальну економічну і політичну базу. Тим самим вони наче віддали ще недавно імперській і відверто антиукраїнській номенклатурі “сакрамент незалежності”»¹⁸.

Олесь Доній, один із лідерів Революції на граніті¹⁹ 1990 року — публічного голодування студентів столичних вишів, яке призвело до відставки тодішнього голови Ради Міністрів УРСР Віталія Масола, теж закидає шістдесятникам змову з радянською номенклатурою. Побачивши молоду політичну альтернативу, депутати Верховної Ради ухвалили закон про вибори, який підняв віковий ценз для кандидатів у депутати і в такий спосіб позбавив учорашніх голодувальників можливості балотуватися та влитися новому поколінню у владний процес²⁰.

¹⁸ Возняк, Тарас. Ретроспективна політологія. Епоха Кучми. — Львів: «І», 2010. — С. 114.

¹⁹ Революція на граніті — ненасильницька студентська акція в жовтні 1990 року, що почалася з голодування студентів Київського державного (нині — Національного) університету ім. Тараса Шевченка на площі Жовтневої Революції в Києві (нині — Майдан Незалежності). Студенти висунули низку умов, серед яких — вихід УРСР із переговорів про підписання нового Союзного договору, що їх ініціював Михайло Горбачов, повернення громадян УРСР, які відбували військову службу в Афганістані і взагалі за межами республіки, дострокові вибори до Верховної Ради на багатопартійній основі. Згодом до голодувальників приєдналися студенти інших вишів столиці та інших міст. Голова Верховної Ради Леонід Кравчук пішов на зустріч із голодувальниками, їм дали можливість виступити на засіданні парламенту. У результаті прем'єр-міністра Віталія Масола, який представляв Україну на переговорах про Союзний договір, відправили у відставку, влада зобов'язалася також реалізувати решту вимог протестувальників. Утім, ухвалюючи закон про вибори, парламент підняв віковий ценз для кандидатів у депутати і позбавив покоління голодувальників можливості бути обраними.

²⁰ Олесь Доній: «Такой российской агрессии и цинизма при коммунистическом режиме не было» // Радио «Вести». — 2015. — 1 марта. — Режим доступа: <http://radio.vesti-ukr.com/broadcasts/voynamirrov/13297.html>

У З погляду психології, колишніх дисидентів можна зрозуміти: вони поклали найкращі роки життя на здобуття державності України і хотіли самі цю державу розбудувати, керувати нею. Однак тут мусимо констатувати брак стратегічної візії й адекватної оцінки власної компетентності цих людей буремної долі. Роки президентства Кравчука громадяни України згадуватимуть, крім іншого, як добу бандитизму й криміналу. Українські державотворці геть не поспішали вносити зміни до кримінального законодавства в частині економічної діяльності. Скажімо, до часів президента Кучми діяла стаття 80 Кримінального кодексу про «Порушення правил валютних операцій», яка передбачала позбавлення волі на термін до п'яти років з конфіскацією валютних цінностей за протизаконні купівлю, продаж, обмін і використання валютних цінностей як засобу платежу або застави. Водночас іще з часів Горбачова долар став головною валютою всіх комерційних операцій, бо радянські гроші перетворилися на папір. Гіперінфляція кравчуківських купонокриванців увійшла у фольклор разом із візком-кривучкою, якою віддавливали одне одному ноги зубожілі громадяни в чергах, на ринках, у транспорті. Щоправда, нині кравчукка здається стильним хіпстерським аксесуаром — так Кравчук мимохіть потрапив в історію дизайну.

Вигуки «долари-марочки купуємо» ціле десятиліття чулися в торгових місцях Києва. Отже, чинне законодавство криміналізувало кожного підприємця в Україні з самого початку. Купівля-продаж квартир, інші фінансові й майнові дії, абсолютно легітимні з погляду ринку, довгий час залишалися без законодавчого юридичного врегулювання. Навіть скасувавши застарілі кримінальні статті, українська влада взяла на озброєння принцип криміналізувати приватну економічну діяльність — постійно змінювала правила гри, зокрема у податковій сфері, запроваджувала різні дозвільні відомчі акти і бюрократичні інструкції.

Також з 1990 року стало традицією відправляти у відставку голову уряду, коли президент відчуває хвилю суспільного незадоволення. Давши народові випустити пару, можна було знову цинічно призначати дискредитованого прем'єра, як-от Кучма робив із Масолом 1994 року або Віктор Ющенко з Віктором Януковичем 2006-го. Останній під час Майдану 2013-го не скористався цим ходом. Щоправда, весь його політичний шлях виявився оригінальним.

Рекет, бандитські розборки, кримінальні авторитети — ці явища стали банальними в Україні часів Кравчука. Підприємці, навіть зовсім дрібні, самі шукали «кришу», якій треба було платити. Правоохоронні органи й суди не могли нічого гарантувати і не мали для того ні законодавчої, ні технічної бази. Київські злочинні угруповання з'ясовували стосунки навіть на території Чехії і Словаччини. Там вони відстежували «човників» — тих, хто возив товари через кордон для дальшого перепродажу. «Лох» — термін, яким у кримінальному середовищі називали комерсантів, з кого можна і треба було брати данину.

У часи Горбачова кримінальні угруповання очолювали «зłodії в законі», а склалися вони з людей, які мали досвід в'язниці і керувалися поняттями, виробленими «на зоні». У добу незалежності картина змінилася. Кримінальними авторитетами стають заслужені діячі спорту, а іноді, що раніше вважалося неприпустимим з погляду «зłodійських законів», колишні військовики. Угруповання тепер поповнює молодь, альтернативу безпритульному дозвіллю і відсутності соціальних ліфтів котрій пропонують ті, хто відкриває спортзали, навчає єдиноборствам і дає заробити, використовуючи вплив фізичної сили. Письменниця й дослідниця кримінального Києва Світлана Зоріна, однак, зауважує, що «сама організована злочинність змогла тоді стримати зростання стихійних злочинів «відморозків» із числа членів дрібних груп і бандитів-одинаків»²¹.

Уже за часів президента Леоніда Кучми в Києві навели лад із кримінальним «беспределом». Зграї молодиків у спортивних костюмах припинили ходити вулицями і навідуватися до комерційних фірм. Авторитети, які колись підтримували Кучму на президентських перегонах, або загинули в нерозслідуваних убивствах, або опинилися у в'язниці. «Кришу» бізнесменам пропонували вже представники правоохоронних органів, шантажуючи перевічками, які могли знищити будь-яке підприємство. Влада взялася за економіку. Настали часи криміналізації самої влади і, користуючись терміном Тараса Возняка, «стагнархії»²² — поєднання олігархії зі стагнацією.

Період від 1985-го до 1994 року — від початку правління Михайла Горбачова в СРСР до закінчення президентства Леоніда Кравчука в Україні — став інформаційною і ментальною революцією. Проголошене в Кремлі прискорення, яке стосувалося економіки, перейшло в суспільну думку, на територію самосвідомості, творчості, етики й моралі, перетворюючись щороку на дедалі потужніший торнадо. Це була доба революції сексуальної, драг-революції, революції індивідуалізму — люди відчули своє право і бажання бути собою. Здавалося, часи заборон і лицемірства ніколи не повернуться. Проте кожна революція веде до економічного спаду, за подолання якого нам часто-густо пропонують розплатитися певними свободами. Важливо розуміти: свободи, які ви віддаєте, повернути дуже важко, а іноді неможливо. Ритм українських Майданів — народних повстань проти влади — демонструє, що українці це усвідомлюють.

21 Зоріна, Светлана. Кримінальний Київ некримінальним взглядом. — К.: Школа, 2003. — С. 55.

22 Див.: Возняк, Тарас. Ретроспективна політологія. Епоха Кучми. — Львів: «І», 2010. — С. 5.



V

А

Свято початку навчального року у школі. Селище Червоний Перекоп, Херсонська обл., вересень 1990.

В

Під час маніфестації проти Союзного договору. Київ, 30 вересня 1990.

С

Перед Всеукраїнським референдумом щодо Акта проголошення незалежності України. Київ, Хрещатик, листопад 1991.

Д

У відділі взуття ЦУМу. Запоріжжя, квітень 1991.

Е

Знятий з постаменту пам'ятник Леніну на складі комунального підприємства Жовтневого району. Львів, вересень 1990.

Ф

Фрагмент барикади перед литовським парламентом під час спроби військового перевороту. Вільнюс, січень 1991.

Г

Фрагмент барикади перед литовським парламентом під час спроби військового перевороту. Вільнюс, січень 1991.

Н

Саркофаг над четвертим енергоблоком ЧАЕС. Чорнобильська зона, 1999.

І

На кордоні Чорнобильської зони. 1994.

Ј

Демонтаж ракети стратегічного призначення. Первомайськ, Миколаївська обл., березень 1994.

К

Перед входом у машинний зал третього енергоблоку ЧАЕС. Чорнобильська зона, 1996.

Л

Демонтаж ракети стратегічного призначення. Первомайськ, Миколаївська обл., березень 1994.

М

Зала Верховної Ради України. Київ, вересень 1990.

Н

В'ячеслав Чорновіл на урочистому засіданні Верховної Ради України, присвяченому результатам Всеукраїнського референдуму щодо Акта проголошення незалежності України та інавгурації обраного президента України. Київ, 5 грудня 1991.

О

Голосування на дострокових президентських виборах. Київська обл., 26 червня 1994.

Р

Торгівля на Куренівському ринку. Київ, серпень 1992.

Q

Маніфестація проти Союзного договору. Київ, 30 вересня 1990.

R

Шахтарі шахти №2 ім. Леніна в забої. Горлівка, Донецька обл., грудень 1994.

S

Розгін кримських татар, які голодують із вимогою дати землю тим, хто повернувся, для будівництва житла. Сімферополь, листопад 1990.

T

Початок студентського голодування. Київ, площа Жовтневої революції, 2 жовтня 1990.

U

Перехожі зустрічають колону Компартії України під час першотравневої демонстрації. Київ, Майдан Незалежності, травень 1994.

V

Монумент Великій Жовтневій соціалістичній революції перед знесенням. Київ, вересень 1991.

Автор фотографій
Валерій Милосердов.
Усі фотографії
надано автором.

синхроністична таблиця

172

173

Рік	Історичні події	Художні події
<u>1985</u>	<p>11 березня — генеральним секретарем ЦК КПРС обрано Михайла Горбачова</p> <p>23 квітня — на Пленумі ЦК КПРС Михайло Горбачов оголосив про стратегію пришвидшення соціально-економічного розвитку СРСР. Фактичний початок «перебудови», хоча офіційно термін ще не вживався</p> <p>26 квітня — Варшавський договір продовжено на 20 років</p> <p>7 травня — ухвалено Постанову ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР про боротьбу з пияцтвом і алкоголізмом — початок антиалкогольної кампанії</p> <p>19 листопада — президент США Рональд Рейган зустрівся з новим генеральним секретарем ЦК КПРС Михайлом Горбачовим у Женеві. Це перша зустріч американського і радянського лідерів за 6 років</p>	<p>У Центральному будинку художника в Москві пройшла виставка «Молодые художники Украины». Серед учасників Тіберій Сільваші, Сергій Базилев, Валентин Гордійчук, Сергій Одайник, Галина Бородай, Андрій Чебикін, Валерій Ласкаржевський, Сергій Якутович</p>
<u>1986</u>	<p>15 січня — Михайло Горбачов заявив про програму повної ліквідації ядерної зброї в усьому світі</p> <p>25 лютого — 6 березня — XXVII з'їзд КПРС у Москві, затверджено XII п'ятирічний план</p> <p>8 квітня — Михайло Горбачов відвідує місто Тольятті, під час візиту він уперше вжив термін «перебудова»</p> <p>26 квітня — Чорнобильська катастрофа — вибух на Чорнобильській атомній електростанції</p> <p>31 серпня — катастрофа пароплава «Адмірал Нахімов» біля Чорноморського узбережжя СРСР</p> <p>17–18 грудня — заворушення в Алма-Аті (Казахстан)</p>	

Рік	Історичні події	Художні події
<u>1987</u>	<p>Протягом року звільнено більшість політв'язнів</p> <p>27–28 січня — Пленум ЦК КПРС ухвалив розгорнути повномасштабні реформи в усіх сферах суспільного життя, зокрема альтернативні вибори до Рад і підтримку кооперативів. Офіційний курс на «перебудову»</p> <p>6 серпня — у Києві засновано Український культурологічний клуб — першу незалежну неурядову організацію в УРСР</p>	<p>У серпні створено Центр сучасного мистецтва Soviart</p> <p>Художники Арсен Савадов і Георгій Сенченко створили картину «Печаль Клеопатри», яку того самого року показали на виставці «Молодість країни» в Манежі в Москві, де її придбала Galerie de France</p> <p>Роботу Савадова / Сенченка «Печаль Клеопатри» показано на ярмарку сучасного мистецтва FIAC у Парижі в рамках презентації колекції Galerie de France. Там її придбали в приватну колекцію Армана</p> <p>Українсько-естонська виставка в залах Київського політехнічного інституту. Серед учасників Олександр Гнилицький, Олег Тістол, Костянтин Реунов, Анатоль Степаненко, Олександр Животков та ін. Куратор — Сергій Святченко</p>
<u>1988</u>	<p>12 лютого — радянсько-американське військово-морське зіткнення біля берегів Криму</p> <p>22 лютого — початок Карабахського конфлікту, першого внутрішнього збройного конфлікту часів розпаду СРСР</p> <p>27–29 лютого — Сумгаїтський погром (Азербайджан)</p> <p>7 грудня — Спітакський землетрус (Вірменія)</p>	<p>Перша радянсько-американська виставка, організована центром сучасного мистецтва Soviart в залі Спілки художників України по вул. Володимирській. Серед учасників Олександр Гнилицький, Олександр Ройтбурд, Олег Тістол, Костянтин Реунов, Павло Керестей та ін.</p> <p>У Москві пройшла Всесоюзна виставка молодих художників. В українському розділі було представлено роботи Арсена Савадова, Георгія Сенченка, Олександра Гнилицького, Олега Голосія, Валентина Раєвського, Костянтина Реунова, Валерії Трубіної, Олександра Ройтбурда, Дмитра Кавсана, Юрія Соломка, Сергія Панича та ін. На обговоренні виставки критик Леонід Бажанов визначив нову українську хвилю як «необароко трансавангардного типу»</p>

Рік	Історичні події	Художні події
<u>1988</u>		<p>У квітні–травні відбувся пленер у Будинку творчості «Седнів» в м. Седневі</p> <p>У червні в Республіканському Будинку художника пройшла звітна виставка молодих художників України «Седнів-88»</p>
<u>1989</u>	<p>Протягом року почалося масове повернення до Криму представників народів, депортованих 1944-го, передусім кримських татар</p> <p>Протягом року вийшла з підпілля Українська греко-католицька церква</p> <p>15 лютого — завершено виведення радянських військ із Афганістану</p> <p>26 березня — 21 травня — перші альтернативні вибори народних депутатів СРСР</p> <p>5 квітня — у Варшаві підписано Угоди «круглого столу», які почали процес демонтажу комуністичного режиму в Польщі, першій серед соціалістичних країн</p> <p>9 квітня — розгін опозиційного мітингу у Тбілісі (Грузія), який призвів до численних людських жертв</p> <p>15 квітня — 4 червня — акція протесту на площі Тяньаньмень у Пекіні (Китай), придушена урядом</p> <p>Літо — масові шахтарські страйки в СРСР, зокрема в УРСР</p> <p>Вересень–грудень — хвиля демократичних революцій, які призвели до повалення комуністичних режимів у Східній Європі</p> <p>8–10 вересня — установчий з'їзд Народного руху України</p> <p>28 жовтня — Верховна Рада УРСР ухвалила закон «Про мови в УРСР», яким українську мову оголошено державною мовою республіки</p> <p>10 листопада — початок демонтажу Берлінської стіни</p>	<p>Центр сучасного мистецтва Soviart організував мандрівну виставку «21 погляд», яка пройшла спершу в Києві у виставковій залі Спілки художників України по вул. Володимирський, потім у Художньому музеї в Оденсе (Данія) та в Мюнхені</p> <p>У квітні–травні відбувся пленер у Будинку творчості «Седнів» в м. Седневі</p> <p>У липні в Державному музеї українського образотворчого мистецтва пройшла звітна виставка молодих художників України «Седнів-89»</p> <p>У жовтні–листопаді відбулася Республіканська виставка молодих художників у залах Спілки художників на Львівській площі в Києві. У головній залі було окремо експоновано трансавангардний живопис</p> <p>Восени створено сквот на вул. Леніна (нині — вул. Богдана Хмельницького), який проіснував до літа 1990 року</p>

Рік	Історичні події	Художні події
<u>1989</u>	19 листопада — перепоховання в Києві загиблих у таборах дисидентів Василя Стуса, Юрія Литвина й Олекси Тихого	
<u>1990</u>	<p>Протягом року почалася економічна криза в СРСР</p> <p>20 січня — у Баку (Азербайджан) радянські війська придушили політичну опозицію, що призвело до людських жертв</p> <p>4 березня — перші альтернативні вибори народних депутатів УРСР</p> <p>15 березня — ухвалено Акт про відновлення незалежності Литви, перший такий документ часів розпаду СРСР</p> <p>15 березня — Михайла Горбачова обрано президентом СРСР</p> <p>4–7 червня — Ошський міжетнічний конфлікт у Киргизстані</p> <p>5–6 червня — відродження Української автокефальної православної церкви в Україні</p> <p>2–13 липня — відбувся останній XXVIII з'їзд КПРС</p> <p>16 липня — Верховна Рада УРСР ухвалила Декларацію про державний суверенітет України</p> <p>2 серпня 1990 — 28 лютого 1991 — війна в Перській затоці</p> <p>2–17 жовтня — Революція на граніті — студентський страйк і голодування протесту, що їх підтримали масові маніфестації в Києві. Під тиском маніфестантів Верховна Рада УРСР звільнила голову Ради Міністрів Віталія Масола, на його місце призначено Вітольда Фокіна</p>	<p>Організовано сквот на вул. Паризької Комуні (нині — вул. Михайлівська)</p> <p>У московському Палаці молоді пройшла виставка Babylon (куратор — Марат Гельман) за участю українських художників. Серед учасників Василь Цаголов, Олександр Гнилицький, Олександр Ройтбурд, Олег Голосій, Валерія Трубіна, Олег Тістол, Костянтин Реунов, Дмитро Кавсан та ін.</p> <p>У Державному музеї українського образотворчого мистецтва пройшла виставка «Український живопис ХХ століття». Серед учасників Олег Голосій, Валерія Трубіна, Леонід Вартиванов, Дмитро Кавсан та ін.</p> <p>У Київському будинку архітектора пройшла виставка «Flash/Спалах», організована Центром сучасного мистецтва Soviart. На виставці було представлено твори Валерії Трубіної, Олександра Клименка, Олега Голосія, Олександра Гнилицького, Леоніда Вартиванова, Гліба Вишеславського та ін. Куратор — Сергій Святченко</p> <p>Центр сучасного мистецтва Soviart організував мандрівну виставку «Українське малARTство. Три покоління українського живопису (60–80 рр.)», яка пройшла спершу в Києві в Торгово-промисловій палаті, потім у Художньому музеї в Оденсе (Данія) і далі експонувалася в Німеччині. Куратор — Галина Склярєнко</p>

Рік	Історичні події	Художні події
<u>1990</u>		<p>Улітку відбулася мандрівна українсько-фюньська виставка «7+7. Перше спільне підприємство» спочатку в Художньому музеї Оденсе (Данія), потім у виставковому залі Шарлоттенборг у Копенгагені (Данія), далі виставка експонувалась в Україні — в Києві, Одесі й Харкові</p> <p>У вересні в Одеському краєзнавчому музеї відбулася виставка «Нові фігурації». Серед учасників Дмитро Кавсан, Олександр Ройтбурд, Василь Рябченко, Валерія Трубіна, Олександр Гнилицький, Дмитро Дульфан, Олег Голосій та ін.</p>
<u>1991</u>	<p>5 січня 1991 — 24 червня 1992 — Південноосетинська війна, активна фаза грузинсько-південноосетинського конфлікту</p> <p>11–27 січня — спроби збройного придушення рухів за незалежність у Латвії й Литві</p> <p>22 січня — конфіскаційна грошова реформа в СРСР</p> <p>12 лютого — перетворення Кримської області УРСР на Кримську АРСР (26 лютого 1992 року назву змінено на Автономну Республіку Крим)</p> <p>19–21 серпня — спроба державного перевороту в СРСР, вчинена консервативними партійно-державними діячами, які створили так званий Державний комітет з надзвичайного стану, відомий за російською аббревіатурою ГКЧП</p> <p>23 серпня — призупинення діяльності КПРС</p> <p>24 серпня — Верховна Рада УРСР ухвалила Акт проголошення незалежності України. Офіційну назву країни змінено з УРСР на Україну</p> <p>1 листопада — проголошено незалежність Чеченської Республіки Ічкерія</p>	<p>Навесні відбувся пленер у Будинку творчості «Седнів» в м. Седневі</p> <p>У березні в Москві в «Галереї 1.0» пройшла спільна виставка Олександра Гнилицького й Сергія Ануфрієва «За планом». Куратори — Катерина Дьоготь, Володимир Левашов</p> <p>15 травня відкрилася приватна галерея «Ірена» по вул. Артема, 35 (нині — Січових Стрільців)</p> <p>У галереї Марата Гельмана в Москві відбулася виставка Арсена Савадова і Георгія Сенченка «Лебедине озеро»</p> <p>У Франції проходить низка заходів і виставок, у яких беруть участь дехто з художників «Паризької комуни», а саме Леонід Вартиванов, Олександр Гнилицький, Дмитро Кавсан, Ілля Чичкан. Ідеться про Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва (Авіньйон), Другий міжнародний фестиваль мистецьких груп Abattoirs-1991 (Марсель), виставку «Нова фігурація 80-х у СРСР» (Париж)</p>

Рік	Історичні події	Художні події
<u>1991</u>	<p>1 грудня — пройшов Всеукраїнський референдум з питанням про незалежність України. Першим всенародно обраним президентом України став Леонід Кравчук</p> <p>7–8 грудня — Білорусь, Росія й Україна підписали Біловезьку угоду про розпуск СРСР і створення СНД</p> <p>25 грудня — президент СРСР Михайло Горбачов оголосив про відставку. Держава СРСР припинила існувати</p>	<p>У жовтні в Центральному будинку художника в Москві пройшла персональна виставка Олега Голосія «Олег Голосий. Само-стоятельное искусство». Експозиціонер — Олег Кулік</p> <p>У листопаді в Центральному будинку художника в Москві відбулася виставка Арсена Савадова і Георгія Сенченка</p> <p>Восени засновано Галерею сучасного мистецтва УКВ на Лаврському провулку, куратором якої був Олександр Соловійов</p> <p>Галерея УКВ оголосила про створення виставкового проекту «Марафон-бліц», який почався у листопаді виставкою «Художники “Паризької комуни”» у виставковій залі Спільки художників України по вул. Володимирській, 51–53</p>
<u>1992</u>	<p>1 січня — початок економічної реформи в Україні. Скасовано централізований контроль за цінами</p> <p>10 січня — запроваджується українська валюта (купонокарбованці) замість радянських рублів</p> <p>7 лютого — створено Європейський Союз на основі Маастрихського договору</p> <p>2 березня — 1 серпня — Придністровський збройний конфлікт у Молдові</p> <p>5 травня — Верховна Рада Автономної Республіки Крим проголосила самостійність Криму</p> <p>13 травня — Верховна Рада України скасувала декларацію про самостійність Криму</p> <p>25–26 червня — створено Українську православну церкву (Київського патріархату), остаточно оформився розкол Української православної церкви</p>	<p>У лютому в Державному музеї українського образотворчого мистецтва відбулася виставка «Початок», організована Галереєю УКВ. Учасники: Дмитро Кавсан, Олександр Клименко, Юрій Соломко, Валерія Трубіна, Василь Цаголов</p> <p>У березні у виставковій залі Спільки художників України «Нова художня галерея» по вул. Горького, 102–104 в Києві відбулася виставка «Штиль». Куратори — Олександр Соловійов, Костянтин Акінша. Учасники: Наталя Радовінська, Віктор Трубочанінов, Ілля Стоматов, група Ганкевич / Мігас, Ігор Гусев, Володимир Єршихін, Валерій Кошляков, Тетяна Ларюшина, Костянтин Маслов, Олександр Сігутін, Авдей Тер-Оганьян, АЕС, Арсен Савадов, Вікторія Пархоменко, Георгій Сенченко,</p>

Рік	Історичні події	Художні події
<u>1992</u>	<p>3 серпня — підписано першу угоду про поділ Чорноморського флоту між Росією й Україною</p> <p>14 серпня 1992 — 30 серпня 1993 — грузино-абхазька війна</p> <p>13 жовтня — після відставки Вітольда Фокіна прем'єр-міністром України став Леонід Кучма</p>	<p>Гліб Вишеславський, Дмитро Дульфан, Кирило Проценко, Леонід Вартиванов, Максим Мамсіков, Олександр Гнилицький, Олександр Друганов, Олександр Ройтбурд, Павло Керестей, Савадов / Сенченко, Юрій Соломко, Ілля Чичкан, Валерія Трубіна</p> <p>У травні пройшла виставка «Косий Капонір» у музеї «Київська фортеця». Серед учасників Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Ілля Чичкан, Максим Мамсіков, Микола Маценко, Олег Тістол та ін. Куратор — Анатоль Степаненко</p> <p>У червні у Республіканському будинку художника відбулася виставка молодих українських художників «Летó». Куратор — Олександр Соловійов. Учасники: Наталя Радовінська, Анатолій Ганкевич, Ігор Гусев, Володимир Єршихін, Василь Цаголов, Вікторія Пархоменко, Дмитро Дульфан, Максим Мамсіков, Олександр Гнилицький, Олександр Друганов, Ілля Чичкан, Валерія Трубіна</p> <p>У вересні в Мюнхені почалася чотиримісячна резиденція молодих українських художників. Там-таки у «Вілла Штук» відбулася виставка «Діалог із Києвом». По завершенні резиденції в мюнхенській галереї на Лотрінгерштрассе, а потім у Художньому музеї Лейпцига пройшла виставка «Постанестезія». Учасники: Олександр Гнилицький, Арсен Савадов, Георгій Сенченко, Олександр Ройтбурд, Олег Голосій, Дмитро Дульфан, Павло Керестей, Олександр Друганов. Куратор проекту — Кристоф Відеманн</p>

Рік	Історичні події	Художні події
<u>1992</u>		<p>У листопаді пройшла персональна виставка Василя Цаголова «Гума почуттів» у виставковій залі Спілки художників України «Нова художня галерея» по вул. Горького, 102–104 в Києві</p> <p>У грудні пройшла виставка «Кінець року», організована Галереєю UKV</p>
<u>1993</u>	<p>Протягом року — гіперінфляція: ціни зросли більш ніж у 102 рази, що стало найвищим показником за весь час економічної кризи</p> <p>Червень — численні шахтарські страйки</p> <p>24 вересня — під тиском шахтарських страйків і економічної кризи Верховна Рада України ухвалила провести 1994 року дострокові парламентські і президентські вибори</p>	<p>У січні трагічно загинув Олег Голосій</p> <p>У лютому в Києві відбулася персональна виставка Василя Цаголова «Світ без ідей» у приміщенні Галереї UKV, у квітні вона пройшла в галереї Марата Гельмана в Москві</p> <p>Навесні в Києві пройшли три мистецькі акції в публічному просторі: акція Валентина Раєвського «Три слони», акція Василя Цаголова «Карла Маркса — Пер-Лашез» та акція «Далеке, близьке» Володимира Єршихіна, В'ячеслава Машницького, Костянтина Маслова і Мустафи Халіля</p> <p>У травні в приміщенні Староакадемічного корпусу Києво-Могилянської академії відбулася мистецька акція «Києво-Могилянська академія». Серед учасників Микола Маценко, Костянтин Реунов, Олег Тістол, Анатоль Степаненко, Олександр Харченко та ін. Автор ідеї й організатор проекту — Анатоль Степаненко</p> <p>У червні в залі Спілки художників по вул. Володимирській, 51–53 у Києві пройшла виставка Іллі Чичкана й Іллі Ісупова «Мутація генів»</p>

Рік	Історичні події	Художні події
<u>1993</u>		<p>У Києві в приміщенні Українського дому відкрилася галерея «Аліпій», куратором якої був Валерій Сахарук</p> <p>У серпні–вересні в Единбурзі (Великобританія) пройшла виставка «Ангели над Україною» в рамках Міжнародного театрального фестивалю. Учасники: Арсен Савадов, Георгій Сенченко, Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Валерія Трубіна, Олександр Ройтбурд, Ілля Чичкан, Савадов/Сенченко. Куратор — Ендрю Браун</p> <p>У жовтні–листопаді відбулася виставка «Степи Європи — нове українське мистецтво» у Варшавському центрі сучасного мистецтва «Замок Уяздовський». Учасники: Василь Бажай, Олег Голосій, Євген Лещенко, Сергій Панич, Валентин Раєвський, Василь Рябченко, Олександр Ройтбурд, Андрій Сагайдаковський, Арсен Савадов, Георгій Сенченко, Олег Тістол, Микола Маценко, Гліб Вишеславський. Куратор — Єжи Онух</p> <p>Засновано Центр сучасного мистецтва Сороса в Києві. Перший директор і куратор — Марта Кузьма</p>
<u>1994</u>	<p>4 лютого 1994 — проросійського діяча Юрія Мешкова обрано президентом Автономної Республіки Крим</p> <p>27 березня — дострокові вибори до Верховної Ради України</p> <p>26 червня — 10 липня — дострокові президентські вибори, Президентом України обрано Леоніда Кучму</p>	<p>У лютому пройшла виставка «Мистецькі імпресії», де окремим блоком було представлено роботи учасників сквоту «Паризька комуна» Олександра Гнилицького, Валерії Трубіної, Олега Голосія, Максима Мамсікова, Юрія Соломка, Василя Цаголова. Виставка пройшла в галереї «Аліпій» у центрі Український дім. Куратор — Валерій Сахарук</p>

Рік	Історичні події	Художні події
	<p>5 грудня — підписано Будапештський меморандум між Україною, США, Росією і Великобританією про неядерний статус України та гарантії її суверенітету</p> <p>11 грудня — почалася Перша чеченська війна</p>	<p>У травні в Українському домі в Києві відбулася виставка «Простір культурної революції». Автори ідеї — Арсен Савадов і Георгій Сенченко. Комісари — Тетяна Савадова, Олександр Соловйов</p> <p>Наприкінці червня — на початку липня припинив існувати сквот «Паризька комуна»</p> <p>У липні в Одесі пройшов фестиваль «Вільна зона». Куратор — Михайло Рашковецький</p> <p>У липні пройшла виставка «Алхімічна капітуляція» на військовому кораблі «Славутич» у Севастополі за сприяння Центру сучасного мистецтва Сороса в Києві. Учасники: Олександр Гнилицький, Олег Тістол, Микола Маценко, Арсен Савадов, Георгій Сенченко, Андрій Сагайдаковський, Олександр Харченко, Ілля Чичкан, Сергій Братков, Борис Михайлов, Ігор Подольчак, Дмитро Бальтерманц. Куратор — Марта Кузьма</p> <p>У вересні на Андріївському узвозі в Києві відкрилася приватна галерея «Бланк Арт»</p> <p>У листопаді в Центральному будинку художника в Москві пройшла виставка «Медіатопія», на якій було продемонстровано відеороботу «Голоси любові» Арсена Савадова і Георгія Сенченка, створену під час «Алхімічної капітуляції»</p>

ДОДАТКИ
ДОДАТКИ
ДОДАТКИ
ДОДАТКИ

ДОДАТКИ
ДОДАТКИ
ДОДАТКИ
ДОДАТКИ

біографії

біографії учасників подано крізь призму їхньої причетності до сквоту на вул. Паризької Комуни (1990–1994)

Олеся Авраменко (нар. 1959, Запоріжжя) — мистецтвознавець, кандидат мистецтвознавства, куратор, арт-критик. Друкувалася у виданнях «Образотворче мистецтво», «Ранок», «Культура і життя» та ін.

Костянтин Акінша (нар. 1960, Київ) — мистецтвознавець, кандидат мистецтвознавства, критик, куратор; куратор галереї «МАРС» (Москва), співкуратор виставки «Штиль» (1992).

Сергій Ануфрієв (нар. 1964, Одеса) — художник. Представник московського концептуалізму, член мистецької групи «Інспекція “Медична герменевтика”». Часто гостював у сквоті на вул. Паризької Комуни. У 1991 році в «Галереї 1.0» (Москва) відбулася його спільна з Олександром Гнилицьким виставка «За планом».

Леонід Бажанов (нар. 1945, Москва) — історик мистецтва, куратор. Засновник творчого об’єднання «Ермітаж» (1986), Центру сучасного мистецтва на Якиманці (1991). Йому належить характеристика творчості Гнилицького, Голосія, Савадова, Сенченка, Трубіної й інших як «необароко трансавангардного типу».

Оксана Баршинова (нар. 1970, с. Різдвянка, Новомиколаївського району, Запорізької обл.) — мистецтвознавець. Завідувач науково-дослідницького відділу мистецтва ХХ–ХХІ століть у Національному художньому музеї України, куратор виставки «Українська нова хвиля» (2009). Співкураторка разом із Лесею Заяць виставки «Гнилицький. Cadavre exquis» (2011).

Володимир Бережний (нар. 1973, Київ) — перекладач, музикант, художник. Другий чоловік Валерії Трубіної.

Ендрю Браун — історик мистецтва. Директор галереї «369» в Единбурзі (Шотландія), куратор виставки «Ангели над Україною» (1993).

Сергій Васильєв (нар. 1960, Харків) — театральний критик. Заслужений діяч мистецтв України (2000). Засновник і редактор газети «Кур’єр муз» (1991–1993), працював у газеті «Культура і життя».

Леонід Вартиванов (1966, Київ — 2006, Київ) — художник. Закінчив майстерню монументального живопису Київського державного художнього інституту. Учасник сквоту «На Леніна» (на розі вулиць Франка і нинішньої Богдана Хмельницького). Жив і працював у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Гліб Вишеславський (нар. 1962, Київ) — художник, критик, історик мистецтва. Редактор журналу Terra Incognita (1993–2001). Якийсь час займав майстерню у сквоті «На Леніна» (на розі вулиць Франка і нинішньої Богдана Хмельницького). Кандидат мистецтвознавства (2014), дисертація «“Нова хвиля” у візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х (соціокультурний аспект)».

184

Кристоф Відеманн (нар. 1958, Мюнхен, Німеччина) — німецький журналіст, історик, мистецтвознавець. Куратор проекту «Постанестезія. Діалог із Києвом» у Мюнхені (1992) і Лейпцигу (1993).

Тая Галаган (справжнє ім’я Тетяна Гершуні) (нар. 1968, Київ) — художниця. Навчалася на факультеті теорії й історії мистецтва Київського державного художнього інституту. На початку 1990-х працювала як модель із Миколою Трохом. Учасниця виставок з 1994 року.

Тетяна Галочкіна (нар. 1959, Київ) — художниця, графік. Перша дружина Арсена Савадова.

Анатолій Ганкевич (нар. 1965, Одеса) — художник. Гостював у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Марат Гельман (нар. 1960, Кишинів) — галерист, колекціонер. Куратор виставки Babylon (1990). Власник і засновник Галереї Гельмана в Москві і Києві. Ініціатор створення Державного музею сучасного мистецтва PERMM (2009), директор цього музею у 2009–2013 роках.

Ксенія Гнилицька (нар. 1984, Київ) — художниця, живописець. Донька Олександра Гнилицького і Наталі Філоненко. Закінчила живописний факультет Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (2009). Учасниця мистецької групи «Р.Е.П.» та кураторського об’єднання «Худрада». У дитинстві жила у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Олександр Гнилицький (1961, Харків — 2009, Київ) — художник. Закінчив майстерню монументального живопису Київського державного художнього інституту. Займався живописом, інсталяцією, відео. Учасник сквоту «На Леніна» (на розі вулиць Франка і нинішньої Богдана Хмельницького). Жив і працював у сквоті на вул. Паризької Комуни. Учасник проекту «Постанестезія. Діалог із Києвом» (Мюнхен, Німеччина). Один із співзасновників «Інституції нестабільних думок» — некомерційної мистецької організації та однойменного мистецького дуету.

Олег Голосій (1965, Дніпропетровськ — 1993, Київ) — живописець. Навчався на живописному факультеті Київського державного художнього інституту. Учасник сквоту «На Леніна» (на розі вулиць Франка і нинішньої Богдана Хмельницького). Жив і працював у сквоті на вул. Паризької Комуни. З 1989 року експонував свої твори за кордоном. Перший український художник, який розпочав довгострокове співробітництво з приватною галереєю (галерея «Ріджина», Москва). За підтримки «Ріджини» мав велику персональну виставку в Центральному будинку художника в Москві (1991). Учасник проекту «Постанестезія. Діалог із Києвом» (Мюнхен, Німеччина).

Ігор Гусєв (нар. 1970, Одеса) — художник, переважно займається живописом. Учасник виставок «Летó» і «Штиль».

Олександр Друганов (нар. 1961, м. Северодвінськ, Архангельська обл., РРФСР) — художник. Закінчив графічний факультет Київського державного художнього інституту, де згодом викладав (1989–1995). Учасник проекту «Постанестезія. Діалог із Києвом» (Мюнхен, Німеччина).

Дмитро Дульфан (нар. 1971, Одеса) — художник. Закінчив Одеське державне художнє училище ім. М. Б. Грекова. Учасник перформанс-групи Yellow Hummer. Часто гостював у сквоті на вул. Паризької Комуни. Учасник проекту «Постанестезія. Діалог із Києвом» (Мюнхен, Німеччина).

Катерина Дьоготь (нар. 1958, Москва) — історик мистецтва, критик, куратор. Співзасновниця «Галереї 1.0» у Москві, де була співкуратором виставки Олександра Гнилицького та Сергія Ануфрієва «За планом» (1991). Куратор виставки «Якщо /Если /If» у Музеї сучасного мистецтва PERMM (2010).

186

Володимир Єршихін (нар. 1965, м. Краснодар, РРФСР) — художник, живописець. Закінчив Краснодарське художнє училище, потім майстерню монументального живопису Київського державного художнього інституту. Належав до кола митців «Паризької комуни». На початку 1990-х років експериментував із відео.

Леся Заяць (нар. 1965, Мюнхен, Німеччина) — художниця. Друга дружина Олександра Гнилицького. Одна із співзасновників «Інституції нестабільних думок» — некомерційної мистецької організації та однойменного мистецького дуету. Співкураторка разом з Оксаною Баршиновою виставки «Гнилицький. Cadavre exquis» (2011).

Тетяна Іляхова (нар. 1954, Київ) — художниця. Перша дружина Іллі Чичкана. Закінчила живописний факультет Київського державного художнього інституту. Мешкала і працювала у майстернях на вул. Софіївській.

Ілля Ісупов (нар. 1971, м. Васильків, Київська обл.) — художник. Належав до кола митців «Паризької комуни». Закінчив Республіканську художню середню школу ім. Т. Г. Шевченка. Займав майстерню на вул. Софіївській, в останній рік існування сквоту мешкав на вул. Паризької Комуни.

Дмитро Кавсан (нар. 1964, Київ) — художник, живописець. Закінчив майстерню монументального живопису Київського державного художнього інституту. Учасник сквоту «На Леніна» (на розі вулиць Франка і нинішньої Богдана Хмельницького). Працював у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Андрій Казанджій (нар. 1970, Вінниця) — художник. Гостював у сквоті на вул. Паризької Комуни, також працював у майстерні Арсена Савадова на вул. Софіївській. Якийсь час працював у співавторстві з Дмитром Дульфаном. З 1993 року займається графічним дизайном.

Павло Керестей (нар. 1962, Ужгород) — художник, автор інсталяцій, перформансів, теоретичних текстів, куратор. Закінчив Львівський державний інститут прикладного мистецтва (1984). Учасник седнівських пленерів 1988, 1989, 1991 років. Мешкав і працював на вул. Софіївській у майстерні Іллі Чичкана. Учасник проекту «Постанестезія. Діалог із Києвом» (Мюнхен, Німеччина). Член мистецького колективу Super Gallery (Мюнхен / Лондон).

Олександр Клименко (нар. 1963, Луганськ) — художник, куратор. Закінчив майстерню монументального живопису Київського державного художнього інституту. Учасник сквоту «На Леніна» (на розі вулиць Франка і нинішньої Богдана Хмельницького). Жив і працював у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Микола Костюченко (нар. 1953, с. Ярославець, Кролевецький р-н, Сумська обл. — 2007, Київ) — мистецтвознавець, критик. Закінчив факультет теорії й історії мистецтва Київського державного художнього інституту, навчався на одному курсі з Олександром Соловйовим. Працював у Дирекції виставок Спільки художників України. Друкувався у виданнях «Творчество», «Искусство», «Образотворче мистецтво» та ін.

Андрій Остапенко-Кравчук (нар. 1977, Вільнюс) — музикант. Належав до тусовки митців «Паризької комуни». Працює в шоу-бізнесі з 1995 року під іменем EL Кравчук.

187 **Тетяна Крендельова** (нар. 1963, Київ) — фінансист, бізнесмен. Працювала бухгалтером в «Укрінкомбанку», що збирав корпоративну колекцію сучасного українського мистецтва, яку вона згодом викупила. Засновниця Галереї сучасного мистецтва UKV, яка підтримувала українських художників та організувала виставки сучасного мистецтва, зокрема «Художники "Паризької комуни"», «Летó», «Штиль».

Ігор Кривінський (нар. 1962, Київ) — відеооператор, режисер. Закінчив Київський художньо-промисловий технікум (нині — Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука). Товаришував із Кирилом Проценком й Іллею Чичканом, з якими спільно знімав короткометражні фільми.

Марта Кузьма (нар. 1964, м. Пассейк, штат Нью-Джерсі, США) — куратор, історик мистецтва. Перший директор Центру сучасного мистецтва Сороса в Києві (1994–1997). З 2016 року декан школи мистецтва Єйльського університету.

Олег Кулік (нар. 1961, Київ) — художник, акціоніст. Арт-директор галереї «Ріджина» (1990–1994). Експозиціонер персональної виставки Олега Голосія в Центральному будинку художника в Москві (1991), яка відбулася за сприяння галереї «Ріджина».

Тетяна Ларюшина (нар. 1948, м. Мелітополь, Запорізька обл.) — художниця. Дружина Олександра Соловйова. Жила і працювала у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Володимир Левашов (нар. 1958, м. Комунарськ (нині — м. Алчевськ), Луганська обл.) — історик мистецтва, критик, куратор сучасного мистецтва. Співзасновник «Галереї 1.0» (Москва), де був співкуратором виставки Олександра Гнилицького і Сергія Ануфрієва «За планом» (1991).

Дмитро Лігейрос (Дмитро Карабанов, Лігерос) (нар. 1970, Одеса) — поет, художник. Учасник перформанс-групи Yellow Hummer. Часто відвідував сквот на вул. Паризької Комуни, де під впливом Валерії Трубіної й Олега Голосія почав займатися графікою.

Рут Макленнан (нар. 1969, Лондон) — шотландська художниця. Працює з відео, перформансом, інсталяцією. У 1992 році кілька місяців жила у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Павло Маков (нар. 1958, Ленінград) — художник. Учасник пленеру молодих митців у Седневі (1989), де познайомився з учасниками майбутнього сквоту на вул. Паризької Комуни.

Максим Мамсіков (нар. 1968, Київ) — художник. Закінчив графічний факультет Української академії мистецтв, де навчався разом із Кирилом Проценком і з ним же займав майстерню на вул. Ірининській. З 1992 року жив і працював у сквоті на вул. Паризької Комуни.

В'ячеслав Машницький (нар. 1964, Херсон) — художник, куратор. Закінчив Київський державний художній інститут. Один з організаторів виставки «Далеке, близьке» в міському середовищі. У своїй квартирі в Херсоні заснував музей сучасного мистецтва. Бував у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Володимир Овчаренко (нар. 1963, Москва) — російський підприємець, галерист, колекціонер. Засновник галереї «Ріджина» та аукціону VLADEY.

Ігор Оксаметний (нар. 1959, Київ) — мистецтвознавець, куратор, виконавчий директор Галереї сучасного мистецтва UKV (1992–1993). Брав участь у створенні виставок «Світ без ідей», «Кінець року».

Директор Першого київського ярмарку, в рамках якого відбувся проект «Простір культурної революції» (1994), та Другого київського ярмарку (1995).

188

Єжи Онух (нар. 1954, Люблін, Польща) — польський сучасний художник, куратор. Директор Центру сучасного мистецтва Сороса в Києві (1998–2005). Куратор виставки «Степи Європи — нове українське мистецтво» у Варшавському центрі сучасного мистецтва «Замок Уяздовський» (1993).

Сергій Панич (нар. 1958, Луганськ) — живописець. Закінчив майстерню монументального живопису Київського державного художнього інституту. Учасник седнівських пленерів 1988 і 1989 років.

Вікторія Пархоменко (нар. 1971, Київ) — художниця, модель. Належала до кола митців «Паризької комуни». Разом із Наталею Радовінською була ученицею Арсена Савадова й Георгія Сенченка. З 1996 року відійшла від мистецтва, зайнялася ресторанним бізнесом, нині гастроексперт.

Надія Пригодич (нар. 1971, м. Краснокаменськ, Читинська обл., РРСФР) — критик, куратор. Закінчила факультет теорії й історії мистецтва Української академії мистецтв (керівник дипломної роботи — М. М. Костюченко). Дописувачка газети «Кур'єр муз». Перша дружина Василя Цаголова, з яким мешкала у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Кирило Проценко (1967, Київ — 2017, Київ) — художник, графік, дизайнер. Закінчив графічний факультет Української академії мистецтв, де навчався разом із Максимом Мамсіковим і з ним же займав майстерню на вул. Ірининській. З 1992 року працював у майстерні біля оперного театру в Києві.

Наталя Радовінська (нар. 1971, Київ) — художниця, модель. Належала до кола митців «Паризької комуни». Разом із Вікторією Пархоменко була ученицею Арсена Савадова й Георгія Сенченка. З 1993 року відійшла від мистецтва, нині працює у фешн-індустрії.

Валентин Раєвський (1956, Київ — 2010, Київ) — художник, куратор. Закінчив архітектурний факультет Київського державного художнього інституту. Художній керівник «Нового творчого об'єднання» (1990–1996). Автор акцій у публічному просторі, зокрема, учасник акцій і перформансів художників «Паризької комуни».

Михайло Рашковецький (нар. 1954, Одеса) — мистецтвознавець, арт-критик, куратор. Закінчив філологічний факультет Одеського державного університету (1978) та факультет теорії й історії мистецтв Санкт-Петербурзького державного академічного інституту живопису, скульптури й архітектури імені І. Ю. Рєпіна (1992). Директор Центру сучасного мистецтва в Одесі (1996–2000).

Костянтин (Вінні) Реунов (нар. 1963, Київ) — художник. Разом з Олегом Тістолом проголосив програму «Вольова грань національного постеклектизму» (1987). Якийсь час займав майстерню у сквоті «На Леніна» (на розі вулиць Франка і нинішньої Богдана Хмельницького). Працював у Москві, мешкав і працював у сквотах на Фурманному і Трьохпрудному провулках (1989–1993).

Олександр Ройтбурд (нар. 1961, Одеса) — художник, куратор. Закінчив художньо-графічний факультет Одеського педагогічного інституту ім. К. Д. Ушинського. Часто бував у сквоті на вул. Паризької Комуни. Учасник седнівських пленерів 1988, 1989 і 1991 років. Учасник проекту «Постанестезія. Діалог із Києвом» (Мюнхен, Німеччина). Засновник асоціації «Нове мистецтво» в Одесі (1994). Голова правління Центру сучасного мистецтва Сороса в Одесі (1997–1999). Був директором галереї Марата Гельмана в Києві.

189 Олена Романенко (нар. 1966, м. Вільногірськ, Дніпропетровська обл.) — мистецтвознавець. Закінчила факультет теорії й історії мистецтва (керівник дипломної роботи — О. І. Соловийов). Дописувачка газети «Кур'єр муз».

Василь Рябченко (нар. 1954, Одеса) — художник. Закінчив Одеське державне художнє училище ім. М. Б. Грекова (1978) та художньо-графічний факультет Одеського педагогічного інституту ім. К. Д. Ушинського (1993). Часто бував у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Арсен Савадов (нар. 1962, Київ) — художник. Закінчив майстерню монументального живопису Київського державного художнього інституту. На виставці «Молодість країни» (Москва, 1987) показав створену у співпраці з Георгієм Сенченком роботу «Печаль Клеопатри», яка вплинула на художників кола «Паризької комуни». Учасник проекту «Постанестезія. Діалог із Києвом» (Мюнхен, Німеччина). У 1987–1996 роках співпрацював з Георгієм Сенченком. Займав майстерню на вул. Софіївській.

Тетяна Савадова (нар. 1959, Київ) — історик архітектури. Закінчила факультет теорії й історії мистецтва Київського державного художнього інституту. Сестра Арсена Савадова, дружина Георгія Сенченка. Комісар виставки «Простір культурної революції» та директор однойменної організації. У 1997 році разом із чоловіком Георгієм Сенченком відкрила дизайн-студію.

Валерій Сахарук (нар. 1960) — мистецтвознавець, куратор. Закінчив факультет теорії й історії мистецтва Київського державного художнього інституту. Куратор галереї «Аліпій» (1993–1995, 2001–2003). Куратор виставки «Мистецькі імпресії», де окремим блоком було показано творчість художників «Паризької комуни».

Сергій Святченко (нар. 1952, Харків) — архітектор. Художній редактор журналу «Ранок». До 1990 року курував проекти Центру сучасного мистецтва Soviart, зокрема виставку «21 погляд». З 1990 року живе і працює в Данії.

Георгій Сенченко (нар. 1962, Київ) — художник, дизайнер. Закінчив театральньо-декораційне відділення Київського державного художнього інституту. На виставці «Молодість країни» (Москва, 1987) показав створену у співпраці з Арсеном Савадовим роботу «Печаль Клеопатри», яка вплинула на художників кола «Паризької комуни». Учасник проекту «Постанестезія. Діалог із Києвом» (Мюнхен, Німеччина). У 1987–1996 роках співпрацював з Арсеном Савадовим. Займав майстерню на вул. Софіївській. У 1996 році перервав художню кар'єру. У 1997 році разом із дружиною Тетяною Савадовою відкрив дизайн-студію.

Олег Сидор (нар. 1962, Луцьк) — мистецтвознавець, критик, журналіст. Закінчив факультет теорії й історії мистецтва Київського державного художнього інституту. Виступає під псевдонімом Олег Сидор-Гібелінда. В період існування сквоту на вул. Паризької Комуни багато писав про творчість художників цього кола у виданнях «Кур'єр муз», Terra Incognita, «Культура і життя». В останній газеті опублікував «некролог» на «Паризьку комуну».

Тіберій Сільваші (нар. 1947, м. Мукачеве, Закарпатська обл.) — художник. Закінчив майстерню монументального живопису Київського державного художнього інституту. Очолював молодіжну секцію Спілки художників УРСР. Зіграв важливу роль в організації седнівських пленерів 1988, 1989 і 1991 років. Засновник та ідеолог мистецького угруповання «Живописний заповідник».

Галина Скляренко (нар. 1955, Київ) — мистецтвознавець, куратор. Кандидат мистецтвознавства. Авторка публікацій про сучасне мистецтво України. На початку 1990-х років викладала курс сучасного мистецтва

на факультеті теорії й історії мистецтва Української академії мистецтв (1992–1993), у рамках якого водила студентів (серед них Тетяну Гершуні й Катерину Стукалову) в майстерні сучасних художників.

Олександр Соловійов (нар. 1952, Волгоград, РРСФР) — мистецтвознавець, критик, куратор. Закінчив факультет теорії й історії мистецтва Київського державного художнього інституту (1975), аспірантуру Інституту мистецтвознавства, фольклору й етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР (1984). Працював у Спілці художників УРСР, завідував виставковим відділом. Зіграв важливу роль в організації седнівських пленерів. Сприяв оформленню кола художників «Паризької комуни» у своєрідне явище в сучасному мистецтві України. Жив і працював у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Юрій Соломко (нар. 1962, Бахчисарай, АР Крим) — художник. Закінчив майстерню монументального живопису Київського державного художнього інституту. Учасник сквоту «На Леніна» (на розі вулиць Франка і нинішньої Богдана Хмельницького). Працював у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Анатоль Степаненко (нар. 1948, м. Ірпінь, Київська обл.) — український художник, куратор. Працює з живописом, фотографією, інсталяцією, перформансом. Куратор мистецької акції «Києво-Могилянська академія» (1992) у приміщенні староакадемічного корпусу Києво-Могилянської академії, яке згодом стало виставковою залою Центру сучасного мистецтва Сороса в Києві.

Катерина Стукалова (нар. 1972, Київ) — критик, мистецтвознавець. Закінчила факультет теорії й історії мистецтва Української академії мистецтва. Була співредакторкою журналу Terra incognita разом із Глібом Вишеславським.

Тамара Тарнавська — журналістка, громадський діяч. Друкувалася в газеті «Культура і життя».

Авдей Тер-Оганьян (нар. 1961, Ростов-на-Дону, РРСФР) — російський художник, представник московського акціонізму. Часто бував у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Олег Тістол (нар. 1960, смт Врадіївка, Миколаївська обл.) — художник. Разом із Костянтином (Вінні) Реуновим проголосив програму «Вольова грань національного постеклектизму» (1987). Якийсь час займав майстерню у сквоті «На Леніна» (на розі вулиць Франка і нинішньої Богдана Хмельницького). Працював у Москві, мешкав та працював у сквотах на Фурманному і Трьохпрудному провулках (1989–1993).

Микола Трох (1961, м. Любомль, Волинська обл. — 2007, Київ) — фотограф, постійний відвідувач сквоту на вул. Паризької Комуни. Задokumentував життя мешканців сквоту у фотографіях. Ідеолог і фотограф журналу «НАШ» (1998–2007).

Валерія Трубіна (нар. 1966, Луганськ) — художниця. Закінчила театрально-декораційне відділення Київського державного художнього інституту. Учасниця сквоту «На Леніна» (на розі вулиць Франка і нинішньої Богдана Хмельницького). Жила і працювала у сквоті на вул. Паризької Комуни. Працювала на кіностудії «Київнаукфільм», з театром «Доггруп» (Нідерланди).

Наталя Філоненко (нар. 1960, Київ) — куратор, критик. Перша дружина Олександра Гнилицького. Жила і працювала у сквоті на вул. Паризької Комуни. Вивчала кураторство в Бард-коледжі (Нью-Йорк). Директорка галереї Марата Гельмана в Києві.

190

191 Віктор Хаматов (нар. 1957, Волгоград, РРСФР) — бізнесмен. Засновник Центру сучасного мистецтва Soviart та Асоціації арт-галерей України, мистецького журналу «Галерея» (1999–2011).

Олександр Харченко (нар. 1965, Миколаїв) — митець. Працює з фотографією, інсталяцією, перформансом. На початку 1990-х працював у Москві у сквоті на Трьохпрудному провулку. Учасник виставки «Штиль». Гостював у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Сільвія Хокфільд (Лос-Анджелес, штат Каліфорнія, США) — журналістка, критик. Редакторка журналу ARTnews, писала про сучасне українське мистецтво.

Василь Цаголов (нар. 1957, м. Дігора, Північна Осетія) — художник. Закінчив майстерню станкового живопису Київського державного художнього інституту. Жив і працював у сквоті на вул. Паризької Комуни. У 1990-х багато працював з відео, фотографією, перформансом.

Ілля Чичкан (нар. 1967, Київ) — художник. Працює з фотографією, відео, перформансом, інсталяцією. Формальної освіти не здобув. Належав до кола митців «Паризької комуни». Займав майстерню на вул. Софіївській, в останній рік існування сквоту перебував на вул. Паризької Комуни.

Кирило Чичкан (нар. 1971, Київ) — митець, рекламіст. Молодший брат Іллі Чичкана, належав до кола митців «Паризької комуни». Займався відео й рекламою, працював із Миколою Трохом, документував перші перформанси Олександра Гнилицького. Нині працює в рекламній сфері.

Олександр Шевчук (нар. 1960, Одеса) — художник, фотограф. 1982 року закінчив Одеський інженерно-будівельний інститут. Учасник виставок «Летó», «Штиль», «Простір культурної революції». Часто гостював у сквоті на вул. Паризької Комуни.

Святослав Яринич (нар. 1964, Київ) — мистецтвознавець, арт-критик. Дописувач видання «Кур'єр муз».

ІНСТИТУЦІЇ

інституції подано крізь призму їхньої причетності до кола митців «Паризької комуни»

Галерея Марата Гельмана (Москва) — одна з перших приватних галерей сучасного мистецтва в Росії, заснована бізнесменом Маратом Гельманом 1990 року. Галерея працювала з російськими, українськими і молдавськими художниками. Протягом 2002–2004 років діяла філія галереї в Києві.

Галерея «Ріджина» (Regina Gallery) (Москва) — одна з перших приватних галерей сучасного мистецтва в Росії, заснована Регіною і Володимиром Овчаренками 1990 року. Співпрацювала з українським художником Олегом Голосієм.

Галерея сучасного мистецтва UKV — приватна галерея сучасного мистецтва, заснована фінансисткою Тетяною Крендельовою на початку 1990-х років. Діяльність галереї припадає на 1991–1994 роки. У цей час під керівництвом куратора галереї Олександра Соловйова і директора Ігоря Оксаметного відбулася низка колективних і персональних виставок сучасного мистецтва.

Державний музей українського образотворчого мистецтва (ДМУОМ) (нині — Національний художній музеї України) — один із найбільших і найстаріших музеїв України, заснований наприкінці XIX століття як перший загальнодоступний музей у Києві. Має багату колекцію українського образотворчого мистецтва, яка нині поповнюється творами сучасного мистецтва. В останні роки в музеї відбулася низка виставок сучасного мистецтва, зокрема «Українська нова хвиля» (2009), «Міф “Українське бароко”» (2012), «ENFANT TERRIBLE. Одеський концептуалізм» (2015).

Київський державний художній інститут (нині — Національна академія образотворчого мистецтва й архітектури) — вищий художній навчальний заклад. Заснований 1917 року як Українська академія мистецтв з ініціативи діячів культури, науки і мистецтва того часу. Заклад багато разів змінював назву, з кінця 1930-х — Київський державний художній інститут. У 1992 році йому повернуто первісну назву — Українська академія мистецтв, сучасна назва — з 2000 року.

Республіканська художня середня школа ім. Т. Г. Шевченка (нині — Державна художня середня школа ім. Т. Г. Шевченка) — провідна дитяча художня школа, яка навчає і готує дітей до вступу до вищих навчальних художніх закладів.

Спілка художників УРСР (нині — Спілка художників України) — громадська творча організація професійних митців і мистецтвознавців, створена 1938 року на Першому з’їзді художників УРСР у Харкові.

192

193 Художній фонд (Худфонд) СРСР — громадська організація при Спілці художників СРСР, заснована 1940 року. Худфонд мав розгалужену мережу виробничих підприємств, через які здійснювалися державні замовлення на твори мистецтва, оформлення виставок і громадських установ. При кожній республіканській Спілці художників існувало власне відділення.

Центр сучасного мистецтва Soviart (Київ) — перша недержавна інституція сучасного мистецтва в Україні. Виставкову діяльність веде з 1987 року, юридично оформився 1988-го.

Центр сучасного мистецтва Сороса в Києві — один із низки центрів сучасного мистецтва, що їх заснував фінансист Джордж Сорос у Центральній і Східній Європі, з типовою інституційною моделлю, яка мала на меті розвивати локальну арт-сцену через організацію виставок, лекцій, програм обмінів, грантів тощо. Діяв протягом 1993–2008 років. Мав філію в Одесі.

СТАТТІ, ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ ТА ІН.

КНИЖКИ

1. Аронсон, Олег. Богема: опыт сообщества / Олег Аронсон. — М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. — 96 с.
2. Вишеславський, Гліб; Сидор-Гібелінда, Олег. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. — Париж; К., 2010. — 413 с.
3. Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР: Сборн. материалов / ред.-сост. Георгий Кизевальтер. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 688 с.
4. Петрова, Ольга. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. — початку ХХІ ст. / Ольга Петрова. — К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2004. — 400 с.
5. Портфолио. Искусство Одессы 1990-х: Сборн. текстов. — Одесса, 1999. — 318 с.
6. Складенко, Галина. Современное искусство Украины. Портреты художников / Галина Складенко. — К.: Huss, 2015. — 344 с.
7. Соловйов, Олександр. Турбулентні шлюзи: 36. статей / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. — К.: Інтертехнологія, 2006. — 192 с.
8. Якимович, Александр. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. — М.: Искусство–XXI век, 2009. — 464 с.

1. Авраменко, Олеся. Седнів'88. Поки мистецтвознавці сперечаються / Олеся Авраменко // Ранок. — 1988. — № 12. — Вклейка між с. 12 та 13.
2. Авраменко, Олеся. Митець із серця «нової хвилі» українського мистецтва кінця ХХ століття. Олександр Гнилицький / Олеся Авраменко // Художня культура. Актуальні проблеми. — 2009. — Вип. 6. — С. 633–636. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2009_6_49
3. Вишеславський, Гліб. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х (соціокультурний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства / Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. — К., 2014. — 18 с.
4. Вишеславський, Гліб. Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х рр. / Гліб Вишеславський // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / ІПСМ АМУ. — [Х.]: Акта, 2007. — Вип. 4. — С. 93–146.
5. Вишеславський, Гліб. Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр. / Гліб Вишеславський // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / ІПСМ АМУ. — [Х.]: Акта, 2008. — Вип. 5. — С. 7–62.
6. Вышеславский, Глеб. Пленэры «Седнев-88» и «Седнев-89» и движение «Новая волна» // Галерея. — 2006. — № 3/4. — С. 17–19.
7. Дёготь, Екатерина. Дважды девяностые: катастрофа и гедонизм [Электронный ресурс] / Екатерина Деготь // Художественный журнал. — 1999. — Режим доступа: http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2803.htm
8. Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 12. — 48 с.
9. Десятерик, Дмитро. Вавилон ХХ [Електронний ресурс] / Дмитро Десятерик // День. — 2010. — № 123. — Режим доступу: https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/vavilon-hh
10. Десятерик, Дмитро. Там, де згущується час [Електронний ресурс] / Дмитро Десятерик // День. — 2004. — Режим доступу: http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/tam-de-zgushchuietsya-chas
11. Димшиць, Едуард. Седнівський експеримент / Едуард Димшиць // Київ. — 1989. — № 2. — С. 175.

12. Дондурей, Даниил. Культура упаковок [Электронный ресурс] / Д. Дондурей // Художественный журнал. — 2003. — № 53. — Режим доступа: http://xz.gif.ru/numbers/53/dondurey
13. Злобина, Тамара. История украинского феминистического искусства / Тамара Злобина // Феминистская (арт)критика / под ред. Ирины Соломатиной, Ольги Шпараги, Вольги Гапеевой. — Каунас: Teurapolis, 2015. — С. 322–352.
14. Клименко, Александр. Метафизика, декаданс и ирония в современном украинском искусстве / Александр Клименко // Сучасне мистецтво. — 2009. — С. 110–134.
15. Клименко, Александр. «Паризька комуна»: феномен часу змін та раптової свободи / Александр Клименко // Образотворче мистецтво. — 2013. — № 2. — С. 26–28.
16. Комарова І. Седнів'88. Творче обличчя / І. Комарова // Образотворче мистецтво. — 1988. — № 6. — С. 8–10.
17. Кусков, Сергей. Живопись после концепции / Сергей Кусков // Искусство. — 1988. — № 10. — С. 29–31.
18. Левашов, Владимир. Молодость страны. Заметки с выставки / Владимир Левашов // Декоративное искусство СССР. — 1987. — № 9. — С. 2, 22.
19. Мироненко, Виктория. Влияние постмодернистской культуры на становление искусства фотографии Киева 1990-х годов [Электронный ресурс] / Виктория Мироненко // Гуманитарные научные исследования. — 2014. — № 7. — Режим доступа: http://human.snauka.ru/2014/07/7338
20. От тусовки к корпорации [Электронный ресурс] // Художественный журнал. — 2001. — № 41. — Режим доступа: http://xz.gif.ru/numbers/41/tusovka-corporation
21. Петрова, Ольга. Світ на трьох китах / Ольга Петрова. // Образотворче мистецтво. — 1990. — С. 23–27.
22. Пригодич, Надія. Творчість — це передусім вчинок! [Інтерв'ю з Василем Цаголовим] / Надія Пригодич // Київський вісник. — 1992. — 4 грудня (№ 231). — С. 3.
23. Пруденко, Яніна. Інституціоналізація українського медіамистецтва (від початку 90-х рр. до сьогодні) / Яніна Пруденко // Культурологічна думка: Щорічник наук. праць / Інститут культурології НАМ України. — 2011. — № 4. — С. 159–165.

24. Романенко, Олена. Відчуті аутсайдерство як привілей: [Інтерв'ю з Олександром Соловйовим] / Олена Романенко // Кур'єр муз. — 1993. — № 2 (лютий). — С. 4.
25. Сидор, Олег. Ля Коммюн парізьєн, або Симфонія розкладу / Олег Сидор // Культура і життя. — 1994. — 13 серпня (№ 29). — С. 3.
26. Скляренко, Галина. «Нове мистецтво» і стара критика // Культура і життя. — 1988. — 25 вересня (№ 39). — С. 4.
27. Скляренко, Галина. Под символом Клеопатры / Галина Скляренко // Україна. — 1990. — № 16. — С. 12–17.
28. Скляренко, Галина. Простір культурної революції, або Чи любите ви заглядати у дірку в паркані // Культура і життя. — 1994. — 2 липня (№ 23). — С. 4.
29. Скляренко, Галина. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття / Галина Скляренко // Сучасне мистецтво. — 2009. — Вип. 6. — С. 188–196.
30. Скляренко, Галина. «Пунктир концептуалізму». До картини українського мистецтва другої половини ХХ сторіччя / Галина Скляренко // Сучасне мистецтво. — 2010. — Вип. 7. — С. 209–230.
31. Собкович О. Стан мистецтва в дзеркалі художньої критики Києва першої половини 1990-х: За матеріалами журнальної періодики / О. Собкович // Мистецтвознавство України. — 2014. — Вип. 14. — С. 190–195.
32. Соловйов О. Простір — толерантності / Олександр Соловйов. // Культура і життя. — 1988. — № 33. — С. 5.
33. Соловьев, Александр. По ту сторону очевидности. Предварительные размышления по поводу одного явления / Александр Соловьев // Искусство. — 1988. — № 10. — С. 35–37.
34. Соловьев, Александр. На путях «раскартинивания» // Художественный журнал. — 1993. — № 1. — С. 14–23.
35. Соловйов, Олександр. Захід є захід, схід є схід / Олександр Соловйов // Культура і життя. — 1993. — № 10. — С. 3.

КАТАЛОГИ
І БУКЛЕТИ

36. Соловьев, Александр. Искусство Украины 90-х [Электронный ресурс] // Художественный журнал. — 1999. — № 28/29. — Режим доступа: http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x28015.htm
37. Стукалова, Катерина. Дрейфуючи навколо Вавілонської вежі / Катерина Стукалова // Кур'єр муз. — 1993. — № 5 (25). — С. 5.
38. Тарнавська, Тамара. Діалог не відбувся / Тамара Тарнавська // Культура і життя. — 1993. — № 1/2. — С. 6.
39. Тарнавська, Тамара. Чи варто бути східною провінцією західного авангарду? / Тамара Тарнавська // Культура і життя. — 1993. — № 30/31. — С. 3.
40. Terra Incognita. Современное украинское искусство. — 1994. — № 1/2. — 116 с.
41. Учасникам виставки «Початок» // Кур'єр муз. — 1992. — № 2 (15). — С. 3.
42. Яринич, Святослав. Удавані пологи / Святослав Яринич // Кур'єр муз. — 1992. — № 6 (19). — С. 4.
43. Яринич, Ярослав. Кінець, що є початком / Ярослав Яринич // Кур'єр муз. — 1992. — № 3 (16). — С. 4.
44. Avramenko O., Krendelyova T. Artist and state: relations improving // The News From Ukraine [newspaper]. — 1992. — № 29.
45. Glive, Gert. Der Westen als Traum un [...]. Künstlerwerkstatt Lothringerstraße: acht Künstler aus Kiew zu Gast in München: [Вирізка] // Abendzeitung München. — 1993. — (Приватний архів Арсена Савадова).
46. Kotteder, Franz. Das Abenteuer eines künstlerischen Dialogs: [Вирізка з німецької преси 1993 року]. — (Приватний архів Арсена Савадова).
47. Steinlechner, Carin. Begräbnis des Fuchses // München Merkur. — 1992. — № 215 (17 Sept). — P. 39.
48. Timme, Karin. Kiewer Kunst in Leipzig // Leipziger Rondachau. — 1993. — № 4.

1. Бонито Олива, Акилле. Культурный номадизм и диаспора. — К.: ЦСМС, 1996. — 25 с.
2. Дёготь, Катерина. По плану: [Кураторский текст] / Катерина Дёготь, Владимир Левашов. — 1991. — 1 с.
3. Цаголов, Василий. «Можно есть то, что можно есть»: Приглашенный [на перформанс]. Киев, 22 марта 1993 года.
4. Міф «Українське бароко» = Myth «Ukrainian Baroque»: [Каталог виставки: альбом] / авт. статей, [укладання]: Галина Скляренко, Оксана Баршинова. — К.: Майстер книг, 2012. — 190, [1] с.: репрод.
5. Пространство культурной революции: [Каталог]. — Самвидав, 1994. — 42 с.
6. Українська нова хвиля: друга половина 1980-х — початок 1990-х років. — К.: Національний художній музей України, 2009. — 222 с.
7. Українське малARTство (60–80 рр.). — К.: Мамменс Богткріккері А/С, 1990. — 141 с.
8. Якщо/Если/If: Украинское искусство на переломе: [Каталог выставки]. — Пермь, 2010.
9. Angels over Ukraine. Сучасний український живопис: Каталог. — Галерея «369», Комітет мистецтв Київської міської державної адміністрації при підтримці міської ради Единбурга, Лотіанської обласної ради, Британської ради, Міжнародного фонду «Відродження». — 1993. — 32 с.
10. Dmytro Kawsan. Leonid Wartywanow. — Bonn: IFA, 1992. — 21 с.
11. Flash: Каталог виставки. — 1990. — 34 с.
12. Postanaesthesia: Dialog mit Kiew, acht Ukrainische Künstler in München. Ein Album / Christoph Wiedemann, Konstantin Akinsha. — München: Spielmotor München, 1993.

<p>1. Блушч, Софія. От «Степей Европы» до «Украинского нового» [Електронний ресурс] / Софія Блушч // Obieg. — 2013. — Режим доступу: http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/english/28184</p>	<p>11. Рейви, священник і відеоарт: як жив київський мистецький сквот на початку 90-х [відео] [Електронний ресурс] // hromadske.ua — Режим доступу: https://hromadske.ua/posts/reivy-sviashchenyk-videoart-kyivskiy-mystetskiy-skvot-90-culture</p>
<p>2. Валерія Трубіна: «Не люблю політичну проституцію, політичне і соціальне мистецтво» [Електронний ресурс] // Буквоїд. — 2016. — Режим доступу: http://bukvoid.com.ua/events/interview/2016/03/04/070412.html</p>	<p>12. Успенский, Антон. Живопись в контексте постмодернизма. Южнорусская волна из коллекции ГРМ (дар Марата Гельмана) [Електронний ресурс] / Антон Успенский // uspensky.narod.ru. — 2008. — Режим доступу: http://uspensky.narod.ru/sud-wall.html</p>
<p>3. Клименко, Александр. В кругу Парижской коммуны [Електронний ресурс] / Александр Клименко // Livejournal. — Запись действительна 1 апреля 2013 года.</p>	<p>13. Яковленко, Катерина. Ксения Гнилицкая: «Для его поколения важно, чтобы все было смешно и непросто» [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко // Korydor. — 2016. — Режим доступу: http://www.korydor.in.ua/stories/kseniya-gnilitskaya-dlya-nego-bylo-vazhno-chtoby-bylo-smeshno-i-neprosto.html</p>
<p>4. Кочубінська, Тетяна. Леся Заяць: «“Паризька комуна” — це комунікативний хаб, де у всіх були свої ролі» [Електронний ресурс] / Тетяна Кочубінська, Катерина Яковленко // Korydor. — 2016. — Режим доступу: http://www.korydor.in.ua/ua/voices/lesia-zayats-parkomuna.html</p>	<p>14. Яковленко, Катерина. Георгий Сенченко: «Искусство — это миф, но жизнь без этого мифа порой невыносима» [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко // Korydor. — 2016. — Режим доступу: http://www.korydor.in.ua/ua/voices/georgij-senchenko-iskusstvo-eto-mif-no-zhizn-bez-etogo-mifa-poroj-nevy-nosima.html</p>
<p>5. Курина, Акси́нья. Новая украинская волна [Электронный ресурс] / Акси́нья Курина // Українська правда. Життя. — 2009. — Режим доступу: http://life.pravda.com.ua/culture/2009/09/21/27204/view_print/</p>	<p>15. Яковленко, Катерина. Валерия Трубина: «Мы рысширяли пространство, позволяя зрителю туда войти» [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко // Korydor. — 2016. — Режим доступу: http://www.korydor.in.ua/ua/voices/valeria-trubina-my-rasshiryali-prostranstvo-razvoliaja-zritelju-tuda-voiti.html</p>
<p>6. Ложкина, Алиса. Point Zero: Середина 90-х. Диалоги с экраном и рождение грантового сознания [Электронный ресурс] / Алиса Ложкина, Александр Соловьев // ТОП10. — 2010. — Режим доступу: http://top10-kiev.livejournal.com/281049.html?thread=894681</p>	<p>16. «Парижская коммуна», стеклянный гроб и зеркальный псалом Александра Гнилицкого [Электронный ресурс] // Maincream. — 2016. — Режим доступу: http://maincream.com/content/entry/parizskaa-kommuna-steklannyj-grob-i-zerkalnyj-psalom-aleksandra-gnilickogo.html</p>
<p>7. Новая мифология Арсена Савадова [Электронный ресурс] // Cameralabs. — Режим доступу: http://cameralabs.org/10360-novaya-mifologiya-arsena-savadova</p>	
<p>8. Пинчевская, Дана. Интервью Валерии Трубиной [Электронный ресурс] / Дана Пинчевская // In-Art: информационно-аналитический портал. — Режим доступу: http://be-inart.com/post/view/1297</p>	
<p>9. Пінчевська, Дана. Дмитро Кавсан: «Картина не повинна бути плакатом, до котрого повертаються згідно актуальності політичного запиту» [Електронний ресурс] / Дана Пінчевська // Буквоїд. — 2016. — Режим доступу: http://bukvoid.com.ua/events/interview/2016/02/22/104305.html</p>	
<p>10. Пруденко, Яніна. Ігри з відеокамерою. Перший український відео-арт [Електронний ресурс] / Яніна Пруденко // Korydor. — 2010. — Режим доступу: http://old.korydor.in.ua/texts/58-Igri-z-videokameroyu-Pershiy-ukrainskiy-video-art</p>	

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 мільйони 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 переосмислити історичну інформацію, яка має вирішальне значення для критичної рефлексії про українську ідентичність сьогодні і завтра.

204

205

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.

Особлива подяка
Олександрю Соловейову

Ми вдячні:

Петру Багрію
Оксані Баршиновій
Андрію Березнякову
Томасу Вайс
Сергію Васильєву
Кристофу Відеманну
Катерині Волинці
Ігорю Воронову
Ксенії Гнилицькій
Анатолію Ганкевичу
Сергію Діптану
Анатолію Димчуку
Анастасії Должениці
Олександрю Друганову
Наталії Заболотній
Лесі Заяць
Дмитру Кавсану
Семену Кантору
Олександрю Клименку
Анні Лисюк
Рут Макленнан
Максиму Мамсікову
Петру Маркману
Івану Мельничуку
Валерію Милосердову
Володимиру Овчаренку
Ігорю Оксаметному
Ірині Панич
Вікторії Пархоменко
Валерії Полянськовій
Анастасії Прокоповій
Кирилу Проценку
Ксенії Рибак
Максиму Роботову
Олені Романенко
Арсену Савадову
Валерію Сахаруку
Івану Світличному
Георгію Сенченку
Юрію Соломку
Славі Стоянову
Ользі Тихоновій
Валерії Трубінній
Ксенії Утевській

Наталі Філоненко
Віталію Шереметьєву
Тарасу Шульзі
Ользі Юркевич

а також організаціям
Всеукраїнському
благодійному фонду
Миколи Троха /
Державному Російському
музею (Санкт-Петербург) /
Національному художньому
музею України /
Галереї «Ріджина»
(Regina Gallery), Москва /
VLADEY

та всім іншим, хто сприяв
створенню книжки.

Команда
PinchukArtCentre

Арт-директор:
Бйорн Гельдхоф

Виконавчий директор:
Дмитро Логвин

Керівник програм:
Ганна Васик

Куратор Дослідницької
платформи:
Тетяна Кочубінська

Менеджер проектів:
Оксана Підварко

Директор з комунікацій:
Наталія Вовк

Керівник управління комунікацій
благодійних проектів:
Надія Ватульова

PR-менеджер:
Олександра Рашевська

Керівник
Digital-комунікацій:
Нікіта Дерев'янченко

Технічний директор:
Ігор Стефанович

Технічна команда:
Ярослав Карпович
Ігор Пастух

Головний інженер:
Костянтин Щербаков

Головний бухгалтер:
Людмила Стеля

Бухгалтер:
Вікторія Прокопенко

Дослідницька платформа

Дослідники:
Галина Глеба
Тетяна Жмурко
Ксенія Малих
Олександра Осадча
Дар'я Шевцова
Валерія Шиллер
Катерина Яковленко

Архівіст:
Ілона Таміліна

Всі права застережено

Організатор: PinchukArtCentre
1/3–2, Блок "А", вул. Велика
Васильківська / Басейна, Київ,
Україна

