

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

**Паризька комуна як епізод в українському мистецтві.  
(Перформанси Василя Цаголова)**

КУРСОВА РОБОТА

студентки II курсу

**Рибак Ксенії Сергіївни**

Науковий керівник:

*Старший викладач*

*Івашина О. О.*

КИЇВ – 2017

## Зміст

Вступ.....	ст. 4-10
Розділ І. Період Паризької комуни та кінець 90-х в українському мистецтві.....	ст.11-13
<b>1.1 Місце. Спільнота. Явище.....</b>	<b>ст. 13-14</b>
<i>1.1.1 Місце.....</i>	<i>ст.14-19</i>
<i>1.1.2 Спільнота.....</i>	<i>ст.19-27</i>
<i>1.1.3 Явище.....</i>	<i>ст.27-34</i>
Розділ ІІ. Творчість В. Цаголова в період Паризької комуни та кінця 90-х років.....	ст.35-36
<b>2.1 Перші роботи В. Цаголова.....</b>	<b>ст.36-38</b>
<b>2.2 Теорія «Твердого телебачення».....</b>	<b>ст.38-42</b>
<b>2.3 Перформанси В. Цаголова періоду Паризької комуни. Візуалізація розпаду Спільноти.....</b>	<b>ст.42-48</b>
Висновки.....	ст.49-51
Список використаної літератури.....	ст.52-56
Додаток А.....	ст.57-73
Додаток Б.....	ст.74-80
Додаток В.....	ст.81-83
Додаток Г.....	ст.84-86
Додаток Ґ.....	ст.87
Додаток Д.....	ст.88
Додаток Е.....	ст.89
Додаток Є.....	ст.90

Додаток Ж.....ст.91-93

Додаток З.....ст.94

## Вступ

*Період Паризької комуни* як мистецьке явище став пізньою відповіддю на художні експерименти в Європі, які там отримали назву «*трансавангард*» і закінчилися наприкінці 80-х років. Вперше це явище окреслив куратор Акіле Боніто Оліва у програмній статті «Італійський трансавангард», яку було опубліковано у 1979 року в журналі Flash Art [36]. Боніто Оліва називає представниками трансавангарду Марко Банйолі, Сандро Кіа, Франческо Клементе, Енцо Куккі, Нікола де Марія, Міммо Паладіно і Ремо Сальвадорі [42]. Після Венеційської бієнале 1980 року цей термін було остаточно прийнято мистецьким середовищем. Явище трансавангарду стає відмовою від ідей авангарду та пропонує нові принципи світосприйняття. Трансавангард (перекладається як «за авангардом», «після авангарду» [36]) відмовляється від ідей авангарду; термін утверджує певне розчарування, відходячи від ідеї прогресу мистецтва, натомість обираючи еволюцію свідомості, він одночасно виключає будь-яку зовнішню мотивацію, концентруючись на суб'єкті [42]. У ньому також проявляється схильність до міфологізації та цитування. У більш пізніх інтерв'ю Боніто Оліва називає трансавангард однією з частин постмодернізму, який, на його думку, досі триває [30]. Терміном «*трансавангард*» позначають радикальну відмінність європейського мистецтва від мистецтва, яке панувало на той час у світі: поп-арт та концептуалізм. Трансавангард стає своєрідною грою художниці(ка), де мистецький твір постає як універсальна мова і працює саме з чуттєвістю. Подібна «тепла» стратегія нагадує про логічне у історії мистецтва чергування періодів між «гарячою»<sup>1</sup> (бароковою) та «холодною» (ренесансною) художньою мовою [Додаток А].

В українському мистецтві трансавангард приписується періоду від кінця 80-х до середини-кінця 90-х років XX ст. Називаючи даний етап

---

<sup>1</sup> Поділ на «гаряче» та «холодне» мистецтво буде більш детально описано на початку першого розділу.

«*новою хвилею*», його представниці та представники залишаються на позиції фланерів, вільно пересуваючись між різними художніми об'єднаннями та стильовими характеристиками. Мистецтво цього періоду постає перед нами у вигляді оповідей очевидців, пліток та чуток *тусовки*, або текстів, переобтяжених пустими ускладненими конструкціями, авторства тих самих очевидців, що волею-неволею змушує замислитись: а чи існував трансавангард в Україні взагалі?

Описуючи явище трансавангарду, його частіше розглядають як етап між соцреалізмом та актуальним мистецтвом. Тож чи не стає термін «трансавангард» лише маніпуляцією мистецтвознавців для того, аби заповнити порожні місця в історії місцевої культури, при цьому одночасно легітимуючи українське актуальне мистецтво?

На нашу думку, існування мистецтва, яке отримало назву «*український трансавангард*», заперечити неможливо, але форма, якої воно набуло, не вписується в жодну з моделей неоекспересіонізму. Український трансавангард – частина *transavangard international* (англ. - міжнародного трансавангарду) [13, 42], про який говорить Боніто Оліва у однойменній роботі. При цьому важливо зазначити, що трансавангард, на думку куратора, у кожній країні, в якій він виникав, безпосередньо залежав від місцевого контексту. Саме тому в українському запізнілому варіанті, на ґрунті соцреалізму та на фоні тогочасного звернення європейського та американського мистецтва до холодних концептуалістських стратегій, трансавангард постав саме у такому спотвореному вигляді.

Воно є невіддільним від контексту та місця. Попри те, що до нього зараховують і художників із Західної України, і одночасно з Південної, ми прагнемо розглянути як центр цього «нового мистецтва» Київ 90-х років, фіксуючи погляд на Паризькій комуні, саме як на Місці та Спільноті<sup>2</sup>, що

---

<sup>2</sup> Тут і надалі Місце, Спільнота та Явище вживається у зв'язку з Паризькою комуною як сталі терміни, пов'язуючи їх з виставкою PinchukArtCentre «Паркомуна. Місце. Спільнота. Явище».

сформувалась навколо нього.

У 90-ті, зі зникненням цензури, художники почали експериментувати. Напочатку вони звертаються до живопису, але вже у 1992 році більшість з них відмовляється від картин на користь більш «холодних» практик. Саме тоді разом з об'єктами та інсталяціями, у Києві виникають перші перформанси. Попри те, що деякі перформанси В. Цаголова, які ми розглядаємо у даній роботі, було створено вже після Паркому у 1994-1995 роках («Я більше не художник», «Договір працевлаштування» та The End), ми все ж звертаємось до них як до продовження експериментів з тілом та тілесністю, розпочатих у сквоті на Михайлівській 18-а.

Період Паризької комуни та кінця 90-х, як і все українське мистецтво від початку проголошення незалежності, існує окремо від мистецької критики і, радше, взагалі без неї. Період Паризької комуни, не вписаний в контекст, не описаний, існує здебільшого у вигляді візуальних носіїв (самих робіт, фотографій) та документів (текстів художників, коротких статей О. Соловійова, К. Стукалової, В. Бурлаки та інших, які зібрані у книги на кшталт «Турбулентних шлюзів», що так і не дають достатньо інформації). Іншим джерелом є спогади свідків. Здавалося б, зовсім нещодавно це було тут, у цьому ж місті, але події забуваються, а пам'ять чим далі, тим більше спотворює їх. Тому мова йде вже про ненавмисну підміну фактів, стирання спогадів та накладання подій. Вони ж залишаються розпорошеними між окремими статтями, роботи художників осідають у приватних колекціях, а свідки забувають факти або помирають. Що вже й казати про перформанси, спогади про які сьогодні важко знайти у загальному доступі, у зв'язку з несерйозним ставленням художників та художниць, частину з них навіть не було зафіксовано, а тексти, які умовно можна назвати маніфестами до мистецьких акцій, і самі художники прагнуть «викинути у смітник» [Додаток Б] як помилки минулого, дитячі забавки. Подібне обмеження через самовільне визначення того, що варте уваги глядача, а що має лишитись за

кадром, спотворює сприйняття історії мистецтва та створює монополію на володіння певною інформацією. При цьому перформанси Василя Цаголова, попри свою наївність, дають відповіді на більшість запитань, пов'язаних з періодом «нової хвилі» в українському мистецтві, допомагають побачити іншу, «холодну» сторону українського трансавангарду, про яку куратори та історики мистецтва зазвичай не згадують.

Саме тому **актуальність** нашої роботи полягає у збиранні розірваних подій та спогадів у єдину оповідь та критиці даного мистецького явища. Наша робота не претендує на об'єктивність, адже «будь-яка історія перетворюється на фікцію, розповідь, казку» [8, 229]. Вона пропонує погляд на Паризьку комуну та український трансавангард крізь призму «холодних» медіумів (що проявилось зокрема у перформансі). Ми також зосередимось на Паризькій комуні, відходячи від мистецтвознавчого погляду, натомість розглядаючи її саме як сквот та особливу Спільноті, що спробувала «жити разом» [3, 33].

Тому **об'єктом** нашого дослідження є період Паризької комуні як новий етап в українському мистецтві, який потребує архівування та критики. Ми прагнемо послідовно відштовхуючись від самого місця, сквоту на вулиці Михайлівській 18-а (раніше Паризької комуні), описати дане мистецьке явище та розглянути питання доречності вживання терміну «український трансавангард» щодо нього. Одночасно важливо проявити особливість 90-х як періоду свободи, звільнення та змін. При цьому перформанс обрано нами не лише у зв'язку з бажанням виявити спотвореність українського трансавангарду порівняно з італійським. На нашу думку, тіло мало особливий статус на Паркомі, що ми пов'язуємо зі зміною ставлення до тіла в українському суспільстві у 90-х. Ми розглядаємо використання тіла як матеріалу у створенні художніх творів, як симптом доби, пов'язуючи це зі зміною поглядів на сексуальність.

**Предметом** дослідження є перформанси Василя Цаголова періоду Паризької комуни 90-х як прояв внутрішніх змін всередині спільноти та її розпаду. Для нас важливо описати історію українського трансавангарду не лише через живопис, а й через об'єкти, відео-інсталяції, інсталяції та перформанси. Зауважимо, що перформанси Василя Цаголова ми розглядаємо саме як перформанси, а не хепенінги чи акції.

**Метою** дослідження є опис та аналіз мистецтва Паризької комуни та перформансів Василя Цаголова як найбільш послідовних звернень до перформативних практик в українському мистецтві 90-х років. Дослідження має на меті також зібрати та пояснити в одній роботі термінологію, якою зазвичай послуговуються «свідки» Паризької комуни для опису мистецтва «українського трансавангарду» та «нової хвилі».

Відтак, **завданнями** даного дослідження є:

1. Виділити головні риси українського трансавангарду.
2. Зібрати свідчення очевидців та артефакти для аналізу періоду.
3. Описати місце перформативних практик та нових медіумів у мистецтві Паризької комуни.
4. Проявити особливу роль тіла серед спільноти, що жила у сквоті на вул. Михайлівській 18-а.
5. Пояснити термінологію, яка зазвичай використовується у зв'язку з Паризькою комуною: **«гаряче»** та **«холодне»** мистецтво, **«нова хвиля»**, **«південний кул»**, **«тепла хвиля»**, **«Паризька комуна»**, **«український трансавангард»**.
6. Описати Паризьку комуну як особливу спільноту, що вміла «жити разом».
7. Описати перформанси Василя Цаголова та визначити їхнє місце у мистецтві українського трансавангарду.



Варто зауважити, що перший розділ ми присвячуємо дослідженню саме Паризької комуни як *Місця, Спільноти* та *Явища*, акцентуючи увагу на Місці та Спільноті, і ставлячи під сумнів саме Явище. Також ми проаналізуємо ставлення до тіла та його роль у *тусовці*. У другому розділі ми розглянемо перші роботи Василя Цаголова, його перформанси та теорії про перформативність, тіло та «Тверде телебачення», які він сформулював на Паризькій комуні.

У дослідженні використані наступні *методи*: аналітичний, дедуктивний, порівняльний, емпіричний, а також аналіз двох глибинних інтерв'ю проведених авторкою дослідження.

**Джерельна база** дослідження історико-культурологічної частини базується, перш за все, на статтях та дослідженнях українських дослідників та дослідниць, присвячених Паризькій комуні, українському трансавангарду, «новій хвилі» та перформансам Василя Цаголова: Вікторії Бурлаки, Гліба Вишеславського, Олега Сидора-Гібелінди, Аліси Ложкіної, Олександра Соловйова, Катерини Стукалової, Катерини Яковленко та Ксенії Утєвської. Нами також були застосовані артефакти та «свідченнях», надані Олександром Соловйовим та Василем Цаголовим авторці дослідження, та фотографії і друковані матеріали, надані Дослідницькою платформою PinchukArtCentre. Для аналізу явища трансавангарду у світі ми зосередились на роботах Акіле Боніто Оліві.

Теоретична частина дослідження заснована на філософсько-культурологічних працях Жана Бодрійєра, Маршала Маклюєна, Ханса Ульриха Гумбрехта, Ролана Барта, Віктора Мізіано й інших.

Також ми використовували окремі твори та статті сучасних мистецтвознавців та культурологів задля розгляду мистецької ситуації у Москві та Одесі. Серед них можна зазначити тексти Сергія Ануфрієва, Вадима Беспрозваного, Макса Фрая.

Важливо зауважити, що частина дослідження базується на оповідях

очевидців, які не було внесено до додатків у зв'язку з обмеженням доступу до них. Саме тому до деяких фактів та подій у тексті покликання на джерела відсутні.

**Структура роботи** складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. У додатках надається транскрипт проведеного авторкою інтерв'ю з Василем Цаголовим та проведеного спільно з Марією Пашковою інтерв'ю з Олександром Соловйовим; тексти, надані Олександром Соловйовим та Дослідницькою платформою PinchukArtCentre: зібрана для архіву інформація про перформанси Василя Цаголова, тексти до перформансів «Можна їсти те, що можна їсти» та «Я більше не художник», фотодокументація перформансів, рукописи Олександра Гнилицького. Загальний обсяг роботи складає 94 сторінок. До списку використаної літератури входить 42 джерела.

## Розділ І. Період Паризької комуни та кінець 90-х в українському мистецтві.

Зародження спільноти, яку сьогодні ми називаємо Паризькою комуною відбулося з багатьох причин, але ключовою стало саме прагнення відмовитись від соцреалізму як методу та звернутись до абсолютно нового та незнайомого. Звісно, що таким «новим» міг стати популярний тоді у світі «холодний» концептуалізм або поп-арт, але художники обрали радикально протилежний «гарячий» трансавангард. Суттєво, що для багатьох кураторів та критиків сьогодні саме поняття гарячого та холодного мистецтва визначається досить умовно, «за емоцією» [Додаток А] роботи і т.д. Але ми використовуємо ці терміни у значенні, якого їм надав Маршал Маклюен у роботі «Розуміння медіа: зовнішнє розширення людини», де він зазначає, що «температура» медіума залежить від рівня залученості глядача [11, 14]. Отже, типовий для холодного мистецтва хепенінг передбачає більшу участь порівняно з живописом, який зазвичай вже є готовим твором і без втручання глядачів. Саме виходячи з подібної класифікації, ми називатимемо трансавангард гарячим або теплим, а концептуалізм та поп-арт (відповідно і типові для них практики перформансу, інсталяції, об'єкту) холодним мистецтвом.

Початком мистецтва українського трансавангарду вважається Всесоюзна виставка молодих художників «Молодість країни» у Москві 1987 року, де Арсен Савадов та Георгій Сенченко представили роботу «Печаль Клеопатри» [27].

На роботі було зображено жінку верхи на тигрі на фоні пустелі. Манера, у якій намальовано пейзаж, дуже нагадувала сюрреалістів та сні Сальвадора Далі, а сам портрет жінки цитував «Кінний портрет інфанта Балтазара Карлоса» Д. Веласкеса [14, 68]. Розуміючи контекст, у якому була представлена дана робота промальовується модель, що стає точкою опори для художників Паризької комуни. У роботі поєднувались абсолютно

несумісні і дивні елементи: червоний колір, яким було обведено контур тіла тигра та пухнасте хутро на його животі, порушені пропорції, палиця в руках у жінки, і все це на полотні величезних розмірах (250x350). Тіло Клеопатри також потребує особливої уваги: воно ніби поєднує у собі чоловічі та жіночі риси, здається штучно сконструйованим [41], неприродним і одночасно максимально тілесним.

Самі художники до останнього не були впевнені, чи пропустить КДБ картину на Молодіжну виставку, але до її початку роботу побачив представник галереї «Галері де Франс» Жозе Альварес. Тоді він проводив закупки для колекції неофіційного радянського мистецтва і одразу придбав роботу Г. Сенченка та А. Савадова, але при цьому зазначив: «Ну, якщо її не буде на виставці, подивимось, яка у вас “гласність”» [40]. Після цих слів картину все ж виставили. Пізніше, коли художники зустрілися з Жозе Альваресом, то отримали від нього копії статей з видань Le Monde, Paris Match, Libération, Humanité про виставку. Проілюстрували статті саме роботою «Печаль Клеопатри». Тоді Жозе Альварес додав, що слова «вони прокинулись відомими» саме про Г. Сенченка та А. Савадова [40].

До цієї події Київ здавався «мертвою зоною», адже тут все ретельно контролювало КДБ [31]. Доля випадку, визнання інституцією та успішний продаж піднесли молодих художників на імпровізований Олімп Паризької комуни, де вони до кінця її існування посідали місце **«класиків трансавангарду»**, що досить органічно виписується у загальну містифіковану картину цього періоду. Їхня робота стає взірцем для молодших майбутніх комунарів та прикладом для наслідування. Пізніше серед двох **«класиків»** постать А. Савадова постійно висувалась на перший план. О. Соловйов досить багато говорить про наслідування О. Гнилицьким, О. Голосієм та В. Трубіною А. Савадова. Цей період у творчості художників Паризької комуни куратор називає «постсавадизмом» [14, 11]. Саме подібним чином ототожнюючи себе з новим мистецьким явищем, яке вже

розпочалось, художники почали об'єднуватись та спільно працювати.

У 1990 році захопивши приміщення закинутого будинку на вулиці Михайлівській 18-а (кол. Паризької комуни) молоді художники починають там жити. Це місце стає точкою, навколо якої об'єднується Спільнота та формується мистецьке Явище, яке умовно триває до 1994 року (виселення художників зі сквоту у зв'язку з капітальним ремонтом), незважаючи на те, що для більшості художників Паризької комуни час ніби застиг, залишивши прив'язаною їхню подальшу творчість до Місця та Спільноти.

### ***1. Місце. Спільнота. Явище.***

«Місце. Спільнота. Явище.» – підназва виставки PinchukArtCentre «Паркомуна. Місце. Спільнота. Явище», яка відбулася в межах Дослідницької платформи (20.10.16 – 15.01.17). Її метою була візуалізація архіву сучасного українського мистецтва, робота над яким триває і досі. Період кінця 80-х – початку 90-х років в Україні став першим, над яким почала працювати дослідницька команда. Під час дослідження стало зрозуміло, що розглядати Паризьку комуну як художню групу неможливо. Так само неможливо описати мистецтво початку 90-х через роботи чи біографії художників.

Окрім репродукцій робіт, відеозаписів, фотографій, статей, ключовими у роботі над архівом стали інтерв'ю з «очевидцями», ніхто з яких так і не дійшов спільної точки зору у відповіді на запитання: «Чим для вас була Паризька комуна: місцем, спільнотою чи явищем?». У такій ситуації робота над архівом радше нагадує детектив, де відеозапису скоєного злочину немає, а подія існує лише у формі спогадів очевидців, що плутаються у свідченнях.

Попри велику кількість статей, написаних про Паризьку комуну Дослідницькою командою, для нас важливо подивитися на мистецтво цього період з незаангажованої позиції, зробити доступ до даної інформації

відкритим та, знімаючи шар за шаром, розглянути всі сторони явища.

### 1.1.1 Місце.

*Це просто назва вулиці і, я б сказав, сентиментальний збіг цього поняття у «їх великій історії» та «нашій маленькій» («дорослій» та «дитячій»), моїй та моїх друзів. Ця назва несе в собі приреченість зникнення [24].*

**О. Гнилицький**

У другій половині ХХ ст. з'явилося явище «художніх сквотів» (комун), яке стало типовим для Лондона, Копенгагена, Челсі, пізніше Москви та інших міст. Сквотами називають будинки, тимчасово захоплені мешканцями, що в свою чергу не мають на це юридичного права [23]. Ключовою рисою сквотів була їхня природність та анархічність. Вибухнувши на пострадянському просторі у період становлення капіталізму, це явище поступово згасає наприкінці 90-х років з формуванням ринку та появою галерей.

Варто зазначити, що на українське мистецтво особливо вплинули сквоти, які існували у Москві з середини 1980-х років («Дитсадок» (1984–1986) [22], «Фурманний» (весна 1986–зима 1989/1990), сквот на Чистих прудах (1990–1995), сквот в Банному провулку (1989–1994), сквот у Трьохпрудному провулку (1991–1994), «Заповідник мистецтв на Петровському бульварі» (1989–1996)). Художниці та художники з України часто приїжджали до Москви, де жили, працювали або виставлялись у даних сквотах (Світлана та Ігор Копистянські, Леонід Войцехов, Юрій Лейдерман, Сергій Ануфрієв, Олег Петренко, Лариса Рєзун-Звездочетова, Людмила Скрипина, Олег Тістол, В'ячеслав Ільяшенко, Гліб Вишеславський, Людмила Ковальчук, Олена Марійчук, Галя Москвітін, Костянтин Реунов, Олександр Ляшенко та інші) [38]. У сквотах проходили різні концерти, вечірки, виставки (хоча деякі художники говорять про те, що жодних виставок не

було, натомість «робилась просто шалена кількість робіт і ходила шалена кількість людей» [17]).

У 90-ті роки в Україні з радянських комунальних квартир поступово виселяли мешканців та надавали їм житло у спальних районах. Будинки, у яких раніше були комунальні квартири, почали купляти та приватизовувати, але деякі приміщення залишалися порожніми.

У Києві перший сквот утворився восени 1989 року і проіснував до літа 1990 року [Додаток А] у відселеному будинку на вулиці Богдана Хмельницького, 25/40 (тоді – вул. Володимира Леніна). Головними ініціаторами були художники Олександр Клименко та Сергій Святченко. З новим власником будинку було укладено усну домовленість за невелику грошову суму, що врешті дозволило, до початку капітального ремонту у даному приміщенні, жити та працювати там Олександрові Гнилицькому, Олегу Голосію, Валерії Трубіній, Дмитру Кавсану, Леоніду Вартиванову, Олександрові Клименку, Юрію Соломку, Василю Цаголову, Валентину Попову, Глібу Вишеславському, Олександрові Луцкевичу, Сергію Святченку та іншим [23]. Сквоти, що і досі залишаються чимось містифікованим для більшості молодих художників, тоді стали своєрідною втечею від консерватизму Академії мистецтва, зміни політичної ситуації у світі, краху економіки, сірості Києва 90-х років. Роботи створювались дуже швидко, і якщо порівняти кількість робіт, створених у сквоті на вул. Б. Хмельницького за півроку та на Паризькій комуні за п'ять, то остання програє у цьому двобойі.

Ще у 80-ті роки у СРСР існувало андерграундне мистецтво. Це було покоління, яке після проголошення «перебудови» у 1986 році почало шукати нові методи, але так і не змогло остаточно перейти до «нового» мистецтва [9,7], оскільки система все ще втручалась. У 1972 році ЦК КПРС було видано указ «Про роботу з творчою молоддю», завдяки якому з'явилась молодіжна секція, де можна було подивитись на репродукції П. Пікассо, але свободою

назвати це було ще дуже важко, тому більшість художників покоління 80-х років займались пейзажами. «Гласності» як такої не існувало, а навіть такий невинний жанр, як натюрморт міг створити багато проблем художнику. Чого вартий лише випадок з натюрмортом, створеним у січні одним з членів Спілки художників, на якому автор зобразив поруч з яблуками та іншими фруктами, які ще можливо було зустріти в магазині, полуницю. Подібний інцидент викликав масу запитань у Спілці художників, де з цього приводу було скликано окрему нараду. Подібні наради як заходи цензури скликались частіше за все з двох причин: «український буржуазний націоналізм» [Додаток А] та не відповідність роботи методу соцреалізму. Після зйомок фільму «Кінець канікул» Сергія Лисенка у Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського було влаштовано закритий перегляд та обговорення проблеми того «що буде тепер з культурою». На тих самих зборах обговорювалась дисертація одного з науковців, а точніше її тема, що, як зазначає Олександр Соловійов, стосувалась М. Куліша або М. Хвильового [Додаток А].

Наступне покоління, до якого належать члени Паризької комуни, все ж не маючи вже такого всеохоплюючого контролю, могло, протидіючи тиску Академії мистецтва, працювати, не звертаючись до методу соцреалізму. Зміна парадигми призвела до конфлікту зі старшим поколінням, з якого також частково виводили традицію трансавангарду, та покоління «нової хвилі» [Додаток А]. У цьому контексті атака прямо таки відбулася зі сторони образів, про що свідчить комічний, радше анекдотичний, випадок: побачивши картину Олександра Гнилицького «Поклик Лаодики», класикиня соцреалізму Тетяна Яблонська знепритомніла [19].

Говорячи про Спілку художників наприкінці 80-х – початку 90-х все ж варто зазначити, що вона дещо трансформувалася та частково підживлювала нове мистецтво. Саме тут та на Молодіжних виставках почали виставлятися художники *«нової хвилі»*. За результатами даних виставок збиралась



серцевина потенційних художників і з ними ж проходила робота на пленерах. Існував Дім творчості у Седневі (Чернігівська область), який став ще одним центром, де молоді художники знайомились, обмінювались ідеями та досвідом.

У 1990 році у відселеному будинку на вул. Паризької комуни 18-а (сьогодні Михайлівська), який очікував на ремонт, поселилися художники, коло яких сформувалось ще у сквоті на вулиці Богдана Хмельницького, але саме тут воно набуло форми Спільноти. Пізніше вулицю було перейменовано на Михайлівську, але між художниками все ж закріпилась назва «Парком». На Паркомі було п'ять поверхів: на нижніх працювали Юрій Соломко, Дмитро Кавсан, Валерія Трубіна та Леонід Вартиванов, а Олександр Гнилицький, Олександр Клименко, Олег Голосій, Василь Цаголов – на верхніх поверхах. Також там жив Олександр Соловйов, Тетяна Ларюшина, юна Ксенія Гнилицька, Надія Пригодич, Вікторія Пархоменко [41].

Сама будівля ніби диктувала художникам правила: стелі були дуже високими, що дозволяло створювати роботи того розміру, який врешті вважається типовим для українського трансавангарду, лише на п'ятому поверсі розташовувалась комунальна квартира розміром 300 кв.м з кухнею, а майстерні на інших поверхах займали чотири кімнати [24]. Робота Василя Цаголова «Левіафан» була 10 метрів у довжину, а картина Олега Голосія «Так» - 6 метрів.

Після візиту до Мюнхена у 1992 році художники все частіше відмовляються від живопису на користь медіа-арту. У тому ж 1992 році Олександр Гнилицький виконав роботу «Приспана Царівна». За словами Олександра Соловйова, саме ця робота поклала початок відео-арту в Україні [19]. Вона складалась зі скляної труни, яку художник самостійно змайстрував та використав у відеоперформансі, виконаному Вікторією Пархоменко. Скляну труну було поставлено в одній з кімнат у сквоті, де вона досить довгий час просто стояла, а маленька Ксенія Гнилицька навіть інколи спала у

ній [Додаток А]. Спершу труну художник задіяв для самої відеороботи: над нею розмістили лампу та декорації, Вікторію Пархоменко поклали всередину, де вона протягом 25 хвилин мастурбувала. Це було записано на відео та доповнено аудіозаписом, на якому Олександр Гнилицький читав вірш-парафраз Пушкіна «Приспана Царівна в скляній труні», при цьому звук було спотворено. Протягом 25 хвилин камера наближала зображення та віддаляла. Але дана робота не могла залишитись лише в межах Паризької комуни, вона переросла у перформанс. Художники підняли скляну труну та пронесли її разом через майдан Незалежності до вул. Михайла Грушевського, де закінчили перформанс, так би мовити, ритуалом, що саме відбувалось під час закінчення перформансу не відомо. Важливо зауважити, що подібні інтервенції у простір міста слугують способом не лише позначення себе у ньому, вони є однією з головних причин підняття «престижу» *тусовки*, адже «успішний тусовщик – це той, хто за мінімальний час встигне відвідати максимальну кількість місць» [12, 354].

Комунари також зробили ще один відео-експеримент, який так само межував з перформансом. Вони змайстрували камеру з пінопласту, яку Максим Мамсіков взявши на плече, вирушив Михайлівською вулицею. При цьому, поки Максим Мамсіков імітував зйомку, Олександр Гнилицький його знімав, але міліція, яка в цей час патрулювала вулицю, одразу підбігла до М. Мамсікова, намагаючись не дати йому продовжити «зйомку».

Перша виставка «Художники Паризької комуни» відбулася у 1991 році у залі Спілки художників на вулиці Володимирській. Саме з цього моменту можна говорити про позначення мистецтва художників та художниць Паризької комуни терміном «*український трансавангард*».

Усвідомлюючи статус московського мистецтва, українська критика починає описувати мистецтво *українського трансавангарду* протиставляючи його *московському концептуалізму*. Звідси виникає концепція погляду з Києва та Москви, яку пропонує С. Ануфрієв, а надалі її розвиває О.Соловйов.

Але у подібній стратегії для нас особливо цікавим є порівняння культури з містом. Згадуючи про феномен «мистецтва божевільних, психоделічного, дитячого» [1], С. Ануфрієв прирівнює його до закинутих місць у просторі міста. Подібні точки розташовані всередині культури, але одночасно не є її частиною. Саме такою психоделічною, дитячою та закинутою зоною стала Паризька комуна як місце та спільнота.

### 1.1.2 Спільнота

***Коли кислота була компотом, а кохання – повітрям [24].***

***Д. Десятерик***

У перші роки роботи на Паркомі художники ще зберігали темп схожий на той, що був у сквоті на вул. Богдана Хмельницького [27], але з часом сквот припинив розглядатись суто як майстерня, і перетворився радше на місце спілкування, *тусовку*.

Паризька комуна стає Спільнотою, що не обмежується Місцем, а виходить далеко за його межі, поширюючи місцеву версію трансавангарду та впливаючи на молодше покоління. Цим поколінням стали художники Дмитро Дульфан, Анатолій Ганкевич, Тетяна Галочкіна, Кирило Проценко та інші. Частина з них була одеситами, і на Паризьку комуну їх привозив Олександр Ройтбурд, який був «мостом» між концептуальною Одесою та постмодерним Києвом.

Епатажні молоді художники ніби притягували до себе молодих критиків, журналістів, галеристів, західних кураторів. Сергій Ануфрієв, який особливо любив займати позицію медіатора між усіма можливими художніми сквотами та групами у Східній Європі, також часто навідувався на Парком. Сьогодні його позиція стосовно Паризької комуни теж потребує уваги. У тексті «“Кобзар” під подушкою» важливим зауваженням автора є те, що для нього ті риси, яких набуло українське «необароко» не є зміною парадигми. Фактично вони залишили художників у тій самій площині, на

відміну від московського чи одеського концептуалізму [16]. Автор помічає, що концепція, яку пропонує О. Соловйов, говорячи про український трансавангард та пов'язуючи його з українським бароко XVII століття [Додаток А], є штучною та слугує радше легітимізацією мистецького явища. Зауваження про відсутність зміни парадигми, методології підходу до створення мистецтва, одночасно потребує підтримки та незгоди. Сергій Ануфрієв у подібному твердженні сам радше лишається на позиції соцреалізму. Зі зміною доби повинна змінитись парадигма, що має «реалістично» відтворювати наявні проблеми, при цьому з поля зору художника випадає ключова особливість: мистецтво не завжди відповідає дійсності. У випадку Паризької комуни це мистецтво стало радше втечею від реальності у «закинуту зону», про яку сам С. Ануфрієв писав на початку 90-х [1]. Воно не відповідає дійсності і не хоче їй відповідати, воно хоче занурюватись і занурювати у такі закинуті місця, де можливо чинити опір повсякденності. Але при цьому воно не втрачає своєї цінності, вона у нього зовсім інша і працює з дійсністю інакше.

Паризьку комуну важко назвати чітко визначеним місцем саме тому, що до будинку на Михайлівській 18-а постійно приростали інші точки на карті. Загалом на цій вулиці жило приблизно два десятки художників та художниць. На вулиці Софіївської було декілька «точок». В одному з будинків певний час мешкав П. Керестей, і саме тут він створив роботу «Паркетчики». В іншому будинку на Софіївській на першому поверсі була майстерня Арсена Савадова та Григорія Сенченка. У тому самому будинку жили Ілля Ісупов та Ілля Чичкан зі своїми родинами [28]. З останнім пов'язане також й інше місце – Сінний ринок. Це була центральна київська барахолка, де можна було купити абсолютно все. Сюди художники та художниці приходили групами чудернацько вдягнені, у театральних сукнях, яскравих шовкових сорочках, куртках з блискучими нашивками. Тут вони неодноразово знаходили матеріали для своїх робіт: саме на Сінному ринку

Олександр Гнилицький придбав скло для роботи «Приспана царівна».

Художники, які були трохи молодші – М. Мамсіков, К. Проценко та Т. Галочкіна – жили та працювали на вулиці Ірининській.

Особливо модно на той час одягався Ілля Чичкан, який вмів дуже добре шити та вдягав багатьох комунарів. Перевдягання у різноманітні образи перетворювало життя на карнавал, «рольові ігри» [Додаток А]. Художники використовували будь-яку можливість перевтілення, перманентно перебували у пошуку цікавих елементів гардеробу: Ілля Ісупов після поїздки до Англії, де він працював садівником, привіз костюм авіатора, а комунари у Мюнхені накупили «ледве не есесівської форми» [Додаток А].

Під час колективних виходів у місто художників дуже часто фотографував Микола Трох. Фіксацію себе на фотознімку протягом публічної демонстрації можна вслід за Олегом Аронсоном розглядати як дарування себе погляду камери, потяг до того, аби бути спожитим нею [2, 49]. Ш. Бодлер вбачає той самий ефект у сп'янінні внаслідок вживання гашишу, коли свідомість діє як механічний фотоапарат [2, 49].

На Паркомі постійно проходили вечірки, на які приїжджали художники та художниці з різних міст України та з-за кордону. Неможливо не згадати про так звану психоделічну, сексуальну та гендерну революцію. Демократизація суспільства передбачала перегляд норм патріархальної моралі, легалізацію сексуального дискурсу, реабілітацію чуттєвості та сексуального бажання. На додачу розчарування у політиці змістило акценти на особисту сферу та секс як одну з її складових [10, 146].

На Паркомі вживали велику кількість наркотиків та алкоголю, але, окрім вже згаданого нами, причину можна шукати у погляді на мистецтво як на контркультуру. Шукаючи нових можливостей, прагнучи втечі від сірих буднів та одночасно не знаходячи себе у культурі хіпі, панків, рок-музикантів чи дисидентів [32], комунари тікали у мистецтво. Ховаючись від буденності у світ творчості та свободи, розширюючи межі свідомості, вживаючи

наркотичні речовини, влаштовуючи вечірки, що не закінчуються, Парком все більше стає схожим на велику *тусовку*, а не на майстерню.

Поняття «*тусовка*» не відповідає «*андеграунду*», який є альтернативною офіційній культурі [12, 353]. В. Мізіано визначає тусовку як форму самоорганізації художнього середовища, але за умов відсутності будь-якого зовнішнього репресивного тиску. Тусовка існує у прагненні досягнення певної мети, але при цьому вона постійно перебуває у становленні, і радше існує доти, доки мета не досягнута. Вона повністю відмовляється від минулого та існує у прагненні нового. Подібна спільнота відкрита для людей незалежно від їхнього минулого, тобто до неї можуть входити люди абсолютно різних професій. Форма тусовки заперечує традицію, при цьому також важливо зауважити, що вона є автономною структурою, і більше того, у кожній галузі, з якою вона контактує, вона здобуває автономію не докладаючи зусиль. Різним особам у її структурі виділені певні функції, які, в ідеалі, не мають впливати на формування ієрархії [12, 354–357].

Її склад може змінюватись, хтось залишає спільноту, хтось приєднується, що ми бачимо також і на прикладі Паризької комуни [Додаток А], де постійно з'являлись нові люди. В. Мізіано зазначає також, що тусовка існує завдяки емоційному фактору: прагненню її членів бути разом [12, 356]. На Паризькій комуні подібне об'єднання відбувалось під прапором трансавангарду, який слугує прикриттям для життя без визначеної професії. У такій ситуації тусовка одночасно здається андеграундом, але лише якщо розглядати її поверхово.

У явищі українського трансавангарду виявляється прагнення вибудовування ієрархії, що ми бачимо на прикладі А. Савадова та Г. Сенченка, О. Голосія, О. Гнилицького. Водночас усі вони розділені між собою, а отже, стають відповідно тими мережевими вузлами, між якими курсують хаотичні потоки, про що говорить В. Мізіано [12, 357].

Майже всі члени спільноти почували себе органічно у ситуації, де

вечірка перетворюється на повсякдення. З цієї точки зору Василь Цаголов залишався маргіналом у даній спільноті: маючи певні внутрішні бар'єри він ніколи не був учасником гучних вечірок, спільних епатажних виходів у місто [Додаток Б]. І з усіх комунарів найближчим йому був Олександр Соловійов. Можливість подібної позиції всередині спільноти, у якій серед художників, що звертались до трансавангарду, ім'я Василя Цаголова згадується одним з перших, змушує засумніватися у цілісності спільноти та причинах, які утримували художників разом. Чи була це саме «здатність жити разом»?

Життя у сквоті на Михайлівській 18-а нагадує модель життя разом монахів на горі Афон [3, 76]. Попри розташування сквоту у самому центрі міста, він видається вирваним із щоденного рутинного життя. Це «закинута» зона у тілі міста та культури, як зазначає Сергій Ануфрієв [1]. Вона стає сценою для фантазму ідіоритмії, про яку говорить Ролан Барт у роботі «Як жити разом: романтичні симуляції деяких просторів повсякдення» [3, 49]. Паризька комуна була саме таким парадоксальним явищем, яке нагадує «самотність, що регулярно переривається» [3, 49]. Це був колектив, члени якого постійно контактували один з одним, і одночасно група індивідуалістів, де кожен, більше чи менше, був занурений у себе.

Переїжджаючи зі сквоту на вулиці Івана Франка, художники та художниці розраховували залишитись на Паризькій комуні на декілька місяців максимум [Додаток А]. Але врешті їм вдалося прожити там аж до 1994 року (до початку капітального ремонту у будівлі, що слугувала сквотом). Живучи та працюючи разом, захоплюючись одними ідеями, на початку спільного життя їхні роботи були дуже подібними. Важко було відрізнити автора того чи іншого твору, ніхто з них майже не вирізнявся якоюсь особливою манерою, адже всі вони діяли за правилами трансавангарду, який об'єднував їх.

З 1991 року художники малювали все менше і все більше поринали у вир вечірок. Із втратою близькості з «гарячим» трансавангардом вони

частіше звертаються до інших медіумів, а їхній живопис стає зовсім не таким, як на початку. О. Гнилицький у своїх роботах починає використовувати білий фон та прості образи («Тато, шолом давить», «Погодувати котика», «Вбити критика»). Одночасно він використовує об'єкти у поєднанні з живописом («Генерал Галліані») або взагалі відмовляється від живопису, замість якого прикріплює плюшеву білочку до полотна («Білочка»). М. Мамсіков, В. Цаголов, І. Чичкан звертаються до теми масової культури, психоаналізу. О. Соловйов називає цей процес «зміною шкіри» [28]. Тому, якщо раніше переважну більшість робіт складав живопис з яскравими образами, які майже виїдали очі своєю перенасиченістю, тепер комунари роблять крок назустріч «холоднішому» концептуалізму. І тепер їхнє мистецтво набуває вигляду, у якому воно проіснувало аж до кінця Паризької комуни.

Оскільки Парком став місцем, де більшість художників жили та працювали паралельно, досить великим шматком явища Паризької комуни був побут. Попри падіння «залізної завіси», зміну поглядів на сексуальність та психоделічну революцію, про емансипацію жіноцтва як таку не йдеться. І навіть у демократичному колі художників та художниць, жінки-художниці та критикині відігравали другорядну роль, хоча на Паркомі жили та працювали Наталя Філоненко, Валерія Трубіна, юна Ксенія Гнилицька, періодично сюди навідувалась Катерина Стукалова, Олена Романенко, Надія Пригодич, Наталя Маркман [41]. Усі побутові справи завжди залишались «жіночою роботою», натомість у більшості акцій роль «художника» частіше належала чоловікам. Тіло жінки було культивовано, але не звільнено. Феміністичні теми лишались непопулярними в колі Паркому, та й більшість художників залишались аполітичними [34]. Першою і єдиною феміністичною виставкою стала виставка «Рот медузи» (1995), кураторкою якої стала Наталя Філоненко. Виставка відбулась вже після того, як Паризька комуна припинила існувати (1994), але на ній були представлені роботи здебільшого



колишніх комунарок та комунарів (Іллі Ісупова, Григорія Сенченка та Арсена Савадова, Валерії Трубіної, Іллі Чичкана), а сама ідея, як зазначала Наталя Філоненко, зародилась ще на Паризькій комуні [41]. Виставка виявилась невдалою. Учасники оминули проблему домінування в українському мистецтві чоловіків-художників та проблему «перевернутого» радянського розуміння фемінізму, виставка стала радше заграванням із популярною на Заході тематикою. Подібний підхід транслиував основну рису трансавангарду, про яку йдеться у «“Кобзарі” під подушкою» С. Ануфрієва. У одному з інтерв'ю кураторка, описуючи виставку, наголошує на тому, що вона не є політичною, а є «естетичною та філософською» [41]. При цьому подібне зневажливе ставлення до політичного аспекту, що прослідковується у всьому мистецтві Паркому, у даному випадку виглядає особливо комічно. Адже саме можливість називання феміністичної виставки аполітичною є апогеєм «закинутої» свідомості. Спроба Наталії Філоненко об'єднання чоловіків та жінок провалилась у зв'язку з хибним трактуванням фемінізму жінками-художницями та відвертим знущенням з тематики чоловіків-художників.

У роботі «Бюстгальтер матері» (травень 1994) Олександр Гнилицький описує Паризьку комуну як колектив, що цікавий йому специфікою взаємовідносин творчих індивідуальностей [Додаток 3]. Саме у цьому тексті він фактично наближається до опису Паризької комуні як тусовки. На його думку мистецтво Паризької комуні виникає «на фоні руйнації загальної соціальної структури, що умовно називається «соціалізмом»» [Додаток 3]. При цьому Паризька комуна стає для художників та художниць заглибленням, у якому вони можуть закріпитись, втримуючись у просторі колективного щастя та божевілля [Додаток 3].

Символічним закінченням періоду Паризької комуні вважається смерть Олега Голосія 17 січня 1993 року. Олег Голосій став однією з центральних фігур на Паркомі, а після того, як про нього було знято сюжет,

який показали по телебаченню, художник став поп-зіркою. Описуючи особистість художника, більшість його друзів зазначає, що він був дуже закритою особистістю, найбільш близьким він був з Олександром Гнилицьким, з яким вони були абсолютними протилежностями. Після розлучення з Валерією Трубіною художник перебував у депресії і став ще більш замкнутим. Загинув художник від нещасного випадку: вживши велику дозу наркотичних речовин, він один піднявся на дах недобудованої теплиці у Ботанічному саду, звідки, думаючи, що полетить, зістрибнув. На Паризькій комуні не одразу забили на сполох, бо художники та художниці часто залишалися надовго у знайомих, або навіть могли поїхати в інше місто і повернутися з десятком нових робіт. Живучи стільки років разом, вони не ставали колективним суб'єктом, а завжди лишались індивідуалістами, тож за відсутності когось з комунарів, особливо не хвилювались. За декілька тижнів художника почала шукати його мама. Врешті тіло О. Голосія знайшли у київському морзі з підписом «заможний іноземець». Зазвичай у текстах йдеться про те, що О. Голосій пішов з життя в період свого найбільшого розквіту і найбільшого розквіту Паризької комуні. Похорон Олега Голосія проходив не на Паркомі, його мати забрала тіло до Дніпра, а самі комунари на похороні не були присутні.

Мати Олега була особливо шокована можливістю подібного розриву між людьми, які стільки часу проводили разом. Як зазначає Олександр Соловйов, у них завжди були дуже теплі стосунки, але після такої страшної смерті Олега Голосія все ніби обірвалось [Додаток А]. Мати Олега Голосія навіть почала підозрювати комунарів у тому, що вони могли із заздрощів зіштовхнути її сина [Додаток А].

Парком виявився саме групою індивідуалістів, які так і не стали сім'єю. Але дистанцію між художниками можна вважати однією з головних причин спорідненості Паркому з чернецтвом як утопічної моделі «життя разом», саме це дало можливість проіснувати сквоту протягом тривалого часу.

Після смерті О. Голосія Парком більше ніколи не був тією спільнотою, якою здавався раніше. Комунари довго не могли забути пережите. Здавалось б минуло вже стільки часу, але і сьогодні під час інтерв'ю з Олександром Соловйовим після питання про смерть Олега Голосія відчувалось щось дуже трагічне та особливо болісне.

Тут важливим є наголос на можливість паралелі між закінченням існуванням Спільноти та життям окремого її члена. Парком та критика, яка утворила дискурс навколо Місця та Спільноти таким чином, сформувавши та назвавши символічно Явище, культивувала Олега Голосія як члена цієї спільноти, але так само вона культивувала Арсена Савадова та Георгія Сенченка як «класиків» трансавангарду. Трансавангард замінив релігію для комунарів, став рисою, що протиставляла Спільноту усьому навколо, звідси і дихотомія «гаряче» та «холодне», епатажні виходи у простір міста та «богемне» життя.

Поступово спільнота трансформується, напередодні виселення комунарів у зв'язку з проведенням капітального ремонту у будинку на Михайлівській 18-а, стосунки між ними ставали все напруженішими, «всі вже один одному набридли» [Додаток А], але ніхто не наважувався поїхати остаточно. Врешті, з втручанням власника будівлі, сквот розпадається, а колишні комунари продовжують рухатись кожен(а) своїм шляхом.

### 1.1.3. Явище.

*Слово «хвиля» стосовно художнього явища звучить сьогодні як затаскана метафора (нічим не гіршою був би «вітер», наприклад), але в південноруському випадку в ній чутно хвилі Чорного моря та Дніпра, вологе повітря, багато сонця, фарб... Запахів меду та скошеної трави, літа... Тут доречною є ще одна традиційна метафора - «грунту»: це мистецтво, яке виросло саме з родючого ґрунту, що радує врожайністю*

та плодючістю [26].

**В.Куріцин**

Звертаючись до Паризької комуни як до явища в українському мистецтві 90-х років, необхідно узгодити перенасичені метафорами терміни. Стосовно періоду 90-х років частіше за все застосовуються такі поняття: *«нова хвиля»*, *«південний кул»*, *«тепла хвиля»*, *«Паризька комуна»*, *«український трансавангард»*. Останній є основою у нашій роботі, до початку 90-х він майже повністю згасає у Західній Європі та неочікувано отримує нове прочитання у своєму перехідному стані від *«гарячої»* форми до *«холодної»* наприкінці 80-х – початку 90-х на території України. Саме дихотомія гаряче/холодне застосовується до трансавангарду та концептуалізму відповідно.

Досить часто термін *«художники Паризької комуни»* використовується як синонім до *«нової хвилі»*. Насправді ж поняття *«нова хвиля»* є значно ширшим, і до нього належать не лише *«художники Паризької комуни»*. У нашій роботі терміном *«художники Паризької комуни»* позначено саме тих художників та художниць, які мешкали безпосередньо у сквоті на Михайлівській 18-а (Олег Голосій, Валерія Трубіна, Олександр Гнилицький, Василь Цаголов, Юрій Соломко, Леонід Вартиванов, Олександр Клименко, Дмитро Кавсан, а також Ілля Чичкан, який мав окрему майстерню). Важливо зауважити, що Паризька комуна, на нашу думку, стала *Спільнотою*, яка постійна розширювалась відповідно до структури *тусовки*. І хоча прив'язка до *Місця* є для нас ключовою, важливо зауважити, що Парком не обмежується будівлею на вулиці Михайлівській 18-а, саме тому досить часто до художників «кола» Паризької комуни зараховують також Олександра Ройтбурда та інших.

У даній спільноті художники Арсен Савадов та Георгій Сенченко займали позицію *«класиків трансавангарду»*, завдяки роботі «Печаль Клеопатри». Надалі вони багато спілкувались з комунарами, але одночасно

тримались осторонь.

Термін *«нова хвиля»* застосовується стосовно таких художників як: Павло Керестей, Олександр Ройтбурд, Леонід Войцехов, Олег Тістол, Анатолій Криволап, Віктор Сидоренко, Ілля Ісупов, Валентин Раєвський, Ігор Ликов, Олег Капустяка, Ілля Зомб, Катерина Койнійчук, Віктор Гвоздинський, Юрій Пшеничний, Валентин Раєвський та інших.

Ключовою рисою *«нової хвилі»* було прагнення «нового» мистецтва, творчої свободи [6, 229]. Подібний термін слугує радше загальною назвою для всього мистецтва, що виникло на противагу соцреалізму в кінці 80-х на початку 90-х років на території України. Художники прагнули вийти з кризи, спричиненої їхніми попередниками. Попри те, що явище «нової хвилі» видається досить неоднорідним, Г. Вешеславський розділяє його на три течії: «Український трансавангард» (Сергій Ликов, Арсен Савадов, Василь Рябченко та інші), «Західно-український постмодернізм» (Юрій Соколов, Роман Жук, Світлана та Ігор Копистянські та інші), «Київський постмодернізм» (Олег Тістол, Яна Бистрова, Валерій Ажан та інші) [6, 229]. Але на справі подібна класифікація не діє, а «нова хвиля» так і лишається суто принагідним явищем. Яскраво це проявляється на приладі роботи «Голови героїв» Л. Войцехова, яку ми зустрічаємо у каталозі до виставки «Українська нова хвиля» (2009) [15, 51], незважаючи на те, що Л. Войцехов є представником концептуалізму, а більшу частину свого життя був пов'язаний з московськими сквотами [18].

Термін «нова хвиля» викликає найбільше непорозуміння, адже наприкінці 1980-х рр. Костянтин Акінша та Олександр Соловйов використовували його як синонім до явища «українського трансавангарду» [6, 360].

Тож явище «нової хвилі» здебільшого ставить акцент саме на новому мистецтві, яке виступає проти старих методів та за експеримент. Одночасно цей термін фокусує увагу на існуванні художників у стані незалежності від

інституцій, а про його зникнення можемо говорити 1993-1994 рр., у час виникнення мистецьких фондів та галерей [6, 232].

«**Південний кул**» – термін, який у 80-х роках використовував Микита Алексєєв, стосовно одеситів Юрія Лейдермана, Лариси Резун-Звездочотової, Дмитра Нужина, Людмили Скрипкіної та Олега Петренко (група «Перці»). Даний термін протиставляв «холодний московський концептуалізм» «гарячому вітальному півдню» [6, 361]. Важливо також зауважити вже згадану нами проблему суб'єктивного вживання мистецтвознавцями понять «гаряче» та «холодне», що врешті не має під собою жодного теоретичного базису. Одночасно метафора «**теплого**» мистецтва застосовується також до українського трансавангарду та накладається на непорозуміння у значенні терміну «нова хвиля».

Український трансавангард вважається однією з течій «нової хвилі» (в межах «Київського постмодернізму»). Але якщо «нова хвиля» позначає візуальне мистецтво постмодерну взагалі, то трансавангард застосовується стосовно специфічної течії. Межі поняття було розширено до «міжнародного трансавангарду», що у Німеччині проявився як «неоекспресіонізм», у Франції як «вільна фігурація», в Аргентині як «новий образ» [6, 321]. Даний період закінчився у світі наприкінці 1980-х. Українські мистецтвознавці до явища «міжнародного трансавангарду» зараховують також і **український трансавангард**, найяскравішими представниками якого вважаються художники Паризької комуни.

Боніто Оліва у своїй концепції розглядає трансавангард як перехідний період називаючи його «мистецтвом переходу» [13, 41]. Це маньєристичне мистецтво темного періоду. Воно є непередбачуваним та тяжіє до розпаду, а не до єдності. Приписана йому еkleктичність, яка проявляється у поєднанні легко впізнаваних винаходів попередніх мистецьких епох у гротеск, лишається ключовою рисою, що не дає можливості об'єднати та інтерпретувати образ як єдиний концепт. Воно максимально уникає

«загальноприйнятого уявлення про функції мистецтва – трансляція смислу, <...> апелюючи до чуттєвого досвіду» [13, 49]. Тому концептуальні види мистецтва – перформанси, об'єкти, відео-арт – потребували значно більше часу для того, аби пустити коріння в Києві. Але чи настільки багато, щоб говорити про таку «розпеченість» місцевого трансавангарду, протиставляючи його «холоду» концептуалізму?

Роботи художників Паризької комуни, починаючи від 1992 року доводять, що драматизм О. Соловйова з цього приводу радше є спробою законсервувати явище як щось, що з'явилося нізвідки та пішло в нікуди. Саме візити до Мюнхена, Единбурга та Касселя, де проходила Documenta, на якій художники майже не побачили живопису, остаточно доповнює ту форму, якої набуло мистецтво українського трансавангарду.

Вже на початку 90-х у роботах О. Гнилицького «з'являються об'ємні елементи, схожі на «вихід у простір, які натякають на надання живопису об'єктного статусу» [13, 16]. Пізніше як про об'єкти також можна говорити про роботи Юрія Соломко «Поцілунок», «Союз Землі та Води», «Ранковий туалет», «Галантна пара-1», «Галантна пара-2», які автор створював, наклеюючи географічні мапи на полотно. Важливо зауважити, що він також створює у 1993 році об'єкт з тканини та вати «Сукня», але до подібної практики художник повертається аж у 2000-х.

Восени 1991 р. Олег Голосій на виставці в ЦБХ зробив наступний несамотійний крок до «розкартинювання» [14, 17]. До його живописних робіт були приєднані маленькі коліщата, які наближали картину до об'єкта та створювали тотальну інсталяцію. Самі роботи на відкритті в межах простору галереї пересували діти. Тут особливо відчутний вплив «холодної» Москви, адже виставку курував Олег Кулик. Але художники потроху йдуть далі, і наступним етапом стає відхід від радикального еклектизму, який був притаманний українському трансавангарду на початку.

Попри близькість до «класичного» (італійського) трансавангарду та

прагнення самих художників встановити зв'язок із цим явищем, про що свідчать маніфести українського трансавангарду Олександра Гнилицького «Сім'я Оліви» [Додаток Ж], роботи художників Паризької комуни важко назвати саме «*гарячими*». Цей, після 1992 року, період у світовому контексті є межею між «*гарячим*» та «*холодним*» періодом трансавангарду, який зазнає значних впливів концептуалізму і стає сумішшю живопису, об'єкту та перформансу, що не знаходить аналогів ані у німецькому «неоекспресіонізмі», ані французькій «вільній фігурації», ані в американському «поганому живописі».

Як і за життя у сквоті, у *тусовці* неможливо розділити приватне та публічне. Вона постійно прагне до більшої популярності, що і призводить до розростання у цьому прагненні самої тусовки до масштабів глобального мистецького явища, що попри припинення існування трансавангарду на початку 90-х у світі, сьогодні паразитує на іншому понятті – «сучасне мистецтво».

Більша частина художників Паризької комуни так і не створила власного погляду, комбінуючи між собою погляди інших, вони лише відтворювали усі можливі комбінації, але не пропонували нових. Подібна стратегія цілком відповідає трансавангарду та постмодернізму загалом, але, як бачимо, свідчить зовсім не про послідовне звернення до них, адже нагадує нам про формування ідентичності окремого індивіда у тусовці. Як зазначає В. Мізіано, тусовщик є похідною від ідентичностей інших, він ніколи не дивиться на середовище, він постійно порівнює та комбінує у собі побачене [12, 359].

Тусовка регулярно критикує відсутність інститутів, які б могли вписати її у світову історію мистецтва, але насправді вона існує завдяки їхній відсутності. «У мистецтва, позбавленого пізнавальної цінності або ринкової ціни та обмеженого кордонами тусовки, може існувати лише одне призначення – бути формою самоорганізації та самовідтворення тусовки,



<...> подібне мистецтво розраховане на споживання у замкненій спільноті <...> не знає інших естетичних форм, окрім естетизації самої взаємодії» [12, 361].

Отже, український трансавангард став перехідним етапом, застосовуючи це слово до всіх можливих складових мистецтва та явища Паризької комуни загалом. Український трансавангард – це мистецтво на межі доби між тим, що встигло закінчитися у Західній Європі, та тим, що в цей час переживало свій пік у Росії. Одночасно це невпевнений, але такий жаданий перехід від соцреалізму до постмодерну, який не стільки охопив мистецьке поле, скільки увійшов у повсякденне життя і став новим принципом існування та естетизував стосунки між членами Спільноти.

Паризька комуна стає прикладом мистецької спільноти, що слідує логіці, яку визначає О. Аронсон у роботі «Богема: Досвід спільноти (Начерки до філософії асоціальності)», де говорячи про мистецтво ми розглядаємо не самі художні твори, а людей, культурну тусовку та взаємодію між її членами [2, 74].

Вбираючи у себе одночасно соцреалізм (добровільно чи ні), будучи дітьми свого часу, заручниками наявної політичної ситуації, опинившись саме у тому місці, в той час, художники створили інше, локально зосереджене та одночасно роззосереджене мистецтво. Саме воно стало «Простором культурної революції»<sup>3</sup>. Його символом можна назвати живопис О. Голосія силоміць поставлений на маленькі коліщата куратором виставки О. Куликом, що тепер замінили стіни.

«Діти Паризької комуни, ваша сперма отруєна зневірою, ваша сперма безплідна. Діти Паризької комуни, ви не знаєте щастя тіла, адже ваш дух

<sup>3</sup> «Простір культурної революції» - виставка, яка відбулась 1994 року (спецпроект в межах Київського художнього ярмарку) в Українському домі, що завершує період Паризької комуни. Авторами ідеї стали Арсена Савадов та Григорій Сенченко. По периметру виставкового простору було споруджено помаранчевий паркан, який закривав всю експозицію. Побачити роботи «за парканом» можна було лише через біноклі зі зворотною оптикою.

спрямовано у порожнечу. <...> Як і куди рухатись, якщо ноги загрузли у тілі прекрасної ідеї, що гниє?» [Додаток 3].

Паризька комуна стала не Місцем, не Спільнотою і не Явищем, вона стала, як влучно зазначив Олександр Соловйов, способом життя [Додаток А]. Тусовка, що сформувалась на Парижській комуні, виявлялась симптомом постідеологічної культури [12, 357], як і сам трансавангард. Звернення до нього є радше імітацією діяльності, що виникає відповідно до форми організації Спільноти. Врешті, ключовою рисою стає те, про що говорить В. Мізіано: «тусовочні міфи та легенди домінують над конкретними фактами, тусовочні репутації – над долями та роботами» [12, 360]. Майстерність роботи та щоденний труд, замінюється вмінням ухилятися від праці, що поневолює [2, 78]. За таких умов ключовий і найважливіший висновок полягає у тому, що фактично таким чином відбувається естетизація самої взаємодії, де твір мистецтва як такий більше не потрібен, він відсутній [2, 79].

О. Соловйов зазначає, що концептуалізму в Україні не було ніде, окрім Одеси, і поширення він так і не отримав [14, 7], але так само в Україні ніде не було і трансавангарду як чітко визначеного та окресленого мистецького явища, яке так хочеться бачити критикам, чия молодість минула в описані нами роки.

## Розділ II. Творчість В. Цаголова у період Паризької комуни та кінця 90-х років.

Василь Цаголов сьогодні відомий здебільшого своїми живописними роботами, які дорого подаються та часто виставляються. Художник неодноразово потрапляв до списків найпрестижніших, найзаможніших, найдорожчих і т.д. художників України [35], як і більшість представників та представниць спільноти Паризької комуни. Сьогодні його живописні твори капіталізовані, але саме цим роботам ми прагнемо протиставити перформанси, до яких він періодично звертався під час Паркому, відмовляючись від живопису на користь тіла.

Досить часто теоретики та критики говорять про Василя Цаголова як про маргінала Паризької комуни, який своєю поведінкою відсторонювався від *тусовки*, а творчістю не вписувався у запропонований концепт українського трансавангарду. Як ми вже зазначали у попередньому розділі, насправді більшість художників, так само як і Василь Цаголов, почали переходити до фотографії, перформансу, відео-арту вже у 1992 році, після спільної поїздки до Мюнхена. Важливо згадати, що у даній поїздці Василь Цаголов участі не брав та в цей час був в Києві. Тож для нього подібний перехід відбувся радше у зв'язку з прагненням відмовитись від картини, бо тоді вона «всім набридла» [Додаток Б].

Ключовою темою у творчості В. Цаголова залишається пошук реального та симуляції, яку можна прослідкувати і сьогодні у його живописі. Зосереджуючись на тому, що живопис ніколи не може бути симуляцією, автор остаточно відмовився від перформативних практик та медіа-мистецтва у 2000-х. Як каже він сам, у його живописних роботах ніби просвічується реальність за рахунок використання своєрідної техніки накладання мазків [20, 15], де частина поверхні полотна лишається незафарбованою. За рахунок даної техніки здається, ніби реальне пробивається у реальність.

У даному розділі ми прагнемо розглянути саме ранні твори Василя

Цаголова як приклади перших спроб звернення до тіла як медіума у Києві. При цьому поява перформативних практик у тогочасному мистецькому середовищі для нас є симптомом дихотомії всередині «теплого» мистецтва. Обираючи як ключовий медіум живопис, український трансавангард відчуває, що живопис припиняє бути актуальним. «Як конкурувати із шоу та медіа, коли картина лише дірку в шпалерах прикриває?» [39, 5] – саме це запитання нарешті ставить перед нами українське мистецтво кінця 80-х – початку 90-х.

Серед усіх художників та художниць Паризької комуни найцікавішими нам видаються саме Олег Голосій як найбільш містифікована постать «нової хвилі», Олександр Гнилицький, який після візиту до Мюнхена змінює оптику та переходить до медіа-мистецтва, та Василь Цаголов, який так само, як Олександр Гнилицький, починає експериментувати, не маючи мюнхенського досвіду та перебуваючи на позиції маргінала на Паркомі. При цьому перформанси Василя Цаголова досі лишаються не описаними та не вписаними в контекст, що спотворює розуміння українського мистецтва 90-х.

## **2. 1 Перші роботи В. Цаголова**

Василь Цаголов народився у 1957 році в Дігорі у Північній Осетії, Росія. З 1974 до 1980 навчався в Орджонікідзе (сьогодні Владикавказ) у мистецькому коледжі на художньому та педагогічному факультеті. З 1975 до 1977 року Василь Цаголов служив в армії, після чого вступив до Київської академії мистецтва та архітектури, де навчається з 1980 до 1986 на факультеті живопису. Більшість ранніх робіт Василя Цаголова відрізнялись своєю похмурою кольоровою гамою, де переважають коричневі відтінки, але навіть попри подібну «неакадемічність» його дипломна робота «Дмитро Шостакович» ще дуже довго висіла у холі академії [20, 15], а між викладачами ходили чутки та суперечки стосовно звернення такого талановитого живописця до перформативних практик. Але на початку 90-х

років, почавши працювати в умовах відсутності цензури, зникнення попередньої владної політичної структури та відсутності нової, яка ще не встигла сформуватися, В. Цаголов, як і інші його подруги та друзі, починає експериментувати.

Попри постійне перебування у *тусовці* Василя Цаголова називають маргіналом Паркому. Його спосіб життя досить сильно відрізнявся від того, який вела більшість комунарів, тому В. Цаголов рідко був присутній на вечірках. Як зазначає сам художник, швидше виховання не дозволяло йому органічно відчувати себе на подібних гучних вечірках [Додаток Б]. Більшість художників зауважує, що він був досить замкнутою людиною та більшу частину свого часу приділяв розробці концепції «Твердого телебачення», зародки ідей якої стали основою його перших індивідуальних виставок «Гума почуттів» (грудень 1992) та «Світ без ідей» (лютий 1993). Сьогодні він видається дуже обережним у своїх висловленнях та стримано говорить про період Паризької комуни [Додаток Б].

На своїй першій виставці «Гума почуттів» художник використав методи, близькі до московського концептуалізму. На виставці було представлено сім живописних робіт, виконаних у псевдореалістичній манері. Роботи було доповнено авторськими текстами, які художник вбудував у зображення. Але зображення та текст ніби існували окремо: до роботи *Zeinab* текст було подано німецькою [Додаток Е], що змушувало глядачів шукати відповіді у самому зображенні.

Наступну серію робіт було об'єднано у інсталяцію, яка мала назву «Світ без ідей», що пройшла у галереї UKV («Ультракорткие Волны») в Києві. Це була спроба роботи з новими медіумами (інсталяція, відео-арт) [25]. Загалом інсталяція ніби сама себе заперечувала: всі елементи у ній розпадались і одночасно утворювали один інформаційний потік [Додаток В]. Вона складалася з трьох компонентів: цегляної стіни у центрі зали, телевізорів, на яких відтворювалась розповідь художника про те, як він

мимоволі став свідком цікавого випадку та чотирьох фото-робіт («Я дуже люблю свою роботу», «Подвір'я кохання», «Літак полетить без Марго» та «Клан»). В. Цаголов перетворює створення зображення на дитячу гру. Розміщуючи у акваріумі різноманітні вирізки з журналів, доповнюючи їх дитячими машинками, лялькою Барбі та її коханим, шматками м'яса, накладаючи це все одне на одне так, що зникає відчуття, ніби реальність перед нами сконструйована. Роботи були надруковані на простроченому фотопапері, що спотворило оригінальні кольори та доповнило концепцію.

Замість руху за інерцією відповідно до принципу, якому сьогодні сліднують роботи В. Цаголова, будучи захованими від глядачів у приватних колекціях та гламурних галереях, ми пропонуємо поглянути на Парком та мистецьке явище, що утворилось на ньому як на Спільноту, цінність котрої у можливості пошуку точок дотику, спільній роботі та колективній дії, якою стали перформанси Василя Цаголова періоду Паризької комуни.

## 2.2 Теорія «Твердого телебачення»

Концепція «Твердого телебачення» була сформульована В. Цаголовим у період Паризької комуни (початок-середина 90-х). Набуваючи статусу маргінала Паризької комуни В. Цаголов відсторонювався від *тусовки* та приділяв багато часу особистій теорії, яка домінує у його візуальній мові і досі.

Важко говорити про філософські концепції, на яких будується теорія «Твердого телебачення». Початок роботи над нею можна виводити з «Печери» Платона, В. Цаголов також звертався до багатьох робіт Ж.Бодрійяра. Художник пропонує концепцію бачення світу як ТЕЛЕ-бачення, де світ, перетворився на величезну теледіяраму, що затверділа. Світ, на думку художника, є не матеріальним, а візуальним, та постає перед нами як глобальна необмежена простором голограма [Додаток Г]. Реальність, у якій ми перебуваємо, є радше пласкою галюцинацією, гіперреальністю. У

багатьох аспектах дана концепція пов'язана з «кризою мистецтва» [Додаток Е], що надалі знаходить втілення у перформансі «Я більше не художник» (1994). Перформанс полягав у тому, що художник, одягнений у смокінг, заспівав а capella відомий романс «Лише раз у житті», після чого продекламував звернення до О. Бланка (куратора галереї Blank Art) [Додаток Е]. У ньому йшлося про те, що мистецтво більше не транслює цінності сучасного світу у зв'язку з розпадом ідей та концепцій. За таких умов художники мають визнати приреченість своєї позиції та відмовитись нав'язувати «висмоктані з пальця» [Додаток Е] ідеї. Художником критикується тактика «безсоромних запозичень у реального» [Додаток Е], яка не знімає проблеми дистанційованості *реального* від споживача мистецтва. Загалом В. Цаголов констатує стан кризи мистецтва, яке стає гіперсимуляцією. У зв'язку з кризою думки та послабленням позиції мистецтва «колишній» художник, оголошуючи своє звільнення у стінах галереї, одночасно проголошує звільнення всіх художників як робітників у зв'язку з утратою ними фінального продукту власної праці. В. Цаголов обирає точкою відліку «Фонтан» М. Дюшана, після якого художник може лише «розчинитись у потоці промислового виробництва або шоу-індустрії» [Додаток Е]. Після проголошення маніфесту перформанс було закінчено елегантним стрибком у виконанні «колишнього» художника. Мистецтво, досягнувши четвертої фази розвитку образу – втрати будь-якого зв'язку з реальністю та перетворення на симулякр у чистому вигляді [4, 13] – у момент усвідомлення цього художником – опиняється перед загрозою зникнення.

Даний перформанс мав саме таку форму у зв'язку з прагненням В. Цаголова до максимального візуального спрощення. Подібну ідею художник вкладав у перформанс «Контракт працевлаштування» (1995), який складався лише з підписання угоди між О. Бланком та В. Цаголовим [Додаток Г], де йшлося про те, що художник має знищити галерею О. Бланка, а О. Бланк має знищити В. Цаголова як художника.

Суть «Теорії твердого телебачення» В. Цаголова у тому, щоб усвідомити себе як телеперсонажа та працювати у просторі «твердого» ефіру більш органічно [20, 35]. Тому врешті людина, яка усвідомила себе у такій ролі лише звільняється від роздвоєності, притаманній їй попередньому стану. Сприйняття світу не як самої ідеї, а лише як її відображення, тіні [21], змушує нас живучи проживати лише відзняті та показані у прямому ефірі події, обмежуючи доступ до справжнього життя.

Вперше відгук теорії «Твердого телебачення» чутно у роботах, які були представлені на виставці «Світ без ідей», де фотографії, створені художником, стають чистим симулякром. Але більш повно ця концепція була втілена у двох перших перформансах художника: «Можна їсти те, що можна їсти» (березень 1993) та «Карла Маркса – Пер Лашез (Розстріл паризьких комунарів)» (травень 1993р.). У першому перформансі художник протиставляє тіло гіперреальності, та саме з цим пов'язує своє звернення до перформансу, а не до інших візуальних практик. Звідси і процес поїдання як нормальний *візуальний* прояв тіла. Другий перформанс «Карла Маркса – Пер Лашез» став «презентацією» концепції у повному обсязі. Перформанс імітував розстріл паризьких комунарів, роль яких була відведена художницям та художникам Паризької комуни. Дана подія поєднувала у собі естетику насилля, що була близька В. Цаголову. У 90-ті насилля стає досить буденною поведінкою – «просто бізнес, нічого особистого» [20, 17]. Але очевидно, що симуляція насилля не має рівних, що неодноразово обігрувалось у мистецтві. Важливим тут є контраст між театром та перформансом, і тим, яким бутафорським постає насилля у театрі, і яким воно стає під час перформансу.

«Симулювати можна все, навіть власне народження та смерть, або ж, у зворотньому порядку» [20, 14]. Підтвердженням цього стає відеоперформанс художника The end (1995), під час якого автор під дією паралізуючої речовини опинився у стані між життям та смертю [Додаток Ї]. Перебуваючи



на межі, єдиним словом, яке вимовив художник було «мама» осетинською мовою. Пізніше цей стан він назвав межею між реальністю та симулякром.

У серії фотографій *Soft horrors* (1997-1998) В. Цаголов продовжує критикувати кінець 90-х як час всеприсутності мас-медіа та період втрати зв'язку з реальністю. Шляхом найпростіших маніпуляцій, проведених із зображенням, автор створює роботи, на яких людина, що прогулюється містом без голови – абсолютна норма для перехожих [34].

Тему продовжила відео-інсталяція *TV news* (1998), яка була представлена на виставці «Інтермедія» в Центрі сучасного мистецтва при НаУКМА. У ній взяли участь С Братков, О. Гнилицький, О Соловійов, В. Петренко та інші. Це відео охоплювало абсолютно різні теми: від реконструкції, що проходила на Хрещатику, до спорту та сільського господарства. Художник об'єднує вигадані події з реальними так, що відрізнити їх стає неможливо. Але врешті йдеться лише про те, що реальність стає собою за умови, що її показали по телебаченню.

Найбільш вдалою роботою цього періоду В. Цаголов сьогодні вважає відео-інсталяцію «Студія твердого телебачення» (1998) [Додаток Б], що включала в себе партисипативну складову: інсталяція складалась з фону для зйомок відео, стола, стільця біля нього, камери, направленої на стіл та телевізора, на який передавалось відео з камери. Отже, будь-хто з відвідувачів міг стати частиною даної роботи, відчути себе героєм телешоу та переконатись у дії правила «бути – означає бути показаним» [Додаток Б].

В. Цаголов продовжує працювати з теорією «Твердого телебачення» у 2000-х. Але надалі просто вплітає її у власний живопис, працюючи з іншими темами. Художник розглядає тіло живопису як мертве тіло, яке він не пропонує оживляти [20, 15]. Імітуючи реалістичний живопис і виробляючи свій власний стиль письма – білі плями, пробіли у малюнку, через які «просвічується» полотно, художник руйнує образ як симулякр, транслуючи тезу Ж. Бодрійяра: «Розвінчувати образи небезпечно, адже вони приховують,

що за ними нічого немає» [4, 11]. Подібний метод проявляється і у інших художників Паризької комуни, його О. Сидор-Гібелінда називає «нонфінітизмом» та визначає як типовий для українського трансавангарду [6, 243].

Сам В. Цаголов до програми «Твердого телебачення» зараховує такі роботи: «Мімікрія. Досліди», «Мазепа» (відеоінсталяція), «Карла Маркса – Пер Лашез», Проект пропозицій щодо вирішення регіональних конфліктів та The End (реанімація) [Додаток Є]. Зауважимо, що два проекти («Мімікрія. Досліди» та Пропозицій щодо вирішення регіональних конфліктів) так і не були реалізовані. Попри це, більшість проектів художника відповідає даній концепції та, так чи інакше, є дотичними до неї.

### **2.3 Перформанси В. Цаголова періоду Паризької комуни. Візуалізація розпаду Спільноти.**

У березні 1993 року у приміщенні Центрального будинку художника на вернісажі В. Цаголов представив свій перший перформанс «Можна їсти те, що можна їсти». Його основою став процес поїдання торта у вигляді зиккурату Вавилонської вежі, до цього також було додано авторський текст «К преодолению ритуала», який мав надавати пояснення до роботи.

Візуальна простота стає основою перформансів В. Цаголова. Як він сам зазначає, для нього перформанс далекий від театру, він не має бути постановочним та награним [Додаток Б].

На нашу думку, у даній роботі ми можемо говорити про теорію «Твердого телебачення», яка остаточно була сформульована у 1994 році, але прослідковується від початку роботи В. Цаголова, а надалі не лише у якості художника, але і куратора (виставка «Мазепа»).

Візуальна складова ніби разом з Хансом Ульрихом Гумбрехтом закликає «забруднити собі руки» [7, 85] та перейти від культури значення до культури присутності. Поняття перформансу базується на культурі

присутності, про що можна говорити за рахунок панування самовизначення «тіло» замість «свідомість». Сам В. Цаголов на початку 90-х зазначав, що він бачить можливість для мистецтва у переході від екранної культури до перформативної [Додаток Б].

Перформанс В. Цаголова побудований не лише на контрасті між візуально простою та переускладненістю текстів, а і на яскравому протиставленні культури значення культурі присутності. Важливо також, що сьогодні, відмовляючись та заперечуючи власні перформанси, концентруючись на більш «практичному» медіумі – живописі, художник остаточно переходить до культури значення, що є співзвучною сьогоденню.

На початку тексту «До подолання ритуалу» автор пояснює свій вибір тіла як медіума у даній роботі, зауважуючи, що сучасний світ об'єктивує тіло, розглядає його як пару чобіт – «поносив та викинув» [Додаток Г]. Натомість, на думку В. Цаголова, тіло потребує більшої уваги та співчуття, а світ без нього стає нецікавим і нагадує радше «задник від театральної сцени або величезну теледіюраму» [Додаток Г].

Для художника реальність, що є необмеженою простором голографією, протиставляється тілу, яке є єдиною істинно матеріальною, а отже, справжньою субстанцією. Тіло утверджує присутність у світі, зміщуючи акцент зі свідомості «що блукає» на «шматок м'яса» [Додаток Г], а у процесі поїдання, яке втілює у собі один з найбільш тілесних перформативів за рахунок домінування присутності (тіла), людина відчуває себе невід'ємною частиною існування світу [7, 87]. Як відомо, у культурі присутності світ речей домінує над свідомістю, за рахунок чого тіло наповнюється сенсом та припиняє бути «лише задником від театральної сцени». У даному випадку ритуал поїдання можна прирівняти до середньовічного мотиву про воскресіння мертвих [7, 85].

**Процес поїдання** розглядається як друга за важливістю складова перформансу, що є і своєрідним проявом максимальної тілесності, і методом

підсилення загального ефекту *присутності* автора та інших учасників перформансу.

Саме **поїдання** можна розглядати як руйнацію певних концепцій, ідей у зв'язку з неможливістю отримання прямого результату. Наслідком стає образ зруйнованої (з'їденої) Вавилонської вежі, що таким чином втілює остаточний перехід до культури присутності.

Через **процес поїдання** художник здійснює концентрацію не на свідомості, а на тілі. Загалом, це стає спробою вхопити свідомість, що блукає, через єдиний придатний медіум для цього – тіло. Важливо зауважити, що підходу до мистецтва як до точки відліку для початку дискусії, протиставляється колективне поїдання, де значення замінюється присутністю. Фактично подібний «ритуал» повертає нас до прототипу культури присутності – ритуалу євхаристії [7, 91], тобто до процесу долучення до світу, де його досягнення відбувається через перформатив. Поїдання стає найкоротшим шляхом до злиття з речовим світом у його досягнутій присутності [7, 93].

Одночасно з тим, що для Василя Цаголов *руйнація Вавилонської вежі* втілює розпад ідей та концепцій, ми можемо прирівняти її до розпаду Спільноти. У 1992 році відбувається відхід від ідей трансавангарду, які об'єднували раніше художників, згуртовували їх проти спільного «ворога» – соцреалізму. З втратою спільної точки зору спільнота починає втрачати «спільну мову», що є наслідком падіння Вавилонської вежі. Отже, втраченою концепцією стає саме трансавангард, який відтепер не об'єднує Спільноту, після чого вона починає поступово руйнуватись. Важливо зауважити, що використаний у перформансі торт готувався на Паркомі колективно [Додаток Б], і з'їдений він також був самою *тусовкою*.

Цікавою є сама «теми їжі». На початку 90-х вернісажі частіше перетворювались на бенкет. Хоча мова зовсім не про «мистецтво їжі» чи про «їжу замість мистецтва» [37], важливо також звернути увагу на певний

сарказм В. Цаголова у перетворенні «їжі замість мистецтва» у мистецтво через дію. В той самий час досить багато художників «нової хвилі» звертаються до теми їжі у своїх роботах (А. Ганкевич «Очищення», виставка «Таємна вечеря», у якій брали участь всі комунари).

У подібній відкритій перформативності, присутності проявляється особливість Паркому, де страх, який зазвичай виникає у зв'язку з «поїданням» як осяганням світу, з відкритою перформативністю, зникає, заміщуючись гедонізмом, що призводить до прагнення бути осягнутим, «з'їденим». Логічно, що у даному випадку сексуальність має в собі асоціації зі смертю, руйнуванням чужого тіла або його саморуйнуванням, звідки і виникає бачення комунікації як виключно духовної здатності [7, 94], чому протистоїть у мистецтві перформанс.

Другим перформансом періоду Паризької комуни, який досить часто називали символічним завершенням періоду Паризької комуни, став перформанс «Карла Маркса – Пер Лашез (Розстріл паризьких комунарів)» (4 травня 1993 року), який Василь Цаголов втілював разом з іншими художниками Паризької комуни.

Перформанс відбувся на вулиці Карла Маркса (сьогодні Городецького), навпроти НМАУ ім. П. І. Чайковського на фоні синьої огорожі біля магазину, що збанкрутував у зв'язку з економічною ситуацією в країні. Огорожу було представлено автором у вигляді стіни. Під час перформансу на машині Іллі Ісупова під'їхали художники. Частина з них (Н.Філоненко, М.Мамсиков, О.Гнилицький, О.Сидір-Гібелінда) втілювали образи комунарів – вони вийшли з машини та стали біля огорожі, а І. Чичкан та В. Раєвський з пістолетами в руках провели «розстріл» [Додаток Б] (один з пістолетів був справжнім, художники знайшли його у приміщенні туалету галереї «Лавра», де його хтось забув). Після цього комунари попадали на землю, а В. Цаголов, який виступав у ролі режисера, облив їх томатним соком та розкидав навколо листівки з поясненням самого перформансу та

обґрунтуванням теорії «Твердого телебачення». Зауважимо, що сьогодні художник вважає цей текст невдалим та дитячим [Додаток Б]. Фотодокументацію здійснював Микола Трох [29].

Під впливом фільмів К. Тарантіно В. Цаголов продовжує розвивати у своїх роботах тему жорстокості та криміналу. Оскільки в 90-х роках сутички кримінальних банд стали нормою для тогочасного Києва та періодично відбувались просто на вулицях міста, художники використали весь комплекс асоціацій як метафору розстрілу паризьких комунарів (художників, які жили та працювали на вулиці Паризької комуни). У той самий час цей перформанс продовжує теорію «Твердого телебачення» та бачення світу як ТЕЛЕ-бачення, що змушує нас не відчувати різниці між реальним та вигаданим, а споглядати світ як шоу у прямому ефірі.

Сьогодні це один з небагатьох перформансів, які Василь Цаголов називає вдалим. Попри те, що він базувався на «Теорії твердого телебачення», коментуючи дану подію журналістам художник зазначив: «Ми вирішили розстріляти художників, адже після смерті живописця вартість його картин збільшується» [29]. До теми ціни праці художника В. Цаголов повернеться вже після паризької комуни пізніше у перформансі «Я більше не художник», де відчуваючи втрату цінності власних робіт, проголосить своє звільнення.

З приходом капіталізму починає з'являтися поняття арт-ринку. Однією з перших інституцій, орієнтованою на західну модель співпраці з художниками була «УКВ» («Ультракороткие Волны»). Від самого початку її засновниця Наталя Крендельова почала купувати роботи художників. Поступово відбуваються зміни, що призводить до звернення багатьох авторок та авторів у своїх роботах до тем давно опрацьованих на Заході, порушуючи питання авторства, можливості продажу мистецтва, розглядаючи місце інституції у цьому процесі. Так Павло Керестей одним з перших пропонує поставити під сумнів право на те, щоб називатись «художником».

Історія написання роботи «Художник, намалюй мені картину» відбулася ще у Седневі, на одному з пленерів, які влаштовував Тіберій Сільваші та Андрій Чебикін. П. Керестей, звертаючись до методу Ф. Клементе, запропонував молодим художникам продублювати роботу М. Караваджо «Нарцис», що вони і зробили, після чого П. Керестей представив їхні роботи як диптих та присвоїв собі.

Але у перформансі «Карла Маркса – Пер Лашез (Розстріл паризьких комунарів)» для нас важливий також дискурс, який утворився навколо перформансу. Оскільки більшість подій довгий час не була узгоджена хронологічно, а період існування сквоту на Михайлівській 18-а не був точно окреслений, з'явилася думка, що подібно до смерті Олега Голосія, розстріл комунарів у перформансі можна вважати символічним завершенням періоду Паризької комуни. Так само, як і «самопоїдання» у перформансі «Можна їсти те, що можна їсти», саморозстріл (адже стріляли у комунарів Ілля Чичка та Валентин Раєвський, які також належали до тусовки) можна розглядати як ритуал тілесного самознищення. Що стає «колективною смертю через індивідуальне спасіння» та одночасно «індивідуальним спасінням через колективну смерть» [Додаток 3].

Важливо також зауважити, що у перформансах періоду Паризької комуни В. Цаголова сам автор залишається або на позиції режисера, або одного з учасників, перебуваючи на другому плані. І якщо розглядати перформанси, застосовуючи їх як символічні означники розпаду Спільноти, її самознищення, то В. Цаголов, як її член, відділяється, і ніби лишається учасником подій, а ніби лише відсторонено споглядає.

Отже, перформанси Василя Цаголова можна вважати першим послідовним зверненням до перформативних практик в Києві 90-х років. Це свідчить не лише про прагнення художників використовувати нові медіуми, але і про особливість ставлення до тіла у сквоті на Михайлівській 18-а. Попри те, що В. Цаголов назвав власні перформанси аполітичним, з ним

важко погодитись, адже неможливо знайти більш політичний вид мистецтва ніж перформанс у світі, де тіло є основним об'єктом маніпуляцій та репресій. Виходячи у публічний простір розстрілювати комунарів, епатувати у яскравому одязі, доводячи своє тіло до стану між життям і смертю художник та комунари постійно перебували на межі дозволеного у консервативному суспільстві. В. Цаголов протиставляє красі неестетичний процес поїдання, надає тілу форм неконтрольованих, нееротичним, непривабливих, некапіталістичних; тіло протистоїть формі, де остання є тілом манекену (абсолютної моделі), який не є об'єктом бажання – воно є симуляцією [5, 173]. У рекламі, яка переслідує нас, «тіло (чоловіче або жіноче) позбавляється плоті, сексу, бажання як кінцевої мети, воно стає інструментом» [5, 174]. У перформансах «Можна їсти те, що можна їсти», «Карла Маркса – Пер Лашез» та The End функціональна краса манекену протистоїть експресії та бажанню. Це врешті породжує саме ту візуальну красу, яку пропонує нам трансавангард. В. Цаголов пропагує звільнення цієї краси з пустоти як екстатичну прозорість.

Перформативні практики у мистецтві стають саме тими, які неможливо на початку перетворити на предмет продажу. В. Цаголов знову відкриває для українського мистецтва тіло, але не підпорядковане інституту краси. Подібний відхід від класичних видів мистецтва (живопису, скульптури) перегукується зі звільненням способом життя Паркому як «закинутої» зони у просторі Києва. «З тілом все відбувається як з робочою силою. Необхідно аби його було «звільнено», «емансиповано», аби існували можливості раціонально дотримуватися продуктивістських цілей» [5, 175]. Це пропозиція населяти своє тіло, а не носити його як сукню.

Радикальну тілесність живопису беззаперечно пов'язана з непопулярністю перформативних практик на Паркомі. «Охолодження» живопису після 1992 року, призводить до їх часткового поширення, але про остаточний перехід говорити неможливо.



## Висновок

У роботі було досліджено та проаналізовано період в українському мистецтві кінця 80-х – початку 90-х років, що став простором свободи. Попри зникненням попередньої владної структури та за відсутності нової, яка ще не встигла сформуватися, художники та художниці не стільки здобули можливість вільно творити, скільки були поставлені перед фактом необхідності створення «нового» мистецтва. У Києві таким мистецтвом став трансавангард, що був однією з течій в межах «нової хвилі». Чітко назвати його представників та окреслити його межі неможливо. З одного боку, це художники, які мешкали безпосередньо у сквоті на вулиці Михайлівській 18-а (Юрій Соломко, Дмитро Кавсан, Валерія Трубіна, Леонід Вартиванов, Олександр Гнилицький, Олександр Клименко, Олег Голосій, Василь Цаголов), а з іншого - це всі, хто так чи інакше були пов'язані з даною спільнотою (Олександр Ройтбурд, Павло Керестей, Арсен Савадов, Георгій Сенченко та інші).

Період Паризької комуни (1990-1994) сьогодні стає однією з основних точок відліку для осмислення сучасного українського мистецтва. Саме тому він є наріжним каменем суперечок мистецтвознавців, культурологів та глядачів на фоні його частково штучної сконструйованості та неокресленості.

Недоліком мистецтвознавчої концепції, приписаної трансавангарду, є часто вживаний стосовно нього термін «гарячий» трансавангард. Сьогодні для більшості мистецтвознавців він перетворився радше на красиву метафору, яка приховує відсутність традиції. Український трансавангард відійшов від принципів італійського трансавангарду та звернувся до «холодних» видів мистецтва: об'єкту, інсталяції, перформансу, відео-арту.

Критика випускає ключову рису мистецтва періоду Паризької комуни. Паризька комуна, перш за все, була навіть не Місцем чи Спільнотою, вона стала способом життя. На фоні зникнення владного контролю та зміни ставлення до сексуальності, життя на Паркомі перетворилось на *тусовку*.

Внутрішні зміни залежали від всіх її членів та членкинь, де були центральні постаті (Олег Голосій, Олександр Гнилицький), та маргінали (Василь Цаголов, що тримався осторонь більшості спільних вечірок, Валерія Трубіна як жінка-художниця). Мистецтво стало для Паркому контркультурою та навіть своєрідною релігією, яка об'єднала Спільноту під прапором західних концепцій, та стала тим, завдяки чому комунари протиставляли себе як група усім іншим об'єднанням.

Попри богемність Спільноти, вона була яскравою ознакою київської культури повсякденності, тою рисою, яка завжди випадає, бо перебуває аж занадто на видноті.

Нами була проаналізована та пояснена термінологія, що часто застосовується стосовно даного періоду в українському мистецтві: «гаряче» та «холодне» мистецтво, «нова хвиля», «південний кул», «тепла хвиля», «художники Паризької комуни», «український трансавангард». Ми також з'ясували причини непорозумінь, які виникають при використанні даних термінів різними мистецтвознавцями, що особливо стосується терміну «нова хвиля».

Було зібрано та опрацьовано інформацію, стосовно перформансів Василя Цагорова, що зазвичай виключаються з історії Паризької комуни як нехарактерні. Ми зосередились на дослідженні перформансів В. Цагорова періоду «Паризької комуни» як на практиках, що візуалізували розпад спільноти та проявили її внутрішні конфлікти, але одночасно стали колективною дією, виходом у простір задля означення себе у ньому.

Паризька комуна стала прикладом спільноти, що «жила разом» та існувала одночасно за рахунок наявності спільної «релігії», якою став трансавангард, та зосередженості кожного індивіда на собі.

Попри прийняте трактування українського трансавангарду як «теплого» мистецтва, ключові його представники цікаві здебільшого своїми зверненнями до «холодних» медіумів, в тому числі і перформансу. Тіло на

Паркомі мало особливий статус, було культивоване та отримало нове прочитання. Саме тому перформанси В. Цаголова залишаються важливими для розуміння не лише загальної мистецької ситуації, а й інтенцій у суспільстві, що почали виникати на початку 90-х. Зміна ставлення до сексуальності стала не лише основою міфу «українського трансавангарду», але і фундаментом для нового типу мислення.

Нами також було досліджено теорію «Твердого телебачення» В. Цаголова, що знайшла відгук у більшості його робіт та лишається актуальною і досі. Сама теза В. Цаголова «бути – означає бути показаним» стає лейтмотивом усього існування Паризької комуни. Привертаючи до себе увагу, створивши власний унікальний стиль, характерний для тусовки Паркомуни загалом, перетворюючи вечірки на повсякдення, проводячи регулярні інтервенції у простір міста, тим самим означаючи себе у ньому, художники та художниці жили у режимі реаліті-шоу.

Збираючи інформацію та прагнучи розвіяти міф, що утворився навколо Місця, Спільноти та Явища Паризької комуни, перевіряючи та аналізуючи історії очевидців, проглядаючи роботи та фотодокументацію, врешті, нами було створено лише ще один міф, нову оповідь про Парком.

## Список використаної літератури

### Література:

1. Ануфрієв С. Киев как культурная модель / Сергей Ануфрієв. // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 12. — С. 23.
2. Аронсон О. Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности) / Олег Аронсон. — М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. — С. 96.
3. Барт Р. Как жить вместе: романтические симуляции некоторых пространств повседневности / Ролан Барт. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — С. 9–92.
4. Бодрийяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодрийяр. — К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2004. — С. 5–65.
5. Бодрийяр Ж. Тело – самый прекрасный объект потребления / Жан Бодрийяр // Общество потребления / Жан Бодрийяр. — М.: Культурная революция, 2006. — (Мыслители XX века). — С. 167–193.
6. Вишеславський Г.А., Сидір-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. —Париж —Київ, 2010. — С.32–37, 39–44,75, 143–146, 214–215, 227–235, 242–244, 249–250,251–254, 264,272–273,282–283,288–290, 292–296, 299–308, 320–324, 340–341, 359–361
7. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Ханс Ульрих Гумбрехт. — М: НЛО, 2006. —с.10, 85-95.
8. Гройс Б. Поп-вкус/ Борис Гройс // Комментарии к искусству/ Борис Гройс. — М: ХЖ, 2003. — С. 225–241.
9. Три художні генерації в колекції Тетяни та Бориса Гриньових /упор. О. Балашова, Г. Глеба. — К.: Основи, 2016. — 254 с.
10. Кон И. Клубничка на березке: Сексуальная культура в России / Игорь Кон. — М.: Время, 2010. — С. 146-150, 341-370– 3-е вид., випр. та доп.
11. Маклюен М.Понимание медиа: Внешние расширения человека/

Маршал Маклюен – М: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – С.5-41.

12. Мизиано В. «Тусовка» как социокультурный феномен / Виктор Мизиано// Художественная культура XX века: Сб. статей. –М.: ТИД "Русское слово-РС", 2002. –С. 352-363.

13. Олива А. Б. Международный трансавангард / Акилле Бонито Олива // Искусство на исходе второго тысячелетия / Акилле Бонито Олива. – М: ХЖ, 2003. – С. 39–90.

14. Соловйов О. Турбулентні шлюзи: 36 статей / Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 192 ст.: іл.

15. Українська нова хвиля\* : друга половина 1980-х / початок 1990-х років : кат. вист. / [упоряд. О. Баршинова ; авт. ст.: А. Мельник, Г. Скляренко, О. Баршинова]. — Київ : Нац. худож. музей України, 2009. — 222 с. : іл.

Електронні джерела:

16. Ануфрієв С. "Кобзарь" под подушкой [Електронний ресурс] / Сергій Ануфрієв // Korydor. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/anufriev-kobzar-pod-podushkoi.html>.

17. Беспрозванный В. Интервью с Ларисою Резун-Звездочетовой [Електронний ресурс] / Вадим Беспрозванный// Искусство Одессы 80-х. – 2000. – Режим доступу до ресурсу: <http://kiev.guelman.ru/odessa/rezun/interview.html>.

18. Беспрозванный В. Интервью с Леонидом Войцеховым[Електронний ресурс] / Вадим Беспрозванный// Искусство Одессы 80-х. – 2000. – Режим доступу до ресурсу: <http://kiev.guelman.ru/odessa/voicehov/interview.html>.

19. Бурлака В. Александр Гнилицкий. Ранние работы. Катастрофа взгляда / Виктория Бурлака // Art Ukraine. - 2014. –Режим доступу: [http://artukraine.com.ua/a/aleksandr-gnilickiy-rannie-raboty-katastrofa-vzglyada/#.WHqk1\\_VOLMx](http://artukraine.com.ua/a/aleksandr-gnilickiy-rannie-raboty-katastrofa-vzglyada/#.WHqk1_VOLMx).

20. Бурлака В. Василий Цаголов: Отрицание отрицания / Виктория Бурлака // Сучасне мистецтво. - 2013. - Вип. 9. - С. 12-28. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/S\\_myst\\_2013\\_9\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2013_9_4).
21. Бурлака В. Мозаичная оптика «постмедийного» мира (1990-е, 2000-е, 2010-е) / Виктория Бурлака // Art Ukraine. - 2014. –Режим доступу: <http://artukraine.com.ua/a/mozaichnaya-optika-postmediinogo-mira-1990e-2000e-2010e/#.WHqiIvVOLMx>.
22. Боде М. Пространство свободы и борзости [Электронный ресурс] / Михаил Боде// Арт-Азбука. – 2001. – Режим доступу до ресурсу: <http://azbuka.gif.ru/critics/kindergarten>.
23. Вишеславський Г. Сквоти 1980-х – початку 1990-х. Художники й групи [Електронний ресурс] / Гліб Вишеславський// Korydor. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/skvoty-1980-1990-hudozhniki-j-grupy.html>.
24. Десятерик Д., Корова на льду / Дмитрий Десятерик // Интересный Киев. - 2006. –Режим доступу: <https://www.interesniy.kiev.ua/korova-na-ldu/>.
25. Костюченко Н., Соловьев О. Василий Цаголов. Мир без идей. [Электронный ресурс] / Николай Костюченко, Александр Соловьев// Terra incognita. – 1993. – Режим доступу до ресурсу: [http://terra-art.in.ua/001/ti1/01\\_14ru.html](http://terra-art.in.ua/001/ti1/01_14ru.html).
26. Курицын В. Южнорусская волна [Электронный ресурс] / Вячеслав Курицын// Арт-Азбука. Словарь современного искусства. – 2003. – Режим доступу до ресурсу: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/yy/yuzhnorus-volna/>.
27. Ложкина А., Соловьев А. Новая история искусства. Point ZERO. Новая волна, часть I. 1987-1989 [Электронный ресурс] / А. Ложкина, А. Соловьев // Топ10. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <http://top10-kyiv.livejournal.com/279840.html>.
28. Ложкина А., Соловьев А. Новая история искусства. Point ZERO. Новая волна, часть II. 1990-1992. [Электронный ресурс] / Алиса Ложкіна,

Александр Соловьев // Топ10. – 2010. – Режим доступа до ресурсу:

<http://top10-kiev.livejournal.com/281049.html>.

29. Ложкина А., Соловьев А. Новая история искусства. Новая волна, часть III. Лето 1992-лето 1994. [Электронный ресурс] Алиса Ложкина, Александр

Соловьев // Топ10. – 2010. – Режим доступа до ресурсу:

<http://spoononthemoon.blogspot.com/2010/03/point-zero.html>.

30. Ложкина А. Акиле Бонито Олива: «Я представитель последнего

поколения тотальной критики» [Электронный ресурс] / Алиса Ложкина//

Art Ukraine– 2011. – Режим доступа до ресурсу:

<http://artukraine.com.ua/a/akile-bonito-oliva-quotya-predstavitel-poslednego-pokoleniya-totalnoy-kritikiquot/#.WHqbMvVOLMz>.

31. Ложкина А. Константин Акинша: «Москву они испугали»

[Электронный ресурс] / Алиса Ложкина// Korydor. – 2016. – Режим доступа

до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/konstantin-akinsha-moskvu-oni-ispugali-lozhkina.html>.

32. Мартынчик С. Никомуненужность [Электронный ресурс] / Светлана

Мартынчик// Арт-Азбука. Словарь современного искусства. – 2003. –

Режим доступа до ресурсу: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/n/nikomunenuzhnost/>.

33. Соловьев О. Фотошоп без фотошопа [Электронный ресурс] / Александр

Соловьев// Художественный журнал. – 1998. – Вип. 23. –Режим доступа:

<http://www.guelman.ru/xz/362/xx23/x2322.htm>.

34. Стукалова К. (Не)втрачене десятиліття: мистецтво в соціально-

політичному контексті 90-х років [Электронный ресурс] / Катерина

Стукалова// Korydor. – 2016. – Режим доступа до ресурсу:

<http://www.korydor.in.ua/ua/context/nevtrachene-desiatylittia-mystetstvo-devianostyh-rokiv.html>.

35. Топ-5 найдорожчих картин сучасних українських художників

[Электронный ресурс] // Gazeta.ua. – 2016. – Режим доступа до ресурсу:

[https://gazeta.ua/articles/culture/\\_top5-najdorozhchih-kartin-suchasnih-](https://gazeta.ua/articles/culture/_top5-najdorozhchih-kartin-suchasnih-)

ukrayinskih-hudozhnikiv/717622.

36. Утєвська К. Трансавангард [Електронний ресурс] / Ксенія Утєвська// Korydor. – 2016. – Режим доступу до ресурсу:  
<http://www.korydor.in.ua/ua/glossary/doslidnytska-platforma-transavangard.html>.
37. Фрай М. Еда [Електронний ресурс] / Макс Фрай// Арт-Азбука. Словарь современного искусства. – 2003. – Режим доступу до ресурсу:  
<http://azbuka.gif.ru/alfabet/e/eda/>.
38. Фрай М. Сквоты [Електронний ресурс] / Макс Фрай// Арт-Азбука. Словарь современного искусства. – 2003. – Режим доступу до ресурсу:  
<http://azbuka.gif.ru/alfabet/s/squats/>.
39. Черепанин В. Практики тілестності в сучасному мистецтві: боді-арт і випадок Олега Кулика. [Електронний ресурс] / Василь Черепанин// Наукові записки НаУКМА. – 2005. – Режим доступу до ресурсу:  
<http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/8014>.
40. Яковленко К. Георгий Сенченко: «Искусство — это миф. Но жизнь без этого мифа порой невыносима» [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко// Korydor. – 2016. – Режим доступу до ресурсу:  
<http://www.korydor.in.ua/ua/voices/georgij-senchenko-iskusstvo-eto-mif-no-zhizn-bez-etogo-mifa-poroy-nevy-nosima.html>.
41. Яковленко К. «Тело» Парижской коммуны. Часть первая [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко// Korydor. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/telo-parizhskoj-kommuny-part-one.html>.
42. Olivia A. La Trans-avanguardia italiana [Електронний ресурс] / Achille Bonito Olivia // Flash Art. — 1979. — Режим доступу до ресурсу:  
<http://www.flashartonline.com/article/the-italian-trans-avantgarde/>.



**Додаток А. Інтерв'ю з Олександром Соловйовим, проведене авторкою дослідження спільно з Марією Пашковою (15.03.17). Інтерв'ю подається мовою оригіналу.**

**Ксенія Рибак:** Якщо розглядати Паризьку комуну, то варто почати зі сквоту на вул. Богдана Хмельницького. Розкажіть, будь ласка, про нього. Як він утворився? Чи було його захоплено?

**Олександр Соловйов:** Это было осенью 1989 года. Дома в центре выселялись, потому что там проводился капитальный ремонт. Точно также Парижская коммуна возникла, потом Большая Житомирская. Это были коммуналки, откуда жильцов расселяли в спальные районы.

**Марія Пашкова:** За таким самим принципом, як у Петербурзі?

**О. С.:** Да, это все одна схема. Тогда все начинало приватизироваться, поскольку наступала капиталистическая эпоха, но она была еще полудикая. Там намечалось строение бутиков, пентхаусов. Все переделывали, надстраивали этажи. Появилась новая каста — «люди в малиновых пиджаках». Поскольку они тоже не могли быстро провести работы, художники туда вселялись, но естественно был посредник, смотрящий, из мира почти что криминального. Многие из них любили современное искусство, так что они были первыми «покровителями». И можно было договориться с ними о временном поселении, это закреплялось формальностями. Я был членом Союза художников, а тогда мастерские для Союза художников стоили копейки. Так, Парижская коммуна оформлялась на меня. В сквоте на Ленина [ред. тепер Богдана Хмельницького] платилась вначале ежемесячная плата, а потом, когда была провозглашена независимость, началась инфляция, деньги исчезли.

На Парижскую коммуну переезжали из сквота на Ленина летом 1990 года. Практически тем же составом, с надеждой там пожить пару месяцев, а остались до лета 1994 года, когда уже забором обнесли. Но если долго находишься в одной упряжке, что-то меняется, все устали друг от друга. В том числе это тоже причина того, что уже исчерпала себя такая общность. Все естественно закончилось.

**К. Р.:** Чи були майстерні при Академії?

**О. С.:** Были, полулегальным образом. Есть много снимков сделанных в мастерских, поскольку все там учились (не все защитились, например, А.Гнилицкий так и не защитился, но учились все). Там художники летом полулегально работали. Это были шикарные мастерские: можно развесить полотна во всю длину и ширину и разгуляться. Это вообще старая история с этим институтом, он назывался Киевский художественный, когда я учился. Общежитие у нас было чуть ли не в Черниговской губернии, на Дарнице за радиозаводом – добираться не было сил, ночевали в мастерских, зимовали точно. Ночью раз выйдешь – все в реквизитах: кто-то в красноармейской буденовке, кто-то с оружием, кто-то в драпировках. В этом плане было весело, когда контроль уже не такой был сильный, можно было поработать под видом вечернего рисунка. Там было сделано много работ: А. Савадов делал там своих обезьянок [ред. «Черные обезьяны. Диптих»], потом «Витальный сезон». Там работали все: О.Голосий, В.Трубина, А. Гнилицкий. Фото есть благодаря тому же Н. Троху, А. Шевчуку из Одессы, А. Друганову.

**К. Р.:** Дослідники називають це український трансавангард «необарокового» типу. Хто вжив цей термін, коли це відбулось?

**О. С.:** Это было после «Плача Клеопатры», выставленной в 1987 году. Тут нужно сделать культурологический срез. Вот есть знаменитая работа Г. Вельфлина «Ренессанс и барокко». И там речь о том, что есть два типа художественного сознания: барочное (экспрессивное, «горячее», эмоциональное) и ренессансное (классифицирующее, с рациональной

составляющей). Маятник всех стилей, если посмотреть на историю, постоянно смещается: после Ренессанса наступило барокко, но через маньеризм. А маньеризм стал предтечей постмодернизма. Б. Олива как раз отталкивался от маньеризма (смутные эпохи эклектики, нечистых стилей). Первый маньеризм – это эллинизм, где произошло смешение всего. Особенно после завоевания А. Македонского перемешались все культуры. В украинском искусстве есть две большие традиции: барокко, которое отличается от латинского барокко, от европейского, русского; и византизм, который связан с иконописью, Византизм подчеркивает аскезу – телесное умерщвлено, ведь подчеркивается духовное. И в современной эпохе, когда наступил авангард в начале 20-го века, искали источники в старых культурах. Кто-то, как П. Пикассо, осваивал африканскую пластику, кто-то – японскую гравюру. А кто-то, как школа Бойчука, изобретали свой национальный канон от византизма, совершенно противоположного барокко. Я веду к тому, что Москва сразу же ориентировались на концептуальную школу И. Кабакова и А. Монастырского. Вся Одесса тоже – группа «Медицинская герменевтика», к примеру, уже не писали картины.

**К. Р.:** За яким принципом ви розділяєте мистецтво на «гаряче» і «холодне»?

**О. С.:** Через эмоцію. Европейский трансавангард ориентировался регионально на свои традиции, но есть общее понятие «новая волна», неоэкспрессионизм, чуть уже – необарокко. В Германии были «новые дикие», которые опирались на экспрессионизм – группа «Синий всадник». Это целые международные школы. «Новые дикие» – новые немцы: Маркус Люперц, Йорг Иммендорф. Они задавали тон. Итальянский трансавангард тяготел к футуристическому искусству. А французы – «Свободная фигурация», обращались к фовизму. Вот почему и «неодикие».

Поколение украинских авторов не могло не прийти к барокко. Было два крупных ядра: Киев и Одесса основывались на мощной живописи, которой в Москве не делали. В Питере живописью занимались, но они изобрели

неоакадемизм. Георгий Гурьянов, например. Они по неоакадемизму издали достаточно много монографий и это вошло в обиход. У нас, к сожалению, нет такого исследовательского багажа. Но если собрать это все, то соберется немало. Трансавангард в Украине был менее каноничным, но трудно заклеить это иначе.

Во время перестройки, начались дискуссии о национальной идентичности. В 1988 году Молодежку и взрослую выставку делали по национальным разделам. Огромный зал Манежа разделили на 15 зон – 15 республик. Тогда нам выделили два огромных зала, потому что работы были колоссальных размеров, меньше 3 на 2 метра не было. Когда все работы от Украины оказались собранными вместе, стали заметны отличительные черты, особенно в противовес «холодной» линии концепта. Потом появились критические статьи, они выходили в журналах «Творчество» (полулиберального плана), «Декоративное искусство СССР» (либерального плана), «Искусство» (академически-консервативного), «Художник» (воинственно-квасного патриотизма а ля русс). Последний был журналом Союза художника. Во всех четырех основных журналах была установка поддерживать молодое искусство. Так андеграунд вышел наружу.

Леонид Бажанов, критик прогрессивного плана, который тогда работал вместе с Валерием Турчиным (профессором МГУ), на обсуждении в Манеже в 1988 году выделил украинский раздел и предложил термин «необарокко». В печатном виде статья вышла в журнале «Творчество» ближе к концу года. Тогда все начали говорить, что Украина проснулась, ведь ее знали как оплот соцреализма. Выводили генеалогию не только из глубин [ред. українське бароко], но и из мастерской академии. Отец А. Савадова иллюстрировал «Малую землю» Л.Брежнева, якобы Л.Брежнева. Но в случае необарокко речь шла о том, что младшее поколение отдало дань «гранд стилю», большой картине, что требовало большого мастерства. Можно даже сказать, что тут в основе комплекс Эдипа – отцеубийство совершили.

**К. Р.:** Чи існував зв'язок між спільнотами Києва, Одеси та Москви?

**О. С.:** Одесса, как никакой другой город Украины, город андеграундной нонконформистской культуры. Он проявил себя не просто отдельными проектами и явлениями, а как система. С 1980-х годов он был больше связан с концептуальным вектором и с акционизмом. Проходили квартирные выставки в Одессе, именно эта линия служит обратной связью Москва-Одесса. В Москве квартирные выставки назывались «АПТАРТ» (от апартаментов). Так было сделано выставку «Южный кул», которая послужила легитимацией одесского искусства в Москве в нонконформистской среде. И где-то в середине 80-х Ануфриев основал «Клаву» (Клуб авангардистов) в Москве. В Одессе было тоже несколько коммун: Носташникова, квартира Ануфриева на Солнечной, где постоянно устраивались акции концептуального плана. Но в Одессе были и мягкие линии, и жесткие. Никита Алексеев был основоположником «АПТАРТа» в Москве, и он написал текст про «Одесскую волну» для журнала «Родник» (Рига), который был во время перестройки очень модным. В статье он разделил одесский концептуализм на разные ветви.

Все это время были постоянные связи, но получилось так, что концептуальная Одесса тяготела больше к Москве. С Питером была меньше связь – на Пушкинской 10. Хотя Ануфриев приезжал с Африкой, тогда он еще не давал визиток, где он подписан как доверенное лицо Путина. Мазин тоже приезжал, все всех знали. Молодежные выставки устраивались как рок перекрестки: визуальное и музыкальное. На молодежку в Киев приехали группа «Аукцион» Федоров, две харьковские группы, «Коллежский Ассессор», «Кому вниз». Всего восемь групп было. Выставка проходила на Львовской площади в Союзе художников. Понятно, что там милиция была. Все время были связи, все приезжали на Парижскую коммуну.

**М. П.:** У PinchukArtCentre на виставці привертає увагу концепція «Рейв-парті» Гнилицького, і, мабуть, у нього ця ідея вникла після рейвів, що

проходили у мюнхенському аеропорті. Що можна дізнатися про рейв-культуру на Паркомі? І. Чичкан каже у інтерв'ю, що Москва тестувала першу електронну музику на сквотах. О. Ковжун пише, що перші рейви влаштовували у приміщеннях барів при готелях. О. Ковжун знімався у київському фільмі з Цоєм, де звісно був ударник «КІНО» Георгій Гурьянов. Він був одним з ідеологів перших рейвів у Петербурзі. Чи все це пов'язано між собою?

**О. С.:** Да, первый фильм про «Кино» снял Лысенко. Он будет снимать про Гнилицкого фильм. Тот фильм я смотрел еще на первом этапе перестройки в актовом зале Института Рыльского. Нам устроили закрытый просмотр. «Вот куда идет культура!». Перед этим было обсуждение диссертации: кто-то написал про Кулиша или Хвылевого. Борьба с одной стороны с киевским буржуазным национализмом, а с другой стороны было обсуждение фильма. Так что я его очень хорошо помню, он снимал еще на Харьковском массиве, где были еще пески. И там снимался Гурьянов, Григорян и Цой. Грубо говоря, само движение клубное появилось и набрало обороты в самом начале 1990-х годов. Рейв-культура, «Птюч», его невозможно было читать. Это дизайн ради дизайна, кислотная эстетика, вся эта флуоресцентная палитра, это от панк-культуры пришло. Плюс дошедшая психоделическая революция. Чича [ред. Ілля Чичкан] неправильно сказал, не столько с Москвой, сколько от такого деятеля Кострова, у него была группа «Нож Фрау Мюллер». Есть это все в журнале «Наш», наследника «Птюч» на нашей почве. Но начало 1990-х – это первые-первые клубы с мощными дискотеками. В основном они проходили в Москве. Существовало три точки, если брать всесоюзный масштаб, хотя Украина – это четвертая точка: питерский рок («Аквариум», Майк Науменко, знаменитый основоположник волны), московский (Вася Шумов) и Свердловск, Екатеринбург (Nautilus Pompilius», «Агата Кристи»). Киев, Харьков и Львов можно отдельно рассматривать («Братья Гадюкины» чуть позже появились).

Сейчас много электронной музыки. Она была еще в советское время – вот группа «Зодиак», например. Но все равно электронная музыка характерна для определенного круга, как и сейчас. На Паркомме был хеви метал: О. Голосий слушал тяжелый рок. Группа «Ария» звучала на Паркоммуне. В Киеве тоже были хорошие группы: «Раббота Хо», «Коллежский Асессор» очень продвинутые были, ранний «ВВ». Это ж нечто! Не то, что сейчас «Країна мрій». Это «Танці»! При чем такое, что ого-го. Все это живьем. В Харькове несколько групп: «Вавилон», «Утро». Очень сильные были группы. А. Гнилицкий все писал в стихах, вон у меня коробочка стоит, можно еще ползала заполнить. Это малая часть сейчас на выставке, просто выставили самое-самое. Он доктрину нашего трансавангарда тоже написал в стихах.

**М. П.:** А що ви можете сказати про тіло на Паркомуні і про гедоністичну складову? Можливо, це проявляється візуально, зокрема на фотографіях Троха?

**О. С.:** Трох сам по себе был, но он все время был как хроникер, в хорошем смысле. Он тусовщик, было с ним море выпито. Он даже делал документы, снимал для проекта того же Цаголова, «Криминальную неделю» например. Это был фото-фильм.

«Рейв-парти» сюда тоже дошли вначале 1990-х годов. Если говорить про рок-тусовку, много концертов было на Политехе [ред. ДК «Більшовик»]. Там была хорошая сцена, и там же несколько выставок проходило художественных, в том числе А. Гнилицкого, и других авторов. А потом пошел каждый своей дорогой, когда это все легализовалось, и андерграунд перестал существовать. Была даже триада, Клименко любил повторять: «Индепендент андеграунд крутняк». Что он вкладывал в это понятие, не известно.

И стали работать. Мастерские большие были, можно было разгуляться. Но сопровождалось это вызовом милиции, на Михайловской гремел весь район, аж до Майдана все гремело. А непосредственно среди друзей у нас группа «Иванов Даун» была. Это Леша Макет (Дегтярь). Одно время он в «ВВ» тоже

играл. А «Иванов Даун» одна из лучших групп тогда была. Леша у Савадова во многих проектах принимал участие, на гармошке играл. Даже появились диджеи, в начале 80-х – понятие диск-жокей. А диджей как человек, который миксует, оказывается созвучным этому движению. Художники как диджеи брали всю историю искусств и деконструировали. Вся Парижская коммуна – это не только Парижская коммуна 18-а, а и Софиевская 13, где еще у Савадова большие мастерские, а у Чичкана вообще 13 комнат. Там такие пати были, что ого-го! А дальше еще до клуба КГБ там были молодо-парижане, они потом перекочевали на Михайловскую 18-а. Это все еще мигрировало, потому что были возможности: кто-то уезжал, кто-то заезжал. Постоянно концерты происходили. И Гнилицкий тогда написал текст «Рейв-парти», по-моему, даже два письма, где-то в 1995 году. Мы получили грант, я был редактором журнала «Парта». Два номер удалось сделать. В первом номере Лена Михайловская написала статью «Вкус к клубности». Потом уже в 2002 году, когда Гельман сделал филиал своей галереи на Костельной, мы сделали проект «Наши». Тогда мы всю галерею обклеили фотографиями с тусовки, без искусства. На фотографиях было зафиксировано то, как коммунары тусуются, едят, в общем, не занимаются искусством. Если подходить к вопросу с точки зрения тела и сексуальности, гедонизм – это про ту эпоху. По-моему, художники следующего поколения оказались совсем не про это, их больше интересовала политика. Наверно прошло время, это стало модно. Они диаметрально противоположны предшественникам. Искусство трансавангарда выходило из установки на эмоциональное, чувственное, витальное.

**М. П.:** Про «криві дзеркала» Ви пишете у статті «Антропологічний зсув». Що це за термін?

**О. С.:** Да! Это не мой термин, я взял его у Прыгова. Получилось так, что это был мировой зсув. В экспрессионизме главной чертой является то, что там видно «мясо живописи». А вот этот фигуративизм был до экспрессионизма.



В гиперреализме наоборот происходило развоплощение, и телесное уходило на второй план. В качестве альтернативы трансавангарду пришла волна антропологическая, телесная, ее даже довольно сознательно культивировали новые авторы. Это и перформативная часть работы с телом. В Москве О. Кулик сделал перформанс как человек-собака. Это тоже вариант новой телесности. Появилось в мировой культуре явление киберпанк, Стерлинг, кибертело возвели в ранг. Группа «АЭС» культивировала шрамы в искусстве. Для середины 90-х характерна телесная проблематика. Мы хитро сделали для первого номера «Парты» когда мы его собирали, с Ануфриевым, с одесситами проговаривали, и решили, что все таки психосоматика (от греч. психо – душа и сома — тело), они друг на друга влияют. Таня Иллюшина написала большой текст «Тело». Хотя там она предложила несколько иллюстраций, где ее супруг делал серию документальных фотографий в психиатрической больнице. Савадов отошел от трансавангардной морочной линии. И сделал с Сенченко «Преступление и наказание» с натурщиками и с такой живописью, а-ля Лукиан Фрейд. Для Савадова это было характерно, он посвятил этому несколько работ.

**М. П.:** Стосовно самого тіла Паркомуни, чи любили комунари демонструвати себе на вулиці?

**О. С.:** Та постоянно, наряжались. Это чистой воды богемная жизнь. Был случай во время поездки в Мюнхен. Тогда Александр Гнилицкий были мужем Наташи Филоненко, я первым уехал из Мюнхена. И они меня нагрузили костюмами, которые они там купили. Настоящей чуть ли не эсэсовской формы. Долго же жили там: они 4 месяца, я меньше. Мы с К. Акиншей с лекциями там выступали. Ну, и я, когда уезжал, взял их чемодан, привез домой такой подарок. Потом они одевались в галифе, черно-белые кителя. Переодевания были постоянно. И. Исупов, после того, как садовником работал в Англии, привез какой-то костюм авиатора. Это даже можно назвать ролевыми играми. Постоянно какой-то карнавал.

История еще с гробом для перформанса «Спящая царевна» была. Он на Сенном купил для него стекло, склеил сам гроб, потом, пока снял это видео у меня в комнате, где была большая комната-студия. Гроб потом долго там оставался. Ксюша [ред. Гнилицька] спала в нем. Она была нестандартная девочка. Могла со школы прийти спиной вперед, проводя эксперимент. Потом уже стал тяготить этот гроб, и решили его ритуально- торжественно вынести.

Постоянно был наплыв тусовок, одесситы какие-то были, гости в режиме классического сквота, с возлияниями. Время такое было, больше ничего не оставалось, как радоваться жизни. Денег не было, они исчезли из природы. Рубль исчез, гривна не появилась, появились карбованцы с 10 нулями, приносили мешок, меняли на сыр и колбасу. Потом резко все заполнилось псевдо товарами: сникерсами. Ликер «Аморе» не переводился. Так что это, можно сказать, опознавательная черта. Гедонизм культивировался. Прочь от политики, от действительности.

**М. П.:** А чому, на вашу думку, виникає зараз інтерес до Паркому?

**О. С.:** Ну, закончился период. «Р.Е.П.» подвел итог: 10 лет прошло. «Молодая была уже не молодая. У нее было уже все». И «Р.Е.П.» уже тоже молодая-немолодая. Приходят те, кому уже эта проблематика не интересна. Но важно, что теперь все, что не делается, все актуально.

В отличие от Москвы, где искусствоведы выросли из недр исторического факультета МГУ, постструктурализма, мы тяготели не к вербальному, а к визуальному. У нас история ушла и осталась на уровне преданий, легенд, либо на уровне каталогов. Материала очень много, шкафов 5-6 таких. Но есть все равно есть иллюзия, что этого нет, потому что оно не описано. Одновременно каждый, кто пишет, пишет свою версию, а у всех ностальгия по совку, что нужно вести чуть ли не государственную линию.

Парижская коммуна жестко тогда себя выделяла. Я писал еще тогда, что это географический термин. Это даже не сообщество, это способ существования,

стиль жизни. Ее не собрать, но это и не надо собирать. Но если бы я делал эту выставку, Парижской коммуны, в PinchukArtCentre, то мне нужно было бы делать каждый день новую выставку, потому что сегодня Голосий сделал столько работ ночью, Гнилицкий столько. И эту ночь надо зафиксировать в отдельной выставке. А Ксюша и Таня делали уже больше легенду, но у них получилось хорошо. Именно их виденье. Многие работы не доступны сейчас, невозможно это все собрать.

А во-вторых, дефицит. Вроде полная иллюзия, что художественное «життя вирує», что аж трещит. Истории искусств есть, но время настолько быстро уходит, что не только свидетели могут наговорить половину красивых сказок. Голосий кстати сказки свои писал. Все равно какая-то история должна быть. При всем этом внешнем треске каждый день – открытие. До 1994 года все документы, все в самиздате, на машинке набрано. А уже со второй половины 90-х есть даже видео. Некоторое поплыло, но что-то удалось сохранить.

Зная мировой контекст, не совсем повезло нам. Как сказать... не повезло с системой отношения общественности к современному искусству. Отсюда отсутствие институциональности, которая могла бы все это зафиксировать. До сих пор это все удел энтузиазма. Потому оно на уровне любителей, в значении того, кто любит, а кто не любит.

Была еще акция «Три слона», которую делал Валик Раевский. Он был художником, подрабатывал моделью, учился на графике, оформлял выставки, тут выступил в роли куратора. Эту акцию он делал как художник, а В. Цаголов участвовал как перформер. Это было в 1993 году на склонах вокруг Художественного института. Тогда я читал М. Шолохова, поскольку я тоже долго на Дону жил. Эта гора была местом, где мы все тусовались. Милиция гоняла там постоянно. Это была гора напротив Замковой горы. Он взял из детских площадок горки в виде слоников, мы снесли их туда, а потом там все время проводили фестиваль «Ветра». Не назову это даже

перформансом. Закончилось это хеппенингом – сожжением слонов. Такой фейк. Сам факт, что весь смысл этого в сожжении.

**К. Р.:** Розкажіть, будь ласка, про перформанс «Можна їсти те, що можна їсти». Хто їв цей торт?

**О. С.:** Во-первых, кто его пек! Это все при мне происходило на Парижской коммуне. Пекла первая жена Соломухи, Тамара, мама Кристины Соломухи (украино-французской художницы) и другие девочки из тусовки. Торт был в виде зиккурата Вавилонской башни. Вообще, это период у Цаголова, когда он серию перформансов сделал: «Я больше не художник» в галерее Blank Art; «The End», где ему укол делали до потери памяти.

Если раньше в его перформансах все сообщество принимало участие, то тут он сам был в главной роли. О. Бланк договорился с реанимацией. Все почестному: пришел, разделся, на каталку положили, повезли в операционную, сделали укол, 10 минут он там пролепетал по-осетински, потом пришел опять в себя. Камера это просто фиксировала, но довольно эффектно, потому что был хороший оператор.

Если говорить о «Можно есть то, что можно есть»: был выставочный зал Союза художников напротив Оперного театра, на Владимирской. Это был лакомый зал, где можно было по договоренности запускать проекты. План выставок составлял я. Туда попадали только хорошие выставки. Чем зал особенно был хорош: там было два уровня – бельэтаж, вниз можно было спускаться по лестнице, где было неплохое пространство. Там также возможно было клубные вещи делать, часто играли музыканты. Этот перформанс проходил в форме застолья: большой стол, вся тусовка пришла. Возможно, под влиянием фильма «Большая Жратва» Марко Феррери. В галерее О. Бланка проходила также выставка «Тайная вечеря» (1995). Это была коллективная работа: Лера Трубина была автором идеи, каждый художник приносил свою еду в виде произведения искусства, а пожирали все.

Был период такой, что исчезло все: ни вина, ничего. Кто-то узнал, что из Молдавии везли огромные пятилитровые бутылки какого-то шмурдяка. На Дашавскую в скульптурные мастерские завезли. На открытие выставки «Штиль» закупили где-то пятьдесят таких баллонов, закатанных крышками. Кто-то в момент афтепати отрывал отверткой, шмурдяк разливали в стаканы, банки, напоминало это все пиршество греческий симпозиум. Ничего цивильного не продавалось. Это тоже продолжение пожирания всего и вся. Можно еще вспомнить знаменитую акцию одесситов – «Очищение». Ганкевич, когда в Москве все исчезло, привез всеядности из одесского Привоза. Они разложили это все в галерее, на мониторах шло видео, где происходил ритуал «очищения» – знаменитые тыквенные буддистские клизмы. И все это для голодной снобистской публики, огрызающейся постструктуралистскими терминами. Перформанс строился на противоречии. И также можно отнести к традиции гедонизма подобные очистительные процедуры.

В этом ключе перформанс «Вавилонская башня» [ред. «Можна їсти те, що можна їсти»] проявил то, что витало в воздухе.

**К. Р.:** Вам не здається, що текст «К преодолению ритуала» до перформансу намагається його легітимізувати?

**О. С.:** Текст существует сам по себе, действие само по себе. Это общая практика. Чем больше несоответствий, тем лучше. Иллюстрирования и пояснения не было. Отсюда и герменевтика: желание уйти от первоначального смысла в какие-то дебри истолкования. За основу была взята книжка «Волшебный мир русской сказки» Проппа – настольная книга «Медицинской герменевтики»: инициация, мифологемы и прочее.

**К. Р.:** Хотілося ще дізнатися про концепцію «Твердого телебачення». Вона базується на роботах Ж. Бодрійяра?

**О.С.:** Даже не знаю, ну не без этого. Трудно сказать, что первичное. Может, от «Пещеры» Платона. Что важно: идея – отражение, тени. Сначала мы

видим отражение, а потом событие. Мы актеры этого новостного спектакля или мы его сами создаем? Мир существует для нас как какая-то фикция, которая где-то снимается. Где-то сейчас идет съемка. Цаголов сам придумал эту теорию. Его интересовали новости как первооснова. А мы уже как воплощенные, сошедшие с картинок и исполняющие роль. Он несколько проектов в этом русле провел: «Карла Маркса – Пер Лашез (Расстрел парижских коммунаров)» на Городецкого, и «Реанимация» [ред. The End].

**К. Р.:** Як проходив похорон Голосія?

**О. С.** Мы не были на его похоронах. Получилось так, что он исчез. Леся Заяц в интервью говорила: «Он был как матрос, в каждом порту была своя зазноба». В Днепре у него был дом, в Кишиневе кто-то еще, в Москве в некоторых точках, в других городах в рамках СССР. Он мог сорваться и уехать, а через месяц приехать с охапкой хостов, шедевров, поработать какое-то время на Паркомме, а потом снова уехать. Когда он исчез, его никто не искал. Мы приехали из Мюнхена в депрессии: тут развал, а там совсем другой мир. Мне повезло, меня раньше повезли на месяц в Хельсинки, в мир вошли через Финляндию. А кто сразу поехал в Мюнхен, тот получил шок, стресс – у кого-то kleptomania развилась, как у Дульфана. Не зря цитировали, что Голосий заплакал. Когда границу перешли в Германию, вышли в Нюрнберге, он заплакал: всё сияет после помойки, хотя Киев все-таки город хороший, но все равно в каком он состоянии тогда был. Гнилицкий подошел и сказал ему: «Не плачь, Слон, все опять будет хорошо, все опять будет плохо». Вернулись в непонятно что, СССР развалился, денег нет, художники не нужны никому были, горбачевская эпоха закончилась. Вся надежда на этот сквот. Понятно, что Голосий долго не мог прийти в себя и постоянно злоупотреблял. Он поехал к Овчаренко, тот его успокоил, дал ему 2000 фунтов стерлингов (его нашли как богатого иностранца). Постоянно под кайфом был после поездки – ЛСД вызывает галлюцинации, желание летать, проводить эксперименты с телом. Гуляли в Ботаническом саду, потом

разошлись, а он остался один. Утром его не было, но никто и не подумал даже искать, «ну поехал куда-то, в какой-то другой порт». А получилось так, что он, полетел, а башня была высокая. Потом уже рабочие рассказывали, что утром жуткие травмы получил, несовместимые с жизнью, но был еще живой какое-то время.

С его мамой у меня были хорошие отношения, такая подруга была, приезжала на Паркоммуну. Проходит две недели, мама его звонит: «Олежку там не видно?». «Та нет, в Москву, наверное, поехал или еще куда-то». Потом проходит чуть ли не месяц, мы начинаем звонить в Москву, у него там несколько мастерских было, Овчаренко ему их снимал. Никто не видел. Начинаем уже тайком от мамы прозвоны по местам, где он может быть – его нигде не видели. Плохая мысль начинала подкрадываться, тем более, что расстались все в таком состоянии расширенного сознания. Ну и маме не говорили долго, что найти не могли. Овчаренко звонил: «Куда Олег делся??». Прошло больше месяца, и его мама сама приехала, пошла по моргам, и там нашла его тело, идентифицировала уже лежащего больше месяца. Естественно, она резко негативно была настроена – невольные виновники – «вы вот тут, а Олега нет». Она даже думала, что мы могли его из зависти столкнуть. У нас у самих комплекс вины непонятно за что. Никто ж не вливал вещества, не заливал. Что толку, чтоб его на второй день нашли? Не искали потому, что думали, что это норма его поведения. Тело мама его забрала и плохо стала относиться к Парижской коммуне, и понятно, что на похороны никто не поехал. В Днепре его хоронили. Когда уже пришла чуть-чуть в себя, она приехала забрать картины и стихи у меня к себе в Днепр. Потом уже встречались на выставке в 2003 году в Национальном художественном музее. Со мной она поддерживала отношения вполне нормальные, но уже не обняться, все равно трагический кол пронзил. А с другими она вообще не общалась.

**М. П.:** Чому тоді виникла така увага до медицини: «Медицинська герменевтика» чи «Мікрохірургія ока»?

**О. С.:** Еще и «Калипсо»! Глеб Катчук – одесский автор, который участвовал в проекте «Парниковый эффект», сделал работу «Апокалипсо». Это обезболивающее, которое колят при родах. Его использовали в психоделике, в 1990-е калипсо вместо ЛСД употребляли многие. Герменевтика – это возможности множества истолкований. А «медицинская», трудно сказать почему. Еще проекты были связаны с такой терминологией: «Фантомные боли», например. Возможно, это поворот к физиологичности, телесности.

**М. П.:** Розкажіть про об'єднання «Київський вокзал» в 1970-х роках.

**О. С.:** Это скорее такая метафора. Имеются в виду киевских и львовских группы художников. Во времена СССР Киев все равно был оплотом соц.культуры, все прогрессивное, модерновое пресекалось на корню. В поисках лучшей доли все уезжали в Москву. Вот у обвиненного в национализме Гуменюка не было возможности работать в Днепре, и он уехал в Ленинград. Отсюда все уезжали. В основном Москва была плавильным котлом в интернациональном плане. В 70-е мейнстримом был гиперреализм или фотореализм. В Киеве было несколько первоклассных художников: Базилев, Гета, Шерстюк. Гиперреализм стал ведущим направлением, они прекрасно это делали. Школ гиперреализма по СССР было несколько – в Эстонии, Армении, Москве, –одна из основных была в Киеве. Эти художники – коренные киевляне, но уехали в Москву. Базилев, Гета и Шерстюк там остались. Еще были Филатовы Николай и Светлана, Игорь Копыстьянский из Львова. Филатов вошел в группу «Детский Сад», Виноградов и Мизиано о них писали. Потом Филатов перешел на новую волну «новых диких». В первой половине 80-х годов эти трое киевлян, Филатов и Копыстьянские, основали группу шести выходцев из Украины, гиперреалистов. В шутку их называли художниками «Киевского вокзала». Это была зона свободы. Я с Филатовым познакомился в мастерской у Шевчука,



там собирались металлисты, группы, были постоянно дискуссии. Туда навещался Людвиг, шоколадный магнат, который собирал коллекцию (есть музей Людвига в Будапеште и в Кельне). Он активно приобретал работы. Каталог «Эмигранты» Музея современного искусства, который был сначала на Братской, а потом переехал на Глубочицкую. На Братской директором был Миша Шевченко, он сделал выставку «Эмигранты». В каталоге есть интервью с воспоминаниями об этом периоде, «Киев-Москва».

**Додаток Б. Інтерв'ю з Василем Цаголовим, проведене авторкою дослідження (23.03.17). Інтерв'ю подається мовою оригіналу.**

**Василь Цаголов:** Честно говоря Парижская коммуна меня уже задолбала. Все про нее говорят, а я как-то достаточно скептически к ней отношусь. Не только у меня, а вообще, период был малоинтересный, я считаю. Интересный только в том смысле, что после развала СССР, когда было только официальное искусство, появилось какое-то «другое», но в отличии от остальных, для которых «другого» было достаточно, для меня этого было мало. Но были хорошие работы, хотя, что такое хорошая работа. Этого тоже мало. Красивые, талантливые. По персоналиям все, кто были на Паркоммуне, они все профессионалы. Нет, то, что я говорю вообще, наверное, неправильно, надо дифирамбы петь, потому что это в историю войдет, а сами художники говорят довольно сдержанно. Но вот что классно было – была свобода. Были талоны и купоны, в магазинах ничего не было. Но была свобода. Это период свободы и в искусстве и в поведении, если их разделять, это было самое классное время, 90-е годы, и у нас, и в России. У меня даже в голове не было такого, что это можно, а этого нельзя. Был просто внутренний цензор. Потому что тупо какую-то порнографию делать, эротику допустим можно, но есть какая-то грань, после которой это не очень интересно. Поэтому была свобода, и не было ограничений, кроме тех которые художник сам себе устанавливал. Можно взять на примере Гнилицкого, Савадова и меня. Это те, кто балансировали на грани дозволенного (в смысле общественной морали). Хотя это тоже смотря с чем сравнивать.

**Ксенія Рибак:** Чому ви звернулися до перформативних практик?

**В. Ц:** Тому що. Как кто-то из политиков сказал. «Почему?», а он: «Тому що». Это был период, когда в начале, в самом-самом начале, 90-х еще живопись

была, кто-то еще занимался ею, а потом всем надоело. Почему я потом скажу, может быть. И у нас, и по всему миру не было интереса. Тогда живопись умерла, она каждые 10 лет умирает. Она умерла и все, кто раньше, кто позже, я раньше на Паркоммуне, отказались от нее. Хотя я обычно такие заявления не делаю.

Вообще весь перформанс. Кроме акционизма, хотя и акционизм иногда бывает, ряженный, театральный. Весь перформанс постановочный. Но вот то, что у А.Бланка делалось в галерее, чем это интересно: там было оглашение контракта между галеристом и художником [ред. «Догоговір працевлаштування», 1995 р.], ничего, вроде, интересного не происходит: художник задекларировал, что он собирается делать. Грубо говоря, все сводилось к нашей борьбе - моей с галереей. Но дело в том, что мне важно было, чтобы не было никакой театральности, все конкретно.

На Паркоммуне было два перформанса: «Можно есть то, что можно есть» и «Карла Маркса – Пер Лашез», еще я делал видео «Молочные сосиски». Столетиями была картина, скульптура, естественные жанры. И поэтому был голод, но при этом было принципиально важно не заниматься картиной. Несколько лет у меня были только инсталляции, видео, перформанс. В 90-е, когда выходил журнал «Парта», я давал интервью Соловьеву, где говорил, что вижу перспективу для художника в переходе от экранной культуры к перформативной. Кроме того, я сам по себе такой, что не лезу в камеру. Есть идея, желание, необходимость. Хотя, на бытовом уровне у меня нет такого желания. Тогда я видел смысл в переходе к перформативной культуре. Это касается уже не живописи, а коллективного увлечения медиа.

**К. Р.:** Розкажіть, будь ласка, про ваш перформанс «Можна їсти те, що можна їсти».

**В. Ц.:** Там был здоровый торт в форме Вавилонской башни. Была тусовка, торт был настоящий, нормальный. Перформанс был плохим, но торт был хорошим. Это был мой первый перформанс, можно было его не делать.

Можно не делать то, что можно не делать. Вот так правильно. Но вот «Расстрел парижских коммунаров»... Это хороший перформанс, потому что было место, время и тема. В том смысле, что вся остальная художественная среда не очень любили Паркоммуну, может быть, потому что они завидовали, что мы успешные, у нас все хорошо и мы им мешаем жить. И к этой нелюбви добавилось еще то, что нас выселяют. Плюс это период криминальной революции. Все сложилось.

Сам «Расстрел» был в жанре криминала. И там был какой-то текст, ну тоже говняный, наивный. Ну, это было так, потому что сейчас я десять раз подумаю, каждое слово взвешу. И лучше не говорить, чем говорить не точно и не то. Тогда у меня понимания этого не было, я был моложе. Это было так: «Оооооо! Щас я зрблю!». И это касается не только перформанса. Было попадание, было молоко. По аналогии со стрельбой. Я о себе говорю, хотя у других было тоже самое. У всех разная самооценка, но пусть они сами себя и другие их оценивают. Поэтому я достаточно трезво и иронично ко многому из того, что происходило, отношусь.

В расстреле принимали участие коммунары и расстрельщики-застрельщики коммунаров. Раевский и Чичкан – стреляли. Привез их на своей машине Исупов. А «коммунарами» были Александр Гнилицкий, Олег Сидор-Гибелинда, это мой главный герой и персонаж, Наталья Филоненко и Максим Мамсигов. А я тогда смотрел за всеми и говорил, что делать. И потом возле них я разлил томатный сок и раскидал листовки с текстом.

**К. Р.:** А не пам'ятаєте, про що там йшлося?

**В. Ц.:** Я не хочу даже вспоминать. Там было написано о теории «Твердого телевидения». У меня была тогда такая теория, и в рамках нее было много акций и видео. Самая точная – это «Студия твердого телевидения». Вот за это мне не стыдно. За текст, который был написан к студии твердого телевидения. Два раза это происходило в Центре Сороса. Второй раз был иностранный куратор. Он приехал выбирать работы, и выбрал меня. Он

спросил, про что эта работа, и только я сказал два предложения, он уже: «Все... Это капец! Зачем вам эта выставка!». То есть уровень этой работы и текста там был высокий и я, конечно, такой оценки не ожидал.

Важно сказать про сам текст. Если вспомнить в двух словах: в медийную эпоху меняется экзистенциальная парадигма, и на смену «быть – это значит быть в мире», приходит «быть – значит быть показанным». И, исходя из этого, телевизионная студия и прямой репортаж обретают какие-то онтологические функции, то есть они диктуют чему быть, а чему не быть. Есть только то, что показывается в прямом эфире. Все остальное – это ничто, этого нет. Но в тексте конкретнее.

**К. Р.:** Можна говорити про концепцію «Твердого телебачення» починаючи з виставки «Світ без ідей»?

**В. Ц.:** Тогда ее еще не было. Оно появилось впервые на «Карла Маркса – Пер Лашез». В этих листовках уже была концепция, но она не была сформулирована четко.

**К. Р.:** У тексті «До подолання ритуалу» ви говорите про ваше ставлення до тіла...

**В. Ц.:** Вот смотрите, эти тексты, вот кто-то вам дает. Нельзя ими пользоваться! Потому что Соловьев, все черновики у него! Все гамно это! Ну, мое, но я ж говорю, что оно плохое. Что я там про тело пишу? Сейчас я поинтереснее могу сказать. Я не помню уже, если честно. Я что-то ляпнул, забыл и думать не хочу. Вы как следователь ловите меня на чем-то, а я уже не помню. «В глаза смотри!».

Потом это был очень ироничный текст. Нельзя это серьезно воспринимать. Это как анекдот для публики. Люди, когда они приходят на выставку не то, что не хотят думать, но не хотят чтобы их грузили. Еще лучше их развлекать, но пока развлекаешь говорить им умные вещи. Если хочешь быть эффективным – надо быть хитрее. Мне не нравится агрессивность, хотя я эксцентричный.

Вот текст не заумный даже, он дурацкий. Не надо про этот текст ничего писать. Вообще в мусорный ящик выбросить. Надо сохранять лучшее, а не худшее.

Еще был перформанс во Львове. Это был интересный перформанс. С Сидором-Гибелиндой. Он как травести публично в кафе переодевался, натягивал колготки, красился, проекция была с эротическими картинками. Олег был за ширмой, но она была прозрачная. Тогда я не был перформером, я контролировал. Владко Кауфман мне помогал организовать этот перформанс во Львове. Благодаря ему это вообще состоялось. Не было скандала, нас за шею не выставили. Но со Львовом мы не были особенно связаны. Я ездил туда несколько раз.

**К. Р.:** Як ставились до Паризької комуни інші художні спільноти?

**В. Ц:** Была неприязнь. В основном от Группы нефигуративной живописи. Но не только от них. У них была ненарративная живопись, а нам нравилась нарративная. Я еще когда-то в каком-то интервью ляпнул, что в абстрактной живописи невозможно высказывание, это только мычание. Они обиделись. Сейчас я так не говорю. Для меня существует плакат – понятное высказывание. Или иллюстрация, когда можно понять о чем это, а когда просто какие-то пятна, то я не могу понять. Но не хочу никого обидеть.

**К. Р.:** Чи брали ви участь у вечірках на Паризькій комуні?

**В. Ц.:** Я старался в них не участвовать. Потому что у меня пуританское воспитание, а я, несмотря на академию, родился в селе далеко отсюда. В семье были моральные принципы. Тебя воспитали так, а потом ты всю жизнь борешься с этим воспитанием. Во многом это неправильно. Во многом эти принципы мешают быть счастливым. Я имею в виду не только отношения между женщиной и мужчиной, а вообще. Появляются определенные ограничения: это можно, а это нельзя. А оказывается можно гораздо больше, чем ты предполагаешь. Но кому-то лучше, чтобы все запрещено было. Кому-то можно, кому-то нельзя. Во мне сидел запрет. Но не только поэтому.

Я присоединился позже к Паркоммуне. После академии я уехал на какое-то время (года полтора). В академию я поступил сам, а потом меня отослали как в ссылку. Я хотел остаться в аспирантуре, а мне сказали: «Слушай, какая аспирантура? Езжай к себе домой, чтобы мы тебя больше не видели».

**К. Р.:** А чому? У вас же дуже хороша робота була дипломна.

**В. Ц.:** Как раз потому. Не только дипломная работа. А на протяжении всей учебы были хорошие работы. Особенно первые годы. В конце учебы я делал и то, что им надо. Но первые годы я старался делать то, что я хотел. И так возник с преподавателями конфликт. Они это запомнили. Но это только работы. А так тихий, спокойный. Не скандалист, не алкоголик. Нечему придраться. Нормально. Но они запомнили надолго, и сейчас помнят.

В период академии никаких сквотов не было. Была только академия, а сквоты уже позже возникли. На Франка мы недолго побыли и переехали на Паркоммуну. На Франка я почти ни с кем не общался, хотя знал их я еще с академии. Голосий ко мне ходил в ученики. Уважал. Гнилицкий тоже. Они были помладше, но я уехал, а многие изменения произошли за эти полтора года моего отсутствия. И мне надо было наверстать упущенное – наверстал. На Франка я сделал только одну работу. На Паркоммуне я много работал, но у других медленнее шла работа. Может период был такой: не обожрались еще. Но дело не в количестве.

**К. Р.:** Чи пов'язана насилля у ваших роботах безпосередньо з періодом 90-х?

**В. Ц.:** Криминальная революция и насилие – как братья близнецы. Фотофильм мой был еще до появления Тарантино у нас. Что-то такое витало в воздухе. Сперва этого не было, пока был Союз. Скрывали все. Потом наоборот захлестнул криминал: публичные убийства криминальных авторитетов, смотришь, а в новостях разборки постоянно. Появилась мода на такое, в основном, в кино.

**К. Р.:** Чи була агресія до Паркому зі сторони звичайних людей? Ви досить дивно одягались, виглядали на вулиці інакше. Сьогодні до неформальної молоді досить агресивно ставляться.

**В. Ц.:** Случайно получить за что-то можно было и тогда, гарантий не было. Но, что касается свободы, 90-е годы не только для меня были более свободными. Не было такого как сейчас. Одежда нестандартная, прическа, поведение. Но тогда мне кажется не вызывало такой агрессии как сейчас, такой реакции. Я думаю, что это связано с тем, что тогда для власти мы не представляли опасности, художник не представлял для власти опасность, сумасшедший не представлял опасность. А сейчас они боятся всего, поэтому все запрещают.



**Додаток В. Стаття Катерини Стукалової з журналу *Terra Incognita* «Дрейфуючи навколо Вавілонської вежі». З архіву PinchukArtCentre.**

Останнім часом київські шанувальники красних мистецтв стали свідками одразу трьох акцій, проведених художником Василем Цаголовим, — виставки «Гума почуттів» (грудень 92-го), інсталяції «Світ без ідей» (лютий 93-го) та перформансу «Можна їсти те, що можна їсти» (березень 93-го). Наважимося висловити припущення, що всі ці акції ілюструють етапи певного шляху, послідовно розвивають одну авторську концепцію, варіюють одне коло ідей.

Уявлення класичної філософії про існування певної першородної субстанції, що віддзеркалюється в усіх знаках цього світу, відбивається в усіх його явищах і завдяки інтуїції та аналізу може бути досягнута людиною, досить скептично оцінюється у нинішньому столітті. Інтуїція, а дискурс її поготів, не визнаються більше універсальними засобами пізнання; кількість інтерпретацій набагато перевищує кількість феноменів, що інтерпретуються. Знанню відмовлено в праві на достовірність; явища ж одержують набагато більші права, ніж право просто відображати щось. Вони цікаві своєю безпосередньою й яскравою тілесністю, цікаві як події, що розвиваються за своїми власними законами. Так від структуралістської лінгвістики, що шукає ту ж саму Істину через жорсткі моделі тексту, ми переходимо до журналістики, кримінальної або світської хроніки, де текст — лише привід заінтригувати і вразити реальністю факту, а не відкрити в ньому вияв Незмінного або Вічного.

Саме такий перехід, на мій погляд, здійснив Василь Цаголов, зафіксувавши його стадії в трьох згаданих акціях. Виставка «Гума почуттів» складається із семи живописних робіт, у яких власне зображення (ремінісценції кадрів голлівудських вестернів і мексиканських «мільних опер», глянцевиx обкладинок популярних журналів і закличних реклам)

щедро доповнювалося розгорнутими текстами. Такий принцип загалом не новий, та в даному разі застосований він вельми оригінально.

Незважаючи на наявну «структуралістську» роботу з текстом, він вже «відчужується» суворим графічним виконанням і до того ж не зв'язаний із зображенням так тісно, як, скажімо, в роботах московських концептуалістів. Текст і зображення, навіть пов'язані сюжетно, все одно чітко диференційовані, існують автономно і навіть взаємозамінюють одне одного (скажімо в роботі, де текст подано німецькою, що змушує глядача старанніше розшифровувати зображення). Справді, усі теми картин підкреслено наративні: локальний епізод, зафіксований на полотні, легко може бути розгорнутий глядачем до історії за канонами пригодницького або мелодраматичного жанру. «Тілесність» і «подійність» зображуваного вже починають проступати крізь убористий текст і постмодерністську гру з цитатами з Борхеса і відлуннями «Плейбою».

Крок до подальшого вивільнення «тіла» зроблено художником у наступній серії робіт. Невідомо, наскільки випадковий цей збіг, але тенденція до інтригуючої подійності, що явно відноситься до описаної вище концепції відмови Першородному. Щось у праві на універсальність, міститься вже в самій назві акції. Платонівському «світу ідей» Цаголов імперативно протиставляє «світ без ідей».

Василь заперечує, що викликає на суперечку самого Платона. Можливо, й так. Філософа викликає на дискусію час, а художник просто «пеленгує» це. В тексті, написаному Цаголовим для буклету до інсталяції, є багатозначна фраза: «Світ — це просто потік... подій, про які досить розповісти як про щось лінійне».

Інсталяцію складало три компоненти: розвішані на стінах фотографії сконструйованих макетів, що представляли застигли сцени на тлі

індустріальних пейзажів: цегляна стіна в центрі залу; телевізори, на яких відтворювалося напівфантастичне зізнання самого художника про випадок, мимовільним свідком якого він став. На жаль, ці частини, на мій погляд, не були зв'язані настільки органічно, аби створити власне простір інсталяції. Хоч, можливо, заявляючи про втрату світом цілісності, Цаголов мав рацію і в такій організації простору. Демонструючи хаотичність безідейного світу, автор прагнув здобути цілісність за допомогою репрезентації подій, звільнених від будь-якого ідеологічного або філософською підґрунтя. До речі, важливість для розуміння цієї акції «лінійного смислу» була відзначена усіма, хто писав про інсталяцію.

Продовженням процесу відходу від структур мови і занурення в стихію життя став перформанс «Можна їсти те, що можна їсти». Втома від раціоналізму тексту, пошуку його нової, «тілесної», якості була виявлена тут якнайвідвертіше. Нову роботу Цагорова — торт у вигляді Вавілонської вежі — можна просто... з'їсти. До речі, форма цього кулінарного шедевра — це ще рудимент текстових пошуків, що механічно провокує на біблійні асоціації навіть найодержимішого гурмана. Я вбачаю в цьому сумну констатацію того факту, що шлях від химерних філософських мудрувань до природного плину життя ціною втрати сенсу, так само приречений на невдачу, як і будівництво Вавілонської вежі. Бо від сенсу і спроб інтерпретування все одно не втекти. Текст продовжує самостійно існувати і навіть диктувати нам правила гри...

**Додаток Г. Василь Цаголов «К преодолению ритуала» (авторський текст до перформансу «Можна їсти те, що можна їсти»). Текст подається мовою оригіналу. З архіву PinchukArtCentre.**

22.03.93 г. 17.00-20.00

г.Киев, ул. Владимирская, д.51/53

### **К преодолению ритуала**

Видится мне, что все множество представлений о мире ( картин мира), равно как и суждений об их истинности или, наоборот, ложности —это только непереваримый ком конвенциональных условностей. Вовсе необязательных. Поэтому я оставляю все это для того, кого волнуют проблемы жизни и смерти, эволюции сознания, и обращаю все пристальное внимание к телу, достойному большего уважения и сочувствия. И я скорее склонен относиться к миру, к реальности, к существованию, как к чему-то фронтальному, напоминающему пусть и динамическую, но плоскую галлюцинацию — что-то вроде задника на театральной сцене или огромной теледиорамы, — чем думать о теле, относиться к нему, как к паре ботинок: поносить и выбросить.

Опуская разговоры о справедливости или несправедливости такого отношения к телу, в частности, со стороны философии и религии, скажу, что мыслимый мир без завернутого и устойчивого понятия «тело» грешит, на мой взгляд, ущербностью —он неинтересен. Надо ли говорить, что речь здесь не о йоге и внутренней алхимии, и уж не о космогонии тела —тело не средство, не универсальный конструктор-трамплин для странствующего сознания. И если все-же мир для нас априори реален, материален ( хотя вижу как раз обратное: он не материален, а визуален, т. е. явлен как глобальная не ограниченная пространством голография), то вряд ли в нем есть что-нибудь

более сущностное и ценное, чем тело. Под телом я подразумеваю буквально: кусок мяса. Недопонятый, недооцененный. Но при этом я не исполнен какого-либо трагического пафоса – ведь, повторяюсь, у меня другие представления о мире, о реальности. И я живу ожиданием –увидеть телевизионные помехи (телеэффект) в натуральном пространстве.

Видится мне, что у тела, куска мяса, в ситуации обоюдной немoty – сознания к телу и тела к сознанию –нет другого выбора, кроме как отдельно самостоять в мире (опять же если разделять по договоренности идею реальности мира) и решать каждую секунду одну и ту же задачу –выживание. Тогда как сознание неустанно говорит мертвым языком о затаканной экзистенциальной проблеме–жизни и смерти. Однако, еще раз подчеркну, предмет моего пристального внимания–тело. А если уже конкретно, о самом перформансе со сладким, Вавилонской башней-тортом, еще и поедание.

Поедание как нормальное проявление тела, а совсем не что-то отвратительное, сатанинское в духе попсовой мистики, и уж совсем не что-то фрейдистское – я не склонен видеть в поедании что-либо гнусное, не угодное Богу, как не склонен усматривать и сублимацию. Нет в поедании и ничего вербализируемого, верифицируемого, болезненного множества смыслов и значений –для меня это единственно: визуальное. Не больше, но и не меньше того.

Сооружение Вавилонской башни-торта есть напоминание об известном мифе и одновременно указание с помощью этого конкретного и удобного символа на богоборческий характер человеческих помыслов. Говоря современным языком –на интенциональность и структурируемость сознания, отчаянно множащего мнимое, наделяющего это мнимое конструкцией и телом с тем чтобы вытащить помысленное в реальный, натуральный мир.

Поедание Вавилонской башни-торта если опустить противоречивые

предания или толкования о божьем промысле в разрушении башни, — есть попытка преодоления поеданием странствующего и затем растворяющегося в мнимом сознания. За телом мне видится эта привилегия, а не за сознанием, которое тщетно силится умереть или притвориться мертвым, дабы только избавиться от собственной заданости.

Хотя, повторюсь в который раз, мое представление о мире, о реальности иное — для меня это визуальный эффект, тело-изображение. Так что, я не вижу необходимости и какого-либо смысла как и в сжигании сутр, так и в поедании Вавилонской башни-торта. И все же это ведь и торт: можно есть то, что можно есть.

В. Цаголов

22.02.93 г. Киев

**Додаток Г. Текст угоди до перформансу «Контракт працевлаштування»  
(Галерея Blank Art). З архіву PinchukArtCentre.**

## ВАСИЛИЙ ЦАГОЛОВ

"...Кураторство для меня, как и для Александра Бланка - продолжительная по времени совместная акция, в которой каждый из нас, преследуя свои личные цели, попытается использовать другого. Не буду скрывать - в этом качестве я намерен всеми доступными средствами, хорошими и плохими, а главное - целенаправленной работой, покончить с выставочной деятельностью галереи "Бланк-Арт". Я считаю, что основополагающий в искусстве принцип "показа" изжил себя и сковывает художника. Подобная позиция будет близка тем из моих коллег, для которых не существуют или не столь важны, как узкопрофессиональные проблемы в искусстве, так и устоявшиеся нормы морали.

Намерения Александра Бланка мне недостаточно известны. Очевидно они могут и будут расходиться с моими. Время покажет чья возьмет!..."

## АЛЕКСАНДР БЛАНК

"...Мой контракт с Василием Цаголовым есть не что иное как регистрация первого опыта, осуществляемого в рамках обширной исследовательской программы, которая возникла в лаборатории "Бланк-Арт".

Содержанием предстоящей серии экспериментов является применение к Художнику - Василию Цаголову - всего многообразия репрессивных мер Власти, ставших уже обыденной нормой в современном нам обществе. Диапазон этих репрессий представляется мне бескрайним: от общепринятых норм морали до любых форм общественного договора и права. Столь же бескрайним и многообразным я предвкушаю удовольствие от разрушения этих норм, ставших тюрьмой для Художника.

Задача Василия Цаголова (в данной программе - Художника) - стать безукоризненной машиной Власти, голой функцией преступления любого рода норм, ценностей, смыслов, на которых возводится всякая властная структура. Собственно говоря, я не вижу никого, кто уже сегодня настолько преуспел в этом благородном начинании (т.е. преступлении).

Карты сланы! Посмотрим - удастся ли Художнику найти правильные ходы в этой игре без правил, затеянной мною с ним от лица Власти..."

Из официальных выступлений В.Цаголова и А.Бланка на подписании контракта, состоявшемся 28.02.95 г.



BLANCART



Додаток Д. Текст В. Цаголова до перформансу «Я більше не художник».

З архіву PinchukArtCentre.

*Валерс, я більше не художник*

#### ОБРАЩЕНИЕ

Художнику сегодня необходимо осознать обреченность своего положения - искусство, на обусловленной, мнимой или возможной "территории" которого свершалась его параноидальная бесполезная практика, вряд ли сможет адаптироваться к новым, предъявляемым реальной жизнью условиям: пользе и целесообразности. Период внушения и навязывания "высосанных из пальца" всеобщих идей, как и частной творческой проблематики, различных комплексов завершается.

С реабилитацией в сознании целостной материалистической картины мира, здравого смысла, любые, самые изоциренные попытки реорганизации или расширения этой "территории" формальным дилетантским обращением к другим сферам деятельности, ее механического приживления к реальности привычными, полными откровенного нарциссизма артистическими жестами, уже не принесут ожидаемого результата. Тактика "беззастенчивых взяток у реального" во многом половинчатая, обратимая в силу своей локальности и спорадичности, действуя в прежнем режиме заимствований (пусть и экспансивных) не сможет снять проблему дистанцированности от реальности, разорванности сознания художника. Наоборот, предельно ее эстетизирует и развернет во всей полноте. Вследствие чего "потеря" (искусством) своей специфики

(не сущности) представляется собственной проблемой искусства, точнее ее новой элитарной тенденцией, сводимой к банальному неокOLONиализму, расширению "границ" и освоению новых сфер, объектов паразитирования, не имеющей к реальному даже отдаленного отношения. Подобная "потеря" при большей интуиции и радикальности ее приверженцев могла не стать очередной гипперсимуляцией, и избавила бы художника в предверии конца искусства от глупых надежд или ненужного трагического пафоса.

Художник исчезнет, но не в дебрях "территории" искусства, а вместе с ней - профессиональная интеллектуальная деятельность и высокотехнологичное промышленное производство особой функциональной продукции - некий новый товар конкретным спросом и адресатом: язык полезных функций вытеснит метафорический язык искусства, ненужный никому примитивный хлам, который продолжает множить художник-кустарь, невзирая на то, что интерес к его "чеготоделанию" катастрофически падает. Проблема не в дефиците или невозможности новых радикальных интерпретаций, однообразии форм деятельности, как ошибочно полагает художник, а в том, что в сложившейся ситуации от него требуется противное деструктивной и симулятивной природе искусства ответственное производство промышленного товара. Но "штучное изделие" (произведение, проект) уже не отвечает всем требованиям товара, который, будучи тиражированным, не может да и не должен обладать интерпретационным "полем", "нести" в себе что-либо значимое: как болезненно-личностное, так и оппосредованно-типологичное, не может и не должен быть художественным экспонатом.

В сущности художнику предстоит проделать обратный путь от дюшановского фонтана - растворится в потоке промышленного производства либо шоу-индустрии.

Очевидно, что рынок изобразительного искусства, как и любая другая большая афера, перестанет приносить доход и со временем прекратит свое существование. Большинство галерей закроется, оставшиеся же музеефицируются или превратятся в клубы для душевнобольных.

В.ЦАГОЛОВ

1994, апрель.



Додаток Е. Програма В. Цаголова «Тверде телебачення» з каталогу до виставки «Київська художня зустріч» (1995). З особистого архіву Олександра Соловйова.

#### ПРОГРАМА «ТВЕРДЕ ТЕЛЕБАЧЕННЯ»

**«Мімікрія. Досліди»** - припущення нематеріальності світу та уявлення його як твердої біологічної фікції, глобального TV-об'єкта. Проведення практичних дослідів за відстеженням трансляції реальності й створення на їх основі науки телебіології, покликаної скасувати біологічну картину світу.

**Акція «Карла Маркса - Пер Лашез»** (розстріл художників) — колективне переживання TV-ефекту, актуалізоване історичним та соціально-культурним підтекстом: закономірним кримінальним наслідком будь-якої ідеології у політиці та мистецтві.

**Проект пропозицій щодо вирішення регіональних конфліктів** (хуліганське вторгнення до телеканалу Останкіно) - критика позицій миротворчих сил, а також прямого силового втручання США й НАТО у конфлікти - етнічну селекцію й натуральний хід історії. Народи, в генетичному коді яких переважає тяжіння до смерті, до само- або взаємознищення як єдиної можливої форми колективної загальнонаціональної творчості, реанімують у війнах, що розв'язують, найбільш архаїчні форми організації цивілізації. Історичний час цих народів залишився в минулому.

**«Мазепа» (відеоекспозиція)** - трансформація понять «зрадництва» та «екзистенції» у контексті «твердого телебачення»: у відсутності будь-якої сутності, самостійності, життєвий пафос для самотньої людини може полягати тільки у невідповідності своєму прообразу, «екранній» долі, запропонованому «сценарію», у тому, щоб виставленому про людське око, все ж вправно утаїти до певного часу свої справжні наміри, у волі «статися» або не «статися».

**«The End» (реанімація)** - припинення TV-трансляції продиктоване усвідомленням небезпеки, що витікає з ідеї «твердого телебачення». Вона полягає в перспективі повного витіснення можливим реальним, перетворенні у нав'язливу ідею, хворобливий синдром, що супроводжується невмотивованою апатією. Інтенсивна психотерапія повинна реанімувати всі основні інстинкти, повернути страх перед реальністю. Але не досить перетворитися на боязливу тварину. Треба стати розважливим мисливцем, для якого травля й заклання - норма поведінки.

Т

Н



Додаток Є. О. Гнилицький «Семя Оливы» (рукопис, 1, 2 сторінка). З особистого архіву Олександра Соловйова.

А.Гнилицький

СЕМЯ ОЛИВЫ.

"По-прежнему, о лампа, красота твоя  
живит собою зал полузаброшенный..."

Э.Мерике

Бесплодный поиск истины довел мой мозг до зыбкого желе.  
Аморфен он. Покальвание любое или брожение-потрескивание рождаемое  
произвольно им же способно сдвинуть и увлечь в любую сторону. Вольное  
состояние. Предчувственное, предволевое. Ему, разжиженному моему до  
состояния разложения нужна холодная стальная игла. Я - желание боли.  
Я - желание быть иглой парализующей усталую рефлексию мозга, вонзится  
и прекратить дрожь жалкую. Я весь желание холодной точки моего затылка  
ка в которую стремится жало что мой мозг мой превратившийся в предост-  
рие струился, принимая

тотальное как сущее свое.

Ищу и в страсти я свои потери. Когда набравшись губкой крови за-  
твердеет череп я первый пересплю со словом и буду феодалом первой  
ночи. Но, чу - слабеет спазм. Я остываю расслабляясь мягким. Я слаб  
витаально. Нет. Мне ни за что не стать отъявленным злодеем, мне не  
достать плевы монашей девы-слова. Я слаб витаально. О, толпы дивных  
амазонок. Что ж чужую болью обстрадаю

я своей гнилой постмодернистский  
век.

Ирония, я дань тебе плачу устало

Искусство наше точно сельское хозяйство вширь стемится. Когда-нибудь  
оно, бежа соблазнов целины в песках приляжет утомленным македонским  
предвкушая самое себя. Тут я как тут засохшей азиатской спорой зако-  
лосюсь в усталой александром почве.

Ищу и в страсти я свои потери но предельна страсть. Оргазм -  
смерть страсти. Возрождаясь вновь сквозь бардо проходя желание обре-  
таю и так играю со своею половиной нижней в чехарду.

Ирония, я дань тебе плачу устало, но к истине стремлюсь

Оно /искусство/ не хочет и не может ни с кем общаться более.  
немо оно и безязыко. Что делать мне - его отцу и сыну. Осталось мне

спасение себя или продление хотя бы. Рай, где ты, отзовись, мол-  
чание нарушь. О мир, уродлив ты и извращен. Где истина?

Сократ, я понял, в наше время в софизм я верю более чем в миф.  
Софизм, Сократ - язык эзопов мифа мой рай где ад, покой - где смер

Додаток Ж. Олександр Гнилицький «Бюстгальтер матери» (рукопис, 1–3 сторінка). 3 особистого архіву Олександра Соловйова.



№563

и 30  
sidor-3.

116/4543

Бюстгальтер матери.

- а). Конфуций и Парижская Коммуна.
- б). Коллективизм и Капитализм.
- в). Удушение Капитализмом коллективной идеи счастья.
- г). Коллективное бессознательное и радикальный индивидуализм.
- д). Каллипол и Эктези (индивидуальное и коллективное).
- е). Вперед в историю.
- ж). Утопающий хватается за шмотинку.
- з). Лучше позор на виду, чем смерть в одиночку.
- и). Интерактивный секс и коллективная мастурбация.
- к). Астенический синдром детей на свадьбе родителей.
- л). Вакрление мочи.
- м). Эстетическое банкротство.
- н). Коллективная смерть через индивидуальное спасение.
- о). Индивидуальное спасение через коллективную смерть.

Живое существо с коллективным сознанием (человек, муравей, племя, рыба, лошадь и др.) всегда смотрит на свой долг перед коллективом через вуаль некоторого противопоставления и даже презрения к себе подобным, иногда доходящего до ненависти. Немного поразмыслив над этим феноменом, нельзя не понять, что это всего лишь часть программы, заложенной в индивидуум тем же ненавидимым им коллективом, из которого последний (т.е. коллектив) всего лишь плавнокровно извлекает свою пользу (Вспомним таких отъявленных индивидуалистов, как лорд Байрон, Элвис Пресли, Иван Грозный или последние тираны). Коллектив просто использует их энергию, провоцируя безудержный индивидуализм. По этому поводу очень интересно наблюдать феномены взаимоотношений коллектива творческих индивидуальностей на примере группы художников, объединенных паресом ...Павишская коммуна. 18 а."



- 1) Наблюдаемые индивидуумы объединены возрастом, сферой деятельности, средой обитания, поиском ~~общего~~ рынка для продуктов своей деятельности, эконимически сходными ~~уровнями~~ жизни, сексуальным партнерством, некогда существовавшим и мало тем стигматизировавшимся от других групп одной возрастной категории и имевшим традиционный характер (~~бы~~ молодецкие "блядования" с последующими женитьбами без смещения полов и прочих содомий) ~~стать~~ модных в современных субкультурах).
- 2)

Мы не говорим сейчас об искусстве (как вы и заметили), мы пытаемся на фоне разрушения общей социальной структуры, условно именуемой "социализмом", наблюдать и анализировать существование, а, может быть, и распад небольшой группы людей, искусственно создавших себе нишу в уходящем мире коллективного счастья или коллективного безумия. Люди, которые периодически сходились и расходились во времени, как атомы, и все же продолжающие иметь какие-то общие точки соприкосновения, заставляющие их отталкиваться друг от друга, и подсознательно ищущие сходство, которое заставляет их искать какие-то новые, но все же общие сферы обитания. Или, наоборот, подсознательно отталкивающиеся ~~всех~~ и сознательно ищущие частную выгоду от общего существования, что в общем-то тоже заставляет искать и находить внутреннее родство. Ломаю голову в самоидентификации и бросаюсь вновь в кошмар коллективного безумия поиска и ненахождения истины и вновь скрываюсь в несладкое одиночество внутри черепья, в котором нет спасения от коллективного одиночества, я надеюсь в который раз выйти из водоворота раскрытых черепов и смившихся мозговых масс светлым, и радостным, и осознающим неповторимость своей резьбы винтиком, тающим от радости в мощи и блеске энергии творящей неведомый маразм машинки. Так страшно противостоять ржавчине на обочине жизни. Так же, как таять терминатором в общей стали. О, Путь, дай увидеть себя, чтобы познать Великое Между. Именно там, — между, я смогу балансировать, извлекая радость из иллюзий, любя прекрасной голограммой перекрещивающихся и сплетающихся энергий и индивидуальных представлений о немовимом "некто", представляя который каждый отдельный блистает своим фамильным перстнем, осознавая недостижимость иллюстрирования себя несущими печать тщеты инструментами общего соития. Боль, радость и пустота сопутствуют каждой новой попытке объяснить свою непостижимость другим, делающим в тот же момент то же самое, и все же роднящим души тем, которые подозревают в другом то же количество

③ Невысказанного и похороненного навсегда за крепкими мясными оболочками. Тихое мясное братство. Цулке это грудных клеток, звенящих в унисон на одной частоте, печально звенит в закатном эфире, созывая рожденных настроенными на одну частоту и электризуя пространство мстущим томлением. Так рождаются революции. Революции, которые, свершаясь, разрушают иллюзии, разрушают надежды на существование идеи в реальности. Мы знаем это на себе; мы, жертвы последней реализованной иллюзии. Как скоро человечество создаст новую иллюзию о счастье, оправясь от горечи невозможности существования пощедней. Дети Парижской Коммуны, ваша сперма отравлена безверием, ваша сперма бесплодна. Дети Парижской Коммуны, вы не знаете счастья тела, ибо ваш дух устремлен в пустоту. Вы, честные азиаты, исполнившие светскую шутку европейцев, воплотившие галантный флирт Просвещения в кровавые роды Революции, принявшие из своего гроба и пережившие смердящее разложение переноска, смрад от гниения которого физически разит ноздри мозга. Как и куда двигаться, если ноги увязли в гниющем теле прекрасной идеи? Солнце капитализма, иссуши труп своего ребенка - Великой Революции. Коридоры времени, похожие на колбасы желудка, перекачивающие дерьмо вчерашнего пира. Время, выдави из себя сладкий кал на грядки новых идей в рату цветов и танцующих кришнаитов. А?

5. 5. 94.  
Гнильщик А.



**Додаток 3. Кадри з відеоперформансу В. Цаголова The End. З особистого архіву Олександра Соловйова.**

