

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота
освітній ступінь — магістр

на тему: **«ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ І КРИТИКА
ФЕНОМЕНУ КВАРТИРНИХ ВИСТАВОК В УКРАЇНІ»**

Виконала: студентка 2-го року
навчання, спеціальності 034
«Культурологія»
Сєгал Олександра Володимирівна

Наукова керівниця: Тимчук Надія
Валеріївна, канд. культурології

Рецензентка: Герман Єлизавета
Сергіївна, канд. мистецтвознавства

Кваліфікаційна робота захищена з
оцінкою «_____»
Секретар ЕК _____
«____» _____ 2026 р.

Київ 2026

ЗМІСТ

ЗМІСТ.....	2
ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ КВАРТИРНИХ ВИСТАВОК.....	7
1.1. Криза ієрархічної моделі мистецтва: від альтернативних салонів до міжвоєнного модернізму	7
1.2. Позаінституційні практики і поява artist-run spaces.....	10
1.3. Антропологія повсякдення і приватне колекціонування як аналітична рамка.....	13
1.4. Західна і українська моделі квартирних виставок: між вибором і необхідністю.....	17
РОЗДІЛ 2. КВАРТИРНІ ВИСТАВКИ В УКРАЇНІ: ВІД РАДЯНСЬКОГО АНДЕРГРАУНДУ ДО ІНСТИТУЦІЙНОГО ВАКУУМУ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	20
2.1. Одеський нонконформізм як окремий досліджений феномен.....	20
2.2. Київ, Львів, Харків: локальні специфіки і малодосліджені осередки.....	29
2.3. Квартирні виставки незалежної України (1991—2021).....	35
2.4. Квартирний музей як форма самоінституціалізації.....	44
РОЗДІЛ 3. КВАРТИРНІ ВИСТАВКИ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПРОСТОРУ ДОМУ.....	51
3.1. Практика близькості, нової щирості і співбуття.....	52
3.2. Квартирна виставка як позиція у мистецькому полі поза інституцією.....	56
3.3. Виробництво простору в умовах втрати: квартира як біографічне і тілесне середовище.....	63
3.4. Автоетнографія: галерея «Кручі» — власний досвід як дослідницька рефлексія.....	70
ВИСНОВКИ.....	84
БІБЛІОГРАФІЯ ТА СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	87
ДОДАТКИ.....	92

ВСТУП

Квартирні виставки — практика проведення мистецьких подій у приватному житловому просторі — є феноменом, що існує на перетині мистецтва, повсякденності та політики простору. В українському контексті ця практика має особливу історію: вона виникла як форма опору радянській інституційній системі і продовжує розвиватися сьогодні — в умовах повномасштабної війни, коли питання дому, безпеки і культурного виробництва набувають нових смислів.

Актуальність дослідження зумовлена кількома чинниками. По-перше, квартирні виставки переживають помітний сплеск активності в Україні після 2022 року, що свідчить про їхню здатність відповідати на культурні та соціальні виклики воєнного часу. По-друге, попри очевидну присутність цього феномену в українському мистецькому житті, він досі не став предметом комплексного академічного дослідження. По-третє, квартирна виставка як форма самоорганізації і децентралізації культурної влади набуває нового значення в контексті деколоніальних процесів, що відбуваються в українській культурі.

Ступінь наукової розробки проблеми. Позаінституційні мистецькі практики і artist-run spaces (самоорганізовані мистецькі простори) досліджені передусім у західній науковій літературі — Г. Фостер, Г. У. Обріст, М. де Серто, А. Лефевр, П. Бурдье. В українському контексті найкраще дослідженим осередком є одеський нонконформізм, якому присвячені праці «Бабея, 19», Л. Смирної, Г. Вишеславського, Є. Герман, В. Маринюк, А. Ложкіна. Київські, львівські та харківські практики залишаються значно менш вивченими. Сучасні квартирні ініціативи, що виникли або активізувалися після 2022 року, представлені переважно в медіатекстах, а не в академічних дослідженнях. Таким чином, комплексного дослідження феномену квартирних виставок в Україні — від радянського андеграунду до сьогодення — досі не існує, що й визначає наукову актуальність цієї роботи.

Об'єктом дослідження є позаінституційні (artist-run) мистецькі практики в Україні у формі квартирних виставок.

Предметом дослідження є феномен квартирних виставок і галерей як особливої форми позаінституційної мистецької практики.

Мета роботи — дослідити феномен квартирних виставок в Україні як самостійну культурну практику, що трансформує усталені моделі художнього виробництва, інституційної організації соціального аспекту мистецтва.

Реалізація мети передбачає такі **завдання**:

1. Проаналізувати кризу академічної та ієрархічної моделі мистецтва XIX—XX століть і простежити виникнення альтернативних форм художньої самоорганізації.
2. Дослідити теоретичні засади позаінституційних мистецьких практик, artist-run spaces та квартирних виставок у контексті інституційної критики, антропології повсякдення і виробництва простору.
3. Простежити історію розвитку квартирних виставок в Україні від радянського андеграунду до початку XXI століття.
4. Виявити локальні особливості квартирних і самоорганізованих мистецьких практик в Одесі, Києві, Львові та Харкові.
5. Проаналізувати трансформацію квартирних виставок після початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 році.
6. Дослідити квартирну виставку як форму переосмислення простору дому, практику співбуття, близькості та альтернативної мистецької соціальності в умовах війни.
7. Осмислити власний кураторський досвід галереї «Кручі» як приклад сучасної квартирної та самоорганізованої мистецької практики.

Методологічну основу роботи становлять підходи культурології, антропології та мистецтвознавства. У дослідженні застосовано історико-генетичний метод для аналізу виникнення і розвитку квартирних практик, метод кейс-стаді для розгляду конкретних виставкових ініціатив, а також автоетнографію як метод рефлексивного дослідження власного досвіду. Останній метод застосовується у зв'язку з тим, що авторка є безпосередньою учасницею досліджуваного феномену — як кураторка галереї «Кручі», авторка медіатекстів і публічних лекцій на тему квартирних виставок. Це забезпечує унікальний дослідницький доступ до матеріалу, водночас вимагає рефлексивної дистанції.

Наукова новизна роботи полягає в наступному. Вперше здійснено комплексне дослідження феномену квартирних виставок в Україні від 1960-х до 2026 року — попередні дослідження охоплюють переважно одеський нонконформізм, тоді як інші регіональні осередки та сучасні практики залишаються малодослідженими. Простежено тяглість квартирних практик від радянського андеграунду до незалежної України, що дозволяє інтерпретувати самоорганізацію як структурну рису української мистецької сцени, а не ситуативну реакцію на зовнішні обставини. Введено в науковий обіг опис і аналіз ключових квартирних виставок і галерей, що досі не були предметом академічного дослідження. Запропоновано інтерпретацію квартирної виставки як форми самоорганізованої культурної інфраструктури та саморепрезентації, що в умовах постколоніального переосмислення української культури підважує централізовані моделі культурної влади.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи апробовано в таких формах. Доповідь *«Від ієрархічної моделі мистецтва до позаінституційних практик: передумови виникнення квартирних виставок»* на круглому столі «Культурно-мистецькі аспекти суспільних трансформацій у дослідженнях молодих науковців» (НаУКМА, 16 квітня 2026 року). Публічна лекція *«Квартирні виставки: тоді і зараз»* в Одеському національному художньому музеї у рамках публічної програми виставки «Люда Ястреб. Живопис і графіка» (23 листопада 2024 року).

Публікації в медіа: «У себе вдома за зачиненими дверима: чому митці влаштовують квартирні виставки?» (Суспільне Культура, 2023), «Саша Погребняк і Дмитро Чепурний про квартирні виставки, кураторство з немовлям та історії на тлі війни» (Artslooker, 2024), «An Art Institution in Your Own Room: Contemporary Apartment Exhibitions in Ukraine» (RTV Magazine, 2024).

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів та дванадцяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 128 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ КВАРТИРНИХ ВИСТАВОК.

Квартирна виставка — це форма експонування мистецтва у приватному або напівприватному житловому просторі, організована поза межами офіційних інституцій і, як правило, без комерційної мети. Попри простоту цього визначення, квартирна виставка є явищем із принципово різними значеннями залежно від контексту, в якому вона виникає. У західному мистецькому полі вона існує як свідомий жест децентралізації — художній і кураторський вибір у середовищі, де інституційні альтернативи вже існують. У радянському і пострадянському українському контексті та сама форма набуває іншого змісту: квартира стає не альтернативою інституції, а єдиним можливим простором для неофіційного (такого, що існує поза програмною системою соціалістичного реалізму) мистецтва. Ця відмінність між вибором і необхідністю є однією з центральних аналітичних рамок цього дослідження і буде розгорнута у підрозділі 1.3, а також у наступних розділах роботи. Щоб зрозуміти механізм цієї відповіді, необхідно простежити, як саме функціонувала ієрархічна модель мистецтва, чому вона увійшла в кризу і які альтернативні форми організації мистецького життя виникли на її місці. Цей розділ присвячено розгляду зазначених процесів у широкому хронологічному діапазоні — від академічної системи XIX століття до теоретичних зсувів постмодерну — з метою окреслити той контекст, у якому квартирна виставка набуває свого специфічного значення.

1.1. Криза ієрархічної моделі мистецтва: від альтернативних салонів до міжвоєнного модернізму

Щоб зрозуміти, проти чого були спрямовані альтернативні мистецькі ініціативи XIX—XX століть, необхідно коротко окреслити систему, яку вони підважували. Французька Королівська академія живопису і скульптури, заснована 1648 року, і її наступниця — Академія витончених мистецтв — виконували функцію інституційного арбітора: саме вона визначала, що є мистецтвом, хто є художником і

де мистецтво може бути показане. Центральним механізмом цієї системи був щорічний Паризький салон — єдиний легітимний простір публічної репрезентації, де журі з академіків вирішувало, чиї роботи гідні показу. Доступ до салону означав доступ до публіки, критиків, колекціонерів і кар'єри; відмова — фактичне виключення з мистецького поля. Система була не просто ієрархічною, але й відверто циркулярною: академія формувала смак, салон цей смак відтворював, а художники, які прагнули успіху, мусили йому відповідати (Gombrich 1950).

Першою публічною тріщиною в цій системі став Салон відхилених (Salon des Refusés) 1863 року. Того року журі відхилило понад три тисячі робіт, серед яких — твори Едуара Мане, Каміля Піссарро, Джеймса Віслера. Обурення художників набуло такого масштабу, що Наполеон III наказав влаштувати паралельну виставку відкинутих робіт — і ця виставка стала культурною подією, яку відвідало понад чотириста тисяч глядачів (Gombrich 1950). Показово, що публіка приходила почасти з глузуванням — але приходила. Салон відхилених є важливим не тому, що негайно змінив систему: офіційний салон продовжував існувати ще десятиліття. Важливим є сам факт видимості виключення — момент, коли стало очевидним, що інституція не нейтральна, а здійснює владний відбір, і що відкинуте нею може мати власну художню цінність (Nochlin 1989).

У той самий час виникають і нові інституційні форми, що підважують академічну монополію зсередини системи. Салон незалежних (Salon des Indépendants), заснований 1884 року групою художників на чолі з Жоржем Сера і Полем Синьяком, проголосив принципи, що були прямою антитезою академічному салону: жодного журі, жодних нагород, відкритий доступ для всіх (Foster et al. 2004). Паралельно виникає модель галереї як комерційної, але художньо незалежної інституції — Амбруаз Воллар і Даніель-Анрі Канвейлер легітимізують постімпресіонізм і кубізм не через академічне визнання, а через ринок і критику. Ці зміни означають фрагментацію колись єдиного мистецького поля: з'являються конкуруючі центри легітимації, і жоден з них більше не має абсолютної влади (Foster et al. 2004).

Паралельно з інституційною кризою формується інша модель мистецького простору — приватний салон. Салони як форма інтелектуального і художнього товариства існували у Франції з XVII століття, але на межі XIX—XX століть вони набувають нової якості. Найбільш показовим прикладом є салон Гертруди Стайн на рю де Флерюс, 27 у Парижі, який вона вела разом із братом Лео з 1903 року і самотійно — після 1914-го (Hobhouse 1975). Квартира Стайн функціонувала як виставковий простір, де на стінах висіли роботи Сезанна, Матісса, Пікассо — художників, яких офіційні інституції або ігнорували, або сприймали з підозрою. Але це був не просто альтернативний показ: субота у Стайн означала зустріч художників, письменників, критиків, колекціонерів в атмосфері, де ієрархія між ними була значно горизонтальнішою, ніж у салоні академічному. Тут формувався смак, тут відбувалися розмови, що визначали траєкторії модернізму — і все це в приватному житловому просторі, без журі, нагород і офіційного статусу. Салон Стайн є одним із перших прикладів того, як приватна квартира стає місцем, що виконує функції інституції, не будучи нею (Hobhouse 1975).

Однак найрадикальнішим зламом стає не художня реформа, а Перша світова війна. Катастрофа 1914—1918 років зруйнувала не лише мільйони людських життів, але й культурний порядок, який породив цю катастрофу. Ідея прогресу, цивілізаційної ієрархії, культурного канону як вершини людського розвитку стала неможливою після траншей і газових атак. Дадаїзм, що виник у Цюриху 1916 року в кабаре «Вольтер», був прямою відповіддю на цей злам: відмова від смаку, від майстерності, від самої ідеї мистецтва як чогось піднесеного — і водночас перетворення антиінституційності на художню програму (Foster et al. 2004; Gombrich 1950). Хуго Балль, Трістан Тцара, Ганна Гох і їхні однодумці не просто робили інше мистецтво — вони демонстрували, що сама ідея «правильного» мистецтва є ідеологічним конструктом.

Міжвоєнний період стає часом бурхливого множення художніх мов і рухів: сюрреалізм, конструктивізм, де Стейл, баугаузівський функціоналізм, експресіонізм (і багато інших «-ізмів») — кожен з них пропонує власну відповідь на питання, що

таке мистецтво і яким має бути його відношення до суспільства (Gombrich 1950). Ця множинність сама по собі є свідченням: академічна ієрархія більше не функціонує як єдиний регулятор. До кінця міжвоєнного періоду мистецьке поле є глибоко фрагментованим, але альтернативні практики ще не мають спільної теоретичної мови для осмислення власної позиції щодо інституції. Ця мова формується в американському контексті після Другої світової — разом з появою концептуалізму, *artist-run spaces* і того, що згодом отримає назву інституційної критики.

1.2. Позаінституційні практики і поява *artist-run spaces*

Теоретичний прецедент для позаінституційних практик XX століття був закладений ще в міжвоєнний період — і пов'язаний з іменем художника, який більшу частину свого творчого життя провів між Парижем і Нью-Йорком. Марсель Дюшан, підписавши 1917 року фабричний пісуар ім'ям «R. Mutt» і подавши його на виставку Товариства незалежних художників у Нью-Йорку, здійснив жест, наслідки якого для мистецтва XX століття важко переоцінити. «Фонтан» не є антиінституційним актом у прямому сенсі — навпаки, Дюшан діє зсередини системи, використовуючи її власні правила проти неї. Товариство проголосило відкритий доступ для всіх, хто сплатив внесок, — і Дюшан взяв це правило буквально. Відмова виставкового комітету експонувати роботу — номінально прийняту відповідно до правил членства — зробила видимим те, що зазвичай залишається прихованим: система здійснює відбір і виключення навіть тоді, коли декларує відкритість (Foster et al. 2004). Реді-мейд як художня стратегія переносить питання з об'єкта на контекст: не що є мистецтвом за своїми формальними властивостями, а де і як щось набуває статусу мистецтва. Це зміщення є принциповим — воно робить інституцію видимою як механізм виробництва художнього значення (Foster et al. 2004).

Теоретичну мову для осмислення цього зміщення дає постструктуралізм. Жан-Франсуа Ліотар у «Стані постмодерну» (1979) формулює тезу про кінець великих наративів — універсальних систем легітимації знання і цінностей, що

претендують на загальну обов'язковість. «Спрощуючи до краю, — пише Ліотар, — я визначаю постмодерн як недовіру до метанаративів» (Lyotard 1984). У контексті мистецтва це означає кінець єдиного канону: більше немає однієї правильної відповіді на питання, що є мистецтвом і хто має право його оцінювати. Академічна ієрархія, яку підважував *Salon des Refusés*, а дадаїзм атакував прямо, в постмодерному горизонті втрачає саму претензію на легітимність. Жест Дюшана, здійснений за шістьдесят років до Ліотара, виявляється точним передчуттям цього зсуву: реді-мейд є практичною деконструкцією великого наративу про мистецтво як піднесену творчу діяльність.

Після Другої світової війни центр світового мистецького життя зміщується з Парижа до Нью-Йорка. Це переміщення не є випадковим: воно пов'язане з еміграцією значної частини європейського авангарду до Сполучених Штатів у роки війни — Дюшан, Піт Мондріан, Макс Ернст, Ганс Гофман опиняються в американському культурному середовищі і формують його (Foster et al. 2004). Паралельно американська держава в умовах холодної війни свідомо інвестує в мистецтво як інструмент м'якої сили: абстрактний експресіонізм просувається через Музей сучасного мистецтва (МоМА) у Нью-Йорку як символ свободи і індивідуалізму на протигагу радянському соцреалізму. Саме в цьому контексті — де мистецтво одночасно інституціалізується і стає об'єктом ідеологічного використання — формується критичний імпульс, який породжує *artist-run spaces*, концептуалізм і інституційну критику як художній рух (Foster et al. 2004). Американський досвід розглядається тут не як універсальна модель, а як специфічний контекст, у якому позаінституційна практика вперше набуває власної організаційної форми і теоретичної мови.

Енді Воргол у 1960-х робить наступний крок після Дюшана — він створює альтернативний простір, що функціонує за власною структурою. «Срібна фабрика» на Іст-47-й стріт у Нью-Йорку (1963—1968) є одним із найбільш концептуально насичених прикладів того, чим може бути позаінституційний мистецький простір. Це одночасно майстерня, місце зйомок, студія звукозапису, виставковий простір і

соціальне середовище — межі між виробництвом мистецтва і його репрезентацією тут зникають (Foster et al. 2004). П'єр Бурдьє у «Полі культурного виробництва» (1993) показує, що мистецьке поле структуроване опозицією між автономним і гетерономним полюсами: позиція у полі визначається не лише художніми, але й соціальними і економічними відносинами (Bourdieu 1993). «Фабрика» є показовою з цієї точки зору: Воргол не просто виходить за межі галереї, він створює власний полюс тяжіння у мистецькому полі — простір, що виробляє не лише об'єкти, але й символічний капітал, репутації, мережі. Artist-run space у цьому сенсі є не лише альтернативою галереї, але й конкуруючою структурою у полі.

Два кураторські рішення кінця ХХ століття особливо показові як приклади того, чим може стати приватний простір у руках художника або куратора, що рефлексує над власною практикою. Марсель Бротарс 1968 року оголосив у своїй брюссельській квартирі відкриття «Musée d'Art Moderne, Département des Aigles» — Музею сучасного мистецтва, відділу орлів. Перша версія музею складалася з порожніх ящиків і листівок із репродукціями; жодного оригінального твору не було. Як пояснював сам Бротарс: «Цей музей — фіктивний музей. Він відіграє роль, з одного боку, політичної пародії на художні виставки, а з іншого — художньої пародії на політичні події. Що, власне, і роблять офіційні музеї та установи, такі як documenta. З тією різницею, однак, що художній твір дозволяє одночасно відобразити реальність і те, що вона приховує» (Broodthaers 2012, 354). Квартирний музей Бротарса є одночасно критикою інституції і привласненням її форми: використовуючи мову музею — назву, відділи, каталоги — він показує, що ця мова є конструктором, який можна відтворити будь-де.

Ганс Ульріх Обріст у 1991 році організовує «The Kitchen Show» («Кухонна виставка») — виставку на кухні художника Крістіана Болтанського у Парижі. На відміну від Бротарса, це не пародія і не концептуальна провокація, а рефлексивний кураторський вибір: кухня як простір повсякденності, де межа між мистецтвом і побутом розмивається навмисно. В «A Brief History of Curating» («Коротка історія кураторства») Обріст описує цей досвід як відкриття того, що виставка може

відбуватися де завгодно — і що саме місце є частиною художнього висловлювання (Obrist 2008).

Бротарс і Обріст окреслюють два полюси того, чим може бути квартирна виставка у західному контексті: критичний жест, що використовує форму інституції проти неї самої, і свідомий кураторський вибір, що переосмислює відносини між простором і мистецтвом. Обидва є можливими лише тому, що інституційні альтернативи існують — і саме ця наявність вибору відрізняє західну модель від радянської, де приватний простір набуває принципово іншого значення. Поява «The Kitchen Show» Обріста є не лише кураторським експериментом, але й симптомом ширшого зсуву: виникнення незалежного кураторства як самостійної практики, відокремленої від музейної інституції. Якщо до 1970-х куратор був переважно музейним працівником, то з кінця 1970-х — і особливо у 1980—1990-х — з'являється фігура незалежного куратора, чия діяльність не прив'язана до конкретної інституції і може розгортатися в будь-якому просторі. Харальд Зеєман, який залишив посаду директора Кунстхалле у Берні після скандальної виставки «When Attitudes Become Form» («Коли настрої набувають форми») (1969), став першим символом цієї трансформації: його наступна кар'єра незалежного куратора-автора заклала модель, яку Обріст, Окві Енвезор та інші розвиватимуть далі (Obrist 2008). Саме в цьому контексті кухня Болтанського стає не просто нестандартним майданчиком, а принциповим висловлюванням про те, що простір виставки визначається не стінами інституції, а рішенням куратора.

1.3. Антропологія повсякдення і приватне колекціонування як аналітична рамка

Квартирна виставка є передусім практикою повсякденного простору — вона відбувається не в нейтральному «білому кубі», а в місці, де люди сплять, готують їжу, зберігають речі і приймають гостей. Щоб аналізувати цю практику, недостатньо інструментів мистецтвознавства — необхідна теоретична рамка, що дозволяє осмислити, як простір набуває значення через людські дії і як ці дії співвідносяться зі структурами влади. Такою рамкою для цього дослідження є антропологія

повсякдення — передусім у версіях Мішеля де Серто і Анрі Лефевра, — доповнена аналізом приватного колекціонування як паралельної практики збереження і легітимізації мистецтва (de Certeau 1984; Lefebvre 1991).

Мішель де Серто у «Практиці повсякденного життя» (1980) пропонує розрізнення, принципове для розуміння квартирної виставки: стратегії і тактики (de Certeau 1984). Стратегії належать інституціям і структурам влади — вони мають власне місце, горизонт планування і здатність встановлювати правила. Тактики належать тим, хто не має власного місця у владному сенсі: вони діють у просторі, визначеному іншими, використовуючи можливості, що виникають ситуативно. «Тактика — це мистецтво слабкого» (de Certeau 1984), — пише де Серто, але одразу уточнює: слабкість тут не означає пасивності, вона означає інший механізм дії — гнучкий, непередбачуваний, такий, що вислизає від стратегічного контролю. Квартирна виставка є тактикою у точному сенсі де Серто: художники використовують простір, що їм належить побутово, але не інституційно, і перетворюють його на місце виробництва і репрезентації мистецтва. Це присвоєння простору без зміни його офіційного статусу — квартира залишається квартирою, але одночасно стає галереєю, клубом, місцем спільноти.

Це розрізнення особливо важливе для радянського контексту. Радянська система мала розгалужений стратегічний апарат контролю над мистецтвом — Спілку художників, цензуру, ідеологічний нагляд, — але цей апарат був прив'язаний до офіційних інституцій і публічних просторів. Квартира як приватний простір перебувала на периферії стратегічного контролю: КДБ міг слідкувати за конкретними людьми, але не міг контролювати кожне помешкання. Тактика квартирної виставки використовувала саме цю щілину — не пориваючи з системою публічно, а діючи у просторі, який система не встигала повністю заповнити своїм контролем.

Анрі Лефевр у «Виробництві простору» (1974) пропонує інший інструментарій, який можна запозичити для аналізу моделі квартирних виставок. Для Лефевра простір не є нейтральним контейнером для дій — він виробляється через соціальні

практики і несе в собі відносини влади (Lefebvre 1991). Лефевр виділяє три виміри простору: просторові практики — те, як простір фактично використовується у повсякденному житті; репрезентації простору — концептуалізований простір планувальників, архітекторів, держави; і простори репрезентації — живий простір, наповнений символами, пам'яттю і значеннями, часто субверсивний щодо офіційних репрезентацій (Lefebvre 1991). Радянська квартира є класичним прикладом напруги між цими трьома вимірами: офіційно це одиниця житлового фонду, підпорядкована нормам проживання і плановій економіці (репрезентація простору), але фактично — простір альтернативної соціальності, неофіційної культури і особистої пам'яті (простір репрезентації). Квартирна виставка є моментом, коли ця напруга стає видимою: третій вимір простору тимчасово виходить на поверхню, заявляючи про себе публічно — хоча й у межах довіреного кола.

Лефеврівське «Право на місто» (1968) також резонує з темою дослідження, хоча і в переносному сенсі: квартирна виставка є формою привласнення простору для цілей, не передбачених його офіційним призначенням. Це не просто використання квартири як галереї — це твердження про те, що культурне виробництво може і повинне відбуватися поза офіційно відведеними для нього місцями (Lefebvre 1996).

Паралельною до квартирної виставки практикою, що діє за суміжною логікою, є приватне колекціонування мистецтва. Колекція і виставка утворюють систему з різними темпоральними режимами: колекція є постійною і приватною — вона зберігає; виставка є тимчасовою і напівпублічною — вона показує. У радянському контексті приватні колекції виконували функцію, яку в нормальних умовах виконують музеї: збереження і передача культурної пам'яті про мистецтво, яке офіційні інституції не визнавали або активно замовчували. Колекціонер у цьому контексті є не просто ентузіастом мистецтва, але й зберігачем альтернативної культурної історії (Benjamin 1968). Квартира колекціонера є постійною «виставкою» у домашньому сенсі — твори вписані в побутовий простір, присутні щоденно, — тоді як квартирний показ є тимчасовим виходом цієї приватної колекції назовні, у простір спільноти.

Ця система — колекція як збереження, виставка як циркуляція — є структурною рисою неофіційного мистецького середовища, що простежується від одеського нонконформізму 1960-х до сучасних українських практик. Де Серто і Лефевр дають інструменти для того, щоб бачити в цій системі не просто вимушені обставини, а специфічну культурну логіку — логіку тактичного присвоєння простору і виробництва значень поза офіційними каналами.

Варто зазначити, що колекціонування мистецтва не є нейтральною практикою — ні в радянському, ні в західному контексті. У західному мистецькому полі, а також у радянському стосовно офіційно дозволеного мистецтва, приватна колекція могла бути формою капіталовкладення, демонстрації статусу і символічної влади: володіти мистецтвом означало мати культурний капітал у бурдєсовому сенсі, впливати на ринок і формувати репутації. Колекціонування неофіційного мистецтва в радянській Одесі діяло за принципово іншою логікою. Тут не було ринку, не було публічного визнання, не було статусу — навпаки, були ризик, КДБ і потенційні неприємності. Асрієв, який надав свою квартиру на Бабеля, 19, або Кохрихт, який збирав роботи нонконформістів задовго до ТИРС, діяли не як інвестори, а як зберігачі. Їхні колекції були актом довіри і солідарності — і водночас формою збереження того, що інакше зникло б у підвалах і на горищах.

Атмосфера навколо приватного колекціонування в радянський період також була позначена постійним відчуттям ризику і напівлегальності. Колекціонери діяли в середовищі недовіри, чуток і страху перед можливою конфіскацією культурних цінностей. У спогадах київського колекціонера Олександра Брея описується, як після ухвалення закону «Про охорону культурних цінностей» у середині 1970-х серед колекціонерів поширювалися панічні настрої, а самі колекції сприймалися як потенційно небезпечні для власників. Колекціонерське середовище функціонувало майже як закрите коло зі своєю системою довіри, рекомендацій і навіть специфічною мовою спілкування (Брей 2017, 254–255). У цьому контексті квартира колекціонера ставала не лише місцем зберігання мистецтва, але й простором прихованої культурної інфраструктури, яка існувала паралельно до офіційних інституцій. Саме

ця відмінність між колекціонуванням як владою і колекціонуванням як пам'яттю є важливою для розуміння специфіки неофіційного мистецького середовища, яку не можна описати лише мовою Бурдьє.

1.4. Західна і українська моделі квартирних виставок: між вибором і необхідністю

Порівняння західної і української моделей квартирних виставок виявляє принципову відмінність, яка не зводиться до географії чи хронології. Форма може бути ідентичною — виставка у приватному житловому просторі, обмежене коло запрошених, відсутність офіційного статусу, — але механізм, що породжує цю форму, є різним. На Заході квартирна виставка виникає як свідомий жест у середовищі, де інституційні альтернативи існують і доступні. В Україні та в радянському контексті загалом та сама форма виникає як відповідь на відсутність або неможливість легітимних альтернатив. Ця відмінність між вибором і необхідністю є не випадковою обставиною, а структурною рисою, що визначає характер практик, соціальність навколо них і значення самого простору квартири. Щоб зрозуміти, як ця структурна відмінність формувалася, необхідно звернутися до українського контексту, що передував радянському андеграунду.

До встановлення радянської влади в Україні існували форми приватного мистецького простору, що мають власний спосіб функціонування і не вкладаються в просту схему «опір системі» (Сапак 2005). Одним із найбільш показових прикладів є «четверги» Товариства південноросійських художників, що відбувалися у будинку Катерини Петрококіно на вулиці Троїцькій, 20 в Одесі наприкінці XIX — на початку XX століття. Петрококіно — художниця, членкиня ТПРХ, колекціонерка і меценатка — перетворила власний дім на місце регулярних зустрічей мистецької спільноти: читали вірші, грали музику, малювали шаржі, обговорювали мистецтво (Білоусова 2007). Це не була виставка у сучасному розумінні, але це був приватний простір, що систематично виконував функції, які в інших обставинах належали б інституції — формування спільноти, обміну ідеями, вироблення художнього смаку. Традицію

«четвергів» після Петрококіно продовжив її племінник Євген Буковецький, що свідчить про усвідомленість і тяглість цієї практики.

Важливо розрізняти цю модель від іншої форми приватного мистецького простору того самого часу — салонів Іздебського. Міжнародні виставки Владіміра Іздебського 1909—1910 років, що побачили Одесу, Київ, Петербург і Ригу, були масштабними публічними подіями з чіткою бізнес-логікою: вхідний квиток, каталог, запрошені художники зі всієї Європи. Це була інституція, що тимчасово розгортається, а не приватний простір, що стає місцем спільноти. Відмінність між «четвергами» Петрококіно і салонами Іздебського є відмінністю між двома різними моделями організації мистецького життя поза офіційними академічними структурами: одна будується на особистих зв'язках і тривалих стосунках, інша — на публічності і комерційній доступності (Кашуба 1998). У цьому сенсі «четверги» Петрококіно ближчі до салону Гертруди Стайн на рю де Флерюс, ніж до салонів Іздебського: і там, і там приватний дім стає місцем формування художнього середовища через особисту присутність і довіру, а не через публічний захід.

Встановлення радянської влади не одразу знищило цю традицію, але радикально змінило умови її існування. Показовим є приклад Будинку Слово у Харкові — кооперативного житлового будинку, збудованого 1930 року для української творчої інтелігенції: письменників, поетів, художників, перекладачів. Будинок Слово є радянською версією того самого імпульсу до концентрації творчої спільноти в одному просторі — але цього разу ініціатива належить не самим митцям, а державній житловій політиці. Харківська творча еліта 1920-х — Микола Хвильовий, Микола Куліш, Лесь Курбас, Майк Йогансен та десятки інших — мешкала, спілкувалася і працювала в одному будинку, формуючи середовище, що стало осередком українського культурного відродження (Куліш 1966). Але саме ця концентрація зробила їх вразливими: репресії 1937—1938 років знищили більшість мешканців Будинку Слово. З двохсот п'ятдесяти мешканців близько вісімдесяти були розстріляні або загинули в таборах. Розстріляне відродження — термін, що увійшов в українську культурну пам'ять для позначення цього знищення, — є моментом, коли

радянська держава демонструє: будь-який простір спільноти, навіть житловий, може стати простором контролю і ліквідації (Куліш 1966).

Наслідком цього досвіду є принципова зміна моделі приватного мистецького простору в Україні. Якщо «четверги» Петрококіно були вибором — способом організувати спільноту у зручній і приємній формі, — то квартирні виставки 1960-х є вже іншою практикою. Вони виникають не як альтернатива серед можливих, а як єдина можлива форма існування неофіційного мистецтва після того, як відлига закінчилась і офіційні інституції знову закрили двері для «формалістичного» мистецтва. Повертаючись до термінології де Серто: якщо салон Стайн або «Kitchen Show» Обріста є стратегічним вибором позиції у мистецькому полі, то одеські квартирники 1960—1970-х є тактикою у точному сенсі — дією у просторі, визначеному іншими, без власного місця у владному сенсі, з використанням щілин, які система не встигла заповнити контролем (de Certeau 1984).

Ця відмінність між вибором і необхідністю є не оціночною, а аналітичною: вона не означає, що одна модель є «вищою» або «нижчою» за іншу. Вона означає, що ті самі форми — квартира, обмежене коло, відсутність офіційного статусу — несуть різний зміст залежно від умов, у яких виникають. На Заході квартирна виставка є висловлюванням про інституцію — критикою, грою, рефлексією. В радянській Україні вона є умовою існування — простором, поза яким неофіційне мистецтво не має де бути. Саме ця умова визначає специфіку українських квартирних практик, яка буде розгорнута в наступних розділах дослідження.

РОЗДІЛ 2. КВАРТИРНІ ВИСТАВКИ В УКРАЇНІ: ВІД РАДЯНСЬКОГО АНДЕРГРАУНДУ ДО ІНСТИТУЦІЙНОГО ВАКУУМУ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

2.1. Одеський нонконформізм як окремий досліджений феномен

Одеса займає особливе місце в історії українських квартирних виставок — і це особливе місце визначається не лише масштабом явища, але й станом його документації. З усіх українських міст, де у радянський період існували неофіційні мистецькі практики, саме Одеса має найбільш розвинену джерельну базу: монографічні дослідження, каталоги виставок, мемуарні тексти учасників, архіви музеїв і приватні колекції. Леся Смирна у монографії «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» (2017) характеризує одеську неофіційну сцену 1950—1970-х як «найбільш повноцінну, порівняно з іншими містами України» — зі своїми виставками, інтелектуальними клубами і колекціонерами (Смирна 2017). Саме ця повнота дозволяє аналізувати одеський феномен не фрагментарно, а як цілісне явище з власною хронологією, постатями і логікою розвитку.

Ця документованість є не випадковою, а структурною рисою одеського мистецького середовища. На відміну від Києва, де репресії 1970-х знищили значну частину неофіційної культури разом із її учасниками, або від Харкова, де квартирні практики залишаються малодослідженими через відсутність систематичної фіксації, одеське коло нонконформістів активно осмислювало і документувало власний досвід (Вишеславський 2006; Бабея, 19 2013). Художники давали інтерв'ю, писали тексти, зберігали архіви — і після здобуття незалежності ця документація стала основою для системних дослідницьких проєктів.

Перші задокументовані неофіційні виставки в Одесі відбувалися з 1956 по 1958 роки у квартирі художника і мистецтвознавця Олега Соколова (1919—1990). Соколов, якого пізніші дослідники назвуть «першим абстракціоністом Одеси», демонстрував власні роботи, у яких за короткий час пройшов шлях від ар-деко до

геометричної абстракції та Апт-арту (Вишеславський, 2006; із посиланням на: «Другое искусство», Москва, 1991, Т. 1). Ці покази є відправною точкою одеської квартирної традиції — першим прикладом того, як приватний простір береться художником для демонстрації робіт, які не мають місця в офіційній системі.

Перша організована квартирна персональна виставка в одеському колі виникла кількома роками пізніше — і вже як свідомий організаційний жест. У 1961 році Маргарита Жаркова (1939—1998, в першому шлюбі — Ануфрієва) запропонувала Віктору Маринюку (1939—2025) провести у їхній однокімнатній комунальній квартирі на розі вулиць Осипова та Чичеріна повноцінну персональну виставку — не спонтанний показ робіт, а організовану експозицію, аналогічну тій, яку міг би провести офіційний Союз художників. Цей жест є показовим: квартира тут не просто замінює галерею через відсутність альтернативи — вона присвоює собі інституційний формат, не маючи інституційного статусу. Як зазначається в «Бабеля, 19, Квартирні виставки. Одеса, 1975—1979» (2013), «цьому прикладу наслідували Суслов, В. Асрієв та інші "квартирники"» — тобто ця перша «персоналка» стала моделлю, яку свідомо відтворювали інші.

Рання хвиля одеських квартирних практик розвивалася навколо кількох вузлових постатей і просторів, які функціонували паралельно і взаємно підсилювали одне одного. Квартира Маргарити й Олександра Ануфрієвих (1940—2024) стала місцем регулярних показів: тут експонувалися роботи О. Ануфрієва, Валерія Басанця, Віктора Маринюка, Нони Книшової (Завадскене), Валентина Хруща, Людмили Ястреб, Бориса Нудьги, Володимира Стрельнікова, Слави Сичова (Вишеславський, 2006). Паралельно іншою гілкою розвивалися «соколовські середи» — регулярні зустрічі в помешканні Олега Соколова на Будівельному провулку. О. Соколов не був членом Спілки художників і не мав майстерні від держави — він працював у власній квартирі і в ній же приймав усіх охочих. Його «середи» були відкриті для широкого кола: художників, поетів, музикантів, усіх, хто мав інтерес до неофіційного мистецтва. Це була інша модель квартирного простору порівняно з «персоналкою» у

Жаркової: не подія з програмою, а постійне місце зустрічі, де показ робіт, обговорення і спільне перебування існували як єдиний неподільний процес.

За спогадами сина Маргарити Жаркової, Сергія Ануфрієва (н. 1964), у квартирі на розі Осипова і Чичеріна «була тусовка, суперечки до хрипоті, дим стовпом, колективне малювання і складання віршів» (Ануфрієв 2017). Кохрихт, один із ключових свідків тих подій, описував роль Жаркової точно: вона повернулась із Праги «іншою людиною, привезла з собою відчуття тієї свободи» — свободи, яку бачила на звичайних виставках у місті, де мистецтво не потребувало дозволу (Артеменко, 2020). Це відчуття вона матеріалізувала у власній квартирі, перетворивши її на місце, де одеський нонконформізм, за словами очевидців, «розквітнув».

У 1967 році Євген Голубовський (1936—2023) організував у редакції газети «Комсомольська іскра» кілька виставок нонконформістського мистецтва — Ануфрієва, Люсьєна Дульфана, Ястреб, Андрія Антонюка та інших (Вишеславський, 2006). Цей напівпублічний формат існував паралельно з квартирними показами і свідчить про постійний пошук будь-яких доступних просторів поза межами офіційного виставкового поля. Редакція газети — технічно публічна установа, але достатньо закрита, щоб уникнути прямого контролю. Це проміжна зона між квартирою і вулицею, де мистецтво могло ненадовго вийти з приватного простору, не потрапляючи до офіційного.

Наприкінці 1960-х центр тяжіння поступово починає зміщуватися. Після одруження Володимира Маринюка і Людмили Ястреб (1945—1980) у 1965 році їхній дім також стає місцем постійних зустрічей. В. Маринюк описує цю трансформацію у каталозі «Людмила Ястреб (1945—1980): живопис, графіка» (2024): «В 70-х роках розширюється коло знайомих. В той час наш будинок був місцем постійних зустрічей не тільки художників, а й журналістів, поетів, музикантів і взагалі тих, хто мав інтерес до модерного мистецтва, кого приваблювало наше середовище і атмосфера, що панувала там». Степанов, близький свідок, додає: «Цей дім був місцем, куди приходили найкращі, наче на вогник вночі. Тут звучала музика, читали

вірші, обговорювали роботи, малювали, змагалися в дотехах, сміялися. Тут раділи успіхам, знахідкам власним і чужим... Цей дім був відкритий для чистих душею, якою б справою людина не займалася» (Маринюк 2024, 31). Це точний опис того, як квартира стає не просто місцем показу, а місцем формування спільноти і художньої ідентичності.

Важливо підкреслити: в дослідженнях 1990-х і 2000-х років одеський нонконформізм нерідко описувався через паралелі і зв'язки з московським мистецьким колом — як явище «співзвучне», «дружнє» або таке, що «розвивалося в ключі» московського авангарду. Ці зв'язки справді існували: одесити їздили до Москви, відвідували майстерні, обмінювалися ідеями. Проте така риторика відтворює колоніальну логіку радянської культурної системи, де все мистецьке значення вимірювалося відстанню до столиці. Насправді ця система була репресивною за своєю природою: радянська культурна політика свідомо концентрувала ресурси, можливості і визнання в Москві, перетворюючи всі інші міста — включно з Києвом — на периферію. Художники з України мусили їздити до Москви не тому, що там «краще», а тому, що радянська система забезпечила столиці монополію на культурну легітимацію і доступ до інформації. Показово, що одесити, які демонстрували свої роботи на квартирних виставках у Москві, справляли значне враження на глядачів. В. Маринюк згадує, що після виставки 1975 року деякі відвідувачі — немолоді інтелігенти — «говорили, що вони вперше бачать подібне після 20-х років». А молоді київські художники, за його словами, після побаченого казали, що «їхнє творче життя ділиться на два періоди: до виставки і після» (Маринюк 2024, 10). Тобто одеський нонконформізм не лише отримував імпульси ззовні — він сам активно впливав на розвиток мистецьких кіл і в Києві.

Кульмінацією і водночас точкою зламу першого етапу одеських квартирних практик стала виставка «Сичик+Хрущик» 1967 року. Її виникнення було спонтанним: Валентин Хрущ (1943—2005) переживав глибоке розчарування, відчуючи, що їхня творчість нікому не потрібна. Станіслав Сичов (1937—2003) запропонував зробити виставку негайно — і художники просто принесли свої

роботи і розвісили їх на дерев'яному паркані навколо реконструкції Оперного театру в самому центрі міста. Виставка проіснувала кілька годин: до художників підходили «дивні люди в цивільному» з питаннями, роботи зафіксували фотографи — і врешті виставку розігнала міліція.

«Парканна» виставка є важливою не лише як подія одеської мистецької історії, але і як явище в ширшому контексті радянського неофіційного мистецтва — одна з перших нонконформістських акцій у СРСР. Вона відбулася 1967 року — на сім років раніше за «Бульдозерну» виставку в Москві 1974 року, яку значна частина дослідників і досі описує як визначальний момент у формуванні радянського неофіційного мистецтва. Ця хронологічна первинність підважує усталену риторику про одеський нонконформізм як явище вторинне або похідне. Голубовський, безпосередній учасник і свідок одеського мистецького середовища, наголошував, що одеська акція була «радше естетичним і етичним протестом, аніж політичним» (Голубовський 2010) — і саме в цьому полягає її принципова відмінність від «Бульдозерної»: там художники прямо протистояли владі, тут — стверджували право на власну художню мову і гідність.

«Парканна» виставка закриває перший етап одеських квартирних практик не тому, що зупиняє їх — навпаки. Після розгону стає остаточно очевидним: публічний простір для неофіційного мистецтва закритий. Квартира залишається єдиним можливим місцем — і саме цей висновок дає поштовх до розквіту квартирних практик у наступному десятилітті.

З 1975 року одеські квартирні практики входять у якісно новий етап. Якщо 1960-ті були часом виникнення і перших спроб, то середина 1970-х — це свідомо організована мережа з постійними учасниками, регулярністю і власною документацією. Ключову організаційну роль відіграє Володимир Стрельников, за ініціативою якого, за свідченням В. Маринюка, «в Одесі було організовано багато неофіційних, "квартирних" виставок» (Маринюк 2024). Постійні учасники — О. Ануфрієв, В. Стрельников, В. Басанець, В. Маринюк, Л. Ястреб, В. Цюпко, В.

Стовбур, С. Хрущ, В. Сичов, А. Рахманін, Ю. Макоев та інші — здебільшого випускники Одеського художнього училища, які ще на початку 1960-х почали шукати власну художню мову поза межами соцреалізму. Паралельно квартира Маринюків та майстерня на Степовій продовжує функціонувати як місце тяжіння: «наш будинок протягом тривалого часу був місцем, де постійно збирались художники — друзі та гості з інших міст. Нерідко приїжджали працівники різних посольств з Москви» (Маринюк 2024, 10). Ширша мережа одеського неформального простору включала і такі периферійні вузли, як двір художника і поета Геннадія Подвойського (1941—2018) на Фонтані — відкритий простір, куди приходили студенти Грековки, музиканти і всі охочі, не для виставок у строгому сенсі, але для того самого «університету душ», про який писала Ястреб (Клейн 2018; Ястреб 1979).

Центром цієї мережі стає квартира музиканта і колекціонера Володимира Асрієва на вулиці Бабеля, 19 — після перебудови перейменованій назад на Єврейську. Її розташування є символічно значущим: квартира знаходилася в кварталі між місцевим штабом КДБ та відділенням МВС. Так звані «мистецтвознавці під прикриттям» не лише вели облік виставок, але й цілодобово стежили за відвідувачами. Мистецтво існувало буквально в тіні репресивного апарату — і продовжувало існувати. Фізичні умови квартирної виставки диктували власну естетику: через постійну нестачу місця виник характерний спосіб розвішування — так звана «шпалерна розвіска», коли роботи покривали стіни від підлоги до стелі. Розміри полотен були невеликими — щоб можна було легко сховати або швидко винести під пахвою. Ці обмеження стали не лише вимушеною відповіддю на обставини, але й формотворчим чинником: камерний формат і щільна розвіска визначили характер одеського нонконформістського живопису цього періоду. До кінця 1970-х виставки на Бабеля відвідувало все більше глядачів, і на них вперше — за дуже невеликими цінами — стали купувати роботи (Бабеля, 19 2013).

Примітно, що ця вимушена естетична практика не зникла разом із квартирними виставками, а була свідомо відтворена вже в інституційному контексті. Зала нонконформізму в експозиції «Від XX до XXI» Одеського національного художнього

музею, сформована Олександром Ройтбурдом (1961—2021), апелювала до традиції «шпалерної розвіски» як до способу збереження пам'яті про умови існування неофіційного мистецтва. Водночас цей жест мав і критичний вимір: щільність експозиції підкреслювала невідповідність між масштабом одеського модерністського спадку та відсутністю окремої інституції для його репрезентації. Таким чином, форма, народжена з просторових обмежень і постійного тиску, перетворилася на самостійний художній та інституційно-критичний вислів.

У жовтні 1976 року відбувається подія, що виходить за межі звичайного показу. У майстерні В. Маринюка на вулиці Степовій, 29 Ястреб відкриває другу персональну виставку «100 робіт Люди Ястреб». За ніч перед відкриттям В. Маринюк і Осіпов виготовили 50 примірників фотокаталогу: «Це був наш перший "самвидав"» (Маринюк 2024, 10). Цей жест є принципово важливим: квартирна виставка не лише показує мистецтво, але й документує і архівує себе, виробляє власну інституційну пам'ять без інституції.

У 1978 році Стрельников емігрує і бере з собою понад 300 слайдів художників групи. У 1980 році він організовує пересувну виставку українських художників-авангардистів, що експонується у Мюнхені, Парижі, Лондоні і Нью-Йорку. Разом із мюнхенським колекціонером Зубенком видає каталог творів українських художників, переважно одеситів. Одеське неофіційне мистецтво виходить на міжнародну арену — раніше за будь-яке інше з України (Маринюк 2024, 11).

Кульмінацією теоретичної рефлексії цього періоду стає есе Ястреб «Духовний стоїцизм в радянському суспільстві», написане 1979 року. Це єдиний теоретичний текст, створений зсередини одеського нонконформізму одним із його учасників у реальному часі. Ястреб описує художників як «сміттярів» — тих, хто підбирає все, що радянська система відкинула як непотрібне: ікони, архітектурні пам'ятки, народне мистецтво, твори попередніх епох. «Була насущна жага — відродження зневажених традицій», — пише вона. Важливо, що Ястреб прямо пов'язує цей імпульс з національною травмою: «...революція, війна, голод, руїна, які

супроводжували їх стільки часу» (Ястреб, 1979). Це деколоніальне читання власної практики — усвідомлення того, що художній пошук є також актом культурного відновлення після насильницького переривання традиції.

Отже, період 1975—1979 є кульмінацією одеських квартирних практик: систематичність, власний самвидав, вихід на міжнародну арену і теоретична рефлексія. Квартира В. Асрієва на Бабеля, 19 стає не просто місцем показу, а повноцінним позаінституційним мистецьким центром — з колекцією, глядачами і документацією. Саме ця модель — квартирна виставка як свідомо культурна інституція без інституційного статусу — стає орієнтиром для наступних поколінь.

Серпень 1980 року став переломним моментом для одеського мистецького кола. Людмила Ястреб померла у віці 35 років — людина, яку Савицька називала «легендою фольклору одеської інтелігенції» (Маринюк 2024, 19). Її смерть збіглася з іншими втратами: Стрельников емігрував ще у 1978-му, Ануфрієв виїхав до Сполучених Штатів у 1980-х. Коло, що сформувалося навколо квартирних виставок 1960—1970-х, почало розпадатися. Донька Жаркової згадує, що через постійні виклики гостей на допити КДБ «коло Маргарити порідшало, хтось емігрував, хтось спився» (Яковленко, 2018). Але квартирні практики не зникають — вони трансформуються, і центром цієї трансформації знову стає Маргарита Жаркова.

На початку 1980-х Жаркова мешкає на вулиці Сонячній — і її квартира стає місцем «вівторків на Сонячній», регулярних зустрічей, де спілкуються, готуються до акцій, обговорюють мистецтво. До того часу шлюб із Олександром Ануфрієвим уже розпався; на тій самій вулиці в іншому помешканні (Сонячна, 7/9, кв. 25) мешкав їхній син Сергій Ануфрієв, квартира якого стала окремим центром тяжіння для нового покоління. Обшуки КДБ тривали: за свідченням Юлії Жаркової, обшуки найчастіше відбувалися на свята, а після того як у квартирі знайшли заборонений журнал «А-Я» і американські журнали, Жаркову ледь не звільнили з викладацької посади (Яковленко, 2018). І попри все це — квартира залишалася відкритою. Саме

тут відбулася перша персональна виставка Олександра Ройтбурда — жест, що символічно передає естафету між поколіннями.

Нове покоління, яке збирається навколо цих просторів, мислить квартиру інакше. Сергій Ануфрієв, Юрій Лейдерман (н. 1963), Леонід Войцехов (1955—2018), групи «Перці» і «Мартинчики» — це вже не «другий авангард» старшого покоління, а концептуалізм із власною художньою логікою. Квартирна виставка в їхніх руках стає не просто місцем показу, а матеріалом для художнього висловлювання. Показовим прикладом є виставка-акція «Рідня» 1983 року, ініційована Войцеховим у квартирі Жаркової. Учасники — Лейдерман, Сергій Ануфрієв, Петренко — завісили стіну однієї з кімнат фотографіями з особистих сімейних архівів, а відвідувачів змусили вислуховувати довгі й нудні розповіді про кожен знімок. Ложкіна описує цей жест точно: «Це очевидна іронія з приводу сімейної атмосфери в радянському неофіційному мистецтві початку 1980-х із її затишною солідарністю і задушливим інтриганством комунальної квартири» (Ложкіна 2019, 255). Квартирна виставка стає об'єктом самоіронії — рефлексією над власною формою.

Репресії посилюються. У 1984 році влада заарештувала Леоніда Войцехова і позбавила його волі на два роки. Картини і об'єкти Войцехова, а також інсталяції Ігоря Чацкіна зникли в архівах КДБ (Вишеславський, 2021). Поступово майже всі художники нового покоління переїхали до Москви, де відчували себе відносно безпечніше. Цей відтік остаточно змінює характер одеської сцени.

Новий етап настає з відновленням незалежності України. Відкриття ТИРС у серпні 1992 року є моментом, коли самоорганізована спільнота породжує власну інституцію. Засновники — Семен Каліка і Георгій Котов — люди з того самого кола. Директором стає Фелікс Кохрихт, куратором колекції — Маргарита Жаркова. ТИРС від початку задумувався, за словами Кохрихта, як місце, де «можна показати те, що не вийшло б у офіційних залах» — тобто саме те, що роками існувало лише у квартирах. За перший рік відбулося понад десять публічних показів, за сім років існування — не менше шістдесяти проєктів (Артеменко, 2020). Але, як зазначає Луговська, паралельно з інституцією продовжує існувати неформальна локація:

квартира Ройтбурда не зникає разом із відкриттям ТИРС (Луговська, 2022). Інституціоналізація не поглинає квартирну практику, а співіснує з нею. Ця подвійність — офіційна інституція і квартира поряд — є перехідною формою, що з'єднує андеграунд 1970-х і нову мистецьку сцену 1990-х.

Одеський цикл від 1956 до 1992 року описує повну дугу: виникнення у перші роки після Другої світової й на початку хрущовської відлиги, розквіт у середині 1970-х, затухання під тиском КДБ і еміграції, трансформація у нову інституцію. Наскрізною постаттю цієї дуги є Маргарита Жаркова — людина, яка організувала першу квартирну «персоналку» у 1961 році, приймала нове покоління художників попри обшуки і репресії, і врешті стала кураторкою першої інституції сучасного мистецтва в Одесі. Її траєкторія від квартири на Осипова і Чичеріна до залів ТИРС є найточнішою ілюстрацією тяглості, яку це дослідження розглядає як структурну рису української мистецької самоорганізації.

2.2. Київ, Львів, Харків: локальні специфіки і малодосліджені осередки

Якщо одеський нонконформізм має власну дослідницьку традицію — монографії, каталоги, мемуарні тексти, архіви, — то квартирні і позаінституційні практики в інших містах України залишаються у стані майже повної академічної невидимості. Ця асиметрія не є випадковою: вона відображає структурну нерівність у документуванні регіонального мистецького досвіду, яку важко подолати навіть у ретроспективі. Як зауважує Єлизавета Герман, самоорганізоване мистецьке життя в Україні мало тяглу традицію задовго до нинішнього моменту — традицію, що не завжди залишала видимі сліди поза колом безпосередніх учасників (German 2024). Харків, Київ і Львів являють три принципово різні конфігурації цієї невидимості: різні за характером практик, різні за ступенем їхньої документованості і різні за логікою, яка їх породжувала.

Харківська ситуація є особливо показовою через внутрішній парадокс: місто, яке дало початок одній із найбільш міжнародно визнаних мистецьких шкіл радянської та

пострадянської України, майже не має академічно задокументованих квартирних виставкових практик у радянський період. Харківська школа фотографії формувалася в умовах постійного тиску з боку офіційних структур. Офіційні фотоклуби — зокрема, багатолюдний Обласний — слугували для фотографів своєрідною заміною Спільноті художників: легальним простором, де можна було існувати поза межами соцреалістичної норми. Саме в цьому середовищі сформувалося альтернативне угруповання «Час» — Юрій Рупін, Євген Павлов, Олег Мальований, Борис Михайлов та інші, — яке сповідувало «теорію удару»: фотографія мала діяти як фізичний удар по свідомості глядача.

Але паралельно з клубом — і не як наслідок його закриття, а як самостійна й давніша традиція — існували квартирні покази (Вишеславський, 2006). Показ фотографій відбувався у квартирах у форматі слайд-шоу, де проєкція слідувала за музичним супроводом: записи Pink Floyd та іншої музики, знакової для кола того часу, складали невіддільну частину події. Виставка «Українські мрійники: Харківська школа фотографії», що відкрилася у квітні 2026 року в Музеї палацу Радзивіллів у Вільнюсі як спільний проєкт Литовського національного художнього музею та Музею Харківської школи фотографії (MOKSOP), уперше зробила частину цієї документації публічно видимою: збережені зображення тих приватних зібрань є свідченням того, що квартирний показ не був маргінальним явищем, а систематичною практикою.

Поряд із фотографами, квартира Василя Єрмілова (1894—1968) — визначного художника-конструктивіста, котрого офіційна радянська мистецька система витіснила на периферію публічного визнання — функціонувала як місце зустрічей для молодих художників і поетів. Єрмілов, сформований авангардом 1920-х і формально відкинутий соцреалістичними нормами, зберігав у пізньорадянський час роль неформального ментора; серед молодих харків'ян, які вчилися у нього і в таких же позасистемних постатей, як Олексій Щеглов і Борис Косарєв, виросло нове покоління (Вишеславський, 2006).

Про характер цього богемного середовища свідчать автобіографічні романи Едуарда Лімонова, зокрема «Молодий негідник» (1986) — документ харківського мистецько-поетичного кола середини 1960-х, написаний у жанрі автобіографічної прози вже в еміграції. Роман описує середовище, в якому межа між квартирою, майстернею і місцем спільноти була принципово розмитою: художники розмальовували стіни помешкань одне одного, зустрічалися, обговорювали роботи, спілкувалися — але без формального оформлення цих зустрічей як «виставок». Ця картина узгоджується із загальним спостереженням Оксани Баршинової щодо харківського і київського контексту: «це була епоха, коли кухня була клубом» (Додаток 5). У Харкові, де нонконформістські кола були більш замкненими, ніж в Одесі, домінантною формою позаінституційної практики була саме постійна квартира як місце спільноти, а не разова виставкова подія.

Львівська ситуація — принципово інша за характером. Якщо одеські практики залишили розгорнуту архівну і мемуарну спадщину, а харківські відомі переважно через усну пам'ять і поодинокі згадки, то Львів радянського часу зберіг інші сліди — передусім через більш щільну, ніж в інших містах, пов'язаність мистецьких практик з питанням національної і релігійної ідентичності. Квартира Леопольда Левицького (1906—1973) у Львові є одним із найбільш символічно насичених прикладів. За словами Оксани Баршинової (Додаток 5), у нього стояла ширма: за нею художник робив абстрактне мистецтво, а на видноті висіла книжкова графіка — легітимна, прийнятна для радянської системи. За ширму пускали тільки певних людей. Цей буквальний поділ простору є матеріальним вираженням тактики, яку де Серто описує як використання щілин у системі контролю: офіційна і неофіційна практика існували в одній квартирі, розділені фізичним об'єктом.

Квартира родини Сільських функціонувала як схоже місце зустрічей — «Салони», що збирали друзів і учнів Романа Сельського (1903—1990) з початку 1950-х, — а практика «будиночка в Карпатах», характерна для галицьких родин творчої інтелігенції, перетворювала приватний простір поза містом на продовження тієї ж

логіки напівприватного культурного середовища (Додаток 5). Поряд із цими прикладами існував інший тип квартирної практики — педагогічний. У 1960—1970-х роках Карло Звіринський (1923—1997) створив для групи молодих художників домашню школу, яку самі учасники називали «підпільною академією» або «духовною школою Звіринського». Звіринський вважав соцреалізм найбільшим злом у мистецтві і будував власну педагогіку на засадах, які були принципово несумісні з офіційною системою: відмова від будь-якого наслідування, орієнтація на внутрішній пошук, близькість до західного модернізму — зокрема, до монохромних і геометричних пошуків групи «Зеро». Серед тих, хто пройшов через цю домашню школу, — Петро Маркович, Андрій Бокотей, Любомир Медвідь, Олег Мінько, Іван Марчук, Роман Петрук, Зиновій Флінта та інші (Вишеславський 2006). Квартира Звіринського тут є не місцем показу, а місцем формування художника — простором, де передається те, чому не вчили в офіційних інститутах і що не могло існувати в їхніх стінах.

Окремий і принципово важливий вимір — це переслідування релігійних практик, що у Львові набувало особливої інтенсивності. Греко-католицька церква в Галичині після 1946 року була примусово ліквідована радянською владою і продовжила своє існування виключно у підпіллі. У цьому контексті квартири стали не лише місцями неофіційного мистецтва, а й місцями збереження релігійної і культурної ідентичності. Традицію різдвяного вертепу у Львові наприкінці 1960-х відновили Ігор та Ірина Калинці, Стефанія Шабатура, Олена Антонів: репетиції відбувалися у квартирах, учасники вивчали колядки, виготовляли маски і костюми. Коляда з 31 грудня 1971-го на 1 січня 1972 року стала безпосереднім приводом для масових репресій. Учасники вертепу ходили з колядою від помешкання до помешкання творчої інтелігенції — серед них у ті дні у Львові перебував поет Василь Стус, який приєднався до ватаги колядників. 12 січня 1972 року КДБ у межах спецоперації «Блок» заарештував дев'ятнадцять осіб у Львові та Києві, серед яких були Василь Стус, Ірина Калинець, Стефанія Шабатура, В'ячеслав Чорновіл, Євген Сверстюк. Цю подію згодом назвали «Арештована коляда»; вона стала початком наймасовішої

хвилі репресій проти української інтелігенції після 1965 року — загалом протягом 1972—1973 років репресій зазнали близько дев'яноста осіб (Смирна, 2017).

«Арештована коляда» є принципово важливою для розуміння специфіки Львова у контексті цього дослідження. Квартира тут виступає не лише як альтернативний виставковий простір, але і як місце збереження забороненої культурної практики в її найбезпосереднішій мові — спільного співу, релігійного ритуалу, тілесної присутності. Це відрізняє львівський контекст від одеського, де квартирні практики були передусім естетичним і соціальним феноменом. У Львові конфіскована квартира, обшук і арешт є не тлом, а самим змістом події: приватний простір і його порушення перебувають у прямому зв'язку. Лефеврівська напруга між офіційними «репрезентаціями простору» і «просторами репрезентації» тут стає буквальною — і наслідки цієї напруги вимірювалися роками таборів.

Київська картина є найменш чіткою — не тому, що практик не було, а тому, що вони залишалися особливо закритими і практично не фіксувалися. Оксана Баршинова фіксує цю загальну рису: «якось всі були досить закритими і досить герметичними колами. Взагалі в мене таке враження, що навіть не особливо знали про існування один одного» (додаток 5). Київ у радянський період мав репутацію більш консервативного і більш підконтрольного міста, ніж Одеса. Це пояснює, зокрема, чому одесити орієнтувалися переважно не на Київ: не через відсутність бажання, а через те, що радянська система зробила столицю УРСР символом офіційного художнього контролю.

Проте квартирні збори і покази відбувалися. Коло Гавриленка і Ламаха збиралося на квартирах, обмінювалося роботами — але у форматі, який Оксана Баршинова описує не як виставку, а як «перегляд», «показ у кабаковському стилі»: роботи демонстрували, обговорювали, але без інсталювання і оформлення, характерного для одеської «персоналки». Квартира Зарецького на початку 1980-х функціонувала як неформальна «академія», де збиралася молодь. Квартира Лимарєва слугувала місцем уроків і спілкування з наступним поколінням (Додаток 5).

Попри цю герметичність, кілька просторів піддаються ідентифікації. З 1976 по 1978 рр. у квартирі Олени Голуб і письменника Леоніда Нефедьєва на вулиці Жукова, 37 існувала постійна виставка Вудона Баклицького, Миколая Трегуба, Голуб, Недзельського та інших. Квартира Юрія Смирного і Міри Хапчик на вулиці Саксаганського збирала коло інтелігенції, орієнтованої на проблематику української національної ідеї. Борис Плаксій, Іван Марчук, Федір Тетянич та інші проводили у своїх квартирах одноденні покази робіт в дуже вузькому колі знайомих — не виставки у точному сенсі, а «перегляди», де присутність і розмова були важливішими за показ (Вишеславський, 2006). Ці простори є «освітніми хабами», як їх визначає Баршинова, — місцями формування спільноти і передачі знання. Але саме ця функція — спільнота і розмова понад показ — є, як буде показано у наступних розділах, не менш значущою для розуміння того, що таке квартирна практика.

Єлизавета Герман окреслює ключову аналітичну рамку для всіх трьох міст: у 1960-ті роки художники-шістдесятники знаходили обхідні шляхи всередині системи — абстрактні мотиви в монументальній мозаїці або книжковій ілюстрації, сфери з меншою естетичною цензурою. Квартира у цьому контексті є одним із таких шляхів: не публічний, не офіційний, але реальний простір для практики, яка інакше не мала місця. Відмінність між Одесою, Харковом і Львовом полягає не у природі цього пошуку, а у його конкретних формах і ступені збереженості пам'яті про нього (German 2024).

Ця нерівномірність документації є сама по собі аналітичним фактом: вона свідчить не лише про відмінність мистецьких практик між містами, а й про нерівномірний розподіл символічного капіталу в дослідженні українського мистецтва. Те, що одеський нонконформізм добре задокументований, є результатом свідомих зусиль самих учасників — їхнього прагнення до фіксації і самоархівування, яке починається ще в 1970-х. Харків, Київ і Львів цього досвіду систематичної самодокументації не мали — або ці документи не збереглися, або ще

не введені до наукового обігу. Заповнення цієї прогалини є завданням для майбутніх досліджень.

2.3. Квартирні виставки незалежної України (1991—2021)

Із здобуттям незалежності у 1991 році квартирні і позаінституційні мистецькі практики в Україні не зникають і не втрачають актуальності — але змінюється логіка, яка їх породжує. Якщо в радянський час квартира була простором виживання неофіційного мистецтва за умов цензури і репресій, то після 1991 року вона стає відповіддю на іншу проблему: не заборону, а відсутність. Відсутність інституційної інфраструктури, стабільного фінансування, усталених кураторських практик і самого поняття «сучасне мистецтво» у публічному дискурсі. Цей перехід від необхідності до відсутності є першою принциповою трансформацією у розвитку українських квартирних практик після розпаду СРСР. Наступні десятиліття додадуть ще одну логіку — свідомої альтернативи, коли самоорганізація стає не вимушеною відповіддю на брак, а концептуальною позицією.

Перше пострадянське десятиліття в Україні є, за характеристикою Єлизавети Герман, часом, коли художники самі ставали кураторами — не через брак знань чи амбіцій, а через відсутність будь-кого іншого, хто міг би виконувати цю функцію (German 2024). Аліса Ложкіна у «Перманентній революції» описує 1990-ті як епоху «хаотичної свободи» — справжньої, але позбавленої матеріального підґрунтя. Подібну характеристику дає і Ольга Петрова у книзі «Мистецький Київ 1990-х: реконструкція», де описує цей період як час «неготового буття», інституційної нестабільності та одночасного вибуху мистецьких ініціатив (Петрова 2019). Спілка художників ще зберігала структури, але поступово втрачала монополію на легітимацію. Ринку сучасного мистецтва не існувало; незалежні галереї тільки починали з'являтися; міжнародний контекст залишався майже недоступним. Серед небагатьох зовнішніх ресурсів, що з'явилися у цей час, вирізнявся Фонд Сороса, який через Центр сучасного мистецтва (Київ, 1993 та Одеса, 1996) забезпечив

часткову інституційну підтримку, але охопив лише вузьке коло і лише два міста. Паралельно тривали хвилі еміграції: частина художників, сформованих в неофіційному середовищі 1980-х, виїхала або в Москву, або на Захід, водночас встановлюючи зв'язки між українськими і міжнародними художніми колами.

У цих умовах квартира, майстерня і сквот злилися у єдиний гібридний тип простору, де межа між житлом, виробництвом і виставкою була принципово розмитою. У Києві виникла ціла мережа таких просторів. «Паркомунa» — сквот у занедбаному будинку на вул. Паризької Комуни, 18А (1990—1994), що об'єднав Олега Голосія, Олександра Гнилицького, Дмитра Кавсана, Валерію Трубіну, Василя Цаголова та інших, — функціонувала одночасно як житло, майстерня і місце рейвів, дискусій і виставок без маніфестів і програм. Детальний опис цих процесів — від формування сквотів і перших галерей до трансформації виставкових стратегій та появи мистецького ринку — подає Ольга Петрова у книзі «Мистецький Київ 1990-х: реконструкція» (2019), що є важливим свідченням учасниці мистецького середовища того часу. Саме туди вели іноземних кураторів, що хотіли побачити «справжнє» київське сучасне мистецтво. Паралельно на Олегівській студенти НАОМА облаштували майстерні і житла у покинутих будинках, засквотувавши приміщення (1993—1995). У 1994 році об'єднання «БЖ-АРТ» заснувало сквот у будинку на Великій Житомирській, 25.

За межами Києва ситуація була схожою за загальною логікою, але різною за конкретними формами. В Ужгороді майстерня художника і нонконформіста Павла Бедзіра у приміщенні Художфонду стала у кінці 1980-х — на початку 1990-х центром тяжіння для молодого покоління художників — Павла Ковача старшого, Михайла Сирохмана, Мирослава Олексяка та інших. Бедзір не вчив у формальному сенсі — він не визнавав самої ідеї учнівства (співзвучно Звіринському у Львові), — але майстерня функціонувала як місце інтелектуального і мистецького обміну між поколіннями. Ця традиція пережила самого Бедзіра: після його смерті у 2002 році майстерня стала основою для галереї «Коридор», що виросла з тих самих

неформальних зустрічей і досі функціонує як альтернативний майданчик (Ланько і Герман 2016).

У Харкові логіка «міжсистемності» 1990-х матеріалізувалась у характерному ланцюгу просторів: коли один закривався, наступний виникав із тих самих кіл. Галерея UpDown у майстерні Браткова і Солонського, потім «Навпроти» у бомбосховищі під житловим будинком у центрі міста, потім «Палітра», що трималася коштом фотолабораторії, — кожна зберігала той самий неформальний, позаінституційний характер.

Окремим і концептуально насиченим прикладом є виставка-акція Юрія Іздрика «Колекція», що відбулася 27 січня 1993 року у квартирі на Південному бульварі, 40 у тодішньому Станіславі (нині Івано-Франківськ). Виставка тривала сім годин (12:00—19:00) і складалася з двохсот предметів, що перебували «у Полі Зору і Зацікавлень» автора — довільна вибірка з особистого простору, жодним чином не упорядкована за мистецькими критеріями. До події Іздрик випустив буклет-самвидав із «Декларацією», де виставка описується через чотири стани: «Ілюзія колекції», «Імітація колекції», «Симуляція колекції», «Мімікрія» — і де прямо зазначено, що «ця структура позбавлена будь-якої ієрархії». У буклеті зафіксовані і свідчення учасників: архітектор Ігор Панчишин формулює загальну ситуацію так: «Якщо немає виставкових залів, нормальних способів експонувати роботи, то варто підписатись на невеликі клани, музикувати камерно в сім'ях, в невеликих колах, літературні вечори влаштовувати в колах, виставки робити в колах, орендувати квартири і перетворювати їх на виставкові зали — це сьогодні єдиний простий нелицемірний спосіб показати своє ставлення до світу» (Іздрик, 1993). «Колекція» є рідкісним прикладом квартирної виставки, що самодокументувалась у реальному часі і рефлексувала над власною формою: буклет є не лише програмкою, а самостійним художнім і теоретичним висловлюванням про природу показу, збирання і приватного простору.

Якщо 1990-ті були часом, коли самоорганізація виникала з необхідності, то у **2000-х** вона поступово набуває іншого характеру: стає свідомою художньою і кураторською позицією. Інституційна інфраструктура вже частково існує — з'являються галереї, міжнародні резиденції, перші серйозні фонди, — але вона нерівномірна, концентрується в Києві і не покриває потреб у некомерційній репрезентації, відкритій дискусії та експериментальній освіті. Саме цю прогалину заповнює нова хвиля *artist-run spaces* і квартирних ініціатив. Вибір приватного чи напівприватного простору тут уже не єдина можлива відповідь на відсутність — це артикульована позиція щодо того, яким має бути мистецтво і як воно має функціонувати.

Харківська група «СОСКА», заснована 2005 року Миколою Рідним, Сергієм Поповим і Ганною Крівенцовою, є найбільш концептуально опрацьованим прикладом цієї логіки. Галерея-лабораторія «СОСКА» (2005—2012) функціонувала у засквотованому, а згодом орендованому житловому будинку — просторі, що Рідний описує (Додаток 9) як принципово «трешовий»: будь-яка робота, поміщена туди, ставала частиною тотального середовища, існувала інакше, ніж у «білому кубі». Паралельно з галерейною роботою «СОСКА» ініціювала «Дні квартирних виставок» (2011—2013) — регулярну програму показів у приватних квартирах, майстернях і нетипових просторах Харкова, що свідомо об'єднувала різні ініціативи навколо спільного принципу самоорганізації поза офіційними інституціями. У першій ітерації 2011 року виставки відбулися у галереї-лабораторії «СОСКА», гаражній галереї «У Рози» Аліни Клейтман і приватній студії — трьох точках, що разом демонстрували діапазон можливих форм позаінституційного простору. Важливим контекстом, який «СОСКА» артикулювала у своїх текстах, є те, що використання приватного простору для мистецтва, яке коментує публічний дискурс, нерозривно пов'язане зі створенням можливості для вільного експерименту — там, де офіційні інституції його обмежують, особливо якщо художнє висловлювання торкається політичних питань (Герман, Лібет 2021).

У 2011 році у Львові виникла галерея «Detenpyla» — квартирна галерея сучасного мистецтва, заснована 5 березня того ж року Юрієм Білеєм, Павлом Ковачем-молодшим і Станіславом Туріною. Попри назву «галерея», «Detenpyla» функціонувала принципово як квартирний простір: куратори тривалий час відмовлялися вважати себе такими, наголошуючи, що вони виконують роль організаторів, а не кураторів. За перші десять років існування галерея прийняла близько вісімдесяти виставок і проєктів. Формування «Detenpyla» відбувалося в тому самому ужгородському колі, до якого належали молоді художники, що збиралися навколо майстерні Бедзіра: Ковач-молодший і Туріна виростили з тієї традиції, і вибір квартирного формату для них є не тільки практичним рішенням, а й культурною спадкоємністю (Лібет 2021).

Між «СОСКОЮ» і «Detenpyla» виник прямий зв'язок, що вийшов за межі двох просторів і перетворився на першу задокументовану міжміську мережу квартирних виставкових практик в Україні (Додаток 10). У квітні-травні 2013 року «Дні квартирних виставок» залучили Харків і Львів — два великі регіональні центри, розташовані на протилежних кінцях країни і об'єднані, за формулюванням самих організаторів, спільною проблемою: дефіцитом некомерційних професійних інституцій поза столицею. Протягом п'яти днів події відбувалися одночасно в обох містах, а скайп-міст з'єднував майданчики в режимі реального часу: глядачі в Харкові могли онлайн переглянути виставки у Львові і навпаки. Харківська частина розширилася до виїзної програми: крім квартир і студій у місті, художники організували виїзд до села Зелений Гай, де колишня помпова станція, покинутий сад і поле стали майданчиками для site-specific інтервенцій. Це розширення за межі міста є показовим: квартирна логіка тут виходить за рамки буквального приватного житла і стає принципом освоєння будь-якого непризначеного для мистецтва простору.

Ця міжміська мережа є аналітично значущою саме тому, що виникла до 2014 року — до того перелому, після якого самоорганізація стає вже не вибором серед можливих, а екзистенційною необхідністю. Те, що «СОСКА» і «Detenpyla» вже мали

між собою зв'язок, спільну мову і відпрацьовані практики до початку нової хвилі криз, є підтвердженням тези про тяглість самоорганізації як структурної риси — а не ситуативної реакції.

Водночас в Ужгороді набирає форму «Коридор» — простір, що виріс із майстерні Павла Бедзіра, але остаточно конституювався як галерея вже у 2011 році, коли активна виставкова діяльність стала регулярною. «Коридор» є показовим прикладом того, як логіка майстерні-як-місця-спільноти, закладена ще щонайменше у 1980-х, трансформується у формат свідомої artist-run галереї у 2010-х — без розриву між поколіннями, але з якісною зміною самоусвідомлення: від неформальних зустрічей навколо художника до програмного простору з власними проєктами, резиденціями і міжнародними зв'язками. Те, що «Коридор», «Detenpyla» і «Дні квартирних виставок» «СОСКИ» виникли практично одночасно — 2011 рік для всіх трьох є точкою активізації, — свідчить про те, що йдеться не про локальні збіги, а про загальну хвилю, що охопила кілька міст одночасно.

Революція гідності 2013—2014 років, окупація Криму Росією і початок збройного конфлікту на Донеччині і Луганщині стають точкою зсуву в українському культурному дискурсі. **Після 2014-го** в мистецькому середовищі відбувається помітна переорієнтація: усвідомлення національної ідентичності, пошук власної культурної мови, відвертання від Росії і концентрація на українському виробництві та його репрезентації. Цей зсув не є лише ідеологічним — він змінює саму структуру мистецького поля: з'являється більше запиту на некомерційні простори, на горизонтальну організацію, на присутність поза столицею і поза великими інституціями. Квартирні і позаінституційні практики цього часу є симптомом цього ширшого дискурсивного зрушення: вони розцвітають не тому, що хтось свідомо обирає квартиру як форму опору, а тому, що загальна потреба у близькому, довірчому, власному просторі культурного виробництва зростає.

У цьому контексті «**Квартира 14**», заснована Михайлом Алексєєнком і Мадлен Франко у двокімнатній квартирі у київській Троєщині, є одним із найбільш

концептуально опрацьованих прикладів. Простір відкрився для виставкової програми з жовтня 2016 року (Алексєєнко, Франко 2017). Після смерті бабусі куратора у 2009 році її кімната залишилася майже незайманою — і саме ця кімната з радянськими меблями, килимами і кришталем стала виставковим простором, де художникам запропонували осмислити радянський і пострадянський досвід у середовищі, що буквально зберігає його матеріальні сліди. Перша виставка, «Кришталева мрія» самого Алексєєнка, відштовхується у своєму висловлюванні від кришталевого посуду, зібраного бабусею і так ніколи не використаного: мрія про особливий випадок, що не настав. Наступні виставки продовжили цей вектор: Тарас Каменной досліджує зв'язок між кольором і тарифами на комунальні послуги після Майдану («Оплачений колір», листопад 2016), Жанна Кадирова перетворює квартиру на site-specific показ проєкту про вікна по всій Україні («Житловий масив», лютий 2017), Данило Галкін розгортає проєкт про глушіння сигналів і вразливість приватного простору («Станція активних перешкод», листопад 2016) (Алексєєнко, Франко 2017). «Квартира 14» є показовою тим, що тематизує сам простір, у якому відбувається: квартира з радянською естетикою тут не нейтральний контейнер, а матеріал, з яким художники безпосередньо працюють — і через який осмислюють пострадянський досвід у момент, коли Україна активно від нього відмежовується.

В Одесі у той самий час розвивається інший гібридний формат, що продовжує тяглу традицію одеської самоорганізації. **Майстерні на ОСРЗ-2** — колишньому Одеському судноремонтному заводу — стали з 2020 року місцем, де художники не лише працювали, а й мешкали: орендовані приміщення занедбаного промислового простору перетворилися на майстерні-житла, де спільне проживання було умовою спільного виробництва (Лібет 2020). Це не квартира у буквальному сенсі, але та сама логіка: межа між мистецьким виробництвом і побутом розмита, а спільнота формується через постійну присутність, а не через окремі події. У цьому сенсі ОСРЗ-2 є прямим продовженням одеської традиції — від квартирних виставок 1970-х і ТИРС 1990-х до нової хвилі самоорганізації 2010-х.

Яскравим прикладом мистецтва, що виросло безпосередньо з цього середовища, є практика Даші Чечушкової (н. 1999), яка у 2020—2022 роках була однією із засновниць і активних учасниць спільноти ОСРЗ-2. Сам простір занедбаного заводу став матеріалом і умовою її site-specific проєктів. Серія Eco-Renaissance відкрилася проєктом Книга повітря (5 липня 2020) — роботою, що осмислює повітря як середовище і присутність у конкретному місці. Далі серія розгорнулася через Книгу землі — цикл перформансів у співавторстві з Іллею Тодуркіним — і Книгу води, підводну виставку-акцію безпосередньо на території ОСРЗ-2. На тому ж заводі Д. Чечушкова створила тотальну інсталяцію «Зелена кімната», що працює з поняттям співіснування і ситуативності: це простір, де мистецтво не відділяється від середовища, а виникає разом із ним. Художниця описує свою практику через поняття «спів-буття» і «спів-події» — термінологію, що точно відповідає логіці самого ОСРЗ-2 як спільноти, де виставка є наслідком спільного проживання, а не окремою запланованою подією (Чечушкова і Сегал 2024).

«**Depot 12_59**», заснований художницею Тамарою Турлюн (н. 1995) і її партнером Андрієм Лящуком (н. 1995) у 2019 році у квартирі родини Лящуків на київській Дарниці, є прикладом іншого типу: не майстерня-спільнота, а галерея з чіткою кураторською позицією, що розміщується у реальному житловому просторі. Турлюн зосереджується передусім на камерних, індивідуальних практиках — художни_цях, яких вона вважає важливими показати, але які з різних причин залишаються поза великими інституційними майданчиками: молоді художники, ті, що працюють у так званій «периферії» міста, ті, чиї роботи потребують інтимнішого контексту, ніж галерейний «білий куб». Важливо, що «Depot 12_59» функціонує у Дарниці — районі, який сам по собі є маркером периферійності у київській культурній географії, — і цим підважує логіку концентрації культурного виробництва в центрі (Додаток 16).

Паралельно у Львові «**Міжкімнатний простір**» функціонує як artist-run галерея у житловому приміщенні, де виставка і спільне перебування художників також не розводяться як окремі режими. Разом із «Детенпулою», що до цього часу вже існує

понад десяти років, і рядом менших ініціатив, «Міжкімнатний простір» формує львівський кластер квартирних практик, які активно наповнюють місто.

Карантинні обмеження 2020 року дали черговий імпульс. Квартирна виставка Миколи Рідного, Анни Щербини і Давіда Чичкана у Києві (2020) відбулася у момент, коли фізична неможливість публічних зібрань зробила квартиру єдиним доступним майданчиком. Рідний характеризує цей час як такий, що провокував нові точки збору — ситуацію, коли обмеження пересування і загальна тривога парадоксально стимулювали пошук форм близького, спільного присутності. Виставка є рефлексією на ізоляцію, але рефлексією, що здійснюється через спільну присутність, а не попри неї (Додаток 9).

Окремої уваги заслуговує виставка, що її організувала **Анастасія Лелюк** (н. 1997) у **Луганську** в 2017 році. Вона привезла до Луганська — тоді вже окупованого, але ще доступного за перепустками — колекцію робіт своїх однокурсниць і однокурсників із Дніпра (серед них роботи Тамари Турлюн) і розмістила їх у своїй кімнаті у порожній батьківській квартирі. «Це було єдине місце, яке я ще могла ідентифікувати як щось своє, хоча воно вже знаходилося на окупованій території», — пояснює А. Лелюк (Додаток 13). Виставки без назви, без концепції, без публічного відкриття — але з чіткою внутрішньою логікою: квартира як портал між двома частинами розірваної країни, між художниками, що залишилися на підконтрольній Україні, і місцем, яке вони вже не могли відвідати. Роботи везли взимку через блокпости — сім годин на морозі в черзі. Після повномасштабного вторгнення квартира була фактично націоналізована окупаційною владою, роботи зникли.

Цей досвід пізніше був переосмислений двічі: у 2022 році А. Лелюк разом з Т. Турлюн відтворила в «Depot 12_59» лінії тієї луганської експозиції — від руки, за пам'яттю, без оригіналів, — а у 2024-му ця квартирна виставка стала центральною точкою кураторського проєкту про досвіди людей з окупованих територій у DCCC в Дніпрі. Те, що починалося як тихий, обережний і майже непомітний акт — виставка для самої себе, для збереження зв'язку з домом, — перетворилося на матеріал для

колективного осмислення того, що означає втратити не лише простір, але і твори, що в ньому зберігалися. А. Лелюк описує цей процес не як публічну заяву, а як поступове, самотійне проговорювання досвіду окупації: через роботи, через пам'ять про їхнє фізичне переміщення, через відтворення того, що більше не існує у матеріальній формі. Квартира тут є не просто місцем виставки — вона є самим предметом втрати.

В період між 2014 і 2022 роками квартирні ініціативи стають дедалі більш усвідомленими і різноманітними за формою. Самоорганізація тут уже не відповідь на порожнечу: відносно функціональні офіційні майданчики існують. Вона є симптомом глибшого дискурсивного зрушення — запиту на власний, некомерційний, горизонтально організований простір культурного виробництва у момент, коли питання про те, що є українським мистецтвом і де воно відбувається, набуває нової ваги.

2.4. Квартирний музей як форма самоінституціалізації

Марсель Бротарс, оголошуючи у 1968 році відкриття «Музей сучасного мистецтва. Відділ орлів» у власній брюссельській квартирі, діяв у контексті, де інституційні альтернативи існували — і саме ця наявність вибору перетворювала його жест на критику (Broodthaers 2012). Квартирний музей в Україні постає з принципово іншої логіки. В Україні досі немає державного музею сучасного мистецтва — і цей факт можна розглядати як один із наслідків тривалої колоніальної культурної політики, у межах якої сучасне мистецтво не визнавалося пріоритетом радянської, а пізніше й пострадянської держави. У цей інституційний вакуум входять приватні ініціативи — і деякі з них буквально розміщуються у квартирах. Для них квартирний музей є не пародією на інституцію і не критикою її влади, а спробою заповнити порожнечу, яку інституція відмовляється або не спроможна заповнити. Це принципова різниця: там, де Бротарс симулює музей, щоб показати його умовність, українські ініціативи симулюють музей, щоб він існував. Чотири

кейси, розглянуті в цьому підрозділі, описують різні конфігурації цієї логіки: від стихійного злиття мистецтва і побуту до свідомої самоінституціалізації, від периферійного будинку-всесвіту до іронічного музею імені самого себе.

Федір Тетянич (1942—2007) не будував музей — він будував середовище. Отримавши майстерню на вулиці Перспективній у Києві, він майже одразу почав повністю перебудовувати простір під себе: завішував роботами, об'єктами, текстами, випадковими речами — так що простір дуже швидко переставав бути просто квартирою чи майстернею і ставав, за словами вдови художника Ганни Тетянич, «середовищем Тетяничча» (Додаток 15). Там не було поділу між побутом, архівом, експозицією і мистецтвом — усе існувало разом. Газети, сторінки, випадкові речі ставали основою для образів; силует міг бути вирізаний із літер журналу, з будь-якої поверхні. Тетянич міг раптово перевісити роботи, щось домалювати на роботі двадцятирічної давнини експозиція не могла бути зафіксована раз і назавжди.

Паралельно простір функціонував як місце відкритої комунікації. Тетянич постійно приводив людей у гості — абсолютно випадкових теж: міг познайомитися з кимось на вулиці, почати говорити й запросити в майстерню. «Простір постійно працював як місце комунікації — там пили чай, дивилися роботи, сперечалися, щось слухали. Це не була закрыта майстерня "тільки для своїх"», — згадує син художника Богдан-Любомир Тетянич-Бублик (додаток 15). Це точна протилежність герметичним київським колам того самого часу, що описані у підрозділі 2.2.3: квартира і майстерня Тетяничча була відкритою не попри ризик, а всупереч будь-якій логіці обережності.

Після смерті Тетяничча у 2007 році постало питання, яке стоїть перед більшістю українських художніх спадщин без інституційної підтримки: як зберегти не лише окремі роботи, а сам принцип існування простору. Майстерня на Перспективній, садиба, хата в Княжичах — багато просторів уже втрачено. Те, що залишилося, зберігається у домашньому просторі родини, де експозиція продовжує жити за тією самою логікою: «щось ми довішуємо, щось міняємо. Хоч вона еkleктична, але вона

жива, постійно змінюється, як організм», — описує Богдан-Любомир Тетянич-Бублик (Додаток 15). Після початку повномасштабного вторгнення до цього простору почали приїжджати іноземні куратори, дослідники, художники — польські, німецькі, — для яких він функціонує як єдина точка доступу до спадщини Тетянича. Квартира стала де-факто музеєм не через рішення, а через відсутність альтернативи.

Тетянич є передвісником логіки, яка розгорнеться у наступних кейсах: злиття мистецтва і побуту до крайньої точки, відкритість простору як принцип, а не виняток, і — після смерті автора — перетворення домашнього середовища на єдиний доступний архів. Але якщо у Тетянича це відбувалося стихійно, як наслідок способу існування художника, то наступні приклади показують, як ця логіка поступово стає свідомою стратегією.

Херсонський музей сучасного мистецтва, відкритий 5 березня 2004 року у квартирі художника В'ячеслава Машницького (н. 1964, зник безвісти 2022) в Будинку художників на проспекті Ушакова, 51, є першим задокументованим прикладом свідомої музеєфікації у квартирному форматі в Україні (Староселець 2019). Машницький виріс у цій квартирі — вона дісталася йому у спадок від батька, художника-реаліста Валерія Машницького. Повернувшись у Херсон після двадцяти семи років, проведених в Одесі, Москві, Києві і Кишиневі, він поселився у батьківській квартирі і майже одразу почав перетворювати її на виставковий простір. Спочатку — розписані разом із другом стіни, потім — виставки місцевих митців, потім — накопичена колекція подарованих робіт. Так галерея поступово стала музеєм: не за рішенням зверху, а через акумуляцію практики.

Це принципово інша логіка інституціалізації, ніж та, що описана у попередніх підрозділах. Якщо Тетянич перетворював простір на середовище стихійно, як наслідок власного способу існування, то Машницький діяв свідомо і з інституційними амбіціями: офіційна назва, дата відкриття, постійна колекція, програмні виставки і перформанси. «Займаємося Contemporary art — актуальним мистецтвом, що цікавого у Херсоні, для Херсона», — формулював він свою місію (Староселець 2019). Музей приваблював молодих поетів, художників і музикантів.

Квартира тут вже не просто місце — вона є інституцією, яка претендує на музейний статус без державної підтримки і без власного будинку.

Доля музею після 2022 року перетворила його на символ подвійної вразливості — постколоніальної і воєнної. На початку повномасштабного вторгнення В'ячеслава Машницького викрали російські окупанти з власного дому. Після деокупації Херсона рідні та знайомі втратили з ним зв'язок. Музей не функціонує. Частину колекції вдалося врятувати — у червні 2024 року у Львівському муніципальному центрі відкрилася виставка «Вас вітає музей сучасного мистецтва, Херсон 2002—2022», де були представлені врятовані роботи (Бомко 2024). Ця виставка є одночасно документацією і реквіємом: музей, який існував у квартирі через відсутність державної інституції, після окупації може існувати лише як виставка в іншому місті. Вразливість квартирного формату — відсутність юридичного захисту, залежність від однієї людини і одного простору — тут стала буквальною: зникнення засновника означало зникнення інституції.

Поліна Райко (1928—2004) — художниця-самоука, уродженка Олешок Херсонської області — почала малювати у 1998 році, у 69 років, після цілої низки особистих трагедій: смерті чоловіка і доньки, ув'язнення сина. Щоб не почуватися самотньою в порожньому будинку, вона почала розписувати стіни. За кілька років розписи охопили всі шість кімнат, стелі, двері, ганок, ворота, паркан, літню кухню і могили родичів на кладовищі. Фантастичні і реальні звірі, птахи, козаки, родинні портрети, ангели і риби — весь видимий простір навколо неї став поверхнею для зображення. Райко витрачала на фарби майже всю мізерну пенсію.

Саме В'ячеслав Машницький зіграв ключову роль у тому, що будинок Райко набув статусу культурного об'єкту і дожив до нашого часу. Він не лише включив її роботи до колекції Херсонського музею сучасного мистецтва, але й активно сприяв збереженню самого будинку і популяризації її спадщини: на виставці «Вас вітає музей сучасного мистецтва, Херсон 2002—2022» у Львові серед врятованих робіт були і роботи Поліни Райко (Бомко 2024). Після смерті Райко у 2004 році — того самого року, що й відкриття Херсонського музею, — хату придбало канадське

подружжя шанувальників її мистецтва; пізніше виник благодійний фонд імені Райко на чолі з художником Семеном Храмцовим, що збирав кошти на збереження і популяризацію. Будинок оцифрували, про Райко знімали документальні фільми, її роботи показували на виставках. Все це відбувалося паралельно з діяльністю Херсонського музею — два проєкти, пов'язані людьми і простором, формували херсонський культурний ландшафт незалежної України.

Підри́в Каховської ГЕС російськими окупантами у червні 2023 року затопив Олешки. Будинок-музей Поліни Райко опинився під водою і виявився майже повністю знищений: за свідченням Семена Храмцова, збереглося близько третини розписів, внутрішні стіни суттєво пошкоджено (Суспільне Культура 2023). Питання відновлення залишається відкритим: науковець Сергій Нємцев, який досліджував спадщину Райко, пояснював, що фізичне відтворення розписів неможливе — бо розписи є невіддільними від руки і погляду конкретної людини, яка їх створила. Можливе лише документування того, що залишилося, і збереження пам'яті про те, що існувало (Суспільне Культура 2023). Це принципово інша ситуація, ніж з Херсонським музеєм: там зникнення засновника означало зникнення інституції, але колекцію можна перевезти, роботи показати в іншому місті. Тут зник сам твір — невіддільний від стін, від простору, від будинку, що більше не існує.

Доля будинку Райко є граничним випадком того, що відбувається, коли мистецтво і простір зливаються настільки, що стають нероздільними: захист одного неможливий без збереження іншого. Це робить її кейс символічно важливим у контексті всього підрозділу: якщо Тетянич, Машницький і Краснощок демонструють різні способи свідомої або несвідомої самоінституціалізації, то Райко показує межу, де будь-яка інституціалізація запізнюється — і де єдиною формою збереження залишається документація втраченого.

Якщо Тетянич перетворював простір на середовище стихійно, Машницький будував інституцію з програмою і колекцією, а Райко просто жила у просторі, який ставав твором, — то харківський художник **Владислав Краснощок** (н. 1980) свідомо грає в усі три ролі одночасно. Музей Краснощока, відкритий у 2018 році у

його сімейному будинку в Харкові, є найбільш концептуально усвідомленим прикладом у цьому підрозділі: художник, який добре знає, що державного музею сучасного мистецтва немає, вирішує заснувати власний — і назвати його своїм іменем.

Логіка виникнення музею є показовою. «Ще десь у 2010 році я на звороті фотографій писав слово "музей". Тобто одразу позиціонував, що ці роботи колись будуть у музеї», — розповідає Краснощок (Додаток 6). Частина фотографій справді потрапила в музеї. Але решта залишилася — і замість того, щоб чекати на інституційне визнання, художник вирішив створити інституцію сам.

Простір організований як повноцінна інституція в мініатюрі. «Я композиційно вибудовував кожну кімнату окремо, щоб вони працювали одна з одною», — пояснює Краснощок (там само). Кімнати взаємодіють як єдина структура; між ними виникають зв'язки і діалоги. До початку повномасштабного вторгнення в одній із кімнат існувала «кімната тиранів» — Сталін, Ленін, Ісус — як окремий концептуальний блок. Після 24 лютого 2022 року Краснощок переграв цю частину: «Мені здалося, що якийсь абсцес прорвало. Зараз хочеться, щоб далі майбутнє мало вже якийсь більш оптимістичний фінал» (там само). Музей реагує на реальність — не як документ, а як живий організм, здатний до переосмислення.

При цьому Музей Краснощока свідомо залишається напівприватним. «Я не можу сказати, що сюди часто приходять люди. В основному це друзі. Всі вже бачили цей простір багато разів, але він все одно постійно змінюється» (там само). Це відрізняє його від Херсонського музею з його публічною програмою і від домашнього простору Тетянича, відкритого для випадкових відвідувачів. Музей Краснощока є інтимним не через обставини, а за вибором: він не прагне до масової аудиторії, бо масова аудиторія не є його метою. Метою є сам жест — назвати власний будинок музеєм і послідовно дотримуватися цієї назви.

Бротарсівська паралель тут найбільш очевидна з усіх розглянутих кейсів — і водночас найбільш оманлива. Бротарс називав свій музей фіктивним і пояснював, що він «відіграє роль політичної пародії на художні виставки» (Broodthaers 2012).

Краснощок не називає свій музей фіктивним — він називає його просто музеєм. Іронія присутня, але вона не є основним змістом жесту. Основний зміст — у тому, що художник бере на себе функцію інституції, якої немає: зберігання, експонування, легітимації власної практики. Це не пародія на музей, а музей у єдино доступній формі. І саме в цьому принципова різниця між українським квартирним музеєм і його західним референсом: там, де Бротарс критикує інституцію зсередини, Краснощок будує її знадвору — з того, що є під рукою.

Чотири кейси, розглянуті в цьому підрозділі, описують різні конфігурації однієї логіки — логіки самоінституціалізації в умовах інституційного вакууму. Разом ці чотири кейси утворюють спектр: від несвідомого до концептуального, від стихійного до програмного, від периферійного будинку-всесвіту до іронічного музею в центрі міста. Але всі вони відповідають на одне питання — що робить художник, коли інституції немає або коли вона недосяжна. І всі вони демонструють одну структурну рису: квартира як інституція є надзвичайно вразливою. Вона залежить від однієї людини, одного простору, одного моменту. Вона не має юридичного захисту, інституційної пам'яті, механізмів наступності. Саме тому доля Херсонського музею і будинку Райко після 2022 року є не лише воєнною трагедією, але й аналітичним фактом: повномасштабне вторгнення Росії в Україну лише оголило вразливість, яка існувала і до нього.

Ця вразливість є зворотнім боком тієї самої властивості, яка робить квартирну практику цінною: її невіддільності від людини, від тіла, від конкретного простору і моменту. Квартирна виставка існує тому, що хтось відчинив двері; квартирний музей існує тому, що хтось вирішив назвати свій дім музеєм. Коли ця людина зникає — зникає і практика. Але саме цей зв'язок між людиною і простором, між присутністю і мистецтвом, є тим, що відрізняє квартирну практику від будь-якої інституційної форми — і що робить її незамінною там, де інституції або не існує, або не встигає.

РОЗДІЛ 3. КВАРТИРНІ ВИСТАВКИ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ПРОСТОРУ ДОМУ

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну 24 лютого 2022 року спричинило різкий сплеск квартирних виставок у різних містах України — і водночас суттєво трансформувало їхній смисл. Якщо до 2022 року квартирні виставки існували переважно як свідомо альтернатива інституційному простору або як наслідок відсутності доступу до нього, то після початку повномасштабного вторгнення вони набули нових вимірів: переосмислення самого поняття дому, його крихкості і цінності, продовження практики в умовах фізичної небезпеки, пошуку інтимності і спільноти в розірваній соціальній тканині.

Цей сплеск був зафіксований кількома способами. Частина виставок отримала медійний супровід: стаття на Суспільне Культура (Сегал 2023) фіксує київський сплеск квартирних виставок як момент, коли «квартира має інший зміст — це зміст дому, про який зараз багато хто говорить»; стаття Анни-Марії Кучеренко «Переозначені простори» для «Критика» (2024) описує квартирні та негалерейні виставки 2022—2023 років як культурний феномен, що формується в умовах вторгнення; матеріали Єлизавети Герман у Most Magazine (2024) вписують сучасні практики в тривалу тяглість від одеського нонконформізму до сьогодні. Інша частина виставок існує переважно у форматі самоархівування: публікації в соціальних мережах, кураторські тексти, перформативні акти документації, що самі стають частиною практики. Нарешті, ряд практик залишається майже непомітним поза вузьким колом учасників — і саме тому є важливим свідченням горизонтальної, неієрархічної культури, яка виникає поза будь-яким інституційним визнанням. Основним дослідницьким матеріалом цього розділу є інтерв'ю з художниками, художницями, кураторами і кураторками, проведені у 2022—2026 роках. Фрагменти цих інтерв'ю представлені у додатках до роботи. Вони дають доступ до мотивів, рішень і контексту, які не фіксуються жодним іншим способом, — і є первинними джерелами, що дозволяють аналізувати ці практики зсередини.

Розділ організований за тематичним, а не хронологічним принципом. Три підрозділи відповідають трьом аналітичним кутам на той самий матеріал: квартирна виставка як біографічний і тілесний простір, як позиція у мистецькому полі поза інституцією, і як практика близькості і спільноти. Четвертий підрозділ — автоетнографічний: аналіз власної практики засновниці галереї «Кручі» як дослідницька рефлексія, що поєднує досвід зсередини з академічною дистанцією.

3.1. Практика близькості, нової щирості і співбуття

Одним із найпомітніших ефектів квартирних виставок воєнного часу є те, що вони переозначають відносини між художником і глядачем — і між самими учасниками події. Метамодерністська «нова щирість» у версії Тімотеуса Вермюлена і Робіна ван ден Аккера — осциляція між постмодерністською іронічною дистанцією і модерністською безпосередністю, повернення до афекту без наївності — знаходить у квартирній виставці воєнного часу свій особливо гострий прояв. Квартира не дозволяє дистанції: ти стоїш у чужому домі, поруч із взуттям господарів у коридорі, серед меблів, де хтось спить і їсть. Ця фізична близькість є не декорацією, а умовою сприйняття. Мистецтво, що показується в цьому контексті, набуває іншої ваги — не тому, що воно обов'язково говорить про «важливі теми», а тому, що сам простір відмовляється від захисного буфера між роботою і глядачем.

Квартирна виставка **Іллі Тодуркіна** (н. 2000) «**Листи мерцям**», що відбулася 27 лютого 2023 року у Львові, в одній з кімнат квартири, де художник мешкав разом із друзями, є найбільш концентрованим прикладом цієї практики у її граничному вимірі. Виставка відбулася рівно через рік після смерті Влада Малашевського — друга Тодуркіна, який вчинив суїцид у перші дні повномасштабного вторгнення в Києві. Назва відсилає до «видавництва для мертвих», придуманого ними разом у ті кілька днів між початком вторгнення і смертю Влада: ідея публікувати те, що людина заповіла видати після своєї смерті — ніби самі мерці можуть щось видавати з того світу. Простір виставки — кімната, де все пронизане особистою пам'яттю:

малюнки, зроблені після відвідин моргу і похорону; невеликі мармурові скульптури — ескізи надгробків; ноутбук із компіляцією відео за участю Влада, надісланих друзями; стілець із штанами, у яких І. Тодуркін уперше з ним зустрівся; скриншот останнього повідомлення: «я відчуваю себе собакою або дитиною без батьків». На стінах — текст від руки олівцем. Дві фотографії з Маріуполя — рідного міста І. Тодуркіна, куди вони разом їздили зустрічати Новий рік 2021-го — промовляють подвійною втратою: місто зруйноване, людина мертва, простір фізично недосяжний. На виставку було запрошено лише вузьке коло — друзів, знайомих, колег. І. Тодуркін говорив, що робив виставку так, щоб вона сподобалась Владові.

«Листи мерцям» є квартирною виставкою у граничному сенсі: вона не могла відбутися ні в якому іншому просторі. Не тому, що не вистачало альтернатив, а через те, що кімната, де хтось живе, де речі займають своє місце серед повсякдення — єдиний контекст, у якому річ-пам'ять, відео-пам'ять, тілесна пам'ять у стільці зі штанами можуть існувати разом без інституційної рамки, яка перетворила б їх на «об'єкти виставки». Квартира тут — не альтернатива галереї, а умова можливості цієї конкретної розмови про горе, дружбу і смерть.

Виставка-акція «**Its love, darling**» — серія із шести виставок і подій Каріни Синиці (н. 1999), Дар'ї Молокоєдової (н. 2001) і кураторки Віти Котик (н. 1998), що відбувалася в Києві протягом січня—лютого 2025 року, — є прикладом іншої, більш розгорнутої логіки присутності. Проєкт будувався як послідовність одноденних або короткочасних подій у різних просторах — частина у квартирах, частина в інших локаціях, — кожна з яких мала власну назву і власний акцент. Ця серійність є принциповою: глядач не може побачити все без зусилля, без зміни планів, без вирішення бути «тут і зараз» у конкретний день. Квартира в цьому проєкті виступає в двох ролях: як простір, що «не дає відчуття дому», і як власний простір художниці, перетворений на тотальну інсталяцію (виставка «Гармонія речей» відбулася у квартирі Дар'ї Молокоєдової після розставання). Д. Молокоєдова ставила питання: «Як мені жити у квартирі, де все «наше» перетворилось на моє?» — і відповідала не

текстом, а реорганізацією самого простору. Ця пряма тотожність між особистою ситуацією і художнім жестом є точним проявом «нової щирості»: відмова від інтерпретаційного зазору між досвідом і формою.

Виставка «Це не біда», відбулася у квартирі на Білоруській, 1 у Києві. Це чужа квартира: художниці не мешкали в ній і не перетворювали її на власний простір — навпаки, речі господарів залишилися там, де були, нічого не прибиралося і не ховалося. Саме ця чужість є концептуальним рішенням: простір, який «не може стати своїм», де чуже постійно нагадує про себе, стає контекстом для роботи про неможливість співіснування. Каріна Синиця вишила на тканині текст Емми Андієвської «Рослини» — про персонажа, який знову і знову намагається щось виростити, але щоразу щось стає на заваді. Поруч — засохлі рослини і їхні замальовки, лебеді на шторках, що душать одне одного. Кухня виставки стає кульмінацією: простір найщиріших розмов і найгарячіших сварок одночасно, де «слова, які ще не сказані, і ті, що вже неможливо забрати назад» зависають у повітрі разом із недопитим вином і залишками їжі. Квартира на Білоруській, 1 є показовою тим, що її чужість не долається і не маскується — вона стає темою: простір, де неможливо вкоренитися, як метафора стосунків, де неможливо знайти рівновагу.

Виставка **«Це все дуже приємно і зовсім не важко»**, що відбулася на Великдень — 20 квітня 2025 року — у квартирі Єлизавети Кліменкової (н. 1999) в Одесі, є симптоматичним прикладом того, як інституційна порожнеча і бажання бути разом породжують квартирний формат одночасно. Вибір дати не випадковий: Великдень як час зібрання, повернення і спільного столу надає квартирній виставці додаткового виміру — це не просто показ, а ритуальна подія, де мистецтво і свято існують в одному просторі без ієрархії між ними. Є. Кліменкова працює в Одеському національному художньому музеї — і саме ця позиція зсередини інституції робить очевидним те, що ззовні може бути непомітним: попри наявність музеїв і культурних осередків, в Одесі після 2022 року майже не залишилося просторів, де молоді художники могли б виставитися без бар'єрів відбору, оренди чи формальних вимог.

Квартира тут не альтернатива — вона єдиний доступний простір. Вова Чигиринець, який відвідав виставку, описував ефект присутності в цьому просторі так: взуття в коридорі, маленькі кімнати, де треба знайти себе, три зони — коридор, кімната, балкон — і ця тілесна вписаність у побутовий простір робить усе, що показується, частиною єдиної щільної події (Додаток 7).

Виставка групова: Єлизавета Кліменкова, Каріна Рекман (н. 2002), Олексій Воронко (н. 2001) і Мелджит (н. 2003) зібралися навколо спільної теми, що не була сформульована заздалегідь, але виявилася наскрізною — пам'ять, крихкість, те, що залишається після зникнення. Єлизавета Кліменкова запитує, чи можна перенести образ зі сну в побутовий світ, що знову стає занадто страшним. Рекман звертається до поезії Рози Ауслендер, яка пройшла через чернівецьке гетто і зберегла надію: її роботи говорять про сні як рятунок, про тіло, що проростає гілками, про сад, похований серед кладовища — життя, що проростає там, де його вже не чекають. Воронко будує роботи навколо танцю, що перетворюється на вбивство, апелюючи до музейної оптики як безсторонньої і водночас містичної — і ця рефлексія про інституцію відбувається не в галереї, а в квартирі, що само по собі є висловлюванням. Мелджит збирає у сірникові коробки фрагменти пам'яті — людські фігури між вирізками тексту, колишнє сміття із сімейних архівів — і показує радянський шкільний фотоальбом, де пліснява поглинає обличчя: повернення штучного до природного стану як єдиний вид єднання, що залишився.

Квартирна виставка не потребує концептуального обґрунтування, щоб функціонувати як культурна подія: її легітимність виникає з самого акту зібрання, з фізичної присутності людей у спільному просторі, з суміщення мистецтва і побуту, яке не долається і не маскується, а приймається як умова показу. У випадку «Це все дуже приємно і зовсім не важко» це суміщення набуває додаткового виміру: чотири художники з різними практиками і різними відносинами з темою пам'яті і крихкості виявляються тематично резонансними не завдяки кураторській концепції, а завдяки самому факту співбуття в одному просторі в конкретний день. Це підтверджує тезу,

що квартирна виставка є не лише форматом репрезентації мистецтва, а й особливим способом виробництва спільноти — де близькість є не ефектом, а умовою події.

Персональна виставка Єлизавети Кліменкової **«Якщо в світі перестануть існувати квіти»** (2025) у Криниці — майстерні-дворі в центрі Одеси, що існує вже у третьому поколінні родини скульптора Олексія Варанка, — є іншим за формою, але спорідненим за логікою прикладом. Криниця — не квартира у буквальному сенсі: це двір-колодязь, де вікна сусідів виходять безпосередньо на виставку. Є. Кліменкова встановила в центрі двору картонні макети будинків — церкви поруч із промисловими спорудами, відтворення пам'яті про харківський елеватор, знесений під час вторгнення. Ці крихкі паперові конструкції існували в реальному дворі реального будинку, де люди живуть, і сусіди, що заходили повз і зупинялися, ставали ненавмисними учасниками події. Назва відсилає до граничної ситуації: «Їздила, дивилась у вікно, думала про життя. Було уявлення, що ніби все зникло, і я бачу перший раз якісь дерева, що ніби вони мене досі вражають, ніби я цього ніколи не бачила» (Додаток 8). Виставка є site-specific у буквальному сенсі: двір, вікна сусідів, пам'ять про конкретний зруйнований об'єкт — усе це не фон, а матеріал події.

3.2. Квартирна виставка як позиція у мистецькому полі поза інституцією

21 червня 2023 в Українському Домі відкрилася масштабна групова виставка «Ти як?», яка збирала понад сто художників і художниць з наміром продемонструвати зріз сучасного українського мистецтва з 2022 року. В цей же день в квартирі митців Нікіти Кадана (н. 1982) і Клеменса Пула (н. 1983) на Бехтеревському провулку у Києві відкрилася виставка **«NORM»** (НОРМ), ніби буквально відповідаючи на питання «Ти як?».

Обидві виставки включали в свої експозиції певний набір художників і художниць, подекуди навіть одні і ті самі серії, проте різниця полягала у форматі, масштабі і логіці показу. Ідея «NORM» виникла навесні 2022 року як задум показу на руїні маєтку у дворі на Бехтеревському провулку в Києві, але через питання

безпеки і неможливість публічних зібрань трансформувалася у квартирний формат (Додаток 2). Квартира, де відбулася виставка, до того вже мала досвід подібних показів і функціонувала як простір діалогу, зустрічей та виставок.

Одночасність із «Ти як?» робить «NORM» свідомою інституційною критикою. Нікіта Кадан, співкуратор виставки, формулює цю різницю через поняття масштабу і довіри: «У великій виставці на кілька сотень людей майже неможливо говорити про особисте в діалогічному ключі. Уявити кілька сотень паралельних сповідей — нереально. Якщо ж з'являється знак питання і звернення до людини, то це легко перетворюється на симуляцію чутливості» (Додаток 2). Квартирний формат є відповіддю на цю структурну неможливість: «В очі можна дивитися лише в маленьких групах, інакше це просто фізично не працює» (там само). Вхід за записом, фільтрація запитів — квартира зберігала право на контроль над власним простором і власним колом.

«NORM» також є реакцією на специфічну трансформацію публічності воєнного часу. «Значно конкретнішими стали зони бажаного і небажаного для висловлення. Відбулося зближення рефлексивного мистецтва з пропагандистською функцією. Посилилося тяжіння до самоцензури», — описує Н. Кадан (Додаток 2). Квартира дає можливість «працювати з крихкими, небажаними або єретичними висловленнями» — тими, що не вписуються в логіку великого «ми» воєнного часу. Ці роботи свідомо обираються такими, що «не можуть бути показані в "Укрдомі" чи в подібному місці» (там само) — не через формальні обмеження, а через структурну різницю між публічністю великого залу і близькістю квартири.

Назва виставки — «NORM» латиницею — є висловлюванням про нову нормальність, що будується з катастрофічного матеріалу: «Ця норма може бути абсолютно жахливою у порівнянні з нормальностями багатьох інших частин світу. Але це вже стало нашою нормальністю» (Додаток 2). Квартира є носієм цього досвіду: на вікні досі залишалася хрестоподібна форма зі скотчу, яким Н. Кадан заклеював вікна 24 лютого 2022. Скотч закінчився, і вийшла «дивна, кривенька форма, схожа на пташку» — матеріальний слід моменту, коли звичний спосіб

існування раптово перестає працювати. Цей об'єкт не був включений у виставку свідомо — він просто залишався там, де був, і саме тому говорив більше, ніж будь-який навмисний жест.

Показовим прикладом трансформації квартирної виставки в умовах вимушеної міграції став берлінський простір **AG92 KUNSTHAUS**, заснований кураторкою Дарією Придибайло (н. 1989) у квартирі на Auguststraße у 2024 році. Назва простору поєднувала акронім AG — Arbeitsgruppe («робоча група») — і поняття Kunsthaus («дім мистецтва»), відсилаючи як до логіки колективної праці, так і до берлінських незалежних мистецьких просторів, що часто функціонують у колишніх житлових приміщеннях. Сам простір виник як повністю незалежна ініціатива без грантової чи інституційної підтримки й поєднував виставкову діяльність із формуванням нової української мистецької спільноти в Берліні.

На відміну від радянських квартирних виставок, AG92 не був прямою реакцією на цензуру чи відсутність мистецьких інституцій. Його поява радше пов'язана з кризою репрезентації українського мистецтва в європейському контексті після 2022 року. За словами Д. Придибайло, важливим імпульсом для створення простору стало відчуття фрустрації від співпраці з інституціями, у межах яких українське мистецтво часто редукувалося до категорій «біженського», «травматичного» або виключно «деколоніального» мистецтва. Квартира на Auguststraße стала спробою створити власний простір репрезентації — не як «гостя» в чужій інституції, а як суб'єкта, здатного самостійно визначати рамки взаємодії та кураторської практики.

Водночас AG92 KUNSTHAUS багато в чому продовжував логіку історичних квартирних виставок: простір функціонував через горизонтальні зв'язки, довіру й тісну співпрацю між кураторкою, художниками та відвідувачами. У квартирі проходили мультидисциплінарні події, концерти, виставки, дискусії та 24-годинні відкриття, а сам простір працював як своєрідний «портал» між Берліном і Києвом — місце, де одночасно звучали українська, німецька й англійська мови, обговорювалися війна, міграція й сучасне мистецтво. Особливо важливим для

кураторки був інший рівень близькості, який створює квартирний формат: художники отримували ключі від квартири, могли працювати в просторі самотійно, а самі виставки існували в режимі щоденного співжиття з мистецтвом.

Таким чином, AG92 демонструє, як квартирна виставка після 2022 року стає не лише альтернативним виставковим форматом, але й моделлю мікроінституції, побудованої на вразливості, довірі та спільному досвіді нестабільності. У цьому випадку домашній простір перетворюється на інструмент культурної самоорганізації та виробництва нових форм спільності в умовах вимушеної мобільності й інституційної непевності (Додаток 17).

«Балконна галерея» кураторки Оксани Озарчук (н. 2003) відкрилася у 2025 році на балконі її квартири на Подолі в Києві. Поштовхом став конкретний досвід: домовившись із Музеєм Ханенків про виставку, О. Озарчук почула, що для «повноцінної хорошої виставки» треба почекати майже рік. «Я зрозуміла, що не можу так довго чекати й хочу робити виставки вже зараз», — пояснює вона (Яковленко 2025). Балкон як виставковий простір є одночасно найбільш буквальним і найбільш виразним варіантом квартирної галереї: це не кімната, переобладнана під виставку, а архітектурний виступ між приватним і публічним, між інтер'єром і вулицею.

«Балконна» функціонує як повноцінна кураторська інституція в мінімальному масштабі: серйозний підхід до програми, індивідуальна робота з художницями протягом місяця-двох, сайт-специфічні рішення для кожної виставки, публічна комунікація з анонсами. Для показу робіт Каріни Рекман про поетесу Розу Ауслендер (К. Рекман фігурувала у попередньому підрозділі з роботою про Ауслендер, що підкреслює тяглість самоорганізованих практик всередині спільноти) О. Озарчук виготовила з балкону бутафорський вагон-товарник — купила великі аркуші ДСП в «Епіцентрі» і разом із художницею ледь занесла їх на поверх (Яковленко 2025). Це не імпровізація, а ретельно продуманий просторовий жест, що перетворює обмеження балкону на художній ресурс. Паралельно існує складна

комунікація з сусідами — і ця складність є частиною практики, а не перешкодою для неї. Кураторка просить відвідувачів не шуміти в під'їзді і заходити на балкон максимум втрьох одночасно, аби запобігти обваленню конструкції.

Принципово важливим є те, що «Балконна» працює виключно з художницями. Для багатьох із них — зокрема, для Христини Новикової (н. 2002), яку О. Озарчук описує як «легенду молодой мистецької спільноти» — «Балконна» стала простором першої персональної виставки (Яковленко 2025). Ця свідомо феміністична позиція вписується у ширший контекст: дім і домашній простір у патріархальній культурі традиційно кодуються як жіноча сфера — простір невидимої, неоплачуваної, прекарної праці. Квартирна галерея, якою керує жінка і яка показує жінок, перевертає цю логіку: домашній простір стає місцем виробництва і легітимації художньої практики, а не її витіснення. Те, що «Балконна» виникла саме тому, що велика інституція сказала «зачекайте рік», лише підкреслює цю динаміку: квартира відповідає там, де інституція зволікає.

«Тимчасова квартирна республіка» — виставка Володимира Прилуцького (н. 1999), Віталія Матухно (н. 1999), Каміли Янар (н. 1994) і Соні Гери в Києві — є найбільш концептуально навантаженим прикладом у цьому підрозділі. Назва є подвійним жестом: відсилання до так званих «ДНР» і «ЛНР» — «тимчасових республік», проголошених на окупованих територіях, — і водночас присвоєння цієї форми: «ось зараз це наш дім, і ви приходите до нас у гості» (Додаток 14). Квартира тут є не просто місцем показу, а політичним висловлюванням про право на простір і право на самовизначення.

Усі четверо учасників походять з окупованих територій Донеччини і Луганщини — переважно з 2014 року. Виставка виросла з «відчуття іншування», як формулює Прилуцький: досвід людей з Донбасу в Києві «або стигматизується, або сприймається через готові уявлення» (там само). Квартирний формат є відповіддю на цю структурну проблему: не виставка про Донбас для київської аудиторії, а ситуація, де глядач приходить у гості до тих, чий досвід він зазвичай бачить крізь

медіальну призму. При вході — прохання підходити і говорити: «Нам хотілося не просто показати мистецтво, а створити ситуацію щирого діалогу» (там само).

Роботи учасників є різними за формою, але пов'язаними спільною темою втрати і переосмислення простору. В. Прилуцький показує серію, де київські насипи після комунальних робіт нагадують терикони — індустріальні відвали, характерні для міського ландшафту Донбасу: те, що для Києва є тимчасовим порушенням простору, для донецьких міст є нормою міського середовища. В. Матухно документує виставку, зроблену в Краматорську на закинутій території, яку місцеві називали «Чечнею». К. Янар працює з сімейними фотоархівами: вирізає людей із знімків як жест дистанціювання від пострадянської і російськомовної культури, з якою виросла. Ця практика — буквально видалення з пам'яті — набуває особливого звучання в контексті окупації: вирізати зображення є способом переписати власну біографічну карту.

Кульмінацією виставки став перформанс із «шахтарським тортом». Приводом стала реакція на «омаж» на шахтарський торт у київському кафе — те, що учасники сприйняли як поверхову і зовнішню естетизацію символу Донбасу. Їхня відповідь: великий шмат шоколаду, який розбивали молотком і викруткою, а потім усі їли руками. «Це був одночасно і жарт, і спроба повернути собі право самим говорити про власний досвід» (Додаток 14). Квартирний простір є умовою цього повернення: в інституційному залі перформанс із молотком і руками, що їдять шоколад, мав би зовсім інший — більш декларативний і менш інтимний — характер.

«Кімната Жори» — виставка одеського художника Микити Шкляра (н. 2004), який на момент показу перебував за кордоном, — виникла з інституційного провалу. Музей сучасного мистецтва Одеси (МСМО) оголосив про скасування виставки за технічних причин: роботи прибули з запізненням, не були натягнуті на підрамники і, за офіційним формулюванням музею, «потребували додаткової та значної підготовки до експонування». Музей закрився на оновлення, виставка зникла з програми.

Єлизаветі Кліменковій надійшов дзвінок від М. Шкляра — і протягом кількох днів виставка переїхала до «Вітальні» (Додаток 8).

Те, що сталося далі, є показовим на кількох рівнях. Є. Кліменкова прийняла кураторське рішення, яке МСМО не міг або не хотів прийняти: роботи, не натягнуті на підрамники, повісила на одну дерев'яну планку. В. Чигиринець описує результат так: «МСМО ніяким чином не змогло б так зробити. Рішення були легкі, але впевнені» (Додаток 7). Квартирний простір «Вітальні» — сімейна майстерня Чаркіних, де є і мозаїчна студія, і живопис, і побут одночасно — дав роботам контекст, якого не міг дати «білий куб»: «реальний житловий простір із власною атмосферою» (там само). Сам художник був присутній онлайн — на відкритті організували відеовключення, щоб він міг поспілкуватися з глядачами (Додаток 8).

Інституційна реакція МСМО не забарилася: на відкриття прийшла жінка, яка представилася як співробітниця музею, і одразу пішла. «Було дуже дивне відчуття, ніби її спеціально прислали подивитися, що ми тут зробили», — згадує Є. Кліменкова (Додаток 8). Цей епізод є малим, але точним символом того, як квартирна виставка функціонує як позиція у мистецькому полі: вона не проголошує опозиції до інституції — вона просто робить те, що інституція відмовилася або не змогла зробити, і спостерігає, як інституція реагує.

М. Шклярук формулює власну художню логіку в анонсі виставки: «Це виставка про тихі моменти, які потім перетворюються на зображення. Про надію побачити у звичайному житті щось таке, що вже схоже на легенду». Ця риторика «тихих моментів» і «легенди у звичайному» є точним описом того, що робить квартирний простір із мистецтвом: він знижує пафос і підвищує чутливість сприйняття одночасно. Те, що «Кімната Жори» врешті відбулася — і відбулася краще, ніж могла б відбутися в МСМО, — є не просто щасливим збігом, а структурним аргументом на користь квартирного формату як альтернативи, що не поступається інституційній у якості, але перевершує її у гнучкості й органічності.

3.3. Виробництво простору в умовах втрати: квартира як біографічне і тілесне середовище

Якщо у підрозділах 3.1 і 3.2 квартирна виставка розглядалась як практика близькості і як позиція у мистецькому полі, то практики, зібрані тут, об'єднує інша якість: квартира як тілесне і біографічне середовище, невіддільне від досвіду людини, яка в ній живе. Це не квартира як альтернативний майданчик і не квартира як інституційна критика — це квартира як місце, де відбувається саме життя, і де виставка виникає як природна форма осмислення цього життя. Втрата, тіло, пам'ять, переміщення, материнство, дім як поняття, яке стало крихким, — ці теми не привносяться ззовні, а вже живуть у просторі, який стає виставковим.

«**Depot 12_59**» — квартирний простір Тамари Турлюн і Андрія Лящука на київській Дарниці — до 2022 року вже мав власну логіку існування: квартира, яка ніколи не функціонувала лише як квартира. Після 24 лютого 2022 року ця логіка трансформувалася під тиском нових обставин і набула вимірів, яких не було раніше.

Перший рік після початку повномасштабного вторгнення «**Depot 12_59**» фактично припинив публічну виставкову діяльність. Простір на п'ятому поверсі потрапляв у зону балістичних обстрілів, і Турлюн не могла запрошувати людей, не думаючи про їхню безпеку: «Я постійно думала про те, що буде, якщо під час відкриття щось станеться» (Додаток 16). Відповіддю стали «майже віртуальні виставки»: експозиція монтувалася, фотографувалася, одразу розбиралася і виходила онлайн. Карантинний досвід дозволив формат, адекватний ситуації, де фізична присутність людей в одному місці стала ризиком.

Паралельно квартира відкрилася як місце тимчасового притулку. Лілія Петрова з Харкова, Антон Ткаченко — художник і співзасновник «Гаражу 127», закритого через війну, — в різний час жили тут. «Ми це ніколи не формалізували як резиденцію, це все одно наша квартира, там наші речі, але якщо комусь потрібне місце, то простір автоматично починає працювати ще й так» (Додаток 16). Ткаченко описує символічність цього гостювання: «[в 2019 році] Тамара подзвонила і сказала, що хоче відкрити самоорганізований простір у себе в квартирі, тому що надихнулася

"Гаражем"... Це можна назвати такою дружбою між домами й просторами» (Додаток 1). Підбиваючи підсумки свого перебування в «Depot 12_59», він відкрив там виставку власних робіт «Київський тріп, або У цієї виставки немає куратора» (2022), що вирости з нової матеріальної практики: після початку вторгнення Ткаченко перейшов на тканину і папір, речі, які «можна згорнути, кудись запхати, витягнути — і вона вже працює» (там само). Тканина як мобільний матеріал, квартира як тимчасовий притулок — обидва відповідають одній логіці існування в умовах постійного переміщення.

Окремим виміром роботи «Depot 12_59» в цей період стала співпраця з художницею Анастасією Лелюк, чия практика безпосередньо пов'язана з Луганськом — містом, окупованим з 2014 року. Більшість її робіт залишилася або там, або в Кураховому, дуже близько до лінії фронту. «Сама ця ситуація вже впливала на формат виставки», — зазначає Турлюн (Додаток 16). Виставка відбулася у тому ж «віртуально-документальному» режимі: роботи, які не можна перевезти, існували через документацію і розповідь. Квартира тут стає місцем присутності того, чого фізично немає, — простором, де досвід окупованих територій отримує форму, навіть коли самих робіт не існує у досяжному просторі.

Після 2022 року змінилося і ставлення Турлюн до самої функції простору: «Раніше це було більше про бажання щось показати, зібрати людей, зробити подію. А після початку війни для мене стало важливо, щоб від простору була якась користь» (Додаток 16). Шовкодрук із донатом Госпітальєрам, принти на підтримку притулків для тварин — виставка перестає бути самодостатньою подією і стає частиною ширшої мережі взаємопідтримки. Квартира як простір турботи — не лише про мистецтво, а й про людей, що в ній перебувають і через неї проходять.

«Depot 12_59» є прикладом того, що цей підрозділ описує як квартиру-середовище: простір, де виставка, проживання, резиденція і взаємопідтримка не поділяються на окремі режими, а існують одночасно. Ця нерозривність є не організаційною особливістю, а концептуальним ядром: квартира функціонує як спільнота, а спільнота — як квартира.

Олександра Погребняк організувала квартирну виставку «**Хащі, рощі, зарощі і кущі**» 24 лютого 2023 року — а потім повторювала 24 лютого кожного наступного року. Дата є принциповою: це її день народження, який збігається з річницею початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну. «Чи можна тепер святкувати цей день, чи треба його переносити, чи він назавжди змінився?», — формулює Погребняк це питання (Додаток 4). Виставка стала відповіддю без однозначного вирішення: не скасування дня, а його переосмислення через художню подію.

Місцем для циклу виставок стала квартира дитинства Погребняк у Києві. Це принципово: не випадкова орендована квартира і не чужий простір, а місце з власною біографічною щільністю. «Саме тут ми прокинулися 24 лютого, саме тут вирішили одружитися, саме тут готували сніданок того дня», — пояснює вона (Додаток 4). Квартира є не просто місцем показу, а матеріалом виставки: роботи існують серед рослин, книжок, іграшок сина, особистих речей — і цей контекст змінює їхнє значення так, як жоден «білий куб» не може.

Перша виставка, «Хащі, рощі, зарощі і кущі» (24 лютого 2023), виросла безпосередньо з досвіду перших місяців повномасштабного вторгнення. Погребняк і її чоловік і куратор Дмитро Чепурний переїхали за місто, але постійно поверталися до Києва — доглядати за рослинами. «Саме вони стали тим важелем, через який ми постійно поверталися до Києва» (Додаток 4). Рослини тут є не метафорою, а буквальним приводом для повернення — і назва виставки фіксує цю матеріальну прив'язаність до місця в момент, коли все інше стало непевним. Виставка зібрала роботи, які змінювали своє значення через новий контекст: робота Франсіса Аліса про магнітні черевики, що збирають металеве сміття після Карибської кризи, у київському контексті осені 2022 року — з металевими уламками ракет на вулицях — набула зовсім іншого звучання (Погребняк 2025).

Друга виставка, «Молоко для Тео» (24 лютого 2024), відбулася після того, як у серпні 2023 року Погребняк народила сина. Ця виставка є прямою рефлексією на тілесний досвід материнства в умовах війни: «Перші тижні вдома з сином були

позначені солодкістю і липкістю грудного молока, яке текло по моєму тілу і утворювало калюжі на постільній білизні» (Pohrebniak'2024). Молоко як матеріал і символ, груди як орган, що «служить іншим», тілесна трансформація як природний процес — усе це існує поряд із роботою Жанни Кадирової «Наповнення» (2024), де художниця заповнила посуд родини «молоком» із білої глянцевої плитки, і з фотографіями Каті Лесів, на яких зображена Рада — дочка художниці — у спільному портреті під час годування груддю. На одному з предметів посуду — кружці, подарованій після попередньої виставки, — надрукована фотографія Романа Хімея «Чотири терикони, з яких можна побачити окупований Донбас» (2022): знімок зроблений разом із тестем-шахтарем за день до початку повномасштабного вторгнення. Це зіткнення молока і терикону, материнського тіла і промислового ландшафту окупованого Донбасу, у межах однієї кружки у квартирі на кухонній полиці є точним образом того, як виставка в домашньому просторі може тримати разом речі, які інституційний показ розвів би по різних залах.

Погребняк формулює власну логіку кураторства у квартирі через поняття накопиченого знання простору: «Багато годин, проведених у конкретному місці, завжди корисні для розуміння того, як твої рішення можуть впливати на сприйняття глядача. У випадку будинку, де я жила багато років, це розуміння приходить природно» (Додаток 4). Квартира дитинства є не нейтральним контейнером, а простором, де кожне кураторське рішення спирається на тілесну і біографічну пам'ять про місце. Це принципово інша кураторська епістемологія, ніж та, що можлива в інституційному просторі: не дистанція і нейтральність, а занурення і співавторство.

Квартирна **«виставка на Білоруській, 1»** (Київ, 2023), організована **Олею Єремєєвою**, виросла безпосередньо з біографії конкретного простору. До повномасштабного вторгнення квартира жила власним ритмом: поетичні читання, вечірки, Drink'n'draw — «дуже органічний процес», де «ще не було якогось сформованого посилу чи сакрального значення» (Додаток 3). Символічною деталлю

є те, що останнє читання перед вторгненням було присвячене німецькому експресіонізму — віршам про Першу світову: «Буквально за декілька днів до повномасштабного вторгнення ми читали тексти про війну» (там само).

Після 24 лютого 2022 року Єремєєва залишила квартиру. Одним із найболючіших моментів стала думка про можливу безповоротну втрату простору. Потім — вибух, що вибив вікна: «Ти бачиш війну навколо, але коли в тебе в квартирі вибиває вікна, війна ніби ще більше сходиться до тебе і буквально торкається тебе» (Додаток 3). Перебування у Львові після евакуації посилило це відчуття через контраст: «Повністю зникло відчуття власного простору. Ти не можеш побути сама, у тебе майже немає особистих речей, немає можливості якось облаштувати простір» (там само). Повернення до Києва — навіть з вибитими вікнами — було «чимось неймовірно прекрасним»: «Просто можливість бути самій у своїй кімнаті вже була дуже важливою» (там само).

Саме з цього біографічного досвіду — втрати, повернення, відновлення — виросла виставка. Єремєєва формулює власну мотивацію через відмову від інституційного наративу: «Ти приходиш у галерею і бачиш роботи про героїчність, боротьбу і все таке інше. Але це тільки одна специфічна сторона того, що відбувається в суспільстві. І коли ця сторона починає надто гіперболізуватися, виникає відчуття викривлення реальності» (Додаток 3). Квартирна виставка стала простором для іншого — «більш приземленого»: «про продовження життя, продовження існування, про банальні речі. Про те, що, попри війну, ми все ще живемо в цій квартирі, робимо мистецтво, любимо, зустрічаємося» (там само). І водночас Єремєєва фіксує парадокс, характерний для всього цього підрозділу: «Навіть коли ти намагаєшся не говорити про війну, ти все одно говориш про неї» (там само).

Принциповою є логіка доступу до виставки: відвідувачі мали написати особисто, щоб отримати адресу. Це не випадковий захід безпеки, а концептуальне рішення: «Люди мали бути вже включені в цей контекст» (Додаток 3). Частина робіт була зроблена до вторгнення, частина — після; на фотографіях були місця, яких уже не

існує. Виставка працювала лише в поєднанні з цим знанням: «Без контексту ця виставка не працювала б. Повна картина з'являється лише тоді, коли ти знаєш, що саме відбувалося з цим місцем і людьми» (там само). Квартира на Білоруській, 1 є носієм цього контексту — простором, де кожна деталь є свідченням: вибиті і замінені вікна, речі, що пережили евакуацію, сліди повернення.

Порівняння з виставкою «Це не біда» у рамках проєкту «Its love, darling», яка також відбулася у квартирі на Білоруській, 1, є аналітично важливим. Там чужа квартира була концептуальним рішенням — простором, де речі господарів залишилися на своїх місцях навмисно, щоб підкреслити неможливість вкоренитися. Тут — та сама адреса, але власна квартира, власна біографія, власний досвід повернення після втрати. Один і той самий простір може бути матеріалом принципово різних художніх висловлювань залежно від того, чиє тіло і чия пам'ять його населяють.

Виставка **Катерини Яковленко «Всі бояться пекаря, а я дякую»** в Ірпені є хронологічно першою серед розглянутих у цьому підрозділі — вона відбулася 26 серпня 2022 року, коли більшість практик, описаних вище, ще лише формувалися. Водночас вона є кульмінаційною: тут логіка квартири як біографічного і тілесного середовища доведена до граничної точки. Квартира Яковленко була знищена 18 березня 2022 року внаслідок потрапляння снаряду — все, що було всередині, згоріло (Бліндюк 2022). Виставка відбулася серед обдертих стін, без даху, без електрики, води і газу.

Яковленко описує свій кураторський підхід так: «Це був більше жест, ніж стейтмент. Але водночас це було і курування, і site-specific. Сам простір теж курував виставку — стіни, руїни, все довкола впливало на те, як роботи існували в цьому середовищі» (Додаток 11). Цей принцип — простір як співкуратор — є буквральним: сонячне світло крізь зруйнований дах змінювало роботи щогодини, птахи і метелики залітали посеред перегляду, білий круг на фотографії, який глядачі прийняли за художній об'єкт, виявився променем сонця, що зникав, коли ставало хмарно

(Яковленко 2022). Кураторка описує цей ефект так: «Сам простір став найвизначнішою роботою, яка була присутня на виставці: простір став формотворчим, а пустота була наповнена» (там само).

Центральним концептуальним стрижнем виставки став образ дерева — як структурна метафора травми і відновлення. Дерева «плачуть» камеддю, заліковуючи власні рани; дерево, посаджене Анатолем Степаненком у 1993 році серед руїн Києво-Могилянської академії, що згодом проросло галереєю Центру сучасного мистецтва Сороса, є прецедентом, до якого Яковленко прямо звертається (Яковленко 2022). Яковленко свідомо оминала прямолінійних документальних серій: «Мені хотілося, щоб там були конкретні роботи, які про щось конкретне говорять» (Додаток 11).

Роботи Анни Звягінцевої «Посадити палицю» — про лозові паркани, що вростають у ґрунт і стають деревами, і про записку діда з вірша Павличка «Неначе дерево без листя стоїть душа моя в полях» — набуває у зруйнованій квартирі виміру буквального висловлювання про можливість нового початку на місці згорілого. Тамара Турлюн пошила для виставки білі штори з шовкодруком «То се є початок дерев, так виглядає купа стебел» — і на порозі квартири сказала Яковленко: «Коли будинок відновлять, я буду білити тобі стіну» (Яковленко 2022). Марк Чагодаєв показав роботу про власну кімнату, заповнену великою водою — споглядання з відстані за тим, що неможливо врятувати. Саша Курмаз — серії про понівечені ландшафти, де шар за шаром розкривається масштаб знищення. Катя Бучацька — про слова, які вода змиває з піску, і про те, чи має мова вагу, коли написане «Діти» на асфальті нічого не змінює. Станіслав Туріна роздавав серветки зі словом «Дякую» — щоденний жест солідарності, що став рефреном до назви виставки.

Виставка «Всі бояться пекаря, а я дякую» є і найбільш рефлексивним прикладом у цьому підрозділі: авторка прямо вписує власну практику в тяглість квартирних виставок — від шістдесятників до сьогодні, від одеських «персоналок» до ірпінської руїни. «Безперечно, готуючи одноденну квартирну виставку я не могла не пам'ятати про ті історичні приклади, які існували переді мною», — пише вона (Яковленко

2022). Квартирна виставка як форма культурного спротиву, як простір для того, чому немає місця в офіційних залах, як акт самоархівування і самоінституціалізації — всі ці виміри, розглянуті в попередніх розділах цього дослідження, Яковленко проживає буквально і одночасно: «Моя виставка хоч і була про руйнування культурної спадщини... та виявилось, що вона — передусім про пошук слів, як описати цей досвід втрати» (там само).

Після відбудови квартири тілесна пам'ять не зникла: «Через вікна я бачила літаки, обстріли, і тепер це все повертається як фізичне переживання. Тому жити там постійно я вже не можу» (Додаток 11). Квартира відбудована, але повернення до неї як до дому виявилось неможливим. Простір зберіг досвід — і саме цей досвід, матеріалізований у стінах, є тим, що робить квартирну виставку незамінною там, де жоден інший формат не може його вмістити.

3.4. Автоетнографія: галерея «Кручі» — власний досвід як дослідницька рефлексія

Підрозділ застосовує метод автоетнографії — дослідницької авторефлексії, що передбачає аналіз власного досвіду як первинного матеріалу дослідження. Авторка цієї роботи є одночасно засновницею і кураторкою галереї «Кручі», що забезпечує унікальний дослідницький доступ до матеріалу: не лише спостереження ззовні, але й знання і фіксація мотивів, рішень і труднощів зсередини практики. Це вимагає рефлексивної дистанції — здатності бачити власний досвід як об'єкт аналізу, а не лише як суб'єктивне переживання. Там, де це доречно, виклад ведеться від першої особи як маркер особистої присутності; там, де необхідна аналітична дистанція — від третьої.

Галерея «Кручі» не виникла як заздалегідь сплановане мистецьке рішення. Її появі передував тривалий дослідницький і практичний шлях, що поєднував академічне вивчення квартирних практик з безпосереднім знайомством із сучасними самоорганізованими просторами.

У 2021 році, під час роботи в Одеському національному художньому музеї, мною були розпочаті систематичні дослідження одеської мистецької сцени — зокрема квартирних практик 1960—1970-х років, які склали основу бакалаврської роботи. Саме в цей період стало очевидним, що самоорганізація є не виключно радянським феноменом опору, а структурною рисою українського мистецького середовища, простежуваною від кінця XIX століття. Одеський художній музей і Одеська малювальна школа, що згодом стала Художнім училищем імені Грекова, починалися як приватні меценатські ініціативи — задовго до радянського періоду і квартирних виставок нонконформістів. Ця тяглість самоорганізації як відповіді на відсутність або недостатність офіційних інституцій стала однією з центральних тез дослідження.

З початком повномасштабного вторгнення у лютому 2022 року дослідницька робота перервалася: повернення з Одеси до Києва відбулося майже одночасно з початком вторгнення. Однак саме цей період виявився важливим для формування практичного розуміння сучасної квартирної культури. Знайомство з Антоном Ткаченком — співзасновником галереї «Гараж 127», яку він створив разом з Анастасією Хлестовою у власному гаражі, — і з Тамарою Турлюн, яка на той момент поступово відновлювала роботу «Depot 12_59» у своїй квартирі, дало безпосереднє розуміння того, як самоорганізований простір функціонує зсередини. «Гараж 127» на той момент уже фактично припинив роботу через небезпеку повітряних атак, але Ткаченко «возив із собою» цю ідею — за власним висловом — і продовжував думати про формат. «Depot 12_59» Турлюн відновлювався поступово, ще без виставок, і саме в цей момент перехідної форми — між майстернею, галереєю і місцем проживання — спостереження за цим простором стало важливим прикладом номадичної моделі.

У 2023 році, пишучи оглядовий текст про сплеск київських квартирних виставок для Суспільне Культура, було зафіксовано широке коло ініціатив: виставки у квартирах Нікіти Кадана, Олі Єремєєвої, Олександри Погребняк та інших. Цей огляд виявив не лише кількісне збільшення квартирних виставок після 2022 року, але й

якісну зміну їхньої природи: якщо раніше такі практики часто поставали як вимушена альтернатива інституційним майданчикам, то у воєнний час вони набули додаткового смислового виміру — переосмислення самого поняття дому, його крихкості і цінності. Паралельно тривала робота над темою квартирних виставок в одеському контексті, що поглиблювало розуміння зв'язку між радянськими практиками і сучасними.

Рішення відкрити власний простір визрівало поступово. Принциповим був переїзд на Поділ наприкінці 2023 року: після тривалого пошуку вдалося знайти квартиру на Набережно-Хрещатицькій, 17/18, власниця якої дозволила зробити ремонт. Кілька тижнів квартира готувалася спільно з художниками і кураторами — Тамарою Турлюн, Олею Єрємєєвою, Анастасією Лелюк та іншими, — які здирали шпалери, фарбували стіни, шпаклювали. Цей колективний процес підготовки простору сам по собі відтворював логіку, характерну для квартирних практик: простір виникає через спільну працю і стає спільним ще до того, як у ньому з'являються перші глядачі.

28 січня 2024 року відбулася перша виставка — «Новосілля». Назва і концепція були свідомо особистими: показ власної колекції як спосіб уперше побачити її всю разом в одному просторі і водночас запросити спільноту до нового місця. У тексті до виставки зазначалося: «Поступово я перевезла сюди всі витвори мистецтва, які мені дарували та які я купляла протягом останніх років. Сьогодні хочу показати цю колекцію вам, але першочергово все-таки подивитися на неї самій». Цей текст точно відображає подвійну природу «Кручі» від самого початку: галерея як простір для власної рефлексії і як місце для спільноти одночасно.

Галерея отримала назву «Кручі» і неофіційний підзаголовок «ситуативна квартирна галерея» — формулювання, що точно описує її природу. Це галерея, яка стається в моменти, коли там є виставки. В інші моменти це просто квартира. Гра в інституційність — з анонсами, відкриттями, текстами до виставок, написаними в третій особі, — є не іронічним дистанціюванням від власної практики, а точним відтворенням механізму: присвоєння інституційної форми без інституційного статусу. Те, що на початку 1960-х в Одесі було вимушеним рішенням, у 2024 році в

Києві стає свідомим вибором — і саме ця відмінність між вимушеністю і вибором є одним із центральних аргументів цього дослідження.

Перший рік існування галереї «Кручі» — з січня по грудень 2024 року — відбувся в квартирі на Набережно-Хрещатицькій, 17/18 на Подолі. Будинок, якому понад сто років і який власниця квартири визначає як «сталінку», став не нейтральним контейнером для виставок, а їхнім співучасником: його архітектура, вік і розташування поруч з Дніпром присутні у виставках — явно чи імпліцитно. На відміну від інституційного виставкового простору, квартира ніколи не є нейтральною: її архітектура, побутові сліди, історія і режим повсякденного використання неминуче включаються у художній досвід. «Кручі» функціонують як форма напівпублічного середовища, де межа між приватним життям і публічним мистецьким показом залишається рухомою та ситуативною.

Програма першого року поєднувала виставкову, перформативну, освітню та спільноту-творчу діяльність, що дозволяє розглядати «Кручі» не лише як галерею, а як багатофункціональну форму самоорганізованої культурної інфраструктури. Ця різноманітність форматів не є випадковою: вона відображає розуміння квартирної галереї не лише як місця показу, але і як простору спільного існування і культурного виробництва — у традиції, що простежується від «серед» Соколова і «вівторків на Сонячній» Жаркової.

Перша виставка — «Новосілля» (27—28 січня 2024) — була одночасно особистим ритуалом і публічним жестом. Було показано мою власну колекцію, зібрану протягом кількох років, але вперше побачену всю разом в одному просторі. Це відтворювало логіку, описану в підрозділі 2.3: колекція як збереження і квартирний показ як виведення назовні. Під час «Новосілля» відбувся перформанс «Кусання» Анни Шевченко і Алі Сегал — дія, що буквально відмітила початок існування нового простору через тілесний жест. У червні відбулася групова виставка «Польові дослідження» — поп-ап виставка, об'єднана благодійним виміром: художниці та художники, які відкрили допоміжні збори на придбання дронів для підрозділу

художника Олександра Леня, показували свої роботи в тому самому просторі. Це злиття мистецької і громадської функції є характерним для квартирних практик воєнного часу і відрізняє їх від аналогічних ініціатив мирного періоду. Остання виставка року — «Нові надходження» (28—29 грудня 2024) — симетрично відповідала «Новосіллю»: було показано роботи, які поповнили мою колекцію протягом 2024 року, що підбивало підсумок першого року існування галереї через особисту колекцію як живий документ.

Персональні виставки першого року демонструють різні способи роботи художників і художниць з простором квартири. Першою персональною виставкою в «Кручі» стала «Гори ніч» Тамари Турлюн (13—14 липня 2024). Вибір Турлюн для відкриття персональної програми був свідомим жестом: як засновниця «Derot 12_59» — однієї з ключових квартирних галерей Києва — вона є важливою постаттю у формуванні сучасної культури самоорганізованих просторів, і її присутність у «Кручі» встановлювала зв'язок між двома практиками. Виставка була присвячена прихованому і оприявленому, страху втрати і бажанню закарбувати. Турлюн наповнила квартирний простір персонажами комах, людей і комахо-людей. Назва «Гори ніч» є перевтіленим побажанням, що постає у час війни на місці «Добраніч» — зміщення одного слова, яке фіксує, як звичні ритуали мови деформуються під тиском воєнної реальності. На виставці були представлені як роботи, створені до повномасштабного вторгнення, так і нові — це зіставлення двох часових шарів в одному просторі є само по собі кураторським висловлюванням про тяглість і розрив.

Марина Щегельська у виставці «Бур'ян» (жовтень 2024) зробила центром своєї роботи образ печі — елемента, якого в цій квартирі немає, але відсутність якого сама стає висловлюванням про будинок і його пам'ять. Імовірно, печі були демонтовані в радянський період після перепланування квартир, про що свідчать димарі, які залишилися на даху будинку. Текст до виставки описував щастя як патологію у воєнний час: «Горе стало природним та рутинним, а з тим, що раніше було бажаним — тепер не завжди зрозуміло що робити. Щастя тепер патологія». Паростки

«щастя», створені з пап'є-маше Щегельська розмістила у проміжках між половицями, які за роки експлуатації квартири відвалювалися від підлоги. Виставка є прикладом того, як квартирний простір активує у художника теми, які могли б залишитися латентними в нейтральному виставковому середовищі: саме наявність живого дому, а не галерейного залу, робить розмову про дім, пам'ять і втрату невідворотною.

Даніїл Немировський у виставці «Фільм на Набережно-Хрещатицькій» (жовтень 2024) здійснив просторове освоєння квартири: фільм не лише демонструвався у виставковій кімнаті, проте і розкадровки заповнили кехлі на кухні, а також коридор. Квартира стала тотальним середовищем. Колективний перегляд фільму Немировський описував як «розкіш, яка нам доступна в моменти затишшя» і спробу відсторонення від буденності: «Можливо такі дії із споглядання мистецтва є необхідними, щоб не зійти з розуму». Це висловлювання точно фіксує функцію квартирної галереї у воєнний час — не просто альтернативного виставкового простору, а місця, де тимчасове відсторонення від реальності стає можливим і легітимним.

Оля Єремєєва для виставки «Bau(m\ch)schmerz» (листопад—грудень 2024) спеціально приїхала з Австрії заради того, щоб серія великих живописних полотен з'явилася саме в цьому конкретному просторі. Назва поєднує два німецькі слова: Baumschmerz — біль дерева, і Bauchschmerz — біль у животі, фізичний біль. Надгробні пам'ятники-дерева, зображені на полотнах, символізують перерване життя і обривання роду. Рішення зробити виставку саме в «Кручі» свідчить про те, що важливим був не лише показ робіт, але й конкретний контекст: квартира як живий простір підсилює тему втрати і пам'яті так, як це не може зробити нейтральний «білий куб».

Публічна програма вийшла за межі суто виставкової діяльності. 22 вересня 2024 року відбувся перформанс Тані Бакум «Колискова» — годинна дія, під час якої мисткиня заколисувала молоко, поки воно не перетворилося на масло, після чого намастила маслом власноспечений хліб і пригостила гостей. Перформанс звертався

до теми жіночого вибору між творчістю і материнством: дитиною тут виступає робота художниці. Використання традиційної трилітрової банки, співання українських колискових, ритуальне зігрівання молока і миття підлоги перед початком дії — всі ці жести вписували перформанс у простір квартири не як у нейтральну сцену, а як у живе побутове середовище, де ритуальне і повсякденне нероздільні. Воркшоп із написання заповіту, ініційований разом з Олею Єрємєєвою, виник із розмов про минулість життя у воєнний час і виявився одночасно практичним і терапевтичним: учасники обговорювали, як юридично оформити передачу мистецьких творів, і водночас приймали факт смерті як реальність, з якою необхідно рахуватися. Майстер-клас із ведення табличок для митців і мисткинь адресував конкретну практичну проблему: систематизацію і документування творів у середовищі, де це часто ігнорується. Обидва заходи є прикладом того, як квартирна галерея може брати на себе функції, які великі інституції не виконують або виконують у надто формалізованій формі.

Суттєвим результатом першого року стало формування спільноти навколо галереї. Відвідувачі ставали учасниками подальших проєктів: Марина Щегельська, яка вперше прийшла на перформанс, згодом зробила персональну виставку. Спільні вечери — закриті зустрічі для ближчого кола — стали регулярним форматом, що поєднував неформальне спілкування з обговоренням мистецтва. Практика їжі також є наскрізною для галереї: Турлюн випекла торт-портрет за рецептом своєї тітки, Таня Бакум пригощала гостей хлібом з маслом, яке збила з молока під час перформансу, на виставці Щегельської до рота треба було покласти квасолину і потім, дивлячись на Дніпро, посадити її у підготований стаканчик з ґрунтом. Розділення їжі тут стає важливою частиною спільного простору, створюючи ритуал. Цей формат навмисно не є публічним: він відтворює інтимну модель спільноти, коли квартира є не лише місцем показу, але і місцем довіри і близькості. Благодійна спільнота, що склалася навколо збору для підрозділу Олександра Леня, розрослася до понад сто людей і продовжила діяльність поза «Кручі». Це підтверджує тезу, сформульовану у підрозділі 2.4: квартирна галерея функціонує не лише як

виставковий формат, але і осередок художньої взаємодії та формування горизонтальних зв'язків — і саме ця функція залишається незмінною від одеських квартирних виставок 1960-х до сьогодні.

Перший рік існування «Кручі» на Набережно-Хрещатицькій, 17/18 сформував спільноту і визначив художній характер галереї — але водночас оголив структурну вразливість, притаманну будь-якій самоорганізованій практиці: залежність від конкретного орендованого простору, від стосунків з власником, від умов, що можуть змінитися в будь-який момент. На початку 2025 року квартира перестала бути доступною, і постало питання, яке рано чи пізно постає перед кожним квартирним простором: чи є галерея місцем — чи практикою?

Відповідь, яку дали «Кручі», є аналітично важливою для цього дослідження. Замість пошуку нової постійної локації галерея перейшла до **номадичної моделі**: виставки відбуваються там, де є простір, спільнота і художня потреба. Це не вимушений компроміс — це реалізація логіки, що вже була закладена у визначенні «Кручі» як «ситуативної квартирної галереї». Якщо галерея існує лише в моменти, коли в ній є виставки, то прив'язка до конкретної адреси є не необхідністю, а однією з можливих конфігурацій.

Перша виставка **номадичного сезону** — «Жінка любить жінку» (21—22 червня 2025, Білоруська, 1) — була організована спільно з Олею Єремєєвою і зібрала вісьмох учасниць: Женю Крюк, Катерину Лисовенко, Катерину Туренко, Тамару Турлюн, Катерину Горностай, Анну Шевченко, Тетяну Гершуні і Ріса Горовиць. Виставка досліджувала різні форми жіночої любові — від гомоеротичної до дружньої і материнської: «ода любові до подруг, коханок, колежанок, рідних та далеких». Програма включала перформанс «Кусання» Анни Шевченко і Алі Сегал та перегляд короткометражного фільму Катерини Горностай «Бузок» (2017). «Кусання» демонстрували аспекти жіночої дружби, які можуть бути травматичними, грайливими чи подекуди агресивними, водночас проводило місток з простором на

Набережно-Хрещатицькій, де перформанс був показаний вперше. Адреса — Білоруська, 1 — є простором із власною виставковою біографією в цьому дослідженні: тут раніше робила виставку Єрмеєєва і відбувалася частина «*Its love, darling*». Повернення до тієї самої адреси є не випадковим: квартира накопичує виставкову пам'ять, і кожна наступна подія існує в діалозі з попередніми: робота Жені Крюк зображує двох жінок, переплєтених в обіймах, та сама робота, яка була експонована в квартирі в 2022 році.

«6 зупинок Куренівкою (може більше)» (30 липня 2025) — перформативна прогулянка спальним районом міста за участі Марії Матяшової, Даші Чечушкової, Стаса Туріни та Ксенії Щербакової — розширила поняття «квартирної галереї» до міського маршруту. Шість зупинок утворювали послідовність різних форматів. Перформанс Матяшової на Стадіоні Спартак, протягом якого учасники прогулянки могли долучитися до Матяшової та пробігти стадіоном, екскурсія по території Павливської психіатричної лікарні від Станіслава Туріни, який розповів про досвід роботи із нейровідмінними пацієнтами лікарні, перегляд квартирної експозиції в «ресторані Носок» (так жартівливо Даша Чечушкова називає столик на своєму балконі) — для тих, хто витягнув цілий сірник, перегляд майстерневої експозиції у Стаса Туріни — для тих, хто витягнув згорілий. Також в рамках прогулянки було залучено ініціативу Даші Чечушкової «Ситуативні клумби», меморіальний проєкт, в рамках якого меморіалами стають композиції з живих квітів. Засівання насіння квітів відбулося на озері Зелене — відомого лише місцевим, захищеного за гаражним кооперативом. На березі озера було проведено також сеанс близького слухання природи від Ксенії Щербакової, і нарешті прогулянка завершилася біля зікурату — будівля невизначеного походження — як відкрите запитання до учасників. Ця структура є прямим розгортанням квартирної логіки в публічному просторі: камерність і вибірковість доступу (різні учасники потрапляли до різних зупинок), поєднання мистецтва і побуту, ситуативність і присутність.

«*Pieces to Pieces*» (30—31 серпня 2025, Temporary Place, вул. Довнар-Запольського, 4) — виставка, присвячена першому року існування мистецького об'єднання

«Затирка», зібрала учасників об'єднання: Алю Сегал, Ольгу Чикало, Владислава Власюка, Поліну Пискурьову, Тетяну Тадай, Анастасію Лелюк, Тамару Турлюн, Інгу Леві, Семена Майданюка, Таню Бакум, Махима, Марію Полякову, Андрія Фішера і Варвару Озеряну. Різні кімнати квартири у стані ремонту подружжя Анастасії Лелюк і Клеменса Пула було присвячено різним проєктам «Затирки».

Персональна виставка Махим «Польоти між життям і смертю» (9—10 жовтня 2025, відбулася на вул. Січових Стрільців у квартирі, з якої мисткиня мала виїхати через день після закриття виставки. Подія, окрім мистецького контексту, мала також символічний вимір прощання з простором. Текст до виставки описував сон і смерть як «портал розчинення особливого "я", де перетинаються душі всіх, хто коли-небудь існував» — і запрошував відвідувачів пити «пурпуровий чай з чашок без дна, за столом привидів, поки живі шукають тебе». Ця риторика порогового стану між життям і смертю є точним відображенням того, що квартирна виставка робить із простором: перетворює буденне помешкання на місце, де межі між присутнім і відсутнім стають проникними.

«Тимчасовий рай» (27 березня — 11 квітня 2026, Studio 6. PART International Art Residency, Відень) є першою виставкою «Кручі» за межами України — і водночас найбільш концептуально щільно пов'язаною з дослідженням, яке лежить в основі цієї роботи. Виставка відбулася не в квартирі у вузькому сенсі, а в студії резиденції — тимчасовому просторі, що на два тижні перетворився на те, що кураторський текст описує як «крихку і тимчасову модель раю». Саме ця тимчасовість є ключовою: студія резиденції є ще більш ефемерним простором, ніж орендована квартира — її мешканці змінюються кожні кілька місяців, і кожен, хто там живе, знає, що це не дім. Виставка ставила питання, яке проходить крізь весь номадичний рік «Кручі»: що таке дім, коли постійної адреси немає?

Рефлексія поняття дому в еміграції є центральною для більшості учасників виставки. Оля Єремєєва в серії «Вальс нескінченності» зображує жіночу комуну — квартиру, з якої пішов на фронт чоловік, і де жінки утворили власний тихий рай;

текст доповнює проєкт цитатою Ольги Кобилянської з «Меланхолійного вальсу»: «Є рід любові жінок, на якій мужчина ніколи не розуміється». Але ця утопія стає можливою лише через втрату. Марк Чегодаєв у серії «Готель Європа» фотографує колишні престижні готелі і курорти, що стали шелтерами для українських біженців — простори, де тимчасове затягується до майже постійного: у кінці темного коридору стоїть статуя Венери, і сама ця деталь фіксує розрив між мрією про Європу і досвідом вимушеного переміщення. Люся Іванова написала «Високу воду» невдовзі після підриву Каховської ГЕС — затоплений пейзаж, де природа поглинає все: «рай як посткатастрофа». Єгор Анцигін досліджує запуски космічних ракет і контраст між романтичною мрією про космос і балістичними ракетами, якими Росія вдаряє по Україні. Давід Кароль створив «Пам'ятник тому, що відростає» — алюмінієві кульбаби без квіток, що проростають в умовах, де їх не чекають: рослини, здатні до самовідтворення, як метафора опору, який неможливо остаточно видалити. Анна Гулачова працювала над скульптурою «Збір родючості» — сцена збирання плодів як образ райського саду, *work in progress* (робота в процесі), що після першого вікенду виставки залишила по собі лише жменю тирси.

Два об'єкти виставки безпосередньо продовжують матеріальну пам'ять «Кручі» у Києві. Тамара Турлюн відправила у простір резиденції тих самих багатоніжок-витинанок, пофарбованих соком шовковиці, які вона створила спеціально для своєї виставки на Набережно-Хрещатицькій — але в новій конфігурації: тепер вони заповнювали вікна іншого простору, і крізь них проглядав не Дніпро, а віденський Пратер. Та сама робота в іншому місці несе з собою пам'ять про перший простір «Кручі» і водночас адаптується до нового — і в цьому є точна метафора самої галереї: форма, що мандрує між адресами, зберігаючи власну ідентичність. Антон Ткаченко показав «Скатертину» — витинанку з тканини, зробленої непридатною до використання за столом як жертвний жест, щоб зберегти зв'язок і спільність. Для виставки ця робота набула додаткового виміру: вона нагадує про лляну скатертину «Кручі» — вся в плямах від вина, буряка і воску від свічок, — яка була невіддільним елементом спільних вечер у першому році галереї.

Центральною серією виставки є «Янголи 502» Маргарити Половінко — один янгол на кожну дитину, вбиту росіянами в цій війні. У 2023 році ця цифра сягала 502; станом на 27 березня 2026 року — 691 убита дитина за даними Офісу Генерального прокурора України. Маргарита не змогла завершити серію: 5 квітня 2025 року вона загинула під час виконання бойового завдання на сході України. Її янголи — з деформованими жахом обличчями, без жодної схожості з традиційним образом раю — є «відображенням екзистенційного жаху, який людина переживає, стикаючись із війною» (Сегал 2026). Присутність цієї серії на виставці є і меморіальним жестом, і художнім висловлюванням про межу між раєм і його відсутністю: янголи кричать так гучно, що їх неможливо почути.

Кураторський текст завершується словами: «Перебування на резиденції в центрі Пратера може відчуватися як відпустка від війни, як тайм-аут від блекаутів, холоду і постійної загрози. Але це не рай. Можливо, він можливий лише після смерті» (там само). Ця фраза є точним підсумком не лише виставки, але й усього, що «Кручі» досліджували протягом номадичного року: галерея без адреси, рай без гарантій, дім як стан, а не місце. Квартирна виставка існує лише в момент присутності — і зникає, коли двері зачиняються. Але саме в цій ефемерності, в цій принциповій тимчасовості, полягає її незамінна властивість: вона не претендує на вічність, а натомість робить присутніх свідками того, що відбувається тут і зараз.

Номадична модель виявила ще одну властивість квартирної практики: її здатність розширюватися в мережу. Якщо впродовж першого року «Кручі» функціонували як окремий простір із власною програмою і спільнотою, то у 2025 році ця спільнота почала самостійно генерувати зв'язки між різними просторами, людьми і містами. Художниці, які експонувалися в «Кручі», кураторки, які відвідували виставки, — всі вони принесли із собою власні мережі, і ці мережі почали перетинатися. Виставки відбуваються на Білоруській, 1 — адресі, де раніше робила виставку Єремєєва і де проходила частина «Its love, darling». Прогулянка Куренівкою включає художників, пов'язаних і з «Кручі», і з іншими самоорганізованими ініціативами. Виставка у

Відні з'єднує київську квартирну практику з діаспорним контекстом. Те, що починалося як один квартирний простір, стає вузлом у ширшій мережі — і ця трансформація від точки до мережі є, можливо, найважливішим результатом галереї.

Ця мережева логіка не є новою — вона простежується в цьому дослідженні від одеської «мережі квартирних центрів» 1970-х через скайп-міст між «СОСКОЮ» і «Detenpyla» у 2013 році до сучасних зв'язків між «Depot 12 59», «Балконною», «Кручі» і десятками менших ініціатив. Але якщо у попередні десятиліття ці мережі виникали переважно стихійно, то тут вони є свідомо культивованими: галерея як простір, де люди знайомляться і потім продовжують працювати разом поза нею. Саме в цій функції — не виставкового майданчика, а місця зав'язування зв'язків — квартирна практика є найменш замінною і найбільш стійкою до будь-якої зміни адреси чи формату.

Картонна галерея — макет квартири на Набережно-Хрещатицькій у масштабі, де маленькі художні роботи здаються повноцінною великою виставкою — є відповіддю на запитання, яке формулюється наприкінці кожної квартирної виставки: що залишається, коли двері зачиняються?

Робота над макетом почалася у січні 2026 року — в період блекаутів і відключень світла, коли квартира на Набережно-Хрещатицькій уже не існувала як галерея, але ще живо зберігалася в пам'яті. Картонний паркет із пропущеними половицями — тими самими, між якими Марина Щегельська розмістила паростки щастя, — бойлер, холодильник, вікна з видом на Дніпро: простір відтворено не як музейна реконструкція, а як особистий архів, де деталі обрані за принципом афективної значущості. Маленькі роботи з колекції, розміщені в масштабі макету, виглядають так, ніби займають повноцінний виставковий простір — і це зміщення масштабу є точним описом того, як працює квартирна галерея взагалі: невеликий простір, у якому мистецтво стає великим через близькість.

Процес виготовлення макету є частиною його змісту. Картонна галерея виникла як спільна робота з подругами (співбуття, за Дашею Чечушковою) — майстрування,

різання, склеювання, відтворення деталей разом. Це відтворює логіку, що вже була присутня у підготовці першого простору «Кручі»: коли квартира на Набережно-Хрещатицькій готувалася до відкриття, стіни фарбували разом, і саме ця спільна праця зробила простір спільним ще до першої виставки. Картонна галерея повторює цей жест у мініатюрі: іграшковий будиночок як форма спільнотворення, де дбайливість і гра є рівноцінними модусами роботи.

Картонна галерея є також архівом для тих, хто не встиг її відвідати. Вперше Картонна галерея буде представлена публічно на виставці «Все нормально)))» у Jam Factory 13 червня 2026 року. Цей вихід у публічний інституційний простір є симетричним жестом до всього, що описане в цьому дослідженні: практика, яка починається у квартирі, врешті виходить назовні — не тому що потребує інституційної легітимізації, а тому що має що сказати за межами власного кола. Але виходить у вигляді макету — тобто зберігаючи квартиру як форму навіть у галерейному залі.

Картонна галерея є точним символом того, чим є квартирна практика в цілому: вона відтворює простір, якого більше немає, у вигляді, що його можна тримати в руках. Квартирна виставка існує лише в момент присутності — а потім живе лише в пам'яті, документації і, тепер, у картоні. Різниця в тому, що Картонна галерея перетворює цю ефемерність на матеріальний об'єкт.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження присвячене феномену квартирних виставок в Україні як самостійній культурній практиці, що трансформує усталені моделі художнього виробництва, інституційної організації мистецтва і соціальності. Спираючись на широкий хронологічний діапазон — від кінця XIX століття до 2026 року — і поєднуючи теоретичний аналіз, історичну реконструкцію, кейс-стаді та автоетнографію, робота показала, що квартирна виставка є не маргінальним або ситуативним форматом, а структурною рисою українського мистецького середовища, що відтворюється в різних умовах і з різними мотивами протягом більш ніж ста років.

У результаті дослідження було встановлено принципову різницю між західним і українським контекстами існування квартирних виставок: якщо в західному мистецькому полі квартирна виставка переважно є свідомим жестом децентралізації та альтернативою вже наявним інституціям, то в радянському й пострадянському українському контексті квартира часто ставала єдиним можливим простором для існування неофіційного мистецтва. Ця відмінність між вибором і необхідністю є однією з центральних аналітичних рамок дослідження.

У роботі було простежено історію розвитку квартирних виставок в Україні від радянського андеграунду до початку XXI століття. Особливу увагу приділено одеському нонконформізму як найбільш задокументованому прикладу неофіційного мистецького середовища в Україні. Аналіз показав, що квартирні виставки та приватне колекціонування в радянський період виконували функції альтернативної культурної інфраструктури — збереження, демонстрації та передачі мистецтва, виключеного з офіційного поля. Дослідження також дозволило простежити спадковість між неофіційними радянськими практиками та сучасними artist-run initiatives, які виникають уже в умовах незалежної України.

Було виявлено локальні особливості квартирних і самоорганізованих мистецьких практик у Києві, Одесі, Харкові та Львові. Дослідження показало, що попри спільну логіку неформальної самоорганізації, кожне місто виробляло власну модель

квартирної культури: одеський контекст був тісно пов'язаний із нонконформізмом і приватним колекціонуванням; харківський — із нестабільними artist-run просторами й фотографічним середовищем; львівський — із квартирними салонами та напівіронічною «грою в інституцію»; київський — із поєднанням квартирних виставок, художніх майстерень і нових кураторських ініціатив. Значну роль у роботі відіграли усноісторичні матеріали й інтерв'ю, що дозволили зафіксувати практики, які часто залишаються поза офіційною документацією.

Окремо було проаналізовано трансформацію квартирних виставок після початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 році. Дослідження показало, що в умовах війни квартира виставка стала не лише альтернативним виставковим простором, але й формою співбуття, підтримки та відновлення горизонтальних зв'язків. Квартира в цьому контексті перестає бути нейтральним побутовим простором і стає місцем рефлексії втрати дому, досвіду переміщення, крихкості безпеки та одночасно — можливості продовження життя й мистецької практики. Особливо важливими виявилися малі спільноти, побудовані на довірі, близькості та спільному переживанні нестабільності.

Дослідження також показало, що квартирні виставки після 2022 року можна розглядати в постколоніальній перспективі — як форму повернення культурної суб'єктності й саморепрезентації. Самоорганізовані ініціативи дозволяють художникам і кураторам формувати власні моделі репрезентації поза зовнішніми очікуваннями та ідентифікаційними рамками. Водночас йдеться не про повне заперечення інституцій, а радше про створення паралельних або тимчасових інфраструктур, які виникають у ситуації нестабільності, недостатності чи нерівного доступу до офіційного мистецького поля.

На прикладі галереї «Кручі» було осмислено власний кураторський досвід авторки як частину сучасної квартирної мистецької практики. Автоетнографічний підхід дозволив простежити, як квартира галерея функціонує не лише як виставковий майданчик, але і як простір спільноти, неформальної освіти, мережування та експерименту. Водночас досвід «Кручі» показує, що сучасні

квартирні й самоорганізовані ініціативи поступово проходять процес зворотної інституціоналізації. Практики, які виникали як альтернатива офіційним структурам, сьогодні самі стають частиною історії українського сучасного мистецтва. Показовим є включення відкриття галереї «Кручі» до хронології ключових мистецьких подій 2024 року на виставці «Мистецтво після 2000-го. Глосарій» (2025) в Українському Домі. Подібним прикладом є і проєкт «Квартира 14», представлений у межах Виставки номінантів Премії PinchukArtCentre (2018) як частина художньої практики Михайла Алексеєнко, а також анонсований у Jam Factory Art Center проєкт «Все нормально» (2026), в який увійдуть репрезентації самоорганізованих просторів, зокрема квартирних практик. Це свідчить про поступове визнання самоорганізованих просторів як повноцінної складової української культурної інфраструктури.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з необхідністю глибшого вивчення квартирних виставок у менших містах України, розширення усноісторичних архівів та аналізу конкретних виставкових концепцій і художніх рішень у межах квартирних просторів. Окремим напрямом може стати підготовка друкованого публіцистичного видання, присвяченого історії українських квартирних виставок та artist-run spaces. Важливим залишається також подальше теоретичне осмислення сучасного етапу розвитку квартирних практик в Україні та продовження кураторської діяльності галереї «Кручі» як частини цього процесу.

БІБЛІОГРАФІЯ ТА СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Алексеев, Михайло, і Мадлен Франко. Apartment 14. Портфоліо проекту. Київ, 2017. PDF-архів у приватному зібранні автора.

Ануфрієв, Сергій, «Кобзарь» под подушкой, Korydor, 23 лютого 2017, дата доступу: 15 травня 2026.

<https://korydor.in.ua/ua/context/anufriev-kobzar-pod-podushkoi.html>

Артеменко, Оля. «Панк, арт, “ТИРС”: як створювався перший музей сучасного мистецтва України». YourArt. 2 листопада 2020. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://supportyourart.com/conversations/tyrs-odesa/?fbclid=IwAR05Nug2Jx4cBET8LJN82EtJVMk7p97QXoSXxUxbIYY4usDPq67mNsUx-Y8>

Ахмед, Аміна. «Пам'ять пам'яті: Олександра Кадзевич про виставкові проекти та статус молоді художниці». YourArt, 2021. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://supportyourart.com/conversations/oleksandra-kadzevych-pro-proyekty/>

Бабеля, 19. Квартирні виставки. Одеса, 1975—1979. Київ: Dymchuk Art Promotion, 2013.

Білоусова, Л. Г. Династія грецьких купців Петрококіно в економічному і соціокультурному житті Російської імперії (XIX — початок XX ст.). Автореф. дис. канд. іст. наук. Одеса, 2007.

Бліндюк, Марія. «Слова вдячності. Кураторка зробила виставку у власній зруйнованій квартирі». Суспільне Культура, 28 серпня 2022. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://suspilne.media/culture/275390-slova-vdacnosti-kuratorka-zrobila-vistavku-u-vlasni-j-zrujnovanij-kvartiri/>

Бомко, Ольга. «Експонати, які вдалося врятувати після деокупації: у Львові відкрили виставку робіт із Музею сучасного мистецтва Херсона». Дивись.info. 10 червня 2024. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://dyvys.info/2024/06/10/u-lvovi-pokazaly-roboty-iz-muzeyu-suchasnogo-mystetstva/>

Брей, Александр. Нескучное собирательство. Київ, 2017.

Вишеславський, Гліб. «Неоавангардні тенденції нонконформістського мистецтва 1980-х (одеський АПТАРТ)». Сучасне мистецтво, вип. 17 (2021): 9—21. Дата доступу: 15 травня 2026. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248422>

Вишеславський, Гліб. «Нонконформізм: андерграунд та “неофіційне мистецтво”». Художня культура. Актуальні проблеми, вип. 3. Київ: ППСМ НАМУ, 2006.

Герман, Лізавета, і Світлана Лібет. «Група SOSka: як формувалася спільнота довкола сучасного мистецтва в Харкові 2000-х». YourArt, 2021. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://supportyourart.com/conversations/grupa-soska-yak-formuvalasya-spilnota-dovkola-suchasnogo-mystecztva-v-harkovi-2000-h/>

Голубовский, Евгений. «Из истории одесского авангарда: “Заборная выставка”». Вікна-Одеса, 20 квітня 2010. Дата доступу: 15 травня 2026.

https://viknaodessa.od.ua/?zabornaya_vystavka

Іздрік, Р. S. «До Колекції». Самвидав, Івано-Франківськ, 1993.

Качковська, Яна. «Як це — бути сусідом Алевтини Кахідзе? Про квартирну виставку в Музичах». Korydor, 29 січня 2024. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://korydor.in.ua/ua/bez-rubriki/iak-tse-butty-susidom-alevtyny-kakhidze-pro-kvartyrnu-vystavku-v-muzychakh.html>

Кашуба, Олена. Первые авангардные выставки в Киеве 1908—1910 годов: «Звено», «Салоны Издебского», «Кольцо». Київ: Триумф, 1998.

Клейн, Сергей. «Одесса мертвая». Prostory. 21 березня 2018. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://prostory.net.ua/ua/mlp/literatura/319-otryvki-iz-teksta-odessa-mertvaya>

Котик, Віта. «В гостях у кураторки. Про ситуативну квартирну галерею “Кручі”». Sensor Media, 11 лютого 2025. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://sensormedia.com.ua/art/v-gostyah-u-kuratorky-pro-sytuatyvnu-kvartyrnu-galereyu-kruchi/>

Куліш, Володимир. Слово про будинок «Слово». Спогади. Торонто: Гомін України, 1966.

Кучеренко, Анна-Марія. «Переозначені простори: негалерейні, неінституційні і квартирні виставки під час повномасштабного російського вторгнення». Критика, № 9—10 (2024): 26—31. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://www.krytyka.com.ua/articles/pereoznacheni-prostory-negalereiini-neinstytutsiini-i-kvartyrni-vystavky-pid-chas-povnomasstabnoho-rosiiskoho-vtorhnennia>

Ланько, Марія, і Лізавета Герман. Коротка історія кураторства в Україні. Том 5: Неформальні мистецькі простори Західної України. Львів — Ужгород, 1993—2013. Wrocław: Europejska Stolica Kultury Wrocław 2016, 2016.

Лібет, Світлана. «Галерея Detenpyla: випадкові невинуватковості». Support YourArt, 2021. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://supportyourart.com/conversations/galereya-detenpyla-vypadkovi-nevypadkovosti/>

Лібет, Світлана. «Майстерні на СРЗ-2: нова спільнота на старому заводі в Одесі». YourArt, 2020. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://supportyourart.com/stories/maysterni-na-srz/>

Ложкіна, Аліса. Перманентна революція. Мистецтво України XX — початку XXI століття. Київ: ArtHuss, 2019.

Луговська, Анна. «Інституалізація мистецтва в Одесі періоду незалежності». Вісник Львівської національної академії мистецтв 49 (2022). ISSN 2524-0943.

Маринюк, Віктор. *Люда Ястреб (1945—1980): живопис, графіка*. Київ: Софія-А, 2024.

Модерністи Одеси. Від нонконформізму 1960-х до сьогодення. Автори вступних статей: Олександр Федорук, Володимир Цюпко, Валерій Басанець. Київ, 2014.

Петрова, Ольга. Мистецький Київ 1990-х: реконструкція. Київ: PUBLISH PRO, 2019.

Радіонова, Аріна. «Багатоквартирний “ковчег” мистецтва». Zbruc. Дата доступу: 15 травня 2026. <https://zbruc.eu/node/7206>

Сапак Н.В. Художнє життя Півдня України на межі XIX—XX століть: художні об'єднання, виставки, критика. В кн.: Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Збірник наукових праць, № 10. Х., 2005

Сегал, Аля. «Саша Погребняк і Дмитро Чепурний про квартирні виставки, кураторство з немовлям та історії на тлі війни». Artslooker, 20 березня 2024. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://artslooker.com/oleksandra-pogrebnyak-and-dmytro-chepurnyi-on-apartment-exhibitions-curating-with-a-baby-and-storie/>

Сегал, Аля. «У себе вдома за зачиненими дверима: чому митці влаштовують квартирні виставки?» Суспільне Культура, 17 липня 2023. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://suspilne.media/culture/530567-u-sebe-vdoma-za-zacinenimi-dverima-comu-mitci-vlastovuut-kvartirni-vistavki-foto/>

Смирна, Леся. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ: Фенікс, 2017.

Староселець, Ірина. «Музей як камертон, або Чим зацікавився Ройтбурд у Херсоні». Укрінформ. 21 грудня 2019. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2842907-muzej-ak-kamerton-abo-cim-zacikavivs-a-rojtburd-u-hersoni.html>

Чечушкова, Даша, і Аля Сегал. «Даша Чечушкова». Secondary Archive, 2024. Дата доступу: 15 травня 2026. <https://secondaryarchive.org/artists/dasha-chechushkova/>

«Чи вдасться відновити будинок-музей Поліни Райко — розповідає науковець Сергій Нємцев». Суспільне Культура. 9 червня 2023. Дата доступу: 15 травня 2026. <https://suspilne.media/culture/502144-ci-vdastsya-vidnoviti-budinok-muzej-polini-rajko-rozpovidae-naukovec-sergij-nemcev/>

Шульц, Бубо «Львів кінця 1980-х: передісторія». Mitec, 2016. Дата доступу: 15 травня 2026. <https://mitec.ua/lviv-kincja-1980-h-peredistorij/>

Яковленко, Катерина. «Вдруге в річницю повномасштабного вторгнення кураторка робить виставку в себе вдома, цього разу — про материнство». Суспільне Культура, 24 лютого 2024. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://suspilne.media/culture/691288-vdruge-v-ricnicu-povnomasstabnogo-vtorgnenna-kuratori-robti-vistavku-v-sebe-vdoma-cogo-razu-pro-materinstv/>

Яковленко, Катерина. «Як Оксана Озарчук створила галерею в своєму приватному просторі». Суспільне Культура, 2 вересня 2025. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://suspilne.media/culture/1104734-ak-oksana-ozarcuk-stvorila-galereu-v-svoemu-privatnomu-prostori/>

Яковленко, Катерина. «Юлія Жаркова: “Мама взошувала в нас здатність вільно мислити”». Korydor, 2018. Дата доступу: 15 травня 2026.

<https://korydor.in.ua/ua/voices/julija-zharkova-mama-vzrashhivala-v-nas-sposobnost-svobodno-myslit.html>

Ястреб Людмила. «Духовний стоїцизм художника в радянському суспільстві». Музейний провулок. 1979.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press, 1993.

de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

Broodthaers, Marcel. “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section Art Moderne et Publicité.” In *Marcel Broodthaers: Collected Writings*, edited by Gloria Moure, 354. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2012.

Fisher, Alex. «WAKING REST.» Guest Room, August 21, 2020. Accessed May 15, 2026. <http://guestrooms.xyz/waking-rest/>

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, and Benjamin H. D. Buchloh. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.

Gombrich, Ernst. «The Story of Art.» London: Phaidon, 1950

German, Lizaveta. «Thickets, Groves, Apartments, and Garages: On Informal Exhibitions in Ukraine, 1960s—2022: Part I.» *Most Magazine*, October 30, 2024. Accessed May 15, 2024.

<https://mostmagazine.org/2024/10/30/thickets-groves-apartments-and-garages-on-informal-exhibitions-in-ukraine-1960s-2022-part-i/>

German, Lizaveta. «Thickets, Groves, Apartments, and Garages: On Informal Exhibitions in Ukraine, 1960s—2022: Part II.» *Most Magazine*, October 30, 2024. Accessed May 15, 2024.

<https://mostmagazine.org/2024/10/30/thickets-groves-apartments-and-garages-on-informal-exhibitions-in-ukraine-1960s-2022-part-ii/>

Hobhouse, Janet. *Everybody Who Was Anybody: A Biography of Gertrude Stein*. New York: Putnam, 1975.

Iakovlenko, Kateryna. «Life after Ruins.» *e-flux Criticism*, September 29, 2022. Accessed May 15, 2026. <https://www.e-flux.com/criticism/493800/life-after-ruins/>

Iakovlenko, Kateryna. *Aus dem Nebel des Krieges. Die Gegenwart der Ukraine*. suhrkamp, Berlin, 2023

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.

Lefebvre, Henri. *Writings on Cities*. Translated and edited by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas. Oxford: Blackwell, 1996.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Nochlin, Linda. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Harper & Row, 1989.

Obrist, Hans Ulrich. *A Brief History of Curating*. Zurich: JRP|Ringier, 2008.

Pohrebniak, Oleksandra. «On Peace and Joy from an Apartment Exhibition in Kyiv.» *Most Magazine*, October 13, 2025. Accessed May 15, 2026. <https://mostmagazine.org/2025/10/13/on-peace-and-joy-from-an-apartment-exhibition-in-kyiv/>

Pohrebniak, Oleksandra. «Stories of Motherhood: Milk for Teo.» *Most Magazine*, April 21, 2024. Accessed May 15, 2026. <https://mostmagazine.org/2024/04/21/stories-of-motherhood-milk-for-teo/>

Segal, Alya. «An Art Institution in Your Own Room: Contemporary Apartment Exhibitions in Ukraine.» *Magazyn RTV*, November 24, 2024. Accessed May 15, 2026. <https://magazynrtv.com/en/wydanie-18/afirmacja/an-art-institution-in-your-own-room-contemporary-apartment-exhibitions-in-ukraine/>

ДОДАТКИ

Додаток 1. Фрагменти інтерв'ю з Антоном Ткаченком

Дата інтерв'ю: 07.10.2022

Місце: artist-run space «Depot 12_59», Київ

Формат: розмова під час виставкового проєкту

Роль співрозмовника: художник, співзасновник простору «Гараж 127» (Харків)

Інтерв'ю присвячене досвіду самоорганізованих мистецьких просторів, взаємозв'язку між харківським «Гаражем 127» та київськими квартирними ініціативами, а також трансформації художньої практики після початку повномасштабного вторгнення.

— Розкажи про зв'язок між «Гаражем 127» і «Depot 12_59»?

— Тамара подзвонила і сказала, що хоче відкрити самоорганізований простір у себе в квартирі, тому що надихнулася «Гаражем». Я надихнувся тим, що вона надихнулася. Я запропонував Тамарі зробити невеличку виставку моїх артбуків у її просторі. Мені здається, це можна назвати такою дружбою між домами й просторами. Це дуже приємна, ненапружена комунікація. Часто мені подобається, що це таке мистецтво заради мистецтва.

— Яким для тебе був «Гараж 127»?

— «Гараж 127» був простором від творчої спільноти для творчої спільноти. Мені дуже подобалося, що в нас були різні можливості для молодих художників, художниць і кураторів. Для мене це було місце, де я одночасно відчував, що роблю щось корисне, і що займаюся своєю справою. Коли простір перестав працювати через війну, виникла потреба проаналізувати, чим ми взагалі займалися з 2019 року: що таке спільнота, хто був нашою аудиторією, які функції ми виконували. Закриття простору принесло багато негативних переживань, але водночас і потребу самоаналізу — хто ми були і чи потребує це продовження.

— Як формувалася спільнота навколо простору?

— Коли ми робили «Гараж», ми чітко розуміли потреби спільноти. Ми не збирали цю спільноту спеціально — просто зробили щось, що нам здавалося корисним. І всі люди, які бачили в цьому сенс, просто долучалися. Якщо говорити про Київ, то я приїжджаю і не розумію цього контексту. Тут та сама форма вже не працює. Потрібно

довго жити в місті, щоб зрозуміти потреби спільноти та сформувати якийсь власний публічний простір для людей.

— **Як повномасштабна війна вплинула на твою художню практику?**

— З початку війни я почав більше працювати з тканиною, тому що це дешево, зручно і легко перевозиться. Тканину можна згорнути, кудись запхати, витягнути — і вона вже працює. Також я зрозумів, що текстиль дуже сильно впливає на побут. Коли ти постійно переміщаєшся і живеш не вдома, починаєш звертати увагу на рушники, пледи, тканини — на речі, які контактують із тілом. Тому нитка і тканина після початку війни стали для мене символами чогось домашнього й водночас мобільного.

— **Наскільки війна присутня у твоїх роботах?**

— Мені здається, війна точно проявляється в роботах, але я ще не до кінця розумію, як саме. Змінилися символи, змінилася практика. Я почав більше працювати з тканиною, папером, використовувати те, що є під рукою. Але в цьому проєкті війна існує радше як фон. Коли мене просять пояснити роботу, я починаю розповідь з війни. Проте під час створення роботи я не відчував, що це безпосередньо про війну. Це радше про стан, коли війна вже стала фактом. Спочатку вона шокує, потім обурює, а потім просто стає частиною життя.

— **Чи відчуваєш ти різницю між Харковом і Києвом?**

— У Харкові художня естетика більш брутальна, масивна, монументальна. Це відчувається всюди — у міському просторі, архітектурі, способі поведінки людей. У Києві все здається більш ніжним і поетичним. Можливо, це теж впливає на практику. Через війну я ніби дозволив собі бути більш поетичним.

Додаток 2. Фрагменти інтерв'ю з Нікітою Каданом

Дата інтерв'ю: 21.06.2023

Місце: Майстерня Нікіти Кадана, Київ

Формат: інтерв'ю під час виставки «NORM»

Роль співрозмовника: художник, співкуратор виставки «NORM»

Інтерв'ю присвячене виставці «NORM» — квартирному проєкту, що виник як реакція на трансформацію публічності, мистецького висловлення і міжособистісної комунікації в Україні після початку повномасштабної війни.

— Як виникла виставка «NORM»?

— Ми придумали цю виставку навесні 2022 року — буквально «на руїні» [мається на увазі руїна маєтку у дворі на Бехтеревському провулку, прим. ред]. Від початку хотіли зробити виставку саме там, але через питання безпеки, можливостей публічних зібрань і ризиків це переросло у змішану квартирну форму. У цій квартирі до того вже відбулося кілька виставок. Вона поступово стала простором, у якому могла виникати інша форма взаємодії між роботами, простором і людьми. Назва виставки — «NORM» — це про нову норму, нову нормальність, яка творить себе з катастрофічного матеріалу. Але це відповідь без жодної афектації. Ця норма може бути абсолютно жахливою у порівнянні з нормальностями багатьох інших частин світу. Але це вже стало нашою нормальністю. Тут уже почало потроху забуватися, як було раніше. Коли легко було переміщатися і порівнювати, здавалося, що тут дуже сильна адреналінова ін'єкція, дуже багато енергії. Але водночас працює «російська рулетка» — можливість несподівано припинити існування стає щоденною перспективою.

— Чому для вас був важливий саме квартирний формат виставки?

— Публічність тепер будується інакше, ніж до війни. Значно конкретнішими стали зони бажаного і небажаного для висловлення. Відбулося зближення рефлексивного мистецтва з пропагандистською функцією. Посилилося тяжіння до самоцензури — причому багатьма вона сприймається не як щось принизливе, а як громадянський обов'язок. «Про це ми говорити не будемо, бо не на часі», хоча воно існує. До цієї точки думаємо, а далі — ні. Навіть не те що не будемо говорити, а будемо говорити про щось інше. Нам подумалося про те, щоб на фоні великого «ми» зберегти рівень «ти і я». Дійсно міжособистісний — не метафорично, а практично. В очі можна дивитися лише в маленьких групах, інакше це просто фізично не працює. Рівень розмови, у якому ти не відчуваєш підозри до співрозмовника чи співрозмовниці, а

себе не відчуваєш об'єктом підозри. Сьогодні це далеко не гарантовані речі, бо війна завжди має одним із наслідків посилення параної на рівні взаємодії. З одного боку, всі опинилися жертвами зовнішньої агресії і частиною колективного суб'єкта, який чинить спротив, — і це єднає. А з іншого — посилюється існування «заглядочки», підозри, контролю. Це темний бік єдності.

— Як квартирний формат впливає на сприйняття робіт? Чим роботи відрізняються від аналогічних у виставці «Ти як?»

— Нам думалося про роботи, які не можуть бути показані в «Укрдомі» [Український Дім, виставка «Ти як?», прим. ред.] чи в подібному місці. І про те, як навколо тих самих робіт можуть виникати абсолютно різні контексти, які дуже сильно впливають на їхнє сприйняття. У великій виставці на кілька сотень людей майже неможливо говорити про особисте в діалогічному ключі. Уявити кілька сотень паралельних сповідей — нереально. Якщо ж з'являється знак питання і звернення до людини, то це легко перетворюється на симуляцію чутливості.

— Яке значення для тебе має квартира як простір виставки?

— Квартирна виставка завжди пов'язана з відчуттям дому. Хоча виставка не відбулася на руїні, вона все одно виникла в просторі, який був для мене продовженням дому. На вікні досі залишилася хрестоподібна форма зі скотчу, яким я заклеював вікна в перший день повномасштабної війни. Скотч тоді закінчився, і вийшла така дивна, кривенька форма. Для мене це свідчення специфічного стану, коли звичний спосіб існування раптом перестає працювати. Може, більший сенс у тому, щоб від початку сприймати будь-яке нормальне, комфортне місце як «Маріуполь в очікуванні». Уже під шкірою кожного міста є Маріуполь.

— Чи був для вас квартирний формат також формою інституційної критики?

— Ми не брали участі у перегонах за інституційний вплив. Нам хотілося, щоб ці роботи тимчасово зрослися саме з цим простором — із маленькими кімнатами, низькою стелею, шпалерами, паркетом, запахом квартири. З'явилася органічна єдність — дуже обмежена в часі, але дієва мікросистема. Маленьке середовище співіснування, де все взаємодіє між собою. Квартирна виставка дає можливість уникнути фальшивого нагнітання значущості мистецтва через великі слова — «духовність», «генетичний код нації» тощо. Навпаки, виникає можливість працювати з крихкими, небажаними або єретичними висловленнями.

Додаток 3. Фрагменти інтерв'ю з Олею Єремєєвою

Дата інтерв'ю: 19.06.2023

Місце: Київ

Формат: інтерв'ю про квартирну виставку

Роль співрозмовниці: художниця, співорганізаторка квартирних подій та виставок

Інтерв'ю присвячене трансформації квартирного простору після початку повномасштабного вторгнення, досвіду вимушеного переміщення, повернення до Києва та виставці, організованій у квартирі на Білоруській.

— Якими були квартирні події у вашому просторі до початку повномасштабного вторгнення?

— До вторгнення у нас [в квартирі] в основному були поетичні читання. Якраз перед вторгненням було читання німецького експресіонізму — вірші про Першу світову. Це було дуже дивно, бо буквально за декілька днів до повномасштабного вторгнення ми читали тексти про війну. Ми також влаштовували вечірки, просто зустрічі, робили якісь Drink'n'draw. Це був дуже органічний процес. Ми просто жили разом, у нас був великий простір, і нам хотілося щось робити, запрошувати друзів, знайомих, проводити час разом. Тоді в цьому ще не було якогось сформованого посилу чи сакрального значення.

— Як ти переживала початок повномасштабної війни і вимушену релокацію?

— Ми доволі швидко покинули квартиру після початку вторгнення. Але одним із найважливіших і найболючіших моментів стала сама думка про те, що ти можеш втратити це місце назавжди. Що це простір, до якого ти, можливо, не повернешся — як і до всього Києва. Пізніше, коли вибухом вибило вікна, це було максимально травматично. Ти бачиш війну навколо, але коли в тебе в квартирі вибиває вікна, війна ніби ще більше сходиться до тебе і буквально торкається тебе. У Львові повністю зникло відчуття власного простору. Ти не можеш побути сама, у тебе майже немає особистих речей, немає можливості якось облаштувати простір. На контрасті це дуже сильно відчувалося, тому що в Києві у нас була велика квартира, де можна було організовувати події, працювати, жити, запрошувати людей. А тут ніби віднімається частина якихось базових людських правил.

— Що для тебе означало повернення до Києва? Як змінився квартирний простір після повернення?

— Можливість повернутися додому була чимось неймовірно прекрасним. Я почувалася вдома навіть попри вибиті вікна. Просто можливість бути самій у своїй кімнаті вже була дуже важливою. Після повернення люди дуже змінилися. Багато людей, яких ми раніше кликали, просто зникли. Формат теж змінився: стало більше вечірок і просто зустрічей, але менше подій, які потребували великого ресурсу чи організації. Це вже було більше про ком'юніті і потребу бути разом, ніж про мистецтво як таке.

— Чому тобі було важливо зробити саме квартирну виставку?

— Я давно хотіла зробити виставку саме в квартирі. Мені дуже багато речей перестало подобатися в інституціях і галереях — і те, що виставляється, і сам наратив, який там формується. З'являлося відчуття, що мистецтво створюється для того, щоб підтвердити якийсь правильний порядок речей. Реальність при цьому виглядала зовсім інакше. Ти приходиш у галерею і бачиш роботи про героїчність, боротьбу і все таке інше. Але це тільки одна специфічна сторона того, що відбувається в суспільстві. І коли ця сторона починає надто гіперболізуватися, виникає відчуття викривлення реальності.

— Як змінився персональний досвід у мистецтві після початку вторгнення?

— Після початку вторгнення великі історії стали персональними, тому що всі говорять про свій пережитий досвід. Але водночас ці історії почали дуже уніфікуватися. Мені хотілося зробити щось більш приземлене — про продовження життя, продовження існування, про банальні речі. Про те, що, попри війну, ми все ще живемо в цій квартирі, робимо мистецтво, любимо, зустрічаємося. І водночас виникає абсурдна ситуація: навіть коли ти намагаєшся не говорити про війну, ти все одно говориш про неї.

— Наскільки важливим був контекст квартири для цієї виставки?

— Без контексту ця виставка не працювала б. Ти можеш зайти в квартиру, побачити роботи, але повна картина з'являється лише тоді, коли ти знаєш, що саме відбувалося з цим місцем і людьми. Частина робіт була зроблена ще до вторгнення, частина — після. На фотографіях були місця, яких уже не існує. Але без цього контексту ти не зможеш зрозуміти, де саме проходить ця межа. Я взагалі не думала про успішність чи неуспішність виставки. Для мене це була можливість зробити щось так, як я хочу, і не думати про інституційні правила. Люди мали написати нам особисто, щоб потрапити на виставку, дізнатися адресу. Тому це все одно була певна спільнота — люди, яким це вже було цікаво і які були включені в цей контекст.

Додаток 4. Фрагменти інтерв'ю з Олександром Погребняк

Дата інтерв'ю: 20.06.2023

Місце: Київ

Формат: інтерв'ю про виставку «Хащі, рощі, зарощі і кущі»

Роль співрозмовниці: кураторка, співорганізаторка виставки «Хащі, рощі, зарощі і кущі»

Інтерв'ю присвячене виставці «Хащі, рощі, зарощі і кущі», організованій у квартирі в Києві після початку повномасштабного вторгнення, а також трансформації значення квартирного простору в умовах війни.

— **Як, на твою думку, змінилося значення квартирних виставок під час війни?**

— Мені здається, що різниця між нинішніми квартирними виставками і тими, які були раніше в історії українського мистецтва, полягає в тому, що зараз квартира — це вже не просто альтернатива інституції чи втеча від системи сучасного мистецтва. Тепер квартира має інший зміст — це дім. І саме про дім зараз багато хто говорить. Для нас це також був дім, який ми не змогли покинути 24 лютого через велику кількість рослин, які якраз згадуються в назві виставки. Саме вони стали тим важелем, через який ми постійно поверталися до Києва.

— **Яким був ваш досвід життя в Києві після 24 лютого?**

— Ми переїхали за місто, але постійно приїжджали назад — доглядати за рослинами, забирати речі, перевіряти квартиру. І в якийсь момент виникло відчуття, що всі люди, які залишалися в Києві протягом цього року, насправді переживали дуже схожий досвід. Синхронізувалися рівні емпатії й відчуттів, тому що обставини були спільними: ми всі ховалися під час обстрілів, не могли планувати майбутнє, не могли вільно подорожувати. І квартира стала тим місцем, із якого починається ця історія.

— **В чому символізм дати цієї виставки?**

— 24 лютого — це мій день народження. І одним із перших імпульсів для виставки стало саме відчуття втрати приватності цієї дати. Мені здається, багато людей, у яких день народження 24 лютого, переживають схоже відчуття: чи можна тепер святкувати цей день, чи треба його переносити, чи він назавжди змінився. У певному сенсі ця виставка замінила мені святкування дня народження. Вона стала висловлюванням про цей досвід.

— **Що тобі давав квартирний формат як кураторці?**

— Це була можливість максимально вільно сказати все і розкрити ті аспекти, які мене справді турбують. У різних інституційних ситуаціях завжди існують певні обмеження, але квартирний формат дозволив їх позбутися. Для всіх ці обмеження відчуються по-різному, але саме цього року особливо актуальним стало бажання показувати роботи, які прямо або непрямо стосуються війни, втрати дому, переселення.

— Як змінювалося сприйняття робіт у воєнному контексті?

— У виставці були і старіші роботи, але вони змінювали своє значення через новий контекст і через поєднання з іншими роботами. Наприклад, робота Франсіса Аліса про магнітні черевики, які збирають металеве сміття на вулицях Гавани після Карибської кризи, у теперішньому київському контексті почала сприйматися зовсім інакше. Після масованих обстрілів восени 2022 року я думала про металеві уламки ракет, які залишаються на вулицях Києва, і про те, як цей досвід змінює саме сприйняття матеріалу, простору й міста.

— Яке значення для тебе мала квартира як простір виставки?

— Квартира стала простором, у якому продовжувалося життя попри все. Саме тут ми прокинулися 24 лютого, саме тут вирішили одружитися, саме тут готували сніданок того дня. Тому виставка виросла не просто з теми війни, а з повсякденного досвіду життя всередині цього простору.

Додаток 5. Фрагменти інтерв'ю з Оксаною Баршиною

Дата інтерв'ю: квітень 2026

Формат: онлайн-інтерв'ю

Роль співрозмовниці: мистецтвознавиця, дослідниця українського мистецтва XX століття, співробітниця НХМУ

Інтерв'ю присвячене неформальним мистецьким середовищам в Україні другої половини XX століття, функціонуванню квартир і майстерень як просторів спільноти та специфіці квартирних практик у Києві, Львові, Харкові й Одесі.

— Яку роль відігравали квартири в неофіційному мистецькому середовищі поза Одесою?

— Практично всі квартири ситуативно перетворювалися на місця показу робіт і спілкування. Це правда. Але це не завжди були виставки в тому вигляді, як ми їх уявляємо за одеським прикладом — із повноцінною експозицією, шпалерною розвіскою й відкриттям. Часто це були радше перегляди робіт, обговорення, зустрічі. Щось ближче до такого кабаковського формату — коли роботи показуються в домашньому середовищі й одразу стають приводом для розмови.

— Які приклади квартирних середовищ у Львові Ви вважаєте важливими?

— У Львові важливим місцем була квартира Леопольда Левицького. Існувала навіть легенда, що в нього в квартирі стояла ширма, за яку пускали лише обраних людей. Перед ширмою висіла офіційна графіка, а за нею — абстрактні роботи, які не можна було показувати публічно. Це дуже показовий приклад того, як квартира ставала простором подвійного існування мистецтва.

— Як квартири функціонували як середовища формування спільнот?

— Квартира Юрія Соколова у Львові в 2000-х теж стала місцем формування спільноти. Молодші художники приходили до нього додому, спілкувалися, показували роботи. Важливо було саме те, що вони приходили до нього в квартиру. Це створювало інший рівень близькості й передачі досвіду. Те саме можна сказати про квартиру Зарецького в Києві наприкінці 70-х — на початку 80-х. Це були радше точки формування середовища, ніж виставкові простори в класичному сенсі.

— Яким було значення квартири в радянському неофіційному середовищі?

— Я думаю, що це була епоха, коли кухня виконувала функцію клубу. Люди збиралися на квартирах, показували один одному роботи, говорили, сперечалися. Іноді це відбувалося в майстернях, але квартира давала інший рівень довіри й герметичності. Майстерня все ж залишалася більш напівпублічним простором.

— **Чим київський контекст відрізнявся від одеського?**

— Я ніколи не зустрічала свідчень про такі відкриті квартирні виставки в Києві, як в Одесі. Київське середовище було значно герметичнішим. Художники часто навіть не знали про потаємне життя один одного. Одеса, навпаки, мала значно пряміші зв'язки з Москвою і більше тяжіла до відкритих неофіційних показів.

— **Як Ви пояснюєте консервативність київського контексту?**

— Навіть у постперебудовний час існувало відчуття, що в Москві є якийсь «вітер свободи», тоді як Київ залишався дуже консервативним і закритим. Це пояснює, чому багато художників тяжіли саме до московського середовища — там було більше можливостей для неофіційного висловлювання.

— **Яке місце в цій історії займає Тетянич?**

— Тетянич був однією з небагатьох фігур, які намагалися винести мистецьке життя за межі приватного простору. У нього були різні перформативні й провокативні практики, хоча вони ще не виглядали як квартирні виставки пізнішого типу. Але сама його майстерня і спосіб існування вже створювали альтернативний простір спільноти.

— **У чому різниця між салоном і виставкою?**

— Кола спілкування існували, художники показували один одному роботи, але це було радше професійне середовище. Виставка все-таки передбачає певний вихід за межі власного кола — навіть якщо це дуже камерний формат. Це вже спроба звернутися до глядача, а не лише до колег.

Додаток 6. Фрагменти інтерв'ю з Владиславом Краснощок

Дата інтерв'ю: 2025

Місце: Харків, Музей Краснощока

Формат: розмова в квартирі-музеї

Роль співрозмовника: художник

Інтерв'ю присвячене домашньому простору художника, який поступово трансформувався у своєрідний приватний музей та середовище експонування робіт.

— Як виникла ідея домашнього музею?

— Ще десь у 2010 році я на звороті фотографій писав слово «музей». Тобто одразу позиціонував, що ці роботи колись будуть у музеї. Потім частина фотографій дійсно потрапила в музеї, а пізніше я вирішив, що треба зробити свій власний музей. І з 2018 року почав поступово вибудовувати цей простір.

— Як Ви працюєте з квартирою як експозиційним простором?

— Я композиційно вибудовував кожну кімнату окремо, щоб вони працювали одна з одною. Простір постійно змінюється: щось додається, щось переставляється. Для мене важливо, щоб кімнати взаємодіяли між собою як єдина структура.

— Як змінилася експозиція після початку повномасштабної війни?

— До війни тут була «кімната тиранів» — Сталін, Ленін, Ісус. Але після початку повномасштабної війни я все це переграв. Мені здалося, що якийсь абсцес прорвало. Зараз хочеться, щоб далі майбутнє мало вже якийсь більш оптимістичний фінал.

— Яким є співвідношення дому і публічності у цьому просторі?

— Я не можу сказати, що сюди часто приходять люди. В основному це друзі. Всі вже бачили цей простір багато разів, але він все одно постійно змінюється.

Додаток 7. Фрагменти інтерв'ю з Володимиром Чигиринцем

Дата інтерв'ю: травень 2026

Формат: онлайн-інтерв'ю

Роль співрозмовника: куратор, співробітник ОНХМ, дослідник та відвідувач квартирних виставок в Одесі

Інтерв'ю присвячене розвитку квартирних і напівквартирних виставкових просторів в Одесі після 2022 року, а також взаємозв'язку між новими самоорганізованими ініціативами, художніми спільнотами та локальним контекстом міста.

— Коли, на твою думку, в Одесі почалася хвиля квартирних виставок в період незалежної України?

— Справді квартирні виставки в Одесі, на які я потрапляв, — це вже все після 2022 року. До того були різні гібридні формати — СРЗ, Ночь, майстерні, напівквартирні простори. Але саме хвиля квартирних виставок почалася вже після повномасштабного вторгнення.

— Що собою являє простір «Вітальня»?

— «Вітальня» — це сімейна майстерня Чаркіних. Простір дістався їм ще від діда. Там і мозаїчна студія, і живопис, і майстерня — усе одночасно. Спочатку це були просто музичні івенти, вечірки, фрімаркети, покази фільмів. Але потім почали з'являтися виставки. Мені здається, що сама ідея квартирних виставок уже була десь поряд із цими людьми. Навіть якщо вони не формулювали це прямо, відчувалося, що такий формат просто природно виникає.

— Якою була перша групова виставка у «Вітальні»?

— Це був такий формат open call — «робимо виставку, присилайте роботи». Там зібралося багато дуже різних художників, у тому числі абсолютно невідомих людей. Але мене вразило, що все було дуже добре експозиційно зібране. Були і скульптури, і живопис, і фотографія — і все стояло саме там, де треба. Була дуже хороша робота з прозорими фотографіями, які накладалися одна на одну, як «бутерброди» Харківської школи фотографії. Це все було дуже легко, трохи наївно, але водночас живо.

— **Як ти описав би одеський художній контекст?**

— На мій погляд, більшість цих художників усе ще перебувають у дуже модерністській логіці. Це не концептуальне мистецтво в київському сенсі. В Одесі взагалі мало концептуалізму — окрім Карабіновича чи Даші [Чечушкової], фактично нікого не пригадується. Більшість молодих художників усе ще працюють через живопис, матеріальність, експресію, через греківську школу.

— **Чим для тебе була важлива виставка «Кімната Жори»?**

— Виставка «Кімната Жори» була однією з найкращих виставок, які я бачив після 2022 року. Тут дуже важливою була робота Лізи Кліменкової з експозицією. Усе було зроблено дуже тонко й точно. Простір працював зовсім інакше, ніж офіційні інституції. Саме квартирний формат дозволив створити дуже легке, але водночас упевнене рішення. Це була не «біла коробка» МСМО, а реальний житловий простір із власною атмосферою.

— **Яким був досвід виставки в квартирі Лізи Кліменкової?**

— Це вже була справжня квартира — маленькі кімнати, взуття в коридорі, сусіди поруч. Ти буквально заходиш у чийсь життя. Було кілька зон: кімната, коридор, балкон. І попри це все було дуже добре зібране експозиційно. Саме в такому просторі виникає зовсім інше відчуття мистецтва — не як окремої інституції, а як частини повсякденного життя.

— **Чим «Криниця» відрізнялася від «Вітальні»?**

— «Криниця» теж виникла з майстерні, яка переходила всередині однієї родини. Це простір Юрія Шухевича — сюрреаліста й модерніста, а тепер там працює його онук. Але на відміну від «Вітальні», «Криниця» від самого початку була більше сфокусована саме на мистецтві. Там існував певний фейс-контроль, менше тусовок, більше уваги до самих виставок. Це теж дуже впливало на атмосферу.

— **Якою була виставка «Крихкий берег»?**

— Це була квартира й одночасно керамічна майстерня. Маленький простір, дуже акуратний, дуже уважно зібраний. І саме контекст квартири й майстерні робив роботи сильнішими. Там була керамічна модель будинку, усередині якого сидить кераміст і тримає в руках ще один такий самий будинок. І водночас ми самі перебували в цій майстерні. Виникала така рекурсія простору — коли виставка буквально говорить про місце, у якому знаходиться.

— Чому, на твою думку, квартирні виставки особливо активізувалися після 2022 року?

— Я думаю, що інституційне питання тут не головне. Більшість цих художників і до того не дуже орієнтувалися на галереї. Але квартирна виставка створює відчуття безпеки й закритості. Це простір, де мистецтво може бути більш упевненим у собі. Мені здається, що після 2022 року люди почали сильніше потребувати маленьких просторів, де всі «набилися в одну купу» і виникає хоча б якась ілюзія захищеності.

— Якою зараз є ситуація з інституціями для молодих художників в Одесі?

— Зараз в Одесі майже не залишилося місць для молодих художників. Якщо раніше ще були якісь інституції чи молодіжні програми, то тепер цього майже немає. Люди, які роблять квартирні виставки, навіть не дуже думають про інші варіанти. Для них квартира — це вже не альтернатива, а фактично єдина можливість щось показати.

Додаток 8. Фрагменти інтерв'ю з Єлизаветою Кліменковою

Дата інтерв'ю: травень 2026

Формат: онлайн-інтерв'ю

Роль співрозмовниці: художниця, кураторка квартирних і самоорганізованих виставок в Одесі, співробітниця ОНХМ

Інтерв'ю присвячене квартирним і напівквартирним виставкам в Одесі після 2022 року, просторам «Вітальня» та «Криниця», а також виставкам «Кімната Жори» й «Якщо в світі перестануть існувати квіти».

— **Як виникла назва виставки?**

— Це якась така фраза, вирвана з моїх щоденників. Для мене це про проживання нашого життя зараз. Ніби це якийсь божественний іспит — хто зможе вижити і залишитися людиною. У всіх там були свої штуки про страждання, дорослішання, фантазії, і воно якось співзвучно складалося разом. Ніби нам не важко проживати наше життя. Хоча важко насправді. Хотілося це об'єднати так, щоб люди комунікували. Щоб було це відчуття, що ми зібралися.

— **Як з'явилася 3D-модель виставки? Це доволі цікавий вид архівування.**

— Я просто сканувала квартиру сканером приміщення. І прикольно, що туди потрапили ще й люди. Зараз сумно це згадувати, бо тоді було дуже багато людей, усе було дружно, а тепер усіх розкидало, половина в армії. Добре, що ніхто не загинув, але все одно це вже зовсім інший стан спільноти.

— **Що для тебе являє собою «Криниця»?**

— «Криниця» — це майстерня, де вже третє покоління художників працює. Це простір дідуся Льоші, який теж тусувався з нонконформістами. У них керамічна майстерня, але ми подумали, що треба з простору вижмати максимум і пробувати різні формати, тому там почали робити виставки.

— **Як виникла виставка «Якщо в світі перестануть існувати квіти»?**

— Було таке уявлення, ніби все зникло, і ти бачиш дерева вперше в житті. Ніби вони тебе досі вражають, ніби ти цього ніколи не бачила. Це теж було продовженням теми нашого страждання і відчуття якоїсь крайньої точки, коли у світі вже навіть немає рослин.

— **Яке значення для тебе мали індустріальні образи у виставці?**

— У дитинстві, коли я їздила потягом і дивилась у вікно, мене дуже вражали всі ці промислові штуки біля залізниці. Вони здавалися чимось магічним і незрозумілим. А потім це ще співпало з історіями про Маріуполь, про знищення індустріальних ландшафтів. І я намагалася це все зібрати разом у виставці.

— **Як простір Криниці вплинув на виставку? Як на виставку реагували сусіди?**

— Так як виставка була у дворі-колодязі, де всі вікна виходять усередину, то сам простір дуже сильно вплинув на сприйняття робіт. Воно все зміксувалося з цим двором. До нас заходили сусіди, які просто проходили повз і побачили, що щось відбувається. Ми їх запрошували зайти. І виявилося, що навіть один із наших співробітників із музею живе в цьому дворі й дивився на виставку просто з вікна.

— **Як виникла виставка «Кімната Жори»? Якою була реакція МСМО?**

— Микита подзвонив мені в паніці й сказав, що виставка в МСМО зірвалася. Роботи були не натягнуті на підрамники, виник конфлікт із музеєм, і йому терміново треба було шукати інший простір. У «Криниці» не вийшло це зробити, тому все перенесли у «Вітальню». І насправді роботи там дуже органічно виглядали. На виставку прийшла якась жінка й сказала, що вона з МСМО. І одразу пішла. Було дуже дивне відчуття, ніби її спеціально прислали подивитися, що ми тут зробили.

— **Як відбувалася співпраця з художником, який перебував за кордоном?**

— У нас був зідзвон із Микитою. Ми обговорювали, як він хоче розмістити роботи, а на відкритті теж зробили онлайн-включення, щоб усі могли з ним поспілкуватися.

— **Як ти бачиш свою роль у самоорганізованих виставках?**

— Мені просто хочеться, щоб щось відбувалося, бо того, що вже є, недостатньо. Якщо з'являється простір і складаються обставини, то виникає відчуття, що треба щось робити. І через те, що в Одесі особливо немає інших варіантів, доводиться бути одночасно художницею, кураторкою і організаторкою. Але якщо хтось інший хотів це організувати, я б з радістю цим не займалася.

Додаток 9. Фрагменти інтерв'ю з Миколою Рідним

Дата інтерв'ю: травень 2026

Формат: онлайн-інтерв'ю

Роль співрозмовника: художник, співзасновник групи SOSka

Інтерв'ю присвячене квартирним і самоорганізованим виставкам у Харкові та Києві, діяльності групи SOSka, Дням квартирних виставок, а також взаємозв'язку між неформальними просторами, публічністю та інституційною критикою.

— Як виник простір SOSka?

— В першу чергу це був збіг обставин. Початково це був сквот. Ми засквотували цю будівлю, а потім домовилися з власниками й платили дуже смішну оренду. Але коли ми вже отримали цей простір і почали там працювати, то це дуже відрізнялося від усього, що було навколо. І в Харкові, і в Києві тоді майже не було регулярних позаінституційних виставок. Сам простір був дуже трешовий, і це впливало на естетику — будь-які роботи ставали частиною тотальної інсталяції.

— Наскільки цей простір був пов'язаний із житловістю?

— Ми там не жили, але можна було переночувати, і це іноді робилося. Простір використовувався для зустрічей, обговорень, як майстерня і як місце для публічних подій.

— Якою була виставка «Релакс»?

— Для нас була важлива тема «інсайд-аутсайд» — що ми робимо в цьому просторі і як це пов'язане з публічним середовищем міста. «Релакс» — це була виставка молодих харківських фотографів про різні типи відпочинку й соціальні ситуації. Ми принесли зі смітників купу сміття — пляшки, пакети — і люди мали проходити через це сміття до фотографій.

— Як простір впливав на характер виставок?

— Коли ми показували документацію роботи «Вони на вулиці», де ходили в масках політиків і жебракували, то задіяли двір і стіну сусіднього будинку. Простір завжди впливав на характер і тематику виставок.

— **Як виникли Дні квартирних виставок?**

— Десь із 2011 року стали з'являтися нові неінституційні ініціативи — квартирні, гаражні, майстерневі. Ми запропонували робити фестиваль раз на рік. Це було три рази — з 2011 по 2013. Останній раз був телеміст із Detenpyła у Львові: на різних майданчиках ішла пряма трансляція, можна було або дивитися онлайн, або підійти до екрана і поговорити.

— **Якими були квартирні виставки у Харкові?**

— У кожного вдома були тусовки. Виділити одну квартиру й сказати, що це був головний центр, неможливо. Я теж залучав свою квартиру до Днів квартирних виставок у 2011—2013 роках, коли переїхав у центр. Це стало зручно — люди могли залишитися на ніч, щось обговорювати, збиратися.

— **Яку роль у цій історії відігравала Харківська школа фотографії?**

— Вони постійно робили квартирні покази слайд-шоу під музику — Pink Floyd та інше, що було важливим для тусовки того часу. Коли фотоклуб закрили, ці покази перейшли у квартири. А пізніше була «Фотопанорама» — теж щось між квартирою, майстернею і студією.

— **Якою була квартирна виставка, яку ви робили під час ковіду?**

— Ми тоді жили з Анею Щербіною і запросили ще Давіда Чичкана. Це була рефлексія на те, що відбувалося навколо: ковід, соціально-політична ситуація, протести «жовтих жилетів». І водночас це була можливість просто показати свої нові напрацювання.

— **Як ти бачиш співвідношення квартирних виставок та інституцій?**

— У якийсь момент у мене виникло відчуття: а навіщо тобі робити виставку без бюджету в інституції, якщо без бюджету ти можеш зробити виставку вдома? Бо на маленькі виставки все одно ходить приблизно одне й те саме професійне коло людей. Великої різниці я не відчував.

— **Як ковід вплинув на появу нових просторів і точок зборки?**

— Під час ковіду було відчуття тиску на свободу пересування містом. І мені здається, що сама ця ситуація провокувала появу нових точок зборки.

Додаток 10. Фрагменти інтерв'ю з Станіславом Туріною

Дата інтерв'ю: травень 2026

Формат: онлайн-інтерв'ю

Роль співрозмовника: художник, співзасновник галереї Detenpyla

Інтерв'ю присвячене галереї Detenpyla, квартирним виставкам у Львові, історії львівських неформальних мистецьких середовищ та зв'язкам між сучасними самоорганізованими ініціативами і квартирними практиками попередніх десятиліть.

— Яким, на твою думку, був львівський контекст квартирних виставок?

— У Львові точно мали бути квартирні виставки. Суто математично: велике місто, дисиденти, інокомислячі, велика кількість художників — хтось точно мав це робити. І це нас привело до Юрія Соколова. Так ми з ним познайомилися.

— Як ви сприймали Detenpyla — як квартирний простір чи як галерею?

— Ми не вважали це квартирними виставками, тому що це була галерея. Ми серйозно ставилися до цього як до галереї: робили афіші, мали штамп, бібліотеку, вказували тільки номер телефону без адреси, щоб не було колапсу відвідувачів. Це була така гра в галерею, але з дуже серйозною міною на обличчі, і це допомогло створити професійне амплуа серйозної галереї. Це була така гра в інституцію, але водночас абсолютно щира.

— Яким був квартирний контекст Detenpyla?

— Коли до нас прийшли Анна Сидоренко і Сергій Якунін, виявилося, що Detenpyla виникла в майстерні, де колись уже проводили квартирні засідання, тут обговорювали виставку «Дефлорація». Ми про це не знали. Просто так співпало, що галерея постала в тому самому місці, де раніше збиралася львівська богема.

— Як почалися пошуки історії квартирних виставок у Львові?

— Пошуки коріння почалися вже після того, як Detenpyla існувала півроку чи рік. Ми почали цікавитися, хто робив квартирні виставки у Львові раніше, і так вийшли на Юрія Соколова, «Червоний рур», галерею «Коридор».

— **Як у Львові проходили Дні квартирних виставок?**

— Хлопці з SOSka звернулися до нас, щоб паралельно провести дні квартирних виставок у Львові. Ми сіли своїм колом Detenpyla і вирішили це організувати. Виставки були в кількох квартирах — у Толіка Татаренка, Павла Ковача, Анастасії Рудневої. Були фотографії, перформанси, квартирні покази.

— **Як співвідносилися галерея і site-specific простір у Detenpyla?**

— Detenpyla була одночасно і галереєю, і site-specific простором. Ми дуже відбирали проєкти саме під простір. «Білий куб» там був неможливий через самі умови приміщення. Але водночас ми серйозно ставилися до галерейної гри — робили світло, ремонти, афіші, бібліотеку.

— **Якими були квартирні салони у Львові?**

— У Львові були салони Калинця, Богдана Сороки, Грицька Чубая. Були квартирні зібрання у дисидентському середовищі. Просто це дуже погано задокументовано, і багато інформації залишилося лише в усних спогадах.

Додаток 11. Фрагменти інтерв'ю з Катериною Яковленко

Дата інтерв'ю: травень 2026

Формат: онлайн-інтерв'ю

Роль співрозмовниці: кураторка, дослідниця сучасного мистецтва

Інтерв'ю присвячене виставці в зруйнованій квартирі в Ірпені, взаємозв'язку між приватним простором і художнім висловлюванням під час війни, а також причинам актуалізації квартирних виставок після 2022 року.

— Яким був твій кураторський підхід до виставки?

— Мені не хотілося, щоб там були аби-які твори. Мені хотілося, щоб там були конкретні роботи, які про щось конкретне говорять. Про втрату є дуже багато робіт, можна зробити дуже велику виставку, але мені хотілося, щоб вона не була перенасиченою. І ті роботи, і ті автори були мені якимось чином близькі.

— Як ти сприймаєш цю виставку — як проєкт чи як жест?

— Це був більше жест, ніж стейтмент. Але водночас це було і курування, і site-specific. Сам простір теж курував виставку — стіни, руїни, все довкола впливало на те, як роботи існували в цьому середовищі. Довколишнє середовище, стіни, те, що ти нічого не можеш змінити чи забити, — це все впливало на те, як роботи були присутні в цьому просторі. Це і є site-specific.

— Як виставка пов'язана з досвідом втрати дому?

— Виставка і всі ці проєкти дали можливість думати, що це не так страшно, що життя продовжується і з цим всім можна працювати. Але тілесні відчуття того, як ти відчуваєшся в цьому просторі під час обстрілів і нальотів, не зникли.

— Як змінилося твоє сприйняття простору після руйнування квартири?

— Коли даху не стало, простір почав сприйматися зовсім інакше. Ти дивишся на це величезне небо і думаєш: Боже, який маленький цей простір і яка в ньому маленька квартира.

— Як ти сприймаєш квартиру після її відбудови?

— Коли квартиру відбудували, з'явилося відчуття затишку, але тілесна пам'ять не зникла. Через вікна я бачила літаки, обстріли, і тепер це все повертається як фізичне переживання. Тому жити там постійно я вже не можу.

— Чи можна говорити про «повернення» квартирних виставок після 2022 року?

— Мені складно називати це поверненням квартирних виставок, бо повернення — це ніби до цього всього не було. Але ж були «Міжкімнатний», інші самоорганізовані простори. Повномасштабне вторгнення ніби просто тимчасово заморозило діяльність.

— У чому ти бачиш специфіку квартирних виставок?

— Квартирні виставки дозволяють бути більш гнучкими, більш реактивними, більш емоційними. Вони дозволяють експериментувати і створювати авторські висловлювання, тоді як інституції все одно менш гнучкі.

— Чим квартирні виставки відрізняються від інституційних?

— Інституції все одно орієнтуються на широку аудиторію, а квартирні виставки можуть бути розраховані самі на себе. Це більше внутрішній діалог, ніж розмова назовні.

— Чому квартирні виставки є важливими для критичного середовища?

— У художньому середовищі потрібна внутрішня дискусія. Всі кажуть, що в нас немає критики, але саме квартирні виставки створюють поле для критичного мислення.

— З чим, на твою думку, пов'язана актуалізація квартирних виставок після 2022 року?

— Мені здається, що це пов'язано зі свободою, можливістю створювати більш реактивні й експериментальні висловлювання, а також із потребою в більш внутрішньому середовищі для розмови. Це також можливість для менш відомих художників бути на рівних із більш відомими авторами.

Додаток 12. Фрагменти інтерв'ю з Глібом Вишеславським

Дата інтерв'ю: травень 2026

Формат: онлайн-інтерв'ю

Роль співрозмовника: мистецтвознавець, дослідник українського неофіційного мистецтва

Інтерв'ю присвячене квартирним виставкам і неформальним художнім середовищам у радянській Україні, проблемам документування квартирних виставок, а також специфіці одеського, львівського, київського та харківського контекстів.

— **Чи збереглися якісь додаткові матеріали про квартирні виставки в Одесі?**

— Якщо про Одесу, то там був фотограф свій, його там чомусь заарештували і все це конфіскували, всі знімки. Про це мені розповідав Леонід Войцехов. Я навіть надсилав запит від Інституту проблем сучасного мистецтва в архів Одеської області — чи не могли б вони показати плівки, які потрапили до КГБ. Але вони нічого не відповіли. Тобто ніякого додаткового матеріалу немає, лише усні свідчення. Мені про це розповідали Войцехов і Ануфрієв, і звідти я це все знаю.

— **Наскільки складно сьогодні визначити, що саме вважати квартирною виставкою?**

— У кожному місті були якісь виставки — і в 60-х, і в 90-х. Але є проблема з самим визначенням. Якщо художник у майстерні запрошує гостей і показує свої картини — чи це вже квартирна виставка? Такого було дуже багато. На майстернях у Києві запрошували людей, розвішували картини, робили покази. Але треба якось це розмежувати. Можливо, квартирною виставкою варто вважати ситуацію, коли приходить багато людей, у тому числі незнайомих автору.

— **Чи були квартирні виставки поширеним явищем у різних містах України?**

— Такі виставки були в Одесі в 60-ті, 70-ті, 80-ті, 90-ті роки. Потім були в Харкові, у Львові, у Києві — само собою.

— **Що Вам відомо про харківський контекст?**

— До Харківської школи фотографії був ще клуб, куди ходив Лімонов. Вони зробили якусь виставку у дворі, але я не знаю, чи це залічувати до квартирних, чи це вже дворова виставка. У Харкові я гірше знаю цей контекст. Я чув, що там був

домашній клуб поезії, і, мабуть, вони виставляли якісь картини. Але це лише гіпотеза. Крім цієї дворової виставки, описаної у Лімонова, можливо, були й квартирні виставки. Поет Котляров брав участь у цих домашніх читаннях. Може, вони щось і виставляли. Але це були 1963—1964 роки, потім їх почали водити на допити, і всі перелякалися.

— **Чому так мало візуальних свідчень про квартирні виставки?**

— Якісь свідоцтва чи фотографії практично неможливі, бо тоді сам факт фіксації міг усіх видати. Це було дуже небезпечно. Тому фіксації майже немає.

— **Яким був львівський контекст квартирних середовищ?**

— У Львові це, звісно, були Звіринський, потім Сельський. Була школа Звіринського, люди туди ходили, це була важлива форма спілкування і навчання. Але знову ж таки — через небезпеку майже нічого не фіксували.

— **Наскільки важливими для дослідження є усні свідчення?**

— Все, що по 60-х я писав, — це все, що вдалося дізнатися. Те саме по 70-х, 80-х, 90-х. Треба це зберегти, бо з часом ми можемо знайти все менше. І людей, які можуть про це розповісти, теж стає менше.

Додаток 13. Фрагменти інтерв'ю з Анастасією Лелюк

Дата інтерв'ю: травень 2026

Формат: онлайн-інтерв'ю

Роль співрозмовниці: художниця, кураторка

Інтерв'ю присвячене квартирній виставці в окупованому Луганську 2017 року, взаємозв'язку між приватним простором, пам'яттю і тимчасово окупованими територіями, а також подальшим переосмисленням цієї виставки у проєктах після 2022 року.

— Розкажи загалом про виставку в Луганську.

— Це була виставка без назви. Я тоді взагалі не думала про концепцію як таку. Це був 2017 рік, другий курс академії. У мене було бажання привезти в Луганськ цю колекцію робіт від однокласниць, однокласників, друзів. Тоді ще була можливість потрапити туди по перепустках. Простір моєї кімнати зберігався як мій, хоча квартира вже була пустою і там ніхто не жив. Це було єдине місце, яке я ще могла ідентифікувати як щось своє, хоча воно вже знаходилося на окупованій території. Я хотіла, щоб ця колекція опинилася в місці, яке все ще має зв'язок зі мною і з материком цивілізації.

— Якими були роботи і як вони були пов'язані між собою?

— Це були роботи, які ми робили протягом перших двох курсів навчання в академії. Частково — постановки і композиції для завдань, частково — більш творчі пошуки. Але все об'єднувалося тим, що це була моя колекція робіт, подарованих або обмінених на мої роботи. Там були роботи Маргарити, Тамари Турлюн, Олі та інших друзів і подруг з Дніпра. Там були роботи Фішера, Франчука, дві мої роботи. Але головне — це були не випадкові роботи. Вони всі були пов'язані з особистими стосунками, дружбою, спільним навчанням і тим часом, який ми проживали разом.

— Чому для виставки був важливий саме квартирний формат?

— Квартирний формат був пов'язаний із бажанням зберегти зв'язок через місце, яке колись було домом. Це був ніби портал між територією України і моїм містом, яке окуповане. До окупації в мене в кімнаті вже була така маленька майстерня і трошки галерея — я запрошувала друзів ще коли навчалася в коледжі. Тому ця виставка стала певним продовженням того, що існувало раніше. Але за часів окупації це була єдина виставка, яка там відбулася.

— **Що сталося з квартирою і роботами пізніше?**

— Після повномасштабного вторгнення ми втратили доступ до квартири. Зараз там живе якась російська сім'я. Всі квартири, в яких ніхто не живе, там фактично націоналізують. Я знаю, що все наше звідти вигребли. Бабуся встигла забрати фотографії, але все інше залишилося там. Роботи зникли, і я не знаю, що з ними сталося. Я все ще мрію повернутися і знайти їх на горищі, бо квартира була на останньому поверсі і ми постійно користувалися цим простором. Там було більше двадцяти робіт, частина з них великого формату. Ми везли їх із мамою взимку через блокпости, сім годин стояли на морозі в черзі. Я тоді дуже сильно відморозила пальці. Але ці роботи все одно туди потрапили. І мені дуже хочеться вірити, що ця колекція не загублена.

— **Як ця виставка була переосмислена після 2022 року?**

— У 2022 році ми з Тамарою [Турлюн] зробили в Депоті виставку, де були представлені копії робіт, які залишилися в Луганську. Я від руки повторила лінії експозиції з квартири і перенесла її в простір Депоту. Виставка відбувалася без відкриття, у форматі приватних відвідин, тому що тоді тільки деокупували Київ і ще було незрозуміло, що взагалі відбувається. А в 2024 році Наташа Чичасова запросила мене співкурувати виставку про досвіди людей з окупованих територій [в DCCC, Дніпро]. І центральною точкою цієї виставки стала саме історія луганської квартирної виставки — як спроби зберігати зв'язок із територіями, до яких зараз немає фізичного доступу, через пам'ять, роботи і спільне проговорювання цього досвіду.

Додаток 14. Фрагменти інтерв'ю з Володимиром Прилуцьким

Дата інтерв'ю: травень 2026

Формат: онлайн-інтерв'ю

Роль співрозмовника: художник, куратор

Інтерв'ю присвячене виставці «Тимчасова квартирна республіка», спільноті художників і художниць з Донеччини та Луганщини в Києві, а також взаємозв'язку між квартирним простором, досвідом вимушеного переселення та мистецькими практиками після 2014 року.

— Розкажи про концепцію виставки «Тимчасова квартирна республіка».

— Це навіть не була виставка з єдиним кураторським текстом, тому що всіх нас можна було назвати кураторами. Вона народилася з відчуття іншування. Ми всі так чи інакше працювали з темою Донбасу, всі походили з окупованих територій — переважно ще з 2014 року. Це була історія про те, що ми свідомо ставимо себе в позицію «іншого». Але, напевно, головною була не концепція, а потреба — потреба в певному сенсі й у діалозі. При вході на виставку був текст із проханням підходити до нас і говорити про роботи чи саму виставку. Нам хотілося не просто показати мистецтво, а створити ситуацію щирого діалогу, тому що досвід людей з Донбасу часто або стигматизується, або сприймається через готові уявлення.

— Хто був учасниками виставки і про що були роботи?

— Учасниками були я, Віталій Матухно, Каміла Янар і Соня Гера. Моя робота при вході — фотографія зі статуєткою Артема — була радше нагадуванням про певний символ, який постійно носиш із собою. Далі була документація виставки Віталіка, зробленої в Краматорську на закинутій території, яку називали «Чечня». Там також були мої роботи з цитатами Джохара Дудаєва, поєднаними з прапорами України та Ічкерії, а ще — зі скріншотами персонажа з Naruto, який був схожий на Дудаєва. Це була така наївна плакатна робота про війну, імперіалізм і певну героїзацію образів спротиву.

Моя серія була про зміну сприйняття міського простору. У Києві я постійно бачив навали після комунальних робіт, і вони нагадували мені терикони. А для міст Донбасу терикони — це не щось винесене за межі міста, а частина самого міського середовища. У серії були автопортрети й фотографії різних місць у Києві. Назва відсилала до професії маркшейдера — людини, яка займається геодезією і визначає структуру простору для видобутку чи будівництва.

У Каміли був артбук про практику вирізання людей із фотографій. Це така сімейна і водночас пострадянська історія — коли людей вирізають із пам'яті через смерть, конфлікти або інші причини. Водночас це було пов'язано з російськомовною культурою, на якій ми вирости. Вона працювала з архівами власного підліткового досвіду — різними рок-гуртами, фотошопленими фотографіями, пострадянською візуальністю. І в тих місцях, де з'являлися російські гурти, вона починала щось домальовувати або вирізати — як певний жест дистанціювання від цього досвіду.

— Чому для виставки був важливий саме квартирний формат?

— Назва була «Тимчасова квартирна республіка». Це і відсилання до ДНР/ЛНР, і водночас спроба створити ситуацію дому. Через те, що в багатьох із нас цього дому вже немає, ми хотіли сказати: ось зараз це наш дім, і ви приходите до нас у гості. Не в сенсі конкретної квартири чи сквоту, а як простору, який ми тимчасово створюємо самі. Хотілося перевернути ситуацію, де люди з Донбасу постійно відчувають себе чужими в Києві.

— Як формувалася спільнота художників і художниць з Донеччини та Луганщини в Києві?

— Багато речей виникали просто через спільний досвід. Ми знали одне одного через виставки, спільні проєкти, навчання, якісь поїздки. Це не була формальна спільнота, але було відчуття певної близькості через спільний досвід переселення, окупації, втрати дому. І водночас — через постійне відчуття, що тебе або екзотизують, або намагаються пояснити через якісь готові схеми.

— Якою була реакція на виставку?

— Виставка народилася після того, як ми побачили в Києві «омаж» на шахтарський торт у кафе Honey. Нам здалося, що це просто жахливо і дуже поверхово працює з образом Донбасу. На базі цього ми зробили свій перформанс — створили власну версію шахтарського торта. Це був великий шмат шоколаду, який ми розбивали молотком і викруткою, а потім усі могли його їсти руками. Це був одночасно і жарт, і спроба повернути собі право самим говорити про власний досвід. І, здається, людям це дуже відгукнулося — принаймні тоді виникло відчуття, що нам вдалося створити простір, у якому люди почувалися не як на виставці, а ніби в гостях.

Додаток 15. Фрагменти інтерв'ю з Богданом-Любомиром Тетяничем-Бубликом та Ганною Тетянич

Дата інтерв'ю: травень 2026

Формат: розмова в домашньому просторі з експозицією робіт Федора Тетянича

Роль співрозмовників: Богдан-Любомир Тетянич-Бублик — художник, син Федора Тетянича; Ганна Тетянич — вдова Тетянича, дослідниця спадщини та співкураторка архіву та виставкових проєктів.

Інтерв'ю присвячене квартирно-майстерневому середовищу Федора Тетянича, проблемам збереження мистецької спадщини, реконструкції майстерні художника, а також способам експонування і переосмислення його творчості після 2022 року.

А. С.: Розкажіть про цю експозицію. Вона існує як стала виставка чи постійно змінюється?

Б.-Л. Т.-Б.: Тут класна особливість цієї виставки в тому, що коли до нас приходять нові відвідувачі, гості, вона постійно змінюється. Експозиція живе: щось ми довішуємо, щось міняємо. Хоч вона еkleктична, але вона жива, постійно змінюється, як організм. Уся нескінченність Тетянича — це організм, і так само тут, у цій експозиції, є ця органічність. Вона постійно живе, оновлюється, і між роботами поруч виникають нові сенси, нові мініекспозиції.

А. С.: Тобто це радше діалоги між роботами?

Б.-Л. Т.-Б.: Так, саме так. Між рядами робіт, між певними речами, які опиняються поруч, постійно виникають нові діалоги. Тут є і батькові роботи, і мої роботи, і артефакти з батьківської хати. Наприклад, ця робота висіла в нього вдома, така майже як африканська маска, захисний образ. У нього було дуже багато речей на тему козаків, символів, захисту. І все це в просторі починає взаємодіяти.

А. С.: Тут багато речей експонується дуже просто — на скотчі, тимчасових кріпленнях. Це пов'язано з логікою самого простору?

Б.-Л. Т.-Б.: Так, тут багато всього експоновано на скотчі, тимчасово, але це теж відповідає певній логіці. У батька теж часто все могло бути дуже безпосередньо включене в простір. Він міг використовувати будь-які матеріали, будь-які поверхні. У нього навіть газети, сторінки, випадкові речі ставали основою для образів. Він міг

побачити силует у літерах, вирізати його, зробити з цього колаж. Тобто це постійна робота з тим, що є під рукою.

А. С.: Що змінилося в експозиції після початку повномасштабного вторгнення?

Б.-Л. Т.-Б.: Після евакуації багато робіт вивезли, але частина залишилась тут. Ще багато робіт у Києві, частина за Києвом, у Княжичах. Тому постійно є питання збереження, сховищ, коштів на підтримку. В Києві теж ризиковано зберігати, але зараз взагалі не зрозуміло, де більш, а де менш ризиковано. Частина робіт зараз у різних місцях, і це така постійна робота — думати, що можна перевезти, що можна зберегти, що потребує реставрації.

А. С.: Чи можна назвати теперішній домашній простір продовженням майстерневої логіки Тетянича?

Б.-Л. Т.-Б.: Так, частково. Тут експозиція теж постійно змінюється, тут виникають нові зв'язки між роботами, приходять люди, ми щось показуємо, щось пояснюємо. Це не класичний музей, але це простір, де роботи живуть і де навколо них продовжується спілкування.

Г. Т.: Для нас це спосіб збереження. Бо багато просторів уже втрачено — майстерня на Перспективній, садиба, хата в Янцях. Тому те, що ще можна показати, пояснити, проговорити, ми намагаємося зберегти хоча б так.

А. С.: Ви згадували, що Федір дуже швидко перетворював будь-який простір на власне середовище. Як це відбувалося?

Г. Т.: Коли він отримав майстерню на Перспективній, то майже одразу почав повністю перебудовувати простір під себе. Він буквально одразу все завішував роботами, об'єктами, текстами, якимись речами. Простір дуже швидко переставав бути просто квартирою чи майстернею — він ставав середовищем Тетянича. Там не було поділу між побутом, архівом, експозицією і мистецтвом. Усе існувало разом.

Б.-Л. Т.-Б.: Він взагалі постійно приводив людей у гості. Абсолютно випадкових теж. Міг познайомитися з кимось на вулиці, почати говорити й потім запросити в майстерню. І люди приходили. Простір постійно працював як місце комунікації — там пили чай, дивилися роботи, сперечалися, щось слухали. Це не була закрита майстерня «тільки для своїх».

Г. Т.: І водночас це не був музей у класичному сенсі. Там усе постійно змінювалося. Він міг перевісити роботи, щось домалювати, щось переставити. У нього не було такого ставлення, що експозиція має бути зафіксована раз і назавжди.

Б.-Л. Т.-Б.: Тому зараз для нас важливо не просто зберегти окремі роботи, а передати сам принцип існування цього простору — як живого середовища, де мистецтво є частиною повсякденного життя і спілкування.

А. С.: Як функціонує цей простір зараз?

Г. Т.: У нас уже склалася така традиція, що тут існує майже нескінченна експозиція. Це вже такий режим квартири-музею. До нас постійно приходять різні делегації, іноземці, дослідники. Микита Кадан теж почав приводити сюди людей. Приїжджали польські, німецькі куратори, художники, режисери.

Б.-Л. Т.-Б.: Так, дуже багато людей хочуть приїхати. Іноземці теж часто цікавляться Тетяничем. Були польські художниці, кураторки, колекціонери. Приїжджав німецький колекціонер. Він приходив кілька разів поспіль. Один раз прийшов — почалася тривога. Потім ще раз прийшов. Ми ж коли іноземці приходять, то відчуваємо відповідальність через війну, бо ніколи не знаєш, що може статися навіть за один день.

Г. Т.: До нас приходили і просто як відвідувачі, а потім люди починали далі працювати з темою Тетянича. Наприклад, польська художниця приїхала спочатку просто подивитися простір, а потім почала робити власний цикл, пов'язаний із Тетяничем. Так само приїжджала німецька кураторка, були польські й німецькі дослідники, режисери.

Б.-Л. Т.-Б.: І це теж важлива функція цього простору — він працює не лише як місце збереження, а як живе середовище, де люди знайомляться з роботами, архівами, історіями й далі продовжують із цим працювати.

Додаток 16. Фрагменти інтерв'ю з Тамарою Турлюн

Дата інтерв'ю: 20.06.2023

Місце: Київ

Роль співрозмовниці: художниця, співзасновниця квартирному простору «Депот»

Інтерв'ю присвячене квартирному простору «Depot 12_59», його трансформації після початку повномасштабного вторгнення, взаємозв'язку між домом, виставковою практикою та спільнотою, а також досвіду неформального художнього середовища в Києві.

— Я читала в попередніх інтерв'ю, що ви робили це не стільки «про великі теми», скільки для більш інтимних і камерних проєктів. Чи це досі так?

— Зараз, враховуючи, що триває повномасштабна війна, останній проєкт, який ми робили, наприклад із Ладодою, я навіть була рада, що виставка все одно включає момент того, де ми проживаємо, але через її індивідуальну практику, без проговорювання якихось глобальних тем. Хоча зараз, мені здається, вже неможливо зробити щось, що не було б пов'язане з війною. Просто є різниця між тим, коли ти працюєш із цим напругу, і коли це існує як фон повсякденного життя.

— Тобто спочатку це були більш камерні, майже приватні проєкти?

— Так. Ми робили виставки художників, яких мені було цікаво показати, і яких, як мені здавалося, не дуже показують деінде. Це не було про якісь великі соціальні маніфести. Просто були художники, яких я вважала важливими. Часто це були люди без великої кількості виставкового досвіду, без «протекції», або художники з периферії — хоча я ненавиджу це слово. Але це були люди, яких я хотіла підтримати.

— Простір одразу існував як квартира-виставка?

— Ні, це була квартира, в якій ми жили. Але вона ніколи не функціонувала тільки як квартира. В Андрія ще до мене ця квартира мала назву «вписка», і там постійно жило дуже багато людей. Це був такий простір, який постійно збирав довкола себе людей. І мені здається, що ця енергетика залишилася. Навіть зараз квартира все одно продовжує функціонувати як місце, де люди можуть зупинитися, пожити, щось зробити разом.

— Після початку повномасштабного вторгнення простір перестав працювати?

— Так, фактично ми на цьому й зупинили практику. Ми дуже довго нічого не робили. У мене тоді була дуже сильна тривога через безпеку людей. Простір на п'ятому поверсі, ми потрапляємо в зону обстрілів, і я постійно думала про те, що буде, якщо під час відкриття щось станеться. Ми навіть переносили відкриття після балістичних обстрілів, бо я просто не могла запросити людей і не думати про це.

— Але потім простір почав функціонувати в іншому режимі?

— Так. Спочатку це були майже «віртуальні виставки». Ми робили експозицію, фотографували її, одразу прибирали й викладали документацію онлайн. Це було пов'язано і з безпекою, і з тим, що не було моральних сил робити нормальні відкриття. Наприклад, ми так працювали з Настею Лелюк. У неї більшість робіт залишилися або в Луганську, або в Кураховому, дуже близько до фронту. І сама ця ситуація вже впливала на формат виставки.

— Тобто квартира стала ще й місцем тимчасового прихистку?

— Так, якщо комусь треба було десь зупинитися, ми, звісно, не відмовляли. У нас жила Лілія Петрова з Харкова, Антон Ткаченко — це вже була майже резиденція. Час від часу зупинялися друзі, художники, знайомі. Ми це ніколи не формалізували як резиденцію, це все одно наша квартира, там наші речі, але якщо комусь потрібне місце, то простір автоматично починає працювати ще й так.

— Можна сказати, що це було продовженням попередньої логіки квартири?

— Так. Вона ніколи не була просто квартирою. Там завжди хтось жив, приходив, залишався. Це така квартира-вписки, яка постійно збирає людей довкола себе. Просто після 2022 року це почало працювати вже в умовах війни.

— Як змінювалася інтенсивність роботи простору?

— До повномасштабного вторгнення все було значно інтенсивніше. Ми жили в цьому просторі, і в нас буквально майже раз на місяць були відкриття. Люди приходили навіть просто так — по запису. Але це дуже виснажувало, бо це не окрема галерея чи майстерня, а твій дім. Ти постійно прибираєш, готуєш простір, домовляєшся з людьми, а потім ще й живеш там далі.

— Чи змінилося твоє ставлення до квартирної виставки після 2022 року?

— Так, дуже. Раніше це було більше про бажання щось показати, зібрати людей, зробити подію. А після початку війни для мене стало важливо, щоб від простору була якась користь. Наприклад, ми робили шовкодрук і донатили гроші Госпітальєрам. Або робили виставки, де можна було придбати принти й задонатити гроші на притулки для тварин. Якщо ми вже збираємося, то хочеться, щоб це було ще й підтримкою чогось.

— Ви також працювали з відкритим публічним простором?

— Так, у нас був проєкт у кіоску — це один із моїх улюблених досвідів. Там були перформанси, і це був вихід із квартири в міський простір. Але водночас мені досі важливі саме квартирні виставки, бо в них є дуже особливий рівень близькості між людьми, роботами і простором.

Додаток 17. Фрагменти інтерв'ю з Дарією Придибайло

Дата інтерв'ю: травень 2026

Місце: онлайн

Роль співрозмовниці: кураторка, засновниця AG92 KUNSTHAUS

Інтерв'ю присвячене квартирному простору AG92 KUNSTHAUS у Берліні, його функціонуванню як незалежної кураторської ініціативи, взаємозв'язку між вимушеною міграцією, мистецькою спільнотою та домашнім простором, а також значенню квартирних виставок як форми побудови довіри та альтернативної інституційності.

— Що таке AG92 KUNSTHAUS і як виникла ця назва?

— AG92 KUNSTHAUS — назва походить від акроніма Arbeitsgruppe (“робоча група”), який водночас співзвучний із назвою вулиці Auguststraße, де знаходилася квартира. Kunsthaus — “дім мистецтва”, що теж відсилає до берлінських незалежних просторів, які часто виникають у колишніх житлових приміщеннях або майстернях. Для мене було важливо, що цей простір повністю незалежний. Уся діяльність відбувалася без грантів чи зовнішньої підтримки — лише завдяки співпраці з митцями й спільнотою.

— Коли ти почала робити там виставки?

— У квітні 2024 року, майже одразу після того, як заселилася в квартиру на Auguststraße і зробила ремонт. Це був непростий момент, тому що одразу після переїзду була спроба пограбування — вибили двері, і це дуже порушило відчуття безпеки. Але я психологічно впоралася і все ж відкрила квартиру для людей і подій.

Імпульсом було бажання перестати бути лише “гостею” в чужих інституціях і створити власний простір, де я сама можу визначати рамки. Через війну це відчувалося особливо гостро — постійний компроміс між тим, що ти вважаєш важливим, і тим, що тобі дозволяють робити.

— Наскільки досвід вимушеної міграції вплинув на цей простір?

— Дуже сильно. Я не планувала бути “біженкою”, бо Берлін був для мене важливим містом ще до 2022 року. Але після повномасштабного вторгнення все одно виникло це відчуття Unheimlichkeit — “не-вдома”. І не лише особисто, а й професійно: тебе автоматично вписують у категорії “refugee art”, “victim”, “trauma art”. AG92 був також формою спротиву цій редукції.

Для мене було важливо зберегти відкритість мистецтва, а не лише його функціонування в межах інституційних чи ідентифікаційних рамок.

— **Якими були перші проєкти?**

— Першим став NouNouNourish — мультидисциплінарний феміністичний проєкт, який виник як реакція на виснаження — емоційне, політичне, екологічне. Мені хотілося зібрати різні спільноти разом. Там були роботи Аліни Маточкіної, поп-ап молодих дизайнерів, концерт, йога, DJ-сет, live-stream.

Було дуже цікаво, що люди заходили просто з вулиці, бо двері були відкриті й висіли постери. Це створювало одночасно відчуття вразливості й довіри. У квартирі тоді ще майже не було меблів, тому обидві кімнати функціонували як виставковий простір.

— **Які художники брали участь у наступних виставках?**

— Далі вже були сольні проєкти митців з України, які тепер базуються в Берліні й стали частиною локальної сцени: Маша Привень, Вова Воротньов, Софія Голубєва, Віталій Шупляк, Otto Sager, MagaDecadance, Тетяна Маліновська.

Для мене було важливо вивести їхні роботи за межі виключно “деколоніального” чи “біженського” дискурсу. Їхні практики говорили про значно ширший контекст — про сучасну Європу, політичну напругу, досвід нестабільності й уразливості.

— **Чи впливав квартирний формат на самі виставки?**

— Так, дуже. У квартирних виставках інший рівень відкритості й близькості. Для мене як кураторки це означало, що я буквально “живу” з мистецтвом — бачу роботи в різному світлі, проводжу з ними час, постійно обговорюю їх із митцями й відвідувачами.

Я часто давала митцям ключі від квартири, щоб вони могли працювати у своєму ритмі. Наприклад, Софії Голубевій знадобилося кілька днів, щоб створити site-specific малюнок просто на “голій” стіні історичного будинку.

— **Чи проводиш ти паралелі між AG92 і ширшою традицією квартирних виставок?**

— Так, звісно. Мене завжди захоплювала історія квартирних виставок в Україні. Але для мене це не стільки про радикальність чи цензуру, як це було в радянському

контексті. У Берліні люди можуть робити майже все що завгодно. Хоча навіть тут виникав конфлікт із лендлордом, який зрештою був незадоволений цією діяльністю.

Але сама логіка близькості, неформальності, довіри між людьми — дуже схожа. І для багатьох митців це були перші сольні виставки в Берліні.

— Чому для тебе був важливий саме цей формат, попри доступ до інституційного поля?

— Через фрустрацію від співпраці з інституціями. Було відчуття, що українське мистецтво постійно зводять до ролі “жертви”, а українську спільноту — до чогось, що інституції радше бояться або контролюють, ніж підтримують.

Квартира на Auguststraße дала можливість створити власний простір — без необхідності “давати їм те, чого вони хочуть”, як мені колись радили. Це був спосіб шукати іншу модель кураторської практики — за межами деколоніальних і демографічних “боксів”.

— Як простір впливав на формування спільноти?

— Ми навіть зробили 24-годинне відео відкриття разом із Гошею Бабанським. Там дуже видно, як спільнота буквально проживає простір протягом доби — як звучать українська, англійська, німецька мови одночасно, як формується “портал” між Берліном і Києвом через постійні розмови, обговорення війни й політичної ситуації.

Цікаво, що долучалися й представники інших сцен — наприклад, графіті-спільноти. Іноземні куратори та художники теж приходили, а потім знайомили українських митців із ширшим контекстом.

— Що для тебе означає ця практика сьогодні?

— Для мене це насамперед про TO CONNECT. У вразливості ми ділимося тим, що маємо, і об’єднуємося. У цьому виникає довіра — “переплавлена зі страху”.

Мені здається, що квартирні виставки створюють дуже особливий тип близькості — між куратором, митцем і спільнотою. І це важливо саме зараз, коли світ стає дедалі більш сегрегованим, швидким і поверхневим. Для мене це також про institution building. Але інституція тут починається не з будівлі чи колекції, а зі спільноти, довіри й мистецтва. У цьому досвіді для мене важливими стали чесність, відкритість і можливість co-construct the discourse — спільно створювати дискурс навіть у стані вразливості.