

УДК 75.071.1(477)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-5573-4648>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.90-98>

МИСТЕЦТВО «НЕСЛУХНЯНИХ» ПЕРЕЛОМНОГО ЧАСУ (КІНЦЯ 1980-Х – ПОЧАТКУ 1990-Х)

Петрова

Ольга Миколаївна

доктор філософських наук,
професор, Національний
університет «Києво-Могилянська
академія», м. Київ
om_petrova@ukr.net

Петрова Ольга

Николаевна

доктор философских наук,
професор, Национальный
университет «Києво-Могилянская
академія», г. Киев
om_petrova@ukr.net

Olga Petrova

Doctor of Philosophical Sciences,
Professor, National University
of Kyiv-Mohyla Academy, Kyiv
om_petrova@ukr.net

Анотація. У статті викладено історіографічний огляд недержавного сектора культури й процесів, які відбувались у мистецькому житті України в переломний час кінця 1980-х — початку 1990-х. Показано різні аспекти: зміна стилістичних тенденцій, здобуття творчої свободи наймолодшим поколінням художників, вагомі соціальні зрушення, описана економічна ситуація та актуальне питання художнього ринку, який щойно виникав на уламках радянщини. На прикладі діяльності Тіберія Сільваші, групи «Живописний заповідник», учасників Паркомуні показано, як відбувались зміни не лише у творчості художників, але як у зв'язку з останніми змінами відбувався перехід до ринкових стосунків. Описано становлення галерейного руху Києва, а саме діяльність таких установ, як «Ательє Карась», «Триптих», «Галерея 36», «L-Art», «Ірена», «Бланк Арт» та інших. Унаочнено проблемні моменти, проведено аналіз зовнішніх та внутрішніх факторів, які визначили шлях галерейної діяльності Києва в перші роки незалежності України. Порушено проблему колекціонування творів мистецтва представниками осередку «свіжоспеченої» буржуазії. Матеріали статті можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях з історії художнього ринку України, зокрема галерейної справи.

Ключові слова: творча свобода, арт-ринок, мистецька галерея, колекціонування творів мистецтва.

Постановка проблеми. Дослідження історії мистецтва вимагає не лише уваги до естетичного виміру, але й розуміння економічної, політичної, соціальної ситуації в недержавному секторі культури. Об'єктивний огляд внутрішніх і зовнішніх процесів, які відбувались у мистецькому житті країни наприкінці 1980-х — початку 1990-х, дозволить переосмислити й актуалізувати нещодавню історію, виявити проблемні моменти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Осмисленню процесів, які відбувались у просторі мистецтва України в час розпаду СРСР та набуття країною незалежності, присвячено досить багато новітніх досліджень. Можна вирізнити серед інших монографію «Століття неконформізму в українському візуальному» Лесі Смирної, що висвітлює становлення мистецьких тенденцій та осередків спротиву

тоталітарній системі; книгу Галини Складенко «Сучасне мистецтво України. Портрети художників», що має на меті охопити парадокси культури, показати трансформацію художньої мови. Тим не менш, поза увагою дослідників залишається дуже багато «технічних» питань, а саме зв'язку економіки й культури. Цьому присвячено деякі статті В. Михальчука, Д. Белькевича, Н. Павліченко, А. Калашнікової та інших. Галерейна справа України, її історія та проблеми вимагають подальшого системного огляду.

Метою статті є комплексне дослідження ключових моментів, які відбувалися наприкінці 1980-х — з початку 1990-х та які докорінно змінили ситуацію в мистецькому житті України. Ідеться про передумови зародження сучасного мистецтва, наростання новітніх стилістичних та естетичних тенденцій, з одного боку, і зміни у економічному вимірі, з іншого. Поява перших незалежних галерей, вільного ринку, увага колекціонерів — усе це стимулювало розвиток культурного поля та дозволило зазвучати новим іменам, які до періоду творчої свободи просто не могли бути почуті під тиском тоталітарної держави.

Виклад основного матеріалу дослідження. Очевидним та водночас дивовижним фактом найновітнішої історії українського мистецтва (межа 1980–1990-х) є безболісне здобуття творчої свободи наймолодшим поколінням художників. Якщо їхні попередники за часів сталінсько-брежнєвського абсолютизму заплатили за вільну творчість скаліченими долями, безвістю та навіть життям, то митцям початку 1990-х свобода впала до рук, як райське яблуко. Цю унікальну можливість здобули для молоді її старші за віком колеги.

Однією, але досить вагомою, з причин ідеологічної байдужості пізньої радянської влади до художніх зрушень (1990–1992 роки) стала тотальна розгубленість учорашніх керівників. Влада випала з рук. Під їхніми ногами горіла земля — треба було якнайшвидше шукати нову безпечну нішу... Реалізм, модернізм або постмодернізм — яка різниця? Чи було вчорашнім «цензором» до митців, коли наче з неба впав шанс власного збагачення та виникла принада

банківських рахунків за кордоном? Посткомуністична влада початку 1990-х років розімкнула пазури та зняла зашморг з горла культури. Злам суспільної парадигми обумовив можливості мистецького суб'єктивізму та розвиток «підривної культури». Бунтівна ідея «тотальної недовіри» до наявних норм (теза Вальтера Беньяміна) завжди живила незагнуданих, самовільних індивідуумів. Вона ж стала гаслом мистецького зламу 1980–1990-х років.

«Неслухняні» художники, які поставили під сумнів догмати соцреалістичної доктрини та творчої примусовості, фактично були в першій ланці під час зміни як світоглядної, так і мистецької парадигми. Молодь 1980-х тяжіла до естетичної інноваційності у творах, які б мали множинність інтерпретацій. Це був шлях до нового розуміння «відкритого твору» (Еко, 1962), який не був би змістовно герметизованим; натомість ставив перед глядачем запитання, пропонуючи низку довільних тлумачень.

Ще в ситуації Ташкентської виставки (1982), на якій українська експозиція виявилась найрадикальнішою, Тиберій Сільваші проявив себе як провідник молодіжного руху. Седнівська ситуація дала Сільваші змогу відчутти смак та потребу формування осередку колег-однодумців. І хоча група «Живописний заповідник», де зібралися такі яскраві індивідуальності, як Олександр Бабак, Олександр Животков, Микола Кривенко, Марко Гейко, Павло Керестей, Анатолій Криволап, Юрій Соломко, оформила власну програму лише 1992 року, засадничі принципи Сільваші сформулював значно раніше. Він згуртував колег, для яких розвиток живописно-поетичної традиції був справою їхнього професійного життя та духовною потребою. Об'єднавчою рисою групи визначився свого роду пластичний лаконізм, обмеженість живописних засобів за досягнення максимального естетичного враження. Т. Сільваші звернув увагу, що виставка Олександра Животкова та Миколи Кривенка на Андріївському узвозі 1987 року стала прологом, свого роду першою ластівкою нового напрямку.

Водночас із формуванням «Живописного заповідника», ще за часів «Седнівських сезонів», створилась мистецька група, яка ввійшла

до найновітнішого українського мистецтва під назвою «Паризька комуна» (сквот) (1990). Художники Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Олександр Клименко, Василь Цаголов, Олександр Ройтбурд, Валерія Трубіна, Дмитро Кавсан, Ілля Чічкан, Леонід Вартиванов та інші за активного ідеологічного впливу мистецтвознавця Олександра Соловійова акцентували естетику негативізму. Це традиція Йозефа Бойса та Марселя Дюшана, його «пісуара». Мистецтво як форма шоку, як проявлення та демонстрація потворних рис буття, ірраціонального та навіть патології. Таким сформувався естетичний (анти-естетичний) модус цієї групи. Програма «Паркомуни» була розмитою (Паркомуна, 2008). Саме у сквоті «Паризької комуни» склалася ментальність поведінки, характерної для доби соціального зламу: акцентований «чорний гумор», катастрофізм. Митці позиціонували себе аполітичними свободолюбцями, але водночас не були вільні від соціуму. Глузлива дійсність, об яку обпікалася їхня свідомість, віддзеркалювалась у кривих дзеркалах зухвалої інноваційної творчості. У ній тріпотів нерв згубної реальності.

Тим часом у Києві для художників починалось незвичне життя — поставав стихійно-хижацький художній ринок. Художній фонд, котрий забезпечував митців (членів СХУ) замовленнями від державних установ, заводів та колгоспів, зник. Проте добре відомо: святе місце порожнє не буде. З'явилися кмітливі іноземці, які за безцінь почали скуповувати полотна, графіку, навіть скульптуру. Художники, котрі зроду не бачили долара, віддавали повноцінний живописний твір за ціною філіжанки кави — від п'яти до двадцяти доларів. У Київ приїхали представники української та єврейської (ізраїльської) діаспори. Живопис продавався, як гарячі пиріжки. Уже 1991 року до Києва, Одеси та Львова стали навідуватися поважні європейські галеристи. Одним із таких був колекціонер та власник музею з Німеччини — доктор Людвіг. Він зібрав напрочуд якісну колекцію, відвідавши майстерні В. Рижих з Г. Неледвою, Ю. Луцкевича, С. Пустовойта, М. Вайнштейна, інших уже знаних майстрів 1970–1980-х років.

У Києві того ж 1991 року почали з'являтися перші закордонні представництва. У дипломатів особливою популярністю користувалося мистецтво соцреалізму. Для них це була гранична екзотика. Портрети радянських вождів несподівано набули ринкового успіху. У житлових апартаментах посла Іспанії, в оселях послів Франції, Угорщини, інших поряд із перськими килимами та прадавньою порцеляною можна було побачити колосальних розмірів композиції зі сталеварами, трактористами тощо. Склався своєрідний пострадянський естетичний тренд.

В Україні, зокрема в Києві, розпочав роботу філіал Усесвітньої ізраїльської агенції «Сохнут». Агенція працювала з метою агітації єврейського населення України щодо повернення на історичну батьківщину. Активна націоналістично-просвітницька робота «Сохнут» сприяла інтенсивному відтоку українських євреїв до Ізраїлю. Дехто, скориставшись лояльною політикою Ізраїлю, осідав у Європі, переважно у Відні та в містах Німеччини. Єврейські родини покидали Україну масово, і майже кожен тоді купував живопис. Завтрашня «аліма» (прибульці), ще не уявляючи близького майбутнього, уважала, що гроші, вкладені в живопис сьогодні, уже дуже скоро принесуть дивіденди. Це був свого роду не стільки естетичний, як фінансово-психологічний психоз. Ситуація стихійно формувала художній ринок в Україні. Проте ентузіазм, що в тій ситуації охопив художників, невдовзі минув, бо хвиля еміграції пішла на спад.

Згодом на конференції «Арт-ринок—96 та сучасне мистецтво» було зауважено:

«...На відміну від цивілізованих форм капіталізму, у себе вдома маємо специфічну, вітчизняно-початкову його фазу із притаманною цій фазі безсоромністю у засобах накопичення первісного капіталу. Майже кожен покуштував хижацтва і зрадництва від “піонерів” галерейного руху наприкінці 1980-х — самого початку 1990-х. Сподіваємося, то був “нульовий градус перебудови”...» (Петрова, 1996, с. 5–6).

Виявилося, що дар підприємництва давно

палав у душах окремих наших співвітчизників. Але художник менеджменту та бізнесу не навчається, якщо він дійсно митець. Він постійно знаходиться в процесі самовдосконалення. Бо писав ще мудрий Артур Шопенгавер про те, що час від часу народжуються люди, яких природа не обдарувала прагматичною вдачею. Це стосується, так чи інакше, художників, які сприймають світ почуттєво й вічно перебувають у пошуку образу, що втілив би їхній «внутрішній ландшафт». Ринкові стосунки вимагають іншого психічного та психологічного налаштування людини. Ринок — справа прагматиків, галеристів, арт-дилерів, які мають достатню художню освіту та інтуїцію, аби вміти відокремити зерна від плевел.

1990–1992 роки — час, коли в Києві після десятиліть радянських заборон на будь-яку приватну ініціативу з'явилися перші художні галереї. Якщо йдеться про галерею як про територію, де відбувається безпосередня зустріч новітньої, неусталеної творчості з публікою, згадується Париж на межі ХХ століття. 1903 року тут вже існувало сто приватних галерей, а в 1910-х — удвічі більше. Площа Пігаль, де селилася художня богема, вулиця Лаффіт — головні галерейні осередки Парижа. Вони уславлені іменами маршанів Жюля Тангі, Амбруаза Воллара, який відкрив Поля Сезанна. Більш респектабельна публіка навідувалась до галереї Поля Дюран-Рюеля та Данієля Анрі Канвейлера. У Амбруаза Воллара екстравагантна американка Гертруда Стайн придбала перші твори Пікассо та Брака. У галеристки Берти Вейль твори Сезанна були навалені купою, а на мотузках розвішені літографії та малюнки Модільяні. Перша скандальна виставка Модільяні відбулася та провалилася саме тут. Уся історія модерного мистецтва Франції починалася в цих галереях (Креспель, 2000).

Засновники галерей на київському Андріївському узвозі, безумовно, озиралися на паризьку галерейну легенду. Але Київ і донині не став Парижем — українські галеристи долали та продовжують долати непередбачувані перешкоди. А ще відчувалась неготовність художників та піонерів-галеристів до ринкового мислення через синдром закритих кордонів та віддаленість

від цивілізованої галерейної культури. Дилери, подібні до Н. Кривуци, та й вона особисто, скупували в митців роботи за безцінь. Бунт проти грабіжництва розпочала молодь. А. Савадов, В. Раєвський, О. Тістол, М. Скугарєва, О. Дубовик, родина Г. Неледві та В. Рижих проклали шлях до європейського мистецького ринку та одержали першу сатисфакцію. Ті, хто першими набували ринкового досвіду, дійшли висновку, що на Заході на нас ніхто не чекає. Україну не знають і особливого інтересу до неї не мають. Мистецтвознавець Олег Сидор-Гибелінда тоді сказав: «Нам тут жити. Тут писати картини. Саме в Україні картини повинні продаватися власним поціновувачам мистецтва»¹.

Офіційним підґрунтям для розвитку недержавного сектора культури стала Постанова Ради Міністрів СРСР «Про науково-технічну творчість молоді» та Закон «Про кооперації» 1987 року, що миттєво поживило приватну ініціативу, яка вже давно була готова до самореалізації. Але мав рацію мистецтвознавець Гліб Вишеславський, коли казав, що «для мистецького життя 1990-х років властива “хаотична інституалізація”»². Початок 1990-х років у художньому житті Києва був часом мобільності та встановлення зв'язків. Цю доктрину світу мистецтва першими відчула родина художників Валерія Караса та його сина Євгена. Їхня творча майстерня на Андріївському узвозі швидко перетворилася на місце вільного зібрання художників та на виставковий майданчик під назвою «Ательє Карась». Олександр Міловзоров, талановитий майстер монументального мистецтва, литвар, живописець та графік, став засновником «Галереї 36». Мрією кожного київського художника було експонуватися в сутеренах дому № 36. Минаючи виснажливу та необ'єктивну систему відбору творів для виставки, що існувала в Спілці художників поза офіційною критикою, галереї Андріївського узвозу (київського Монмартра) надавали твору статусу високого мистецтва та перетворювали його на фінансовий інструмент. Це стало не тільки новацією для нещодавнього одержавленого мистецтва, це було революцією у свідомості та у взаєминах митця з публікою. Малюнок, виконаний на клаптику паперу, скромний

етюд, що його сором'язливий художник приніс під пахвою, галерея на власних стінах перетворювала на мистецтво. Галерист виступив першим інвестором художнього ринку.

Усе стильове різноманіття сучасного артжиття зустрічало глядача в «Домі Кавалерідзе», в «Ательє Карась», у галереї «Триптих» (відкрита 1988), трохи згодом у «L-Art» Людмили Березницької. Окремою сторінкою історії галерейного руху є діяльність Віктора Хаматова. Саме в цих галереях відчувалося справжнє життя молодого мистецтва. Тут на початку 1990-х років виставлялися київські, львівські та одеські нонконформісти, які за радянів не мали експозиційних площадок. До галерей не досягали злісні зауваження та буркотіння чиновної критики.

Особливою була роль недержавної галереї сучасного мистецтва «Ірена» (Київ, відкрита 1991, знищена корупціонерами 2009). Директором та відчайдушним ентузіастом галерейної справи стала тендітна жіночка Ірина Осадча. У співпраці з Валерієм Грузінім, виконавчим директором Міжнародного фонду «Відродження», утілилась ідея створення салону-галереї. Так у столиці України по вулиці Артема виник ще один невеличкий осередок культури» (Осадча, 1992, с. 45). Коли йшлося про «практичну допомогу», мова була про гранти, які галерея «Ірена» одержувала від Фонду Сороса «Відродження» для реалізації проєктів. Саме з широким фінансуванням пов'язаний масштаб діяльності «невеличкого осередку культури». Художники з їхньою надрозвиненою інтуїцією масово відвідували галерею з надією на запрошення до експозиції. Одержати виставковий майданчик було не просто. Ірина Осадча була дуже вимоглива щодо естетичної якості творів. За роки роботи проведено понад 500 виставок в Україні та за кордоном, враховуючи благодійні аукціони, акції, проєкти, міжнародні симпозиуми. Постійними експонентами галереї «Ірена» стали Петро Лебединець, Дмитро Кавсан — єдиний художник з групи «Паркомунa», Віта Хайдурова, Олена та Віктор Рижих, Сергій Животков, Олександр Добродій, Олена Яблонська. У «Ірени» відбулися мої виставки: «Вишня для Олі», «Я — Клоун».

Особливою увагою в галереї «Ірена» користувалась молодь. Відомий нью-йоркський дилер Лео Каstellі підкреслював роль галереї у відкритті та виведенні на художній ринок невідомого художника. Справжнім відкриттям Каstellі вважав надання статусного імені художнику. Ірина Осадча в межах подібної стратегії «зробила ім'я» Сергію Животкову, Івану Семесюку, Віті Хайдуровій. Одержуючи гранти на розвиток галереї, Ірина започаткувала призові стипендії для молоді. 2007 року вона видала каталог «Молоде мистецтво України». З часом фінансування «Ірени» грантами фонду «Відродження» припинилося. Тоді галереї довелося з чималими зусиллями триматися на плаву, не знижуючи естетичного рівня виставок.

Яскравим, але коротким стало буття галереї «Бланк Арт» (1994–1995), що розміщувалась у старому будиночку на Андріївському узвозі. «Бланк Арт» спеціалізувалася на камерних персональних виставках і стала досить успішною. Проте скоро цю галерею, де виставлялися безліч авторів, прибрав до рук О. Соловйов та експонував там винятково учасників «Паризької комуни».

На мистецькій сцені Києва важливою була роль галереї «Брама» (1994).

1995 року за ініціативи В. Хаматова в Києві створено «Асоціацію артгалерей України». Засновниками стали 35 галерей, мистецьких центрів та об'єднань (Київ, Одеса, Львів, Івано-Франківськ тощо).

Проблема для перших галеристів полягала не лише в тому, аби навчитися професійному менеджменту, складнішим було завдання естетично виховати нового поціновувача мистецтва зі «свіжоспеченої» буржуазії. Цей прошарок був дуже картатим щодо попередньої освіти в цілому. Затяті галеристи взяли за справу просвітництва новітньої публіки та подолання парадоксальної ситуації, бо на одному полюсі знаходилось мистецтво високої якості, на іншому — великий прошарок людей, на яких посипався золотий дощ (про способи збагачення не йшлося). Між цими полюсами — прірва, вакуум. Галеристи розпочали вибудовувати інфраструктуру (Хаматов, Карась, Міловзоров, Осадча, Савчен-

ко тощо), яка б дала змогу функціонувати арт-ринку.

В Україні початку 1990-х років не існувало мистецтвознавчої інформації про сучасні художні процеси. Бізнесмени, які й воліли би придбати твори модерних художників, не мали інформації про митців та якість їхньої творчості. Іноземці-поціновувачі мистецтва не могли одержати інформацію про українських модерністів навіть у посольстві своєї країни. Цей інформаційний голод почало долати не Міністерство культури України, не наукові установи, а саме перші галеристи. На вернісажі для аналізу експозиції запрошували не лише молодих мистецтвознавців, але й таких поважних мислителів, як Мирослав Попович та Сергій Кримський. Вернісажі були багатолюдними, і відомі філософи з великим нахненням просвітників докладно інформували публіку про художню цінність того чи іншого художнього явища.

Євген Карась невтомно повторює клієнтам студії: «Створення колекції — вигідне вкладення капіталу»³. Іноземці, котрі вивчали історію модернізму, це розуміють і за досить умовні гроші купують твори високої якості вже досить відомих майстрів: Т. Сільваші, О. Животкова, А. Савадова, В. Шерешевського, А. Криволапа тощо.

Галереї героїчно намагаються вижити, бо й дотепер, через двадцять сім років існування незалежної України, законодавці не підготували закону про спонсорвання мистецтва. Київські галереї мають переважно дотаційний характер. На Заході з тих, хто підтримує художні проекти, знімається частково або повністю податок з бізнесу на час реалізації такого проекту. Тобто в Україні й досі не існує економічного механізму в стосунках «бізнес — культура». Тому ті галереї, які не мають грошовитого спонсора (у Є. Карася є мільйонер І. Воронов), перебувають у передінфарктному стані. Товар, що його пропонує галерея, є дуже специфічним. Колись Ірина Осадча сказала:

«Це не лише шматок замальованого полотна чи мармурова глиба. Галерист виставляє на продаж матеріалізовану душу

художника. А такий “товар” потребує відповідного до нього ставлення та фінансової адекватності. Поки що це лише мрії».

Віктор Хаматов зауважив: «Держава провадить мляву політику у сфері культури і зовсім ніяку в арт-бізнесі»⁴.

Крім фінансових та просвітницьких функцій, галереї сприймаються художниками як центри комунікації навіть теплих міжособистісних контактів. Є гарною київською традицією влаштовувати вернісаж до дня народження художника із запрошенням багатьох гостей. У галереях б'ється пульс культурного життя міста: відбуваються презентації нових книг та каталогів художників. Тут обговорюють перебіг ситуації в культурі, мистецтві, політиці.

Серед такого штибу галерей особливою була експозиційна площа, яку художник Олександра Прахова організувала в коридорі Національного університету ім. Т. Шевченка (Червоний корпус). У цій імprovізованій галереї під час кураторської діяльності Прахової домінувала «родинна тема». І це не випадково. Походячи з родини Адріана та Емілії Прахових (Саша — правнучка), Олександра повсякчас підтримувала у власній творчості та як кураторка ідею нерозривності роду. Відомо, що в Емілію Прахову був платонічно закоханий Михайло Врубель. Аура «Врубелевської легенди» для Саші стала категоричним імперативом її життя та культурологічної діяльності. Серед сімдесяти виставок, що їх організувала Саша в галереї «Університет», переважали експозиції київських спадкоємних митців, які зберігали «обличчя роду». Високоосвічена та відкрита для допомоги ближньому, спокійно та достойно несла Саша добро у світ... бо духовно і фізично була вона з роду Врубелевої «Богоматері».

Київські галереї виконують функції фахових клубів та напрочуд цінують постійних відвідувачів вернісажів та інших культурних подій. Якщо галерист знаходить фінансування, він влаштовує для певних художників творчі пленери в Україні й навіть за кордоном. Стосунки галереї «Триптих-Арт» та її засновниці Тетяни Савченко з митцями відповідають цій стратегії.

З 1999 Т. Савченко працювала на посаді директорки в галереї «Триптих» (Андріївський узвіз), 2010 вона заснувала галерею «Триптих-Арт» (вул. Десятинна). Художники Ірина Вештак-Остроменська та Володимир Вештак у 1999 році відкрили галерею «Майстерня» (у приміщенні СХУ). Володимир є спадкоємцем засновника одеських «Салонів» В. Іздебського (1909–1914). У них уперше в Російській імперії експонувалися українські та французькі модерністи.

Уже в другій половині 2000-х років у київській ситуації почали власну діяльність потужні «монстри» виставкової індустрії: акції Наталі Заболотної (Український дім), «PinchukArtCentre», згодом — програми «Арсеналу». Але ця ситуація стосується другого етапу виставкової культури — з іншими фінансовими можливостями засновників Арт-Центрів і з іншим масштабом діяльності, що значно відмінні від роботи маленьких галерей 1990-х.

Примітки:

- ¹ З інтерв'ю автора статті. Приватний архів О. М. Петрової.
² З інтерв'ю автора статті. Приватний архів О. М. Петрової.
³ З інтерв'ю автора статті. Приватний архів О. М. Петрової.
⁴ З інтерв'ю автора статті. Приватний архів О. М. Петрової.

Література:

- Белькевич, Д. О. (2014). Сучасний ринок мистецтва в Україні: завдання, проблеми, вирішення. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2014: зб. наук, праць*. Вип. 6 (17). Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Наук. керівник теми і голов. наук. ред. І. Д. Безгін. Редкол.: А. В. Чебикін, І. Д. Безгін, А. О. Пучков та ін. Київ: Фенікс. 216 с.
- Калашнікова, А. О. (2013). Приватна художня галерея: мистецтво на продаж (?). *Методологія, теорія та практика аналізу сучасного суспільства: зб. наук. пр.* Вип. 19. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна. С. 396–402.
- Креспель, Ж.-П. (2000). *Повседневная жизнь Монпарнаса в Великую эпоху. 1903–1930 гг.* Москва: Молодая гвардия: Классика. 201 с.
- Михальчук, В. В. (2008). Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць*. Вип. XXI. Київ: ДАКККіМ. С. 147–154.
- Михальчук, В. В. (2011). Галерейна діяльність як предмет наукового дослідження. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного ун-ту: зб. наук. праць*. Вип. 17. Т. 1. Рівне: РДГУ. С. 286–290.
- Осадча, І. (1992). На острівці. *Нова генерація*. Спеціальний випуск. Київ. С. 45.
- Павліченко, Н. В. (2017). Художній ринок як культурологічний та економічний феномен. *Магістеріум. Культурологія*, (68). Київ. С. 72–75.
- Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище.* (2018). Київ: Publish Pro. 208 с.
- Петрова, О. М. (1996). Свій шлях. *Арт-ринок — 96 та сучасне мистецтво: конф.* Київ: Центр «Український дім». Асоціація арт-галерей України. С. 5–6.
- Петрова, О. М. (2020). Мистецький Київ 1990-х. *Реконструкція*. Київ: ТОВ «Пабліш про». 479 с.
- Смирна, Л. В. (2017). *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві*: монографія. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс. 480 с.
- Эко, У. (1962). Открытое произведение. Пер. А. Шурбелев. Москва. 512 с.

References:

- Belkevych, D. (2014). Suchasnyi rynek mystetstva v Ukraini: zavdannia, problemy, vyrishennia [Modern art market in Ukraine: tasks, problems, solutions]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky: Mystetski obrii 2014: zb. nauk, prats.* Issue 6 (17). In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrainy. Edited by A. V. Chebykin, I. D. Bezghin, A. O. Puchkov, et al. Kyiv: Feniks. 216 p. (In Ukrainian)
- Eko, U. (1962). *Otkrytoe proizvedenie [Open work]*. Translated by A. Shurbelev. Moscow. 512 p. (In Russian)
- Kalashnikova, A. (2013). Pryvatna khudozhnia halereia: mystetstvo na prodazh (?) [Private art gallery: art for sale (?)]. *Metodolohiia, teoriia ta praktyka analizu suchasnoho suspilstva: zb. nauk. pr.* Issue 19. Kharkiv: KhNU im. V. N. Karazina. P. 396–402. (In Ukrainian)
- Krespel, G.-P. (2000). *Povsednevnaia zhizn Monparnasa v Velikuyu epokhu. 1903–1930 gg. [Everyday life of Montparnasse in the Great Era. 1903–1930]*. Moscow: Molodaya gvardiya: Klassika. 201 p. (In Russian)
- Mykhalchuk, V. (2008). Halereina diialnist v systemi khudozhnoi kultury nezaleznoi Ukrainy [Gallery activity in the system of art culture of independent Ukraine]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: zb. nauk. prats.* Issue XXI. Kyiv: DAKKKiM. P. 147–154. (In Ukrainian)
- Mykhalchuk, V. (2011). Halereina diialnist yak predmet naukovooho doslidzhennia [Gallery activity as a subject of scientific research]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: naukovy zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho un-tu: zb. nauk. prats.* Issue 17. Vol. 1. Rivne: RDHU. P. 286–290. (In Ukrainian)
- Osadcha, I. (1992). Na ostrivtsi [On the island]. *Nova heneratsiia.* Spetsialnyi vypusk. Kyiv. P. 45. (In Ukrainian)
- Parkomuna. Mistse. Spilnota. Yavyshche [Paris Commune. Place. Community. Phenomenon]*. (2018). Kyiv: Publish Pro. 208 p. (In Ukrainian)
- Pavlichenko, N. (2017). Khudozhnii rynek yak kulturolohichni ta ekonomichni fenomen [Art market as a cultural and economic phenomenon]. *Mahisterium. Kulturolohiia*, (68). Kyiv. P. 72–75. (In Ukrainian)
- Petrova, O. (1996). Svii shliakh [Your way]. *Art-rynok — 96 ta suchasne mystetstvo: konf.* Kyiv: Tsentri «Ukrainskyi dim». Asotsiatsiia art-halerei Ukrainy. P. 5–6. (In Ukrainian)
- Petrova, O. (2020). Mystetskyi Kyiv 1990-kh [Artistic Kyiv of the 1990s]. *Rekonstruktsiia.* Kyiv: TOV «Publish pro». 479 p. (In Ukrainian)
- Smyrna, L. V. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi [Centuries of nonconformism in Ukrainian visual art]*: monohrafiia. In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy. Kyiv: Feniks. 480 p. (In Ukrainian)

Петрова Ольга Николаевна

Искусство «непослушных» переломного времени (конца 1980-х — начала 1990-х)

Аннотация. В статье изложен историографический обзор негосударственного сектора культуры и процессов, которые происходили в художественной жизни Украины в переломное время конца 1980-х — начала 1990-х. Показаны различные аспекты: изменение стилистических тенденций, получение творческой свободы молодым поколением художников, весомые социальные сдвиги, описана экономическая ситуация и подняты актуальные вопросы художественного рынка, который только возник на обломках «советов». На примере Тиберия Сильваши, группы «Живописный заповедник», участников Паркоммуны показано, как происходили изменения не только в творчестве художников, но как в связи с последними изменениями происходил переход к рыночным отношениям. Описано становление галерейного движения Киева, а именно деятельность таких учреждений, как «Ателье Карась», «Триптих», «Галерея 36», «L-Art», «Ирэна», «Бланк Арт» и другие. Показаны проблемные моменты, проведен анализ внешних и внутренних факторов, которые определили путь галерейной деятельности Киева в первые годы независимости Украины. Поднята проблема коллекционирования произведений искусства представителями круга «свежеиспечен-

ной» буржуазии. Материалы статьи могут быть использованы в дальнейших научных исследованиях по истории художественного рынка Украины, в частности галерейного дела.

Ключевые слова: творческая свобода, арт-рынок, художественная галерея, коллекционирование произведений искусства.

Olga Petrova

The art of the "naughty" at a turning point (the late 1980s — early 1990s)

Abstract. The article presents a historiography of the non-state sector of culture and the processes that took place in the artistic life of Ukraine at the crucial time of the late 1980s — early 1990s. It shows various aspects: changes in stylistic trends, the rising of creative freedom of the young generation of artists, social changes, the economic situation and the rise of the art market, which had just appeared on the ruins of the former Soviet Union. On the case of Tiberiy Szilvashi, the "Zhyvopysnyi zapovidnyk" ("Picturesque Reserve") group, and members of the Parkomuna (Paris Commune) it is shown how changes took place not only in works of artists, but also in a transition to market relations considering the latest changes. The article describes the formation of the gallery movement in Kyiv, namely the activities of such institutions as Atelier Karas, Triptych Art Gallery, Gallery 36, L-Art Gallery, Irena Gallery, "Blank Art" and others. The problematic moments are identified and described, the analysis of external and internal factors that determined the path of the gallery activities of Kyiv in the first years of Ukraine's independence is carried out. The problem of works of art collecting made by representatives of the "fresh" bourgeoisie is raised. The materials of the article can be used in further scientific research on the history of the art market of Ukraine, in particular, gallery business.

Keywords: creative freedom, art market, art gallery, art collecting.