



УДК 75.071.1-055.2:061.2Паркомуна(477-25)"199"
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2022.01.105>

ТВОРЧІ ІНТЕНЦІЇ ХУДОЖНИЦЬ У ДІЯЛЬНОСТІ СКВОТУ ПАРКОМУНА 1990-х РОКІВ

Дарія ЛУЦІШИНА

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1048-6190>
аспірантка, Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури,
Вознесеньський узвіз, 20, 04053, Київ, Україна,
e-mail: innuendo19@gmail.com

У складний перехідний період міжсистемності та невизначеності в Україні наприкінці 1980-х — на початку 1990-х рр. одним із мистецьких осередків став сквот на вул. Паризької комуни у Києві. Творчі досягнення цієї спільноти мистців зазвичай представляються чоловічими іменами, оскільки назагал Паркомуна перебувала поза межами феміністичного контексту, проте жінки-мисткині та їхній творчий доробок є її невід'ємною частиною і потребують подальшого дослідження, в чому і полягає *актуальність* дослідження.

Метою ж дослідження є з'ясувати творчі інтенції художниць Паркомуні; визначити особливості їхньої мистецької діяльності та творчих експериментів у рамках сквоту; охарактеризувати як художні практики жінок, так і колаборації з художниками-чоловіками.

Об'єктом дослідження є діяльність художниць у діяльності сквоту Паркомуна 1990-х рр., а *предметом* — їхні творчі інтенції.

Серед методів дослідження — іконографічний та іконологічний аналіз, формальний аналіз, історична реконструкція, феміністичний метод.

Визначено теми, які мисткині цілеспрямовано або інтуїтивно розробляли у своїй практиці, зокрема проблеми філософії і релігії, фемінізму, гендеру, тілесності, сексуальності, насильства, ролі жінки в мистецтві і суспільстві та ін. Окрім цього, приділено увагу кураторській діяльності Н. Філоненко в рамках сквоту.

Ключові слова: сквот Паркомуна, жінки-художниці, феміністична виставка, феміністичне мистецтво, живопис, відео-арт, інсталяція, скульптура.

Dariia LUTSYSHYNA

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1048-6190>

Postgraduate,

National Academy of Visual Arts and Architecture,
20, Voznesensky Descent, 04053, Kyiv, Ukraine,
e-mail: innuendo19@gmail.com

THE CREATIVE INTENTIONS OF WOMEN ARTISTS OF THE SQUAT PARCOMMUNE OF THE 1990s

Problem Statement. During the difficult transition period of instability and uncertainty in Ukraine in the late 1980s and early 1990s the squat on Paris Commune Street in Kyiv became one of the prominent art centers. The creative achievements of this community of young artists are usually represented by male names, since in general Parcommune existed outside the feminist context, but women artists and their creative work were an integral part of it and call for further research.

The purpose of the research is to define the creative intentions of the women artists of Parcommune, describe the peculiarities of their art activities and creative experiments within the squat considering both female art practices and notable collaborations with male artists.

The object of research is the art of women artists of the squat Parcommune of the 1990s; their creative intentions are the subject of research.

The methods of research are the iconographic and iconological analysis, formal analysis, historical reconstruction, feminist method.

Results. The article outlines the historical context in which the art practices of women artists who lived and worked in the squat or belonged to its community developed. The article provides analysis of the work of artists, such as painting, video art, installation, sculpture. The research presents the topics that female artists purposefully or intuitively developed in their practice of that period, including the problems of philosophy and religion, feminism, gender, corporality, sexuality, violence, the role of women in art and society, etc. Solely female art practices are mentioned as well as some notable collaborations with male artists. In addition, the article pays attention to the curatorial projects of N. Filonenko within the squat, namely her project «Meduza's Mouth», which is also considered the first Ukrainian feminist exhibition. It is emphasized that the members of the community sought the topics for their art work outside the socio-political field, and those issues of feminism that drew attention of women artists often remained not fully reflected and elaborated. However, the art practices of female artists of Parcommune are a notable phenomenon in the art of the 1990s, and their further study is essential for better understanding of Ukrainian contemporary art.

Keywords: Squat Parcommune, women artists, feminist exhibition, feminist art, painting, video art, installation, sculpture.

Вступ. Складнощі перехідного періоду міжсистемності та невизначеності в Україні наприкінці 1980-х — на початку 1990-х рр. позначився на розвитку мистецьких процесів та спонукали до переосмислення цінностей, пошуку та гуртування мистців у спільноти однодумців. Одним з таких осередків став сквот на вулиці Паризької комуни у Києві на початку 1990-х років. Творчі досягнення цієї спільноти мистців зазвичай представляються чоловічими іменами, оскільки в цілому Паркомунна перебувала поза межами феміністичного контексту, проте жінки-мисткині та їхній творчий доробок є її невід'ємною частиною і потребують подальшого вивчення, в чому й полягає *актуальність* дослідження.

У роботі автор ставить перед собою *мету* є з'ясувати творчі інтенції художниць Паркомунни; визначити особливості їхньої мистецької діяльності та творчих експериментів у рамках сквоту; охарактеризувати як художні практики жінок, так і колаборації з художниками-чоловіками. *Об'єктом дослідження* є діяльність художниць у діяльності сквоту Паркомунна 1990-х рр., а *предметом* — їхні творчі інтенції та особливості художніх експериментів у рамках сквоту. Серед *методів* дослідження застосовано іконографічний та іконологічний аналіз, формальний аналіз, історична реконструкція, феміністичний метод.

Основна частина. У 1990-х рр. мистецьке життя в Україні опинилося в нестабільній ситуації: звичні орієнтири було втрачено, постала необхідність пошуку нових сенсів і засобів, нової ролі і місця мистця.

Цей час відзначився також появою можливостей комерційного успіху мистців, відкриттям галерей, формуванням корпоративних колекцій. Цю правду, деякі з галерей, що починали з експериментального мистецтва, пізніше різко змінили сферу інтересу в бік більш конформного, салонного, або ж взагалі рекламно-дизайнерського бізнесу [1].

У 1993 р. відкрився Центр Сучасного Мистецтва Сороса в Києві — благодійна організація, заснована в Україні Джорджем Соросом для підтримки та розвитку сучасного візуального мистецтва. Він став частиною міжнародної мережі і почав стимулювати відсутні раніше в Україні міжнародні зв'язки, кураторську практику та медіа-активність.

Усі ці зміни разом з довгоочікуваним звільненням від ідеологічного контролю та тиску держави

позначилися на творчості українських мистців. Це стосується, зокрема, творчості українських жінок-мисткинь. У СРСР ще у 1920-х рр. були задекларовані прогресивні на той час ідеї щодо гендерної рівності, здійснені помітні кроки у напрямку надання жінкам рівних з чоловіками прав та можливостей у різних сферах життя радянських людей. Згодом ці процеси пішли на спад, залишаючи по собі лише гучні ідеологічні постулати. За словами Л. Бредіхіної, «Миф о советской женщине более полувека поддерживал ее в глубоком окопе «истинного равноправия». Хитроумный механизм действия этого мифа заключается в том, что реальное насилие и декларируемая любовь оказались неотличимы друг от друга» [2, с. 78].

О. Брюховецька вважає, що такий міф та ідеологічний камуфляж не давали змоги жінкам, що ніби потрапили у становище заручниць, відрефлексувати ситуацію. У жінок на пострадянському просторі рівноправність з чоловіками певною мірою сприймалася як ототожнення з ними, а також з власне державою, для якої статеві розрізнення не мали вагомого значення. Тому жінкам-художницям у 1990-х рр. доводилося утверджуватися у доволі несприятливому середовищі, не готовому повноцінно прийняти жінку-мисткиню у чоловічу спільноту. Художниці були змушені ідентифікуватися з чоловіками, намагатися бути такими ж «сильними», часто при цьому зневажаючи «слабших» жінок, аби вирватися з «жіночого» середовища. Водночас, незважаючи на такі зусилля, жінки часто відчували специфічне ставлення до себе у мистецькій спільноті. Наприклад, за свідченнями російської художниці Н. Турнової, ставлення чоловіка-художника до жінки-художниці було як до людини у спідниці, яка говорить тією ж мовою, але наче з легким акцентом. Або ж вона могла сприйматися як істота другого сорту, але в основному через те, що з нею «рідко було можна випити як слід» [3]. Такий стан речей також пов'язаний з тим, що через певні історичні та політичні особливості процеси, які відбувалися у західних країнах у 1960—1970 рр., минули Україну. Певною мірою ситуація в країні 1990-х рр. запізнило повторювала цей пропущений етап.

У цей час відбувалися великі зрушення, що дозволили нарешті створити вільне середовище для нового досвіду та чуттєвості. Серед важливих питань, які

привертали увагу у 1990-х рр., — сексуальне розкріпачення. Це пов'язано з тим, що в українському суспільстві попередніх років панував патріархальний дискурс, який підтримувався лицемірним ставленням до тіла й сексу. Після підняття залізної завіси виникла можливість заново відкрити для себе все, що пов'язано з сексуальністю й тілесністю, для пересічних українців стає доступною продукція еротичного характеру: література, періодика, фото- і відеоматеріали. Небачений досі потік відвертої візуальної інформації не лише провокував, а й змушував ставити нові питання.

Показовим є факт, що деякі художники-чоловіки у своїх творах торкалися теми гендеру, хоча радше нецілеспрямовано. Зокрема, у своїх відеороботах К. Чичкан використовує чоловіче і жіноче тіла як абсолютно рівні, водночас не приховуючи їх відмінностей. На думку Я. Пруденко, робота «Голоси любові» А. Савадова, для якої матроси позували у жіночих балетних пачках, відкрила цілу серію, де маскуліне об'єднане з фемінним. «Эта парадоксальность, столкновение противоположностей, очень характерно для 90-х. Именно таким образом Украину «догонял» постмодернизм» [4]. Така інтуїтивність має дещо спільне з діяльністю західних художниць 1960—1970 рр., які часто створювали свої роботи без прямого застосування ідеології, виражаючи свій досвід у різних формах мистецтва, які пізніше були розглянуті через призму феміністичної критики.

У Києві на цей час припала діяльність сквоту Паризька комуна, або Паркомуну (за назвою вулиці в Києві, на якій розташовувався будинок, який напівнезаконно заселяли художники). Становлення і розвиток художників спільноти відбувалися на тлі переломних складних процесів в Україні наприкінці 1980—1990-х рр. Мистецький ескапізм молодих художників спирався на антисистемність, свободу світобачення і поведінки мистця. Їхнє мистецтво постало в період розпаду великих нарративів та ідеологій і було аполітичним, прагнучи відстороненості від соціуму. Сквот став новою соціокультурною моделлю мистецького гуртожитку, вільним простором, у якому художники здобули можливість для пошуку власного унікального голосу: він не диктував правила, а надавав повну свободу творчості [5]. Згадуючи про спільноту сквоту, художниця В. Трубіна говорить про надзвичайну необмежену внутрішню сво-

боду художників, які могли дозволити собі все. Таку свободу художниця пропонує пояснювати тим, що вона сама, О. Голосій, О. Гнилицький походили не з поважних мистецьких родин і взагалі були не місцевими, а приїхали з «провінції». Цю «регіональну» особливість відзначає і О. Соловйов [5, с. 33].

У своїх пошуках молоді художники найчастіше зверталися до живопису, переважно великоформатного. Це зумовило властиву їм експресивність і динаміку; до того ж їхнім полотнам нерідко був притаманний нон-фінітизм, який став ще одним проявом творчої свободи художника. Вплив бароко на живопис паркомунівців проявився у його метафоричності, ірраціональності та нерідко гротеску. Містичність та символізм поєднувалися у роботах художників, зайнятих пошуками відповідей на екзистенційні питання у площинах віри та філософії, зокрема східної.

Мистці сквоту використовували у своїй творчості не лише міфічні та релігійні сюжети, а й цитували та вільно інтерпретували історію світового мистецтва, поміщаючи класичні сюжети у сучасний контекст. Крім того, художники часто зверталися до інфантильних сюжетів, цитуючи дитячу літературу, а згодом до них додалася і мова мас-медіа та кінематографу. Незважаючи на панівну роль живопису у творчості художників сквоту, вони опановували й інші медіуми, як-от інсталяцію або відео-арт.

Загалом «Паризька комуна» перебувала поза межами феміністичного контексту. Нерідко історія сквоту мистців зводиться до перерахування чоловічих імен: О. Голосій, О. Гнилицький, А. Савадов, Г. Сенченко, В. Цаголов, К. Проценко, І. Чичкан, О. Ройтбурд та ін., забуваючи, що в різні роки у спільноті Паркомуну проживали і працювали жінки: художниця В. Трубіна; Н. Філоненко, яка згодом стала однією з перших кураторок у незалежній Україні; дочка художника О. Гнилицького і пізніше також художниця К. Гнилицька; студентка факультету теорії та історії мистецтв, пізніше кураторка Н. Пригодич; художниця Т. Ларюшина, дружина критика О. Соловйова.

У тогочасній творчості В. Трубіної теми віри та філософії посідали значне місце; для художниці, яка народилася в атеїстичній сім'ї, це був певний шлях пізнання, крім того, вона багато читала твори античних та східних філософів, а згодом — переклади західної філософської літератури, які поступо-

во почали з'являтися в Україні: твори Х.Л. Борхеса, Г.Г. Маркеса, К. Кастанеди та ін. [6]. Роботи В. Трубіної «Небесний хор, або 3 пісні слів не викинеш» (1989), «Цар-риба» (1989) демонструють релігійний символізм, до якого часто зверталася художниця. Цікавою є одна з найвідоміших робіт художниці Трубіної «Котик поранений іде, вушко песика гризе» (1990 р.), яку при формальному аналізі можна розглядати як один з інфантильних сюжетів, які часто з'являлися у творчості художників сквоту. Проте, це полотно можна також прочитати і в контексті гендерної та феміністичної критики, як це запропонувала Т. Злобіна, вбачаючи в образі кота жіночий образ, у той час як песик є антагоністом кота, тобто чоловічим образом [7].

У коло Паризької комуни входила також Т. Галаган (Гершуні), студентка факультету теорії та історії мистецтв, яка працювала з М. Трохом, а з 1994 р. почала представляти свої роботи на виставках. Художниця Н. Маркман також співпрацювала з М. Трохом, проте її твори не експонувалися на виставках тих років, на відміну від ранніх робіт Т. Галочкіної, чоловіком якої на той час був А. Савадов. Деякий час у сквоті перебувала в гостях Р. Макленнан з Великобританії, яка приїхала до Києва з Москви і займалася скульптурою і фотографією. Під час перебування у Києві художниця працювала над проектом В. Раєвського «Три слони» (1991) разом з В. Цаголовим та Л. Резун-Звездочотовою. У Паркомуні була і директорка Центру сучасного мистецтва Сороса в Києві М. Кузьма, а у 1993 р. сквот вперше відвідала художниця Л. Заяць, чоловіком якої був О. Гнилицький. Т. Савадова, сестра А. Савадова і дружина Г. Сенченка, в 1994 р. стала кураторкою виставки «Простір культурної революції» і очолила однойменну організацію.

До мистецького кола Паркомуні належали також В. Пархоменко та Н. Радовінська, які брали приватні уроки у А. Савадова і Г. Сенченка. Обидві художниці займалися мистецтвом відносно недовго. Перша спільна робота В. Пархоменко та Н. Радовінської була представлена на виставці «Штиль» (1992 р.): інсталяція, що складалася з кількох частин: трафарету, тексту і ширми. Робота відсилає глядача до давньої японської традиції посилати вірші коханим за ширму, однак в інсталяції художниць за ширмою нікого не було, вони використовували влас-

ні зображення, нанесені на ширму трафаретом з фотографій. Другою колаборацією мисткинь став проєкт «В'язання шапок», представлений на виставці «Літо» (1993 р). Цього разу художниці знову використали власні зображення для створення портретів у в'язаних шапках, позуючи подібно до моделей радянських журналів з рукоділля та мод, а під портретами був розміщений текст з описами головних уборів, запозичений з журналу. Після 1993 р. Н. Радовінська припинила займатися мистецтвом, а В. Пархоменко працювала над власними проєктами, зокрема, її робота була представлена на виставці «Рот Медузи» [7].

Критику і «жіночий погляд» того часу, окрім текстів М. Кузьми і К. Стукалової, також представляли газетні публікації О. Романенко і Н. Пригодич. Серед небагатьох публікацій, які певною мірою зачіпали «жіноче питання» можна відзначити текст «Міхраб душі моєї, або Деццо про кентаврів», написаний Н. Пригодич у 1993 р., який вона присвятила своєму чоловікові В. Цаголову. Ілюстрація до статті (картина С. Боттічеллі «Паллада і Кентавр» (1483 р.), підписана «Вася + Надя») створює образ Н. Пригодич як приборкувачки кентавра. Нарешті, сам сквот на колишній вулиці Паризької комуни виник зокрема завдяки зв'язкам жінки — Т. Ільяхової, художниці, першої дружини І. Чичкана.

Фемінізм як тему в середовищі Паркомуні вперше сформулювала Н. Філоненко у 1994 р., а наступного року реалізувала її на виставці «Рот Медузи» (1995 р.), де вперше виступила в ролі кураторки. До цього Н. Філоненко не займалася кураторською роботою, лише раз продемонструвала свої живописні картини на виставці «Художники «Паризької Комуни». Щоправда, сама вона називає цей досвід несерйозним. Роботи Н. Філоненко, подібно до творів інших художників-сучасників, були експериментом пошуку свободи зображення і відповіді на питання, хто саме може бути художником і що може бути мистецтвом. Творчою діяльністю займалися не лише професійні художники, а й ті, хто не претендував називатися художником. Н. Філоненко також брала участь у перформансах, працювала з відео [7].

У своєму інтерв'ю кураторка згадує лекцію на тему фемінізму, після якої у паперах на отримання гранту вона написала, що хотіла б втілити у життя нереалізовану раніше ідею виставки, яка б торкала-

ся цієї теми. Проект було описано як першу феміністичну виставку у заявці до Центру сучасного мистецтва Сороса; однак позиція й гасла кураторки були доволі скромними, а сама вона феміністкою себе не називала [8].

У прес-релізі відзначалося, що «Рот Медузи» має певні ознаки оригінального експерименту, мабуть, першої проби мистецького середовища на готовність до сприйняття висловлювань феміністичних ідей. Важливим фактором є різне сприйняття фемінізму в західному світі і на пострадянському просторі, де панував соціалізм із «задекларованими» правами жінок. За словами самої Н. Філоненко, журналісти ставили їй питання на кшталт «Це ви, значить, ненавидите чоловіків?» [9]. Такі запитання свідчили про рівень обізнаності тогочасного суспільства щодо феміністичних ідей, який радше складався з набору стереотипів і кліше.

Н. Філоненко згадує, що виставка вийшла дещо хаотичною, стихійною: велика кількість художників приносили свої роботи, і кураторці було важко відмовляти авторам, якщо деякі твори не підходили для експозиції. Це можна пояснити тим, що вона відчувала себе недостатньо досвідченою у порівнянні з авторитетними художниками, які вже багато років «у мистецтві», і тому «йшла на поводу» у них. Сама вона не позиціонувала себе як художницю, але вносила власні акценти в експозицію. Загалом у виставці взяли участь майже 20 мистців, які надали свої готові твори або ж виконали нові спеціально для проекту. Жінок серед учасників було небагато, і Н. Філоненко згадує, що жінок—художниць на той час взагалі було дуже мало, але всі учасники виставки охоче висловлювалися щодо «жіночого» питання, а жіноче тіло і тілесність стало однією з наскрізних тем виставки [9].

Серед представлених у рамках проекту робіт кураторка згадує дзеркальний лабіринт, сконструйований у просторі експозиції, яким мали ходити відвідувачі і який за задумом символізував свідомість жінки. Була представлена робота Т. Галаган (Гершуні), яка зображувала англійську королеву як первинну, у той час як короля пропонувалося умовно назвати вторинним. Н. Філоненко пригадує «ідилічний жіночий світ» Т. Галочкіної, яка працювала у незвичній техніці — малювала олівцем на полотні. Відеоарт «Порівняльна анатомія» К. Чичкана і Т. Галаган

(Гершуні) мав в основі порівняння частин чоловічого й жіночого тіла: телевізор транслював відео, що демонструвало зображення грудей, ступень, інших частин тіла, які змінювали одне одного і поєднувалися у своєрідний гібрид. Відео-робота говорила не лише про анатомію, але й про нову чуттєвість, яку собі можуть дозволити і чоловіки, і жінки [10].

Тему тіла й тілесності метафорично розкривали і через одяг: певний діалог створювали інсталяції І. Ісупова (розмальований манекен, оточений дзеркалами) та І. Ластовкіної (жіноча сукня, виготовлена із залізної сітки). Її металева скульптура відсилає глядача до проблеми положення жінки у Середні віки, затиснутої правилами і нормами життя того періоду. Метал, який віками використовували для створення чоловічих військових обладунків, трансформувався в елегантну форму жіночого одягу межі XVI—XVII ст. В. Пархоменко представила інсталяцію «Один день з життя Фанні Каплан». Як і в інших своїх творах, художниця звертається до власного зображення, виступаючи перед глядачем у ролі Ф. Каплан до, під час і після замаху на В. Леніна [9].

Зібравши твори для виставки, Н. Філоненко здалося, що цього замало, і вона взяла із фонду ще кілька об'єктів, серед них — жіночий і чоловічий дерев'яні торси, створені представницею старшого покоління, скульпторкою Ю. Укадер, матір'ю Т. Галочкіної, а також портрети радянських жінок в традиційних образах соціалістичного живопису — робітниця, селянки, героїні соціалістичної праці та ін., створивши таким чином контраст між усталеним уявленням про жінку епохи, що відходить, і пошуком нового, актуального жіночого образу, між задекларованою емансипацією та реальними можливостями і проблемами жінок [9].

Афіша виставки містила зображення жінки з обличчям Мони Лізи і волоссям — зміїним кублом міфічної горгони Медузи, синтезуючи таким чином уособлення абсолютної краси — Джоконду — і образ абсолютної небезпеки й підступності — Медузу, від одного погляду на яку, за давньогрецьким міфом, людина перетворювалася на камінь. Обидва образи пов'язані з уявленням про красу і сексуальність жінки: у першому випадку це чиста, божественна краса, у другому — оманлива, небезпечна і агресивна. Вони відображають дихотомію, характерну для розуміння сутності жінки у патристиці та середньовічній філо-

софії. Власне, сама назва виставки «Рот Медузи» — це апеляція до сексуального. Протиставлення образів Джоконди і Медузи, з одного боку, підтримувало «міф про красу» як велику культурну цінність, а з іншого боку — критикувало «чоловічий погляд» на жіноче мистецтво і ставлення до жінки [8].

Критика виставки, представлена чоловіками, поставилася до проекту не надто прихильно. У своїх рецензіях О. Сидор-Гібелінда й О. Ляпін різко розкритикували «Рот Медузи», стверджуючи, що виставку недостатньо прив'язано до теми фемінізму, незважаючи на те, що у рецензіях вони не надали критичного аналізу творчих робіт. На їхню думку, у проекті був вищий відсоток художників-чоловіків, які представили твори, цікавіші за твори художниць. У цьому контексті критики відзначали спільну відеороботу А. Савадова й Г. Сенченка, де художники, натягнувши на голову жіночу білизну, співали «No woman, no cry». Ця робота саркастично висміювала тему фемінізму і жінки в мистецтві, певною мірою нівелюючи дискусію навколо теми, якій присвячено виставку. О. Ляпін стверджував, «жодна жінка, яка брала участь у цьому проекті, не змогла усвідомити цю акцію як спробу довести свою спроможність упевнено протистояти чоловічому домінуванню в мистецтві» [11].

Проте, взявши до уваги історичний та культурний контекст, у якому була виставка, стає зрозуміло, що «Рот Медузи» був лише першим кроком, «пробою пера» щодо питання фемінізму і гендерної рівності в українському суспільстві 1990-х рр., яке стояло на межі великих змін і ще не визначилося з вектором свого подальшого розвитку. Незважаючи на тогочасну критику проекту, сьогодні очевидно, що він відобразив певні настрої і привернув увагу до поставлених запитань, ставши важливою подією для розвитку сучасного українського мистецтва.

На початку 1990-х рр. мешканці пострадянських країн нарешті відкрили для себе не лише культурні, а й матеріальні блага західної цивілізації. Зокрема, пересічні українські громадяни отримали можливість придбати якісну імпортовану техніку, як-от відеокамери і фотоапарати. Таки чином в руках художників опиняється новий доступний інструмент, з новою палітрою, і технічний засіб перетворюється на засіб художній.

Як і у випадку з феміністичним мистецтвом, українське мистецьке життя дещо відставало від західно-

го, де відео-арт, виникнувши у 1960—1970-х рр., розвивався вже майже щонайменше 30 років, і на зміну йому вже почали приходити інші види медіамистецтва. Українські мистці попередніх років просто не мали ні необхідної технічної бази для такого мистецтва, ні запити, ні інформації. І хоча українські мистці не були достатньо обізнані з історією та напрямками західного медіамистецтва, їхня творчість нерозривно пов'язана зі світовим контекстом [12]. Відео та цифрове мистецтво стали новим полем для творчості художниць і надали більше можливостей для самовираження та досвіду співпраці.

Одним з перших творів українського відео-арту стала спільна робота О. Гнилицького, М. Мамсікова і Н. Філоненко під назвою «Криві дзеркала — живі картини» (1993 р.). Криві дзеркала були використані як засіб трансформації реальності: викривлені відображення оголених тіл, голів, рук, ніг рухалися, перепліталися, створюючи ефект психоделічної галюцинації. Н. Філоненко виступила в ролі співавторки та моделі відео-роботи. Вона відзначає, що у ранньому відео-арті, створеному у сквоті Паризької комуні, постійно проглядається тема Еросу і Танатосу, що, на її думку, є наслідком sex та drugs revolutions того часу [12]. В авторській концепції проекту зазначено щодо фіксації візуальних ефектів: «Спонтанний характер і координування дії під час документування перетворюють заздалегідь запрограмовані акції на унікальні у неможливості бути повтореними зафіксовані імпровізації, але такі, що позбавлені єдиної ідеї та мети і різні за способом фіксації і характером взаємодії усіх цих інстанцій — камери, людини, предмета, середовища, часу, звуку. Настільки розрізнений матеріал, періодично поповнюваний, легше вміщується у загальну рубрику «відео», ніж претендує на більш визначену назву» [13]. О. Соловйов вбачає у роботі прагнення авторів зняти «фільтри сорому», зруйнувати владу свідомості над тілесністю, що перегукується з установками покоління 1960—1970-х рр. [1].

Займалася відео-артом також В. Пархоменко: її авторству належить відео «Як я себе ненавиджу, або Ігри, в які грають люди» (1996 р.), в якому оголена жінка заряджає рушницю і цілиться прямо в глядача. Власне, сама авторка виступає в ролі і ката-вбивці, і жертви. Напівживе жіноче тіло лежить серед купи фруктів і овочів, ніби частина натюрморту,

а відверта поза відсилає до мотиву оголеної жінки як улюбленого об'єкту класичного мистецтва.

Висновки. У 1990-х рр. у складний період політичних та соціальних зрушень мистецьке життя в Україні розвивалося в умовах нестабільності, коли перед мистцями постала необхідність пошуку нових сенсів і засобів, перегляду цінностей та орієнтирів. Поширеним явищем у ці роки стало об'єднання художників у спільноти однодумців, а також виникнення сквотів, у яких вони проживали і займалися творчою діяльністю.

Одним з таких осередків став сквот на вулиці Паризької комуни у Києві. Паркомунa була новою соціокультурною моделлю спільного вільного мистецького простору, у якому молоді художники мали можливість для пошуку власного унікального голосу. Їхнє мистецтво було аполітичним і прагнуло відстороненості від соціуму. Спосіб життя у сквоті, психоделічні експерименти, вільна сексуальність художників кола Паркомуни не лише заохочували інтерес до експериментів, нових засобів і медіумів, питань, пов'язаних з філософією, релігією, втечею від реальності, світовою культурою тощо, а й створювали образ жінки на п'єдесталі. Оскільки молоді художники й художниці шукали теми для творчості поза соціально-політичним полем, феміністичні питання, якщо зрідка й піднімалися, залишалися здебільшого не до кінця відрефлексованими і розробленими. Мисткині зверталися зокрема до проблем гендеру, тілесності, сексуальності, насильства, ролі жінки в мистецтві і суспільстві та ін. Деякі твори артикулювали ці теми лише на інтуїтивному рівні, тож мистецтво художниць Паркомуни не можна у повній мірі назвати феміністичним. Наприклад, виставка «Рот Медузи», що позиціонувалася як феміністична, зазнала критики через недостатню усвідомленість цієї акції як спроби художниць «довести свою спроможність упевнено протистояти чоловічому домінуванню в мистецтві» [11]. Попри це, діяльність жінок-художниць Паркомуни є помітним явищем у мистецькому житті 1990-х рр., і його подальше вивчення важливе для розуміння сучасного українського мистецтва.

1. Соловьев А. Искусство Украины 90-х. *Художественный журнал*. 2000. № 28—29. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/79/article/1726> (дата звернення: 01.10.2021).

2. Бредихина Л. Ребро Евы, плечо Адама и другое. *Диалог Искусств. Журнал Московского музея современного искусства*. 2005. № 2. С. 78—82.
3. *Mystetskyi Arsenal*. Лекція «Українське медіа-мистецтво 90-х: гендерна розстановка». 2018. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xR-I_5nOqXc (дата звернення: 08.07.2021).
4. Платонова А. *Флешбек з 90-х: 10 ключових робіт українського медіа-мистецтва того часу*. URL: https://lb.ua/culture/2018/03/22/393287_fleshbek_90h_10_klyuchevih_rabot.html (дата звернення: 07.07.2021).
5. *Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище*. Упоряд. Т. Кочубінська. Київ: Publish Pro, 2018. 208 с.
6. Яковленко К. *Валерия Трубина: «Мы расширили пространство, позволяя зрителю туда войти»*. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/valeria-trubina-my-rasshiryali-prostranstvo-pozvoliaja-zriteljutuda-vojt.html> (дата звернення: 24.12.2020).
7. Яковленко К. «Тело» *Парижской Коммуны. Часть первая*. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/telo-parizhskoj-kommuny-part-one.html> (дата звернення: 14.07.2021).
8. Яковленко К. «Рот Медузы»: перші спроби феміністичних виставок. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/context/rot-meduzy-pershi-sproby-feministichnyh-vistavok.html#_ftn4 (дата звернення: 18.08.2021).
9. *Лекція куратора. Пряма трансляція з проекту «Бирючий 018 або Неошаманізм. Сила ритуалу»*. 2018. URL: <https://www.facebook.com/biruchiy.art/videos/244783072826150/> (дата звернення: 23.06.2021).
10. Яковленко К. *Місце емансипації, сексуальності та «дотику фемінізму» в українському мистецтві рухомого зображення 1990-х*. URL: <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/1990-nbsp-cinema/> (дата звернення: 23.07.2021).
11. Ляпін О. *Олександр Ляпін про виставку «Рот Медузи»*. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/oleksandr-lyapin-pro-vistavku-rot-med> (дата звернення: 02.10.2021).
12. Пруденко Я. *Ігри з відеокамерою. Перший український відео-арт*. URL: <http://artvertep.com/news/12399.html> (дата звернення: 25.10.2020).
13. *Криві дзеркала — живі картини*. URL: <http://www.mediaartarchive.org.ua/media-art/krivi-dzerkala-zhivikartini/> (дата звернення: 05.10.2021).

REFERENCES

- Solov'ev, A. (2000). The art of Ukraine of the 90s. *Moscow Art Magazine*, 28—29. Retrieved from: <http://moscowartmagazine.com/issue/79/article/1726> (Last accessed: October 1, 2021) [in Russian].
- Bredihina, L. (2005). The Eve's rib, Adam's shoulder and more. *Dialogue of Arts*, 2, 78—82 [in Russian].
- (2018, march 20). *Lecture «Ukrainian media art of the 90's: the gender aspect»*. (Video). YouTube. Retrieved from:

- https://www.youtube.com/watch?v=xR-I_5nOqXc [in Ukrainian].
- Platonova, A. (2018, march 23). *Flashback from the 90s: 10 key works of Ukrainian media art of that time*. LB. Ua. Retrieved from: https://lb.ua/culture/2018/03/22/393287_fleshbek_90h_10_klyuchevih_rabot.html (Last accessed: July 7, 2021) [in Ukrainian].
- Kochubinska, T., & Pinchuk Art Centre (Eds.). (2018). *Par-commune. Place. Community. Phenomenon*. Kyiv: Publish Pro [in Ukrainian].
- Yakovlenko, K. (2016, October 24). *Valeryia Trubina: «We expanded the space, allowing the viewer to enter»*. Korydor. Retrieved from: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/valeria-trubina-my-rasshryali-prostranstvo-pozvoliaja-zriteliu-tuda-voiti.html> (Last accessed: December 24, 2020) [in Russian].
- Yakovlenko, K. (2017, march 7). *The «body» of the Paris Commune (Part one)*. Korydor. Retrieved from: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/telo-parizskoj-kommuny-part-one.html> (Last accessed: July 14, 2021) [in Russian].
- Yakovlenko, K. (2018, November 9). *«Mouth of Medusa»: the first attempts at feminist exhibitions*. Korydor. Retrieved from: http://www.korydor.in.ua/ua/context/rot-meduzy-pershi-sproby-feministichnyh-vistavok.html#_ftn4 (Last accessed: august 18, 2021) [in Ukrainian].
- (2011, September 23). *Biruchiy contemporary art project. Curator's lecture. Live broadcast from the project «Biryuchiy 018 or Neo-Shamanism. The Power of Ritual»*. [Video]. Facebook. Retrieved from: <https://www.facebook.com/biruchiy.art/videos/244783072826150/> (Last accessed: june 23, 2021) [in Russian].
- Yakovlenko, K. (2020, November 26). *The place of emancipation, sexuality and «the touch of feminism» in Ukrainian art of the 1990s*. Support of our art. Retrieved from: <https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/1990-nbsp-cinema/> (Last accessed: july 23, 2021) [in Ukrainian].
- Lyapin, O. *Oleksandr Lyapin about the Mouth of the Medusa exhibition*. Research Platform Online Archive. Retrieved from: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/oleksandr-lyapin-pro-vistavku-rot-med> (Last accessed: October 2, 2021) [in Ukrainian].
- Prudenko, Y. (2010, September 16). *The games with a video camera. The first Ukrainian video art*. Artvertep. Retrieved from: <http://artvertep.com/news/12399.html> (Last accessed: October 25, 2020) [in Ukrainian].
- Distorting mirrors — live pictures*. Open Archive of Ukrainian Media Art. Retrieved from: <http://www.mediaartarchive.org.ua/media-art/krivi-dzerkala-zhivi-kartini/> (Last accessed: October 5, 2021) [in Ukrainian].