



УДК 75.038.6(477) "1987/1991"
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2022.04.938>

ОСНОВНІ ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ТРАНСАВАНГАРДУ В ПЕРІОД З 1987 ПО 1991 рр.

Лариса САЛАТЮК

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9398-8243>
аспірантка, Львівська національна академія мистецтв,
вул. Кубійовича, 38, 79011, м. Львів, Україна,
e-mail: larasalatyuk@gmail.com

Larysa SALATYUK

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9398-8243>
Postgraduate student of the Lviv National Academy of Arts,
38, Kubiiovycha Street, 79011, Lviv, Ukraine
e-mail: larasalatyuk@gmail.com

Мета статті полягає у виявленні характерних рис, притаманних українському трансавангарду. *Об'єктом* дослідження є художні твори мистців-трансавангардистів. *Предметом* же — їх художні особливості.

Актуальність дослідження полягає у тому, що оскільки український трансавангард відрізняється від його першоджерельного італійського, важливим для подальшого дослідження буде визначити основні художні риси цього напрямку. *Хронологія* дослідження охоплює період від 1987-го до 1991-го року, період появи трансавангарду в Україні, та його активний розвиток.

Методологічною основою дослідження є методи порівняльного, стилістичного та художнього аналізу, іконографічний метод.

Основні завдання дослідження: проаналізувати роботи італійських та українських мистців трансавангардистів; виявити спільне та відмінне між італійським та українським трансавангардом; висвітлити характерні риси, притаманні українському трансавангарду.

Ключові слова: італійський трансавангард, український трансавангард, художні особливості, живопис, «нова хвиля», «Паркомунa».

THE MAIN ARTISTIC FEATURES OF THE UKRAINIAN TRANSAVANTGARDE IN 1987—1991

The purpose of the article is to identify the characteristics of the Ukrainian transavantgarde. The object of the research is the works of transavantgarde artists. The subject of research is the artistic features of these works.

The relevance of the study lies in the need to identify artistic features that distinguish the Ukrainian transavantgarde from the original Italian. The chronology of the study covers the period from 1987 to 1991, which is the period of the emergence of the transavantgarde in Ukraine, and its active development. The methodological basis of the study are methods of comparative, stylistic and artistic analysis, iconographic method.

The main objectives of the study is to analyze the work of Italian and Ukrainian transavantgarde artists; identify common features and differences between the Italian and Ukrainian transavantgarde; to identify the characteristic features of the Ukrainian transavantgarde.

Keywords: Italian transavantgarde, Ukrainian transavantgarde, artistic features, painting, «new wave», «Parkomuna».

Вступ. Історія українського мистецтва поділена на періоди, які відрізняються своєрідними ідейно-художніми зрушеннями. Так, на кінець 1980-х — на початок 1990-х років припадають часи «перебудови», занепад радянської доби, здобуття незалежності України. Тоді ж в Україні з'являється мистецтво трансавангарду. Грунтується воно на особистісній філософії мистців та практиках сучасного мистецтва, що відмовлялося від класичної європейської мистецької традиції, а також зацікавленість художників історією мистецтв. Ідейні пошуки мистців та ідея протистояння радянській ідеології в країні створили першорядні передумови для зародження українського трансавангарду. Це, насамперед, відмова від реалістичного мистецтва, трансформація фігур, звернення до класичних джерел.

Мета статті полягає у виявленні характерних рис, притаманних українському трансавангарду. *Об'єктом* дослідження є художні твори мистців-трансавангардистів. *Предметом* же — їхні художні особливості.

Актуальність дослідження полягає у тому, що оскільки український трансавангард відрізняється від його першоджерельного італійського, важливим для подальшого дослідження буде визначити основні художні риси цього напрямку. *Хронологія* дослідження охоплює період від 1987-го до 1991-го року, період появи трансавангарду в Україні, та його активний розвиток. *Методологічною основою* дослідження є методи порівняльного, стилістичного та художнього аналізу, іконографічний метод.

Основна частина. На сьогоднішній день немає видання, в якому комплексно було б досліджено тему українського трансавангарду. Тому для аналізу обрано такі італійські видання, як Olivia A. La «Transavanguardia italiana» [1], Oliva Achille Bonito «Italian Transavantgarde» [10]. Низку праць Вікторії Бурлака [2; 3], Галини Склярєнко [4; 5], Аліси Ложкіної [6] та Олександра Соловйова [7].

Для того, щоб ґрунтовніше дослідити мистецтво трансавангарду, та збагнути засади, на яких воно базувалось, необхідно звернутися до мистецтв попередників — нонконформізму, андеграунду та «неофіційного мистецтва». Таким дослідженням стала праця Галини Склярєнко «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття» [4, с. 188—195]. Авторка описує період кінця 1980-х — початку 1990-х років,

етап існування «нової хвилі». Г. Склярєнко аналізує внесок покоління цих художників і підкреслює, що в Україні саме завдяки «новій хвилі» з'явилися нові види мистецтва. Також авторка наголошує на тому, що ця тема варта дослідження.

За часи свого існування «нова хвиля» сформувала окремі творчі об'єднання, серед них слід згадати такі, як «Паризька комуна» (1990—1994 роки), що часто поставала синонімом «українського постмодерну» та уособленням «нової хвилі». У праці авторка говорить про те, що через сутичку між радянським та пострадянським досвідом «нова хвиля» уперше в українському мистецтві дійшла до «високого і низького», «індивідуального і масового», що лишається головним для сучасної культури. І з цими художниками приписує художні задуми, у яких критика спрямовувалась на суспільно-політичні реалії пострадянської дійсності.

Твори А. Савадова, Г. Сенченка, О. Голосія, О. Тістола, К. Реунова, О. Гнилицького, В. Раєвського, В. Цаголова, О. Ройтбурда, І. Дюрйча, І. Подольчака, І. Панича, Ю. Соломка, В. Трубної, А. Сагайдаковського, С. Ликова, О. Лісовського, В. Рябченка, Д. Кавсана, Л. Вартиванова, О. Сухоліта, Г. Вишеславського, М. Маценка, М. Скугарєвої, М. Мамсікова, І. Чічкана, І. Ісупова, П. Керестєя, Р. Жука, О. Мігаса, А. Ганкевича, Д. Дульфана сформували нові атрибути українського мистецтва — авторську рефлексію, важливість особистої думки.

В українському мистецтвознавстві вагомим дослідником українського трансавангарду є Вікторія Бурлака. Слід згадати її працю «Український трансавангард і нова фігуративність — досвід ретроспективних споглядань» [3, с. 61—75]. Предметом цієї публікації є явища трансавангарду та «нової фігуративності» Києва та Одеси кінця 1980-х початку 1990-х років. У праці авторка пише про «законодавця стилю» трансавангарду Арсена Савадова. Розглядаючи етапи творчості, авторка застосовує терміни «постсавадизм» та «Творчість Савадова».

Кінець 1980-х рр. характеризується появою «нової хвилі» в українському мистецтві. Цей термін уособлює сукупність мистецьких явищ, що виникли за умов політичних, соціальних та економічних змін в Україні. Особливе місце в сучасному українському мистецтві займає Паркомуна, навіть прийнято вва-

жати, що український трансавангард саме там і зародився. Це сквот на вулиці Паризької Комуни у Києві, де об'єднались мистці, які були проти тоталітарного режиму.

З початку 1990-х років в ідейних і естетичних поглядах чільних художників «Паркомуни» відбуваються істотні зміни, які реально виразилися у відмові від картинної практики» (мається на увазі відмова від станковізму) [8, с. 24]. Усі художники, які входили у цей сквот, наприкінці 1980-х років творили динамічний експресивний фігуративний живопис, подаючи великі за розміром полотна з міфічними та фантазійними мотивами та цитатами з класичного живопису. Цей живопис вкрай інтелектуальний, навантажений алюзіями та відсилками до попередніх епох. Тут уже вступає в силу постмодерністська концепція інтертекстуальності.

Картини Олександра Ройтбурда насичені великою кількістю інтертекстуальних зв'язків, що робить його творчість незрозумілою для пересічного глядача. «Художник цей (Ройтбурд. — Н. Д.) «страждає сюжетом», намагаючись наситити його до такої міри, щоб кожен глядач міг скласти собі враження про зразкову бібліографію філософських праць, що входять в коло його читання» [9, с. 12—15].

У 1979 р. куратор і критик сучасного мистецтва Акілле Боніто Оліва, проаналізувавши творчість декількох італійських мистців (Марко Баньолі, Сандро Чіа, Франческо Клементе, Енцо Куккі, Нікола Де Марія, Міммо Паладіно та Ремо Сальвадори), охарактеризував її як трансавангард. В цьому ж році в журналі *Flash Art* вийшла стаття під назвою «Італійський трансавангард» [10].

Під час лекції 1996 року, яку організував Центр сучасного мистецтва Сороса в Києві, Б. Оліва так сформулював винайдений ним термін: «Трансавангардизм — це термін, який означає перехід, номадизм, тимчасовість і водночас тягне за собою поняття авангарду. «Трансавангардизм» — це термін, за допомогою якого хочеться позначити творчу стратегію, що співіснує з неможливістю передбачити майбутнє, яка намагається жити в пеклі нинішнього часу, в життєвості нинішнього буття, включаючи до його неможливості передбачити майбутнє, і в цій неможливості використовує минуле» [11, с. 9].

В Україну трансавангард прийшов дещо пізніше після його виникнення в Італії. Художники, які від-

носились до цього напрямку, безпосередньо цікавилися сучасною філософією й актуальними тенденціями сучасного зарубіжного мистецтва. Трансавангардистами прийнято вважати учасників сквоту «Паркомуна» (Київ, 1990 р.) [12, с. 208]. Це були художники, мистецтво яких протистояло тогочасній ідеології: Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Арсен Савадов, Георгій Сенченко, Олександр Ройтбурд, Василь Рябенко, Валерія Трубіна, Дмитро Кавсан та ін. Український трансавангард проіснував не довго. Навіть О. Соловійов, який свого часу був провідником ідей трансавангардного живопису серед молодих українських художників, у статті 1999 року назвав орієнтацію на представників цього мистецького напрямку «нещодавнім напівсвідомим потягом» [7].

Досліджуючи італійський трансавангард можна виділити такі характерні риси: великоформатність полотен, фігуративність, експресивність, яскравість колористичних рішень, динаміка, деконструкція смислів шляхом використання історико-культурних асоціацій і цитат з міфології; перевага до зображення людської фігури в незвичайних положеннях і загадкових обставинах, також це домінування криволінійних і хвилястих ритмічних рухів, комбінація фігуративних, абстрактних елементів, слів, знаків; використання різних технік в одному творі, домінування двомірного ефекту над об'ємністю, а також перевага живопису олією, часто в поєднанні з акрилом.

Так, наприклад, художник Сандро Кіа інтерпретував футуризм, фовізм, маньєризм, сюрреалізм; Франческо Клементе досліджував проблеми тілесності у деформованих антропоморфних образах [13, с. 85].

У полотнах більш радикального Енцо Куккі незвично поєднуються фігуративні й абстрактні елементи. Пагорби, дерева, будинки, фігури зливаються в єдиний, наповнений енергією простір. Він вміє виявити в природі, фігурах і речах, позбавлених напруги, граничну внутрішню концентрацію. Його полотна заповнюють похмурі ритуали, танці смерті, що вгадуються на чорних поверхнях. Переважає гнітюча та загадкова атмосфера.

Для прикладу розглянемо картину Франческо Клементе «Обійми» (1983 р.). Робота італійського мистця, що вважається одним з перших, чия творчість охарактеризували як італійський трансавангард. На картині зображенні дві антропоморфні по-

статі, які обіймаються, композиційно вони зсунуті у лівий бік. У фігури, що стоїть до глядача спиною, відсутня голова, натомість її замінює річ, яка нагадує рослину (її у лівій руці тримає постать, що обнімає). У фігури, що повернута до нас, спокійний вираз обличчя, губи яскраво червоного кольору, а брови та очі виражено чорні. Композиція є відкрита та динамічна, фігури перебувають у русі. Колористика картини є стриманою та насиченою.

Інша робота, для прикладу, це «П'яна музика» (1982 р.), Енцо Кукі. На ній зображена фігура, подібна на чоловічу, — враження, ніби він падає вниз, у темний яр, в якому стоять хрести. Зверху бачимо пляму, що нагадує скрипку, яка ніби утворює собою хмару. Композиція є динамічною та відкритою, постать перебуває в русі. Колорит є стриманий, проте контрастний, саме такий притаманний італійському трансавангарду.

Італійські трансавангардисти надавали символізму своїм роботам, вони відроджували міфи та наповняли їх новими змістами. Художник прагнули повернутися до традиційного живопису, який здатний викликати емоції, особливо радість. Вони створювали фігуративне мистецтво, де використовували архаїчні образи, такі як міфічні символи. Ці роботи викликали хвилювання за кожним мазком, кожною лінією, відтінком кольору та самою фактурою полотна.

Розглядаючи український трансавангард, зрозуміло є те, що він відрізняється від італійського. Різниця між ними майже десять років. Це та інші чинники, зокрема політичні та економічні, вплинули на його художні особливості.

Щоб проаналізувати творчість українських трансавангардистів, було обрано полотна, створені в період від 1987-го до 1991-го років, — саме тоді художники дізнаються про концепцію трансавангарду через брошуру, в якій цей термін описує італійський критик мистецтва Акіле Боніто Оліва [10]. А також саме ці роки є активною фазою та розквітом українських трансавангардистів.

Яскравим прикладом трансавангарду стала робота Арсена Савадова і Георгія Сенченка «Печаль Клеопатри» (1987 р.), представлена на всесоюзній виставці молодих художників «Молодість країни» у Москві 1987 року, — одній із ключових виставок для тогочасного молодого українського мистецтва [14]. Варто розглянути цю роботу детальніше,

саме як взірць всіх характерних особливостей, притаманних українському трансавангарду.

«Печаль Клеопатри» — це зображення жінки, яка сидить верхи на тигрі, що скаче в пустелі поміж скель. Композиційно дія відбувається по центру на фоні гори, та спустошена земля, справа видніється вулкан, який викидає свою пару. На передньому плані зображено частину п'єдесталу, з якого спадає шматок тканини, зліва від нього кусок барокового крила чи то архітектурного елементу. Жінка на картині одягнена в обладунки, вони закривають все її тіло, окрім рук та ніг, у правій руці вона ж тримає жезл, іншою тримається за пасмо шерсті тигра. Тигр відтворений у динаміці, а саме у скачку вперед, його тіло тільки в декількох місцях вкрите пасмами шерсті. Небо на картині займає третину всього полотна, воно є зеленого кольору.

Картина є аналогією роботи Дієго Веласкеса «Кінний портрет принца Бальтазара Карлоса» (1634—1635 рр.). Це портрет Бальтазара Карла, принца Астурія на коні, намальований у 1634—1635 роках Дієго Веласкесом. Центральна фігура хлопчика зображена верхи на коні, що скаче гірським пейзажем. Так само у його руці маршальський жезл, що символізує знак влади. Таким чином можна вважати, що на полотні «Печаль Клеопатри» зображена фігура тримає такий самий символ, що і в принца, та, відповідно, надає їй рис жінки-воїна. Якщо у Д. Веласкеса на фоні один з районів північного краю гір Пардо, що легко визначається лінією гір на задньому плані, то в А. Савадова та Г. Сенченка щось, що подібне на плато, апокаліптичний, утопічний пейзаж, повна протилежність референту. Важливою відмінністю є сама постать, в «Печаль Клеопатри» — це жінка, яка має виразні риси маскулінності, її образ складає риси сили, влади, войовничості та впевненості.

У роботі «Печаль Клеопатри» можна побачити декілька відсилок на інші картини, наприклад, тигр подібний до того, що зображений на полотні Сальвадора Далі «Сон, викликаний польотом бджоли навколо гранату, за секунду до пробудження» (1944 р.). Статура Клеопатри нагадує скульптури жінок, характерних періоду соціалізму. А сама поза Клеопатри нагадує київський кінний пам'ятник Богдану Хмельницькому — автора Михайла Микешина (1888 р.)

Колористика картина є стриманою та монохромною, яскравішим акцентом є небо зеленого кольору. Також однією з особливостей картини є характерний червоний контур навколо тигра.

Ще один приклад до розгляду — це робота Олександра Гнилицького «Дискусія про таємницю» (1988 р.). На картині зображено дві антропоморфні фігури, по силуету вони нагадують оголених чоловіка та жінку. Розвернуті постаті обличчями один до одного, до глядача боком. Фігура, що зліва, тримає в правій руці яблуко (намагається його вкусити), фігура справа тримає ліву руку піднятою вгору (поправляє на голові щось, що схоже на корону), тіло її складається з фруктів, у трьох місцях її тіло огортає ніби корона, або ж тарілка для фруктів. На фоні бачимо зелень (трава, кущі, квіти), та небо, вкрите хмаринками. Навколо тієї постаті, що справа, літають метелики.

Постать, яка нагадує чоловіка, в руці тримає яблуко, що символізує плід раю. Також метелики, що є символом душі, безсмертя, відродження і воскресіння. Можна вважати, що це Адам і Єва, які знаходяться в Раю. Також це простежується в самій назві твору «Дискусія про таємницю», напевне йдеться про пізнання (таємницю) скуштування забороненого плоду.

Тут літературним джерелом є Біблія, сюжет про заборонений плід, гріхопадіння.

Класичний біблійний сюжет, що за композицією відповідає творам Рембрандта, Дюрера, Кранаха, ван дер Гуса та інших. За класичним сюжетом Єва дає Адаму яблуко, у «Дискусії про таємницю» Адам тримає його, також відсутній притаманний цьому змісту персонаж змія-спокусника.

Оскільки картина написана у трансавангардний період, відповідно простежується, що композиція твору є статична, симетрична, що відповідає більшості творам цього періоду. У живописі присутня бароковість, а також маньєризм, відповідно можна побачити відсилку до робіт Джузеппе Арчімбольдо.

Варто детальніше охарактеризувати риси, притаманні саме українському трансавангарду. Що стосується колориту, найчастіше зустрічається в роботах художників — монохромний, контрастний та стриманий, менше робіт ахроматичного чи яскравого насиченого кольору.

Дослідження показало, що за композицією картини переважно мають замкнутий, симетричний та

статичний тип. Все менше картин зустрічається динамічних, асиметричних та відкритих за типом.

Висновки. Проаналізувавши ряд візуальних матеріалів, можемо сказати, що значною мірою у полотнах присутнє наслідування стилю, а саме — наївного мистецтва, бароко та експресіонізму.

Також аналіз візуальних матеріалів показав, що поширеним було звернення до різних традицій та стилю, прямі посилання на інші картини, міфологічні чи релігійні сюжети та класичний сюжет. Найчастіше художники брали сюжет з біблійних мотивів та наповняли їх своїми власними сеансами та інтерпретаціями.

Не менш важливим у запропонованій характеристиці є момент присутності імітації техніки, частіше це станкова графіка та енкаустика.

Незвичним для цього напрямку виявилась присутність червоного контуру на фігурах у декількох роботах. Проте варто зазначити, що цим прийомом користувались учасники сквоту «Паркомунa». Чи можна відносити цей момент до характерної особливості мистецтва трансавангарду? — питання спірне.

Також можна додати, що об'єднуючим для італійських та українських мистців були полотна великоформатні, фігуративність та фактурність. Що до звернення художників до міфології чи християнських мотивів, то тут відмінним є те, що італійський трансавангард — це про міф локальний, український же — це біблійний сюжет.

Мистецтво трансавангарду в Україні мало вільний характер, оскільки після багатьох років цензури у мистецтві художники змогли вивільнити свою фантазію. Різниця від італійського трансавангарду зумовлена також і різними соціальними, політичним та економічними чинниками, що відбивались по-різному на мистецтві країни.

Варто зазначити, що український трансавангард дійсно мав розбіжності з італійським. До того ж, він створювався лише з уяви художників про нього, побачити, як виглядали роботи італійських трансавангардистів, мистці не мали змоги.

Зі спільних рис можна виокремити монументальність полотен, запозичення релігійних та міфологічних мотивів, фігуративність, запозичення класичних сюжетів. Проте відмінним від італійського трансавангарду в українському є перевага статичної композиції над динамічною, зустрічається імітація тех-

нік, колорит відрізняється своєю стриманістю, а також прямі посилання на інші картини.

В дослідженні виявлено, що український трансавангард набув самобутніх рис та пізнаваності. Отримані результати є підґрунтям для подальшого написання наукової роботи, оскільки важливим моментом у є визначити спільні та відмінні характеристики українського та італійського трансавангарду.

1. Olivia A. La Trans-avanguardia italiana. *Flash Art*. 1979. URL: <http://www.flashartonline.it/article/la-trans-avanguardia>.
2. Бурлака В. Александр Гнилицкий. Ранние работы. Катастрофа взгляда. *Art Ukraine*. 2014. URL: <http://artukraine.com.ua/a/aleksandr-gnilickiy-rannie-raboty-katastrofa-vzglyada/#.VwNKQvmLTIV>.
3. Бурлака В. Український трансавангард і нова фігуративність — досвід ретроспективних споглядань. *Мистецтвознавство України: зб. наук. пр.* Київ, 2006. Вип. 6—7. С. 61—75.
4. Склярєнко Г. *Нова хвиля і українське мистецтво кінця ХХ століття*. Київ, 2009. Вип. 6. С. 188—195.
5. Склярєнко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. *ІПСМ НАМУ*. Київ: Huss, 2018. 472 с.
6. Ложкіна А. Чудова десятка одеських художників в «ХудПромо». URL: <https://hudpromo.livejournal.com/2837.html>.
7. Соловьев А. Искусство Украины 90-х (Рефлексии). *Художественный журнал*. 1999. № 28—29. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x28015.htm>.
8. Сидор-Гибелинда О. Некролог по «Коммуне». *Terra incognita*. 1995. № 3/4. С. 24.
9. Акинша К. Венки на могилу українського постмодернізму. Портфоліо. *Искусство Одессы 1990-х гг.* Одеса, 1999. С. 12—15.
10. Oliva A.B. *Italian Transavantgarde*. Milan: Politi Editore, 1980.
11. Оліва А. *Культурний номадизм та діаспора*. Лекція. Київ: ЦСМС, 1996. С. 9.
12. Кочубінська Т. *Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище*. Київ: Publish Pro, 2018. 208 с.
13. Олива А.Б. *Искусство на исходе второго тысячелетия*. Москва, 2003. С. 85.
14. Утевська К. *Трансавангард*. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/glossary/doslidnytska-platforma-transavangard.html#_ftn10 (дата звернення: 16.06.2022).

REFERENCES

- Olivia, A. (1979). La Trans-avanguardia italiana. *Flash Art*. Retrieved from: <http://www.flashartonline.it/article/la-trans-avanguardia> [in Italian].
- Burlaka, V. (2014). Alexander Hnylitskyi. Early works. Catastrophe of the gaze. *Art Ukraine*. Retrieved from: <http://artukraine.com.ua/a/aleksandr-gnilickiy-rannie-raboty-katastrofa-vzglyada/#.VwNKQvmLTIV> [in Russian].
- Burlaka, V. (2006). Ukrainian trans-avant-garde and new figurativeness — the experience of retrospective reflections. *Art Studies of Ukraine: coll. of science pr.* (Issue 6—7, pp. 61—75). Kyiv [in Ukrainian].
- Sklyarenko, G. (2009). New wave and Ukrainian art of the end of the 20th. (Issue 6, pp. 188—195). Kyiv [in Ukrainian].
- Sklyarenko, H. (2018). Modern art of Ukraine. Portraits of artists. *IPSM NAMU*. Kyiv: Huss [in Ukrainian].
- Lozhkina, A. *Wonderful ten Odessa artists in «HudPromo»*. Retrieved from: <https://hudpromo.livejournal.com/2837.html> [in Ukrainian].
- Soloviev, A. (1999). Art of Ukraine in the 90's (Reflections). *Art magazine*, 28—29. Retrieved from: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x28015.htm> (Last accessed: 16.06.2022) [in Russian].
- Sidor-Gibelinda, O. (1995). Obituary of the «Commune». *Terra incognita*, 3/4, 24 [in Russian].
- Akinsha, K. (1999). Wreath on the grave of Ukrainian postmodernism. Portfolio. *The art of Odessa in the 1990s*. (Pp. 12—15). Odesa [in Russian].
- Oliva, A.B. (1980). *Italian Transavantgarde*. Milan: Politi Editor [in Italian].
- Oliva, A.B. (2003). *Art at the end of the second millennium*. Moscow [in Russian].
- Kochubinskaya, T. (2018). *Parkomuna. Place. Community. Phenomenon*. Kyiv: Publish Pro [in Ukrainian].
- Oliva, A. (1996). *Cultural nomadism and diaspora. Lecture*. Kyiv: CSMS [in Ukrainian].
- Utevskaia, K. *Transavangard*. Retrieved from: http://www.korydor.in.ua/ua/glossary/doslidnytska-platforma-transavangard.html#_ftn10 (Last accessed: 16.06.2022) [in Russian].