

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ

КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня магістра

на тему

**ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ УКРАЇНСЬКОГО ТРАНСАВАНГАРДУ
В ТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЇ ТРУБІНОЇ**

Виконала:

Студентка II курсу групи ММЕ-21-20з
з спеціальності 023 «Образотворче мистецтво;
декоративне мистецтво, реставрація»,
Старостенко Світлана Олександрівна

Науковий керівник

Професор Федорук Олександр Касьянович

Рецензент

кандидат мистецтвознавства, доцент
Гончар Катерина Романівна

Допустити до захисту:

Протокол засідання кафедри № __ від __ листопада 2021 р.

Завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи

Професор Федорук О.К.

Київ-2021

АНОТАЦІЯ

Старостенко С.О. Втілення ідей українського трансавангарду в творчості Валерії Трубіної – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття наукового ступеня магістра за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2021.

Дослідження магістерської роботи присвячено вивченню та висвітленню процесу появи художнього спрямування трансавангарду в Україні на рубежі 1980—1990х рр, його значення та мистецькі прийоми. А також творчість В.Трубіної як яскравої представниці українського трансавангарду крізь призму її участі у сквоті «Паркомунa», так як вона є одним із художників, чия творчість будь-якого періоду не вивчено окремо і не систематизовано. Важливість встановлення трансавангардних ознак у її творчості та місця її творчості в сучасному мистецтві обумовлено тим, що роботи цього напрямку в Україні мають високу художню та комерційну цінність, затребувані колекціонерами, виставляються в музеях. Вивчення творчості Трубіної, висвітлення його значення - є необхідним для якісного відновлення цілісної картини становлення напрямку трансавангарду в Україні.

У роботі розглядається практичний досвід світових та українських фахівців, які досліджують сучасне мистецтво трансавангарду кінця ХХ та початку ХХІ ст..

Дослідження побудовано на основі аналізу та узагальнення відомостей, отриманих з архівних, літературних джерел різного плану: антологій, збірок статей, нарисів, текстів з каталогів виставок про творчий шлях та життя Валерії Трубіної, напрацюванні дослідницької платформи PinchukartCentre та інших історико-мистецтвознавчих дослідженнях та інтерв'ю з Валерією Трубіною. Такий комплексний підхід дозволив висвітлити різні грані поставленої проблеми.

Ключові слова: трансавангард, сквот, художній сквот, постмодернізм, сюрреалізм, Паркомунa.

SUMMARY

Starostenko S.O. The embodiment of the ideas of the Ukrainian transavant-garde in the work of Valeria Trubina - Qualifying scientific work on the rights of the manuscript. Work to obtain a master's degree in specialty 023 Fine arts, decorative arts, restoration. - National Academy of Management of Culture and Arts. - Kyiv, 2021

The research of the master's thesis is devoted to the study and coverage of the process of emergence of the artistic direction of the transavant-garde in Ukraine at the turn of the 1980s and 1990s, its significance and artistic techniques. And also the work of V. Trubina as a bright representative of the Ukrainian transavant-garde through the prism of her participation in the squat "Parkomuna". Since she is one of the artists whose work of any period has not been studied separately and not systematized. The importance of establishing trans-avant-garde features in her work and the place of her work in contemporary art is due to the fact that works in this area in Ukraine the value demanded by collectors is exhibited in museums. The study of Trubina's work, highlighting its significance, is necessary for a qualitative restoration of the holistic picture of the formation of the direction of the transavant-garde in Ukraine.

The paper considers the practical experience of world and Ukrainian specialists who represent the contemporary art of the transavant-garde of the late twentieth and early twenty-first century.

The research is based on the analysis and generalization of information obtained from archival, literary sources of various kinds: anthologies, collections of articles, essays, texts from catalogs of exhibitions about the creative path and life of Valeria Trubina, PinchukartCentre research platform and other historical and art studies. with Valeria Trubina. This comprehensive approach has highlighted various aspects of the problem.

Key words: transavant-garde, squat, art squat, postmodernism, surrealism, Parkomuna.

План

Вступ	4
Розділ 1. Передумови виникнення мистецтва трансавангарду	
1.1. Феномен трансавангарду в зарубіжному мистецтві.....	7
1.2. Формування та поширення ідей трансавангарду в Україні в 1980-1990- рр.....	16
Висновки до першого розділу.....	25
Розділ 2. Становлення творчості Валерії Трубіної на при кінці 80-х – початку 90-х років ХХ ст.	
2.1. Формування художніх сквотів та творчі досягнення художників сквоту "Паркомунa".....	27
2.2. Формування творчої манери Валерії Трубіної.....	46
Висновки до другого розділу.....	63
Розділ 3. Еволюція ідей трансавангарду у подальшій творчості Валерії Трубіної	
3.1. Вплив еміграції на творчість мисткині.....	65
3.2. Зміна художнього вектору в роботах В.Трубіної.....	71
Висновки до третього розділу.....	80
Висновки	82
Список використаних джерел.....	85
Додатки.....	89

Вступ

Художній напрямок трансавангарду в сучасному живописі є складним явищем, який дуже вплинув на становлення українського сучасного мистецтва. Незважаючи на актуальність та привабливість цього явища – трансавангад залишається маловивченим у нашій країні та не зафіксованим документально. Дослідження цього феномена представляє великий науковий інтерес.

Актуальність даного дослідження у важливості творчості В.Трубіної в контексті українського сучасного мистецтва. Для повноти дослідження її роботи потрібно розглядати крізь призму її участі у сквоті «Паркомунa» та виявлення рис трансавангарду в її творах. Також важливо відслідкувати зміну вектору в її творчості, і чи збереглися риси та ознаки цього напрямку під час еміграції та сьогодні. Деякі мистецтвознавці вже здійснили спробу віднести твори Трубіної до трансавангарду через власне дослідження. Але так само вона є одним із художників, чия творчість будь-якого періоду не вивчено окремо і не систематизовано. Особливо на це вплинула еміграція на самому піку популярності. Існує низка оглядових друкованих видань про українських сучасних художників, де Трубіна лише згадується серед інших. Існують публікації онлайн особисто про Трубіну або з включенням її в певні огляди. Але не існує жодної монографії, каталогу виставки або альбому робіт, а самі роботи розкидані по колекціям по різних країнах світу і більшість з них ніколи не було представлено в Україні. Важливість встановлення трансавангардних ознак у її творчості та місця її творчості в сучасному мистецтві обумовлено тим, що роботи цього напрямку в Україні мають високу художню та комерційну цінність, затребувані колекціонерами, виставляються в музеях. Вивчення творчості Трубіної,

висвітлення його значення, є необхідним для якісного відновлення цілісної картини становлення напрямку трансавангарду в Україні.

Мета цього дослідження – вивчення процесу появи художнього спрямування трансавангарду в Україні на рубежі 1980-1990-х років на прикладі ранніх робіт художниці Валерії Трубіної.

Завдання, поставлені під час досягнення мети дослідження:

- вивчити підхід до трактування поняття «трансавангард»;
- розглянути його появу в Україні та ті риси, які він набув тут, його трансформацію в українському мистецтві;
- розглянути творчу особистість художниці Валерії Трубіної з погляду інтеграції поняття трансавангарду до її творів;
- вивчити технічні та мистецькі прийоми живопису Валерії Трубіної, особливості її художньої мови, основну тематику її робіт.

Об'єкт дослідження: явище трансавангарду в художньому житті України 1980—1990х рр, його значення та мистецькі прийоми.

Предмет дослідження: творчість художниці Валерії Трубіної як яскравої представниці українського трансавангарду.

Огляд літератури: для цього дослідження було розглянуто та вивчено роботи фахівців, які вивчають сучасне мистецтво кінця ХХ та початку ХХІ ст.. Використовувалися роботи таких авторів (критиків та кураторів) як Олександр Соловійов, Марта Кузьма, Аліса Ложкіна, Олексій Титаренко, Олег Сидор-Гібелінда, Галина Скляренко, а також знаменитого італійського теоретика трансавангарду Аккіле Боніта Оліва та багатьох інших. Як мистецтвознавча література: антології, збірки статей, нариси, опубліковані в мас - медіа, тексти з каталогів виставок про творчий шлях та життя Валерії Трубіної, напрацювання дослідницької платформи PinchukartCentre та інші історико-мистецтвознавчі дослідження. Найбільш важливу роль у отриманні

унікальної, точної та нової інформації відіграли кілька інтерв'ю з Валерією Трубіною під час написання цієї кваліфікаційної роботи.

Було проведено **апробацію теми: на тему дослідження створено** дві публікації про Трубіну авторства Світлани Старостенко в інтернет-журналах «WoMo» та «Vogue Ukraine», а також під час конференції у Національній Академії Управляючих кадрів культури та мистецтва було опубліковано тези про місце творчості Трубіної у сучасному українському мистецтві.

Якщо говорити про **стан наукової розробки теми**, то можна стверджувати, що про трансавангард і творчість Трубіної написано чимало, але при цьому немає конкретного дослідження, де риси та ознаки цього напряму в мистецтві були присвоєні цій художниці. Мистецтвознавчі та популярні статті, присвячені трансавангарду загалом та Трубіній зокрема – лише поверхово зачіпають та поєднують ці два предмети дослідження.

Методи, що використовуються у цьому дослідженні: культурологічний, семіотичний, мистецтвознавчий, компаративний (порівняльно-історичний), аналітичний, а також процес інтерв'ювання безпосередньо Валерії Трубіної. Застосовані такі загальнонаукові методи дослідження, як спостереження, опис, порівняння, аналіз, синтез, індукція, дедукція та аналогія. І основний метод мистецтвознавчий аналіз живописних творів.

Хронологічні рамки дослідження - кінець 1980-х - початок 1990-х і до сьогодні.

Структура магістерської роботи складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (74 позиції), додатків (40 позицій).

Основний текст магістерської роботи без довідкового апарату становить 89 с., загальний обсяг роботи – 119 с.

Розділ 1. Передумови виникнення мистецтва трансавангарду

1.1. Феномен трансавангарду в зарубіжному мистецтві

Наслідком світової кризи рубежу XIX-XX століть (відсутність економічної стабільності, війни та революції) у другій половині XX ст. - стала криза в мистецтві, найбільшою мірою у живописі. Так поява течії постмодернізму саме у XX столітті (1950 – 1990-ті рр.) стала закономірною. Як явище передусім у європейській культурі, постмодернізм несе у собі відчуття вичерпаності старого та непередбачуваності нового, майбутні контури якого не зрозумілі. XX століття визначає мистецтво принципово по-новому. В минулому, до XX ст., стилі та напрями в мистецтві гуртувалися на так званій «малій істині», тобто, на окремо визначених естетичних та візуальних принципах і ознаках. У XX ст. мистецтво починає розвиватися у «відкритому» напрямленні. Цей розвиток не іде послідовно, крок за кроком вперед, по визначеному шляху. Тепер художні течії паралельні і сприймаються як рівноправні. Кардинальні зміни починають відбуватися в 1950-х роках. Нові форми культурної самосвідомості сприяли зміні власне художнього бачення світу. Так, поняття постмодернізму охоплює ціле коло явищ і феноменів. Постмодернізм стає характеристикою певного менталітету, способу світосприйняття, світовідчуття та оцінки як пізнавальних можливостей людини, так і її місця та ролі в навколишньому світі. Постмодернізм заглиблений в усі шари (форми та епохи) всесвітньої культури і перш за все є надбанням інтелектуальним.

Наприкінці 1970-х з'являється новий термін - трансавангард, який на певний відрізок часу стає синонімом слова постмодернізм. Згодом цей термін збагатився новими смислами та набув розширеного тлумачення. Слово «Transavanguardia» (дослівно з італійського «виходить за межі

авангарду», «поставангард») вперше використав в своїх текстах відомий італійський художній критик Акілле Боніто Оліва (Bonito Oliva). Саме завдяки його книзі «Мистецтво під кінець другого тисячоліття» [14] наприкінці 1970-х термін “трансавангард” увійшов до міжнародного культурного поля. Трансавангард все ж таки не є синонімом постомодернізму, швидше його відокремленою течією, «нішею». У вузькому значенні слова, трансавангардом є рух у мистецтві 1970—1980-х рр., якому характерне часткове повернення до фігуративності і наративності, до пластичної і живописної експресії, до стилізації традиційних образотворчих мов. Нерідко терміном "трансавангард" описуються всі твори актуального мистецтва, в яких є елемент гри з художньою традицією – митець мігрує від традиції до традиції, від мови до мови.

Та головним чином, трансавангард – це взагалі відмова від будь-яких жорстких рамок самоідентифікації автора, та в той же час - присутність в роботі особистих мотивів; це відмова обов’язкового вибору між тією чи іншою традиціями, відмова від обов’язкової новизни.

Відповідно до теорії Оливи, творчість сучасних художників будується так: спочатку береться добре відомий об’єкт, що відразу гарантує прихильність і увагу глядача, після чого застосовується конструктивний спосіб побудови твору, який може відновити відчуття відстані від глядача. Такий прийом був притаманний маньєристам – він дозволяє занурити нову художню об’єктність у ритуальну атмосферу, яка традиційно була притаманна сприйняттю ціннісних об’єктів.

У первісному значенні поняття «трансавангард» використовувалося для опису діяльності групи молодих італійських художників (що логічно, оскільки Боніто Оліва був італійцем), що працювала в неоекспресіоністській манері. Франческо Клементе, Сандро

Кіа, Енцо Куккі, Нікола де Марія, Міммо Паладіно повернулися до традиційного розуміння живопису, подарувавши техніці олійного живопису нове життя. У своїх роботах вони використовували основні прийоми трансавангарду: яскравість колірних рішень, підкреслену виразність художнього жесту, поєднуючи його з історико-культурними асоціаціями від античності до великих майстрів свого часу. Трансавангард відродив інтерес до живописної образотворчості. Термін «трансавангард» переноситься на інші течії європейського живопису, подібні за цілями (наприклад, «нові дикі» у Німеччині — Георг Базеліц та інші), де мотиви та методи творчості запозичуються з мистецтва минулих століть. Наприклад, у 1982 році в Берліні відбулася виставка, на якій трансавангардисти були представлені як ряд авторів, об'єднаних прагненням «відновити» художні стилі минулого, національні мистецькі традиції, у тому числі й первісні. У центрі тем, з якими працювали митці цього напрямку: проблеми тілесності (Ф.Клементе), народних вірувань (М.Палладіно), сучасна інтерпретація спадщини кубізму та футуризму (С.Кіа), сюрреалізму (У.Кучча) та ін.

А.Б.Оліва, визнаний авторитетом у інтерпретації постмодернізму в живописі, визначає останній як «трансавангард», тим самим вказуючи на його прямий генетичний зв'язок з авангардом. У своєму розумінні мистецтва Оліва спирається на структуралізм, згідно з яким наше мислення, свідомість і навіть несвідоме мають мовну природу, вони пронизані й детерміновані мовою. Іншими словами, наше мислення невіддільне від мови; щоб думати, ми завжди говоримо свої думки вголос або про себе, внутрішньою промовою.

З цієї точки зору все мистецтво, включаючи живопис, є «мовним виробництвом». Мистецтво виступає як спонтанний імпульс, прорив і розрив, і зсув. Результатом такого вторгнення в мову є введення новітніх

слів і символів, встановлення новітніх зв'язків і відносин між ними. Використовуючи відому фрейдистську метафору «Едіпів комплекс», Оліва розглядає розвиток мистецтва через постійне «батьковбивство», через заперечення і подолання досвіду минулого, відмову від традиції. Пошуки виходу з цього глухого кута ведуть до появи постмодернізму чи трансавангарду. Він обмежується завданням змішування будь-яких епох і рівнів культури, будь-яких стилів і течій мистецтва, опираючись не лише на досвід історичного авангарду та післявоєнного неоавангарду, але й усієї історії мистецтва. А. Оліва порівнює трансавангард із Транссибірською магістраллю, яка перетинає багато різних регіонів. Як і ця магістраль, трансавангард у своєму русі перетинає багато територій культури і мистецтва, дотримуючись двох принципів: «культурного кочівництва та духовної еkleктики» [14].

Позиція трансавангардиста ніби коливається або балансує між комічним і трагічним, задоволенням і болем, еротикою та прозою повсякденного життя. Роботи можуть поєднувати глобальні, національні та регіональні виміри. Однак він не прагне надати своїй творчості загальнолюдського значення. Його цілком влаштовує рівень «місцевого генія», який задовольняється масштабами місцевої культури, в якій живе. Основними прийомами або прийомами трансавангарду є цитування, колаж, еkleктика, подвоєння, повторення і т. д. Еkleктика дозволяє трансавангарду поєднувати те, що раніше вважалося несумісним: високе і низьке, абстрактне і образне. У цьому випадку зображення не збігається із зображеним, воно не визначається критерієм правдоподібності та достовірності. Зображене, як правило, виглядає фрагментарно, воно не відповідає жодним вимогам міри чи стилю. У ньому на перший план виходять деформація, порушення пропорцій, дисгармонія.

Те ж саме спостерігається і по відношенню до минулого. Трансавангард постійно запозичує з минулого, проте він ставиться до нього дуже вільно. Французький критик Ф.Торрес зауважує з цього приводу: «Повернення минулого не означає повернення до минулого». Трансавангард розглядає минуле крізь призму сьогодення, внаслідок чого його часто стає важко відрізнити від сьогодення.

В Італії Оліва посилається на художників-трансавангардистів С.Кіа, Е.Куккі, Ф.Клементе, М.Палладіно, у Франції — Дж.Гаруста, у Німеччині — А.Пенко, Г.Базеліц, у США — Д.Шнабеля.

Серед представників італійського трансавангарду С.Кіа раніше за інших досяг широкого визнання та більшого міжнародного успіху. Почав свою кар'єру як прихильник концептуального мистецтва, одного з неоавангардних течій. Перший успіх прийшов до Кіа як трансавангардиста в 1977-1978 роках. У його творах ще збереглися деяка абстракція і формалізм, але головним стала образність і експресія, давно забуті в модернізмі. Все це привернуло увагу широкої публіки і значно полегшило продаж картин на ринку. У своїй творчості Кіа багато запозичує з футуризму Боччоні, щось із кубізму Пікассо, а також із реалізму та звичайної реклами. У його картинах немає нічого складного, незвичайного - в них панує здоровий глузд. Вони часто наповнені гумором і гротеском, іронією і глузуванням (Додаток1, рис.1.1).

Ще одна тема, яка привертає увагу Кіа поряд з іншими художниками - це тема фашизму. Їй присвячена картина «Красень з червоною рушницею». У цьому творі по-особливому яскраво виявилася характерна риса всієї творчості: подвійність і невизначеність позиції і ставлення митця до зображуваного предмета. Попри всю дивність і невизначеність в інших творах. У Кіа переважають сучасні теми та сюжети, а тому вони в кінцевому підсумку доступні для глядача.

Інша справа творчість Е.Куккі, іншого італійського художника-трансавангардиста. У своїй творчості Куккі багато запозичує з метафізичного живопису Де Кіріко, фресок Маяччо, а також з маньєризму та сюрреалізму. Його картина переносить глядача щонайменше на тисячу років тому, у далеке середньовіччя.

У творчості Енцо Кукки фігуративні та абстрактні елементи поєднані в одному творі. Фігури людей і обриси природи, будинків зливаються в один простір. Він вміє знаходити в природі фігури та речі, позбавлені напруги, максимальну внутрішню зосередженість. Його полотна населяють страхітливі, неймовірні фігури. На чорних поверхнях помітні похмурі ритуали, танці смерті. Панує гнітюча, таємнича атмосфера (Додаток1, рис.1.2).

Клементе став відомий у 1970-х роках завдяки суб'єктивним, еротичним зображенням часто спотворених частин тіла, спотвореним автопортретам і амбівалентним фігурам, які часто зображуються в насичених кольорах. Участь Клементе у Венеціанській бієнале 1980 року привернула до нього міжнародну увагу. Його швидко стали розглядати як одного з лідерів «повернення до фігуративності», яке в Італії називають трансавангардизмом та неоекспресіонізмом у Сполучених Штатах. Це визнання співпало з переїздом Клементе до Нью-Йорка.

Франческо Клементе працює в різних техніках, не тільки в живописі: малюнок, фотографія, фреска. Його яскраве мистецтво позбавлене драматизму, але він має смак до розкоші («портрети» 1980-х). У деяких творах дивним чином поєднуються комічне і гротеск ("Пара зарплат", 1978). Криві лінії, часто узагальнюючі композиції Клементе, передають характерне для нього сферичне сприйняття простору, засноване на традиціях східного мистецтва (Додаток1, рис.1.3).

Картини Міммо Палладіно, наповнені символами та натяками, геометричні знаки зливаються з образними мотивами, особисті образи поєднуються з міфічними символами. І всі деталі, фрагменти об'єднані в єдину тотальну насичену поверхню (Додаток1, рис.1.4). Наприкінці сімдесятих Палладіно переїхав до Мілана, де пізніше викладав мистецтво в школі Ліцео. Міжнародний інтерес до його творчості та творчості інших молодих італійців зростав, і в 1980 році на пересувній виставці були представлені роботи Сандро Кіа, Франческо Клементе, Сандро Куккі, Нікола Де Марія та Палладіно у трьох музеях Європи. Палладіно виходить за рамки суто живопису і з 1983 року захоплюється скульптурою (його перша робота «Закритий сад» зараз знаходиться в музеї сучасного мистецтва Каstellо-ді-Ріволі в м.Турин) та гравюрою. Його основна концепція завжди мальовнича, навіть якщо вона тривимірна, як у випадку «Без назви», з використанням геометричних елементів.

У творчості Гарусти надзвичайно яскраво проявляється ще одна характерна риса постмодернізму — надмірність. Його пристрасть до використання різноманітних стилів і манер найрізноманітніших епох не знає кордонів. У роботах Гарусти можна знайти сліди таких художників, як Тіціан, Тінторетто, Ель Греко, Пуссен, Сезанн, Де Кіріко, Пікассо, Дюшан та багатьох інших. Таке стилістичне перевантаження чи безмежний полістилізм часто призводить до розмивання стилю самого Гаруста, до знеособлення його творчості (Додаток1, рис.1.5). На прикладі «Святої Касільди» Гаруст розмірковує про ще одну важливу властивість живопису, пов'язану з нерухомістю та статичністю живописного зображення. У картині «Сурбарана» немає видимого руху, дії чи жесту. Художник ніби зупиняє час. Проте ця зупинка часу разом із нав'язливою присутністю матерії, невіддільної від руху й течії часу, дає глядачеві особливе відчуття — відчуття вічності. Гаруст робить висновок, що

«живопис має значну перевагу перед кіно та іншими видами мистецтва в тому, що він позачасовий». Це дозволяє нам доторкнутися до вічності.

Серед найкращих досягнень Гарусти — ілюстрації до «Божественної комедії» Данте. При цьому велика фантазія і несподівані асоціації Гаруста не суперечать твору Данте, оскільки він сам носить багатовимірний, енциклопедичний характер, в ньому стають можливими і відбуваються неймовірні події. Багата міфологія, кола пекла і картини раю, побачені очима Данте, Вергілія і Беатріче, дозволяють Гарусту багато сказати про сучасне життя, роблячи це мовою живопису. На відміну від багатьох інших постмодерністських художників, Гаруст, використовуючи прийоми іронії, пародії, цитування, наслідування, гротеску, не схильний обмежувати призначення сучасного живопису лише цим.

Джуліан Шнабель є помітною фігурою серед художників-неоекспресіоністів. На початку 1979 року Шнабель провів свою першу персональну виставку в галереї Мері Бун в Нью-Йорку. Картини Шнабеля 1980-х років, переважно дуже великі, створювалися нашвидкуруч і мали достаток матеріалів і стилів. В якості полотна художник часто використовував лінолеум, оксамит, шкури тварин. З картин з'являлися різні предмети. Наприклад, оленячі роги, як на картині «Фон: слава, честь, привілей, надія», 1981. Шнабель створював колажі, з цитатами старих майстрів, іноді дитячими картинами (Додаток 1, рис. 1.6).

Картини і скульптури Шнабеля виставлялися по всьому світу: в музеях Амстердама, Лондона, Парижа, Нью-Йорка, Мюнхена, Брюсселя, Барселони, Торонто, Венеції та входять до колекції Музеїв сучасного мистецтва. Джуліан Шнабель став наймолодшим художником на легендарній виставці New Spirit in Painting у Королівській академії мистецтв у Лондоні.

Постмодерністські художники прагнули відродити не зовнішні ознаки класичного мистецтва, а його якісну природу — цілісність світогляду. Використовуючи живописну мову авангарду, вони втілили у фарбах сучасний варіант міфу про Всесвіт. Такі спроби помітні у вражаючих композиціях італійців Сандро Кіа («Блакитний грот», 1980) та Енцо Куккі («Без назви»); у пластикових пазлах американця Джуліана Шнабеля («Король дерев», 1984). Німецькі неоекспресіоністи працювали в тому ж ключі, шукаючи несподівану точку зору на світ. Ансельм Кіфер досяг цього завдяки дивовижно динамічним перспективам у поєднанні з чіткістю деталей («Суламіфь», 1984); «Млин горить. Ріхард», 1988); Георг Базеліц просто виставив свої картини догори ногами .

1.2.Формування та поширення ідей трансавангарду в Україні в 1980-1990-х рр

У Радянському Союзі постмодернізм почав з'являтися лише з початку 1980-х. У СРСР тоталітарна система управління державою здійснювала контроль за всіма сферами життя нашого суспільства та кожної людини, навіть до особистого життя.

Офіційним мистецтвом на той час був соціалістичний реалізм, який вихваляв пануючий лад. Усі інші напрями мистецтва відкидалися і знищувалися, художник був змушений приховувати своє справжнє ставлення до реальності, і продовжував творити «на благо Батьківщини». Постмодернізм із його свободою, нові віяння мистецтва проникали на територію СРСР нелегально. Утворювалися підпільні організації, проводились неофіційні виставки художників «андеграунду», які відкидали офіційне мистецтво та прагнули вільного вираження індивідуального погляду на світ. Тільки на початку 1990-х рр., з початком «перебудови», було піднято залізну завісу і на територію вже колишнього СРСР ринув потік інформації, який руйнував усталені уявлення та розширював свідомість мас. Перед художниками з'явився повний спектр стилів, стилістичних напрямів, течій усіх епох, включаючи сучасність. Таким чином, постмодернізм, який активно розвивався в країнах західної Європи, починаючи з другої половини ХХ століття, не виник природним чином усередині культурного організму України. Риси постмодерного світосприйняття були привнесені художниками в українське мистецтво у вигляді культурного діалогу з майстрами західних країн.

Історія українського мистецтва поділяється на періоди, що характеризуються своєрідними ідейно-художніми зрушеннями. Отже, наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років настали часи «перебудови», занепаду радянських часів, здобуття Україною незалежності. Водночас у

вітчизняному мистецтві починається новий етап, який називають «ноювою українською хвилею» чи «трансавангардом», який привернув велику увагу до українського образотворчого мистецтва, поєднавши його зі світовими проблемами та контекстами.

У культурному просторі України постмодернізм розвивається лише після початку «перебудови». У великих центрах, таких як Київ, Харків, Львів, Одеса, виникли колективи художників, які розвивали постмодерністські ідеї. Незважаючи на значний інтерес до цього напрямку, він не посідав панівного місця серед майстрів образотворчого мистецтва. Вивчення цієї теми зараз є особливо важливою для історії мистецтва України, оскільки митці, які після падіння тоталітарного режиму змінили культурний простір нової вільної держави, своїми творами сформували нові погляди та концепції в мистецтві, продовжуючи жити і творити. В Україні він базувався на ідеях соціалістичного реалізму та орієнтації європейського мистецтва з його концепціями, тому його український варіант був принципово іншим.

Українські митці дізналися про трансавангард через кілька років після появи і поширення цього терміну, але довгий час знання про нього залишалися поверхневими. Ось як про це згадує Олександр Ройтбурд, якого називають батьком українського трансавангарду: «Я чув цей термін ще на початку 1980-х, у 1982 чи 1983 році. Потім італійський теоретик мистецтва і куратор Ахілле Боніто Оліва показав роботи художників-трансавангардистів на Бієнале 80-х, у журналі «Творчість» з'явилася стаття «Трансавангард на Венеціанській бієнале». Як ідеологія це почало формуватися в 1987 році, коли мистецтвознавець Олександр Соловйов дав усім для читання російськомовну брошуру з рваною обкладинкою і без титульного аркуша, в якій критикували ідеї Ахілле Боніто Оливи з розлогими цитатами з його текстів. Всі вивчили це

напам'ять. Але цікаво, що роботи самих трансавангардистів ми не бачили. Лише одного разу Арсен Савадов витяг із-за пазухи вирвану з журналу картинку, меншу за пачку сигарет, із репродукцією Міммо Палладіно: Це була перша робота художника-трансавангардиста, яку я побачив. ... Я очікував більшого, але мені сподобалося. І це вже не було те, що ми хотіли б наслідувати, тому що на той час ми всі вже відбулися як художники» [21].

Згадуючи про труднощі вибору між концептуалістичним напрямком, в якому рухалися одеські художники, і живописним, що пов'язаний з трансавангардом, Ройтбурд підкреслює роль Арсена Савадова у вирішенні внутрішнього конфлікту: «з одного боку, я вмів і любив займатися живописом, з іншого дружив в Одесі з Сергієм Ануфрієвим, Юрієм Лейдерманом, Льонею Войцеховим та іншими учасниками «Одеської групи». Їхня ідеологія була мені набагато ближче, ніж та, в якій були мої картини. І я не міг відмовитися від мальовничого драйву, виразності. Арсен Савадов допоміг мені примирити ці сторони» [16].

Справді, Арсен Савадов мав великий вплив на митців, яких разом з Олександром Ройтбурдом на різних етапах творчості найчастіше називають українським трансавангардом. Це були митці, пов'язані зі сквотом на вулиці Паризької комуни: Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Валерія Трубіна, Дмитро Кавсан, Леонід Вартиванов, Василь Цаголов, а також Сергій Панич. Усі вони наприкінці 1980-х років займалися динамічним виразним фігуративним живописом, створюючи великогабаритні полотна, сповнені міфічних і фантастичних мотивів та цитат із класичного живопису. Прикладом такої живописної манери стала робота Арсена Савадова та Георгія Сенченка «Печаль Клеопатри» (Додаток1, рис.1.7), представлена на Всесоюзній виставці молодих

художників «Молодь країни» в Москві 1987 року – одній із ключових виставок молодих українців митців. На картині жінка на тигрі стрибає через безлюдну пустелю. Сюрреалістичний пейзаж і тигр у стилі мрій Сальвадора Далі в поєднанні з прямим посиланням на «Кінний портрет інфанти Бальтазара Карлоса Веласкеса, спотворені пропорції, несподівані деталі, такі як червоний контур навколо тигра та дивні пасма вовни - все це викликало хвилю дискусій і навіть обурення серед критиків, але настільки захопило молоде покоління митців, що деякий час їх називали постсавадистами [44].

Важливим моментом у презентації творчості молодого покоління українських митців, що докорінно відрізнялися від офіційного пізньорадянського мистецтва, стала Всесоюзна молодіжна виставка 1988 року в Манежі в Москві. Павільйони цієї виставки були розділені за національним принципом, а український павільйон отримав багато позитивних відгуків. У виставці взяли участь Арсен Савадов з «Меланхолією», Георгій Сенченко з «Сакральним пейзажем Пітера Брейгеля» (Додаток1, рис.1.8), Олександр Гнилицький з «Дискусією про таємницю» (Додаток1, рис.1.9), Олександр Ройтбурд, Валентин Раєвський, Василь Рябченко, Сергій Ликов, Павло Керестей, Сергій Панич, Валерія Трубіна, Дмитро Кавсан, Олег Голосій, Костянтин Реунов, Роман Жук та інші. Після цієї виставки відомий московський критик Леонід Бажанов охарактеризував українське мистецтво як «необароко трансавангардного типу» [12].

Наприкінці 1989 року в журналі «Декоративне мистецтво СРСР» у спеціальному розділі «Кут-12» з'явилася добірка статей про молоде українське мистецтво, у редакційній передмові до якого «нова українська хвиля» називалася «надзвичайно оригінальний варіант європейського трансавангарду». Добірку склали статті критиків і тексти самих

художників. «Апокриф» Арсена Савадова та Георгія Сенченка, «Сім'я Оливи» Олександра Гнилицького, «Про душевне в мистецтві» Олександра Ройтбурда та Михайла Рашковецького стали програмними висловлюваннями, які згодом аналізувалися критиками та мистецтвознавцями та розібрали на цитати. Саме тут Ройтбурд і Рашковецький, полемізуючи з московським концептуалізмом, протиставили йому мистецьку Україну – лагідну, привітну й надмірну Україну, яку називають ілюзорною Небесною Італією[16].

Сергій Ануфрієв у статті «Київ як культурна модель» розвинув цю метафору і створив ще один популярний троп, говорячи про «м'ясні прояви київської ментальності». Поряд із майже поетичними текстами митців критики Костянтин Акінша, Олександр Соловійов та Володимир Левашов розмірковували над тим, чим київська мистецька ситуація відрізняється від московської, що передувало виникненню «гарячого постмодернізму» в Києві та як він розвиватиметься далі[50].

Через Ройтбурда київські ідеї знайшли послідовників в Одесі. Ось як про це згадує сам Ройтбурд: «Я привіз брошуру [про трансавангард] на тиждень в Одесу і дав Василю Рябченку та Сергію Ликову прочитати. Після цього ми пішли до куратора Михайла Рашковецького і сказали, що нам потрібен ідеолог. Дали йому статтю, потім довго переконувалися, що всім нам потрібно стати трансавангардистами» [16]. Вже в 1989 році в Одесі відбулася виставка «Після модернізму I», через рік – «Після модернізму II», на якій були представлені роботи Сергія Ликова, Євгена Некрасова, Олександра Ройтбурда та Василя Рябченка, що поєднують характерні трансавангардні риси. Сергій Кусков, характеризуючи творчість одеситів, говорив про їх «діонісійську непристойність у стосунках із схвильованими архетипами, оргійну агресивність при входженні пухкої, бурхливої істоти скульптурно-барвистої плоті в

сукупність «міфотіло» самого мовлення» [54]. Цей опис, як може, ілюструє принципову відмінність творчості згаданих митців від уже визнаного на той час в Одесі концептуалізму.

Незважаючи на сенсаційність і подальший стрімкий розвиток, трансавангард як ідеологія, тобто як програмне керівництво митців, проіснував в українському контексті недовго. Уже в 1991 році Костянтин Акінша в одному з цитованих пізніше текстів «Вінок на могилу українського постмодернізму» підсумував те, що зробили українські художники після успіху виставки на Манежі 1988 року. Акінша почав з очевидного факту: уявлення українських митців про трансавангард і постмодернізм були дуже поверхневими. Це, а також довготривала орієнтація на Савадова, який тримався на боці неофітів, стало причиною «гріхів», які завели українських постмодерністів у глухий кут. Акінша говорив про «гріх краси» в декоративних роботах Василя Рябченка, «гріх наївності» Голосія, що не виріс з дитячої манери письма, «гріх серйозності» Сергія Панича, Сергія Ликова. і Валерії Трубіної, які намагаються філософствувати і пишуть «глибокодумні» твори і «гріх інтелектуалізму» Ройтбурда, який, здається, боїться, що «його можуть запідозрити в простоті» і тому переповнює свої твори цитатами з усіх філософів. Завершуючи цей список, критик констатував кінець колективної хвилі та початок окремих шляхів її учасників [2].

Мотиви навіть дуже поверхневого звернення молодих українських живописців до західних ідей правильно роз'яснює Марта Кузьма у передмові до каталогу виставки «Ангели над Україною» 1993 року: «Ці художники не так визначилися за теорією трансавангардизму Ахілле Боніто Оліва, до якої входив скоріше Кіа, Куччі, Клементе, до нього зверталися за його візуальну мову і можливість, яку він надав, щоб відступити від скрипучого догматизму, нав'язаного в Художньому

інституті. Таким чином, вони сприймали підтекст [в оригіналі — *sublime*] і іронію» [11].

Коли А.Б.Оліва приїхав до Києва в 1996 році, «від трансавангарду залишилися лише спогади». Як згадує Ройтбурд, в Україну він приїхав у дев'яностих, коли український трансавангард уже закінчився. Йому сказали, що він тут був, Оліва був дуже здивований.ніхто в цю течію з доброї волі записуватися не хотів. І українські художники вступили до його лав добровільно, хоча не дуже розуміли, що роблять, і це було для нього шоком» [16]. Навіть Соловйов, який свого часу був провідником ідей трансавангардного живопису серед молодих українських художників, у статті 1999 року назвав орієнтацію на представників цього мистецького напрямку «недавнім напівсвідомим потягом».

Востаннє трансавангард ожив у 2010–2011 роках, коли в Центрі сучасного мистецтва М-17 проходили виставки «Сім'я Оліви» та «Італійський трансавангард», куратором останньої був сам Оліва. Перша – це строката колекція робіт українських митців, друга – тих самих італійських трансавангардистів, про роботи яких колишні самопроголошені українські трансавангардисти свого часу лише чули.

З кінця 2000-х років термін «трансавангард» мало використовувався в мистецтвознавстві та кураторських текстах для позначення творчості художників, які свого часу ідентифікували свою приналежність до цього напрямку. Більше того, самі ці митці вже давно не називають себе трансавангардистами. В академічному мистецтвознавстві цей термін закріплюється і терміни «українська нова хвиля» та «українське необарокко» стають поширеними поняттями, що окреслює творчість широкого кола митців Києва та Одеси кінця 1980-х – поч. 1990-х років.

Трансавангард, як зазначає Соловйов, став брендом. Те ж саме стверджує Ройтбурд, який одним із перших надихнувся ідеями італійців: «Час пройшов і те, що спочатку здавалося проривом у системі, перетворилося прямо на товар, а тепер також перетворюючись на добротний антикваріат. Це доля будь-якого бунту, що його ангажує суспільство споживання...» [16].

Найцікавіші українські художники посмодернізму, художники, які визначились як трансавангардисти в 1980-1990-ті роки (а сьогодні є метрами актуального мистецтва): В.Трубіна, А.Савадов, О.Гнилицький, Г.Сенченко, О.Голосій, К.Проценко, Г.Вишеславський, Д.Кавсан, О.Ройтбуд, В.Рябченко, С.Ликов та ін. Художників цього напрямку в Україні також називають художниками «Нової хвилі».

Основний пошук митців у 90-х роках здійснювався у сфері ірраціонального та суб'єктивного. Інтуїція, «духовний зір» отримали привілеї. Це характерно як для творчих колективів "Седнів I", "Седнів II", так і для гуртка «Паризька комуна» (ідеолог О.Соловйов), а також для одеситів, які на III Міжнародному фестивалі мистецтв (1998) презентували проект «Тихий карнавал підсвідомості» (Л. Нестеренко, В.Овсейко, Р.Гарасюта, В.Харченко). З підсвідомості художника - на полотно, з полотна - через очі і свідомість. - у підсвідомість глядача. Це вічний шлях мистецтва – тихий карнавал підсвідомості. Психологічний напрямок творчості об'єднує творчість іншої групи одеситів (В.Гончара, В.Гончарової, Р.Іллічова, Е.Кульчик, О.Станкова), яка також була представлена на III Мистецькому фестивалі. Їхні роботи переплітаються, доповнюючи один одного, світ справжній і ідеальний, свідомість і підсвідомість. Спільним є прагнення до пізнання світу в його цілісності, чуттєвому і надчуттєвому, відчутному і тонкому.

У мистецтві 90-х немає спокою, умиротворення, але водночас; негативізму критики також немає. У мистецтво вступило нове покоління молодих людей, вони досить мудрі, знаючі ціну правди. Ці митці володіють сучасною міжнародною художньою мовою, їхні рухи специфічні, породжені внутрішнім культурним контекстом; без чого вони не можуть бути повністю розкриті й почуті. Загалом факт спілкування вітчизняного та зарубіжного мистецтва видається симптомом нормалізації художньої ситуації. Трансангард міг стати входом у міжнародний контекст, але він закінчився занадто швидко, і держава нічого не зробила для його підтримки, вивчення та архівації.

Висновки до першого розділу

Аналізуючи мистецтво трансавангарду як явище, можна сказати, що в будь-якій країні, де б він не з'явився, він був різним. Це пов'язано з різними соціальними, політичними та економічними чинниками, які по-різному впливають на мистецтво країни. Проте незмінним є бажання вийти за межі локального контексту, відкрити нові горизонти, відновити традиційний живопис та звернутися до традицій минулого. Метою трансавангардного мистецтва було не просто вийти за межі авангарду, а змінити його.

Естетичне визначення трансавангарду, як напряму постмодерністського живопису, полягає в новій живописності, образності, виразності, яскраво вираженому особистісному принципі та вільному поєднанні художніх стилів минулого. Загалом, постмодернізм у живописі демонструє вже звичний еkleктизм, змішання стилів і манер, захоплення цитатами та запозиченнями, іронією та пародіюванням, звернення до міфології та минулого і водночас їх розчинення в сьогоденні.

На ілюстраціях робіт італійських трансавангардистів видно основні риси цього напряму. На основі досліджень Боніто Оліви та вивчення розробок італійських (як попередників) митців кінця 1970-х років трансавангард у чистому вигляді можна охарактеризувати так:

- звернення до різних традицій у мистецтві та стилях, інтерпретація їх відповідно до власного стилю;
- християнські чи язичницькі образи;
- використання іронії, пародії;
- алюзії на події з літературних творів, кіно чи історичних фактів;
- використання архетипів;
- реалізація особистих мотивів у розповіді твору;

- переважно це образи/фігури людини, яка опинилася в загадковій чи незрозумілій ситуації;
- переважно великі формати (від двох метрів по більшій стороні);
- поєднання знаків і символів;
- перевага живопису над графікою;
- перевага двовимірного об'єкта, а не об'ємного[34].

Підсумовуючи, можна виділити ще кілька виразних ознак постмодерністського мистецтва: постійне звернення до різних історичних форм культури, активне впровадження різних художніх систем у твори, тяжіння до полісемантизму та полістилізму, завищена увага до чужого тексту («цитатність»), відсутність єдиного «Я» героя; уникнення фіксованого стилю, ідейної, моральної домінанти; наявність «розірваної» свідомості; роздробленість, зовнішня «сирість» форми художніх творів.

Розділ 2. Становлення творчості Валерії Трубіної наприкінці 80-х – початку 90-х років ХХ ст.

2.1. Формування художніх сквотів та творчі досягнення художників сквоту "Паркомуна".

Сквот – це будинок, який тимчасово займають мешканці, які не мають на нього офіційних прав. У 1980-х – на початку 1990-х років у Москві, Ленінграді, а потім і в Києві сквоти відіграли важливу роль у розвитку незалежного альтернативного мистецького середовища. У сквотах відбувалися найважливіші події нонконформістського мистецтва та мистецтва часів «перебудови».

Художники практикують колективний гуртожиток з початку 20 століття, коли в Парижі з'явився знаменитий сквот «Вулик», в якому працювали Фернан Леже та Амедео Модільяні, Марк Шагал, Хаїм Сутін та багато інших зірок мистецтва початку минулого століття. У другій половині ХХ століття, на хвилі культури Нью Ейдж, несанкціоноване поселення покинутих будівель в Сан-Франциско, Мілані та інших містах світу стало епідемією. Скандальну славу завоював легендарний сквот Християнія, заснований в Копенгагені в 1971 році. Християнія існує досі, з розсадника бунту вона давно перетворилася на туристичну визначну пам'ятку, що представляє собою своєрідний мистецький «Китайський квартал» - частково самокеруючий квартал столиці Данії з населенням близько тисячі чоловік. Бунтівний дух час від часу там проявляється і сьогодні, про що нещодавно засвідчили сутички з поліцією. У Нью-Йорку в середині 1980-х років саме в сквотах Іст-Віллідж народилася нова художня мова — «естетика Санта-Клауса», американський варіант мови «нових диких».

Сквоти існували і в Москві з середини 1980-х років. Майже всі вони пов'язані з історією сучасного українського мистецтва; тут жили й творили митці української діаспори. Багато з них повернулися в Україну в першій половині 1990-х років і збагатили місцевий контекст своїм досвідом – маргінальне положення митців між кількома культурами давало їм інформаційну перевагу.

У СРСР першим сквотом був «Дитсадок» (1984–1986) (Додаток2, рис.2.1). Розміщувався він в порожньому будинку дитячого садка в Москві в Хохловському провулку. Там працювали Андрій Ройтер, Герман Виноградов, Олександр Іванов, Олександр Градобоев і Микола Філатов. У «Дитсадку» пройшло багато виставок і художніх акцій за участю художників із різних міст СРСР. Крім мешканців сквоту, там виставлялися Ірина Нахова, Наталія Абалакова, Анатолій Жигалов та Сергій Мироненко з Москви, Тимур Новіков, Африка і Олег Котельніков з Ленінграду, Ігор і Світлана Копистянські зі Львову та багато інших. «Дитсадок» функціонував як художні майстерні, виставкові зали, літературний клуб, концертний майданчик, приміщення для показів авангардної моди. Там відбувалися концерти Віктора Цоя і Жанни Агузарової та перша демонстрація «паралельного кіно». Атмосферу «Дитсадка» відтворює відомий фільм Сергій Соловйова «Асса»[44].

Одним із найвідоміших сквотів епохи «перебудови» є «Фурманий»: крихітний житловий будинок у Фурмановому провулку в Москві (існував з весни 1986 р. до зими 1989/1990 рр.). У ньому працювали Юрій Альберт, Сергій Мироненко, Вадим Захаров, Андрій Філіппов, Свен Гундлах, Костянтин Звездочетов. У «Фурманному» жили і працювали художники з України Костянтин Реунов, Яна Бистрова, Олег Тістол, Марина Скугарєва, Леонід Войцехов, Сергій Ануфрієв, Ігор Чацкін, Юрій Лейдерман, Олег Петренко, Людмила Скрипкіна, Лариса Резун-

Звездочетова. Леонід Войцехов згадував: «На Фурманному було своє життя — робилися великі виставки, якісь об'єднання. Було об'єднання “Ермітаж”, яке після трьох виставок на Беляєва розпалося, був знову-таки весь «лівий фронт», було своє паралельне життя, дуже інтенсивне» [44].

Після закриття будинку на Фурманому в грудні 1989 р. деякі художники заснували сквот на Чистих прудах у Москві, який проіснував до 1995 р. Там, у майстерні Леоніда Войцехова, розмістилася галерея «ЧП» (1991–1992) під керівництвом Фаріда Богдалова, Георгія Літичевського та Віктора Мізіано. Окрім виставок місцевих художників, у «ЧП» проходили міжнародні виставки та персональні проекти Франца Веста, Харлампія Г.Орошакова тощо.

У 1989 році художники захопили будинок XIX століття в Банному провулку, покинутий мешканцями перед знесенням. Це сталося завдяки колекціонеру Миколі Корнілову, який заснував у сквоті галерею «Нікор» та асоціацію «Мистецтво народів світу». На щастя, будинок простояв досить довго, доки восени 1994 року не спалахнула пожежа. У присадибних і прилеглих провулках художники створювали середовище, перформанси та робили ленд-арт. Серед мешканців сквоту були представники багатьох народів СРСР, які в пошуках своєї долі приїжджали до Москви: артисти з Грузії, Вірменії, Азербайджану, Казахстану, Узбекистану, Білорусі, України. Усі мали свої погляди на мистецтво і активно їх відстоювали. Деякий час тут працювали художники з Італії та Франції. Були й кияни – В'ячеслав Ілляшенко, Гліб Вишеславський, Людмила Ковальчук, Олена Марійчук, Галя Москвітінна та інші. Художники зі сквоту на вулиці Пушкінській (Санкт-Петербург) і група «Клуб 1/1» (1989–1993; художники Олексій Алексієв, Тетяна Добер, Богдан Мамонов, Антон Литвин, Гліб Вишеславський, Петро Маслов, Тетяна Машукова) брали участь у спільних виставках, Аладдін

Гарунов, Тетяна Азізова, Олексій Беляєв, Кирило Преображенський, мистецтвознавці Сергій Кусков та Наталія Брилінг. Виставки та акції клубу притаманні постмодерністському порівнянню культурних архетипів різних часів в єдиному експозиційному просторі (виставка «Ватикан» (1993 р.), стенд Московського ярмарку «Арт МІФ-III» (1993), інші виставки).

Значний вплив на мистецьке життя початку 1990-х років мали сквоти в Трьохпрудному провулку (1991 – 1994). На тлі митців «старого» московсько-одеського «Фурманого» (багато з них переїхали в «Трьохпрудний»), все більшу роль відігравали художники з Ростова-на-Дону та Києва. Протягом 1991 - 1993 років діяла «Галерея в Трьохпрудному», яку заснували Костянтин Реунов (Київ) та Авдій Тер-Оганян (Ростов-на-Дону). Також галереєю опікувалися Валерій Кошляков, Вадим Фішкін, Ілля Кітуп. У 1991-1992 роках акції в галереї відбувалися щочетверга і мали великий художній відгук. Це були радикальні за естетикою та соціальні за змістом перформанси та середовища, які містили нові на той час елементи інтерактивної взаємодії з глядачем, наприклад, «Милосердя» (1991) Костянтина Реунова та Авдія Тер-Оганяна. Замість предметів у галереї бездомні сиділи на підлозі й просили милостиню. На колективній виставці «Море водки» (1991) демонструвалися полотна, на яких були зображені збільшені етикетки горілчаних пляшок, а горілка пропонувалася відвідувачам у необмеженій кількості. Під час кампанії Реунова «Лузга» (1991 р.) автор на тлі читань і зображень фіктивних грошей заявив: «Я зобов'язуюсь виплатити на вимогу власника суму, що символізує цю банкноту». Під час вистави «Назустріч об'єкту» (1991) Авдій Тер-Оганяна напівоголий артист безперервно пив горілку, поки не впав на підлогу і перетворився на «об'єкт» [66].

Художники з Трьохпрудного влаштували експозиції в інших залах та на противагу політизації телебачення та суспільного життя, пропонували малюнки, що зображують дозвілля — риболовлю, подорожі, танці. У 1991 році виставка, ініційована Юрієм Соколовим та співкуратором якої був Авдей Тер-Оганян, експонувалася у Львові в Музеї Леніна. У виставках художників Трьохпрудного гуртка брали участь багато художників з України, зокрема Сергій Ануфрієв, Володимир Федоров, Ігор Каміник, Павло Фоменко, Леонід Войцехов, Лариса Резун-Звездочетова, Ігор Чацкін, Яна Бистрова, Костянтин Реунов, Олександр Харченко. та інші.

Не менш активно мистецьке життя розгоралося і в «Заповіднику мистецтв на Петровському бульварі» (1989-1996), який заснував художник Петлюра (Олександр Ляшенко). Працювали та брали участь у виставках група «Север», Герман Виноградов, Олексій Тегін, Святослав Пономарьов, Павло Ліла, Алла Аловна, Олександр Осадчий, Сергій Лисак, Тетяна Морозова, Гліб Вишеславський, група «Ля-ре» та інші. Сквот розташований на величезній території з багатопверховими будинками XIX століття і трьома прилеглими дворами. У ньому була своя галерея, музей Германа Виноградова, бар із виключно медичним та операційним обладнанням замість склянок і виделок, магазин сувенірних виробів із непотребу. У сквоті також експонувалося багато художників з України (Петлюра, Аристарх Чернишов, Ростислав Єгоров, Гліб Вишеславський, Сергій Ануфрієв та ін.).

Серед виставок, акцій, концертів, фестивалів і перформансів, які відбувалися в сквоті чи не щовечора, слід назвати як найбільший фестиваль «Місцевий час» (1993). Фестиваль зібрав артистів з багатьох міст СНД та різних сквотів Москви та Санкт-Петербурга.

У 1991 році Сергій Ануфрієв створив арт-групу «Облачная комиссия», яка в 1993 році брала участь в альтернативному проєкті Венеціанської бієнале «Дамоска» від галереї «Спров'єрі» під кураторством Джанчинто Ді П'етрантоніо. Повернувшись з Венеції, група працювала і виставлялася в сквоті «Заповідник мистецтв на Петровському бульварі». Там також було організовано багато спільних проєктів та показів альтернативної моди з німецькими та голландськими артистами. Незважаючи на популярність художників і популярність виставок у сквоті, у 1996 році художників виселили, а будівлі знесли.

У більшості цих сквотів, де жили артисти, поступово було налагоджено приймати і, по можливості, давати місце для роботи колег з інших сквотів з різних міст і країн. Цей звичай є одним із важливих елементів, які відрізняли спільноту альтернативного мистецтва від інших груп і спільнот художників.

Більшість презентацій українських художників, представників сучасного мистецтва в Москві в 1988-1993 роках проходили в сквотах. Частіше це були середовища, інсталяції, перформанси з рисами карнавальної ексцентричності й епатажності.

У цей час митці «української нової хвилі» активно освоюють естетику постмодернізму, яка була сприйнята в Києві у формі італійського трансавангарду. Захоплення трансавангардом було майже самотньою рисою, яка об'єднувала тодішніх митців, і без того розділених конкуренцією, і втомлених від того, що вони змушені жити разом в одному будинку, який перетворився на якусь велику комунальну квартиру. Трансавангард дозволив художникам не залишати звичні матеріали (полотно, олія) і дистанційно гратися на будь-які теми – від соціально-критичних до релігійних. На полотнах Сергія Панича, Олега Голосія, Валентина Раєвського, Леся Подерв'янського, офортах

скульптора Олександра Сухоліта можна побачити «виразну фугу рокалів», окремі «завихрення форм», а також алегоричні образи, які могли б апелювати до бароко. Так виникла прекрасна, цілком слухна теорія про відродження рис українського бароко у творчості митців «нової хвилі» [18].

Ідеальним приміщенням були старі багатокімнатні комунальні квартири в будинках з високими стелями. Саме їх почали заселяти. Перше поселення такого типу було на вул. Леніна, що існувала з кінця 1989 року до літа 1990 року, є справді «героїчною епохою» сквотерського життя «нової хвилі». Відтоді протягом наступних п'яти років історія новітнього українського мистецтва стала невіддільною від «комунального життя» – художники жили та працювали у виселених будинках, які чекали капітального ремонту в самому серці Києва. У цей час митці були ще максимально зосереджені на вирішенні творчих завдань, а півроку на Леніна за продуктивністю та викидом адреналіну стали одним із найплідніших періодів в історії покоління. На Леніна обжили цілий під'їзд – Олег Голосій, Лера Трубіна, Дмитро Кавсан, Юрій Соломко, Василь Цаголов та інші. Отримавши можливість розмахнутися, художники почали виготовляти монументальні полотна у великих кількостях. На Леніна Цаголов створив один зі своїх хітів — вертикальну восьмиметрову роботу «Запобіжні заходи».

Саме на період функціонування сквоту на вулиці Леніна припала ще одна знаменна подія – велика московська виставка українців, яку організував Марат Гельман. Виставка називалася «Вавилон», і ця дещо претензійна назва точно відображала ситуацію в культурі того часу – з одного боку, постмодерністське ставлення до змішування мов, а з іншого боку, розпад величезної імперії та супутнього «вавилонського» хаосу[25].

Виставка «Вавилон» відбулася взимку, а до літа 1990 року стало зрозуміло, що з майстерень на вулиці Леніна необхідно переїхати— нарешті в будівлі почався капітальний ремонт і звідти «попросили» художників. Стан дрейфу викликав тривогу, всі відчували, що ось-ось почнеться новий період. І це дійсно сталося, коли завдяки активності одного з членів тусовки на Леніна, художника Олександра Клименка, цілій групі вдалося безболісно і досить швидко переїхати в інший покинутий будинок – на вул. Михайлівській, яка тоді по-старому називалася своєю революційною назвою – вулицею Паризької комуни.

Сквот на вулиці Паризької комуни, 18а (Додаток2, рис.2.2,2.3) став легендою - сьогодні художників «нової хвилі» часто називають не інакше, як «митцями Паризької комуни». Ця назва по-своєму законна, бо так називали себе мешканці сквоту на Михайлівській, відкривши в 1991 році програмовану спільну виставку в залі Спілки художників на Володимирській вулиці.

На початку свого життя на «Паркомуні», «Парком», як скорочено називали сквот, артисти все ще зберігали творчий темп, заданий сквотом на Леніна. Однак поступово почала виникати інша лінія, пов'язана зі сквотом як місцем соціального спілкування. Сюди збиралися не лише художники, а й вся передова молодь міста – музиканти, поети, перші комп'ютерники, модники, перші колекціонери, галеристи, західні куратори, які цікавилися останніми тенденціями пострадянського мистецтва[10].

У Паркомі жила лише частина «партії»: Олег Голосій, Лера Трубіна, Олександр Гнилицький, Василь Цаголов, Юрій Соломко, Леонід Вартиванов, Олександр Клименко, Дмитро Кавсан. Частим гостем був харизматичний одесит Сергій Ануфрієв, який тоді входив до московської групи «Інспекція Медична герменевтика» і написав статтю «Київ як

культурна модель». Водночас західні критики звернули увагу на нову українську хвилю та на сквот «Паризька комуна». Саме тоді в американському журналі Art News з'явилася стаття про це явище.

Паризька комуна стала своєрідним епіцентром сквотерського буму. Але географія поселення митців «нової хвилі» не обмежувалася лише сквотом на вулиці. Паризька комуна. На початку 90-х найбільш богемним кварталом Києва був район радіальних вулиць, що безпосередньо прилягав до теперішньої Майдану Незалежності. Це був якийсь київський Сохо, з тією різницею, що в Сохо проживало близько 90 тисяч художників, а на вулицях навколо Майдану їх було максимум пару десятків. Але в якісному і символічному еквіваленті це був Сохо – квартал компактної богемної резиденції, куди всі ходили один до одного в гості, обмінювалися думками, обговорювали роботу і, звісно, розважалися. Коли ми говоримо про покоління Паризької комуни, не можна обійти стороною тему сексуального та психоделічного буму. Художники всіляко розширювали свою свідомість, і це сприймалося не як банальний декаданс, а як прихильність до актуальної філософії.

Саме на початку 90-х років населення колишнього СРСР почало відкривати для себе роботи Тімоті Лірі та Генрі Міллера, Карлоса Кастанеди та інших вчителів нової моралі. Турбота про граничні форми досвіду загалом характерна для художників усіх епох, а інтерес до новітніх фармацевтичних методів «виходу з самовладання» був характерний для американського поп-арту 60-х років. У Києві, на Паризькій Комуні, ерос і психоделіка переплелися і створили образ цього сквоту як місця абсолютної свободи від будь-яких обмежень.

Проте, вже в 1991 році творча продуктивність почала знижуватися. Художники, які на той час не особливо декларували свою ідейну єдність і не хвалилися своєю причетністю до певної спільної «хвилі», почали

повністю відмовлятися від тодішнього трансавангардного мейнстріму, не завжди досягаючи відчутних результатів на цьому шляху. Це дало привід Костянтину Акінші написати програмну статтю про долю покоління, яка мала красномовну назву «Вінок на могилу українського постмодернізму». Але те, що Акінші здавалося кінцем, виявилось лише «зміною шкіри» — інтерес «нової хвилі» до постмодернізму різко впав, складна метафоричність і багато прикрашений стиль бароко набридли, і настав час нової мови. Художники, особливо Голосій, мали новий наратив, новий сюжет став помітним у творчості Гнилицького, Цаголова, Мамсікова, Чичкана. Вони почали запозичувати естетику кіно та масової культури. Під впливом моди на відхід від живопису художники починають вводити у свої роботи предметні елементи. Лера Трубіна прикрашає роботу милим печивом, вставляє пластикові іграшкові очі для намальованого кота, Гнилицький у своїй інсталяції «Генерал Галліані», крім живопису, береться за «випікання» свого першого об'єкту — зображення жіночих статевих органів з формопласту із вставленими стразами, згодом викрадений з виставки. Все це буйство простоти має свою назву — естетика кьютізму — наївне і пряме спрощення, курс на навмисну дурість і створення «милого» мистецтва[29]. Квінтесенцією нових прагнень стала робота Олександра Гнилицького «Білочка» — порожнє полотно і посередині плюшева іграшка білка і лише тінь від неї, намальована фарбами.

Початок ринкового інтересу до покоління «Паризької комуни» припав на час, коли гроші як такі практично зникли з обігу. У країні введені купони, величезні брикети яких швидко знецінювалися в ході перманентної інфляції. Через таку нестабільність банкнот відносини художник-колекціонер повернулися до середньовічних форм натурального обміну. За роботу художникам платили пральні та швейні

машини, холодильники, музичні центри та інше обладнання, яке на той час ще вважалося розкішшю.

Важливим етапом була участь українців у «московських сезонах», які хронологічно збігалися зі здобуттям Україною незалежності. Одним з найяскравіших проектів тих років стала виставка Олега Голосія, яка в жовтні 1991 року проходила в Московському Центральному будинку художника галереєю «Регіна». Експозиція, придумана колишнім киянином Олегом Куликом, передбачала повну відмову від традиційного розміщення картин. Усі вражаючі полотна Голосія поклали на спеціальні візки, до них прикріпили дзвіночки, а під їхні дзвіночки маленькі діти в строгих чорно-білих костюмах розносили конструкції по залі, що вводило глядачів у стан, близький до захопленого спілкування. Не менший резонанс мала виставка Савадова і Сенченка, що відкрилася в ЦБХ за місяць після Голосія в тих же залах. Тут, зокрема, були показані «мавпи», мальовничі предмети, збільшені до величезних розмірів з цитатами з французьких гравюр 18 століття. Ця виставка засвідчила зміну, ускладнення образної системи цього дуєту, у тому числі завдяки розширенню арсеналу технічних і жанрових засобів. Крім розпису на полотні, автори також активно використовували шерографію на брезенті, малюнок на бронзовому папері, фототканину, гравіювання на металі, комп'ютер, принципи монтажу. Візуальний аскетизм, мінімізація ряду знаків, з одного боку, увійшли, що помітили критики, в інтригуючу парадоксально-діалогічну гру з ефектністю помпезно-тріумфальних інтонацій, як би гротескного монументалізму, з іншого. Подіями «московських сезонів» українських художників стали виставка Олександра Ройтбурда в Центрі сучасного мистецтва на Якиманці, а також спільний виставковий проект Гнилицького та Ануфрієва «За планом» у галереї на Автозаводській.

У березні 1992 року в новозбудованому виставковому залі Спілки художників на вулиці Горького відбулася виставка «Штиль». Цей проект, з одного боку, послужив поштовхом до великої виставки українських митців у Мюнхені «Постанестезія», що відбулася восени 1992 р., а з іншого, умовно ознаменував перехід покоління «нової хвилі» до завершального етапу його розвитку. Це була фундаментальна виставка, в якій брали участь не лише українські художники. На цій виставці з'явилися нові одеські імена – Ігор Гусев із його роботою «Подарунок», яка поєднала початок самої картини та об'єкта, Анатолія Ганкевича та Олега Мігаса з їхнім проектом «Їжа» – великими псевдомозаїчними полотнами, на яких цитувалися голландські натюрморти 17 ст. Навіть на свідомому, вербальному рівні експоненти виказали відхід від попереднього вектора, відхід від барокової вихри та трансавангардної бурі. Тому виставку назвали «Штиль» — мистецтво перейшло від неоекспресіонізму в більш спокійне, прохолодне русло, а сам текст виставки мав дуже симптоматичну назву — «Померле мистецтво» [19].

Після програмної виставки «Штиль», «Паризька комуна» та сусідні сквоти продовжували відігравати роль епіцентру мистецького та богемного життя Києва. Сюди приїжджали мистецтвознавці, західні куратори, на яких вплинула мода на пострадянське мистецтво початку 90-х і які часто бували в столиці вже незалежної України в пошуках «свіжої крові». Це був час, коли європейські інституції змагалися, щоб «розбивати» нові території, здобувати лаври відкривачів нових талантів. Одним із цих кураторів-слідопитів був німець – Крістоф Відеманн, який прибув до Києва навесні 1992 року. У рамках офіційної «культурної програми» Відеманн випадково побував на виставці «Штиль» у виставковій залі Спілки художників по вул. Горького (сьогодні це ЦСМ «М17») і був під враженням від неї і самої «Паркоммуни» За фінансової

підтримки німецького автовиробника, однієї з дочірніх компаній концерну BMW із назвою «Spielmotor», Відеманн через деякий час повернувся до Києва. Цього разу з конкретною пропозицією: організувати виставку митців «нової хвилі» в Мюнхені, на баварській землі.

Німецький проект отримав загальну назву «Діалоги з Києвом». Він складався з двох виставок – перша з них була підготовлена на основі робіт відібраних у Києві, а експонати для другої мали створюватися під час чотиримісячної мюнхенської резиденції. Відеманн самостійно підбирав учасників проекту і в результаті ядро «Паркомуни» та її «околиць» потрапило до Німеччини: Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Павло Керестей, Арсен Савадов, Георгій Сенченко, а також одесити Олександр Ройтбурд, Дмитро Дюльфа та київський графік Олександр Друганов, якому в проекті відведена роль дизайнера каталогу виставки та фотолітописця.

Чотири місяці в Мюнхені стали важливим етапом для художників, більшість з яких ніколи раніше не виїжджали за межі Союзу, що щойно розпався. Перша виставка «Діалоги з Києвом-1», яка відбулася в головному залі «Вілли Штук» одразу після приїзду групи до Мюнхена, у вересні 1992 року, мала акцент на трансавангардизм. Це й не дивно, адже, як ми вже говорили, він складався з речей, відібраних Відеманном у «Паризькій комуні» [48].

Але вже другий проект PostAnaesthesia, який демонструвався спочатку в мюнхенській міській галереї на Лорхарінгерштрассе з грудня 1992 по січень 1993 року, а потім у Лейпцизькому Грассімузеї, продемонстрував, який великий якісний стрибок зробили художники менш ніж за чотири місяці свого європейського проживання.

А трохи пізніше відбулася знаменна подія – вся група вирушила на дев'яту «Документу». Як відомо, Documenta – одна з найважливіших виставок у світі візуального мистецтва, яка проходить кожні п'ять років у німецькому місті Кассель і визначає сучасний вектор мистецтва на роки вперед. У Касселі на українських живописців чекав великий сюрприз, до якого, втім, вони були вже частково готові – живопису там практично не знайшли. У центрі цих пошуків були просторові інсталяції, фотографія, нові медіа. Колосальний авторитет Documenta та розрив між власними практиками та сучасними тенденціями спонукали наших художників зосередитися на «внутрішній модернізації» та надихнули перейти до активної творчості.

Найшвидше адаптувався до нових умов Олег Голосій, який одразу став жити у терміналі, відведеному під майстерні. Йому не довелося змінюватися самому, його рятувала спонтанність і експресія, з якою він, як і раніше, працював, створюючи нову картину майже щодня. Продовжуючи працювати в повітряній, нескінченній манері, придумуючи експозицію для «звітної» мюнхенської виставки, він, здавалося, пам'ятав досвід своєї виставки 1991 року в Московському ЦБХ, яка завдяки експозиційному ходу Олега Кулика перетворився на кінематичне шоу, і там він уже думав про інсталяційні категорії. У мюнхенській галереї він створив майже супрематичний простір, у якому полотна розташовувалися найнесподіванішим чином і виконували роль «декорацій», втягуючи глядача у своєрідне загальне поле уяви.

Усі митці, які на той час відходили від постмодерністської тяжкості, в Мюнхені почали працювати ще легше. Олександр Гнилицький тут почав робити цікаву і дуже художню графіку, а також малював гризайлі великими площинами незайманого білого полотна.

Арсен Савадов і Георгій Сенченко, відмовившись від монументального підходу, почали працювати над об'єктами в дадаїстському дусі. У Мюнхені дует створив абсурдистські квазіскульптури з пап'є-маше, інсталяцію з книжок і рейок із дитячого залізничного гарнітуру, інсталяцію з меблів, з ватою всередині та з характерною для цих авторів ідеєю порожнечі дзен. Павло Керестей також захопився інсталяцією, а Олександр Ройтбурд створив свій живописний сюрреалістичний цикл «Людвіг», натхненний сторінками баварської історії. Незважаючи на те, що Ройтбурд повністю не відмовився від живопису, в Мюнхені він також спробував пограти з космосом. Зокрема, на відкритті виставки в галереї на Лотрінгерштрассе, в рамках презентації циклу Людвіга, було задумано кінетичний експозиційний хід: живі кролики, який відмінили під тиском місцевих захисників тварин. Після повернення художників з Мюнхена життя в «Паризькій комуні» пішло як завжди. За одним винятком: на початку січня 1993 року трагічно загинув один із найяскравіших митців покоління Олег Голосій.

Ця смерть ніби підвела символічну межу під живописну епоху покоління «нової хвилі» і стала для нього важкою психологічною травмою. Всі роботи Голосія були виконані за короткий п'ятирічний період, за який він встиг створити дуже велику кількість талановитих, першокласних картин. Живопис – це все його життя, якщо пам'ятати пісню Булата Окуджави (якого він дуже любив) він писав, як дихав. Цей художник назавжди залишився в часі розквіту «Паркомуні», коли майбутнє було сповнене яскравих фарб, а колективістське сьогодення нагадувало яскравий творчий карнавал, якому, здавалося, не буде кінця. Із смертю Голосія ця ейфорія покинула «Паркомуну».

Наступним міжнародним проектом, в якому брали участь художники «нової хвилі» (вже без живого Голосія, але з його полотнами), стала виставка в Единбурзі, Шотландія. Проект «Ангели над Україною» був організований місцевою галереєю «369» у співпраці з Департаментом культури Києва і проходив у приміщенні Апостольської церкви наприкінці літа 1993 року. Коло минулорічних митців поповнили нові художники Ілля Чічкан та Валерія Трубіна[11].

Ще одна велика виставка цього ряду – проект «Степи Європи», який відбувся у Варшавському центрі сучасного мистецтва – Уяздовському замку у жовтні 1993 року. Куратором проекту був Юрій (Єжи) Онух, польський художник перформансу українського походження і майбутній другий директор Київського Центру Сороса. Народився та отримав освіту в Польщі, потім переїхав жити до Торонто. На початку 90-х Онух дуже зацікавився Україною, відвідував івано-франківські фестивалі «Імпреза», а також «Паркомуну». В результаті цих візитів у Онуха виникла ідея синтетичного кураторського проекту «Степи Європи». В Уяздовському замку Онух представив широкий спектр проектів – від трансавангарду до декоративного наїву. Окрім традиційних для виставок такого роду киян та одеситів, у проекті взяли участь і львів'яни – Василь Бажай та Андрій Сагайдаковський, які створили вражаючу інсталяцію для «Степів Європи» – кімнати хаосу та абсурду. , до стіни якого метровим «цвяхом» був прибитий стіл, інтер'єр був вимощений смердючим яєчним білком. Інший учасник проекту Гліб Вишеславський показав свою інсталяцію «Всі сповіді в Польщі», а Василь Рябченко з Одеси показав інсталяцію «Гойдалки для пеньків» з елементами розпису – гільйотиною на ланцюгах і пеньками на тлі полотна, що зображає ті самі пеньки, але вже на узліссі певного умовного лісу. Олег Тістол разом

із Миколою Маценком створив для виставки історичне панно «Піلسудський», яке з часом увійшло до мегациклу «Музей України».

Арсен Савадов та Георгій Сенченко у співпраці з Володимиром Мужеським, який на початку 90-х виступав на арт-сцені Києва як відеохудожник, зняли дуже симптоматичне відео «Смерть в опері». На відео зображено велику банку з цукерками з розмальованим оперним залом і світлом, яке вмикається або вимикається під звуки багатогодинної опери, стиснутої комп'ютером до 8-хвилин. Олександр Ройтбурд показав в Уяздовском замку один зі своїх найцікавіших епізодів – сюрреалістичну данину Тиціану під назвою «Дама в білому».

Поки більшість художників «Паркомуни» перебували в Мюнхені, інший сквотер Василь Цаголов працював над серією «Гуми почуттів», яку до кінця 1992 року показав у виставковій залі на вулиці Горького. Чергова вистава Цагорова «Карл Маркс – Пер-Лашез», організована у травні 1993 року, стала знаковою для українського мистецтва першої половини 90-х років. Спектакль був символічним розстрілом «паризьких комунарів», тобто художників «Паркомуни», проведеним на тлі живописної блакитної плівки, що обгородила реконструйовану будівлю колишнього магазину «Солодоці» на вулиці Карла Маркса (нині Городецького). У виставі, як комунари зі стрільби, брали участь Олександр Гнилицький, Наталя Філоненко, Максим Мамсіков, критик Олег Сидор-Гібелінда. Серед білого дня на центральну вулицю, по якій мирно йшли художники, під'їхала машина з групою інших художників, вони вискочили з неї і почали «стріляти». Ті, що йшли, театральні падали на побризканий томатним соком асфальт, імітуючи кров. Навколо були розкидані листівки з концептуальним текстом. На місце «трагедії» одразу прибули телекамери, щоб зняти репортаж з місця події [7].

У той же час у 1993 році ще один знаковий митець «Паркомуни» Олександр Гнилицький створив ще один неординарний твір цього періоду. За пару пляшок коньяку він встиг придбати криві дзеркала в кімнаті сміху якогось покинутого Парку культури, за допомогою яких художник вирішив зняти відеороботу «Криві дзеркала – Живі картини». Розташувавши дзеркала у своїй студії, Гнилицький залучив Наталію Філоненко і Максима Мамсікова, які разом з ним виступили в ролі головних героїв фільму. Знімаючи еротичні чи порнографічні сцени через спотворюючі дзеркала, Гнилицький досяг воістину унікальних сюрреалістичних ефектів, це був Далі, приправлений традиційною для «Паризької Комуни» дозою гедонізму.

Символічним завершенням періоду «Паризької комуни» стала виставка 1994 року «Простір культурної революції» – спецпроект у рамках першого київського мистецького ярмарку на 4-му поверсі Українського дому. Це була колективна ритуальна інсталяція, концепцію якої розробили Арсен Савадов та Георгій Сенченко, і яку вони представили в «Діалозі про революційні стратегії». Ряд художників, дізнавшись, з чого складається основний виставковий хід, навіть відмовилися від самопожертви. Це була справді непроста справа – у дусі Дюшана. По периметру виставкового простору пропонувалося побудувати величезний помаранчевий паркан, за яким мала бути схована вся експозиція. Таким чином, прийшовши на «виставку», глядач зіткнувся з неможливістю побачити роботи відразу, оскільки всі вони ховалися за перешкодою, а єдиною змогою побачити те, що знаходиться за парканом, був вуайеристський бінокль із зворотною оптикою, що повністю збентежило глядача. Цей метафоричний паркан перегукувався з іншим, справжнім парканом, який напередодні був побудований навколо будинку на Паризькій комуні. Там мав розпочатися капітальний

ремонт, який відкладався на п'ять років, і художники знову опинилися без майстерень. У повітрі знову віяв невиразний вітер змін. «Паризька комуна», а разом з нею і «нова хвиля», розпалися на окремі явища. Далі кожен із художників піде своїм шляхом, лише перетинаючись із колишніми колегами по сквотінговому життю на всіляких виставках, яких у другій половині 90-х ще буде в достатку.

Протягом 1992-1999 років за ініціативою Андрія Зяблюка у відселеному будинку на вулиці Велика Житомирська, 25 розмішувалися художні майстерні з зовсім іншим складом художників. У 1997 році відкрито виставковий зал. Будинок отримав аббревіатуру «БЖ» - за першими літерами назви вулиці. У тому ж році київська організація художників «Бж-Арт» була юридично зареєстрована як альтернатива офіційній Спілці художників. На відміну від «Паркомуни», у БЖ жили, працювали та виставлялися художники зовсім інших естетичних уподобань. Деякий час на першому поверсі будинку влаштовувалися виставки, переважно мешканців сквоту. Різноманітні напрями творчості сквотів цілком відповідають стану мистецького життя в Україні, в якому співіснувало багато напрямів, течій та об'єднань. У 1999 році будинок на Великій Житомирській закрили на ремонт, а більшість художників переїхала в орендоване приміщення колишнього гуртожитку на вулиці Олегівській.

З появою центрів сучасного мистецтва, галерей, фестивалів, де проводяться виставки, роль сквотів як центрів розвитку альтернативної культури зменшилася. Зараз сквоти художників — це лише майстерні, зовсім не нагадують місця таємного кипіння часів нонконформізму та запальних вибухових експериментів на тлі розпаду СРСР. Багато в чому це є наслідком відсутності справжнього протистояння у творчості та універсальності художнього середовища, налаштованого на комерційну

вигоду і здатного «проковтнути» будь-яку ментальну чи естетичну альтернативу.

2.2. Формування творчої манери Валерії Трубіної.

Однією з небагатьох жінок в сквоті на колишній вулиці Паризької комуни була Валерія Трубіна, студентка театрально-декоративного факультету Київського художнього інституту. Критики називають Трубіну однією з найталановитіших художниць того часу – її ранній живопис привертає увагу своєю символікою, глибоким нарративом та особливою «серйозністю».

На фотографіях кінця 1980-х - початку 1990-х років зображена ефектна блондинка з довгим пишним волоссям. Це і є Валерія Трубіна: Вона або стоїть у своїй майстерні Київського художнього інституту поруч зі своїм другом Олександром Гнилицьким, або тягне гігантське полотно по двору на вулиці Леніна (нині Богдана Хмельницького). А десь на фотографіях вона повністю оголена перед глядачем. Багато її друзів пам'ятають Трубіну як загадкову і відсторонену дівчину.

Валерія Трубіна (Додаток2, рис.2.4) народилася в 1966 році у Ворошиловграді (нині Луганськ) у родині лікарів. Її батьки переїхали до батьків, тож вона жила на Сахаліні до десяти років. У 1974 році повернулася до Ворошиловграда, де почала навчатися в художній школі.

Після закінчення восьми класів середньої школи вступила до Луганського художнього училища. Після закінчення якого в 1985 році вступила на театрально-декоративний факультет Київського державного художнього інституту. Відвідувала заняття з живопису Віктора Пузиркова. Під час навчання познайомила з Олександром Клименком та Олегом Голосієм, які відіграли важливу роль у її житті. Тому

наприкінці 1980-х – початку 1990-х років вона увійшла до складу арт-сквоту «Паризька комуна». Її називають «музою українського трансавангарду». Після закінчення навчання деякий час працювала на «Київнаукфільмі».

Критики того часу пишуть, що художниця створює дивні і трохи страшні сюжети. Наприклад картини «Союзники (триптих)», 1985р. і «Та, що входить у тінь», 1991р. Її ранні роботи дійсно колючі. Кожного персонажа художниця окреслює лініями — то червоними, то білими, лінії шаруваті, візуально нагадують шипи. Такі контури можна порівняти з оболонкою, товстою шкірою, якою Трубіна покриває героїв своїх картин кінця 1980-х, щоб захистити їх від зовнішнього світу. І загрози цього зовнішнього світу в епоху пізнього СРСР було достатньо: Сама художниця згадує, як за ними (учнями художньої школи) спостерігали представники КДБ. А колись вона привернула їх увагу, бо читала самвидавчу літературу в громадському транспорті. Трубіна згадує, що вона дістала перевидання (самвидав) книги Шрі Раджніша, яку потім заборонили. «Вся східна, однак, і західна література перебувала під серйозним контролем влади, — розповідає художниця. – А оскільки дали ненадовго, то я читала книжку в трамваї дорогою до школи. Я відчувала, що щось не так, і коли вийшла з трамваю, мене взяли під лікті і відвели двоє сильних чоловіків. Так я опинилася в підвалі установи КДБ, за товстими дверима, де почався досить упереджений допит. Книгу вилучили, від мене вимагали прізвища та явки, погрожуючи, що я ніколи не вступлю до вищого навчального закладу. Представники «влади» повідомили про інцидент до школи і мене поставили на облік».

Зображення (Додаток2, рис.2.5) картини «Союзники» розділене на три частини однакового розміру, виконані на окремих полотнах. Кожна частина має білих і жовтих ангелів, обведених чорним кольором на

червоному тлі. Кожній частині триптиху відповідає певний проміжок часу: ліва – минуле, центральна – сьогодення, права – майбутнє.

Сама художниця всіх ангелів називає союзниками, у кожного з них своя функція. На лівій стороні полотна ангел-союзник тримає в руках блакитну рибу (найпоширеніший символ Христа), яка принесла в жертву свою душу. У центральній частині зображено зустріч двох ангелів, які пригортають один одного. Це уособлює зустріч минулого і майбутнього. На правій стороні твору у ангела-союзника голова собаки, яка виступає в ролі тотемної тварини людини, тобто є справжнім союзником.

Теми жертви, віри та значення Христа в той час були одними з основних в творчості художниці, до них вона звертається неодноразово. У інтерв'ю Трубіна згадує епізод у школі, коли дізналася про розп'яття Христа як важливу подію, яка вплинула на її роботу: «мене дуже вразили картини розп'яття і сам факт розп'яття Христа. Тоді я вискочила з класу і побігла по коридорах школи, не в змозі зрозуміти концепцію і сам акт розп'яття».

Картина «Та, що входить у тінь» (Додаток2, рис.2.6) зроблена в квартирі на Михайлівській, 18, де розташовувався сквот «Паризької комуни». На полотні зображена дівчина в білій пишній сукні, яка відкриває двері і входить у темну кімнату. Інтер'єри кімнати дуже схожі на інтер'єри справжньої київської квартири сквоту.

Живопис стилістично близький до романтизму. Освітлений образ дівчини протистоїть темно-синьому простору, в який вона входить. Романтичний інтер'єр, втілений у колонах, портрет, що висить на стіні праворуч, візерунки на підлозі, справляють враження чогось нереального та казкового. А контрастний колір і розмиті межі надають картині відчуття сонливості і серпанку. Героїня ніби стикається з потойбічним, таємничим і невідомим простором, в якому криється загроза.

За свідченнями сучасників, художники «Паризької комуни» тоді часто носили театральні костюми, знайдені на Житньому ринку, створюючи богемний образ. Подібні костюми Трубіна і Філоненко використовували під час підготовки проекту «Назустріч сімейному альбому» (1996).

До циклу ранніх робіт Трубіної належать також поетичні та ліричні твори, такі як картини «Бубетти» (Додаток2, рис.2.7) та «Місячний хлопчик» (Додаток2, рис.2.8). У картині «Бубетти» темний важкий колір змінюється світлим напівпрозорим. Композиція картини нагадує фрагмент фрески в Софійському соборі із зображенням дочок Ярослава Мудрого, що йдуть одна за одною зі свічками в руках. Портрет княжої родини — одна з найважливіших світських фресок в інтер'єрі Софійського собору. На фресці зображено парадний вихід князя, його дружини Ірини, дочок – майбутніх королев Франції, Норвегії, Угорщини та синів, які стали відомими політиками Київської держави в другій половині 11 століття. Фреску часто підписують під назвою «Дочки Ярослава», або «Ярославни».

Та за словами художниці, полотно створено на основі ілюстрацій до дитячої книжки 1912 року, яку вона придбала на ринку. Текст книги був написаний німецькою та російською мовами. «Я читала якусь дивну статтю, де описано, що я намалювала чотирьох київських принцес, тобто там така сувора міфологія пішла. Ні,. Це не так. Знаєте, у дитячих снах зазвичай з'являються якісь істоти, коли дитина персоніфікує себе для такої нічної подорожі. Наче дівчата лягають спати, а насправді ходять у нічні подорожі. «Бубетти» — «дівчата» по-німецьки. Вони такі європейські дівчата, в кепках, у сорочках».

Робота «Місячний хлопчик» також належить до раннього періоду творчості художниці, коли вона створювала дуже ліричні роботи, що їх

сама характеризує як сновидіння. На картині зображено хлопчика із схрещеними руками, який ховається в кущах. Усе зображення ніби випромінюється місячним сяйвом. «У мене особливі стосунки з місяцем, якщо ви помітили. Він присутній майже у всіх моїх роботах», - стверджує Трубіна в інтерв'ю.

Трубіна завжди захоплювалася міфологією Сходу, Скандинавії, Європи. Вона зазначає, що виросла в атеїстичній родині, де доступ до інформації загалом та релігійної інформації зокрема був обмежений. Перше знайомство з історією мистецтва та нові відомості про світ, отримані в стінах школи, вразили її – саме там, наприклад, вона вперше побачила картини епохи Відродження, сповнені відсилань до християнства. Для Трубіної міфи і релігія є кодом, символом, за допомогою якого художниця створює своє аполітичне, але революційне послання. Наприклад, твір «Жертвоприношення» (Додаток2, рис.2.9), 1990р. (зараз у колекції Національного художнього музею України) є алюзією на однойменний фільм Андрія Тарковського (1986).

«Перший фільм Тарковського я подивилася в 12 років. Йдучи до школи, побачила афішу фільму «Сталкер» (1979) — тоді це слово мені нічого не говорило, але мені чомусь здалося шалено цікавим. Крім того, цей фільм був знятий за сценарієм Аркадія і Бориса Стругацьких, а я любила фантастику. Учитель математики спізнився на контрольну, і я запропонувала однокласникам піти в кіно, сказавши, що це, мабуть, класний науково-фантастичний фільм. Тож весь клас пішов у кіно. У середині сеансу директор увімкнув світло і попросив усіх з 5-А повернутися до класу. На заняття, природно, ніхто не пішов – усі сховалися під стільці. І я була така приголомшена, що навіть не ворухнулася. Тарковський перевернув мою думку з ніг на голову. Він мій учитель», – коментує Валерія.

«Жертвоприношення» відноситься до раннього періоду творчості Валерії Трубіної, насиченого релігійними ремінісценціями та глибокою символікою. На передньому плані ми бачимо двох янголів смерті, з чорними німбами і величезними червоними крилами: один янгол смерті веде душі до раю, інший — до пекла. Над ними янголи життя або творіння і перстень закону. Є змішання землі і неба, яке передувало початку всього існуючого, але тут це швидше символічне оновлення, ніж кінець. Питання віри для Валерії Трубіної лежить у полі глибоко екзистенційних пошуків, де жертвність є частиною складної щоденної праці. Ось як говорить про картину «Жертвоприношення» сама художниця: «Це суто міфологія. Це все з індуїзму. Історія про те, як Ісус Навин втілювався у рибу, щоб зберегти знання, якими володіло людство на той час. Їх вкрали демони, бо розуміли, що якщо у людини відібрати знання, то людина буде коритися всім. Таким чином, можна поневолити людину. Вони сховали всі знання на дні океану. Після чого Господь з'явився у вигляді риби, отримав усі ці знання і повернув справедливість. Це історія цього твору».

Картини Трубіної завжди дуже особисті. Кожна історія має свою ліричну розповідь, будь то історія зустрічі і початку відносин з Олегом Голосієм (як у картині «Зимовий спогад про Адмірала»), чи історія, натхненна її власним щуром Гансом («Шарфик Ганса»). Трубіна розповідає, що «Зимовий спогад про Адмірала» (Додаток2, рис.2.10) була написана після поїздки на Кавказ з Олегом Голосієм, де вони зупинилися на невеликій станції. Саме там почався їхній роман. «Це був 1988 чи 1989 рік. Продавали сувенірні листівки із зображенням помпезного сталінського вокзалу. Сюжетом твору послужила залізнична станція в селі Лазаревське поблизу Сочі Краснодарського краю, куди приїхали відпочити Трубіна і Голосій, була зображена на листівці. А саму картину

я створила на згадку про те, як все починалося», – продовжує художниця. Білий пастельний фасад будівлі оточують зелені пальми та кущі. У правому нижньому кутку зображено двох закоханих. Біля них білою фарбою зображений Купідон, якого намагалася намалювати Трубіна. У верхньому лівому кутку – рожевий слон (ще одна згадка про Голосія – так його називали друзі зі сквоту на вулиці Паризької Комуни) і янгол. У верхньому правому куті рожевою лінією накреслено квадрат. Як пояснює сама художниця, це поділ світу на матеріальний і нематеріальний.

Ще одна особиста історія – це картина «Шарфик Ганса» (Додаток2, рис.2.11). «Шарфик Ганса» присвячений прощанню та коханню. Трубіна зобразила свого улюбленця — щура Ганса, якого восени ніби кинули на дачі. На картині Ганс чекає художницю посеред голого поля. Більшу частину полотна займає умовне зображення хмарного осіннього неба, на якому майорить яскраво-блакитний шарф Ганса. Його маленька фігурка протистоїть «стихії»: щур йде проти вітру, зображений на полотні косими коричневими смугами. Похмурий колорит картини, близький до акварелі живописний стиль, сентиментальна біографічна історія підсилюють відчуття самотності. «У мене був щур у «Паркомуні». У мене була алергія на кішок, і у нас там були миші. А якщо дістанеш щура, то миші йдуть геть. Тож я завела собі щура, а Ганс контролював територію. А потім ми восени поїхали на дачу і весь час обговорювали питання, залишати його на волі чи ні. Він там розважався. І все ж так, ми йдемо і залишаємо Ганса під дощем і його блакитний шарф відлітає. Звісно, ми його забрали і так виник сюжет».

Валерія Трубіна ще зі студентських років шукала нову пластику в живописі. Картини почала демонструвати на виставках з 1987 року. Три роботи Валерії Трубіної поповнили колекцію Національного художнього музею України. Одну з них, «Цар-Риба» (Додаток2, рис.2.12), художниця

передала від свого імені, інші дві перейшли до музею як колекція Градобанку. «Цар-риба» також відноситься до раннього періоду творчості Валерії Трубіної, що підтверджує її активну участь у легендарному сквоті «Паризької Комуни» та експерименти з живописною мовою. Твір написаний навесні 1989 року в майстерні Київського державного художнього інституту (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), але вже поза освітньою програмою.

На картині зображена гігантська цар-риба, яка має тіло людини, чотири руки і довгий хвіст. У трьох руках вона тримає свої атрибути – рід достатку, Книгу Закону та каральний меч, а четвертою рукою благословляє. Люди стоять перед нею, склавши руки для молитви. У цьому творі Трубіна звертається до індуїстської міфології, вплив якої зазнала в той час. Композиція відтворює легенду про Великий потоп, який спустошив увесь світ. Риба - одне з втілень бога Вішну, який з'являється з води, щоб врятувати першу людину Ману - прабатька нової людської раси. Як і Ной у Старому Завіті, Ману був обраний першою людиною як самотній праведник під час Великого гріха. Над царем-рибою червоний лотос - символ духовної чистоти. За індійською міфологією, лотос з'являється з пупка Вішну, з якого народжується Брахма, який, у свою чергу, створює інших живих істот.

Вся верхня частина композиції має активний червоний колір – колір полум'я, який є сакральною стихією і втілює божественну справедливість. Фігура царя-риби окреслена червоною лінією, що розділяє духовний і матеріальний світи. Цей прийом (використання червоної лінії) часто зустрічається в інших роботах художників «Паризької комуни».

У верхньому правому куті зображено багатоголову істоту – страшного демона, з яким Вішну бореться за порятунок світу. Твір, написаний у важкий 1989 рік (за два роки до розпаду Радянського Союзу), багато в чому є пророчим. Випадково чи ні, але міфічний демон має впізнавані риси Леніна, що переносить міфологічний сюжет у площину ХХ століття та відображає надію на масштабні зміни та появу мудрого правителя, який врятує світ.

Ще одна картина відноситься до раннього періоду творчості Трубіної та створена в епоху перебудови та гласності – період змін політичної парадигми Радянського Союзу – це «Тигри, що пожирають праведників» (Додаток2, рис.2.13). У цей час в СРСР посилювалися національні рухи, які згодом привели до розпаду Союзу і сприяли виникненню незалежних держав. Наприкінці 1980-х років мистецтво переживало кризу, художники шукали нових форм, жанрів і сюжетів, бо соцреалізм уже не задовольняв потреби молодих художників. У цей час Трубіна створює твори, яким властиві надмірна символіка та містифікація. Вона брала сюжети з різної релігійної літератури, з міфів народів світу тощо. У цьому творі Трубіна посилається на біблійну історію про те, як праведників, послідовників Христа, по дорозі до Єрусалиму з’їли тигри.

Великий формат полотна (висота 600 см) відповідав естетичним і емоційним потребам художника того часу і мав повністю поглинути глядача. На картині зображено семеро праведників у білому одязі та три тигри, які нападають на них. Драматична дія відбувається на тлі придорожного гірського пейзажу, який мисткиня трактує умовно. Біла істота, зображена на небі між горами, символізує душу праведника. У цей час Трубіну цікавили екзистенційні питання, що таке праведність і святість. Вона часто шукала на них відповіді в біблійних історіях.

Тема, яку хотіли реалізувати Трубіна, коли вступила до Академії в Києві, насамперед, за слів художниці, – це література. «Зарубіжні письменники, які визнані і стали класикою. Шекспір, наприклад, поети італійські, французькі. Вона вступила до театрального, тому що її більше цікавила поезія, стенографія, кінематограф. Перша її композиція, перша вистава, яку вона робила була "Чума". Для неї це було знаковим і тематично, і ідеологічно, тому що здавалося, що саме це відбувається навколо. Філософія була спочатку. Коли пробилися перші трансавангардисти, італійський трансавангард, післявоєнний, це попереднє покоління художників, тобто військове покоління, які пройшли жахи війни. Там не було соціалістичної моралі, побудови комунізму. Там був капіталізм, «що загнивається», але при цьому прийшли жахи війни. І ось реакція тих художників на події, що відбуваються, була глобальною, тому що там були зруйновані загальнолюдські поняття. «Художник як такий вперше звернувся до такої тотальної смерті, до знищення. Їм довелося сьорбнути чимало. Вони копнули глибше, ніж ми на іншій території Радянського Союзу, бо ми мали іншу соціалістичну ідеологію. Це визначало психологічне ставлення до всього, що відбувалося довкола. Там людина йшла трохи іншою дорогою. Тому не можна їхній трансавангард накласти на наші умови. Наші умови змінювали фабулу. Це як ви берете і прищеплюєте на дерево гілку від іншого дерева плодоносного, але, оскільки воно харчується іншими соками, іншим корінням і генетика дерева, яке щеплено, сильніше, ніж гілки», - розповідає Трубіна в особистому інтерв'ю.

«Їзда на собаці» (Додаток2, рис.2.14) —перша робота після вступу Трубіної в інститут. На Андріївському узвозі була виставка «Любов 88» і в експозицію взяли цю роботу. Це одна з перших робіт про відносини.

Між двома героями має бути щось. «Тут це було натхнене простим спостереженням, коли я побачила людину під дощем чи під снігом, що гуляє з величезним білим собакою. І він йшов з таким похмурим виразом обличчя, а собака в цей час була така щаслива. І я подумала, що якби не собака, то цей чоловік ніколи б не вийшов на сніг. Тому була така робота, що собака несе нас по життю. Показана собака з людським обличчям тому, що вони близькі до людей. Хто такі собаки і кішки..» - розповідає про картину автор.

Антропологи, які вивчають соціальні процеси, звертають увагу на непрості костюми художників, їх зачіски та макіяж з метою аналізу суспільства. Можна жартома проаналізувати зачіски Трубіної, яка щоразу з'являється на фотографіях «Паркомуни» з коротшим волоссям. Волосся - символ свободи, незалежності та емансипації. Вже на початку 1990-х фото Валерії будуть короткостриженими і незалежними. А в 1992 році вона повністю збрила частину волосся «під нуль». Свобода прийшла до Києва з усіма її наслідками: доступне кіно, література, свобода вибору, нові капіталістичні продукти, перший продаж картин тощо. Але що робити з цією свободою?

Перша професійна майстерня у Трубіної з'явилася під час навчання у Київському художньому інституті (Сьогодні Національна Академія образотворчого мистецтва та архітектури). Місця було мало, але оскільки вже було зрозуміло, що робота буде в традиціях трансавангарду, мольберти не використовувалися - великоформатне полотно ставилося прямо до стіни. Свобода стала для Трубіної цілком свідомою необхідністю. У цьому була і втеча від реальності – незважаючи на те, що радянська ідеологія вже не тяжіла так сильно, як на попередні покоління, бути вільним від неї цілком уявлялося неможливим. Трансавангард, на думку Трубіної, звільняє митця, бо митець заявляє про своє особисте

естетичне кредо. Це, мабуть, єдиний можливий авангард зовні, бо іншого не залишилося. Цим насправді займається все мистецтво, бо людина – це область, пізнання себе як істоти. Пізнання себе у Всесвіті, ставленні до Творця, тобто всі ті правильні питання, якими займалося будь-яке мистецтво - музика, література, поезія, живопис, скульптура - це невід’ємна культурологічна складова. «Художник — така істота, йому надто довго треба вчитися і розуміти — 15 років професійної підготовки. Дюрер почав навчання у віці семи років. Він приходив у різні майстерні і лише у віці 30-40 років створював свої шедеври. Уявляєте, яка довга школа? В принципі, йдіть і вчіться зараз, це займає багато знань і часу. Ви не відразу отримуєте плоди своєї праці. Тільки вміння дозволяє отримати плоди праці».

Інститутом нав'язувалися техніка та сюжети або відкидатися ті техніки та сюжети, які розробляла сама Трубіна. Трансавангардний напрямок у живопису став для неї втечею від, ще поки що, радянської дійсності в абсолютну свободу. Але для цього зрозуміло потрібно було виконати програму мінімум: наприклад, намалювати плакат і оформити «червоний куточок». Таким чином у той час художник міг отримати квоту свободи. Творчість ставала територією свободи. Такі відносини з поняттям «Свобода» стали точкою дотику з італійським трансавангардом. В Італії так само художник був відокремлений від суспільства. Тобто була необхідність підлаштовуватися за ідеологією суспільства, щоб бути визнаним. Або йти в опозицію, в андеграунд. Стати художником, який свідомо відокремлює себе від соціуму. За словами Валерії Трубіної (з особистого інтерв'ю) – у трансавангардних роботах її та художників її кола не було політичності. Саме через складні взаємини з правлячою ідеологією, але не примикаючи до андеграунду, трансавангардисти в Києві залишалися аполітичними і жодних

«протестних» картин не писали. Можна сказати, що для художників, які працювали в такому глибокодумному напрямі, опозиція, політичність були надто дрібними поняттями. На такий художній ґрунт лягла поява трансавангарду в Україні. І тут же прижилася, але абсолютно у своєму локальному розумінні. При цьому можна стверджувати, що трансавангардні роботи Турбіної та її колег були абсолютно визнані державою – про це свідчить виставки. В Національному художньому музеї України, на якій були представлені українські художники авангарду, шістдесятники та тодішнє молоде покоління (більшість з них представники сквоту «Паризька комуна») — Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Арсен Савадов та Георгій Сенченко, Дмитро Кавсан була виставлена картина Валерії Турбіної «Котик поранений іде, вушко песика гризе» (Додаток2, рис.2.15). «Тому, коли Пінчук центр у наш час і всі ці критики, мистецтвознавці приписують нам політичність, ось ця політичність на той момент настільки набила оскому, що ні говорити, ні чути, ні думати про це, ні тим більше писати на цю тему що-небудь, навіть, якщо протестують якісь картини, було просто немислимо» - розповідає Турбіна.

Сюжет композиції картини «Котик поранений іде, вушко песика гризе» заснований на вірші російської радянської поетеси Юнни Моріц «Вийшов кіт гуляти». Художниця зображує кота, що йде дорогою і гризе собаче вухо. Завдяки критику Костянтину Акінші та журналісту Олександру Ляпіну ця картина стала однією з найвідоміших і цитованих у спадщині Валерії Турбіної. Часом, вона трактується лише як парафраз на «Смуток Клеопатри» Арсена Савадова та Георгія Сенченка, наділений «претензійним квазікласичним змістом, гіпнотичною помпезністю, сарказмом, свободою та галюцинаціями». Але Турбіна стверджує, що під час створення «Котика» навіть не зважала на «Клеопатру». Крім того,

стверджує Акінша, ця картина Трубіної є квінтесенцією так званого дитячого дискурсу, натхнення якого художники черпали з дитячих журналів і текстів.

Живопис Трубіної сповнений потужних символічних образів, які можна трактувати з точки зору різних мистецтвознавчих теорій. Українська дослідниця Тамара Злобіна трактує Котика у контексті гендерної та феміністичної теорії. На її думку, кішка, образ якої займає центральну частину композиції, — це жіночий образ, поміщений в панцир нібито дитячого персонажа. Кішка сильним впевненим кроком рухається по дорозі до глядача, оголюючи своє тіло: глядач бачить її маленькі груди і лобок, злегка прикриті хмарою. Руки кішки розташовані, як у персонажів Ель Греко, але це вже не прохання, подяка чи уклін, а жест — ніби в правій руці вона тримає меч, а в лівій — щит. Злобіна вважає, що собака є антагоністом kota, відповідно, представника «самця». Але якщо розглянути цю роботу з точки зору іншої теорії - фрейдистської і проаналізувати сексуальні образи на картині, то її можна трактувати дещо по-іншому. З назви ми знаємо, що кіт гризе собаці вухо, але самого вуха не бачимо. За інтерпретацією Фрейда, вухо символізує жіночий статевий орган, а травма вуха передвіщає початок менструації і символізує менструацію. У цьому випадку кров, зображена на голому тілі кішки, набуває іншого значення. Отже, ця картина формує сильний жіночий образ, виступаючи символічним емансипативним маніфестом того часу.

Сама Трубіна висловлює іншу думку з приводу цієї картини: «Що я думаю, коли називають мого «Котика» парафразом «Клеопатри» Савадова? Для мене це насправді сюрприз. Бо нічого подібного навіть у моїх думках не було. Було більше особистих драматичних стосунків з Голосієм. Це більш особиста річ. Важко сказати, що вона феміністична.

У тому сенсі, що я не сприймаю це як крок, маніфест. Це більше іронія, ніж маніфест. У той же час це, безперечно, як лист-повідомлення. Якщо уважно слідкувати, то сам текст – поранений кіт ходить по вуху песика гризе – і душа песика з обгризеним вухом витає в хмарах. Тобто песик втілюється. Поранений кіт означає, що собака поранила котика. І друга картина існувала у версії, як «Кіт поранений сидить на вуха песика дивиться». Потім приходять розуміння скоєних дій і самотності котика. Він йде паралельно землі над хмарами. Зверху сонце світить, а знизу йде дощ. Це особиста інтерпретація. Але це не мало жодного стосунку до Савадова, тому що у нього дуже концептуальна і монументальна річ. А в мене було більш грайливо, глузливо. Іронія досягла свого максимуму, апогею, де вона вже сама собою вичерпана і не має такого значення. У Савадова ще є пафос, певна констатація певної ідеї. Я нічого особливо не констатую. Я кидаю це скоріше на більш емоційному рівні. Я написала це в дуже тісній студії. Це триметрова робота. Якщо придивитися, то у цього кота очі від ляльки. Їх просто наклеюють на полотно. Раніше з ляльок можна було видалити очі. Коли ми переїхали в майстерні на вулиці Леніна, там лежала лялька. Я взяла звідти очі. Сказала: «мені потрібні очі». Тому через те, що на полотно повісили інший предмет, власне очі, вона набула зовсім іншої консистенції. Вона набула іншого стилю. Це перестало бути чистим живописом. Вона стала чимось між об'єктом і картиною водночас, а за темою – якимось наративним плакатом. Так, це може бути єдина феміністична робота, яку можна так вважати. Хоча це не має ідеологічного відношення до фемінізму. Про фемінізм. У нас апорі не може бути фемінізму тому, що у нас матриархат. У нас тільки видимий патріархат, але загалом у нас є матриархат. І всі чоловіки це знають. Це може бути фемінізм на Заході». На жаль, на сьогоднішній час картина «Котик поранений іде, вушко

песика гризе» є втраченою – після експозиції в Союзі Художників її просто не повернули художниці, сказавши що вона зіпсувалася від вологості.

Робота, яку іще варто згадати - «Оспівування» (Додаток2, рис.2.16) із збірки Багрія та Березницької. Дві фігури ніби в різних вимірах. Наче одного не існує, а інший реалістичний. Це диптих. Це все йде в розділ міфології. - Нижній шар дуже пастозний, а верхній просто біла емаль. Ідея тут полягала в тому, щоб об'єднати, що насправді немає таких кордонів, між тим, хто відійшов і тим, що залишилося, все взаємопроникне. Те, що здається справжнім, тілесним, насправді не є таким, воно схоже на привид. Ми нікуди не йдемо, а залишаємося в одній площині, все про душу. Це дуже добре передано в живописі як суб'єкти фізичного світу. Два шари не в сюжеті, а в техніці нанесення тонкого шару на пастоподібну товсту картину. Це надавало іншу тривимірність. Так художниця трактує сюжет.

Довгоочікувану свободу художниця здобула у творчості трансавангарду: «Творчість залишилася майже єдиним полем цієї звільненості. Коли ти раптом розумієш, що насправді ти можеш писати все, що завгодно. Ти нічого нікому не винен. Ти віддав борги, ти намалював цей плакат, написав замітку у стінгазеті, оформив куточок і ти вільний. Ти йдеш до себе і робиш те, що вважаєш за потрібне. Ось це мабуть зблизило нас з італійським трансавангардом, тому що там ми побачили таку саму самотність, тобто художника, який залишився без суспільства».

Кінець свого періоду трансавангарду В.Трубіна пов'язує не тільки з еміграцією або через відрив від «Паркомуни»: «Це зійшло нанівець, бо поки ми були єдині, ми працювали, були певні спільні ідеї, напрацювання. Був загальний ментальний суп, де кожен брав свій

інгредієнт і вносив його. Це було колективне творіння. Не співавторство, а колективна співпраця. Кожен виробив свою міфологію, міфологему. Кожен працював і розвивав свою мову. Зрештою, це був період формування колективу. Тобто в колективі було легше стояти на ногах, бо відчував підтримку і дружнє плече, яке не зрадить з багатьох причин. Бо ж усі на прапорі мали велику службу мистецтву. Як би пафосно це не звучало, але дух був таким у «Паркомуні». Саме тому, що решта світу, решта суспільства взагалі не втручалося. Це внутрішній світ і все, що ви можете зробити зі своїм внутрішнім світом, щоб вилити його на зовнішній світ. Це був просто поштовх, це був приклад, який просто показав нам шлях, яким ми можемо йти, і йдучи цим шляхом, кожен з нас став на свої рейки, на свої лижі. Ми не намагалися повторити це стилістично. Ми мали широкий спектр навичок. Саме тому, що у нас була соціалістична школа реалізму та класичного навчання. Загалом ми були технічно сильнішими за художників італійського трансавангарду. У нас була школа, була методика. Це багато. Оскільки методологія дає не тільки технічні навички, вона дає розуміння розвитку процесу».

Висновки до другого розділу.

«Нова українська хвиля» відбулася як найяскравіше самобутнє явище, яке мало місце не лише як локальне українське. Художників, які черпали натхнення в міжнародному авангарді, а потім тимчасово покинули живописну практику, вперше помітили в Москві, яка на момент народження «нової хвилі» ще була столицею СРСР. Спочатку навіть «полякалися» «Південної хвилі» з її гарячою та життєвою естетикою в холодній концептуальній Москві, але українці не дотиснули ситуацію, що можна пояснити тим, що наразі волею геополітичних обставин, вони взагалі опинилися в іншій країні. На початку 90-х років

українські художники, як говорилося раніше, брали участь у ряді міжнародних проектів і, за логікою речей, мали всі підстави стати помітним явищем на європейській арт-сцені. Такою, наприклад, стала Нова Лейпцизька школа, яку очолив нині відомий німецький художник Нео Раух, або, наприклад, словенська хвиля, яка стала відома у світі як *Neue Slovenische Kunst*.

То чому ж українському мистецтву початку 90-х років не вдалося «пробитися»? Чому його не помічають справді видатні міжнародні куратори та галеристи? Чи українці, чії роботи сьогодні не в найгірших зарубіжних колекціях, були слабшими за латиноамериканців чи китайців, які прийшли на хвилі чергової моди? Зовсім ні.

Історія «нової хвилі» – це не історія поразки. Це історія недооцінки явища, яке не були готові визнати і провінційний київський істеблішмент, і нова столиця, і незріла мистецька система в цілому. Щоб українське мистецтво пробилось до міжнародної аудиторії, потрібно було мати активних лобістів, насамперед, серед нової національної буржуазії, це відомий рецепт виходу багатьох національних мистецтв на арену. Презентацій на рівні Міністерства культури, яке багато років виступало головним вітчизняним культурологом, виявилось недостатньо, бо чиновництво працювало на іншій хвилі, її частоти не доходили до великих західних кураторів та інституцій. Коли в середині 90-х автор трансавангардної концепції, італійський куратор А.Б.Оліва, приїхав в Україну, він побачив у полотнах раннього Гнилицького всі ті риси, які він описав в своїй книзі про трансавангард. І із здивуванням зізнався, що просто не знав про існування українського трансавангарду.

На початку 90-х наша країна не була готова до експорту свого нового авангарду, до того ж до сьогодні не дозріла адекватно оцінити власні новітні досягнення та створити справді повноцінний музей

українського сучасного мистецтва. В результаті більшість творів, про які ми постійно говоримо в наших нарисах, просто зникли фізично – осідали в приватних колекціях, згнили на горищах, вивозилися за кордон. Сьогодні весь масив матеріалів про «нову хвилю» існує переважно у формі усної традиції та електронних картинок, і така ситуація не робить честі європейській країні з тридцятирічною історією незалежності.

«Щоб якимось себе показати, потрібно було взаємодіяти з цією системою. Це дуже сильно напружувало. Особисто мене воно приводило в дисонанс, бо ти бачиш, що воно все шите білими нитками. Але ти маєш вибір - грати цю гру або намагатися йти своїм шляхом. У нас почав створюватись інтелектуальний та духовний вакуум, бо своя система вже перестала виробляти ідеї. Точніше ці ідеї на той момент вже були дискредитовані тим, що відбувалося довкола», - констатує В.Трубіна.

Український трансавангард для В.Трубіної - це експеримент як для художників-початківців, так і для художників, які вже освоїли і техніку, і письмо, тобто попереднє покоління. «Для нас це був все одно експеримент. Бо неможливо було більше тягти цього дохлого осла за ідеологію. Ми були молоді. Ми нічого цього не вміли. У нас була соціалістична школа реалізму. Ми мали певні навички письма. Це не можна відкидати. У нас були свої вчителі, які виростили на певних тенденціях розвитку цієї живописної школи, на певній моралі, певній філософії».

Розділ 3. Еволюція ідей трансавангарду у подальшій творчості Валерії Трубіної

3.1. Вплив еміграції на творчість мисткині

На щастя, роботи Трубіної були помічені мистецтвознавцем Ендрю Брауном, власником галереї «3 6 9» в м. Единбург (Шотландія). Браун приїхав до Києва запросити Валерію Трубіну (а також А.Савадова, Г.Сенченка, О.Ройтбурд, О.Гнилицького, І.Чічкана) взяти участь у виставці під його кураторством. Так, в 1993 році, відбувся знаковий для сучасних художників (всі вони також працювали з трансавангардом) проєкт "Ангели над Україною", 1993 рік, в апостольській церкві [11].

У 1993 році Трубіна разом з іншими молодими художниками поїхала до Единбургу, де проходила виставка. У храмі презентували українське мистецтво. На жаль, фотознімків з цієї виставки не збереглося, але уява малює чудову картину: замість віттаря лайтбокси Савадова та Сенченка, а в повітрі висять гігантські ангели Трубіної (візуально нагадують жуйку «Баблгам»). На виставці також було величезне «Крило» Гнилицького та божевільні крилаті мертві поети Ройтбурда («Анна Ахматова»). Після виставки Трубіна на декілька місяців залишилася в Шотландії, працюючи в резиденції.

В інтерв'ю В.Трубіна згадує цей знаковий момент свого життя так: «у серпні 93-го був цей фестиваль в Единбурзі, всі поїхали туди. Тобто близько півтора чи двох місяців. Треба було туди поїхати, перенести роботи, все замовити, надіслати запрошення. Тобто там був цілий тур. Олег помер у січні і до серпня місяця всі перебували у такому шоці. Але підготовка йшла. Приїхав Ендрю Браун через три дні після смерті Олега, і всі були просто в шоці, але все одно почали готуватися до цієї виставки. Тому що це такий значний івент, особливо після Мюнхена, вони там

півроку були. Тобто всі думали, що буде така сама резиденція на виїзді, але це не склалося. Ендрю Браун запросив мене на резиденцію на півроку, а решта повернулася. Але це був досить гіркий досвід. Саме і через те, що Ендрю Браун не міг нас презентувати належним чином. Він каже: я не можу показати в Tate Gallery такий каталог, який був надрукований на такому дешевому папері. Виставка не просто пройшла даремно, а виставка провалилася. Тому що, маючи на руках геніальні роботи - все виглядає зовсім по-іншому. Сталася, ніби, зовсім містична річ: у пресі, де запрошення, закралася помилка, і люди приходили не на ту адресу. Жах, та й годі. На що Ендрю Браун казав: «Нічого, ми зробимо виставку та випустимо буклет самої виставки. Тобто все було на найвищому рівні, телебачення, все, що він міг, все він організував». Далі Трубіна залишається в Шотландії: «Після чого я залишаюся в резиденції на півроку, начебто. Я написала там більшу частину тих робіт, які так і залишилися, в Англії. Доля їх абсолютно мені не відома. Тому що, в ході всього, галерея Брауна спочатку розорилася, а потім згоріла. Загалом, Ендрю Браун визнав, що увійшов у смугу невдач. І ось, власне, на цьому все закінчилося. Я поїхала в Америку, а в Америці почалося зовсім інше життя».

У Шотландії художниця працює над темою таємничих садів, яку почала розвивати ще в Україні. Трубіна наголошує, що в Англії сильна школа пейзажу, заснована на тонкому взаємозв'язку людини і природи, і природа її надихає. Частину садів вона «замальовує» за знайденими чи подарованими листівками та фотографіями, іншу частину складають роботи, зроблені на основі її власних фотографій та етюдів з натури, а також акварелі. У цей час вона сама пише листи, одне з таких ліричних повідомлень вона надіслала куратору і мистецтвознавцю Олександрову Соловйову, який опікувався молодими художниками в Києві: «якщо ми

переживемо нашу виставку в Лондоні, то, можливо, повернемося до весни. Страшенно втомилася! Їмо один шоколад і п'ємо скотч-віскі, сил немає. Я працюю важко і безцільно, з таємною ненавистю до Шотландії».

Англія дуже вразила художницю і це відобразилося на її творчості. Країна, суспільство, соціум, ставлення до мистецтва у цьому соціумі, ставлення до індивідуума. Воно надавало інші можливості для розвитку себе як особистості і як художника зокрема. Діставши змогу побачити в британських галереях класику світового живопису (улюблені прерафаеліти та роботи Вільяма Тернера) у художниці з'являються нові інтереси. Природно, що після виїзду з країни, Трубіна займалася самоосвітою методично. Щодня ходила або в бібліотеку, або просто в книгарні, де безліч книг з мистецтва тих художників, яких вона й близько не знала. Їй це було дуже цікаво. Тому що, дивлячись на живопис іншого художника, ти впізнаєш себе по-іншому, ти набуваєш іншого досвіду. На тому етапі розвитку художниця була знайома з матеріалом, технікою. Ти дивишся на живопис іншої людини, ти розумієш, як вона це зробила. То були її університети: «у Радянському Союзі і навіть у постсовці це все вже почалося. Воно для мене було також доступне, але не такою мірою, як за кордоном. Я опанувала англійську мову. Почала читати і говорити англійською. Це теж розширило мій горизонт. Так, з'явилися інші інтереси, інші можливості. В Англії мене дуже привабив пейзаж. Тому що я сходила в галерею Тейт і подивилася на прерафаелітів наживо. Я, коли побачила, просто плакала перед його картинами. Там така майстерність, така глибина, таке світло. Тематика також дуже глибока. На них пронизливі речі. Там кожен жест висловлює історію. Це дуже висока майстерність. Це незрівнянні речі. Природно, мене відразу відвернуло і поглибило в інший бік. Весь трансавангард мені почав здаватися не те щоб дрібним, наївним. Я дивлюся на свої картини і так, у

них є сила, порив, але вони наївні. Я дивлюсь і думаю "Боже мій, чим була зайнята моя голова"».

Пейзажі таємничих казкових садів з дивовижними рослинами та архітектурними спорудами посідають провідне місце в живописі Трубіної і сьогодні. Часто такі картини створені на основі репродукцій з книг, листівок, знайдених або саморобних фотографій. У вступній статті до каталогу «Ангели над Україною» Марта Кузьма наголошує на «надприродній» рисі, притаманній живопису Трубіної. Її меланхолійні пейзажі викликають тугу і сон. Для передачі такого настрою автор обирає елегантний, переважно темний колір [11].

Серед відомих англійських пейзажів можна виділити наступні роботи мисткині:

«La grande revolution». 1993 (Додаток3, рис.3.1).

«Жовтий туман». 1994 (Додаток3, рис.3.2). На цьому творі зображено блакитний ліс, занурений у жовтий туман.

«Міст». 1993 (Додаток3, рис.3.3).

«Пальми», 1994 (Додаток3, рис.3.4). Художниця написала картину під враженням від снігу, що випав в Лондоні: напередодні нового, 1994 року. Він йшов у місті вперше за 10 років. І пальми в місцевому ботанічному саду вражали своїм виглядом: тропічні дерева в снігу. Ця картина Трубіної – присвята цим пальмам.

«Entrance of the Palace». 1993. (Додаток3, рис.3.5).

Після Великобританії мисткиня поїхала до США, країни, яка приймає всіх. Спочатку вона жила в Чикаго, пізніше переїхала до Каліфорнії. Її роботи виставлялися в галереях міста Лос Анджелес, а також потрапили до колекції Нортон Доджа в Нью-Йорку. Трубіна розповідає, що Штати шокували, особливо після милої традиційної Англії: Їх величезні простори і відстані, шосе і хмарочоси, шалений ритм

життя. Художниця розповідає, що важко було жити на 55 поверсі в Чикаго, звикнути до того, що погода нагорі і внизу – дві різні речі, не звертати уваги на виття сирен і звикати до необхідності йти на роботу. Кожен день. «Я відчувала себе занадто відірваною від усіх родичів і друзів, як у відкритому космосі», — каже вона.

У 1995 вона повернулася до Києва, де пропрацювала більше року. Працювала в майстернях на вулиці Чкалова (тепер Гончара) з Максимом Мамсіковим, Олександром Клименком, Юрієм Соломком, Тетяною Гершуні-Галаган, Арсеном Савадовим, Георгієм Сенченком, в співпраці з яким створювала декорації й костюми для вистав Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки, також працювала в майстерні Лариси Пішої та ін.

У Києві в галереї Blank Art художниця зробила свій авторський проєкт 1000 Merelin, до якого через багато років ставиться скептично як до експерименту. У той час галерея Олександра Бланка була однією з найпопулярніших. Проєкт Трубіної складався з кількох робіт: художниця створила портрет Мерилін Монро на яскраво-жовтому пластику. Зображення складалося з сотень гравюр, на яких двома мовами було написано «Я тебе люблю» і «Я тебе ненавиджу». Коли глядач був далеко від портрета, він бачив гарний образ актриси, але коли він наближався до зображення, портрет розпадався на сотні відбитків, обличчя розчинялося.

В Україну Трубіна приїхала ненадовго. Повернулася у 1996 до Сполучених Штатів і переїхала до Каліфорнії в 1998 році. Бере участь у різних міжнародних проєктах, займається живописом, графікою, театральним дизайном, фотографією. Але незважаючи на всі експерименти, Трубіна залишається художницею, яка відтворює свій світ через живопис – медитативний, гармонійний та естетичний. Починає експериментувати з пограничними станами свідомості, відображеними

на полотні. У період 2003-2008 років Валерія Трубіна подорожувала Гаваями. Живе та працює в Україні та США.

Починаючи з 2008 року, Валерія Трубіна приїздить до Києва раз на рік. Спочатку підписала договір з галереєю Bottega, де упродовж кількох років проходили її персональні виставки. Потім відбулися її соло-проекти в «Шоколадному будиночку», галереях «Ра» і Dumchuk, музеї Тараса Шевченка та Французькому Інституті в Україні. Регулярно проходять презентації та продажі її робіт на торгах аукціонного дому «Золотое Сечение». У 2020 році пандемія порушила плани, і персональна виставка, запланована на травень у Києві, не відбулася. Сама художниця ставиться до цього філософськи, багато працює і планує приїхати до Києва наступної весни. Її масштабний живопис і ніжна витончена графіка цінуються київськими колекціонерами. А за роботами 1990-х років йде справжнє «полювання».

3.2.Зміна художнього вектору в роботах В.Трубіної

Еміграція вплинула на творчість В.Трубіної та змінила художній вектор в її роботах. Як колись італійський авангард асимілювався у своєму стилі в Україні, так В.Трубіна асимілювала, знайшовши інший вираз українського мистецтва. Вона відчув себе вільною вперше від ідеології та ідеологічного тиску трансавангарду. Це відкрило інші перспективи. Художниця зустріла свого духовного вчителя, вчила філософію, інші мови, інтерес зовсім змінився. При цьому поглибилася саме філософська сторона живопису. Роботи стали ніби з іншої мови, іншого виміру. Тобто, вони стали більш глобальні, не в плані глобалізму, а більш як би об'ємні, з'явився наступний рівень. «Я думаю, що просто

трансавангард привів мене в галузь духовного, такого серйозного, духовного. Тому, що пішла ця трансавангардна глузливість, іронія з приводу того, що відбувається, з приводу всієї цієї боротьби. Проте, вона перетворилася на самоаналіз й у самоіронію. Тобто, від самоіронії до самоаналізу, і глибше. А потім, говорити про справжню еволюцію ще зарано, мені всього 55, розумієте? Я відчуваю те, що ця трансформація все одно триває. Тому що вона дуже повільно росте У тому плані, що те, якщо вона росте, то не може рости вгору, вона повинна розширюватися, захоплювати все більше, вона поглинає знання», - зізнається Трубіна в інтерв'ю.

Трубіна розповідає, що дуже не хотіла їхати з Англії, їй дуже подобалися британці. Її дуже добре скрізь там приймали. Порозумітися з ними їй допомагав чоловік - перекладач за професією. Це, звісно, сильно допомагало, бо вона не мала такого досвіду в мові, але це було не довго. Англійська далася Валерії значно легше, ніж вона очікувала: «це було таке попадання в десятку. Незважаючи на те, що проект Ендрю Брауна провалився, півроку ми іще просто спостерігали, як галерея руйнується. То був 94-й рік, вийшов новий фільм «Сімейка Адамсів». Це відомий фільм Тіма Бартона, чорно-білий. Всі ми з «Паркомуни» страшенно захоплювалися британським кіно. Тобто зовсім інша естетика. Люди ходять гуляти на цвинтарі, просто тому, що там неймовірно красиво. Хоча цвинтар вважається не дуже чистим місцем, але в Англії це така фішка. Це певний британський колорит, на межі жахів, але все ще допустима містика. Ось на той момент воно все лягло мені прямо як масло на бутерброд. Я від Англії взагалі була у захваті. З ким не заговориш, з ким не познайомишся, це все рідні люди».

У Англії Трубіна під цим враженням написала туманні містичні пейзажі. У неї були краєвиди і до еміграції, наприклад кримські краєвиди. Але англійські наповнені цим особливим містичним духом.

Після Англії, почалося інше, тому що Англія та Америка, це незрівнянні речі для В.Трубіної: «я вам розповідала, що перші роки в Америці, я загалом провела в книгарнях. Тому що я дивилася ту літературу, яка мені була недоступна. А на той момент я вже знала англійську мову, я без проблем могла читати, і мені було дуже цікаво. Бо тоді для мене почалася освіта в західному мистецтві. Плюс усі журнали, плюс мій чоловік починає працювати на одну галерею і стає куратором. Тобто у мене відкривається доступ до дуже такої великої інформації: каталоги, всі відомі роботи відомих художників, яких немає можливості побачити. Ти бачиш у музеї одну частину. По одній-дві роботи кожного художника представлено. А тут ти бачиш невідомі роботи, які в приватних колекціях знаходяться, тих же іменитих художників, і тобі це відкриває зовсім інший рівень. Я вважаю, що моя подорож на Захід, дуже розширила мій горизонт. У тому плані, що я просто познайомилася з тими творами, які дали мені розуміння, і в технічному, і ідеологічному плані. І формою, і виразністю, і ідеологією, тобто, філософією».

У Штатах Трубіна, за її виразом, почала «відштовхуватися від внутрішнього». З нею сталася глибока трансформація. З іншого боку вона відчувала, що їй не вистачає багато, що треба напрацювати. Тому, на певному етапі, їй було в принципі все одно, що малювати. Тобто будь-яке: «дайте мені полотно, дайте тему, намалюю. Коли ти досягаєш певного рівня майстерності. І тоді вже починаються розбирання з собою, а що ж ти сам, що насправді ти особисто хочеш. Чим багатогранніший митець, тим цікавіше. Ти вже можеш щось створити своє». Так з'являється, начебто, інша манера письма. Якщо подивитися на роботу

2008 р. «Зимовий дух» (Додаток3, рис.3.6), яка написана зовсім інакше, по-іншому, дуже реалістично, трошки схоже на містичний сюрреалізм. Романтичний краєвид є прямою алюзією на відому картину Каспара Давіда Фрідріха. Старий дуб – це так природно і символічно. Він може стояти, хоч йому вже зламані вершини, зима. «Ця робота, це спроба відточити техніку. Береш і починаєш копіювати будь-якого художника, який тобі імпонує», - пояснює автор. Це питання до майстерності саме художника, щоб побачити, як це може бути, і просто цікаво впізнати себе в такій техніці, у такому напрямку.

У Чікаго у Трубіної почалося інше життя, зовсім інший пласт культури, інший соціально-громадський зріз. Значимою подією для неї та її творчості стала перша подорож на Гаваї. Гаваї полонили художницю. Там з'явилося милування квітами, там неймовірна природа. Там Трубіна зрозуміла, що природа настільки чудова, геометрична, все прораховано, нічого випадкового немає у світі. При цьому здається, що це хаос. Це дуже багато чому її навчило. Немає більш вдалих поєднань, ніж ті, що є у природі. Гаваї всі оточені океаном, скрізь тільки вода. Тому також з'явилась тема води. Гаваї подарували нову серію картин про краєвиди та прекрасні квіти:

«Вечір». 2008. (Додаток3, рис.3.7).

«Нічні пальми, або Sempre». 2009. (Додаток3, рис.3.8).

«Пальми у тумані». 2015. (Додаток3, рис.3.9).

«Камелія в склянці». 2019 (Додаток3, рис.3.10)

Змінюється життя, змінюється не тільки тематика картин, але і техніка виконання. Роботи на «Паркомуні», які були трансавангардними, мають іншу техніку живопису в порівнянні з більш раннім періодом. Сьогодні її картини не пастозні, така манера зникає. У якийсь момент мисткині довелося відмовитись від надмірної пастозності через те, що картини довго сохнуть і їх

не скрутити в рулон. Вони ставали неймовірно важкими. Художницю все більше почала залучати прозорість і легкість. Потім вона полюбила акварель: «такий ефект акварелі. Ось я навіть дивлюся на цю роботу, в Единбурзі «Міст», є відчуття акварелі, тому що є напівпрозорість, мінімум кольору. Я люблю дуже, коли все тече по полотну. Але при цьому на великому форматі, коли я вже таку рідку техніку освоїла, вона в мене була зручніша. Мені потрібно було пройти цей пастозний етап»

Трубіна почала працювати з аквареллю, порівняно, не так давно, просто не вважала це для себе чимось серйозним: «в принципі, аквареллю люблю малювати, колись нею балувалася. Розумієте, просто не сприймаю її як серйозну роботу, як окрему, як самостійну. Тільки ось, в останні 15 років, я щільно нею займаюся. Як ми переїхали до Каліфорнії, я стала виїжджати на пленери». На разі мисткиню ще зацікавлена в роботі з тушшю, додає її до акварельних робіт.

Та є те, чому художниця залишилася вірною на все життя - синій колір. Особливо багато синього у пейзажах і ефектах сну (Додаток3, рис.3.11, 3.12,3.13):«Синій колір має певну вібрацію, він пробуджує Аджна чакру, дає енергію, ще синій називають світлом зірок. Раніше люди спали під зірками і отримували цю необхідну енергію і тому їх почуття були пробуджені і вони більш тонко відчували цей світ. .Тепер електричне світло продовжує наш день і ми отупіли, і очерствіли, недорозвинені в багатьох тонких речах. Мене синій приваблював з дитинства, сині фарби та олівці закінчувалися першими, взагалі для мене це основний колір і він ставить палітру і настрій. У ньому є та глибина, якої завжди не вистачає, - він створює простір нескінченності, він відкриває якийсь інший вимір, дозволяє відчувати рух часу. Синій колір є найкоротшою хвилею у всьому видимому спектрі - від 380-500 нанометрів, далі йде ультрафіолетове випромінювання, яке не сприймається людським оком, але так само відноситься до синього спектру, синє світло дуже важливе для

повсякденного життя. Синьо-фіолетовий спектр має найвищу у видимому спектрі енергію, впливає на циркадний ритм, який дуже важливий для здоров'я людини, зараз як ніколи є важливим фактором вироблення мелатоніну - гормону в мозку, регулює цикли неспання та сну, імунної системи в цілому», - захоплено розповідає Трубіна про свій улюблений колір.

Цю любов до синього показує і її найновіша робота з дирижаблем, яку вона написала у Штатах для виставки до тридцятиріччя Незалежності та надіслала в Україну під назвою «Прспект ім.Де Кіріко», 2021 (Додаток3, рис.3.14).

У цій картині автор спробувала уявити далеке майбутнє не так похмуро, як зазвичай, у наш час представляють його багато фантастів, а все ж зберегти позитив і віру в людство, і здоровий глузд, і уявити собі технічний прогрес на службі доброї волі людини. І то жартома чи то всерйоз їй захотілося побачити нашу столицю з неймовірними ергономічними стильними хмарочосами, оснащеними майданчиками для повітряного транспорту, зручними переходами між будинками і виходами до автомагістралей, що ширяють над містом. Еклектичність і різноманітність архітектурних рішень органічно вплітається в загальний готичний стиль рідного міста, де за допомогою нових технологій великі архітектурні пам'ятки поміщені під куполи зі штучним кліматом і більше не схильні до руйнувань. Стильність та витонченість дизайну вулиць та будинків, проголошення метафізичної позиції в архітектурній побудові, вільне володіння та створення різноманітних перспективних аномалій та гра з простором садів та парків. І звичайно в місті буде здійснено грандіозний проект - побудовано проспект імені Де Кіріко - одного з її коханих, і мабуть найзагадковіших художників минулого, який у своїй творчості завжди звертався до внутрішнього світу та психіки людини, до

розуміння багатогранності життя як особистості так і суспільства в цілому . На проспекті встановлена скульптура - дівчинка, що біжить з обручем - як символом постійного руху, постійної гри життя. Над містом снують величезні дирижаблі та інші літальні апарати, що нагадують музику «Лед Зеппелін». Енергетична проблема давно вирішена і тільки старі будівлі ще потребують вітряних двигунів, що гніздяться чорними лопатями на висотках. У місті субтропічний клімат. Сади та парки зі штучним зрошенням дозволяють вирощувати пальми та інші екзотичні рослини тропіків. Місто потопає в зелені та свіжості, де розвинена технологія дозволяє здійснити органічну взаємодію природи та мегаполісу.

Твори В.Трубіної зберігаються в Національному художньому музеї України, Сумському художньому музеї ім.Никанора Онацького, інших музеях України, Державній Третьяковській галереї, Національному музеї російського мистецтва та приватних колекціях України, Швеції, США, Великобританії, Росії. Свої роботи вона виставляла на багаточисленних виставках (Додаток3, рис.3.15).

На жаль багато робіт, які вона написала, наприклад, чиказького періоду просто загублені. Переїжджаючи до Каліфорнії, Трубіна великий рулон із своїми роботами залишила друзям, які, у свою чергу, переїхали та просто забули його десь у гаражі. Зникло чимало робіт, що були написані в Англії та Шотландії.

Висновки до третього розділу

В період еміграції Трубіна відходить від міфологічних сюжетів та більше не використовує живі одухотворені образи в своїх роботах. Наратив, натхнений літературними та кінематографічними творами, змінюється акцентом на живописність, особливу кольорову гамму синього, фіолетового, рожевого, жовтого та атмосферу сну. Так, художниця тепер починає працювати над серією картин із зображенням таємничих садів, сутінкових парків із закинутими фонтанами, сходами, що ведуть у далечінь. Куратор та історик мистецтва Марта Кузьма зауважує, що ці меланхолійні картини навіюють тугу та сон: художниця обирає елегійний, переважно темний колорит. Це, як і теми (містичні сади та цвинтарі, які вона малює з натури та листівок), ріднить її полотна з роботами романтиків — декілька картин того періоду нагадують роботи Каспара Давида Фрідріха. Період життя на Гавайських островах значно вплинув на творчість мисткині. Під враженням від місцевої природи художниця почала створювати натюрморти з екзотичними квітами.

Еміграція дала їй свободу у творчості, дала ґрунт для розвитку її особистості, оскільки з'явився доступ до всесвітньої літератури, художніх альбомів усіх стилів та напрямків, можливість познайомитися з творами видатних митців «наживо». Трубіна освоїла англійську мову, що стало ще одним інструментом здобуття знань у професійному середовищі, допомогло швидко адаптуватися до США.

Паралельно з технікою живопису вона так само активно почала працювати в техніці акварелі, хоча ці роботи не такі затребувані колекціонерами в Україні і мало хто знає що вони є. І хоча Трубіна в США проживає набагато більше, ніж в Україні, художниця ніколи не вважалася забутою і не перебувала поза українським контекстом завдяки регулярним виставкам у Києві та продажам на публічних торгах.

Висновки

Проведене дослідження дозволяє сформулювати низку положень, підтверджених наявністю самостійної та оригінальної роботи, а отриманий матеріал дозволив зробити наступні висновки:

Досліджено теоретичне обґрунтування специфіки українського трансавангарду в межах філософсько-естетичного дискурсу, яке дає змогу окреслити його унікальність та вплив на становлення мистецької практики ХХ–ХХІ ст.. Осмислені специфіки розгортання трансавангарду в контексті культурно - мистецької практики, виявлено його національний колорит. Для трансавангардистського руху, що охоплює кінець ХХ ст., притаманна внутрішня суперечливість, що зумовлено широкою палітрою мистецьких напрямків, які об'єднані поняттям «трансавангард». Проте є ознака, що є спільною для всіх, – це відмова від традицій класичного мистецтва. Замість заздалегідь відомого шляху власного творчого спрямування, багато митців приходили до нього шляхом експериментів. Провідним принципом є утвердження повної свободи митця, що намагається передати реальність крізь призму власного світобачення або навіть відкрити новий світ та не претендує при цьому на схвальну реакцію публіки. Відповідно змінюється ставлення до митця, що стає своєрідним провідником у світ «нового мистецтва». Проявами трансавангарду є створення маніфестів, епатажний стиль презентації творів, що були покликані зруйнувати стереотипи попередніх мистецьких традицій.

Виявлено витоки виникнення та формування трансавангарду в українському мистецтві у 90-х роках ХХ ст., який позначають терміном «нова хвиля». Прояви трансавангарду можна віднайти у діяльності групи художників сквот «Паризька комуна», до якої входили Л.Вартиванов,

О.Гнилицький, О.Голосій, Д.Дульфан, І.Ісупов, Д.Кавсан, А.Казанджій, П.Керестей, О.Клименко, М.Мамсіков, К.Проценко, О.Ройтбурд, А.Савадов, Ю.Сенченко, Ю.Соломко, В.Трубіна, В.Цаголов, І.Чичкан та інші. Ці митці акцентували увагу на ірраціональних мотивах, пов'язаних зі сферою підсвідомості, маніфестуючи естетику постмодернізму.. Естетика українського трансавангарду проявляється через іронічне цитування, ірраціоналізм підсвідомого, поєднання стильових напрямків минулого, принцип полілогу і полістилізм.

Характерною ознакою митців українського трансавангарду є менша акцентуація на технічних аспектах як на певній самоцілі чи як на засобі епатування публіки. Звернення до авангардистських течій і новітніх технік здійснюється задля реалізації власного творчого потенціалу. Напрацювання українського трансавангарду залишаються джерелом для розвитку експериментальної мистецької практики.

Було розглянуто творчу особистість художниці Валерії Трубіної з погляду інтеграції поняття трансавангарду до її творів та важливість творчості В.Трубіної в контексті українського сучасного мистецтва.

Для повноти дослідження розглянуто її роботи крізь призму участі у сквоті «Паркомуна» та виявлено риси трансавангарду в її творах. Також відслідковано зміну вектору в її творчості та встановлено, що риси та ознаки цього напрямку під час еміграції на сьогодні не збереглися.

Стан вивченості обраної тематики показав, що про трансавангард і творчість Трубіної написано чимало, але при цьому немає конкретного дослідження, де риси та ознаки цього напрямку в мистецтві були присвоєні цій художниці. Мистецтвознавчі та популярні статті, присвячені трансавангарду загалом та Трубіній зокрема – лише поверхово зачіпають та поєднують ці два предмети дослідження.

Деякі мистецтвознавці вже здійснили спробу віднести твори Трубіної до трансавангарду через власне дослідження. Але так само вона є одним із художників, чию творчість будь-якого періоду не вивчено окремо і не систематизовано. Існує низка оглядових друкованих видань про українських сучасних художників, де Трубіна лише згадується серед інших. Існують публікації онлайн особисто про Трубіну або з включенням її в певні огляди. Але не існує жодної монографії, каталогу виставки або альбому робіт, а самі роботи розкидані по колекціям по різних країнах світу і більшість з них ніколи не було представлено в Україні.

Доведено, що важливість встановлення трансавангардних ознак у творчості В.Трубіної та місця її творчості в сучасному мистецтві обумовлено тим, що роботи цього напрямку в Україні мають високу художню та комерційну цінність, затребувані колекціонерами, виставляються в музеях. Висвітлено значення творчості Трубіної для якісного відновлення цілісної картини становлення напрямку трансавангарду в Україні. Вивчено технічні та мистецькі прийоми живопису Валерії Трубіної, особливості її художньої мови, основну тематику її робіт;

Дослідження ґрунтується на аналізі та узагальненні інформації, отриманої з робіт фахівців, які вивчають сучасне мистецтво кінця ХХ та початку ХХІ ст.. таких як Олександр Соловйов, Марта Кузьма, Аліса Ложкіна, Олексій Титаренко, Олег Сидор-Гібелінда, Галина Склярєнко, а також знаменитого італійського теоретика трансавангарду Аккіле Боніта Оліва та багатьох інших. Також на мистецтвознавчій літературі: антології, збірки статей, нариси, опубліковані в мас - медіа, тексти з каталогів виставок про творчий шлях та життя Валерії Трубіної, напрацювання дослідницької платформи PinchukartCentre та інші

історико-мистецтвознавчі дослідження. Найбільш важливу роль у отриманні унікальної, точної та нової інформації під час написання цієї кваліфікаційної роботи відіграли кілька інтерв'ю з Валерією Трубіною. Такий комплексний підхід дозволяє виділити різні грані поставленої проблеми.

Поставлені на початку роботи завдання були виконані.

Список використаних джерел

1. Авраменко О. Енвайронментальний простір художніх пленерів: досвід проектів ХХІ століття, проведених під егідою ІПСМ НАМ України з акцентом на пленері «Вітер» / Олеся Авраменко. // Сучасне мистецтво: журнал. – 2010. – №7. – С. 7–28.
2. Акинша К. Венок на могилу українського постмодернізму / Константин Акинша // Портфолио. Искусство Одессы 1990-х. Сборник текстов. — Одесса, 1999. — С. 12.
3. Валерія Трубіна. Лабіринт. Фрагмент [Брошура]. К.: Bottega Gallery.
4. Вишеславський Г. Київські сквоти / Гліб Вишеславський // Образотворче мистецтво : журнал. – Вип.2. – 2013. – С.21-23
5. Вишеславський Г. Нонконформізм: Андеграунд та «неофіційне мистецтво» [Текст] / Гліб Вишеславський // Художня культура : актуальні проблеми : наук. Вісник / Інститут сучасного мистецтва. АМУ. – К. : Вид. Дім А+С, 2006. – Вип. 3. – С.171-198.
6. Вишеславський Г. Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х рр.[Текст] / Гліб Вишеславський // Сучасне мистецтво: наук. збірник / Інститут сучасного мистецтва. АМУ. – Х. : Акта, 2007. – Вип. 4. – С.93-146.
7. Вишеславський Г.А., Сидор-Гібелінда О.В. Термінологія Сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. – Париж-Київ, 2010. – 416 с.
8. Вышеславский Г. Седнев – 1988, 1989 / Глеб Вышеславский // Галерея: журнал. – №3/4. – 2006 г. – с. 17-19
9. Горяинов В. Трансавангард на Венецианской Биеннале / В. Горяинов. // Творчество. — 1983. — № 3. — С. 17–19.

10. Клименко О. «Паризька комуна»: феномен часу змін та раптової свободи / Олександр Клименко // Образотворче мистецтво: журнал. — 2013. — №2. — С.26-28
11. Кузьма М. [Ангели над Україною...] / Марта Кузьма // Angels over Ukraine. Сучасний український живопис. Каталог. 1993.
12. Левашов В. Другое лицо: украинский феномен (взгляд из Москвы) / Владимир Левашов // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 12. — С. 29.
13. Ложкіна Аліса. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ-початку ХХІ ст. Дозволений ренесанс: трансавангард і народження «Нової хвилі»
14. Оліва А. Б. Мистецтво під кінець другого тисячоліття. - М., 2003. - С. 85.
15. Оліва А. Культурний номадизм та діаспора. Лекція / Акілле Боніто Оліва. — К.: ЦСМС. — С. 7.
16. Ройтбурд А. О душевном в искусстве / А. Ройтбурд, М. Рашковецкий. // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 12. — С. 24–26.
17. Сидор-Гибелинда О. Некролог по «Коммуне» / О. Сидор-Гибелинда // Terra incognita : журнал. — 1995. — №3
18. Скляренко Галина. «Новая украинская волна»: начало, завершение, продолжение // Українська Нова хвиля (каталог виставки). — Київ, 2009.
19. Соловйов О. Покійне мистецтво [Текст] / Олександр Соловйов // Буклет виставки «Штиль». — К., 1992. — С.2
20. Соловйов О. Турбулентні шлюзи: Зб. статей / Олександр Соловйов // Ін-т проблем сучасного мист-ва АМУ. — К.:
21. Соловьев А. По ту сторону очевидности. Предварительные размышления по поводу одного явления / Александр Соловьев // Искусство. — 1988. — № 10.

22. Соловьев А. Скетч о младоукраинской живописи (взгляд из Киева) / Александр Соловьев //— С. 22;
23. 25 років присутності. Каталог у 2-х томах. / автори статей – Галина Склярєнко, Наталя Маценко, Катерина Рай, Роксана Рублевська, Інґа Естеркін. Київ. – 2016
24. Гении места. Выставка легендарного киевского арт-сквота 1990-х «Парижская коммуна» |Архів
25. Каталог «Вавілон»
26. Каталог «Ангели над Україною»
27. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: Навч. посіб. — К.: Т-во "Знання", КОО, 2002
28. Українська малАртство (60-80 роки) – Київ-Оденсе, 1990. – 141 с.
29. Українська нова хвиля. Друга пол. 1980-х – поч. 1990-х.: каталог виставки // Упорядкування: Оксана Баршинова. Автори статей: Анатолій Мельник, Галина Склярєнко, Оксана Баршинова. – К.: Оранта, 2009. – 224 ст.: іл.
30. Українське малАртство (60-80 рр.) – Київ-Оденсе: Мамменс Богткріккері А/С, 1990. – 141 с.
31. Феминистская (арт)критика. / под ред. И.Соломатиной, О.Шпараги, В.Гапеевой. — Каунас : Teigarolis, 2015. — 680 с. (Серия «Гендерный маршрут»)
32. 1. Art Impressions. Мистецькі імпресії. Малярство, графіка, скульптура, інсталяція. Каталог виставки. – Центр «Український дім», Галерея «Аліпій». – 1994 г. – 166 с.
33. Абетка для дітей: літера «Т» (Трансавангард) - YouTube
34. Акилле Бонито Олива - гуру трансавангарда (guro.ru)
35. Александр Ройтбурд: У меня нет жизненной философии - портал новин LB.ua
36. Алексей Титаренко про Валерию Трубину [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

- <http://shcherbenkoartcentre.com/artists/valeriya-trubina/esse/aleksej-titarenko-pro-valeriyu-trubinu>.
37. Баздирева А. Один день с Ильёй Исуповым. Папу надо слушать [Электронный ресурс] / Ася Баздирева // ART Ukraine. – 2013. – Режим доступа до ресурсу: <http://artukraine.com.ua/a/odin-den-s-iley-isupovym-papu-nado-slushat/#.Vt9NRZyLQhc>.
38. Бонито Олива, Акилле — Википедия (wikipedia.org)
39. ВАЛЕРИЯ ТРУБИНА: «МЫ РАСШИРИЛИ ПРОСТРАНСТВО, ПОЗВОЛЯЯ ЗРИТЕЛЮ ТУДА ВОЙТИ» | Трубина Валерия | Художники | Щербенко Арт Центр (shcherbenkoartcentre.com)
40. Валерія Трубіна [Электронный ресурс] // Scherbenko Art Centre – Режим доступа до ресурсу: <http://shcherbenkoartcentre.com/uk/artists-ua/valeriya-trubina-3>.
41. Валерія Трубіна [Электронный ресурс] // Аукціонний дім «Золотое сечение» – Режим доступа до ресурсу: <http://ua.gs-art.com/artists/5586/>
42. Валерія Трубіна [Электронный ресурс] // Сучасні українські художники. Виставковий каталог Arsénale 2012. – Rodovid-A. 2012. – с. 208-216 – 2012. – Режим доступа до ресурсу: http://issuu.com/a.shalygin/docs/contemporary_ukrainian_artists.
43. Валерія Трубіна: Не люблю політичну проституцію, політичне і соціальне мистецтво (інтерв'ю) [Электронный ресурс] // Буквоїд. – 2016. – Режим доступа до ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/events/interview/2016/03/04/070412.html>
44. Вишеславський Г. СКВОТИ 1980-Х – ПОЧАТКУ 1990-Х. ХУДОЖНИКИ Й ГРУПИ [Электронный ресурс] / Гліб Вишеславський // Korydor. – 2016. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/context/skvoty-1980-1990-hudozhniki-j-grupy.html>.
45. Інтертехнологія, 2006. – 192 ст.: іл. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.mari.kiev.ua/PDF/solovev.pdf>

46. Міжнародний Фестиваль Фотографії International Festival of Photography презентує Валерія Трубіна та Юрій Бойко Universal Identification (Універсальна Ідентифікація) [Електронний ресурс] // Аналитическое издание ИСКРА. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: <http://iskra.kiev.ua/iskra.html?act=article&id=7961>
47. Молись, рыбка: Иконоподобная живопись Валерии Трубиной — Bird In Flight
48. Новейшая история современного искусства. Point Zero. продолжение: top10_kiev — LiveJournal
49. Папа, шлем давит: В Национальном художественном музее Украины открылась выставка современного искусства - 7 Новостей (7news.in.ua)
50. Перегляд УКРАЇНСЬКИЙ ТРАНСАВАНГАРД: МАРКСИСТСЬКИЙ МЕТОД АНАЛІЗУ | Збірник наукових праць ЛОГОС (ukrlogos.in.ua)
51. Разрешенный ренессанс: трансавангард и рождение Новой волны | Артгид (artguide.com)
52. Сидор-Гібелінда О. Божевілля спокою [Електронний ресурс] / Олег Сидор-Гібелінда // День. – 1998. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/bozhevillya-spoкою>.
53. СОЗДАТЕЛЬ ТРАНСАВАНГАРДА (zn.ua)
54. Соловьев А., Ложкина А. Point Zero [Електронний ресурс] / А. Ложкіна, О. Соловйов // Новейшая история украинского искусства. Часть II. Поколение в зените. 1990-й – середина 1992 гг. / Александр Соловьев, Алиса Ложкина // Спецпроект журнала ТОП10 – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <http://top10-kiev.livejournal.com/281049.html?thread=894681>.
55. Спецпроект Vogue.ua и PinchukArtCentre: все о художнице Валерии Трубиной | Vogue Ukraine - Vogue UA
56. Трансавангард — Вікіпедія Wiki Українська 2022 - Study in China (duhoctrungquoc.vn)
57. Трансавангард (studopedia.org)

58. Три історії: сучасні українські художники за кордоном | Vogue Ukraine - Vogue UA
59. Трубіна Валерія | МіТЄЦ - Портал про українське сучасне мистецтво (mitec.ua)
60. Українська Нова хвиля. Живопис, фото, відео другої половини 80-х - поч. 90-х років / Музейний простір. Музеї України та світу (prostir.museum)
61. Циба Г., Соловйов О. «Матч-пойнт 88». Вспоминая Перестройку [Електронний ресурс] / Г. Циба, О. Соловйов // ART Ukraine. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: http://www.artukraine.com.ua/a/match-poynnt-88-vspominaya-perestroyku/#.V_TSfeiLTIW
62. Юрченко Н. З досвіду колекціонування творів художників «нової хвилі» / Надія Юрченко // Образотворче мистецтво: журнал. – №4. – 2014. – С.72-74
63. Яковленко К. ВАЛЕРИЯ ТРУБИНА: «МЫ РАСШИРЯЛИ ПРОСТРАНСТВО, ПОЗВОЛЯЯ ЗРИТЕЛЮ ТУДА ВОЙТИ» [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко // Korydor. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/valeria-trubina-my-rasshiryali-prostranstvo-pozvoliaja-zriteliu-tuda-vojt.html>.
64. Яковленко К. Спецпроект Vogue.ua и PinchukArtCentre: все о художнице Валерии Трубиной [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко // Vogue. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://vogue.ua/article/culture/art/specproekt-vogue-ua-i-pinchukartcentre-vse-o-hudozhnice-valerii-trubinoj.html>.
65. <http://be-inart.com/post/view/910>
66. <https://prostory.net.ua/en/9-publikatsii/krytyka/187-parizhskaya-volna>
67. <https://studopedia.org/13-56846.html>
68. <https://ua.gs-art.com/artists/5586/?id=5586>
69. <https://womo.ua/nash-vernizazh-pyat-sovremennyih-ukrainskih-hudozhnits/>
70. <https://www.academia.edu/49874955>

71.N/a (100artists.com.ua)

72.Valeria Troubina - Contemporary Art Day Sale October 2009 | Phillips

73.VALERIA TROUBINA [Электронный ресурс] // Phillips – Режим

доступу до ресурсу:

<https://www.phillips.com/Search?Search=VALERIA+TROUBINA&sbmt=>

74.womenartists_ua.pdf (pinchukartcentre.org)

Передумови виникнення мистецтва трансавангарду



Рис.1.1.С.Кіа. «Affetto». Прихильність. 2014

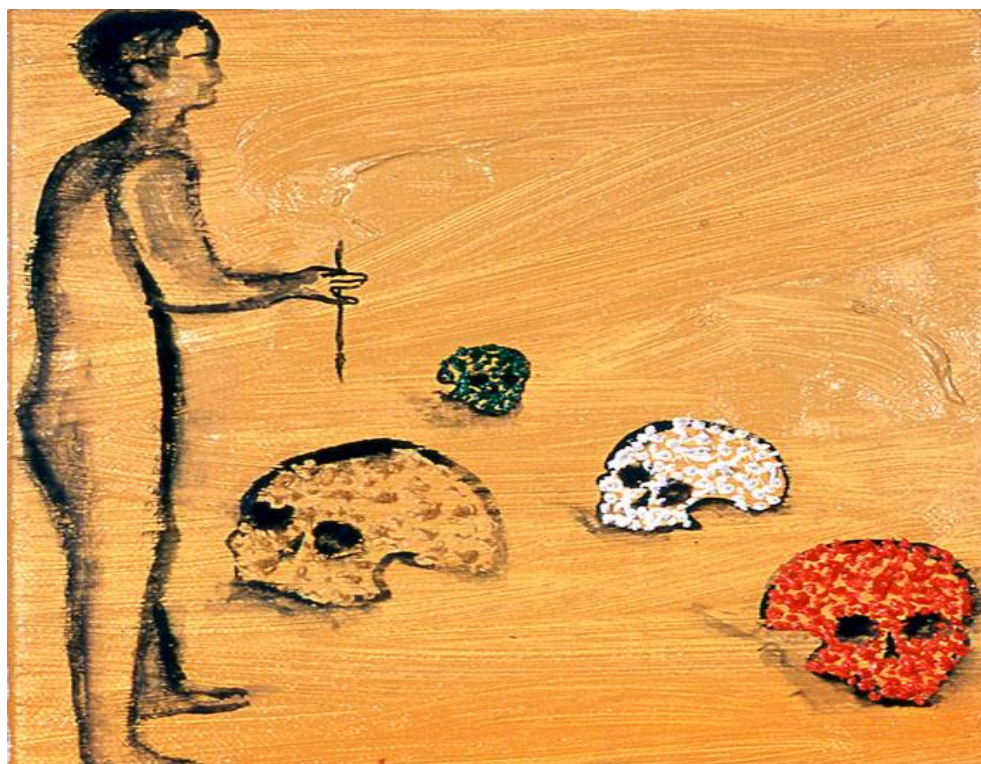


Рис.1.2. Е.Куккі. «Stelle nitriscono». Зірки регочуть.2007.



Рис.1.3. Ф.Клементе. «The Four Corners». Чотири кути.1985.

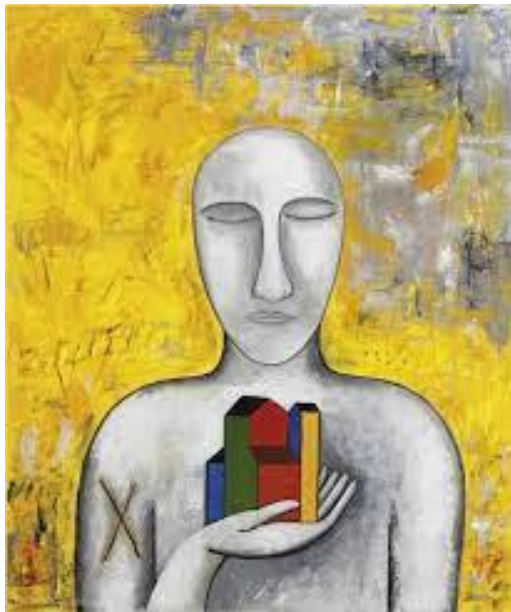


Рис.1.4. М.Палладіно. «Non avrà un nome». У нього не буде назви.



Рис.1.5.Ж.Гаруст. Эскиз витражей для церкви Нотр-Дам-де-Талан. 1995



Рис.1.6.Д.Шнабель. «Портрет Ван Гога.»



Рис.1.7. А.Савадов, Г.Сенченко. «Печаль Клеопатри». 1987.



Рис.1.8.Г.Сенченко. «Сакральний пейзаж Пітера Брейгеля». 1988 р.



Рис.1.9.О.Гнилицький. «Дискусія про таємницю». 1988.

Додаток2

Становлення творчості Валерії Трубіної на при кінці 80-х – початку 90-х років ХХ ст.



Рис.2.1.Сквот Дитячий садок. Енвайронмент для перформансу БІКАПО Германа Віноградова за участю Миколи Філатова, 1986



Рис.2.2. Сквот «Паризька комуна», 1993. Фото Ю Склера



Рис. 2.3. Після відкриття виставки «Художники Паризької комуни»: Ілля Чичкан, Валерія Трубіна, Володимир Бережний, Максим Мамсіков.



Рис.2.4. Фото Валерії Трубіної.



Рис. 2.5. В.Трубіна. «Союзники (триптих)». 1985.

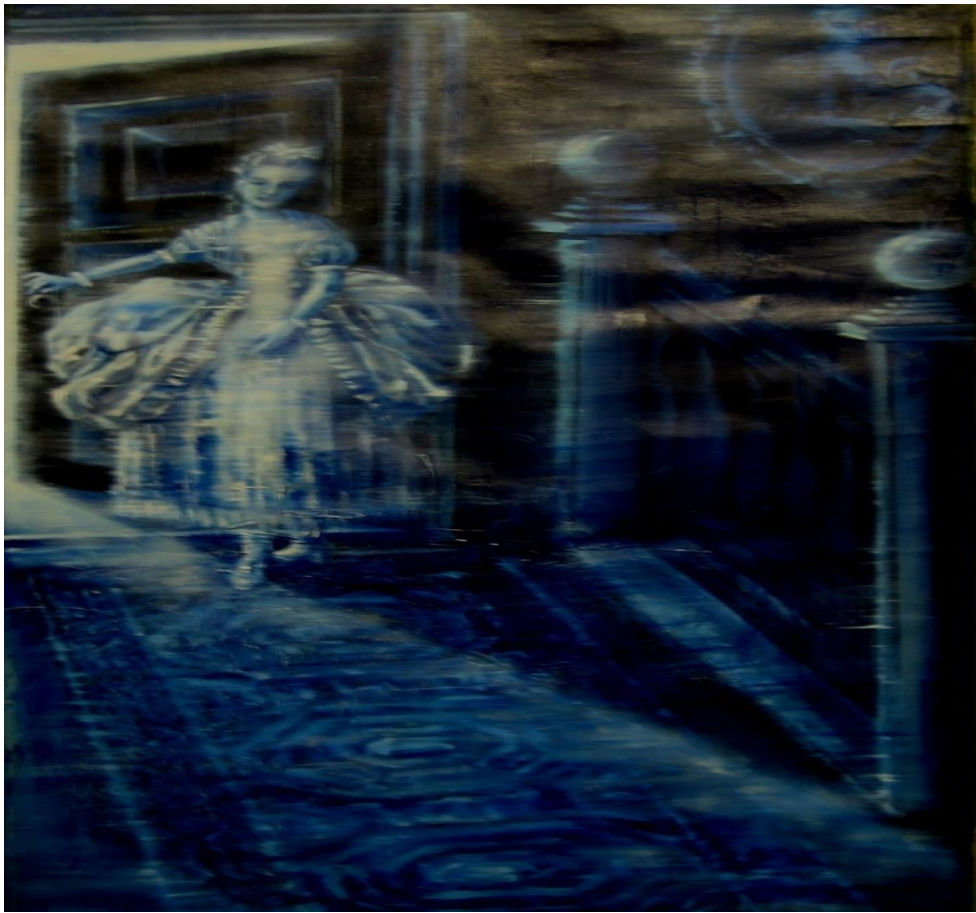


Рис. 2.6 .В.Трубіна. «Та, що входить у тінь». 1991.



Рис. 2.7. В.Трубіна. «Бубетти». 1990–1992.



Рис. 2.8. В.Трубіна. «Місячний хлопчик». 1991



Рис. 2.9. В.Трубiна. «Жертвоприношення».1990



Рис. 2.10. В.Трубiна. «Зимова пам'ять адмірала».1991



Рис. 2.11. В.Трубіна. «Шарфик Ганса». 1991.



Рис. 2.12. В.Трубіна. «Цар-Риба».1989



Рис.2.13. В.Трубіна. «Тигри, що пожирають праведників» (ліва частина диптиха). 1989.



Рис. 2.14. В.Трубіна. «Їзда на собаці». 1988.



Рис. 2.15. В.Трубіна «Кіт поранений аїде, собаче вухо гризе». 1990



Рис. 2.16. В.Трубіна. «Оспівування». 1991

Еволюція ідей трансавангарду у подальшій творчості Валерії Трубіної



Рис. 3.1. В.Трубіна. «La grande revolucion». 1993



Рис. 3.2. В.Трубіна. «Жовтий туман». 1994

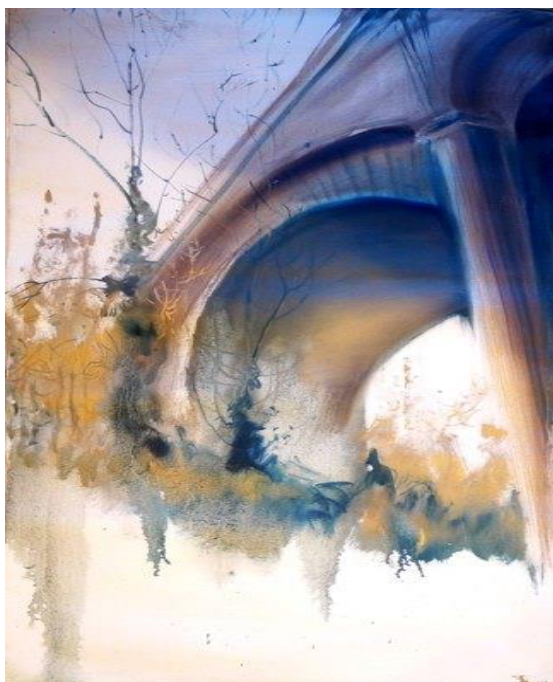


Рис. 3.3. В.Трубіна. «Міст». 1993



Рис.3.4. В.Трубіна. «Пальми».1994



Рис. 3.5. В.Трубiна. «Entrance of the Palas». 1993.



Рис. 3.6. В.Трубiна. «Зимовий дух». 2008.



Рис. 3.7. В.Трубіна. «Вечір». 2008.



Рис. 3.8. В.Трубіна. «Нічні пальми, або Sempre». 2009



Рис. 3.9. В.Трубiна. «Пальми у туманi». 2015



Рис. 3.10. В.Трубiна. «Камелiя у склянцi».2019



Рис. 3.11. В.Трубіна. «Ті, що приносять весну». 2007



Рис. 3.12. В.Трубіна. «Neverending». 2012.



Рис. 3.13. В.Трубiна.« Заборонений острiв». 2015



Рис. 3.14. В.Трубiна. «Проспект iм.Де Кiрiко». 2021

Рис.3.15. Таблиця. Виставки В.Трубіної

№ п/п	Назва виставки	Категорія	Місце проведення	Рік проведення
1	"Три генерації Українського мистецтва "	груповий міжнародний проект	Київ, Україна-Берлін, Німеччина-Оденс, Данія	1990р.
2	"Українське мистецтво ХХ сторіччя"	груповий проект	Музей Українського мистецтва , Київ,Україн	1990р.
3	"Художники Паризької комуни"	груповий проект	Галерея на Володимирській", зал КСХУ , Київ,Україна.	1991р.
4	"Штиль"	кураторський проект А.Соловьова	"Галерея на Володимирській" зал КСХУ, Київ,Україна.	1992р.
5	"Янголи над Україною "	груповий проект	369Gallery , Едінбург, Шотландія .	1993р.
6	"Нове Українське мистецтво- після апокаліпсу"	подвійна виставка живопису	«Економіст галерея» , Лондон, Велика Британія	1994р.
7	"Art Impressions" ,	групова виставка живопису персональна виставка живопису	Національний центр "Український Дім" , Київ ,Україна. "Патріотичний пейзаж" «Super Gallery» , Мюнхен , Німеччина .	1995р.
8	"Різдво назвжди "	групова виставка живопису	Фонд Сороса, Києво-Могилянська Академія , Київ,Україна. "Фотосинтез" , ЦБХ, Київ,Україна.	1996р.
9	"Мистецтво бачити"	Всеукраїнське Бієнале	Музей Українського мистецтва , Київ, Україна.	1998р.
10	"Кінокотека" Національний центр "	всеукраїнська виставка живопису	Український Дім" , Київ, Україна.	1999р.
11	"Червоні"	Персональна виставка живопису	Сан-Франціско , Каліфорнія, «Collective " галерея , США.	2000р.

12	"Ця вбивча краса"	колективна виставка живопису	Центральний Будинок художника , Київ, Україна.	2002 р.
13	"Прощавай зброя"	колективна виставка живопису	"Арсенал" , Київ, Україна.	2004р.
14	"Перша колекція"	колективна виставка живопису	Центральний будинок художника , Київ, Україна.	2004р.
15	«Українська Нова Хвиля».	колективна виставка живопису	Національний Художній музей України, Київ, Україна.	2009р.
16	"Поперджаючи дії"	персональна виставка живопису ,	"Bereznitsky Gallery" , Берлін , Німеччина	2009р.
17	"Art-Kyiv contemporary"	аукційна виставка живопису в підтримку Фонда Центра Сучасного мистецтва	Мистецкий Арсенал, Київ, Україна.	2011р.
18	"Просто мистецтво"	групова виставка живопису	Національний художній музей України, Київ, Україн	2011р.
19	"Космічна Одісея"	груповий проект живопису , присвячений покорінню Космоса , куратор А.Соловьев	Мистецкий Арсенал ,. Київ, Україна.	2011р.
20	"Незалежні- нове мистецтво нової країни"		Мистецкий Арсенал, Київ, Україна	2011р.
21	"Гурзуфські сезони"	групова виставка живопису	Гурзуф, Україна	2012р.
22	"Відкритий Простір"	персональна виставка живопису ,	, Галерея "Ботега", Київ ,Україна.	2013р.

23	"Матч-поінт88, за мить до нового життя"	куратор А.Соловьев , в рамках фестивалю FineArt Ukraine	Мистецкий Арсенал, Київ, Україна.	2013р.
24	"Інь"	групова виставка живопису	Цент сучасного мистецтва М17 , Київ , Україна.	2013р.
25	"АртКиїв"	участь у груповому проєкті, живопис , куратор А.Соловьев	Мистецкий Арсенал, Київ , Україна.	2014р.
26	"Миттеви спалахи вічності" ,	персональна виставка живопису ,	Філіал Київського Національного музею Російського мистецтва ,	2015р.
27	"Шоколадний Дім"		Київ, Україна.	2015р.
28	"Зрада"	проєкт - резиденція , групова виставка живопису ,.	Княжа Гора, галерея "Червоно-Чорне", куратор В.Трубіна, Канєв, Україна	2015р.
29	" Classified" чорно - білий живопис	Групова виставка живопису -	Димчук Галерея , Київ, Україна	2016 р.
30	" Паркомунa"	проєкт Пінчук АртЦентр	Київ, Україна.	2016 р.
31	"Цар Риба"	Проєкт презентації роботи до фонду музея	Національний Музей Мистецтва України, Київ, Україна .	2016 р.
32	" Народження трагедії"	Київ ArtWeek , Україна.	участь в груповому проєкті куратор Г.Сенченко	2017р.
33	" Сни Атлантиди"	персональна виставка живопису	Київ ArtWeek , , галерея РА, Київ,Україна.	2018р.
34	" Блукаючі Світи "	Персональна виставка акварелей, куратор О.Соснов	Французський Інститут в Києві , Україна.	2019р.

