

«Київська мистецька зустріч»: хронологія подій

ВАЛЕРІЙ САХАРУК

мистецтвознавець, молодший науковий співробітник ІПСМ НАМ України,
orcid.org/0000-0002-4710-2771

Анотація. «Київська мистецька зустріч» — перша значна міжнародна виставкова ініціатива за участі українських художників, яка мала відбутися у незалежній Україні. Події, що розгорнулися навколо неї, зробили її частиною не стільки художніх, скільки суспільно-політичних реалій життя, засвідчивши існування глибокої прірви між ними. Описуючи їх, автор спирається на широкий фотодіагностичний матеріал та документальні свідчення, які до сьогодні перебували поза мистецтвознавчим обігом.

Ключові слова: «Київська мистецька зустріч»; Український дім; проект; нове мистецтво Польщі, України, Росії; художник; виставка; інсталяція.

Постановка проблеми. 25 років минає від виставки, яка сколихнула київську мистецьку спільноту. Її відгомін пролунав й за межами України, проте, як і тут, майже не торкнувся ширших культурних та суспільно-політичних кіл, тож залишився без наслідків. Події, що розгорнулися навколо «Київської мистецької зустрічі», стали місцем, у якому перетнулися чи не всі проблеми, пов'язані з феноменом сучасного візуального мистецтва в українському соціумі 1990-х, а брутальне втручання представників влади в їх перебіг показало, наскільки гострими вони є. На жаль, «Київська мистецька зустріч» постфактум так і не стала «українською бульдозерною». Вона не тільки не дочекалася культурологічного та мистецтвознавчого дослідження, а й поступово долучилася до невтішного переліку явищ, які ілюструють тезу Оксани Баршинової: «Історія українського мистецтва ХХ століття — це суцільні прогалини» [1]. Однією з причин такого стану можна назвати брак інформації про неї. На цьому наголошує Катерина Ботанова, стверджуючи: «Опису чи доку-

ментації цього проекту не знайти ніде, оскільки історія (чи історії) сучасного мистецтва в Україні від кінця 1980-х й досі не описана, не задокументована й ґрунтується переважно на особистій пам'яті членів вузьких художніх кіл, пам'яті переважно конфліктній і суперечливій, вибіркової і некритичній (як і належить пам'яті індивідуальній). А сам факт цього брутального волюнтаристського втручання в мистецький процес почали пригадувати у критичних рефлексіях щодо стану вітчизняного мистецтва лише впродовж кількох останніх років...» [2]. І хоча від часу публікації цих слів архівація та музеєфікація художніх 1990-х набула значного поступу, про «Київську мистецьку зустріч» знову забули — історії, що пишуться сьогодні, нерідко теж є «суперечливими, вибілковими і некритичними», а то й свідомо спотвореними.

Поодинокі згадки про «Київську мистецьку зустріч» обмежуються навіть не описом — констатацією конфлікту між її учасниками та представниками Національної гвардії України, які збиралися на свої урочисті збори. Перші готу-

валися до відкриття виставки, другі мали пройти в кіноконцертний зал Українського дому, не перетинаючись навзаєм. Зіткнення відбулося настільки неочікувано і швидко, що ніхто не зміг вчасно відреагувати на нього, в результаті чого події набули незворотного характеру. Такий їх виклад хоч і відповідає дійсності, не торкається глибинного конфлікту, який нарівав навколо «Київської мистецької зустрічі» у фаховому середовищі. Щоб зрозуміти його, необхідно охопити довгий період підготовки проекту, описати події, що відбувалися паралельно, все разом співвіднести з тогочасним станом українського сучасного мистецтва, адже факти, відомі на сьогодні, є лише вершечком айсберга — під поверхнею все ще приховуються передумови їх виникнення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сьогоднішній інтерес до мистецтва останньої декади минулого століття зумовлений, з одного боку, витворенням часової дистанції, яка дозволяє поглянути на нього з історичної перспективи, та появою нової генерації мистецтвознавців, кураторів і критиків, спроможних оцінити його неупереджено. «Київська мистецька зустріч» фігурує в працях та статтях Гліба Вишеславського («Художні процеси у сучасному мистецтві України 1990-х рр.», 2008), Олександра Соловйова та Аліси Ложкіної («POINT ZERO: Середина 90-х. Диалоги с экраном и рождение грантового сознания», 2010), Катерини Ботанової («Біг по колу», 2013), Олеси Островської-Лютої («Мерехтливі зв'язки», 2015), Єлизавети Герман («Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст», 2016). Єдина стаття, повністю присвячена цій події, написана Надією Пригодич («Киевская художественная встреча», 1996) і опублікована у так званому мистецькому числі журналу-альманаху «Парта». В ній авторка, зрештою як і Єлизавета Герман, оминає спектакулярний бік «Київської мистецької зустрічі» і зосереджує увагу на кураторській концепції проекту та мистецтвознавчому аналізі творів, експону-

ваних у ньому. Публікації в українській та російській пресі, здійснені, так би мовити, по гарячих слідах, радше належать до категорії документу, який є невід'ємною частиною самої події.

Мета статті. В архіві автора статті зберігається великий корпус документальних свідчень, що налічує кілька сотень сторінок. Серед них — робочі нотатки, листування з партнерами проекту, тексти, пропозиції та малюнки його учасників тощо. Саме вони лягли в основу реконструкції подій, які не тільки відбувалися 3 листопада 1995 року, а й передували їм. Введення їх в мистецтвознавчий обіг дозволить об'єктивізувати «Київську мистецьку зустріч», повернувши їй належне місце в літописі сучасного українського мистецтва.

Викладення основного матеріалу дослідження. Початки історії сягають 1993 року. Чи не кожна виставка нового українського мистецтва стає подією, продовжує діяти «Паризька комуна», притягуючи до себе найбільш радикальних молодих художників з Києва та інших міст, галерея-номада «УКВ» захоплює все нові території, демонструючи свої проекти у виставкових залах Дирекції виставок Спілки художників України («Художники Паризької комуни», 1991), Республіканського будинку художника («Лето», 1992), «Нової художньої галереї» Київської організації Спілки художників України («Штиль», 1992), Культурологічного центру Українського товариства охорони пам'яток історії та культури («Кінець року», «Світ без ідей» — обидва 1993 року). Саме тоді Державний культурно-просвітницький центр «Український дім», що виріс на «руїнах» Республіканського музею Леніна, «з метою сприяння розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва» [13, с. 1] створює галерею «Аліпій». Найважливішим пунктом, записаним у «Положенні про галерею», було зобов'язання Центру взяти на себе фінансово-матеріальне забезпечення її діяльності: за умов економічної кризи, у яку все глибше поринала країна, це давало виняткову нагоду реалізувати масштабні виставкові проекти. До таких слід

віднести «Мистецькі імпресії», якими 18 лютого 1994 року відбулося офіційне відкриття галереї. Пропонуючи «неупереджений погляд на художні явища, які в значній мірі формують його (українського мистецтва. — актуальний стан» [11, с. 5], виставка об'єднала 38 авторів кількох поколінь та різних спрямувань. Представницький характер проекту підкреслювався виданням каталогу, однак найбільше враження справила експозиція, побудована на третьому поверсі Українського дому. Твори демонструвалися на чорному тлі — освітлені спеціальними галогенними ліхтарями, виокремлені в осібні тематично-стилістичні групи і, водночас, об'єднані простором великої відкритої зали, вони, здавалось, спростовували думку про непридатність будівлі для влаштування у її стінах художніх виставок, поширену серед представників мистецької спільноти. Впродовж року, що минув від відкриття, галерея «Аліпій» організувала низку персональних проєктів — здебільшого авторів, запрошених до участі в «Мистецьких імпресіях», зокрема Олександра Дубовика, Володимира Цюпка, Романа Романишина, Сергія Панича тощо.

Слід було планувати наступний великий виставковий проєкт. Примірник «Мистецьких імпресій» потрапив до рук Єви Гожондек, польської критикини та кураторки, тісно пов'язаної з Державною галереєю мистецтва в Сопоті. Листування, що розпочалося, призвело до відкриття нового, ще не знаного в Україні явища — сучасного польського мистецтва: сприяли цьому каталоги виставок, а головне, часопис *Magazyn Sztuki*, що видавався галереєю. Першою думкою, що народилася тоді, було ознайомити з ним українського глядача, другою — об'єднати показ з сучасним вітчизняним мистецтвом і, зрештою, розширити кордони цієї конфронтації на схід, залучивши й нове російське мистецтво, адже молоді українські художники хоч і почали опиратися силі тяжіння останнього, все ще перебували під його впливом. Початково ідея носила обмежений характер і зводилася до пропозиції показати в Українському домі три готові га-

лерейні проєкти, апробовані на місцях. Партнером з польського боку була обрана Державна галерея мистецтва в Сопоті, з якою галерея «Аліпій» продовжувала підтримувати дружні стосунки: обговорювалася можливість показати в Києві відеоінсталяцію Барбари Конопкі «Індиференції — флуктуації місяця», об'єкти Гжегожа Кламана «Емблеми» та Роберта Румаса «Дедикації».

Складніше було домовитися з російськими партнерами. Першим, до кого звернулися, був Володимир Овчаренко, власник галереї «Ріджина»: йому запропонували показати виставку творів Олега Голосія «День і ніч змінюються навзаєм», куратором якої був Анатолій Осмоловський. «Важливість реалізації цього проєкту в Києві є очевидною, позаяк творчість О. Голосія до цього часу не була представлена на батьківщині належним чином. Не менш важливою буде презентація у Києві галереї «Ріджина», широко відомої в українському художньому середовищі» [5, с. 2], — говорилося в листі. Попри зустріч з Осмоловським, яка відбулася в Москві восени 1994 року, подальші перемовини засвідчили брак зацікавленості пропозицією. Ще одним потенційним партнером був обраний Марат Гельман, однак і його реакція виявилася схожою. Оцінюючи ці невдалі кроки з позиції сьогодення, можна ствердити їх тактичну хибність, позаяк обидва позиціонували себе на той час активними промоутерами «нової української хвилі». Місію презентації українського мистецтва в рамках майбутнього проєкту мала взяти на себе галерея «Аліпій».

Зрушення відбулися на початку 1995 року. До проєкту долучився Роберт Румас, художник та куратор, теж пов'язаний з Державною галереєю мистецтва у Сопоті. Після отримання офіційного запрошення, він взяв на себе зобов'язання сформувати польську частину «Київської мистецької зустрічі», до якої згодом увійшли твори Ярека Бартоловича, Пьотра Виживовського, Гжегожа Кламана, Катажини Козири, Конрада Кузишина, Збігнева Лібери, Пьотра Яроса та са-

мого Румаса. «Більшість цих художників — молоді, але з поважним творчим доробком» [9], — писав він у своєму листі. Окрім того, усі вони належали до найбільш радикальної гілки сучасного польського мистецтва, сміливо торкаючись у своїх творах численних національних табу і таким чином провокуючи суспільну думку. З огляду на це спроби куратора отримати підтримку проєкту з боку Міністерства культури та мистецтва Польщі та Фондації Стефана Баторія (польський відповідник українського Фонду «Відродження», створеного американським фінансистом і філантропом Джорджем Соросом) не досягли успіху: «Вони вважають, що виставка такого характеру ображає польську культуру» [10].

Щоб вирішити низку організаційних питань, Роберт Румас вирішив показати свій проєкт, який отримав назву «Антитіла», спочатку у Польщі. Одноійменна виставка відкрилася влітку 1995 року в Центрі сучасного мистецтва «Замок Уяздовський», що у Варшаві, викликавши дискусію у пресі та в художньому середовищі. 9 серпня *Gazeta Wyborcza* опублікувала статтю Єви Гожондек та Єви Мікіни, авторки яких стали на захист позиції куратора. Звинувачуючи критиків у непослідовності, остання писала: «Парадокс полягає в тому, що Обурені, атакуючи художників за “модерністичний синдром”, який давно себе вичерпав, самі цю поетику сповідують. Нечувано: атакуючи мистецтво за “пошук нового”, “ефекту”, за легкість, дезинвольтуру, безвідповідальність, вони залишаються на цих позиціях ніби à rebours, через нездатність порвати зі стереотипом шоку і епатажу» [17, с. 8]. Аналізуючи «Антитіла» п'ять років потому, на цій проблемі наголошував відомий теоретик та історик сучасного польського мистецтва Пьотр Пьотровський: «Критик, який не вміє властиво описати й проаналізувати мистецький твір, зраджує головну журналістську засаду, що полягає у першості інформації щодо оцінки (first news then views) [14, с. 18]. Залишаючи опис проєкту на потім, ствердімо: куратор досяг головньо-

го — випробував його дієвість на польському глядачеві і залучився підтримкою «Замку Уяздовського», який сприяв реалізації «Київської мистецької зустрічі».

У січні 1995 року була вирішена й проблема російської репрезентації — її очолила Єлена Селіна, власниця, директорка і кураторка в одній особі XL Галереї. Розташована у звичайній двокімнатній квартирі на останньому поверсі московської багатоповерхівки галерея мала репутацію креативного центру, який притягував найбільш знаних представників сучасної московської художньої сцени. Селіна пішла іншим шляхом — на відміну від Румаса, вона збрала своєрідний дайджест виставкових проєктів, реалізованих у галереї впродовж останнього року, і вирішила показати його у Києві. Щоб відразу скласти уявлення про рівень цієї пропозиції, наведемо лише імена авторів: гурт «АЕС», Олег Кулик, Тетяна Ліберман, Анатолій Осмоловський, Геннадій Устіян, гурт «Фенсо». Останнім до них долучився фотограф Володимир Фрідкес, який створив проєкт у проєкті, зробивши панорамний знімок російських учасників «Київської мистецької зустрічі». Для російських 1990-х — зіркова репрезентація. Попри це, Селіній так і не вдалося зацікавити проєктом потенційних спонсорів: «“Тверьуніверсалбанк”, на жаль, злякався нашої радикальності — це може зашкодити іміджу принципово національного банку, тому грошей вони нам не дали» [8]. Повторилась історія, яка у Польщі спіткала Роберта Румаса.

Співпраця з українськими художниками складалася напрочуд вдало. Визначившись з їх складом (гурт «Нацпром», Фонд Мазоха, Валентин Раєвський та Василь Цаголов), почали міркувати над конкретними авторськими реалізаціями — їхні деталі обговорювалися на численних зустрічах, які здебільшого відбувалися в майстерні Раєвського, розташованій на вул. І. Франка. Останній запропонував монументальну інсталяцію з масштабного проєкту «Сховище для бога», Олег Тістол і Микола Маценко вирушили до Баришівки, щоб у тиші провінційно-

го містечка відшукати нові образи для «Українських грошей», Цаголов щойно завершив роботу над фотофільмом «Кримінальний тиждень», і лише Ігор Подольчак продовжував сперечатися, намагаючись переконати в доцільності демонстрації своїх графічних аркушів разом з документацією акцій «Мавзолей для президента», «Останній єврейський погром» та «З днем перемоги, пане Мюллер», створених у співпраці з Ігорем Дюричем. Паралельно почали шукати додаткові матеріальні ресурси, адже видатки на реалізацію проекту склали доволі значну суму, яку Українському дому було нелегко знайти самотужки. І тут посміхнулася удача: ідею «Київської мистецької зустрічі» підтримав Міжнародний фонд «Відродження», виділивши кошти на видання каталогу.

Це була друга видавнича ініціатива галереї «Аліпій», до співпраці над якою запросили художника і дизайнера Олександра Друганова. Стримана образність, оригінальна типографіка та сучасна візуальна мова, властиві його авторському стилю, зробили каталог ще однією вагомим творчою реалізацією «Київської мистецької зустрічі», а сам він став її учасником, створивши з нагоди відкриття аудіоінсталяцію. Кожний розділ різнився від іншого внутрішньою логікою організації матеріалу, продиктованою його характером: у польському домінували ілюстрації, у російському — критичні та авторські тексти. Особливо ретельно був підготовлений український розділ, в опрацюванні якого активну участь приймали художники: авторські блоки Раєвського та «Нацпрому» дотепер лишаються взірцевими в їхній бібліографії. Загалом каталог не стільки ілюстрував, скільки доповнював виставку, коментуючи твори, які на ній експонувалися.

Структура виставки від початку передбачала окремішність, автономність, незмішуваність національних репрезентацій. На цьому наголошувалося в кураторській концепції, опублікованій в каталозі: «Проект “Київська мистецька зустріч” — це спроба зібрати розрізнені фраг-

менти без наступного поєднання в єдине ціле, у процесі якої особливо вирізняються тріщини й невідповідності, властиві сучасній дійсності. Маючи унікальні засоби виразу, актуальне мистецтво акцентує увагу на цих розбіжностях, допомагає їх прийняти і тим самим створює умови для якісно нової інтеграції...» [3, с. 5]. Місцем, яке мало об'єднати їх, став простір Українського дому. Як показав досвід влаштування попередніх виставок, зокрема «Мистецьких імпресій» та «Пасовища», лише «співпрацюючи» з ним, можна було досягти бажаного результату, ба підкреслити переваги кожного художнього твору, не поступаючись цілісністю експозиції. Завданню сприяло загальне медійне спрямування проекту, адже у його складі годі було відшукати малярство — переважали інсталяції, об'єкти та фотографії. Саме цього не врахувала Єлена Селіна, клонуючи простір XL Галереї в семи боксах, не пов'язаних з рештою експозиційної площі.

Зустрічали відвідувачів твори українських художників, розташовані у центральній залі Українського дому. Ліворуч височіла скляна конструкція, в якій у хмарі пір'я, підсвіченого рожевим світлом, рухалася кінетична скульптура Валентина Раєвського. Попереднього року на цьому самому місці він розпочав реалізацію свого головного проекту «Сховище для бога», створивши об'ємно-просторову композицію, що виглядала «своєрідним мерехтливим “Маяком”, і у кінцевому підсумку була “Храмом у Храмі”, стіни якого — Небосхил» [15, с. 50]. Нова, третя інсталяція із цього авторського циклу носила назву «Рожевий кенотаф» і продовжувала авторський діалог з універсальною категорією пам'яті — історичної, національної, індивідуальної. Праворуч був побудований бокс, всередині якого Ігор Подольчак влаштував мінівиставку своїх графічних робіт, а на зовнішніх стінах демонстрував проекти, здійснені у співпраці з Ігорем Дюричем. Експозиція діяла на засадах контрасту: внутрішнього і зовнішнього, чорного і білого, традиційного й нового. Пройшовши повз оби-

дві реалізації, глядач опинявся перед стіною, виповненою проектом «Українських грошей» авторства Олега Тістола та Миколи Маценка. Зрештою стіни як такої вже не було: вона перетворилася на величезний банкнот, усі елементи якого з одновимірних стали трьохвимірними. Не менш вдале місце знайшли для фотофільму Василя Цаголова: дещо відірваний від решти української репрезентації, він демонструвався вздовж стіни, розташованої між так званими малим і великим виставковими залами на другому поверсі. Окремі фотокадри утворили довгу стрічку, яку зручно було розглядати зблизька, позаяк відстані для того, щоб охопити поглядом всю, бракувало.

Робота Цаголова стала ланкою, що з'єднувала українську і польську частини експозиції. Остання виявилася напрочуд цілісною і переконливою, відкриваючи глядачеві новий, такий далекий і, водночас, близький мистецький континент. У залі, розташованій ліворуч, домінували великі фотограми Катажини Козири, створені під впливом подій, що відбувалися в охопленій війною Боснії. Робота називалась «Узи крові» і зображувала оголені жіночі постаті, вписані у хрест і півмісяць — символи двох найбільших у світі релігій. Характеризуючи її, Пьотр Пьотровський наголошував на «сплетінні значень, пов'язаних із цією війною: на релігійному конфлікті, жертвах серед жінок, яких гвалтували і вбивали, на самовідданості, але також безсиллі добродійних організацій» [14, с. 18]. Перш ніж побачити роботу Козири, сховану за рогом зали, глядач знайомився з реалізацією Конрада Кузишина — низкою маленьких фотографій-полічок, «занурених» у плексиглас і підсвічених знизу. Маніпулюючи зображеннями власного оголеного тіла, художник прагнув передати різноманітні «стани» (назва роботи) свого фізичного існування. Завершувала експозицію зали відеоінсталяція Збігнева Лібери «Купальник». На відміну від решти праць польських художників, представлених на «Київській мистецькій зустрічі», вона датувалася 1991 роком і була на-

дана для «Київської мистецької зустрічі» Центром сучасного мистецтва «Замок Уяздовський». Коментарем до роботи Лібери слугувала цитата, розміщена поруч з нею: «Також для того, щоб дистанціюватись від мертвого, працівники похоронних закладів жартівливо називають його “купальником”» [19, с. 10].

Не менш спектакулярно виглядала друга частина польської експозиції, розміщена у сусідній залі. Увагу глядача відразу привертала великі металеві конструкції Гжегожа Кламана, всередині яких він розмістив препаровані людські органи, що плавали у спеціальному розчині. Малгожата Лісевич проникливо описувала це потужне художнє висловлювання у статті, розміщеній у каталозі «Київської мистецької зустрічі»: «Вражаюча диспропорція органів тіла (які асоціюються з вразливістю і делікатністю) в порівнянні з суворими, монументальними структурами, що дишають холодом, виражає розумову (інтелектуальну) та емоційну тортуру, якої зазнає людина як об'єкт влади» [7, с. 8]. Осторонь знаходились інсталяція Роберта Румаса «Готовальня та формочки» та аудіовізуальна реалізація Ярека Бартоловича «Трансформація»: обидві також торкалися проблематики тіла і нагромаджених навколо нього ментальних стереотипів. Своєрідним тлом сприймалися великі, розташовані на стінах зали чорно-білі фотографії Пьотра Яроса під назвою *Umarmen*. «Це старонімецьке слово означає “чудо видава”, “чудо бачення знову”. Воно свідчить про повернення до втраченої людиною здатності порозуміння поза сучасними обов'язковими кодами», — пояснювала М. Лісевич [7, с. 12]. Врешті-решт Пьотр Вижиковський, провідний для польських 1990-х акціоніст, мав показати на відкритті «Київської мистецької зустрічі» перформанс.

Для характеристики авторського складу російської репрезентації надамо слово Єлені Селіній: «Вони ніколи не виступали у такому складі, навіть працювали у різних площинах, але об'єднує їх ризиковане розташування на карті московського поля: кожен з цих художників / проєкт-

тів заходить у своїх пошуках за певну демаркаційну лінію, захоплюючи новий простір — темою, методом, несподіваною стилістикою. Кожний авантюрно балансує на якійсь межі мистецтва-немистецтва, переходить деякі пограничні зони. Психоделічні “польоти” Олексія Беляєва (інсталяція “Платиновий вік” — В. С.); брутально-парадоксальна іронія Осмоловського (перформанс “Балкон” — В. С.) щодо ідеологічного символу влади; постановочні шок-шоу Кулика (серія фотографій “Династія Романових” — В. С.); моторошне занурення у тарантинівську природу родинного життя — “АЕС” (фотоінсталяція “Сімейний портрет в інтер’єрі” — ; витончено-холодна, відсторонено-віртуальна імпровізація «Фенсо» (інсталяція “Базак” — ; любовно-“туалетний” ракурс гей-проблематики Устіяна — Ліберман (фотоінсталяція “Мій журнал для небагатьох” — ; і нарешті, проект у проекті — фотопортрети учасників російського розділу у виконанні Фрідкаса — одного з найжорсткіших московських фотохудожників» [16, с. 72]. До цього переліку слід додати слайд-проект Тетяни Горлової Му Самр, який увійшов до російського розділу вже після того, як був підготовлений каталог «Київської мистецької зустрічі». Усі вони знаходилися в окремих боксах, побудованих на третьому поверсі Українського дому.

Такою була експозиція станом на п’ятницю, 3 листопада 1995 року. Наприкінці жовтня відбулася нарада за участі українських авторів, зокрема Раєвського і Тістола, та відповідних служб Українського дому, на якій узгоджувалися терміни, об’єм робіт та відповідальність за їх виконання з кожного боку. Саме на ній вперше прозвучала інформація про збори Національної гвардії України, намічені на той самий день і час, що й відкриття виставки. Попри здивування й тривогу художників таким збігом (підкреслимо, «Київська мистецька зустріч» була запланована роком раніше, а намір провести збори виник ситуативно, після нещодавнього звернення військових), їх заповнили: останні пройдуть до своєї зали, відгалуженої від решти приміщен-

ня, службовим входом і не будуть заважати головній події. Годі нагадувати, що ні дирекція Українського дому, ні організатори зборів цієї обіцянки не виконали й гості, запрошені на відкриття виставки, зіткнулися біля центрального входу з генералами, одягнутими у парадні мундири. Ця, на сторонній погляд, фарсова ситуація призвела до драматичних подій, наслідком яких стало знищення частини експозиції та організаційний хаос.

Здавалось, ніщо не віщувало такого сценарію. У центральній залі заздалегідь розпочали монтаж трудомісткої інсталяції «Нацпрому», на третьому поверсі приготували експозиційні стенди для російських художників. Останні приїхали 29 жовтня, у понеділок, привізши із собою корпус творів, відібраних для «Київської мистецької зустрічі». Перша тріщина — не образна, проголошена у концепції проекту, а реальна — пролягла відразу: кураторка російського розділу категорично відмовилася від ідеї відкритої експозиції, запропонованої організаторами, і наполягла на реалізації власного бачення простору російського розділу виставки, про яке вже згадували. Попри швидке вирішення проблеми, порозуміння досягти не вдалося, а формат діалогу — головної мети «Київської художньої зустрічі» — набув характеру одностороннього тиску і все нових, нерідко нездійснених вимог, пов’язаних з монтажем окремих творів. Сьогодні можна снувати різні припущення, намагаючись пояснити ту чи іншу поведінку учасників проекту, і всі вони будуть неповними, позаяк проблеми, яких торкнулася «Київська мистецька зустріч», виявилися набагато складнішими і вийшли далеко за її межі.

Щоб їх зрозуміти, слід повернутися до політичної, економічної, а головне, моральної ситуації, у якій тоді знаходилась більшість українських художників: у значній мірі її заручниками й стали російські та польські колеги. Напередодні київське художнє середовище (звісно, йдеться про актуальне, сучасне українське мистецтво) розкололось на два ворогуючі та-

бори, уособленням яких стали постаті Валентина Раєвського та Арсена Савадова. Останній, почувши про пропозицію участі у «Київській мистецькій зустрічі», мотивував відмову тим, що не може знаходитись в одному фізичному просторі з Раєвським. Парадоксальним чином розколу сприяло створення у Києві Центру сучасного мистецтва Сороса — інституції, покликаної консолідувати нову мистецьку спільноту, надаючи їй мериторичну, організаційну та фінансову підтримку. Вибірковість цієї підтримки не могла не вплинути на взаємини між художниками, а особиста заангажованість у них директорки Центру лише погіршувала ситуацію. 29 жовтня, за шість днів до «Київської мистецької зустрічі», відбулось урочисте відкриття галереї Центру сучасного мистецтва Сороса, розташованої у старому корпусі Києво-Могилянської академії. З цієї нагоди до Києва приїхала велика група кураторів та критиків з-за кордону, що спричинило справжній обвал виставок у інших місцях столиці: кожен з художників хотів «засвітитися» перед ними. У цей вир і потрапили учасники «Київської мистецької зустрічі».

Окремо слід наголосити на україно-російських художніх реляціях, історія яких сягає радянської доби. «Нова українська хвиля», хоч і виникла в Україні, на повний голос прозвучала саме у Москві, і ключові гравці російської художньої сцени кінця 1980-х — початку 1990-х вирішили зробити ставку саме на неї. Залежність українських художників від російських галеристів і критиків була настільки значною, що головні виставки Савадова і Сенченка, Голосія, Гнилицького, Соломки, Цаголова тощо проходили там, а не в Києві. 1995-го ця ситуація все ще була актуальною, то ж звістка про приїзд в Україну не тільки провідних російських художників, а й критиків сколихнула вітчизняне середовище. Попри важливість виставкового проекту «Вирощене у кістці», реалізованого у ці дні галереєю Центру сучасного мистецтва Сороса, головна увага була прикута до події, яка мала відбутися в Україн-

ському домі. Як показав досвід, вона виявилася однобокою: польське мистецтво — справжнє відкриття «Київської мистецької зустрічі» — так і не було сприйняте і оцінене належним чином.

Польські художники приїхали у четвер, 2 листопада, і відразу приступили до роботи, позаяк часу до відкриття залишалося обмаль, а монтаж окремих творів могли здійснити лише їх автори. Ця обставина внесла суттєві зміни у програму «Київської мистецької зустрічі», адже передбачалось, що її учасники прибудуть до Києва одного дня, у понеділок: організатори проекту над усе прагнули створити атмосферу діалогу між ними, спрямованого на «подолання інформаційної ізоляції у сфері обігу сучасного мистецтва» [3, с. 5]. Разом з ними приїхали відомі польські галеристи, куратори і критики, зокрема Марта Тарабула, директорка галереї «Здежак», що в Кракові, Марія Можух, кураторка Музею мистецтва, що у Лодзі, Малгожата Лісевич, критикиня, яка на той час співпрацювала з Державною галереєю мистецтва, що у Сопоті. Не менш представницькою була російська делегація: критики Андрій Ковальов, Сергій Єпіхін, Михайло Боде, Олександр Панов. Усі вони мали взяти участь у так званих *workshops*, які були заплановані наступного дня.

З листопада, близько четвертої години, почали збиратися гості. Здивовані, вони проходили повз караул, одягнутий у парадний стрій офіцерів Національної гвардії України, що стояв обабіч центрального входу: дехто подумав, що це недоречно витівка організаторів, які прагнули театралізувати дійство. Саме тоді Ігор Подольчак та Ігор Дюрич, учасники українського розділу, розгорнули великі постери «Останнього єврейського погрому», підпаливши гніт від міни, закладеної в Українському домі. На одному з них була зображена метрова свастика — символ фашизму, нетерпимості й зла, «перенесений у сферу мистецтва» [12, с. 46]. Реакція гвардійців була миттєвою: невтаємничені у характер події, що готувалася, вони сприйняли роботу художників буквально і кинулись зри-

вати її. Власне, на це й розраховували Подольчак і Дюрич, до останньої хвилини зволікаючи з монтажем постерів та ще й порушивши домовленість щодо місця, визначеного для їх експонування. Як не парадоксально, дії обох сторін можна пояснити і по-своєму виправдати. Солдатами керував страх перед вищими чинами, які ось-ось мали надійти, художниками — бажання провокації заради самої провокації. Запитання, хто більшою мірою спричинив скандал, що розгорівся, залишаємо відкритим.

Тим часом події ставали все більш неконтрольованими. Естафету провокації, застосовану Подольчаком і Дюричем, підхопив Анатолій Осмоловський: з висоти другого поверху він розгорнув постер, тематика якого виявилася напрочуд близькою демонтованій праці українських художників. Ось як цей і наступний епізоди описує Андрій Ковальов: «Доблесні нацгвардійці без особливих розмов зняли і реквізували постер Анатолія Осмоловського, який звисав з балкона. На цьому у вищій мірі прогресивному і політично коректному творі виключно антифашистського спрямування здалеку вбачалася якась подоба свастики. Нарешті, репресії зазнала і робота поляка Пьотра Вижиковського, яка представляла собою щось на кшталт агітпункту з розкиданими там і сям передвиборними плакатами польських політичних партій» [4]. Безкарність породжує ще більшу безкарність: за мовчазної згоди дирекції Українського дому вимкнули основне освітлення на третьому поверсі, де були представлені дійсно сміливі, контroversійні роботи російських художників, двері до будинку замкнули, а виставку, до якої готувалися близько року, так і не відкрили.

Пьотр Пьотровський у своїй аналітичній праці «Мистецтво згідно з політикою» наводить приклади цензури, застосованої офіційними польськими інституціями щодо окремих художніх творів та виставкових проєктів у 1990-і. Катерина Ботанова продовжує цей ряд, занурюючись в українські реалії початку 2000-х, і робить невітний висновок: «Випадок із “Київ-

ською мистецькою зустріччю” 1995 року виявився прототипом, щоб не сказати архетипом, який через понад 10-річну перерву почав відтворюватись у доволі неприємній геометричній прогресії» [2]. У кожному з цих випадків художники зазнавали утисків з боку представників влади не стільки з політичних, скільки світоглядних позицій, які обмежувалися особистими уявленнями останніх про те, що є дозволеним, а що підлягає забороні. Ця трансполяція чи, радше, підміна публічного приватним щоразу вмикалася на емоційному, підсвідомому рівні, аргументи ж, необхідні для виправдання своїх дій, завжди приводилися постфактум і, як правило, не торкалися головного: суспільних стереотипів, ментальних упереджень, забобонного страху перед усім новим (проєкт носив підtitул «Нове мистецтво Польщі, України, Росії»), незаним, незрозумілим. Наступного дня Українській дім нагадував пейзаж по битві: російська частина експозиції була демонтована з ініціативи її авторів, польська, хоч і продовжувала діяти, залишалась непоміченою, в центральній залі зловісно височів нерухомий «Рожевий кенотаф» і лише «Українські гроші» — іронічний символ майбутньої гривні, введеної в обіг через рік, — тісно злилися з архітектурою Українського дому у ще один національно-історичний гібрид.

Реакція масмедіа на події, що розгорнулися 3 листопада, була нечисленною. Констанс Юзвішин (Post-independence Censorship: Soviet Era Still Plagues Art World // The Kiev Post) описала їх в англomовній, а журналістка, що заховалася під псевдонімом Анфіса Запредельная («Киевская художественная встреча» ... или проводы? // Теленеделя), та Ірина Захарчук («Все говорят, что мы вместе, но не многие знают, в каком...» // Сити) — в російськомовній київській пресі. Усі вони погоджувалися із пересторогою Наталі Космолінської («Бульдозерна виставка» з національним колоритом // Post-Поступ): «...годилося б пам'ятати, що ми все ще в країні, де тонкий цивілізований шар миттєво стирається при пер-

шому ж дотику навкiлля і вилазить прокомуністичне нутро, бодай і пофарбоване вже на жовто-блакитне» [6]. Емоційний діапазон статей, що з'явилися у московській пресі, коливався від прихованої іронії Андрія Ковальова (Полет редкой птицы: Прерванная «Киевская художественная встреча» // Сегодня) [4] до відкритого гніву Олександра Панова (Путешествие на край ночи: Нота протеста вместо рецензии на выставку // Независимая газета). Звісно, ці публікації не могли вплинути на формування суспільної думки, якої заслуговував урок «Київської мистецької зустрічі». Про неї поговорили і невдовзі забули.

Висновки. Більшість дослідників сучасного українського мистецтва схиляються до думки, що «Київська мистецька зустріч» завершує попередній і відкриває новий етап його розвитку. На зміну романтичній ейфорії приходять прагматизм, буденність, зневіра. Симптомами цього процесу стали смерть Олега Голосія, що трагічно загинув у віці 27 років 1993-го, ліквіда-

ція «Паризької комуні» 1994-го, розпад тандему Савадов / Сенченко 1995-го. Дехто полишає творчість і йде в бізнес, інші змушені достосувуватись до нових ринкових умов, що охопили й мистецтво, самотужки. Народжена за цих умов «Київська мистецька зустріч» прагнула відшукати опору в консолідації українських художників з колегами з сусідніх країн, адже спільність історичного минулого висувала перед ними чимало подібних завдань, а згодом й розширити цей діалог, адже початковий задум передбачав циклічність проекту. Цій мрії не судилося здійснитися. Приблизно у той самий час Анда Ротенберг, директорка і кураторка Національної галереї сучасного мистецтва «Захента», що у Варшаві, написала: «Я вже знаю одну гірку правду — як тільки ти намагаєшся реалізувати мрію, дійсність виявляється набагато гіршою від неї» [18, с. 376]. Залишився лише каталог — пам'ятник гігантським зусиллям, витраченим даремно.

Література

1. Баршинова О. «Історія українського мистецтва ХХ століття — це суцільні прогалини» // Лівий берег: інтернет-видання. URL: https://lb.ua/culture/2020/03/02/451385_oksana_barshinova_istoriya.html?fbclid=IwAR2BQijaum168KAU59y94i4oykUJi7m9L4qP01agAS6TLe5mp6Ovrby92Y (дата звернення: 16.03.2020).
2. Ботанова К. Біг по колу / KORYDOR: онлайн-журнал. 2013. URL: <http://old.korydor.in.ua/texts/1336-bih-po-kolu> (дата звернення: 16.03.2020).
3. Київська мистецька зустріч / Центр «Український дім», Галерея «Аліпій»; ред. В. Сахарук. Київ, 1995. 130 с.
4. Ковалев А. Полет редкой птицы: Прерванная «Киевская художественная встреча» // Сегодня. 1995. 14 ноября.
5. Копія листа автора Володимиру Овчаренку, 06.10.1994: машинопис // Приватний архів. 2 с.
6. Космолінська Н. «Бульдозерна виставка» з національним колоритом // Post-Поступ. 1995. 18 листопада.
7. Лісевич М. Антитіла: Тіла проти дійсності // Київська мистецька зустріч / Центр «Український дім», Галерея «Аліпій»; ред. В. Сахарук. Київ, 1995. С. 8–17.
8. Селіна Є. Лист до автора, 29.06.1995: факс // Приватний архів.
9. Румас Р. Лист до автора, 17.05.1995: факс // Приватний архів.

10. Румас Р. Лист до автора, 24.06.1995: факс // Приватний архів.
11. Мистецькі імпресії / Центр «Український дім», Галерея «Аліпій»; проект виставки і каталогу В. Сахарук. Київ, 1994. 164 с.
12. Подольчак І., Дюріч І. Останній єврейський погром // Київська мистецька зустріч / Центр «Український дім», Галерея «Аліпій»; ред. В. Сахарук. Київ, 1995. С. 46.
13. Положення про галерею «Аліпій»: машинопис // Приватний архів. 2 с.
14. Пьотровський П. Мистецтво згідно з політикою // Критика. Число 11 (37). 2000. С. 16–22.
15. Раєвський В. Сховище для бога // Київська мистецька зустріч / Центр «Український дім», Галерея «Аліпій»; ред. В. Сахарук. Київ, 1995. С. 48–55.
16. Селіна Є. Далі буде... // Київська мистецька зустріч / Центр «Український дім», Галерея «Аліпій»; ред. В. Сахарук. Київ, 1995. С. 72–73.
17. Mikina E. Ciało w punkcie newralgicznym // Gazeta Wyborcza. 9 sierpnia 1995.
18. Truszkowski J. Potrzebuję marzeń: Wywiad z Andą Rotenberg // Magazyn Sztuki. 1995. Nr. 6/7. S. 374–379.
19. Zbigniew Libera / Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Warszawa. 1992. 16 p.

References

1. Barshy`nova O. «Istoriya ukrayins`kogo my`stecziva XX stolittya — ce sucil`ni progaly`ny`» // Livy`j bereg: internet-vy`dannya. URL: https://lb.ua/culture/2020/03/02/451385_oksana_barshinova_istoriya.html?fbclid=IwAR2BQijaymI68KAvU5ry94i4oykUJi7m9L4qP01agAS6TLe5mp6Ovrby92Y (last accessed: 16.03.2020).
2. Botanova K. Big po kolu / KORYDOR: onlajn-zhurnal. 2013. URL: <http://old.korydor.in.ua/texts/1336-bih-po-kolu> (last accessed: 16.03.2020).
3. Ky`yivs`ka my`stecz`ka zustrich / Centr «Ukrayins`ky`j dim», Galereya «Alipij»; red. V. Saxaruk. Ky`yiv, 1995. 130 s.
4. Kovalev A. Polet redkoy ptitsyi: Prervannaya «Kievskaya hudozhestvennaya vstrecha» // Segodnya. 1995. 14 noyabrya.
5. Kopyia ly`sta avtora Volody`my`ru Ovcharenku, 06.10.1994: mashy`nopy`s // Pry`vatny`j arxiv. 2 s.
6. Kosmolins`ka N. «Bul`dozerna vy`stavka» z nacional`ny`m kolory`tom // Post-Postup. 1995. 18 ly`stopada.
7. Lisevy`ch M. Anty`tila: Tila proty` dijsnosti // Ky`yivs`ka my`stecz`ka zustrich / Centr «Ukrayins`ky`j dim», Galereya «Alipij»; red. V. Saxaruk. Ky`yiv, 1995. S. 8–17.
8. Syelina Ye. Ly`st do avtora, 29.06.1995: faks // Pry`vatny`j arxiv.
9. Rumas R. Ly`st do avtora, 17.05.1995: faks // Pry`vatny`j arxiv.
10. Rumas R. Ly`st do avtora, 24.06.1995: faks // Pry`vatny`j arxiv.
11. My`stecz`ki impresiyi / Centr «Ukrayins`ky`j dim», Galereya «Alipij»; proekt vy`stavky` i katalogu V. Saxaruk. Ky`yiv, 1994. 164 s.
12. Podol`chak I., Dyury`ch I. Ostanniy yevrejs`ky`j pogrom // Ky`yivs`ka my`stecz`ka zustrich / Centr «Ukrayins`ky`j dim», Galereya «Alipij»; red. V. Saxaruk. Ky`yiv, 1995. S. 46.
13. Polozhennya pro galereyu «Alipij»: mashy`nopy`s // Pry`vatny`j arxiv. 2 s.
14. P`otrovs`ky`j P. My`steczivo zgidno z polity`kou // Kry`ty`ka. Chy`slo 11 (37). 2000. S. 16–22.
15. Rayevs`ky`j V. Sxovy`shhe dlya boga // Ky`yivs`ka my`stecz`ka zustrich / Centr «Ukrayins`ky`j dim», Galereya «Alipij»; red. V. Saxaruk. Ky`yiv, 1995. S. 48–55.

16. Syelina Ye. Dali bude... // Ky' yivs`ka my`stecz`ka zustrich / Centr «Ukrayins`ky`j dim», Galereya «Alipij»; red. V. Saxaruk. Ky' yiv, 1995. S. 72–73.
17. Mikina E. Ciało w punkcie newralgicznym // Gazeta Wyborcza. 9 sierpnia 1995.
18. Truskowski J. Potrzebuję marzeń: Wywiad z Anią Rotenberg // Magazyn Sztuki. 1995. Nr. 6/7. S. 374–379.
19. Zbigniew Libera / Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Warszawa. 1992. 16 p.

Saxaruk V. S. «Киевская художественная встреча»: Хронология событий

Аннотация. «Киевская художественная встреча» — первая значительная международная выставочная инициатива с участием украинских художников, которая должна была состояться в независимой Украине. События, развернувшиеся вокруг нее, сделали ее частью не столько художественных, сколько общественно-политических реалий жизни, показав существование глубокой пропасти между ними. Описывая их, автор опирается на широкий фактографический материал и документальные свидетельства, которые до сих пор находились вне искусствоведческого анализа.

Ключевые слова: «Киевская художественная встреча»; Украинский дом; проект; новое искусство Польши, Украины, России; художник; выставка; инсталляция.

Saxharuk V. S. Kyiv Art Meeting: Chronology of events

Abstract. «Kyiv Art Meeting» is the first major international exhibition initiative with the participation of Ukrainian artists to be held in independent Ukraine. The events that unfolded around her made her part not so much artistic as social and political realities of life, testifying to the existence of a deep divide between them. Describing them, the article draws on extensive factual material and documentary evidence that has hitherto been out of the artistic research.

Keywords: «Kyiv Art Meeting»; Ukrainian House; project; new art of Poland, Ukraine, Russia; artist; exhibition; installation.