

УДК 711.57:7.03"19/20"

Артур **Солецький**

магістр кафедри монументального живопису Львівської національної академії мистецтв

## **Сквоти: альтернативний простір для формування прогресивних творів мистецтва на зламі ХХ – ХХІ ст.**

**Анотація.** У статті розглянуто історично важливі події, пов'язані з формуванням сквотових осередків на території України та пострадянського простору на зламі ХХ – ХХІ ст. і вплинули на формування нових естетичних, подекуди еkleктичних якостей мистецтва. Отримані можливості обміну інформацією, якої критично бракувало в той час, стали основним рушійним важелем, оскільки в цих осередках збиралися та жили художники, мистецтвознавці, актори, фотографи, а також прогресивна молодь.

Проаналізовано основні етапи формування сквотових осередків на території України та пострадянського простору. Виявлено зв'язок між цими осередками в контексті постійної зміни локацій художників. Розкрито процеси формування цього типу сквотів як наслідок і потребу відмови від тогочасних мистецьких експозиційних платформ, які були позначені елементами політичної системи.

Визначено, що більша частина художників, вихідців із цих сквотів, залишили великий мистецький доробок, продовжують виставлятися в європейських і українських виставкових просторах, зокрема у Пінчук Арт Центрі, Мистецькому арсеналі та ін. Саме завдяки діяльності Пінчук Арт Центру було зібрано більшість інформації щодо сквотових осередків на теренах України.

**Ключові слова:** сквот, білий куб, виставковий простір, альтернативний простір.

**Постановка проблеми.** Від епохи модернізму галерейний простір змінив свою форму і перетворився на ідеальний «білий куб» (англ. «White Cube») – виставкова концепція, згідно з якою об'єкти мистецтва виставляються в білому просторі), у якому мистецький твір набуває сакральності. Початок проведення Па-

ризьких салонів наприкінці ХІХ ст. визначив критерії розуміння поняття «галерея» як приміщення зі стіною та експонованим на ній живописним чи графічним твором. До епохи модернізму стіна як частина виставкового простору, а також спосіб експонування на ній творів мистецтва, не була об'єктом естетичного сприйняття. Яскравим прикладом цього є робота Семюеля Морзе, на якій зображений Лувр у 1832 р., де стіни невпорядковано завішані картинами від підлоги до стелі. Сьогодні, натомість, ми творимо виставкові простори, які формують ідеальне середовище для представлення мистецьких творів. Власне концентрація уваги на контексті самого твору й визначила вимоги до виставкового простору, потреба в якому існує в кожного художника, а важливу роль відіграє прочитання контексту глядачем.

Попри наявний інституційний лад у мистецькому середовищі, молоді художники створюють альтернативні простори – сквоти, квартирники, підвальні майстерні, які не відповідають вимогам і виходять за сформовані рамки. Будь-яка зміна місця експонування вносить щось нове, а від оточення робота художника набуває іншого змісту.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Важливим джерелом інформації для цього дослідження став збірник матеріалів «Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище» [13], присвячений діяльності сквоту, який існував у Києві на вул. Паризької Комуні (нині – вул. Михайлівська) у 1990–1994 рр. У матеріалі розкривається інформація про коло митців цього сквоту, про значення місця і ситуації перехідної доби, які вплинули на формування світогляду митців. У дослідженні зроблена вдала спроба передати кипучу атмосферу 1990-х років, пов'язану передусім з активною творчістю і бурхливою виставковою діяльністю, що розглядається в нерозривному зв'язку із щоденним побутом, у якому панувало відчуття шаленої свободи й утвердження іншого статусу митця.

Важливим джерелом інформації для нашого дослідження стала дисертація Г. Вишеславського «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х (соціокультурний аспект) [4], у якій було виявлено та проаналізовано вплив багатьох мистецьких явищ світової культури на рух української «Нової хвилі», розглянуто вплив нонконформістських рухів часів СРСР на рух «Нова хвиля».

Дослідження О. Соловійова «Турбулентні шлюзи» [17] розраховане на фахівців у галузі художньої культури та широке коло читачів, що

цікавляться проблематикою сучасного мистецтва.

Проаналізована література простежує багато важливих фактів, проте вона не розкриває повною мірою проблематики функціонування сквотів у контексті становлення українського мистецтва в пострадянський період.

**Мета дослідження** – розглянути процеси формування сквотових осередків на території України та пострадянського простору наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.

**Наукова новизна.** У статті розглядаються основні чинники культурно-мистецьких процесів у андеграундному мистецтві на зламі століть, які відкрили дорогу українським художникам у світовий мистецький процес.

**Виклад основного матеріалу.** Зазвичай сквотом називають будинок, тимчасово захоплений мешканцями, які не мають на нього прав власності. У 1980-х – на початку 1990-х рр. у Москві, Ленінграді, а пізніше в Києві сквоти створили чудову атмосферу для пізніше сформованого альтернативного середовища художників. У сквотах відбувалися чи не найважливіші події нонконформістського мистецтва та мистецтва часів Перебудови.

Цікавим є те, що усі сквоти на території Москви пов'язані з історією українського мистецтва – там жили та працювали художники української діаспори. Багато з них у першій половині 1990-х повернулися в Україну та збагатили своїм досвідом місцевий культурний контекст. Маргінальне становище митців між кількома культурами давало їм інформаційну перевагу. Саме процес обміну інформацією був рушійним чинником у таких неформальних колах, оскільки будь-яка доступна інформація в той час була на вагу золота.

Першим сквотом у СРСР був «Дитсадок» (1984–1986), який містився в порожньому будинку дитячого садка в Хохловському провулку в Москві. Там працювали Герман Виноградов, Олександр Іванов, Андрій Ройтер, Олександр Градобоев і Микола Філатов, які переїхали 1982 р. зі Львова до Москви. У «Дитсадку» відбулося безліч виставок і художніх акцій за участю авторів з Москви, Ленінграда, Львова, Одеси, Києва, інших міст. Крім мешканців сквоту, виставляли твори Ірина Нахова (Москва), Наталія Абалакова (Москва), Анатолій Жигалов (Москва), Сергій Мироненко (Москва), Тимур Новіков (Ленінград), Африка (Ленінград), Олег Котельніков (Ленінград), Ігор і Світлана Копистянські (Львів) та багато інших. «Дитсадок» виконував функцію художніх майстерень, виставкових залів, літературного клубу, кон-

цертного майданчика, приміщення для показів авангардної моди. Там відбулися, наприклад, концерти Віктора Цоя і Жанни Агузарової, а також перший показ «паралельного кіно». Атмосферу «Дитсадка» частково ілюструє відомий фільм Сергія Соловйова «Асса» [4].

Художники працювали вільно, не керуючись бажанням матеріального збагачення. Створювалися абсолютно незаангажовані проекти, які стали рушійним аспектом розвитку культурного життя на зламі епох, коли виникла необхідність створення нового, опозиційного до системи мистецького феномена.

Один із дуже відомих сквотів часів «перебудови» – «Фурманний»: житловий будинок у Фурманному провулку в Москві (існував з весни 1986-го до зими 1989/1990 рр). У ньому працювали Сергій Мироненко, Вадим Захаров, Юрій Альберт, Андрій Філіппов, Костянтин Звездочетов, Свен Гундлах. На «Фурманному» жили й творили митці з України Костянтин Реунов, Яна Бистрова, Олег Тістол, Марина Скугарева, Леонід Войцехов, Сергій Ануфрієв, Ігор Чацкін, Юрій Лейдерман, Олег Петренко, Людмила Скрипкіна, Лариса Резун-Звездочетова та багато інших. Леонід Войцехов згадує: «На Фурманному було своє життя – робилися великі виставки, якісь об'єднання. Було об'єднання «Ермітаж», яке після трьох виставок на Беляєва розпалося, був знову ж весь лівий фронт, було своє паралельне життя, дуже інтенсивне» [4].

На художнє життя початку 1990-х років істотно вплинув сквот у Трьохпрудному провулку (1991–1994). На тлі митців «старого» московсько-одеського складу «Фурманного» (багато хто з них переїхав на «Трьохпрудний») дедалі більшу роль відігравали художники з Ростова-на-Дону та Києва. Упродовж 1991–1993 рр. там існувала «Галерея в Трьохпрудному», яку заснували Костянтин Реунов (Київ) і Авдей Тер-Оганян (Ростов-на-Дону). Галереєю опікувалися також Валерій Кошляков, Вадим Фішкін, Ілля Кітуп. У 1991–1992 рр. акції в галереї відбувалися щочетверга й мали великий мистецький резонанс. Це були радикальні за естетикою і соціальні за змістом перформенси й енвайронменти, які містили нові на той час елементи інтерактивної взаємодії з глядачем: «Милосердя» (1991) Костянтина Реунова й Авдея Тер-Оганяна. Замість об'єктів у галереї на підлозі сиділи вокзальні безхатченки та просили милостиню. На колективній виставці «Море водки» (1991) демонструвалися полотна, на яких було зображено збільшені етикетки пляшок оковитої, а горілку відвідувачам пропонували в необмеженій кількості [4].

Сформовані сквоти при можливості надавали новим художникам місця для ночівлі, а також простір для майстерень. Цей важливий елемент вирізняв сквотові середовища від інших мистецьких платформ того часу.

У Києві історія сквотів розпочалася влітку 1988 р. З ініціативи художників Олександра Клименка й Сергія Святченка у відселеному будинку по вул. Івана Франка, 25, де було організовано майстерні. Там працювали митці з багатьох міст України, серед яких Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Валерія Трубіна, Дмитро Кавсан, Леонід Вартиванов, Олександр Клименко, Юрій Соломко, Василь Цаголов, Валентин Попов, Гліб Вишеславський, Олександр Луцкевич, Сергій Святченко, А. Яксаков (Москва) та інші. Це був час пленерів у Седневі, «Молодіжних виставок» і експозицій, які влаштовував Центр сучасного мистецтва «Совіарт», а за результатами роботи було видано два каталоги: «21 взгляд» та «Українське малARTство» – перші друковані свідчення змін у мистецтві України. Майже повний склад митців, а також запрошені художники були представлені на виставці «Спалах» (живопис, об'єкти, інсталяції, фотоколажі) у Будинку архітектора (куратор Сергій Святченко). Звісно, не можна стверджувати, що художники були послідовниками якогось одного стилю чи їх об'єднував спільний метод роботи, творчий прийом. Єдність відчувалася в іншому: у загостреному персоналізмі (на противагу офіційному колективізму), який часто перетворювався на індивідуалізм; у палкому бажанні дужче відрізнятись від колег, якомога ширше й швидше від інших представити в пресі й на виставкових майданчиках свій доробок. Спільною була і конкуренція, яка інколи призводила до конфліктів. Особливо гостро вона проявилася згодом, коли виникла економічна конкуренція. Це сталося вже у сквоті за новою адресою [4].

На межі 1980–1990-х рр. художні осередки в Україні існували відокремлено: переломні художні процеси в Харкові, Львові, Одесі, Ужгороді відбувалися ніби в паралельних, не дотичних один до одного світах. У кожного були своя парадигма, яка позначала світоглядні зсуви та власний відлік сучасного мистецтва. У Києві таку парадигму засвідчила діяльність сквоту на вул. Паризької Комуні. Його історія обросла домислами, перебільшеннями і плітками, що породили міф «Паризької комуни» як мистецького явища, з якого можна починати історію сучасного мистецтва України. Трактуювання, скажімо, «Печалі Клеопатри» Арсена Савадова та Георгія Сенченка

як точки відліку цієї історії справджується передусім для Києва і великою мірою для творчості «паркомівців». Однак сьогодні таке твердження звужує розуміння сучасного українського мистецтва до локального київського художнього середовища з його живописоцентризмом [13].

Як зазначає мистецтвознавець Аронсон Олег: «Паркомуна – це історичний етап, законсервований у часі й просторі соціальнокультурний осередок. Феномен Паркомуні цікавий, мабуть, насамперед не впровадженням нової мови у мистецтві, а новою соціокультурною моделлю мистецького гуртожитку. Сквот, який виник у період відсутності регламентованої та прийнятної системи координат, своїм існуванням позначив період «міжсистем'я», тривалої паузи в очікуванні нових розрядок. Водночас «перебування у проміжку, в ситуації переходу від одного соціального стану до іншого, виводить богему за межі соціального взагалі ... Справді, учасники Паркомуні своїм побутом і перформативними «вихватками» насамперед утверджували ненормативність, асоціальність, інакший спосіб світосприйняття. Більше того, утверджували інший статус митця – без замовника, без наставника» [13, с. 8].

У цей час художники «української нової хвилі» активно засвоюють естетику постмодернізму, яку в Києві прийняли у варіанті італійського трансавангарду, захоплення яким і є тою рисою, яка об'єднувала митців сквоту, уже розмежованих унаслідок конкурентної боротьби, стомлених вимушеним спільним проживанням у одному будинку, перетвореним на таку собі велику комунальну квартиру. Трансавангард дозволяв митцям не відмовлятися від звичних матеріалів (полотно, олія) і відсторонено «гратися» з будь-якою тематикою – від соціально-критичної до релігійної. Від щирості серця їм залишалось хіба додавати емоційну експресію, яку московські мистецтвознавці Сергій Кусков, Андрій Ковальов, Володимир Левашов окреслили термінами «гаряча південна вітальність» і «необароковний гедонізм». Справді, на полотнах Сергія Панича, Олега Голосія, Валентина Раєвського, Леся Подерв'янського, офортах скульптора Олександра Сухоліта помітно «експресивну фугу рокалів», якісь «завихорення форм», а ще алегоричні образи, які могли апелювати до бароко. Так виникла красива теорія, що цілком має право на існування, про відродження рис українського бароко у творчості митців «нової хвилі» [5].

На жаль, сквот на вул. Паризької Комуни примусово зачинили у

зв'язку з капітальним ремонтом будинку, який почався 1994 р. Хоч це приміщення не було першим сквотом (до того вже були стихійні майстерні на вул. Леніна, нині Хмельницького), проте найвідомішим в історії українського мистецтва. Назва за ним закріпилася цілком відповідною до того способу життя, який вели новоявлені «комунари», а ще відомішим став її скорочений варіант: Паркомуна або Парком. Новоприйнята назва була настільки вдала, що коли міська влада переіменувала вулицю на Михайлівську, майстерні так і залишилися Паркомом. Остаточно ця назва увійшла в історію, коли 1991 р. відбулася перша однойменна виставка «комунарів». Піонерами в освоєнні цього простору були й донині активні Олександр Гнилицький, Юрій Соломко, Василь Цаголов, Дмитро Кавсан, Олександр Клименко, Олег Голосій. Мистецтвознавець Дмитро Десятерик зазначив: «Художникам пощастило: легенда свідчить, що лише на одному п'ятому поверсі розташовувалася розкішна комуналка в 300 квадратних метрів із кухнею, і тому майстерні були не просто великі, а величезні» [13, с. 10].

З появою центрів сучасного мистецтва, галерей, фестивалів, де влаштовуються виставки, роль сквотів як центрів розвитку альтернативної культури зменшилася. Зараз сквоти художників – це просто майстерні, які зовсім не нагадують місця таємного кипіння часів нонконформізму та запальних вибухових експериментів на тлі розпаду СРСР. Сквоти вивели багатьох митців на всесвітню арену, оскільки саме там збиралися може часами й маргінальні, але все ж лідери прогресивних думок. Це був певний етап, який привів їх до сучасного розуміння мистецтва.

**Висновки.** У мистецтві Східної Європи та пострадянського простору, незважаючи на кризові процеси кінця ХХ ст., з'явилися нові інституційні платформи й медійні ринки, які породили цілком впізнавану, а навіть комерціалізовану нову естетику. Водночас, розвиток був помірним і не супроводжувався значним матеріальним збагаченням учасників культурно-мистецьких процесів.

Сьогодні ми можемо побачити роботи раніше невідомих художників, які жили та працювали в історично важливих сквотах, у таких виставкових просторах як Мистецький арсенал, ПінчукАртЦентр та інші. Останній став визначальним для мистецтва України. Величезні капіталовкладення одного з українських олігархів дозволили запрошувати найвідоміших і найдорожчих світових художників. Розважальні, видовищні, статусні, інтелектуальні проекти в ПАЦ

створили сприятливий фон для інших філантропічних ініціатив, дещо активізували арт-ринок і діяльність кількох приватних галерей. Після тривалого періоду байдужості українська держава врешті звернула увагу на сучасне мистецтво, створивши 2006 р. великий виставковий комплекс – Мистецький арсенал. Від 2010 р., відколи керівницею стала Наталія Заболотна, в Арсеналі проходять масштабні виставки сучасного мистецтва, а 2012 р. було проведено «Арсенале» – перше українське бієнале сучасного мистецтва. Саме контакт мистецького твору з глядачем є важливим елементом становлення художника. Власне поява таких типово європейських виставкових просторів дають можливість ширшому колу людей ознайомитися з прогресивним мистецтвом.

Саме поява наприкінці ХХ ст. сквотів, які внесли неформальні елементи у тодішнє мистецтво, допомогли створити актуальний та самобутній стиль, що відкрив шлях українським художникам на аукціони Сотбіс, Філіпс і безліч європейських виставкових просторів. Це підкреслює важливість цього періоду для вітчизняного мистецтва. Можливість побачити свою роботу в різних середовищах, різних контекстах – це те, що досягли митці на зламі епох своїм бажанням бути в авангарді. Вони зламали усталені рамки та відкрили для України власне той «Білий Куб».

1. Аронсон О. Богема: опыт сообщества. Москва: Фонд «Прагматика культуры», 2002. 96 с.
2. Авраменко О. Седнів'88. Поки мистецтвознавці сперечаються. *Ранок*. 1988. № 12. Вклейка між с. 12 та 13.
3. Авраменко О. Митець із серця «нової хвилі» українського мистецтва кінця ХХ століття. Олександр Гнилицький. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2009. Вип. 6. С. 633–636. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud\\_kult\\_2009\\_6\\_49](http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2009_6_49) (дата звернення 12.04.2019)
4. Вишеславський Г. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х (соціокультурний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства / Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ, 2014. 18 с.
5. Вишеславський Г. Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980-х – початку 1990-х рр. Сучасне мистецтво: наук. зб. / ІПСМ АМУ. Харків: Акта, 2007. Вип. 4. С. 93-146; Вишеславський Г. Художні процеси у сучасному мистецтві України

- 1990-х рр. Сучасне мистецтво: наук. зб. / ІПСМ АМУ. Харків: Акта, 2008. Вип. 5. С. 7-62.
6. Вышеславский Г. Пленэры «Седнев-88» и «Седнев-89» и движение «Новая волна». *Галерея*. 2006. № 3/4. С. 17-19.
  7. Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж; Київ, 2010. 413 с.
  8. Дёготь Е. Дважды девяностые: катастрофа и гедонизм. *Художественный журнал*. 1999. URL : <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2803.htm> (дата звернення 12.04.2019)
  9. Декоративное искусство СССР. 1989. № 12. 48 с.
  10. Десятерик Д. Вавилон ХХ День. 2010. № 123. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/vavilon-hh> (дата звернення (дата звернення 15.04.2019)
  11. Десятерик Д. Там, де згущується час. День. 2004. URL : <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/tam-de-zgushchuietsya-chas> (дата звернення (дата звернення 15.04.2019)
  12. Димшиць Е. Седнівський експеримент. Київ. 1989. № 2. С. 175.
  13. Паркомуна. Місце. Спільнота. Явище / автор-упоряд. Т. Кочубінська. Київ : Publish Pro, 2018. 208 с.
  14. Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР: сборн. материалов / ред.-сост. Георгий Кизевальтер. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 688 с.
  15. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст. Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2004. 400 с.
  16. Портфолио. Искусство Одессы 1990-х : сборн. текстов. Одесса, 1999. 318 с.; Скляренко Г. Современное искусство Украины. Портреты художников. Київ : Huss, 2015. 344 с.
  17. Соловійов О. Турбулентні шлюзи : зб. статей / Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 192 с.
  18. Якимович А. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. Москва : Искусство–ХХІ век, 2009. 464 с.
  19. Інтерв'ю Вадима Беспрозванного с Леонидом Войцеховым. Искусство Одессы 80-х. Одесса, 2000.
  20. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
  21. Шагал Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. 528 с.

## References

1. Aronson, O. (2002) Bohema: opyt soobshchestva.. Moskva.: Fond «Prahmatyka kultury» [in Ukrainian]
2. Avramenko, O. (1988) Sedniv88. Poky mystetstvoznavtsi sperechaitusia. *Ranok*. 12, 12–13. [in Ukrainian]
3. Avramenko, O. (2009) Mytets iz sertsia «novoi khvyli» ukrainskoho mystetstva kintsia KhKh stolittia. Oleksandr Hnylytskyi. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy.*. 6, 633–636. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud\\_kult\\_2009\\_6\\_49](http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2009_6_49) [in Ukrainian]
4. Vysheslavskiy, H. (2014) «Nova khvyliya» u vizualnomu mystetstvi Ukrainy kintsia 1980-kh – pochatku 1990-kh (sotsiokulturnyi aspekt): Natsionalna akademiia mystetstv Ukrainy, Instytut problem suchasnoho mystetstva. Kyiv. [in Ukrainian]
5. Vysheslavskiy, H. (2007). Postmodernistski tendentsii u suchasnomu vizualnomu mystetstvi Ukrainy kintsia 1980-kh – pochatku 1990-kh rr. *Suchasne mystetstvo: Nauk. zb. / IPSM AMU*. [Kh.]: Akta. Vyp. 4. 93–146; Vysheslavskiy, H. (2008). Khudozhni protsesy u suchasnomu mystetstvi Ukrainy 1990-kh rr. *Suchasne mystetstvo: Nauk. zb. / IPSM AMU*. [Kh.]: Akta. Vyp. 5. 7–62. [in Ukrainian]
6. Vysheslavskiy, H. (2006) Plenery «Sednev-88» y «Sednev-89» y dvyzhenye «Novaia volna». *Halereia*, 3/4, 17–19. [in Ukrainian]
7. Vysheslavskiy, H. & Sydor-Hibelinda, O. (2010). Terminolohiia suchasnoho mystetstva. Oznachennia, neolohizmy, zharhonizmy suchasnoho vizualnoho mystetstva Ukrainy. Paryzh; Kyiv. [in Ukrainian]
8. Dēhot, E. (1999). Dvazhdy devianostye: katastrofa y hedonyzm. Dehot. *Khudozhestvennyi zhurnal*. Retrieved from: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2803.htm> [in Russian]
9. Dekorativnoe yskusstvo SSSR. (1989), 12, 48. [in Russian]
10. Desiateryk, D. (2010). Vavylon XX. *Den*, 123. Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/vavilon-hh> [in Ukrainian]
11. Desiateryk, D. (2004). Tam, de zghushchuietsia chas. *Den*. Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/tam-de-zgushchuietsya-chas> [in Ukrainian]
12. Dymshyts, E. (1989). Sednivskiy eksperyment. *Kyiv*, 2, 175. [in Ukrainian]
13. Parkomuna. Mistse. Spilnota. Yavvyshche. (Ed. T. Kochubinska). (2018). Kyiv: Publish Pro. [in Ukrainian]
14. Perelomnye vosmydesiatye v neofytsyalnom yskusstve SSSR: Sborn. materyalov (Ed. Heorhyi Kyzevalter). (2014). Moskva : Novoe lyteraturnoe obozrenye. [in Russian]
15. Petrova, O. (2004). Mystetstvoznavchi refleksii: Istoriia, teoriia ta krytyka

- obrazotvorchoho mystetstva 70-kh rokiv XX st. – pochatku XXI st. Kyiv: Vydavnychi dim «KM Akademiia». [in Ukrainian]
16. Portfolyo. Yskusstvo Odessy 1990-kh: Sborn. tekstov. (1999). Odessa; Skliarenko, H. (2015). Sovremennoe yskusstvo Ukrayny. Portrety khudozhnykov. Kyiv : Huss. [in Russian]
  17. Soloviov, O. (2006). Turbulentni shliuzy. Instytut problem suchasnoho mystetstva AMU. Kyiv.: Intertekhnolohiia. [in Ukrainian]
  18. Iakymovych, A. (2009). Polety nad bezdnoi. Yskusstvo, kultura, kartyna myra. 1930–1990. Moskva : Yskusstvo–XXI vek. [in Russian]
  19. Ynterviu Vadyma Besprozvannoho s Leonydom Voitsekhovym. *Yskusstvo Odessy 80-kh*. Odessa, 2000. [in Russian]
  20. Holubets, O. (2012). Mystetstvo XX stolittia: ukrainskyi shliakh. Lviv : Kolir PRO. [in Ukrainian]
  21. Shmahalo, R. (2005). Mystetska osvita v Ukraini seredyny XIX – seredyny XX st.: strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozytsii. Lviv : Ukrainski tekhnolohii. [in Ukrainian]

#### ANNOTATION

**Artur Soletskyi. Squats: an alternative space for the formation of progressive works of art at the turn of the XX – XXI centuries.** The article deals with historically important events related to the formation of squat cells in Ukraine and post-Soviet countries at the edge of the XX - XXI centuries and influenced on the formation of new artistic aesthetics. The opportunities for the informational exchange were critically low at that time thus art squats became the main driving force since artists, art historians, actors, photographers and progressive young people gathered and lived there together. Absolutely independent projects became the driving element of the development of cultural life. It was necessary to create a new, oppositional system of artistic phenomenon. This issue belongs to the essential parts of Ukrainian history and deserves special attention. These elements can not be lost from the general artistic life of Ukraine.

The main stages of formation of squat cells on the territory of Ukraine and post-Soviet area are analyzed in the article. The connection between these cells was revealed due to the constant change of artists location. The ongoing process of so-called artists' migration helped them to exchange their experiences and to establish useful contacts. With the establishment of contemporary art centers, galleries, festivals and plein-air, where exhibitions are held on the constant basis, the role of squats as centers of alternative culture has diminished. Recently squat cells acts just as workshops and do

not resemble the secret point of times of nonconformism and inflammatory explosive experiments against the backdrop of the collapsed USSR.

The processes of squat formation as a consequence to reject existing exhibition platforms, endowed with elements of the extinct political system, were discovered in the article. It is determined that the majority of artists who came from these squats have made a great contribution to the art of Ukraine and continue to exhibit in European and Ukrainian exhibition spaces, particularly at PinchukArtCentre, the Art Arsenal, etc. Thanks to the PinchukArtCenter's scientific research the squat activity in Ukraine have been worked out during last years.

**Keywords:** art squat, white cube, exhibition space, alternative exhibitions, underground art

## АННОТАЦИЯ

**Артур Солецкий. Сквоты: альтернативное пространство для формирования прогрессивных произведений искусства на рубеже ХХ - ХХІ вв.** В статье рассмотрены исторически важные события, связанные с формированием сквотовых ячеек на территории Украины и постсоветского пространства на рубеже ХХ - ХХІ вв. и повлияли на формирование новых эстетических, иногда эклектичных качеств искусства. Полученные возможности обмена информацией, которой критически не хватало в то время, стали основным движущим рычагом, поскольку в данных ячейках собирались и жили художники, искусствоведы, актеры, фотографы, а также прогрессивная молодежь.

Проанализированы основные этапы формирования сквотовых ячеек на территории Украины и постсоветского пространства. Выявлена связь между данным ячейками в силу постоянного изменения художниками локаций. Раскрыто процессы формирования данного типа сквотов как следствие и потребность отказа от существовавших тогда художественных экспозиционных платформ, которые были наделены элементами угасающей политической системы. Определено, что большая часть художников, выходцев из данных сквотов, внесли большой задел в искусство Украины, продолжают выставляться в европейских и украинских выставочных пространствах, в частности в ПинчукАртЦентре, Художественном арсенале и др. Именно благодаря деятельности ПинчукАртЦентре было собрано большинство информации по сквотовых ячейках существовавших на территории Украины.

**Ключевые слова:** сквот, белый куб, выставочное пространство, альтернативное пространство.