# LOSS

## ВТРАТА — СПОМИН ПРО БАБИН ЯР

Берлінде де Брьойкере, *Від чутливої шкіри IV*, 2016 (фрагмент, передній план); Дженні Хольцер, *Життєві серії: Ти можеш побачити, як люди діють у згоді...*, 1981 (задній план). Попередній розворот: Крістіан Болтанскі, *Le Chemin de Babi Yar / Шлях Бабиного Яру*, 2016 (фрагмент).

# ВТРАТА
# СПОМИН ПРО БАБИН ЯР

# КРІСТІАН БОЛТАНСКІ
# БЕРЛІНДЕ ДЕ БРЬОЙКЕРЕ
# ДЖЕННІ ХОЛЬЦЕР

**Тексти:**
**Віктор Пінчук**
**Бйорн Гельдхоф**
**Карл Шльогель**

PinchukArtCentre

4 Дженні Хольцер, *Стіл смертельної втіхи*, 1994 (фрагмент)

Проектом *Втрата: Спомин про Бабин Яр* PinchukArtCentre прагне актуалізувати пам'ять про надзвичайно важливий і трагічний, але недостатньо знаний момент історії та ідентичності України й усієї Європи — масові розстріли німецькими солдатами українських євреїв у Бабиному Яру в Києві 1941 року та розстріли українців неєврейського походження, що відбувалися в цьому ж місці.

Ми приурочили виставку до 75-х роковин трагедії Бабиного Яру.

Українці зробили свій вибір на користь європейських цінностей, відтак для нас надважливо згадати роль нашої країни в цій трагедії. Післявоєнна Європа об'єдналася, щоб унеможливити майбутні війни. Україна, де мільйони українців — єврейського та неєврейського походження — було вбито німецькими військами, є центром цього наративу.

Наразі європейський вибір України та рух у майбутнє передбачає вміння лишати позаду шляхи минулого. Та щоб захистити своє майбутнє, маємо пам'ятати й критично осмислювати своє минуле. Це засаднича складова європейської ідентичності.

PinchukArtCentre завжди використовував силу сучасного мистецтва, щоби стимулювати зміни в мисленні й у суспільстві. «Втрата» — наш внесок у розвиток пам'яті. Сподіваємося, таким чином посилимо віру в те, що «*ніколи знову*».

*Віктор Пінчук*

# ВТРАТА

Через 75 років після страшної трагедії нарешті відбудеться офіційна церемонія вшанування пам'яті її жертв. Саме тепер, коли українці як нація намагаються пережити один із найскладніших моментів своєї новітньої історії. Після втрати Криму та з початком неоголошеної війни з Росією, що триває на сході країни, Україна переживає важке пробудження новими трагедіями, ризикуючи втратити пам'ять про старі. Та саме ці складні обставини дають нам іще більше підстав пам'ятати.

Виставка *Втрата: Спомин про Бабин Яр* пропонує погляд трьох відомих у світі митців — Крістіана Болтанскі, Берлінде де Брьойкере та Дженні Хольцер — на трагедію. Болтанскі та де Брьойкере створили нові роботи під впливом історії Бабиного Яру, тимчасом як попередні роботи Хольцер смиренно вписують Бабин Яр у коло світових трагічних подій різних історичних періодів.

Відкриває виставку робота *Le Chemin de Babi Yar / Шлях Бабиного Яру* (2016) Крістіана Болтанскі. Для цієї роботи автор повторно використовує сотні старих бляшаних коробок, із яких було побудовано стіну для його попередньої монументальної інсталяції *Люди* (Personnes; 2010), вперше презентовану в паризькому «Гран-Пале». Коробки є невід'ємною частиною мистецького словника Болтанскі, відлунюючи поховальними урнами, архівними контейнерами та скарбничками для прикрас[1]. Для Болтанскі вони «дуже сентиментальні — це предмети з дитинства, в яких ти ховаєш свої маленькі скарби, збираєш пам'ятні й дорогі речі або ж прах»[2]. Усі коробки пронумеровано, що теж повертає нас до попередніх мистецьких практик Болтанскі, адже нумерація присутня в усіх його проектах від початку діяльності. Вона натякає нам на референтну систему людей та об'єктів сучасного світу[3]. Нумерація ніби пропонує нам справжню систему класифікації об'єктів, та насправді вона є довільною, й у новій роботі Болтанскі саме таким чином наголошує присутність пам'яті про загиблих, втрачених та забутих у Бабиному Яру людей.

Болтанскі перебудував стіну з іржавих коробок, які використовував у *Людях*, створивши вузький довгий коридор, що веде до монументальної купи чорного одягу. Як і коробки, одяг є впізнаваним висловом із мистецького словника Болтанскі. Одяг, подібно до фотографій, які автор використовує в інших своїх інсталяціях, символізує померлих людей. «Це все речі, що належать зниклим», — зазначає автор[4]. Та оскільки одяг зібрано у величезну купу, розуміння індивідуальності, яке ми можемо віднайти в його фотографічних роботах, знецінюється. Людська подоба, захована в одязі, зникає в загальній масі.

Інсталяція Болтанскі апелює водночас до фізичного та емоційного досвідів. Про свої роботи він висловлюється як про «щось, що симулює пам'ять»[5]. Ця інсталяція завдяки назві й контексту роботи імітує пам'ять про трагедію Бабиного Яру. Дорога через довгий вузький коридор до непорушної гори чорного одягу вселяє страх та скорботу. Коробки навколо, ймовірно, наповнені прахом або ж цінними речами когось із загиблих. А гора чорного одягу нагадує, як жертв Голокосту примусово роздягали перед масовими розстрілами й ховали у братських могилах. Інсталяція змушує глядача пригадати навіть те, чого він не

Крістіан Болтанскі, *Le Chemin de Babi Yar / Шлях Бабиного Яру*, 2016 (фрагмент) 

міг знати. Болтанскі працює з образами колективної пам'яті, щоб оживити трагедію, про яку вже майже забули.

Попри назву, робота лишається фундаментально відкритою. Інсталяція є своєрідним меморіалом загиблим у Бабиному Яру, та водночас торкається тем Голокосту й колективної здатності суспільства забувати; вона діє ширше, як сучасне memento mori, особливо в контексті нинішніх конфліктів і втрат, що їх переживає Україна.

Тема здатності колективної пам'яті забувати, центральна в роботі Болтанскі, є провідною для всіх робіт виставки. Друга частина проекту досліджує сам акт убивства.

Роботу *Стіл смертельної втіхи* (Lustmord Table; 1994) Дженні Хольцер створено з обережно, із клінічною точністю зібраних людських кісток, розкладених на двох дерев'яних столах. Деякі з кісток прикрашено срібними стрічками з вигравіюваними фрагментами тексту Хольцер «Смертельна втіха». Але текст не читається повністю. Історія, показана на столах, лишається незавершеною.

Хольцер писала свою «Смертельну втіху» впродовж 1993–1994 років як відповідь на жахіття Боснійської війни, що розпочалася 1992 року. Смертельна втіха, або lustmord, німецьке слово, що позначає сексуально вмотивоване вбивство або зґвалтування з подальшим убивством. У трьох віршах Хольцер зображає акт убивства-зґвалтування з трьох різних перспектив: із погляду жертви, злочинця та спостерігача. Вірші написано від першої особи. Вірші від імені жертви й злочинця написано короткими реченнями, що подають думки та дії через внутрішній голос. Текст жорсткий, але не прямолінійний. Навіть попри те, що значення завжди безпомильно зрозуміле, всі фізичні деталі залишаються прихованими чи непромовленими. А от голос спостерігача зовсім інакший. Речення довші, слова натякають нам, що спостерігач — імовірно, дитина жертви. Основну увагу зосереджено на неможливості допомогти, підтримати чи навіть заспокоїти жертву. Вірш радше навіює відразу, аніж скорботу. Запропонувавши цей третій погляд, авторка закриває цикл і охоплює наслідки зґвалтування.

Із кісток на столі не складеш цілісного скелета: це частини різних анонімних тіл — зуби, ребра, стегнові й тазові кістки... Тексти на срібних стрічках так само фрагментовані: це фрагменти трьох голосів, які вказують нам, що на столах рештки жертви перемішано з рештками злочинця та спостерігача. Встановити, які з них кому належать, неможливо. Щоби прочитати написи на стрічках, глядач мусить підійти дуже близько або навіть фізично торкнутися кісток.

Хоча інсталяцію створено під впливом подій Боснійської війни, вона виходить за межі конкретних історичних умов певного конфлікту. «Стіл смертельної втіхи» апелює до насильства над жінками в часи війни загалом, а також до організованого державою сексуального насильства над жінками у воєнний час[6].

Поруч зі столами також розвішано роботи з двох інших циклів Хольцер: *Життєві серії* (Living Series; 1981) та *Виживання* (Survival; 1984). Це бронзові дошки з текстом, що формою нагадують пам'ятні дошки на будинках чи місцях особливого історичного значення. Фізична присутність дощок мінімальна й непримітна, проте мова їхнього тексту жорстка й зрозуміла. Короткі вірші на кшталт такого: «Я бачила, як вони роздягли чоловіка так швидко, що за секунду він уже лежав на хіднику, скорчений та голий», — досліджують стан свідомості людини в момент зустрічі з актом екстремального насильства. Читання



цих віршів, — зі столами з кістками в полі зору, — провокує у глядача співпереживання, поєднане з відчуттям страху, що його породжує будь-який досвід насильства.

У маленькій кімнаті поруч дві великі гранітні лави з вигравіюваними фрагментами текстів — як чистий матеріал серед обмеженого білого простору. Вірші, написані на лавах, можна прочитати лише зблизька, лише коли споглядач відчує холодну й жорстку текстуру граніту. Дві представлені роботи — *Під скелею: Люди йдуть до річки...* (Under a Rock: People go to the river…) та *Під скелею: Ви створюєте інцидент...* (Under a Rock: You create an incident…; обидві 1986) — працюють із темою, попередньо озвученою й *Столом смертельної втіхи*: темою насильства як політичного інструмента. Інсталяції переосмислюють великі зрежисовані події, в яких люди втрачають індивідуальність і перетворюються на величезну масу тіл, як це сталося в Бабиному Яру. Кам'яні лави своєю фізичною формою постулюють тишу, на відміну від поезії на них. Так само й пам'ятні дошки є меморіалами узагальнених подій, пов'язаних із насильством.

Третя частина виставки дещо відходить від індивідуального досвіду, що був провідним у роботах Дженні Хольцер, і зосереджується на темі колективної смерті через роботи Берлінде де Брьойкере. Відкриваючи цю третю главу, глядач поглядом прямує в кінець кімнати, до двох монументальних скульптур із металевих піддонів, які тримають щось подібне до складених тваринних шкур (насправді ж виготовлених із воску): *Від чутливої шкіри III* та *IV* (Vanwege een Tere Huid III and IV; 2016). На створення цієї оригінальної скульптурної форми мисткиню надихнули спостереження за процесом обробки кінських туш на бойні, де залишки шкур вважалися відходами. Ця алюзія на бойню особливо актуальна при згадці Бабиного Яру: серійний характер убивств, паралелі між відходами забою й тілами жертв масової бійні. Але, на відміну від тіл, складених на купи в Бабиному Яру, кінські шкури підуть на переробку й будуть використані шкіряною промисловістю. Їх присипають сіллю при розтяжці й складають одна на одну. Це відправна точка скульптурної композиції обох робіт. Де Брьойкере створює точну силіконову форму, щоб відтворити складені шкури у воску. Потім маніпулює з формою воску, щоб досягти ефекту обрисів тіла. Нарешті де Брьойкере вручну розписує віск, і вибором фарб та відтінків створює відчуття людської шкіри. Цим прийомом вона часто послуговується у своїх скульптурних практиках. Саме завдяки кольору алюзія на кінські шкури лишається завуальованою, про неї нагадують лише поодинокі кінські волосини та кристали солі, що застрягли у воску під час виготовлення скульптури.

Готова скульптура — це два багатошарових ландшафти кольору шкіри, оформлені деформованими металевими піддонами і звернені один до одного. У контексті цієї виставки яскраво оприявнюється алюзія на поля масових убивств, складені купами тіла й деформований насильством природний ландшафт Бабиного Яру. Поміж *Від чутливої шкіри III* та *IV* розвішано три бронзові дошки із *Життєвих серій* та *Виживання* Хольцер, які ще більше наголошують реальність цих жорстоких подій.

*Пентесілея IV* (2016) де Брьойкере — це тендітний, подібний до шкіри, віск, що висить на іржавому гаку на щитоподібній сталевій поверхні. Взаємодія матеріалів і текстур тут сексуальна, жорстка й тендітна водночас. Хоча скульптура й розташована на початку третьої глави виставки, насправді вона є логічним завершенням експозиції й відкриває своє істинне значення лише коли глядач виходить із кімнати. Назва роботи апелює до давньо-

грецького міфу про амазонську царицю Пентесілею, що закохалася у свого ворога Ахілла. Їхня взаємна одержимість призводить лише до численних руйнувань та виснажливої фінальної битви, в якій Ахілл таки вбиває Пентесілею. У скульптурі обіграно це зіткнення текстур і матеріалів: холодний металевий щит жорсткої маскулінності протистоїть м'якій тілесній, зробленій із воску шкірі, що символізує жіночу сексуальність. Жіночий аспект, так грубо обрамлений у *Пентесілеї IV*, також наголошений у серії картин *Із чутливою шкірою I–IV* (2016).

Монументальна скульптура розповідає про одиничну смерть. Смерть однієї людини протиставляється колективній бійні. Навіть попри те, що де Брьойкере намагається заспокоїти себе і глядача, кажучи, що «колективна смерть менш самотня, ніж смерть на самоті», ця одинична скульптура в контексті Бабиного Яру є пам'ятником кожному з 33 771 загиблих там людей. Вона нагадує нам, що за цим абстрактним числом насправді стоїть кожне окреме людське життя, тридцять три тисячі сімсот сімдесят одне людське життя.

*Бйорн Гельдхоф*

[1] Див. каталог Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку про найважливіші твори з 1980 року: MoMA Highlights since 1980 [Electronic resource] / Ed. by Rebecca Roberts, New York: The Museum of Modern Art. – 2007. – P. 86. – Access mode: moma.org/collection/works/80857?local=en. — (Last access: 19.09.2016). – Title from the screen. [2] Див. статтю Стефані Кеш «Нічийна земля Крістіана Болтанскі», опубліковану 2010 року в часописі «Мистецтво Америки»: Stephanie Cash. Christian Boltanski No Man's Land [Electronic resource] // Art in America. – 2010. – May, 4 – Access mode: artinamericamagazine.com/news-features/news/christian-boltanski-no-mans-land. — (Last access: 19.09.2016). – Title from the screen. [3] Див. працю 2015 року, присвячену пам'яті про Голокост після 2000 року: Revisiting holocaust representation in the post-Witness Era / Ed. by Tanja Schultz, Diana I. Popescu. – Palgrave Macmillan, 2015. [4] Див. згадану в примітці 2 статтю Стефані Кеш «Нічийна земля Крістіана Болтанскі». [5] Див. статтю Ірен Боргер про Крістіана Болтанскі, опубліковану 1989 року: Irene Borger. Christian Boltanski [Electronic resource] // Bomb 26. – Winter. – 1989. Access mode: bombmagazine.org/article/1148/christian-boltanski. — (Last access: 19.09.2016). – Title from the screen. [6] Див. працю «Порушуючи правила: Упередження в культурі, знанні та мистецтві»: Breaking the disciplines: Reconceptions in culture, knowledge and art / Ed. by Marin L. Davis and Marsha Meskimmon. – London, New York: L.B.Tauris, 2003.



# БАБИН ЯР — ЄВРОПЕЙСЬКЕ МІСЦЕ ПАМ'ЯТІ

Низкою пам'ятних заходів Київ готується відзначити 75-ті роковини влаштованої німцями 29 і 30 вересня 1941 року в Бабиному Яру масової розправи над 30 тисячами київських євреїв — на той час наймасштабнішої кривавої акції в історії Голокосту. На якусь мить увага цілого світу буде прикута до Києва, особливо в тих країнах, де нечисленні вцілілі від Шоа на українській землі змогли врятуватися — в Ізраїлі, у США. В Росії згадуватимуть — якщо нинішня воєнна пропаганда на хвильку, можливо, замовкне — про спільно пережиті страждання під час Другої світової війни. Для німців, які цими днями прибудуть до Києва чи зможуть на віддалі стежити за трансляцією пам'ятних урочистостей, це буде день ганьби й безпорадного запитання, як і чому могла статися така непоправна трагедія. Це буде день пам'яті про страхітливу подію, сутність якої не можна виразити найдраматичнішими словами; подію, яку ми негласно й безмовно домовилися називати Голокостом, Шоа, скиданням цивілізації у прірву, цивілізаційним розломом; цвяхованим кулями Голокостом, що здійснювався не тільки на фабриках смерті, побудованими німцями у Східній Європі, але вже й уздовж тих маршрутів, на яких почали наступати вермахт і зондеркоманди: на узбіччях доріг, у лісах і гаях, у полях і ярах, аж до раніше безіменних місцевостей. Навіть через три чверті століття важко буде відшукати слова для цієї трагедії єврейського народу й масштабу цих злочинів.

Це не перша спроба сказати про те, що відбулося. Уцілілі в масовому вбивстві євреїв — ідеться про 33 771 особу — число, назване у звіті оперативної групи С від 7 жовтня 1941 року, — дали в цій справі показання. На процесі проти воєнних злочинців, організованому в Києві 1946 року, Діна Пронічева, якій завдяки щасливому випадку вдалося вибратися з яру, розповіла про марш київських євреїв і перетворення на криваву різницю піщаного урвища на околиці міста. Уже невдовзі після визволення від німців відбулася зустріч радянських військовополонених, відряджених із розташованого неподалік табору Сирець, щоби восени 1943 року, коли відступ німців був уже передбачуваним, ексгумувати й спалити тисячі й тисячі трупів, аби замести сліди злочину. Один із дванадцятьох, яким вдалося втекти, Володимир Давидов, сповістив, що відтоді вони щороку зустрічалися 29 вересня. У нас є голоси всіх свідків, яких після визволення опитували радянські письменники й журналісти і які написали свої звіти для видання «Чорна книга. Геноцид радянських євреїв». Останні добре орієнтувалися в цій темі — Василь Гроссман походив із Бердичева й навчався в Києві, Ілля Еренбург народився в Києві — щоправда, «Чорна книга», готова до друку, так і не вийшла в Радянському Союзі: тепер, коли радянський народ був воєдино спаяний у Великій вітчизняній війні, ніхто не насмілювався окремо акцентувати страждання єврейського народу, ба більше: вже невдовзі євреїв затаврували як «безрідних космополітів», а з початком холодної війни почали переслідувати їх як «агентів американського імперіалізму й сіонізму». Отож хоча після

війни й з'явився невеличкий пам'ятник «замордованим фашизмом мирним радянським громадянам», проте євреїв, яких тут було замордовано, не можна було називати.

У такій ситуації на початку 1960-х років з'явився вірш Євгенія Євтушенка «Бабин Яр», написаний на пам'ять жертв і проти антисемітизму у власній країні. «Над Бабьим Яром памятников нет. / Крутой обрыв, как грубое надгробье. / Мне страшно. / Мне сегодня столько лет, / как самому еврейскому народу. / Мне кажется сейчас — / я иудей», — ідеться у вірші, який мав зробити назву цього місця відомою далеко поза межами Радянського Союзу. «Бабий Яр», як це місце зветься російською, став із появою цього вірша — ще потужнішого після покладення на музику в 13-й симфонії Дмитра Шостаковича — не тільки символом нового часу, часу відлиги й десталінізації, але й утіленням масового вбивства на Сході, про масштаб і радикальність якого на Заході майже не мали уявлення. Водночас було спростовано тезу, сформульовану одним із провідних представників критичної теорії в Західній Німеччині, Теодором Адорно, згідно з якою після Аушвіцу поезія неможлива. До цього ж часу дещо вільнішого осмислення історії належала також книжка Анатолія Кузнецова «Бабин Яр. Документальний роман», яка зображує Київ під час німецької окупації. Вторгнення німців; колона євреїв, що тягнулася від нижнього міста на Подолі до збірних пунктів, звідки шлях вів до краю піщаної яруги, в якій за два дні було вбито понад 30 тисяч людей, — усе це показано очима дванадцятирічного хлопчика. Він із неймовірною чіткістю фіксує і сприймає все, що відбувається навколо, — здається, це одне з найбільш разючих свідчень у присвяченій Шоа літературі, яке внаслідок цензурних та життєвих перипетій автора (1968 року він емігрував до Англії) на багато років зникло в тіні слів інших великих постатей — таких як Прімо Леві, Хорхе Семпрун, Імре Кертес.

Спочатку до відкриття й усвідомлення значення цього місця спричинилися не історики, а письменники й інтелектуали, які дорого заплатили за свій ентузіазм — як-от Іван Дзюба, критик русифікаторської політики, що вийшов із марксизму, чи Віктор Некрасов, який згодом помер у паризькій еміграції. Коли 1976 року пам'ятник усе ж таки було відкрито — скульптурну групу з героїчними матросами, солдатами й жінкою з дитиною — про замордованих у Бабиному Яру євреїв не було жодної згадки; табличку гебрейськими літерами, яку там можна побачити нині, було встановлено набагато пізніше.

Хоча після Нюрнберзького процесу над воєнними злочинцями і процесів над оперативними групами залишилися висловлювання, документи, навіть ілюстративні матеріали (фото, зроблені німецькими солдатами й надіслані своїм «коханим на батьківщину»: в'язка розфасованого одягу й пожитків; яруга, що круто спадає перед бійнею — та яруга, що в ній 1943 року було сховано й спалено трупи), — попри все це в повоєнній Німеччині розкриття теми тривало досить довго; проте і в Радянському Союзі спливло чимало часу, поки історична наука почала займатися головними аренами Шоа в Східній Європі. Причини такої «затримки» по різні боки «залізної завіси» були різними: тут (у Німеччині. — Ред.) це витіснення, замовчування, часто й байдужість до теми серед «покоління злочинців»; там (у Радянському Союзі. — Ред.) — мовна політика, яка воліла не називати цільової групи євреїв, а намагалася розчинити їх у колективній жертві «мирних радянських громадян», а також недоступність тамтешніх архівів. Проте ситуація вже давно кардинально змінилася: про багато місць на українській землі, де було скоєно злочини проти євреїв, — від Львова, Кам'янця-Подільського, Бердичева, Вінниці, Житомира, Києва — й аж до Дробицького



Яру, Одеси, Маріуполя, Сімферополя, — нині існують великі й докладні дослідження, та й ситуація в українських архівах пострадянського періоду радикально змінилася. Це не означає, що зникли всі білі плями. Навпаки, що ближче дослідники підступалися до тих трагічних подій, то очевиднішим ставало, як багато ще треба дослідити. До «Болю пам'яті», як зветься нинішній цикл доповідей у Києві, входить дослідження ролі українських пособників окупаційного режиму, а ширше — життя й виживання за його умов. Як бути з цифрами неєврейських жертв, яких також було закатовано й зарито в Яру — солдатами Радянської армії в таборах військовополонених Сирця й Дарниці, де вони тисячами були приречені на голодну смерть? Де пролягала за цих особливих обставин межа між пасивним пристосуванням та активною співпрацею? Як діяла нацистська пропаганда у країні, що менш ніж десятиліття тому стала ареною Голодомору з мільйонами загиблих і Великого терору, як це можна побачити в інших пам'ятних місцях Києва, в Биківні, на Печерську? І як бути з тими, про кого в радянські часи не можна було говорити: про «праведників світу», які, ризикуючи життям, переховували й рятували євреїв? Той, хто замислюється над такими питаннями, неодмінно опиняється в місцевості, яку Тімоті Снайдер назвав кривавими землями (Bloodlands).

Якими б важливими не були запитання, що очікують належних відповідей, події 29 і 30 вересня 1941 року можна легко реконструювати: коли тисячі євреїв, підкоряючись наказові міського коменданта генерала Курта Ебергарда від 28 вересня, рушили в напрямку станції Лук'янівка, сподіваючись, що їх буде тільки виселено або ж переселено, — практика, з якою євреї прифронтових регіонів багато разів стикалися ще в роки Першої світової війни. Крім того, вони й далі перебували в ілюзії, що матимуть справу з німецькою армією, на чиє дотримання правил можна було покластися так само певно, як і під час попередньої Великої війни (або гадали, що це можливо). «Усі євреї міста Києва та його околиць мусять у понеділок, 29 вересня 1941 року, о 8-й годині ранку зібратися на розі вулиць Мельникова й Дегтярівської. Вони повинні мати при собі документи, гроші, цінні речі, теплий одяг, спідню білизну й таке інше. Кожен єврей, який не виконає цієї вимоги чи перебуватиме в цей час деінде, буде розстріляний. Кожен громадянин, який увійде в полишені євреями помешкання з метою крадіжки, буде розстріляний». Злиденна колона, здебільшого жінки, старики, діти (більшість чоловіків були евакуйовані разом із індустріальними об'єктами або воювали в Червоній армії) рухалася з нижнього міста, з Подолу, нагору до місця збору на Лук'янівці, де була розташована також в'язниця й товарна станція. Звідти вони йшли через вулицю Мельникова в напрямку Єврейського цвинтаря до краю урвища, яке тоді лежало ще поза межами міста й де до революції, з огляду на поклади глини, була розташована цегельня, а після революції через круті, прямовисні схили діяв стрілецький полігон якоїсь спортивної організації. На той час це була околиця — цвинтарі, місця вилазок, кілька фабрик, яруги, яких у Києві чимало — вони вели до Дніпра і згодом, під час розбудови міста, їх було засипано. Там же, паралельно до нинішньої вулиці Олени Теліги, пролягав кордон, перейшовши який, не можна було повернутися і звідки євреї, в котрих відбирали останні пожитки й зовсім голих розстрілювали групами, падали в урвище, їх присипав пісок, а зверху падав новий пласт убитих або поранених, яких ховали заживо. Очевидці згадують: ніхто не міг повірити в те, що там відбувалося, навіть попри неспростовні свідчення — торохтіння кулеметів, крики жертв, зникнення тисяч і тисяч людей упродовж двох днів. Необхідно

читати свідчення тих небагатьох, кому вдалося врятуватися, або тих, про кого встиг розповісти у своєму документальному фільмі 2006 року «Назви своє ім'я» (Spell Your Name) Стівен Спілберг; можна також поглянути на проби ґрунту, рештки кісток і гільзи від патронів, які задокументував у проекті «Голокост від куль» (Holocaust by Bullets) французький пастор Патрік Дебуа.

Жодного шансу пролити світло на страшний злочин не було змарновано. Усе почалося з обґрунтування, мовляв, знищення київських євреїв було відповіддю на підривання будинків у центрі міста, які зайняла німецька влада, щойно прийшовши. Організовані НКВС 24 вересня дистанційні підривання або акти саботажу на Хрещатику, під час яких загинуло багато німецьких солдатів, стали, зокрема, приводом зробити з євреїв цапів-відбувайлів — як представників «єврейсько-більшовистського режиму» — і вчинити антиєврейські погроми. Раніше такі погроми вже було влаштовано у Львові та інших містах, однак у Києві це не спрацювало, хоча й там були поширені масові доноси та зловживання проти євреїв. Місце масових розстрілів було доволі віддаленим і щільно оточеним. Про це не дозволялося говорити. І впродовж усієї окупації воно залишалося місцем екзекуцій і братською могилою для радянських військовополонених, партизанів і членів національного підпілля, пацієнтів розташованих довкола закладів для душевнохворих, сінті та ромів, українських інтелектуалів і священиків.

Нацисти зробили все, щоб замести сліди своїх злочинів. Коли після Сталінграда воєнне щастя відвернулося від них і повернення Червоної армії стало очевидним, зондеркоманда 1005A під керівництвом командира зондергрупи 4a, штандартенфюрера СС Пауля Блобеля, який разом із командувачем вермахту Вальтером фон Райхенау організував вересневу бійню 1941 року, почала знищувати сліди злочину. Із розташованих неподалік таборів для військовополонених 18 серпня 1943 року було відібрано більше 300 полонених для ексгумації тисячі трупів — щоби поскладати їх штабелями на металевих решітках і залізничних шпалах, облити бензином і дощенту спалити. Однак це не вдалося, про що свідчить доктор Левітас та інші очевидці, які після війни все ще знаходили в підірваному вермахтом і засипаному яру людські останки, взуття, одяг, кістки.

Під час повоєнної розбудови міста в поле зору планувальників потрапила віддалена й «непотрібна» місцевість ще не зовсім зрівняного з землею яру — там, як і в багатьох інших місцях Радянського Союзу, мали постати житлові квартали, спортивні комплекси, парки. Яр, відділений дамбою, мав поступово заповнитися відходами й наносною землею, так щоб його можна було використати для зелених насаджень, будівництва заводів і житлових споруд. Але 13 березня 1961 року дамбу прорвало, й потужна лавина мулу, висотою до десяти метрів, разом із останками вбитих у яру, вилилася в розташований нижче міський масив Куренівка, поховавши під собою сотні мешканців новозбудованих житлових кварталів, трамвайне депо й фабрики. Дехто виходить із того, що число жертв становило до тисячі осіб. Прорив дамби й лавину мулу на Куренівці чимало дослідників потрактували як «помсту Бабиного Яру».

Праворуч: Сергій Братков, *Перехрестя*, із серії *Ні війни, ні миру*, 2009; Група швидкого реагування (Сергій Братков, Борис Михайлов та Сергій Солонський), *Якби я був німцем*, 1994 (за участі Віти Михайлової); вигляд експозиції, *Провина*, PinchukArtCentre, Київ 2016

Внизу: Юрій Лейдерман, *Геопоетика* I, 2003; Микола Рідний, *Сліпа пляма*, 2014–2015; вигляд експозиції, *Провина*, PinchukArtCentre, Київ 2016

Незримість єврейських жертв набирала в різні часи різних форм — від фізичного усунення останків до замовчування ідентичності жертв. Та насправді ніколи не вдавалося цілковито замовчати цю трагедію. Дмитро Шостакович дуже добре висловив це у зв'язку зі своєю 13-ю симфонією: «Багато хто знав про Бабин Яр, однак потрібен був цей вірш, щоб донести Бабин Яр до свідомості людей; адже пам'ять про Бабин Яр хотіли знищити. Спочатку це спробували зробити німецькі окупанти, згодом українсько-радянські функціонери. Але вірш Євтушенка довів, що Бабин Яр залишається незабутим. Це спромоглася зробити сила мистецтва. Про масовий розстріл у Бабиному Яру знали, проте мовчали. І лише після того, як люди прочитали цей вірш, мовчання було перервано. Мистецтво є руйнівником мовчання».

Виставки, демонстровані в Києві напередодні 75-х роковин Бабиного Яру, можна розглядати як підтвердження: в PinchukArtCentre, біля Бесарабського ринку, виставлено твори сучасних митців під назвою *Втрата – Спомин про Бабин Яр*, їх супроводжують читання й цикл лекцій про Бабин Яр. Інсталяція Крістіана Болтанскі складається з довгого коридору, стіни якого утворені з 13 рядів окислених, іржаво-коричневих, педантично поставлених бляшанок; ці нерегулярно пронумеровані бляшанки можуть містити все що завгодно: попіл, мотлох чи документи. Художник Болтанскі живе в Парижі, проте його батько народився в Одесі. У певному сенсі митець повертається на свою батьківщину. Цей тунельний хід, скупо осяяний світлом регулярно розташованих лампочок, що втілюють освітлення табору й порядок терору, веде до купи одягу, в якій неважко розпізнати алюзію на склад одягу в Аушвіц-Біркенау, збоку підсвічений білим світлом. Ця похмура картина заповнює виставковий зал і залишає монументальне враження.

Бельгійська художниця Берлінде де Брьойкере оформила два зали, в яких виставлено скульптуру *Пентесілея IV* і велику решітку зі складеними на неї кінськими шкурами кольору сирого м'яса; червонясто-біло-синюватий рельєф, утворений із накиданих одна на одну занурених у віск кінських шкур, витриманий у такому кольорі, що почуваєшся перенесеним у різницю, де бельгійська художниця насправді працює. *Пентесілея IV* діє, мовби відбілована, випотрошена тварина. Американка Дженні Хольцер, очевидно, втілила у своїй інсталяції шок від воєнних жахіть під час розпаду Югославії, ексгумації трупів. Це ще раз матеріалізовано в акуратно покладених і геометрично точно впорядкованих частинах скелетів, поєднаних із групою творів, що на гранітних лавках і рельєфних зображеннях уречевлюють тему насильства. Кожному відвідувачу одразу спадуть на думку ексгумація й місця поховань.

На іншій виставці під назвою *Провина* показано фотографії, малюнки, монтаж із пізніх радянських часів та років української незалежності. Такі видатні митці, як Борис Михайлов, Сергій Братков та Юрій Лейдерман, виставляють у багатьох залах фотографії, колажі, малюнки, полемізуючи з різними досвідами насильства в Україні: в серії *Якби я був німцем* грубо й водночас іронічно звучить проблема ідентифікації та колабораціонізму. Поштова картка, підписана 9 травня 1995 року, себто в День перемоги, іронічно приурочена «До дня перемоги пана Мюллера»: її адресовано німцям, які після війни опинилися

на правильному боці й у такий спосіб перемогли у війні. Тут можна також віднайти своєрідне «обгортання рейхстагу» Христо Явашева з вивішеним угорі червоним стягом. Але присутня й теперішня війна у Криму та на сході України. Нові роботи показують епіцентр інформаційної війни — побризкані спреєм графіті на фотографіях або фрагментарні погляди в роботі Миколи Рідного *Сліпа пляма*. Робота Сергія Браткова *Перехрестя* із серії «Ні миру, ні війни» є не лише метафорою; тут ідеться загалом про український досвід під час ведення гібридної війни. Юрій Лейдерман окреслює у своїх колажах із чорно-білих фотографій з усього світу ментальні мапи геополітики (назва роботи *Геополетика I*). Алевтіна Кахідзе акустично й візуально додала у виставку «Дзвінки з кладовища» — телефонні розмови матері й доньки: одна на цвинтарі на окупованій території (на цвинтарі кращий зв'язок), інша — у вільній Україні. Одним словом — досвід насильства ввірвався у світ мистецтва, він є жорстким, брутальним, на межі болю. Водночас у кафе PinchukArtCentre, звідки відкривається грандіозна панорама на територію, прилеглу до Бесарабського ринку, відбуваються читання й виголошуються доповіді, присвячені Голокосту, Бруно Шульцу й Паулю Целану, чиї твори в багатьох томах саме вийшли друком українською, з картинами Фелікса Нуссбаума й текстами Жана Амері. Пропонується також екскурсія в Бабин Яр.

Від центру міста біля Бесарабського ринку до місцевості, де розташований Бабин Яр, недалеко, п'ять станцій метро, заледве півгодини їзди. Тож за кілька хвилин, піднявшись ескалатором на два прольоти, ти стоїш на земній поверхні. Станція зветься Дорогожичі. Прибувши сюди, у трикутник між вулицями Мельникова, Олени Теліги й Дорогожицької, опиняєшся в епіцентрі зони смерті. Чужинцям тут нелегко зорієнтуватися, так само, мабуть, і місцевим, здебільшого не знайомим із минулим цієї місцевості своєї батьківщини. Жодного натяку, жодного вказівника. Ти опиняєшся в одній із цих звичних ситуацій на виході з метро, яке вранці всмоктує в себе, а вечорами випльовує юрми людей у житлові квартали поблизу великого перехрестя з численними проїзними частинами. Типова місцевість із кіосками, сніданками, напоями, газетними стендами, переходами й підземними тунелями. Отож це було тут, мало б бути тут. Тут не треба ніяких інсталяцій; це просто місце, де все відбулося. Але ж мала б бути можливість ідентифікувати, розпізнати його, встановити контакт із часовим пластом, у якому відбулося щось таке, що нас ніколи не відпускатиме. Навіть якщо ти тут не вперше, зорієнтуватися важко. Прихоплені з собою плани міста — Київ часів Російської імперії, польський план 1920-х років, німецька карта «Тільки для службового вжитку» 1942 року, повоєнний радянський Київ і Київ як столиця незалежної України — мали б забезпечити навігацію; проте зорієнтуватися на цій місцевості, рельєф якої постійно змінювався й переписувався, місцевості, де цвинтарі ставали парками й де залишився тільки цвинтарний мур чи якась зала для благословення, що стала майстернею, все одно нелегко. А як часто впродовж останнього століття тут змінювалися назви вулиць! Навіть око професійного історика часом заледве спроможне розпізнати в парках із дитячими майданчиками й спортивними спорудами засипаний яр. Навіть та скульптурна група, що стоїть в одній із заглибин парку південніше від станції метро, насправді дезорієнтує: героїчний пам'ятник, споруджений 1976 року, стоїть на місці, яке не має нічого спільного з розстрілами в яру. Менора, поставлена буцімто на старому єврейському цвинтарі, насправді стоїть на місці християнського кладовища. І те, що німці підірвали яр, і що в 1950-х роках його засипали, щоби перетво-

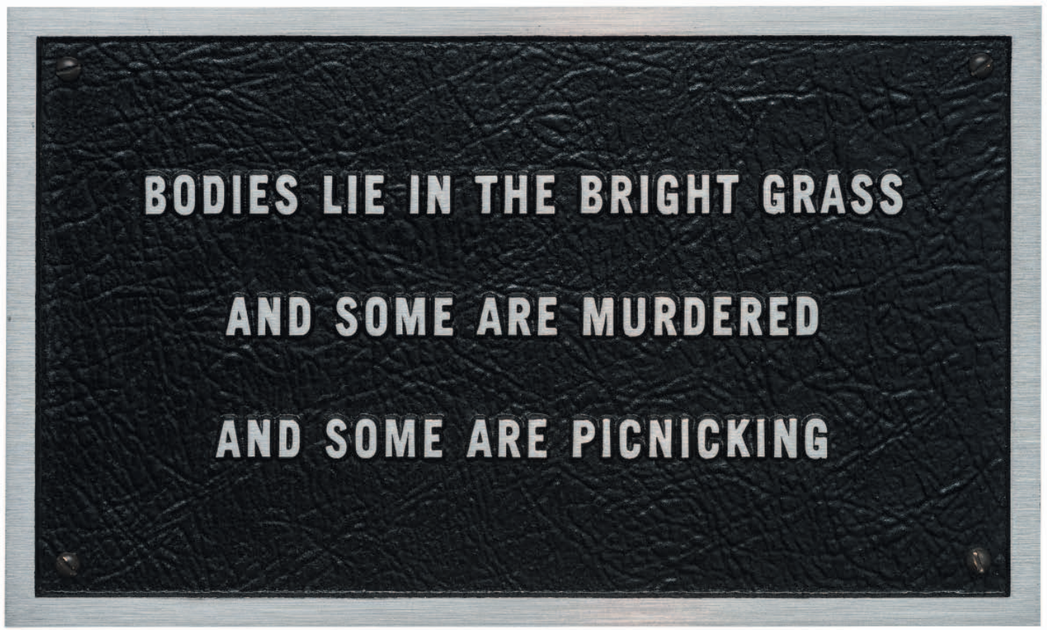
**16** Крістіан Болтанскі, *Le Chemin de Babi Yar / Шлях Бабиного Яру*, 2016

рити на парк, і незацікавленість або витіснення справжніх подій Бабиного Яру, — усе це багато разів перекодовувало місцевість. Пам'ятник замордованим єврейським дітям, спорудженій на шляху до парку північніше виходу зі станції метро, тільки приблизно означує місце, в якому «все відбулося». Знавці, які вже чимало років відстежують ідентифікацію та видозміни місцевості, які були свідками урядових рішень, конкурсних відборів, різноманітних проектів, часом кажуть про мандрівний Бабин Яр, ба навіть про два Бабиних Яри.

Ці складнощі спричинені не лише невпинною трансформацією місцевості, але й прагненням не розглядати Бабин Яр винятково як місце єврейської бійні. План, що лежить в основі теперішньої реконструкції місцевості, налічує більше 30 пам'ятників і пам'ятних стел, місце специфічного згадування й пам'яті. Це менора й земельна ділянка, на якій мало бути збудовано єврейський музей України, пам'ятник замордованим червоноармійцям і воїнам УПА, яких було страчено, стели замордованим священикам і в'язням психіатричної клініки Павлова, поетесі-патріотці Олені Телізі й радянській партизанці Марині Маркус, пам'ятник жертвам катастрофи під час прориву дамби на Куренівці, пам'ятник Анатолію Кузнецову, автору книжки «Бабин Яр». Роботи зі спорудження меморіального комплексу повільно, але просуваються, навіть попри незгоду критиків із багатьма складовими наміченого плану. Так, один із найкращих знавців місцевості, Лев Дроб'язко, дивується, чому алея мучеників не відповідає маршрутові, яким 29 й 30 вересня євреї Києва йшли до своєї смерті. Неправильним він вважає й те, що алея праведників розташована саме там, де колись була прямовисна стіна, з якої падали вбиті. З його досліджень випливає, що під час земляних робіт при будівництві метро робітники натикалися на рештки жертв Бабиного Яру, але проектанти не були готові переробити план і перенести станцію метро в інше місце. В усякому разі тепер ніщо не заважає дати станції Дорогожичі, названій на честь вулиці, що пролягає там, назву, яка би нагадувала не лише місцевому населенню, але й відвідувачам із усього світу про те, що тут відбулося під час німецької окупації: «Меморіальний комплекс Бабин Яр».

Той, хто прибуде на ці урочистості до Києва й помітить, із якою серйозністю нинішня Україна переймається власною історією, зіткнеться не лише з пропагандою ненависті, яку поширюють російські державні медіа, що прагнуть затаврувати українців як колабораціоністів і вічних антисемітів, тією відвертою й неприхованою брехнею; але й, можливо, розпочне для себе велику мандрівку відкриттів: міста Києва, яке ввібрало в себе всі плідні сили зі штетлів єврейського ареалу розселення й марнотратно й жорстоко розсіяло їх по всьому світу. Варто лише пройтися за адресами єврейського Києва: тут діяв Бер Борохов, засновник Єврейської соціал-демократичної партії «Поалей-Ціон», із Подолу вийшли філософ Лев Шестов, прем'єр-міністр Ізраїлю Ґолда Меїр (народилася на вулиці Басейній), депортована з Парижа до Аушвіцу письменниця Ірен Немировскі (з'явилася на світ на вулиці Пушкіна); піаніст Володимир Горовиць, письменники Ілля Еренбург і Лев Копелєв провели там своє дитинство, зрештою, тут час від часу мешкав Шолом-Алейхем, письменник, який подарував світові свою «Анатевку». Зі вшануванням Бабиного Яру до нас повертаються не лише спогади про найтемнішу сторінку континенту в XX столітті, але й спогади про те місце єврейської культури, яке європейцям іще належить відкрити.

*Карл Шльоґель, Берлін, серпень 2016-го*
Переклад із німецької Петра Рихла

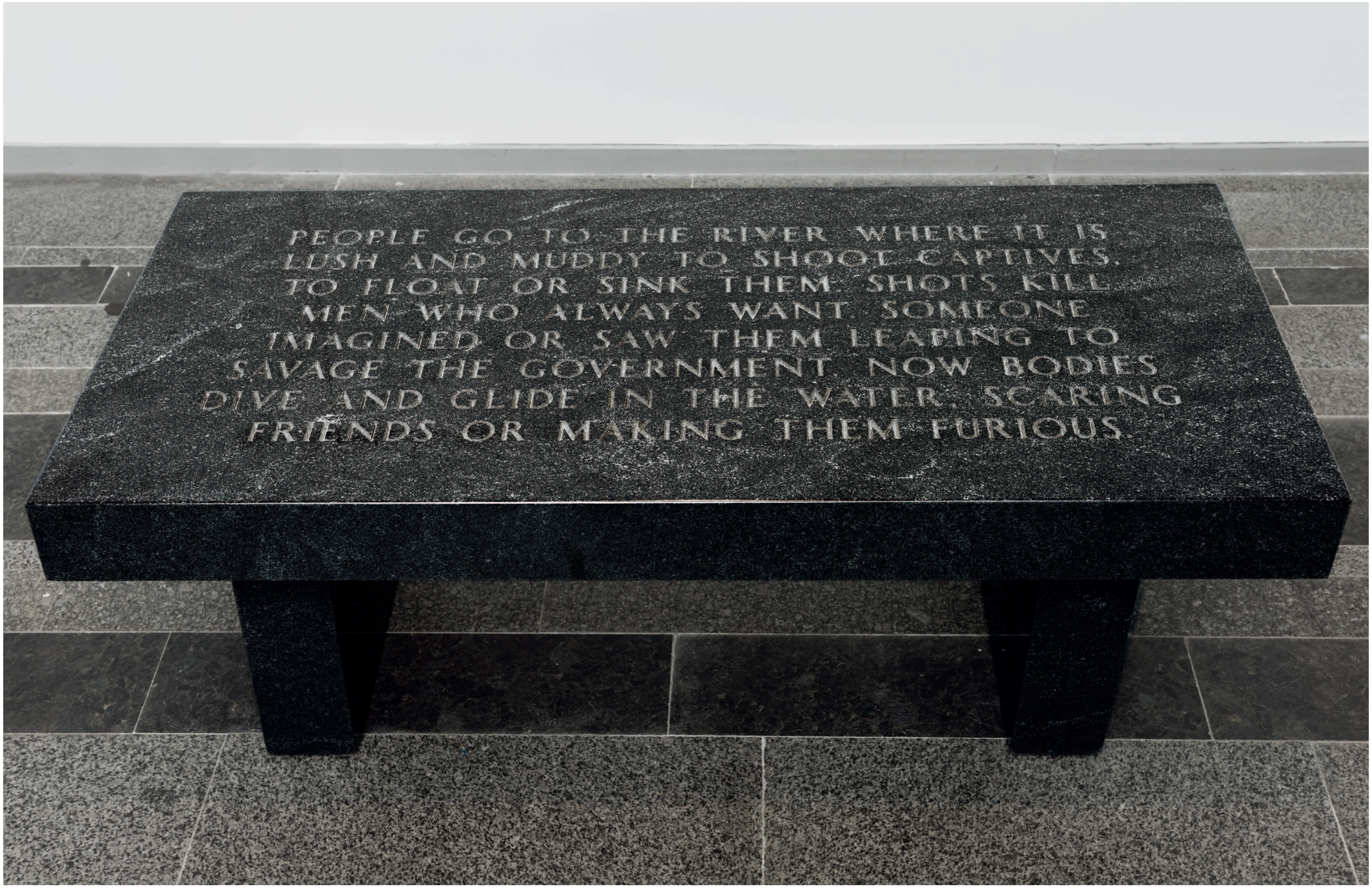


 Дженні Хольцер, *Виживання: Тіла лежать на яскравій траві...*, 1984. Права сторінка: *Стіл смертельної втіхи*, 1994 (фрагмент)

*Стіл смертельної втіхи*, 1994

 Дженні Хольцер. *Стіл смертельної втіхи*, 1994

**32** Дженні Хольцер, *Стіл смертельної втіхи*, 1994 (фрагмент); *Життєві серії: Потрібен час, перш ніж ти зможеш...*, 1981. Права сторінка: *Під скелею*, 1986




 Дженні Хольцер, *Під скелею: Люди йдуть до річки...*, 1986

**36** Дженні Хольцер, *Під скелею: Ви створюєте інцидент...*, 1986

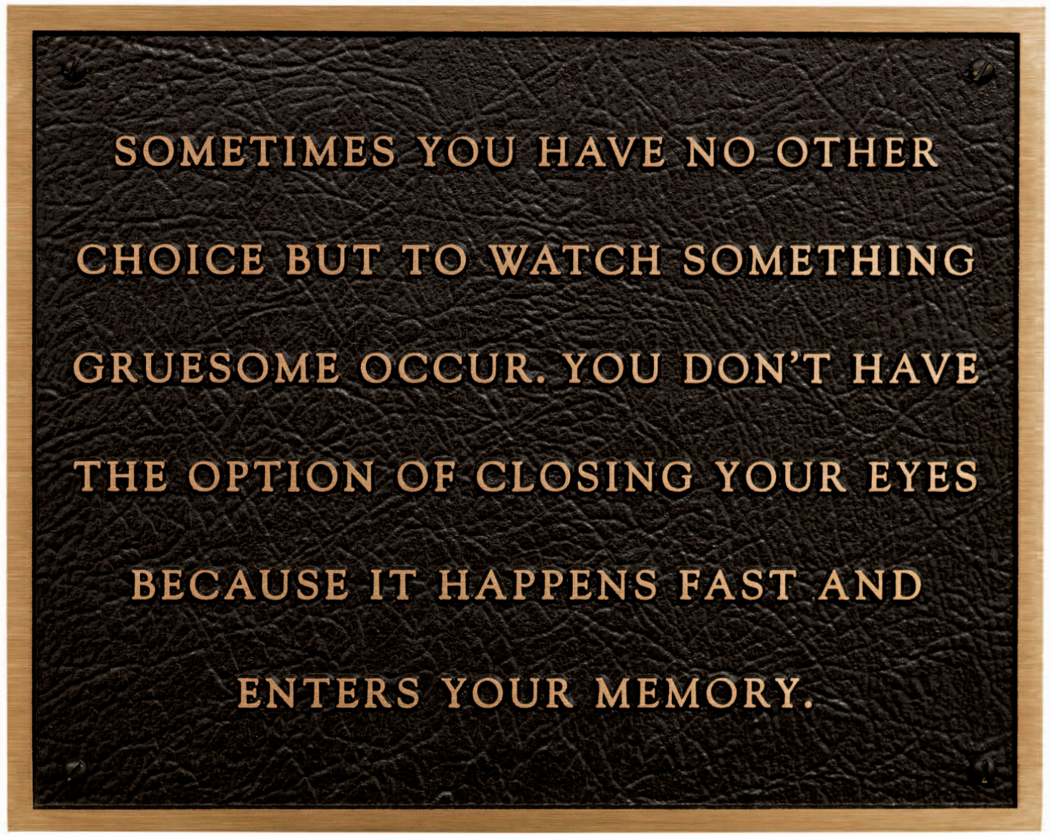
 Берлінде де Брьойкере, *Від чутливої шкіри III* та *IV*, 2016

Берлінде де Брьойкере, *Від чутливої шкіри III*, 2016 (передній план); *Пентесілея IV*, 2016 (фрагмент, задній план)

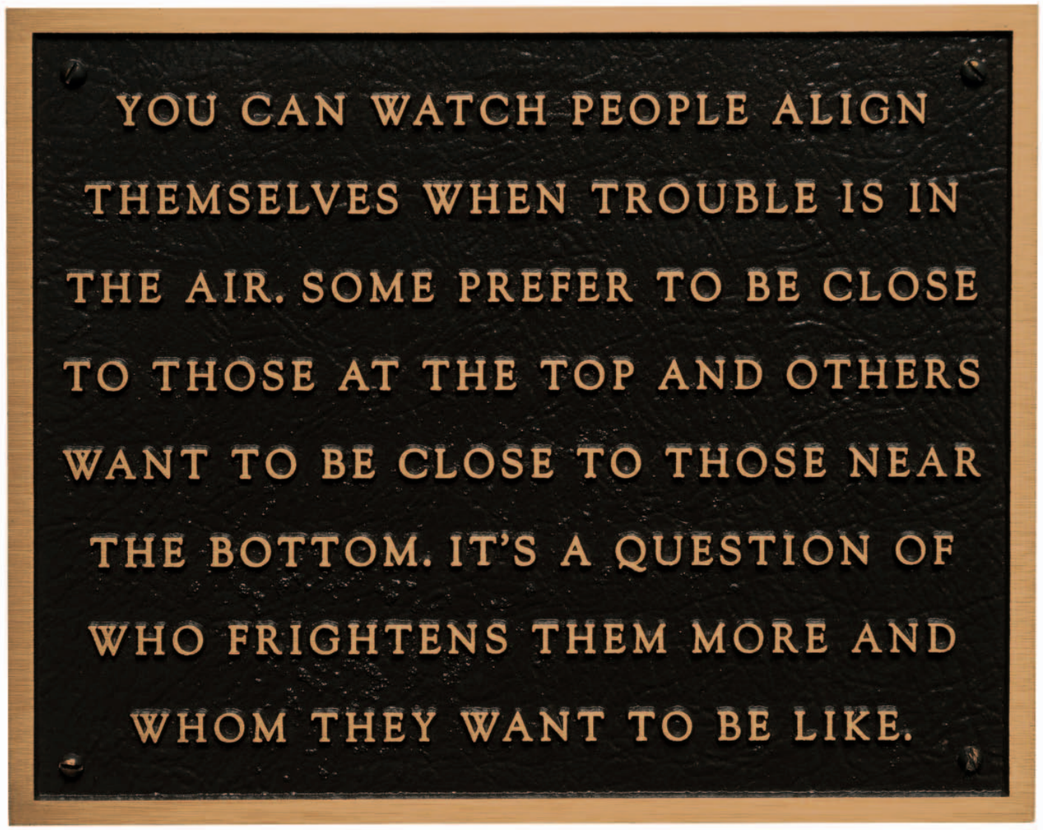
Берлінде де Брьойкере, *Від чутливої шкіри IV*, 2016; Дженні Хольцер, *Життєві серії: Ти можеш побачити, як люди діють у згоді...*, 1981 (ліва стіна)

 Берлінде де Брьойкере, *Від чутливої шкіри III*, 2016 (фрагмент)

I SAW THEM STRIP A MAN SO
THAT IN A MATTER OF SECONDS
HE LAY CURLED AND NAKED
ON THE SIDEWALK.


SOMETIMES YOU HAVE NO OTHER
CHOICE BUT TO WATCH SOMETHING
GRUESOME OCCUR. YOU DON'T HAVE
THE OPTION OF CLOSING YOUR EYES
BECAUSE IT HAPPENS FAST AND
ENTERS YOUR MEMORY.

 Берлінде де Брьойкере, *Від чутливої шкіри III*, 2016 (фрагмент)



 Дженні Хольцер, *Життєві серії: Ти можеш побачити, як люди діють у згоді...*, 1981. Права сторінка: Берлінде де Брьойкере, *Пентесілея IV*, 2016

Французький скульптор, фотограф та художник **КРІСТІАН БОЛТАНСКІ** народився в Парижі 1944 року. Болтанскі брав участь у більш ніж 150 мистецьких виставках по всьому світові, здебільшого працюючи з темами колективної пам'яті, смертності та плину часу.

Малювати він почав 1958 року, не маючи спеціальної художньої освіти, та широке визнання прийшло до нього лише наприкінці 1960-х років — завдяки його авангардним короткометражним фільмам, що торкалися питання реальних та вигаданих доказів людського існування. Впродовж 1970–1980-х років фотографія та інсталяція стали для Болтанскі улюбленими засобами осмислення форм пам'яті й свідомості.

Крістіан Болтанскі брав участь у виставках Документа V (1972), VI (1977) та VIII (1987), а також у 54-му (2011) та 56-му (2015) Венеційському бієнале. Його найбільші виставки відбувалися, зокрема, в Центрі Помпіду в Парижі; Новому музеї в Нью-Йорку; в Музеї сучасного мистецтва в Чикаго; в Музеї сучасного мистецтва в Лос-Анджелесі; Музеї мистецтва у Вольфсбургу та в Арсеналі Парк-авеню в Нью-Йорку. Був удостоєний численних почесних нагород, серед яких Міжнародна премія імені Хуліо Ґонсалеса від Інституту сучасного мистецтва Валенсії за 2014 рік; нагороду «Митців без кордонів» у галузі візуального мистецтва від Французької асоціації мистецької діяльності 2007 року; Імператорська премія Японської асоціації мистецтва 2006 року; Кайзерівська премія міста Гослара 2001 року та Kunstpreis 2001 року від організації Nord / LB Braunschweig.

Живе та працює в місті Малакофф, Франція.

Бельгійська мисткиня **БЕРЛІНДЕ ДЕ БРЬОЙКЕРЕ** (1964 року народження) здобула міжнародне визнання завдяки своїм надзвичайним скульптурам, що демонструють людське тіло в його первинній красі та вразливості. Її мистецькі практики обертаються довкола фізичного прояву болю, наголошуючи його матеріальність із тактильною плотською точністю. Для своїх робіт вона використовує до болю реальні матеріали, як-от віск, дерево, залізо, вовну, волосся та шкури коней.

Фрагментовані воскові тіла скульптур Берлінде, створені на межі трансцендентного реалізму, не показують цілісності людського тіла. Навпаки, вони покликані ілюструвати невпинну трансформацію між зростанням та розпадом.

Роботи Берлінде де Брьойкере виставлялися, зокрема, в Будинку мистецтв міста Брегенца, в Австралійському центрі сучасного мистецтва в Мельбурні, в Музеї мистецтв міста Берна, у Фонді сучасного мистецтва DHC / ART у Монреалі, у галереї «Рудольфінум» у Празі, у лондонській галереї «Саачі», Новому музеї Нью-Йорка, в галереях K21 у Дюссельдорфі, в музеї «Червоний будинок» у Парижі, Музеї де Понта в Тілбурзі та «Кіасма» в Гельсінкі. Вона представляла Бельгію на Венеційському бієнале 2013 року, її роботи також експонувалися на бієнале 2003 та 1999 років. Вона брала участь у бієнале в Кванджу 2010 року, у III Московському бієнале сучасного мистецтва в 2009 році та Берлінському бієнале сучасного мистецтва в 2006 році.

Живе та працює в місті Гент, Бельгія.



**ДЖЕННІ ХОЛЬЦЕР** (народилася 1950 року) американська неоконцептуалістка, мисткиня, авторка інсталяцій. Найбільше відома роботами, що базуються на текстах і запрошують дискутувати й розмірковувати на дражливі суспільні теми (як-от насильство, сексуальність, пригнічення, права людини, влада, війна та смерть), показані з різних сторін. У своїй мистецькій практиці застосовує широке коло різноманітних засобів: LED-панелі, картини, камінь, цифрову анімацію, ескізи та офсетний друк.

Уже більше тридцяти п'яти років Дженні Хольцер презентує свої терпкі ідеї, аргументи й переживання у громадських місцях та на міжнародних виставках, зокрема, у VII Всесвітньому торговельному центрі, на Венеційському бієнале, в Музеях Гуггенхайма в Нью-Йорку та Більбао, а також у Музеї американського мистецтва Вітні. Про що би не йшлося: футболку, дошку чи світлодіодну вивіску, — головним її медіумом є письмо, а головним способом донесення сенсів — публічність. Від нью-йоркських постерів 1970 року й до нинішніх світлових проекцій на архітектурні споруди й ландшафти, її практики своїм гумором, добротою та сміливістю завжди протистояли невігластву й насильству. Хольцер отримала Золотого Лева на Венеційському бієнале 1990 року, Кришталеву нагороду Всесвітнього економічного форуму 1996 року, а також Почесну медаль Барнарда 2011 року. Має почесні ступені Коледжу Вільямса, Род-Айлендської Школи дизайну, Нової школи та Коледжу Сміта.

Живе та працює в Нью-Йорку, США.

### КРІСТІАН БОЛТАНСКІ

**Шлях Бабиного Яру**, 2016, інсталяція, змішана техніка, розміри варіюються. Сторінки форзац/1, 6, 17, 19–25

Надано художником

### БЕРЛІНДЕ ДЕ БРЬОЙКЕРЕ

**Пентесілея IV**, 2016, метал, віск, 300 x 144 x 165 см. Сторінки 40, 51, 54, 57, обкладинка

**Від чутливої шкіри III**, 2016, метал, віск, 105.5 x 315.5 x 285.5 см. Сторінки 44/45, 48/49

**Від чутливої шкіри IV**, 2016, метал, віск, 105.5 x 315.5 x 285.5 см. Сторінки 2, 38/39, 42/43

**З чутливою шкірою I-IV**, 2016, папір, олівець, акварель, 45 x 29 см. Сторінки 58/59

Всі роботи надано художницею та GALLERIA CONTINUA, Сан-Джиміньяно / Пекін / Ле Мулен / Гавана

### ДЖЕННІ ХОЛЬЦЕР

**Життєві серії: Я бачив, як вони роздягнули чоловіка...**, 1981, текст на литій бронзовій дошці, 14 x 25.4 см. Сторінка 46

**Життєві серії: Потрібен час, перш ніж ти зможеш...**, 1981, текст на литій бронзовій дошці, 20.3 x 25.4 см. Сторінка 32

**Життєві серії: Інколи ти не маєш іншого вибору...**, 1981, текст на литій бронзовій дошці, 20.3 x 25.4 см. Сторінка 47

**Життєві серії: Ти можеш побачити, як люди діють у згоді...**, 1981, текст на литій бронзовій дошці, 20.3 x 25.4 см. Сторінки 2, 43, 50

**Виживання: Тіла лежать на яскравій траві...**, 1984, текст на литій алюмінієвій дошці, 15.2 x 25.4 см. Сторінка 26

**Під скелею: Люди йдуть до річки...**, 1986, чорна гранітна плита відтінку Gem Mist, 43.2 x 121.9 x 53.3 см. Сторінки 33, 34/35

**Під скелею: Ви створюєте інцидент...**, 1986, гранітна плита відтінку American black, 43.2 x 121.9 x 53.3 см. Сторінки 33, 36/37

**Під скелею: Ви плюєте на них, тому що...**, 1986, чорна гранітна плита відтінку Virginia Mist, 43.2 x 91.4 x 40 см. Сторінки 60, кінцева обкладинка

**Стіл смертельної втіхи**, 1994, людські кістки, гравірування на срібних смугах, дерев'яний стіл 74.3 x 177.8 x 113.7 см. Сторінки 29, 30/31, 32

**Стіл смертельної втіхи**, 1994, людські кістки, зуби, гравірування на срібних смугах, дерев'яний стіл 75.6 x 179.1 x 55.9 см. Сторінки 4, 27, 28/29

Всі роботи надано художницею та галереєю Sprüth Magers

## ПОДЯКА

Ми дуже вдячні: Крістіану Болтанскі, Берлінде де Брьойкере, Дженні Хольцер, Карлу Шльогелю, Томасу Вайє, Galleria Continua, Дмитру Логвину, Ганні Васик, Тетяні Кочубінській, Ользі Тихоновій, Сергію Смірнову, Аланні Гедгаудас, Sprüth Magers, Kunsttrans Kiev, Kunsttrans Vienna, та всім іншим, хто сприяв створенню цієї виставки.

Виставка стала можливою лише завдяки увазі, підтримці та внеску Віктора Пінчука, який 10 років назад заснував PinchukArtCentre і з того моменту безперервно інвестує у розвиток мислення в українському суспільстві шляхом забезпечення вільного доступу до передового сучасного мистецтва в Києві.

Видано з нагоди виставки *Втрата – Спомин про Бабин Яр*
Виставка відбувається водночас із вшануванням 75 роковин від трагедії в Бабиному Яру.

Виставка:
Створена PinchukArtCentre
Куратор: Бйорн Гельдхоф
Керівник відділу організації виставок: Галина Стахурська
Менеджер з логістики: Ольга Юркевич
Технічний менеджер: Сергій Діптан

За підтримки Фонду Віктора Пінчука

Організатор: PinchukArtCentre
1/3–2, Блок "А", вул. Велика Васильківська / Басейна, Київ, Україна
www.pinchukartcentre.org

Команда PinchukArtCentre:
Арт Директор: Бйорн Гельдхоф
Виконавчий Директор: Дмитро Логвин
Керівник освітнього та дослідницького відділу: Ганна Васик
Проектний менеджер: Галина Стахурська, Ксенія Іщенко
Національний куратор та науковий консультант відділу досліджень: Тетяна Кочубінська
Менеджер з логістики: Ольга Юркевич
Фінансовий менеджер: Андрій Янковий
Технічний директор: Ігор Стефанович
Головний інженер: Костянтин Щербаков
Технічний менеджер: Сергій Діптан
Головний бухгалтер: Людмила Стеля
Бухгалтер: Вікторія Прокопенко
Асистент-адміністратор: Марія Василюк
Рецепціоністи: Валерія Кличук, Ілона Мрачковська

Каталог:
Тексти: Віктор Пінчук, Карл Шльогель, Бйорн Гельдхоф
Дизайн: Ханс Вернер Холцварт
Упорядник: Лутц Ітел
Редактори: Ганна Васик, Катріна Рокладай
Переклад з німецької: Петро Рихло
Переклад з англійської: Катерина Поправка
Фотографи: Патрік Вербугген, Сергій Іллін (стор. 14, 15)



Копірайт 2016 PinchukArtCentre, Київ; стосовно робіт, фотографій та текстів: автори
Всі права застережено



ФОНД
ВІКТОРА
ПІНЧУКА

Берлінде де Брьойкере, *Пентесілея IV*, 2016 (фрагмент)

 Берлінде де Брьойкере, *З чутливою шкірою I-IV*, 2016

На зворотній сторінці: Дженні Хольцер, *Під єкелею: Ви плюєте на них, тому що...*, 1986.
Задня обкладинка: Берлінде де Брьойкере, *Пентесілея IV*, 2016 (фрагмент)

YOU SPIT ON THEM BECAUSE THE
TASTE LEFT ON YOUR TEETH EXCITES
YOU SHOWED HOPE ALL OVER YOUR
FACE FOR YEARS AND THEN KILLED
THEM IN THE INTEREST OF TIME