

ЕЛЕГАНТНА ЕПАТАЖНІСТЬ: СМИСЛОВИЙ ПРОСТІР АРТ-АКЦІЙ ЧЕРКАСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ЄВРЕЇВ

Ольга Гладун, Оксана Пушонкова

Культура взагалі парадоксальна. Єврейська культура парадоксальна переважно, виступаючи простором неявних, «неочевидних» істин. Розділимо впевненість Бориса (Баруха) Аронсона у тому, що єврейські художники виявляють своє національне начало, навіть не бажаючи та не усвідомлюючи цього¹. Українське єврейство — особлива формація єврейського світу і діяльний учасник культурного симбіозу української та єврейської культур. Тим більше, черкаська творча група, про яку ми маємо намір написати, поєднує євреїв та українців. Людина як носій культури певного типу, що визначає способи її усвідомленої та неусвідомленої самоідентифікації, постає центром сучасного динамічного й мінливого світу, в якому переважають відцентрові тенденції, тому арт-акції єврейських художників у Черкасах розглядаються у контексті провідних тенденцій розвитку мистецтва й специфіки регіональних культурних практик.

Культурні практики виступають специфічними матеріально-духовними формами реалізації певної просторово-часової моделі буття, закріпленої в культурному типі. За принципом відкритості практика репрезентує культурні цінності, а принцип замкненості може виявляти обмеженість адаптаційних можливостей культури, який потенційно веде до відкритості. Конформізм сьогодні розглядається у контексті теорій соціальної мімікрії, «колективної ідентичності» та постмодерністської толерантності. Подібні зміни не можуть не відобразитися на нових мистецьких арт-практиках. У самому понятті арт-практики (В. Бичков) присутнє нерозрізнення мистецтва і життя, мистецтва і арт-терапії, тому залишається погодитися з Г. Медніковою, що сучасне мистецтво виконує, перш за все, адаптаційну та терапевтичну функції.

Нові способи артизації дійсності розглядаються у працях Г. Меднікової², В. Бичкова³, Т. Орлової⁴, Н. Маньковської⁵, С. Зонтаг⁶ та ін. Мистецькі практики у контексті розвитку масової та повсякденної культури аналізуються А. Костіною⁷, С. Леш⁸. З точки зору посилення міждисциплінарного характеру арт-терапії, що асимілює уявлення соціології, естетики, лінгвістики, філософії та теорії культури, сучасні арт-практики вивчаються Є. Морозовою, Ю. Соболевим, А. Копитиним⁹ та ін. Психодрама історично й методологічно починається як перформенс, як театр спонтанності. Так, Я.Морено¹⁰ вийшов на сцену під час спектаклю «Гамлет» і звернувся до

актора з промовою: «Навіщо ти повторюєш чужі абстрактні слова?.... Як твоє справжнє ім'я і що тебе хвилює по-справжньому?»

Метою цього матеріалу є висвітлення особливостей простору формування культурних смислів у контексті регіональної та національної специфіки арт-акцій черкаських художників єврейського походження, діяльність яких претендує на виявлення адаптаційного та терапевтичного потенціалу, що резонує (або не резонує) з естетичними потребами сучасного глядача.

Будь-яка культурна практика виступає як окремих вид практичної діяльності людини і як узагальнена модель функціонування культуротворчої діяльності. Досить часто така культуротворча діяльність у регіональних зонах ангажована настановами керівних управлінь та позначена певною провінційністю, з притаманною останній несміливістю дій, прагненням до зовнішнього прикрашання та декларованим *пошуком власного духовного коріння*.

Останнім часом на черкаській авансцені як альтернатива офіційному мистецтву, яке реалізується у виставковому форматі обласної організації Національної спілки художників України, все частіше з'являються епатажні для помірного світосприйняття жителів провінційного міста художні акції. Їх ініціатор — неформальна група черкаських художників «G-D». Один із лідерів групи Олександр Дувінський пояснює, акцентуючи на цьому особливу увагу, що справжня назва творчої групи — «Ганг — Дон», хоча куратори не завжди виносять її на офіційну афішу виставок. Але ж мова йде про дві ріки та шляхи древніх аріїв.

Діяльність О. Дувінського дозволяє пригадати відомого культурного героя — Трікстера, архаїчного персонажа ранньої міфології практично всіх народів (локі — сканд., койот (півн.-амер.). Він завжди одночасно творець і руйнівник. Трікстер — нелюдина і надлюдина, тварина і божественна істота. У нього немає свідомих бажань, він не знає ні добра, ні зла. Його поведінка визначається інстинктами й імпульсами. Будь-які дії Трікстера не піддаються однозначній оцінці, у тому числі й етичній, не вкладаються в межі «позитивного» або «негативного». Для нього не існує ні моральних, ні соціальних цінностей; він керується лише власними пристрастями й апетитами, і, незважаючи на це, тільки завдяки його діям усі цінності знаходять своє дійсне значення, своїми витівками Трікстер здатний зруйнувати існуючі звичаї та стереотипи. Трікстер — це величезне джерело енергії для майбутнього розвитку. До того ж у Трікстері відображаються тіньові сторони «інших», компенсуючи їх однобокості, перетворюючи сталі звичаї у фарс. У даному випадку художник проявляє «особистісне трікстерство» (автор терміну Є. Морозова) не лише на

рівні семантики, але й у жестах мистецтва, що сьогодні відбувається безпосередньо в дії. Воно, здається, руйнує наше обличчя, якщо ми не наважимося змінити кут зору¹¹.

Теперішня культура євреїв є явищем, що виникло на новому ґрунті та у нових умовах. Єврейські художники завжди намагалися знайти баланс між асиміляцією цінностей місцевої культури та самовираженням, активно впливали на оточуюче середовище, не декларуючи свого походження, але й не приховуючи його. Невизначеним залишається питання, що у їхній творчості свідчить про їх походження, окрім славнозвісної багатоплановості та багатошаровості єврейської свідомості, небажанням обмежувати себе етнічними або фольклорними рамками? Їх вважають українськими художниками, оскільки вони віддають свій талант та свої сили тій країні, у якій живуть.

Певний ракурс самоідентичності, усвідомлення себе євреєм наклало відбиток на творчість Олександра Дувінського. Він погодився дати відповіді на кілька запитань, що дозволило звернутися до глибинних світоглядних заснувань його творчості.

1. Як Ви усвідомлюєте в собі єврейство, в чому це виражається на особистісному та ментальному рівнях?

О.Д. Я відчував себе звичайною дитиною, в сім'ї акцентів на походження не робилося. Але у дворі достатньо рано інші діти мені пояснили, що я єврей. Відчуття того, що я, за незрозумілим для мене тоді причинами, якийсь інший, сприйняття мене іншими дітьми як іногородця в результаті породило мою опозиційність до оточуючого простору. В перманентній опозиційності і є моє єврейство.

2. Чи знайомі Ви в цілому з проблематикою єврейського мистецтва — історичною (як репрезентація єврейських сюжетів), так і сучасною — модерністською і концептуалістською (Хаїм Сутін, Барнет Н'юмен та ін.) Якщо «так», то як в цілому Ви розумієте шляхи розвитку сучасного єврейського мистецтва?

О.Д. Поняття «єврейське мистецтво» річ сама по собі проблематична. Перш за все, мені здається, що єврейське мистецтво — це тексти. Образотворчість вторинна, а її «кошерність» взагалі є сумнівною. Я погоджуюсь у цьому плані з відомим Посланням рава Кука до мистецького об'єднання «Бецалель»¹². У сучасному мистецтві мене приваблює те, що назва, концепція (текст за суттю) домінують над зображенням. Що стосується шляху — це вектор руху з певної точки чи простору, чи Духу, спрямований до певної мети. Оскільки єврейство з Авраама — це історія перманентного шляху-втечі до Творця, то я і розумію таким чином вектор розвитку «сучасного єврейського мистецтва».

3. Як Ваша власна єврейська ідентичність реалізується у Вашій творчості? Це відбувається на рівні формотворчості, сюжетів, ступеня абстрагування, масштабу провокацій тощо? Можливо, усе це реалізується на ментальному плані, деякою внутрішньою мотивацією, але назовні виходять «універсальні» образи?

О.Д. У творчості я намагаюсь слідувати ідеї, що «матерія — це карнавальний костюм Всевишнього». Можливо, в цьому і реалізується єврейська ідентичність, яка проявляється і у внутрішніх мотиваціях, бажаннях влаштувати провокацію, які вже реалізуються у певних формах і сюжетах.

4. Чи усвідомлюєте Ви вплив на свою творчість когось з єврейських культурних діячів (письменників, філософів, рабинів, художників тощо) або єврейських духовно-релігійних джерел (Тори, Агади, сказань тощо) та / або художньої літератури?

О.Д. Поза сумнівом! Я не можу виділити когось конкретно. Мене завжди приваблював принцип «як би» в культурній традиції. Ніяких конкретних образів, завжди наявність місця для міркувань, інтерпретації. Як приклад цього — казки рабі Нахмана¹³.

5. Як би Ви могли вербально виразити зв'язок усвідомлюваного Вами «свого єврейства» з власною творчістю — як би це звучало у вигляді слова, словосполучення, речення, тези...

О.Д. Знищення ідолів, які йдуть ззовні та зароджуються зсередини людини¹⁴. Якщо простіше та традиційніше — «Не створи собі кумира».

Ці світоглядні та мистецькі принципи поєднують митця зі своїм «народом Книги» та водночас демонструють амбівалентну природу його творчого ампула як «богошукача» та «богоборця». Таке внутрішнє світовідчуття між свободою та інаковістю породжує і мистецьку мову, яка балансує між ліричною поетикою та провокативним месаджем, об'єднує елегантну художню форму з мистецьким епатажем. Але окрім декларацій для нас важливішим є питання, яким чином Олександр та інші лідери цього мистецького об'єднання трансформують свою єврейську ідентичність саме у творчості.

Тема походження присутня у потаємній, глибинній символіці творчих концепцій О. Дувінського. Кожна акція, ініційована його групою, викликає у пересічного глядача діапазон переживань: від категоричного неприйняття й обурення до захоплення й бажання приєднатися. Неофіційний статус групи дозволяє авторам бути відносно вільними, втілюючи задумані проекти відповідно до творчої необхідності. Як зазначає один із ідеологів «G-D», журналіст-культуролог Наталя Вернидуб, головною виявилась не проблема приміщення, а команда однодумців, які готові працювати над спільними проектами. Втім, саме непересічна постать Олександра Дувін-



1. О. Дувінський в окуляр-приборі



2. «Ак Мінотавир указав Хухоньке вернитий напрямок творчості та придав їй патужнаго імпульса»



3. «Ак масони на Хухоньку звіра лютого на- травілі. А звір той десять дьон от тойх масо- нов літанія не мав. Хухонька яму калача дала — тяпер ані у балагане разом виступають»



4. «Ак Хухонька зупиняє загребушу руку Западу — а то дело жакхлівое, од того шерсть у ней на спині дибом стала»



5. «Ак Хухонька люк вкрала — але не для таго, аби на металобрухт здать, а щоб враг у час крізісу не прайшов — у діру провалівся»



6. О. Дувінський. Віддам в хороші руки. 70 x 110



7. О. Дувінський, Ю.Коваль. «Гуппи Чернівецького — подарунок кийвській мерії»

ського, що аж ніяк не вписується у формат провінційного життя Черкащини, надає місцевому культурному простору елегантної епатажності.

Нові кути зору пропонує Н. Вернидуб, яка також є куратором художнього руху «USMOTREL». Вона підкреслює, що саме готовність до певних дій, ідеологічна згода з «Доктриною ненасильницького руйнування» об'єднала зовсім різних художників. Однією з характерних якостей групи є залучення до співпраці молодих авторів різних напрямів, з метою надати їм можливостей проявити своє особливе відношення до мистецтва (ляльки Н. Кузьменко, маски А. Палех, фотографії О. Паленко, живопис Т. Черевань тощо). Група прагне, щоб згодом постмодерністські арт-акції стали для черкащан частиною культурного життя міста.

Н. Вернидуб впевнена, що іноді навіть художня виставка сама по собі стає мистецьким твором. Адже загальна експозиція може мати всі ознаки окремої картини — ідея, композиція, кольорове вирішення, техніка виконання тощо. Саме такі виставки, які залучають глядача до активних дій (сприйняття) вважаємо арт-акціями. «Красиве мертво», — називає Н. Вернидуб класичне зображальне мистецтво, прагнучи розбурхати творчий потенціал молодих митців, спонукати до співтворчості глядача, свідомо провокуючи, епатуючи його.

Закон за яким, власне, розгортається будь-яка спровокована групою подія — це вихід на інший рівень розгляду, а не намагання зрозуміти систему зсередини. «Подвійне кодування» забезпечується дірчастістю, різномістю структури, що утворюється за рахунок архетипальності теми та форми, де особиста міфологія будується за універсальними законами. Сліди дій діють як event, тобто подія стає ритуалом, наповненим певним смислом та таємничою логікою. Це вже не просто системне, але «надсистемне мислення, тип серійного освоєння, цілісно-всеосяжний синкретизм якого включає у себе свідомість і діяльність, індивідуальне і соборне, емерджентне і архетипічне, багатоманітність форм бачення, забезпечених новою технікою»¹⁵. Іntenції такого мислення цілком відповідали стану культури на початковому етапі кроссинтезу: воно синкретичне, здатне активно корелюватися з буттям, відтворювати трансгресію моделей і зв'язків, їх розвиток у взаємодії з середовищем.

Сучасний постмодерністський герой боїться загубити здатність переживати хоч будь-які емоції та спонтанне проживання «тут і тепер». Про це часто говорить в інтерв'ю Олександр Дувінський, у своїх інсталяціях намагаючись відродити відчуття історії, поєднати в ігровому контексті минуле, сучасність та віртуальне майбутнє.

Відомо, що подібне «подвійне кодування», іронія, гра — м'які стратегії деконструкції. Але сучасне мистецтво користується більш жорсткою

мовою. Тому толерантна у своєму виразі група все частіше змушена звертатися до стратегії покауту, яка є провідною для сучасного мистецтва. Смісл її дії — ввести глядача у ситуацію шоку, щоб відчуття світу, сприйняття його очистились і були готові до нового структурування. Це стратегія інверсії, різкої зміни орієнтирів, зміщення з конвенційної позиції існування.

За такою стратегією була побудована їх акція «Пломба», що проводилась у галереї «Дім Миколи» (м. Київ, 2009 р.). Представляв її груповий проект «USMOTREL». Художники створили свою експозицію як два світи — реальний та уявний. Сто калейдоскопів стали головними об'єктами художньої експозиції, вони мали довести марність реального буття і змусити заглянути у світ нереального. Акція мала назву «Пломба», адже автори намагалися «зірвати пломбу», що перешкоджає переходу зі світу у світ. Калейдоскопи О. Дувінського стали головною зброєю у руйнуванні «пломб». Глядачеві було запропоновано відчуття себе співучасником творчого процесу — побачити картини можна було лише в калейдоскоп, або долаючи певні перешкоди. Так, офорти Сергія Козаченка розмістили майже «на рівні плінтусу», що змушувало глядачів (безпосередніх учасників проекту) в буквальному смислі ставати перед мистецтвом на коліна, де попередньо було передбачено килимки для зручності.

На думку Наталі Вернидуб, найсміливішими стали художники Слава Могильов, Володимир Бабченко та Здур Бобіч — їхні картини протягом дев'яти днів були захищені за «завісою реальності» у вигляді пожмаканої поліетиленової стіни, оздобленої автентичними об'явами з черкаських стін та парканів. Об'яви: «Волосся дорого», «Волосся 5000», «Купимо волосся», зібрані Н. Вернидуб на черкаських імпровізованих дошках оголошень, у виставковій залі мали вигляд, м'яко кажучи, жакливі. Але крізь маленький трикутний отвір калейдоскопу глядач все ж таки міг розгледіти чудові прояви нереального світу, при цьому кожен бачив свою картину. Так була реалізована ідея співставлення світу буденного і високого.

Окремими інсталяціями стали експозиції з картин Юрка Коваля та фотографій Олексія Паленка. Роботи Юрка були захищені у своєрідному чорному тунелі, який закінчувався світлом (У кінці тунелю завжди має бути світло!). Така подача підсилювала чудернацько-містичні образи з картин. Прояви реального життя, що їх упіймав об'єктів Олексія Паленка, розмістились на невагомих театральних тумбах (життя — театр).

Найдоступнішими для сприйняття виявилися декоративні роботи Володимира Остапенка, маски Ханни Палех та ляльки Наталії Кузьменко, але захоплені грою глядачі і ці об'єкти розглядали лише крізь чарівну дзеркальну призму.

На окрему увагу заслуговує акція групи «Внутрішня кАРТа», яка також об'єднала в одну команду надто різних майстрів. Вони разом, щоб творити арт-дійсність, цікаву не лише авторам, але, у першу чергу, глядачам. Внутрішні світи різних художників об'єднала певна ідея: автори запропонували реципієнту карту внутрішнього арт-світу, в якому мешкають різні митці, при чому кожен із них створює окремий світ. Як і годиться мандрівникам, а саме роль мандрівника була відведена глядачеві, треба мати відповідні засоби пересування територією. І хоча художники пропонували кожному скористуватись для мандрівки внутрішнім дирижаблем, саме об'єкти О. Дувінського, що зображують транспортні засоби, стали головними в експозиції. Він створив декілька металевих скульптур: літаки у валяннях, собача упряж, наїзниця на дворучній пилці, сом на колесах та величезний човен-риба, що проковтнув кілька картин. На глибоке переконання О. Дувінського, об'єкти повинні були наблизитися до стану розпаду, адже матеріальне не може претендувати на вічність — це прерогатива духовного. За допомогою матеріальних засобів не можна створити, передати духовне. Використовуючи іржаве залізо, скульптор хотів показати безглуздість абсолютизації матеріального. Закриття виставки означувалось «порубанням» цих об'єктів. «Тепер привеземо їх у Черкаси і порадуємо місцеву публіку», — коментував свою роботу О. Дувінський. Слід звернути увагу на те, як просто і відверто він говорить про свої концепти, як легко дарує ідеї, як глибоко переживає руйнацію світу культури, перебуваючи при цьому на активних ролях.

Художник-графік Сергій Козаченко та фотограф Олексій Паленко представили на суд публіки серію фотооб'єктів, на яких було зображено животи художників — учасників виставки. «Живіт — це символ набагато ближчий та вагомий за писанку. Розмальовуючи писанку, ми створюємо зовнішній світ. Розмальований живіт — це сакралізація внутрішнього світу, де і народжується мистецтво. Це візуальний прояв внутрішніх гармоній. Ці животи стали додатковим штрихом до виставки, символізуючи певні кордони між внутрішнім та зовнішнім світами», — така концепція робіт від Сергія Козаченка.

Ніжні вишивки Ольги Сокурєнко контрастували з залізним наповненням експозиції, та цей контраст лише підкреслював єдність протилежностей. Графічні роботи Володимира Бабченка передавали внутрішнє наповнення світів — чого тільки не має в головах у художників! Теплі і світлі роботи Тетяни Черевань та Ярослава Могильова довершили експозицію, надавши їй затишку та домашньої атмосфери. Нові твори представила на публіку Анна Пелих. Цього разу вона створила не лише нові маски, але й світильники.

На активність глядача був розрахований, запропонований для втілення арт-проектом «USMOTREL» перформенс—вторгнення «Торшери». Головна ідея: вулиця мегаполісу є універсальним майданчиком для арт-жестів та тематично-спекулятивних впливів на буденну свідомість. Дана пропозиція стала частиною глобального проекту, що стосується проявів теплоти приватного світу в середині буденного міського простору за участі певної кількості щирих учасників. Будь-яка наповнена мешканцями вулиця сучасного мегаполісу являє собою енергетично нейтральний світ, в середині якого можливі прояви елементів паралельної соціальної та групової реальності. У цьому контексті було запропоновано наступні дії: створення в середині міської вулиці енергетичної ніші (лакуни) через тематичний перформенс. У даному випадку в контексті дії було використано спеціальні плафони, що світяться, символізуючи собою особисте світло (духовну енергетику), яка притаманна кожному в тій чи іншій мірі.

Сценарій наступний: Вечір. Із різних кінців площі або вулиці одночасно до завчасно обраної точки рухаються учасники з плафонами на головах, що світяться. Зустрівшись у певному місці, учасниками розігрується замкнений перформенс, який виключає пряме привертання вуличного глядача у свою орбіту. Сенс перформенса може бути різним. У даному випадку пропонувався спонтанний друк на старій друкарській машинці — «роздруківка руху пальців». Надрукований таким чином «текст» урочисто, але не голосно, виголошується та прикріплюється до такого самого попереднього аркушу (наприклад, пришивається на старій, або дитячій, швейній машинці). В результаті повинен бути зшитий штандарт, який являє собою документальний символ випадковості, що проявилася через літери. Штандарт піднімається, потім згортається та урочисто ховається у спеціальний тубус. Після цього учасники розходяться в різні сторони. Плафони гаснуть. Випадкові перехожі мають шанс відчутти, що поряд відбувається позабуденна, позаконтекстова реальність, яка нагадає про невикористані ступені свободи у пізнанні світу. Акція може бути ситуативно продовжена на ескалаторі метрополітену, а також у будь-якому з приміщень. Перформенс документується за допомогою фото і відеообладнання.

Олександр Дувінський виготовив плафони із тонкої сталльної проволочки методом зварювання. Металеві каркаси обтягуються тканиною, яка потім оздоблюється графічними малюнками Сергія Козаченка і Юрія Коваля. У середину плафона кріпиться невеличкий ліхтарик. Сам по собі плафон має бути об'єктом мистецтва, в подальшому його можна використовувати для виставок. На виготовлення одного плафона використовується до 5-ти метрів проволочки, до 2-х метрів білої бавовняної тканини. На кожен плафон — два ліхтарика. Для перформенса також необхідно два невеличких



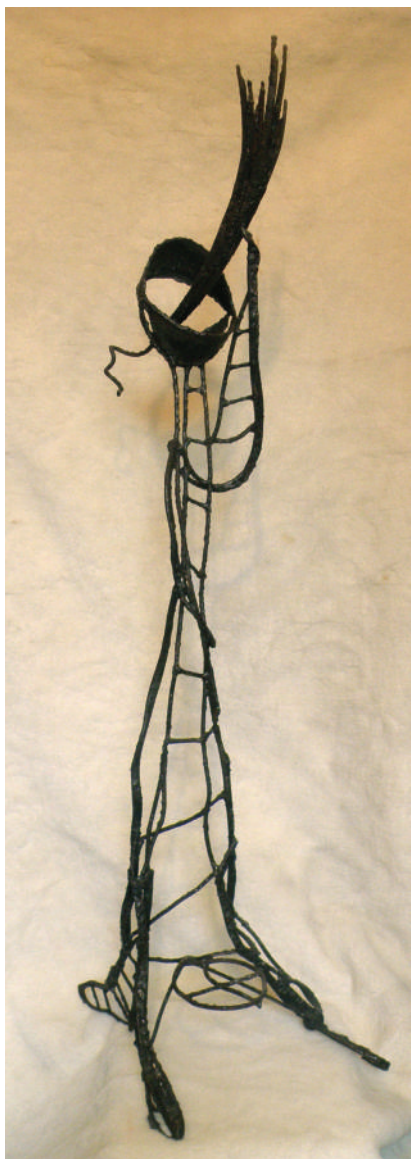
8. Група «Ганг-Дон» Інсталяція «Зовнішня медкомісія» до закриття проекту «Видіння Чкалова. Медкомісія»



9. Загальний вигляд експозиції проекту «Видіння Чкалова. Медкомісія»



10. О. Дувінський. «Оглядова для медичних сповідей»



12. О. Дувінський. Підставка під бутлі із консервами. Метал. 40 x 150



11. О. Дувінський. Панчишниця. Останній лірник. Метал. 40 x 150



13. О. Дувінський. Переможцям третьої тріпільської кризи. Камінь, метал. 35 x 80

столики, на яких встановлюється друкарська та швейна машинки. Фото та відео, що документують акцію, можуть бути самостійними художніми об'єктами. Завершується акція в наступні дні своєрідною виставкою фотографій та демонстрацією відео. Участь в акції приймають п'ять художників: О. Дувінський, С. Козаченко, Ю. Коваль, О. Паленко (фотографія), Я. Могільов (відео), а також 8 — 10 осіб добровольців (необхідна кількість для участі у перформансі).

Останньою й однією зі найзауважливих акцій «G-D» 2010 р. стала «Медкомісія» — друга виставка-дія з проекту «Видіння Чкалова». Започаткувавши цей проект, художники мали на увазі героя як такого, Чкалов у цьому контексті стає ім'ям узагальненим. Перша акція проекту була присвячена мотиваціям особистості, які змушують її ставати на героїчний шлях. Теперішня «Медкомісія» присвячена тим перешкодам, які можуть завадити людині стати героєм, втілити свої мрії. Кожен член суспільства носить у собі моральні травми, спричинені першими медичними оглядами та медкомісіями, під час яких людину переводять з розряду духовної субстанції, перед якою відкритий цілий світ, у розряд малесенького гвинтика у загальному незрозумілому процесі.

Основна концепція проекту полягає у тому, що кожна людина упевнена у своєму особливому значенні для цього світу. І навіть сучасний цинічний світ залишає для юнацтва мрії. На варті соціального спокою, якому може завадити героїчне устремління, у сучасному світі стоїть новітній обряд ініціації — медична комісія.

Медичну комісію, яку мусить пройти кожна молода людина, можна уявити собі квінтесенцією ставлення сучасного світу до особистості — особистість нікого не цікавить. На думку організаторів, тонке біле тіло, що у юнака чи дівчини важить набагато менше, ніж душа, розбирається на маленькі шматки лікарями вузької спеціалізації. Кожний шматок тіла в результаті отримує вагу, а душа, зрештою, займає свої відведені для неї 14 грамів. Чи втримається у малесенькій душі бажання змінити світ, зробити відкриття, врятувати Всесвіт?

Н. Вернидуб пояснює, що медична комісія, яку ми проходимо у юнацтві, вперше демонструючи всьому суспільству в обличчі кількох лікарів своє тіло, змушує нас усвідомити, що це тіло є довкола твоєї душі, але цій душі воно не належить — твоє тіло — власність соціуму... Якщо ти отримаєш цей досвід, не дозволивши торкнутися своєї душі — ти станеш героєм, най навіть у своєму маленькому світі.

Ця акція демонструє спільний травматичний досвід, набутий кожним членом суспільства під час проходження усіляких комісій, не лише медичних. Мета заходу — надати можливість суспільству через усвідомлення

своїх юнацьких травм перейти на новий рівень більш світлого життя, в якому кожен зможе знайти собі місце для особистого подвигу.

Центром експозиції стала «Оглядова» (О. Дувінський). Так, першим травматичним досвідом для людини є вимірювання зросту у дитячому садочку. Майже кожен пам'ятає страх перед важкою планкою, яка мусить опуститись на ще незакостяніле тім'я. Для відвідувачів оглядова могла перетворитися в сповідальню. Питання «для чого?», як говорить С. Козаченко, пустопопорожнє питання. Події та одкровення приходять до нас минаючи питання і незважаючи на відповіді.

Продуктивною, у контексті розкриття теми, є критика ідеї інструментального розуму М. Горкгаймером, коли практика може розглядатися з точки зору зиску та інструментального розуму. Тобто, абсурдність, парадоксальність, безглуздість, «ідіотичність» з позицій формалізованого розуму можуть слугувати іншій меті, «діяльність є просто знаряддям; адже вона набуває смислу лише у поєднанні з іншими цілями»¹⁶. Стають зрозумілими оцінки арт-проекту «Медкомісія»: «вимушена сповідь», «сучасна форма ініціації», «інсталяція смерті» тощо.

Епатажність, постійний супротив, характерний для творчості цієї арт-групи можна віднести до специфіки єврейства, як постійного зусилля до парадоксу — сучасний глядач має стає іншим. За словами Е. Тоффлера, сьогодні «мало хто відчуває почуття приналежності до чогось більшого та кращого ніж він сам»¹⁷. Постмодернізм так або інакше відображає зміни психологічної організації і потреб сучасної людини. Він також характеризує в деякій мірі зміни феноменології емоційних розладів і способів презентації сучасними людьми своїх проблем і потреб, а також дещо інші ніж в епоху модерна способи комунікації та психологічні захисти. Важливості набуває подолання не стільки особистісних, скільки міжособистісних дисгармоній, перш за все тих, що розвиваються у результаті взаємодії людини з різними культурними «текстами».

Людина потребує теплого почуття причетності та спонтанних дій, що виникає у часи кризи, стресу, катастроф, масових хвилювань та актуалізується у сучасних арт-акціях.

Людина має потребу у структуруванні свого життя — потреба, що формує спосіб життя у часі «минуле — теперішнє — майбутнє». Усе це є причиною розростання культів. Вам можуть запропонувати, як організувати життя. З одного боку, пише Марина Протас, відбувається перебудова свідомості людини у шоковій манері, «привчаючи її до більш витончених засобів сприйняття мистецтва», з іншого, соціологічне опитування відвідувачів Пінчук Арт-Центру визначило, що «серед глядачів є суттєвий відсоток молодих реципієнтів (головним чином студенти та аспіранти), хто не

сприймає проекти як серйозне мистецтво, чітко проводячи демаркаційну лінію між завданнями духовно-повноцінного мистецтва як форми свідомості, і суто дизайнерською лінією роботи з простором»¹⁸.

Існування сучасних арт-практик (арт-акцій) не лише актуалізує проблему їх належності до мистецтва, а й посилює міждисциплінарний характер арт-терапії, що асимілює уявлення соціології, естетики, лінгвістики, філософії і теорії культури, виступаючи адаптаційною та терапевтичною стратегією для сучасного типу глядача. З цієї точки зору діяльність черкаської групи єврейських художників є «лакмусовим папірцем» наявності потреби у подібних способах самопрезентації молодого аудиторії.

Дійсно, не лише культурні трансформації, але й єврейські концепти власної ідентичності також накладають відбиток на характер творчості групи. «Перманентна опозиційність», заявлена О. Дувінським, проявляється як на рівні форми (вибір матеріалу для реалізації творчого задуму) так і на рівні змісту (стратегії інверсії, нокауту, «особистісне трікстерство» тощо). Ідея вторинності образотворчості проявляється у побудові арт-дійсності як тексту; ідея вищезгаданого уявлення про матерію, як «карнавальний костюм Всевишнього» — в ігрових, іронічно-провокаційних контекстах, намаганні не розглянути систему зсередини, а вийти на інший рівень розгляду; ідея «не сотвори себе кумира» — у намаганні «зірвати пломбу», що перешкоджає реальному баченню світу.

Попри усі опозиції, для групи характерним є прагнення до утворення спільних проектів, спільного семантичного поля з художниками інших напрямів та іншого мислення. Це обумовлює ще одну рису творчості групи, для лідерів якої важливим є утворення полілогу як на рівні створення концепції, так і на рівні реакції глядача, коли епатаж, обурення змінюються бажанням приєднатися. Цей процес перетворення різноманітних глядацьких рефлексій в єдиний культуротворчий простір нагадує славетну традицію «пілпула», яка була сформована в єврейській релігійній риторичі ще на початку Нової ери, панувала в єврейських громадах продовж всього наступного часу та стала справжнім вербальним мистецтвом¹⁹.

У побудові нових форм ідентичності зміщення з конвенційної позиції існування парадоксальним чином є вираженням потреби людини у співпричетності та співучасті у творчому процесі. Цю потребу і реалізує черкаське мистецьке угруповання, серед творчих інтенцій якого відчувається й суто єврейське ставлення до світу взагалі, та світу мистецтва зокрема. В цьому просторі митці відчувають в собі енергію та потужність деміургів, а глядачі вже не є споживачами сучасної культури, а навпаки, — вони її створюють, навіть у тих випадках, коли самі не готові бачити себе у такій іпостасі...

Примітки:

1. Рыбак И.-Б., Аронсон Б. Пути еврейской живописи. Размышления художника / Еврейский обозреватель. Искусство 23/162, Декабрь 2007/ Иссахар-Бер Рыбак, Барух Аронсон / http://www.jewukr.org/observer/eo2003/page_show_ru.php?id=2273
2. Меднікова Г. Історія української та зарубіжної культури ХХ ст. / Г. Меднікова. — К., 2002. — 214 с.
3. Бычков В. В. Эстетика / В. В. Бычков — М., 2002. — 556 с.
4. Орлова Т. І. Еволюція синкретичності: від міфологічного до надсистемного мислення / Лабіринти еволюції: становлення людини та людства. Матеріали міжнар. наук. конф. 10-11 червня 2005 року. Частина 3. / Т. І. Орлова. — К., 2005. — С.13.
5. Маньковская Н.Б. Саморефлексия неклассической эстетики // Эстетика на переломе культурных традиций / Н. Б. Маньковская. — М.: ИФ РАН, 2002. — С.5—25.
6. Зонтаг С. Мысль как страсть / С. Зонтаг. — М.: Русское феноменологическое общество, 1997. — 208 с.
7. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Изд. 2-е, перераб. и доп. / А. В. Костина. — М.: Едиториал УРСС, 2005. — 352 с.
8. Леш С. Соціологія постмодернізму / Перекл. з англ. Ю. Олійника / С. Леш. — Львів: Кальварія, 2003. — 344 с.
9. Арт-терапия в эпоху посмодерна / под ред. А. И. Копытина. — СПб.: Речь, Семантика — С, 2002. — С. 65.
10. Морено Дж. Театр спонтанности [Текст] / Джакомо Морено; [пер. с англ. С. Инкин; авт. вступ. ст. Б. И. Хасан]. — Красноярск: Фонд ментального здоровья, 1993. — 124 с.
11. Арт-терапия в эпоху посмодерна / под ред. А. И. Копытина. — СПб.: Речь, Семантика — С, 2002. — С. 65.
12. Це послання в 1908 році було адресоване керівництву та студентам школи мистецтв та ремесел «Бецалель», яка була заснована Борисом Шацем в Єрусалимі в 1908 році. Відомий рабин наголошував на «самообмеженні» євреїв в їх пристрасті до образотворчого мистецтва та зображення, зокрема, фігуративних скульптур, які провокували ідолопоклонство. Він посилався на відповідний текст Талмуда «Всякі зображення осіб дозволені, окрім [повного зображення] обличчя людини» (Трактат Рош Гашана, 24). При цьому мова йшла лише про опукле скульптурне закінчене зображення людської особи. Див.: <http://www.machanaim.org/philosof/k-book/d-05.htm> — Є.К.
13. Раббі Нахман із Брацлава (Ребе Нахман, Нахман Брацлавський) (1772, Меджибіж — 1810, Умань), один із найвидатніших духовних лідерів європейського єврейства і одна з найцікавіших постатей в хасидизмі, духовному русі, який виник серед євреїв Поділля у XVIII столітті та поширився згодом на єврейські громади в усьому світі. Р. Нахман створив новий елемент хасидської духовно-релігійної культури — казки, через які розкривалася мудрість і закони Тори. Могила р. Нахмана в Умані (Черкаська область) відразу стала місцем паломництва брацлавських хасидів, а після отримання Україною незалежності в 1991 р. місце поховання р. Нахмана отримало офіційний статус Історико-культурного центру брацлавських хасидів. — Є.К.

14. У російськомовному оригіналі: «Изничтожение извне входящих и зарождающихся внутри человека идолов».
15. Орлова Т. І. Еволюція синкретичності: від міфологічного до надсистемного мислення / Лабіринти еволюції: становлення людини та людства. Матеріали міжнар. наук. конф. 10-11 червня 2005 року. Частина 3. / Т. І. Орлова. — К., 2005. — С.13.
16. Горкгаймер М. Критика інструментального розуму / М. Горкгаймер. — К., 2006. — С. 47.
17. Тоффлер Э. Третья волна [Текст] Пер. с англ. / Элвин Тоффлер. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. — С. 583.
18. Протас М. ART-мортификация: умерщвление плоти искусства как «комплекс вины». Фрагменты социальной философии искусства // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: О. Федорук (голова), В. Сидоренко (гол.ред.), І. Безгін та ін. / М. Протас. — К.: Видавництво ФЕНІКС, 2007. — С.151.
19. Пілпул — загальний термін, що позначає методи талмудичних дискусій, спрямованих на виявлення правових, концептуальних і т.п. відмінностей. Назва «пілпул» походить від слова «пілпел» (ивр.) — «перець», що вказує на гостроту розуму, що виявляється в подібних обговореннях. За часів Талмуда терміном пілпул позначалися логічні розрізнення, за допомогою яких протиріччя і текстуальні труднощі усувалися міркуваннями, результатом чого було більш глибоке розуміння і концептуальний аналіз. Метод пілпула був необхідним засобом для встановлення герменевтичних зв'язків між Усною Торою і Святим Письмом, а також цінним дидактичним методом при вивченні та засвоєнні духовної спадщини юдаїзму — Є.К.