

Наталя Чех Natalia Chekh

Магістр філософії, голова правління ГО «Інститут промоції заходів культури», аспірантка, Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса

Master of Philosophy, Chairman of the Management Board, Cultural Activities Promotion Institute NGO, postgraduate student, Odessa International Humanities University

e-mail: Natalia.Cheh@gmail.com | orcid.org/0000-0002-8410-3458

Просто граючись

Валера та Наташа Черкашини

Just playing

Valera and Natasha Cherkashin

Анотація. Розглянуто ігрові передумови творчості художника Валери Черкашина (Валерія Тихоновича Черкашенка, нар. 1948) упродовж 1960–1980-х років, а також першого періоду сумісної художньої творчості Валери та Наташи Черкашиних (Наталії Станіславівни Полякової, нар. 1958). Роботи Черкашиних розмивають межі традиційних жанрів та стилів образотворчих мистецтв. Експериментуючи з художньою формою, Черкашини використовують, крім мови художньої акції та фотографії, мови мистецтва кіно, живопису, графіки та відео. Художники досліджують можливість існування мистецтва у різних середовищах. Наразі роботи Черкашиних перебувають у провідних музейних та корпоративних колекціях всього світу. Предметом дослідження є онтологічні, методологічні та аксіологічні підстави художньої творчості Черкашиних. Виявлено ігрові передумови художньої творчості Черкашиних. Під час ігрової дії Черкашиних відбувається «зняття» серйозності, напруження перетворюється на смішне. Радісний життєствердний сміх у художній творчості Черкашиних є другою «дійовою особою», поруч із «новою протяжністю». Під час дослідження було застосовано біографічний, концептуальний, дискриптивно-феноменологічний методи аналізу, компаративістику та герменевтику.

Ключові слова: гра, ігровий предмет, правила гри, художня акція, постановочна фотографія, self-portrait, фотографічна серія, хепенінг, перформанс, ready-made, колажі Черкашиних, «нова протяжність», «Тотальна фотографія», Музей Метрополітен Черкашиних, художня творчість В. та Н. Черкашиних, Є. Павлова, Б. Михайлова.

Постановка проблеми. Повернення культурної пам'яті є не лише актуальною проблемою сучасного мистецтвознавства та культурології, а й необхідністю введення в сучасний науковий гуманітарний дискурс незаслужено пропущених імен діячів культури з українським корінням. У зв'язку з від'їздом В. Черкашина за межі України у 1979 році художня творчість цього автора виявилася «сліпою плямою» для українського мистецтвознавства та культурології аж до другої половини 2010-х, попри визнання художника за кордоном та участь Черкашиних у численних міжнародних художніх проєктах [16, с. 251–255]. Вихід у світ багатотомного автобіографічного видання Музею Метрополітен Черкашиних (2018–2021) є вихідною точкою для переосмислення творчої діяльності Черкашиних (починаючи з 1983 року) і художньої творчості В. Черкашина зокрема, як у контексті дискурсу про походження концептуального мистецтва у СРСР, так і дискурсів Харківської школи фотографії та феномену гри в художній творчості Бориса Михайлова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження особливостей художньої творчості

В. Черкашина та творчої спілки Черкашиних було проведено в роботах О. Раппарта [11], А. Вартанова [2; 3], О. Якимовича [23], С. Кускова [7], І. Чмирьової [22], Г. Вишеславського [5], Н. Чех [20] та інших. О. Раппарт зазначає: «Все, що ми бачимо на фотографії, у графіці та в кольорових роботах [Черкашина], це все здається відкриттям якихось нових формальних, а насправді глибоко змістовних шляхів образотворчого мистецтва, які, ймовірно, мають велике значення й у архітектурі, й у фотографії, й у декоративному мистецтві, й у станковому» [15, с. 79]. За А. Вартановим, «Черкашин — митець, який говорить мовою фотографії» [15, с. 16]. А. Вартанов вважає твори В. Черкашина «ігровою» фотографією пізньогорадянського часу. «Твори Черкашиних <...> втілили в собі радісне, карнавальне начало» [3, с. 191]. О. Якимович пише про «морок» — інобуття, в яке впадає глядач або учасник художніх акцій Черкашиних, де все вільно з'єднується і «все можливо». Він розглядає «черкашинські ігри» в сутінках імперії крізь призму сміхової культури та «пізнього концептуалізму». С. Кусков також зазначає «постмодерну розкутість», властиву творчості

Черкашиних. За І. Чмирьовою, творчість Черкашиних «належить до історії світового мистецтва другої половини ХХ століття; попри тимчасову протяжність їх творчого шляху, йому не видно межі; а їх здатність генерувати нові ідеї та працювати з новими технологіями залишає відчуття молодості від зустрічі з їхнім мистецтвом та з ними особисто. Їхні твори цілісні та пізнавані, на них [є] друк їх авторського стилю, що парадоксальним чином поєднується з новизною змісту та форми» [22, с. 425]. І. Чмирьова у книзі «Нариси з історії російської фотографії» звертає увагу читачів на ігрові аспекти в художній творчості Черкашиних. Г. Вишеславський також зазначає, що у радянський період «<...> твори В. Черкашина перебували у руслі світових трендів» [5, с. 88]. У статті «Перформанс у культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм та змістів» Г. Вишеславський робить огляд ключових явищ в історії розвитку перформансу. Він включає ранні перформанси В. Черкашина (1966 і 1972 років) у свій огляд, однак зазначає, що історія українського перформансу потребує подальшого дослідження. Н. Чех вказує, що «межові» ситуації у житті героїв фотографічних серій першого періоду творчості В. Черкашина зумовляють появу образу «іншого» у радянській масовій культурі. В. Черкашин у 1966–1967 роках вносить «новий — концептуальний зміст у серії фотографічних зображень» [20, с. 139].

Джерельною базою цього дослідження є колекція та архів Черкашиних, архів МХШФ, архів ДЦСМ (ДМОМ ім. О. С. Пушкіна, Москва), архів МСМ «Гараж», часописи про сучасне мистецтво «А–Я», «Радянське Фото» тощо.

Метою дослідження є виявлення ігрових передумов у художньої творчості Валери та Наташі Черкашиних. Для досягнення поставленої мети необхідно проаналізувати онтологічні, методологічні та аксіологічні підстави художньої творчості Черкашиних в останній третині ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Концепт «гра» є складним у визначенні не лише у культурологічному, а й у філософському дискурсі. Всебічне дослідження феномену гри як з онтологічної, гносеологічної, методологічної, так й аксіологічної точок зору було здійснено у ХХ столітті в працях М. Єврейнова, Й. Гейзинги, Дж. Г. Міда, Е. Фінка, Л. Вітгенштейна, М. Хайдеггера, Г. Х. Гадамера, Г. Є. Дебора, О. Лосева, М. Бахтіна, С. Аверінцева, М. Кагана, А. Баканурського, А. Овчиннікової, К. Сігова, М. Найдорфа та інших.

У нашому дослідженні ми спираємося на концепцію гри Й. Гейзинги та концепцію створення гепенінгу А. Капроу. Так Й. Гейзинга зазначає: «Реальність, іменована Грою, відчувається кожним, простягається неподільно і на тваринний світ і на світ людський <...> Існування гри пов'язане ні з яким щаблем культури, ні з будь-якої формою світогляду. Кожна мисляча істота в змозі відразу ж мати цю реальність: гру, участь у грі — як щось самостійне, самодостатнє, навіть якщо в його мові немає слова, що узагальнено позначає це поняття» [13, с. 14].

У концепції Й. Гейзинги «гра є добровільною поведінкою або заняттям, яке відбувається всередині деяких встановлених меж місця і часу згідно з добровільно взятими на себе, але, безумовно, обов'язковими правилами, з метою, яка полягає в самому цьому занятті; що супроводжується почуттями напруги та радості, а також відчуттям інобуття у порівнянні з повсякденним життям» [13, с. 49].

Позастильовий художник з Харкова, який має невичерпну авторську фантазію, — Валера Черкашин (Валерій Тихонович Черкашенко) (нар. 1948, с. Липці Харківської обл., УРСР) у 1960-ті, на перший погляд, веде «ультра-легкий» спосіб життя — спілкується з друзями, багато подорожує Радянським Союзом, зустрічається з дівчатами, здійснює перші спроби самоопису [18, с. 14–17]. Просто граючи, у 1960-ті він влаштовує у дворі та у власному будинку в Харкові художні акції, використовуючи для цього предмети повсякденного побуту. Починаючи з 1962 р., В. Черкашин фіксує на чорно-білу плівку власні гепенінги¹ та перформанси², а також художні акції друзів, портретує себе та найближче оточення, створює фотографічні серії.

Американський художник А. Капроу — автор художньої акції «18 гепенінгів у 6 частинах» (1959, Reuben Gallery, NY), у лекції «Як створити гепенінг» називає гепенінг грою. Він зазначає, «Гепенінг — це не шоу. Гепенінг — це гра з кайфом [гра з задоволенням]³ <...> Гепенінг для тих, хто включений у цей світ, для тих, хто не хоче стояти осторонь і просто дивитися. Якщо ви берете участь у гепенінгу [тобто у *gri*], ви не можете бути зовні та заглядати всередину» [24]. За А. Капроу, гепенінг — оригінальна невідтворна подія, створена з урахуванням зрізу життя та простору для розігрування, тобто не є шоу для публіки. Під час гепенінгу відбувається подолання заданої автором кризової ситуації. Тобто концепція гепенінгу А. Капроу підпадає під визначення Гри, дане Й. Гейзингою. Спираючись на вказаний текст А. Капроу, Г. Вишеславський зазначає «<...> у гепенінгах немає сценарію, але є сформовані автором [гепенінгу] загальні інструкції [*програма, правила*] “гри” та сформована автором драматична ситуація, що несе в собі виклик до присутніх. У разі успішно організованого гепенінгу має місце “екзистенційна перешкода” світогляду, звичкам, очікуванням присутніх [тобто *проблема*]. Незвичайне місце проведення гепенінгу, несподівані речі як допоміжні атрибути та невизначеність часу посилюють кризу свідомості глядачів» [4, с. 27–28].

Не маючи уявлення про художні акції, які відбувалися у той час за кордоном, В. Черкашин вперше усвідомлено використовує у своїх художніх акціях допоміжні атрибути (*ready-made*) як «ігровий предмет» у фотографічних серіях «Нарцис» (1965), «Гра з нігтем» (1965), «Гладиатор»

¹ Happening (eng.) — подія.

² Performance (eng.) — виступ, виконання. Перформанс, за А. Капроу, навпаки — мистецтво, тобто шоу для публіки, що відбувається завдяки участі професійних виконавців (перформерів).

³ Тут і далі доповнення у квадратних дужках, курсив — Чех Н. Б.

(1966), «Ніч з піонервожатою» (1967), «Трагічна віолончель» (1970), «Поцілунок з мистецтвом» (1970) та інших, перетворюючи дійсність, за А. Вартановим, на «яскраве, театральне за своїм духом, видовище» [3, с. 191]. В. Черкашин здійснив у Харкові низку іронічних гепенінгів, як-от «Грізна допомога В'єтнаму. Ось вона» (1966), «Я — артист» (1966), «Ніч з піонервожатою» (1967), «Празький пікнік» (1968) тощо, ілюструючи «розуміння свободи» у той період. Маніпулювання поширеними образами радянської та західної масової культури наближає його художню творчість до естетики поп-арту та соцарту.

У 1968–1969 роках В. Черкашин був поглинутий рухом гіпі. У СРСР цей рух мав свої особливості: «Ми не вживали наркотиків і не зловживали спиртним <...> [Відбулася] своєрідна розбудова свідомості, яка була також наслідком хрущовської “відлиги”. <...> Розпочався інтелектуальний штурм. <...> Інформації про сам рух гіпі у мене не було. Я інтуїтивно вловлював нові віяння “в повітрі” та отримував підтримку своїм думкам у деяких розповідях друзів. <...> Але процес переосмислення не міг продовжуватися вічно» [17, с. 46]. Перформанс В. Черкашина «Кінець гіпі. Ритуальний постриг» (1972), зафіксований на фотоплівку, конститує появу нової людини та перегується з першою концептуальною серією фотографій Є. Павлова¹ «Скрипка» (1972) [21]. Але якщо Є. Павлов створює низку власних віртуальних образів, портретуючи своє оточення та використовує для цього портретний ряд старого мистецтва, то В. Черкашин робить самопортретування, створює образ соціального ізгоя — «інакшого», людини, що живе між двома світами, актуальним та віртуальним. Спільними рисами цих художніх робіт є осміяння, зведення на ніщо ціннісних установок, нав'язаних радянською ідеологічною системою, видовищність, театральність, стилізація, серійність, поєднання репортажної та постановочної фотографій, нарративність. «Включене» сприйняття створює потужний сугестивний вплив на глядача. Обидва проекти ставлять питання самоідентичності людини першого повоєнного покоління.

У 1960-ті роки поняття авторської концепції в образотворчих мистецтвах замінюється порожнім за змістом поняттям «концептуалізм»². Якщо розглядати мистец-

¹ Є. О. Павлов — митець, фотограф, кінооператор. 1971 року разом із Ю. Рупіним був ініціатором створення неофіційного угруповання — гурту «Время» у Харкові, до складу якого входили О. Мальований, Б. Михайлов, Є. Павлов, Ю. Рупін, О. Ситниченко, О. Супрун, Г. Тубалев. У 1974-му до них приєднався А. Макієнко. Гурт виник всередині офіційної структури — Харківського обласного фотоклубу (ХОФК). Гурт «Время», за Т. В. Павловою, започаткував художній рух «Харківська школа фотографії» (див.: Архив МХШФ).

² «Концептуалізм — один з напрямів філософської думки (поряд із реалізмом та номіналізмом), пов'язаний з вирішенням проблеми універсалій. Приблизники цього напрямку вважали, що спільне існує у речах (in rebus) і виявляється у мовних актах. Цей напрям визначає середньовічний характер мислення, тісно пов'язаний

тво як спосіб вираження думки художника, то концептуальне мистецтво — це здатність художника мислити насамперед концептами, а не образами. Міркуючи в душі Л. Вітгенштейна, можна стверджувати, що концептуальне мистецтво позначає межі думки художника, тобто межі способів вираження його думки. Предметом концептуального мистецтва в цей період стає добровільна взаємодія художника і глядача, що відбувається всередині встановлених меж місця і часу, тобто інтелектуальний поєдинок (змагання), який є одним із різновидів Гри. Механічне введення вербальних кодів у площину зображення не є характерною ознакою концептуального мистецтва. Цей художній прийом використовували послідовники кубофутуризму, метафізичного живопису та конструктивізму вже на початку ХХ століття. Він лише підсилює напруженість, впливаючи на глядача, створює простір Гри.

На початку 1970-х у гуманітарних науках в Радянському Союзі ще не використовували конструкт «концептуальна фотографія». Водночас С. Морозов ввів у професійний обіг термін «ігрова фотографія» [3, с. 183]. Поряд із репортажним методом зйомки, автори в СРСР широко використовували постановочний метод і театральні рішення (позування, режисуру, допоміжні атрибути тощо). За А. Вартановим: «з двох знімків, репортажного та поставленого, нерідко більш виразним, що глибоко розкриває соціальну (і тим більш естетичну) суть життєвих процесів, виявляється другий» [3, с. 182–183].

Суперечки довкола того, якою має бути сучасна фотографія, не припинялися й у світовій художній спільноті, «здійснюючи коливальний рух від формальних експериментів з фотозображенням до пошуку концептуальних основ художньої творчості» [20, с. 139]. За А. Вартановим, «естетичний потенціал може виникнути в процесі документального відтворення дійсності як результат авторського задуму, вираженого через реальні життєві явища» [12, с. 225]. Р. Барт у дослідженні фотографії «Camera Lucida» (1980) розповідає про свої пошуки «тотальної фотографії»³ і звертає увагу читачів на те, що він виявив «справжню тотальну фотографію» «один тільки раз з багатьох тисяч <...> вона [фотографія його матері] здійснила нечуване змішання реальності (“Це було”) та істини (“Ось воно”); стала констатувати та одночасно виголосити, довівши зображення до тієї точки божевілля, коли афект (любов, співчуття, жалоба, порив, бажання) є гарантом існування» [1, с. 201].

Вже в ранніх творах В. Черкашина та Є. Павлова присутні «мистецтво переживання» та змішання реальності

з ідеєю втілення Слова і тим, що забезпечує розуміння речей та їх зв'язків. Назва походить від терміна “концепт” (лат. conceptus — схоплювання). Його теоретичне обґрунтування дано в “Діалектиці” Абельяра і мало подальшу розробку у низці філософських шкіл та студій ХІІ ст., хоча ідеї концептуалізму розгорталися з моменту появи християнства» [9].

³ Тотальна фотографія — конструкт, який використовує Р. Барт в «Camera Lucida», не надаючи, втім, його визначення.

та істини буття. Т. Павлова зазначає: «Існують фотографії, які мають <...> зовнішнього адресата. У них задано високий рівень екстравертності. А буває зйомка <...> для себе. Така зйомка носить щоденниковий характер, а коли людина веде щоденник, вона, зазвичай, не зважає на почерк» [26, с. 88]. Експериментуючи з художньою формою, художники використовують, крім традиційної мови фотографії, мову художньої акції, мистецтва кіно, живопису, графіки та відео. Є. Павлов в ранніх серіях «Дві Лени» (1974), «Любов» (1976), «Складання» (1975–1989) та інших створює накладання зображень (вертикальний монтаж), фотоколажі та розфарбовує зображення, досліджуючи можливості фотографії. Він перетворює власний архів фотографій на «Архівну серію» (1965–1988), де підсилює маркерами дефекти та подряпини фотоемулсії. В. Черкашин починає створювати вертикальні монтажні з фотографій пізніше, у співтворчості з Н. Черкашиною (Наталя Станіславівна Полякова, нар. 1958, Дамаск, Сирія) у серіях «Ігри дівчат» (1984–1988), «Театр» (1987) — для спектаклю А. Васильєва за п'єсою Л. Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора» та для епічного проєкту «Кінець епохи» (починаючи з 1989 року). Наслідуючи історію світового мистецтва, В. Черкашин та Є. Павлов¹ незалежно один від одного створюють жанр «Тотальної фотографії», заснований на розповіді про реальні чи вигадані події, де зображення набувають форм, близьких до театральних, а видовищність посилюється за рахунок світло-тональних ефектів, кольору, ретуші тощо; вертикального та горизонтального (кінематографічного) монтажу зображень. «Тотальна фотографія» Черкашиних набуває монументальних форм у серіях «ВДНГ» і «Метро Москви» наприкінці 1980-х та проєкті «Кінець епохи» початку 1990-х. Саме тоді Є. Павлов створює знакові серії фотографій «Vlatari vospoda» (1989), «Тотальна фотографія» (1990–1994) та «Спільне поле» (разом із В. Шапошниковим) (1996), де виявляється уже нова якість зображення «за допомогою мальовничо-трешевих прийомів».

«В СРСР та на пострадянському просторі багато учасників художнього процесу в останній третині ХХ століття створювали ігрові ситуації, використовували як “ігрові предмети” ready-made та текстові об'єкти та/або self-portrait, задаючи певні правила гри, які характеризуються суб'єктивним плином часу — бергсонівською тривалістю та відчуттям інобуття у порівнянні з повсякденним життям» [20, с. 139]. На відміну від «іншого», який існує виключно в «можливості», тобто у віртуальному світі, та «певного», що існує лише

¹ «Початком нового етапу стала робота над монтажами із складним простором. Потім в 1988 році була велика за обсягом “Архівна серія”, де я почав використовувати кольорову ретуш на чорно-білих знімках. Цей прийом потягнув за собою інші. У наступному проєкті “Тотальна фотографія” це була вже особлива мова. Він дав почуття повної свободи та став практичним підтвердженням ідеї, що будь-який знімок можна зробити фото-артом» [10].

у «дійсності», тобто в актуальному світі, за Арістотелем, «інакший» існує у «можливості та дійсності». Розмиваючи межі традиційних жанрів образотворчих мистецтв, В. Черкашин та Є. Павлов 1972 року у серіях фотографічних зображень подають новий концептуальний зміст — образ «інакшого» — людини, яка одночасно існує у двох світах.

В. Черкашин у пошуках «жанру» упродовж 1970-х цілеспрямовано приїздить з Харкова на декілька днів до Москви та Ленінграда, відвідує музеї, читальний зал Ленінської бібліотеки. Валерій був вільним слухачем у Харківському художньо-промисловому інституті. Він навчався, як зазначає О. Якимович, й у Ленінграді, проте, «<...> не в Академії [мистецтва], а тодішньому підпіллі» [23, с. 65], зробивши вибір — стати художником. У 1976–1977 роках він знайомиться з групою стерлігівців та Т. Н. Глебовою². Молодий митець засвоює додатковий елемент у живопису — «чаше-купольну криву», відкрити В. В. Стерліговим [8]. У 1979–1980 роках В. Черкашин проходить сувору школу пітерського андеграунду, стає певною мірою соціальним ізгоєм, бо він не був причетний до жодного офіційного соціального інституту.

В. Черкашин знайомиться з Б. Михайловим 1978 року в Харкові під час спільної виставки з В. Клименком у студентському клубі ХАІ³, де «Борис Михайлов показував гарні кольорові слайди, накладені один на одного під гарну музику» [16, с. 77], а В. Черкашин — живопис. Проте дружні та творчі стосунки виникли між ними пізніше, у 1980–1981 роках, після переїзду В. Черкашина з Харкова до Ленінграда, а потім до Москви. За рекомендацією пітерського поета В. Кривуліна, який був співредактором самвидавницького журналу «37», В. Черкашин відвідує майстерню художника М. Шварцмана у Москві. Він знайомиться з Ф. Інфанте, Е. Гороховським, Д. Приговим, І. Кабаковим, В. Немухіним, Вс. Некрасовим, І. Холіним, О. Парщиковим та багатьма іншими учасниками мистецького процесу. У першій половині 1980-х В. Черкашин та Б. Михайлов знайомляться з художниками-авангардистами, серед яких були як представники «московських-лівих», так і «московського концептуального кола», відвідують квартирні виставки у І. Кабакова та інших художників. У 1984 р. В. Черкашина було прийнято до живописної секції «Профкому художників-графіків»⁴, тобто він набув офіційного статусу художника у віці тридцяти шести років. Він був членом «Аматорського об'єднання

² Т. Глебова — живописець та графік, сценограф, ілюстратор, теоретик мистецтва, учениця П. Філонова, член групи «Майстри аналітичного мистецтва» (МАІ), дружина В. Стерлігова, хранителька його спадщини, керівник художньої школи В. В. Стерлігова.

³ Клуб Харківського авіаційного інституту був у 1970-ті знаменитим місцем репрезентації авангардних течій радянської культури.

⁴ Профком художників-графіків — Московський об'єднаний комітет художників-графіків профспілки працівників культури був створений 1953 року у складі єдиної професійної спілки працівників культури.

«Ермітаж»»¹ (1986–1987). В. Черкашин та Б. Михайлов також взаємодіяли у Москві з учасниками гурту «Безпосередня фотографія»² (1987–1989). Прізвище В. Черкашина та назви його робіт вказано у списку авторів секції кіно- та фотомистецтва об'єднання «Ермітаж», що експонувалися під час фотовиставки «Фото-експозиція» (1–15 грудня 1987) у виставковому комплексі Беяєво (Москва, вул. Профсоюзна, 100). В. Черкашин презентував на цей виставці десять робіт: «Триптих», «Повдівний портрет» — дві роботи, «Місто І» — п'ять робіт. В. Черкашин також був учасником групових виставок 1987 року членів об'єднання «Ермітаж»: на відкритті виставкового простору в Беяєво та «Ре-Експозиція. Виставка фотографії» у виставковому комплексі «Манеж» у Москві, де він презентував серію фото колажів «Театр» (1987).

Спілкування з пітерськими та московськими художниками-авангардистами створило нові методологічні та гносеологічні передумови для художньої творчості як В. Черкашина, так і Б. Михайлова. Освоюючи живопис та графіку, В. Черкашин не полишає фотографію, конструює нові синтетичні форми мистецтва на основі фотографічного зображення, використовує у художній практиці принцип «нової протяжності» між елементами зображення. «У сучасному образотворчому мистецтві, — зазначає А. Варганов, — чільне місце посідає напрям, у якому твори створюються у тому числі і за допомогою фотографічної техніки, яка активно сусідить із тушшю, чорною аквареллю, аерографом та іншими звичними засобами станкової графіки» [3, с. 215]. Б. Михайлов до середини 1980-х створює концепцію «нової фотографічності»³, яка була «підхоплена» другим поколінням «Харківської школи фотографії» — гуртом «Контакти» («Держпром»), та перші саморобні альбоми — «книги художника», як от «В'язкість» (1982), «Незакінчена дисертація» (1984–1985) тощо.

Знаковою концептуальною роботою в колаборації В. Черкашина та Б. Михайлова за участі М. Горелік та інших став проєкт «Кримський снобізм» (1982), де художники та їхні супутники добровільно фотографували один одного, створюючи ситуацію Гри. Серія постановочних знімків, зроблена на тлі чорноморського узбережжя Криму, створює відчуття інобуття у порівнянні з повсякденним життям, фіксує сцени відпочинку молодих людей на доступному радянському громадяниніві курорті біля

Гурзуфа не «по путівці», а «дикунами». У рамках кадру також потрапляють замальовки з повсякденного життя «відпочивальників». Під час подорожі В. Черкашин разом із Б. Михайловим здійснював пошук локацій для проведення зйомок, підбір моделей, брав участь у зйомці як фотограф і як один з персонажів. Б. Михайлов шляхом «горизонтального» — кінематографічного — монтажу перетворив послідовність фотографічних зображень на історію про кохання героїв, що не відбулося, де «серце не зіграє без вогню любові», відсилаючи глядача у часи появи німого кіно. Ця фотографічна серія перегукується із ранніми серіями В. Черкашина «Нарцис» (1965), «Страждання молодого Вертера» (1965), «Я — артист» (1966), «Поцілунок з мистецтвом» (1970) та іншими. «Естетика повсякденного», властива ранньому періоду художньої творчості Б. Михайлова, тут поступається місцем «естетиці декадансу», де герої одночасно є і об'єктами — «ігровими предметами», і гравцями. У самій розповіді відбувається перегортання сенсу: комедія положень перетворюється на комедію характерів. Пізніше Б. Михайлов розвине цю лінію у фотографічних серіях «Я — не-Я» (1992), «Якби я був німцем» (1994), створена «Групою швидкого реагування» (Б. Михайлов, С. Братков, С. Солонський, В. Михайлова), «Історія хвороби» (1997) та інших.

Фіксувати на фотоплівку спільні хепенінги В. Черкашин та Н. Черкашина починають у 1983 році. Із середини 1980-х Черкашини використовують у художній практиці техніку накладання (колаж⁴ та «вертикальний монтаж»⁵), наприкінці 1980-х — на початку 1990-х років створюють арт-об'єкти з газет (рами, панно, квіти, фігури, одяг тощо). Черкашини продукують низку концептуальних перформативних проєктів, зокрема інсталяції та інвайроменти — «Кінець епохи» (з 1990 року), «Улюблені портрети народів світу» (з 1995), проєкти з водою (з 1994), художні акції під загальною темою «Подорож як мистецтво» (з 1994), «Глобальний андеграунд» (з 2005), «Еволюція хаосу. Апокаліпсис» (з 2008) та інше.

«Колаж, у сенсі використання готових елементів та іронічного цитування загальних місць масової культури — винахід дадаїстичний, він — у прямій спорідненості з ready-made Марселя Дюшана. Його “Фонтан” започаткував те явище сучасного мистецтва, яке характеризується відмовою художника від індивідуальної формотворчості, у якій творчий акт редукується до акту вибору предмета (об'єкта, цитати)» [6]. «Черкашинські колажі», створені на основі фотографій із власного та чужих архівів, — семіотичні системи, де стикаються різні художні мови. Мова авангарду 1910-х — 1920-х (кубізм, супрематизм), конструктивізм, дадаїзм поєднуються тут із пластичністю зображення, мальовничою традицією стерлігівців. Видовищність зображень досягається внаслідок застосування ракурсною зйомки, акцентування тілесності,

¹ Інформації про участь Б. Михайлова у цьому проєкті немає. Див.: Особистий архів Л. О. Бажанова (Архів ДЦСМ, Москва).

² До складу гурту «Безпосередня фотографія», за свідченням директора першої у СРСР фотогалереї «Школа» І. Меглінської (Піганової), входили І. Піганов, О. Шульгін, С. Леонтьєв, В. Єфімов, І. Мухін. О. Слюсарев та Б. Михайлов були «почесними» членами групи. Галерея «Школа» розташовувалась у Москві в ЦСМ на розі Якиманської набережної та вул. Димитрова (вул. Мала Якиманка). Див.: Архів RAAN.

³ Докладніше про концепцію Б. Михайлова «нова фотографічність» див.: [19].

⁴ Collage (фр.) — склеювання або наклеювання.

⁵ Montage (фр.) — підбір або з'єднання.

барокової химерності, експресивності, сюрреалістичності зображень, використання ідеологічних та вербальних кодів та образів. Апокаліптичні сюжети колажів віщують не тільки кінець старої «залізної доби», а й появу нової, «цифрової».

Починаючи з 1984 року художники створюють нову якість фотозображення. Перехід від фотографії до «ізопластів» та навпаки у художній практиці Черкашиних призводить до появи якісно «нової протяжності» між художніми формами. В. Черкашин в Альманасі «Фото-89» зазначає, що саме «нова протяжність» — це «одна з дійових осіб у моїх роботах» [14]. Якісний розрив у сприйнятті творів Черкашиних посилюється напруженням, яке не притаманне ні чистій фотографії, ні чистому живопису, що виникає внаслідок застосування художніх технік — колажу, «горизонтального» та «вертикального» монтажу, постобробки зображень (травлення, ретуші, кольорових олівців, аерографа, бронзового та срібного акрилу, гумки тощо).

Особливе місце у художній творчості Черкашиних посідає перформативна програма «Кінець епохи. 90-ті» (1990–1993), створена на протилежності подій реально-го та ідеального ряду, що супроводжувалася художніми акціями в Московському метрополітені та виставковими проектами в Росії та за її межами. Тисячі людей, що пересуваються у метро щодня, не піднімають голови під час переїздів. У серії художніх акцій на станції метро «Площа революції» («Приватизація скульптур» (1990), «Любов народу до мистецтва для народу» (1991), «Підземний суботник» (1992), «Заручини» (1992), «Підземне весілля» (1993), конкурс «Підземна красуня. Міс 38» (1993) тощо) Черкашиними та іншими учасниками хепенінгів та перформансів був олюднений пантеон героїв радянської міфології 1930-х років. Завдяки мистецьким акціям Черкашиних, наші сучасники добровільно вступали у прямий контакт із «підземними жителями» метрополітену. У програмі Черкашиних «Кінець епохи. 90-ті» «підземка» — це збірний образ кровоносної та репродуктивної систем мегаполісу. Пам'ятник радянської культури, доповнений елементами ярмаркової, народної, сміхової культури, створює відчуття інобуття порівняно із повсякденним життям, він стає для Черкашиних простором Гри. Презентація віртуального «Музею Метрополітен Черкашиних» відбулася у 1992 році. Валера Черкашин отримав посаду директора музею, а Наташа Черкашина — посаду головного зберігача.

Висновки. У статті проаналізовано онтологічні, методологічні та аксіологічні підстави художньої творчості Черкашиних в останній третині ХХ століття. Починаючи

з першої половини 1960-х по 1970-ті В. Черкашин проводить у Харкові низку концептуальних художніх акцій, використовує під час ігрової дії елементи радянської та західної масової культури — візуальні та літературні образи, арт-об'єкти, гасла, газети, поштові листівки. Наче гераклітівська дитина, що грає «в кістки», з метою, що полягає у самій грі, Валера Черкашин створює нові мистецькі світи. У фотографічних серіях «Нарцис» (1965), «Гра з нігтем» (1965), «Гладіатор» (1966), «Я — артист» (1966), «Поцілунок з мистецтвом» (1970) тощо художник здійснює постановочну фотографію, робить самопортретування (self-portrait). Видовищність ігрових дій досягається шляхом використання допоміжних атрибутів (ready-made) тобто «ігрових предметів», перетворюючи фотографію на театральне видовище. Розмиваючи межі традиційних жанрів образотворчих мистецтв, В. Черкашин створює новий концептуальний зміст — образ «іншого» в ранніх фотографічних серіях 1965–1966 років та образ соціального ізгоя, людини, яка перебуває між двох світів, — «інакшого» в 1972 року у серії фотографій «Кінець гіпи. Ритуальний постриг».

Було виявлено (за Й. Гейзингою) ігрові передумови у художній творчості Валери та Наташи Черкашиних. Почуття напруження та радості (задоволення — за А. Капроу), а також відчуття інобуття притаманні всій художній творчості Черкашиних. У ранніх творах В. Черкашина та пізніше, у спільних творах з Н. Черкашиною, під час ігрової дії відбувається «зняття» серйозності. Напруженість перетворюється на смішне, що є також характерною ознакою Гри. Смішне у художній творчості В. Черкашина виникає з нешкідливої нісенітничі. Художники перетворюють ідеологічні та вербальні коди та образи на «смішне ніщо». Так, радісний життєствердний сміх у художній творчості Черкашиних є другою «дійовою особою», поряд із «новою протяжністю».

«Новая протяжність» досягається художниками через застосування спектра художніх технік — колажу, «горизонтального» та «вертикального» монтажу та різноманітних засобів постобробки зображень. Площину фотографічного зображення Черкашини трансформують у багатовимірний художній простір. Використовуючи, за А. Капроу, «ідеї зрізу життя», «реальні місця» для створення художніх акцій чи актуалізуючи віртуальні ігрові простори, Черкашини поєднують художню акцію, фотографію, живопис, графіку, відео тощо. Художники і сьогодні перебувають в авангарді сучасного світового художнього процесу, створюють нові форми мистецтва, підкреслюючи у них тотальність Гри.

Література

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыкина. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2011. 267 с.
2. Вартанов А. Черкашин Валерий. На перекрестке // Советское фото. 1989. № 4. С. 28–30.
3. Вартанов А. С. Очерки эстетики фотографии доцифрового периода. Москва: ГИИ, 2018. 218 с.
4. Вишеславський Г. Гепенінг і його місце на малі термінологічної системи акціонізму // Мистецтвознавство України: наук. журнал / редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ: ІПСМ НАМУ, 2018. Вип. 18. С. 23–31.
5. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм і змістів // Збірник наукових праць «Сучасне мистецтво». Київ: ІПСМ НАМУ, 2019. Вип. 15. С. 87–88.
6. Капелян Г. Вагрич Бахчанян // А–Я. 1980. № 2. С. 13–16.
7. Кусков С. Между ностальгией и авангардом // Программа «Конец эпохи, 90-е». Москва: Музей Метрополитен Черкашиных, 1993. С. 6.
8. Лозовая Л. Я. Пространство Владимира Стерлигова: от супрематизма к чаше-куполу // Артикульт. 2013. № 10(2). С. 4–18.
9. Неретина С. С. Концептуализм. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0108964e31320b69fd553108> (дата обращения: 24.01.2022).
10. Павлов Е., Сандуляк А. Харьковская школа фотографии: Евгений Павлов. ARTUKRAINE. URL: https://artukraine.com.ua/a/kharkovskaya-shkola-fotografii--evgeniy-pavlov/#.YfMrV_5BzIU (дата обращения: 24.01.2021)
11. Раппапорт А. О пространственной системе живописи Валерия Черкашина // Программа «Конец эпохи, 90-е». Москва: Музей Метрополитен Черкашина, 1993.
12. Стигнеев В. Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии. Москва: Книжный дом «Либроком». 2019. 392 с.
13. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 400 с.
14. Черкашин В. Не только для себя. Альманах «Фото–89». Москва: Планета, 1989. С. 380–384.
15. Черкашин В., Черкашина Н. Программа «Конец эпохи, 90-е». Москва: Музей Метрополитен Черкашина, 1993. 96 с.
16. Черкашин В., Черкашина Н. Ночь с пионервожатой. Акции, хэппенинги, арт-перформансы и идеи. Москва: Музей Метрополитен Черкашиных, 2018. Т. 1. 256 с.
17. Черкашин В., Черкашина Н. Как я был настоящим художником. Рисунок, живопись, акварель. Москва: Музей Метрополитен Черкашиных, 2018. Т. 2. 412 с.
18. Черкашин В., Черкашина Н. Конец эпохи. Работа по фото, коллаж, инсталляции. Москва: Музей Метрополитен Черкашиных. 2020. Т. 4. 390 с.
19. Чех Н. Б. «Неоконченная диссертация» Бориса Михайлова: структурно-нарративный анализ фотосерии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 8(2). С. 241–258.
20. Чех Н. Б. Долаючи простір та час: до питання про походження концептуального мистецтва в СРСР // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: Тези III міжнародної

References

1. Barthes, R. (2011). *Camera lucida. Kommentariy k fotografii* [Carema lucida. Commentaries to photography], transl. M. Ryiklin. Moscow: Ad Marginem Press.
2. Vartanov, A. (1989). Cherkashin Valeriy. Na perekrestke [Valeriy Cherkashin. On the crossroads]. *Sovetskoe foto*, 4, 28–30.
3. Vartanov, A. (2018). Ocherki estetiki fotografii dotsifrovogo perioda [Outline of the aesthetics of photography of the pre-digital period]. Moscow: GII.
4. Vysheslavskiy, G. (2018). Gepening i jogo misce na mapi terminologichnoyi systemy akcionizmu [Happenings and its position in the terminological system of actionism]. *Mystectvovznavstvo Ukrayiny*, 18, 23–31.
5. Vysheslavskiy, G. (2019). Performans v kulturi ta mystectvtvi 1950–2010-x rokov. Plynnist form i zmistiv [Performance in culture and art of the 1950s–2010s. Change of forms and senses]. *Suchasne mystectvo*, 15, 77–102.
6. Kapelyan, G. (1980). Vagrigh Bahchanyan [Vagrigh Bahchanyan]. *A–Ya*, 2, 13–16.
7. Kuskov, S. (1993). Mezhdzhu nostalgiei i avangardom [Between nostalgia and avant-garde]. In *Programma “Konets epohi, 90-e”* (p. 6). Moscow: Muzey Metropolitena Cherkashinyih.
8. Lozovaya, L. (2013). Prostranstvo Vladimira Sterligova: ot suprematizma k chashe-kupolu [Space of Vladimir Sterligov: from suprematism to the bowl-dome]. *Artikult*, 10(2), 4–18.
9. Neretina, S. S. (2020–2021). Kontseptualizm. [Conceptualism]. In *Novaya filosofskaya encyclopediya*. Moscow: Mysl. <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0108964e31320b69fd553108>.
10. Pavlov, E. & Sandulyak, A. (2015, September 16). Kharkovskaya shkola fotografii: Evgeniy Pavlov [Kharkiv school of photography: Yevgeniy Pavlov]. *ARTUKRAINE*. URL: https://artukraine.com.ua/a/kharkovskaya-shkola-fotografii--evgeniy-pavlov/#.YfMrV_5BzIU.
11. Rappaport, A. (1993). O prostranstvennoy sisteme zhivopisi Valeriya Cherkashina [On the spatial painting system of Valera Cherkashin]. In *Programma “Konets epohi, 90-e”*. Moscow: Muzey Metropolitena Cherkashina.
12. Stigneeve, V. (2019). Vek fotografii. 1894–1994: Ocherki istorii otechestvennoy fotografii [The age of photography. 1894–1994: The outline of the history of domestic photography]. Moscow: Knizhnyy dom “Librokom.”
13. Huizinga, J. (2019). *Homo ludens. Chelovek igrayuschiy* [Homo ludens]. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus.
14. Cherkashin, V. (1989). Ne tolko dlya sebya [Not only for oneself]. In *Almanah “Foto–89”* (pp. 380–384). Moscow: Planeta.
15. Cherkashin, V. & Cherkashina, N. (1993). *Programma “Konets epohi, 90-e”* [The End of the Era, 1990s program]. Moscow: Muzey Metropolitena Cherkashina.
16. Cherkashin, V. & Cherkashina, N. (2018a). *Noch s pionervozhatoy. Aktsii, heppeningi, art-performansyi i idei* [The night with the pioneer leader], vol. 1. Moscow: Muzey Metropolitena Cherkashinyih.
17. Cherkashin, V. & Cherkashina, N. (2018b). *Kak ya byl nastoyaschim hudozhnikom. Risunok, zhivopis, akvarel* [How I was a true artist. Drawings, painting, watercolors]. Moscow: Muzey Metropolitena Cherkashinyih, 2018. Т. 2. 412 с.
18. Cherkashin, V. & Cherkashina, N. (2020). *Konets epohi. Rabota po foto, kollazh, installyatsii* [The end of era. Photo, collages, installations], vol. 4. Moscow: Muzey Metropolitena Cherkashinyih.

- конференції, м. Київ, 16–17 листопада 2021 року. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2021. С. 137–139.
21. Чех Н.Б. Символічна подорож «Скрипки» Є. Павлова від актуального світу до віртуального та назад // Вісник ХДАДМ. 2021. № 2. С. 389–391.
22. Чмырева И. Валера и Наташа Черкашины. Необязательное время // Очерки по истории российской фотографии. Москва: Индрик, 2016. С. 416–425.
23. Якимович А. О перформансах Черкашина // Программа «Конец эпохи, 90-е». Москва: Музей Метрополитен Черкашиных, 1993. С. 64–67.
24. Kaprow A. How to Make a Happening. 1966. URL: <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf> (access date: 14.12.2021).
25. Mikhailov B. Crimean Snobbism. Tokyo: Rat Hole Gallery, 2007. 100 p.
26. Pavlov E., Pavlova T. Home life book. Kharkiv: Grafprom, 2017. 110 p.
19. Chekh, N. (2019). “Neokonchennaya dissertatsiya” Borisa Mihaylova: strukturno-narrativniy analiz fotoserii [“An incomplete dissertation” by Boris Mikhailov: A structural-narrative analysis of the photo series]. *Vestnik RGGU. Seriya “Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kulturologiya,”* 8(2), 241–258.
20. Chekh, N. (2021). Dolaiuchy prostir ta chas: do pytannia pro pokhodzhennia kontseptualnogo mystetstva v SRSR [Overcoming time and space: On the problem of origins of the conceptual art in the USSR]. *Problemy metodolohii suchasnoho mystetstvoznavstva ta kulturolohi: Tezy III mizhnarodnoi konferentsii, m. Kyiv, 16–17 lystopada 2021 roku* (pp. 137–139). Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy.
21. Chekh, N. (2021). Symvolichna podorozh “Skrypy” Ye. Pavlova vid aktualnogo svitu do virtualnogo ta nazad [Symbolic voyage of the “Violin” by Ye. Pavlov from the actual world to the virtual and back]. *Visnyk KhDADM, 2,* 389–391.
22. Chmyreva, I. (2016). Valera i Natasha Cherkashinyi. Neobyazatelnoe vremya [Valera and Natasha Cherkashin. Dispensable time]. In *Ocherki po istorii rossiyskoy fotografii* (pp. 416–425). Moscow: Indrik.
23. Yakimovich, A. (1993). O performansah Cherkashina [Cherkashin’s performances]. In *Programma “Konets epohi, 90-e”* (pp. 64–67). Moscow: Muzei Metropoliten Cherkashinyh.
24. Kaprow, A. (2009). *How to Make a Happening*. URL: <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>.
25. Mikhailov, B. (2007). *Crimean Snobbism*. Tokyo: Rat Hole Gallery.
26. Pavlov, E. & Pavlova, T. (2017). *Home Life Book*. Kharkiv: Grafprom.

Chekh N.

Just playing: Valera and Natasha Cherkashin

Abstract. The paper outlines the game preconditions of artistic creativity of the artist Valera Cherkashin (Valery T. Cherkashenko, was born 1948 in Lipty village, Kharkiv region, USSR) during the 1960s–1980s, as well as the first period of his collaboration with Natasha Cherkashin (Natalia S. Polyakova, born 1958 in Damascus, Syria). From the first half of the 1960s to the 1980s, V. Cherkashin organized a number of art events in Kharkiv, using elements of Soviet and Western mass culture. Cherkashin’s artworks blur the boundaries between traditional genres and styles in the visual arts. While experimenting with the art form, Cherkashins in addition to the language of art action have been using the language of photography, of cinema, painting, graphics and video. Artists continue to create art in different media. Currently, Cherkashin’s artworks are in the collections of the leading museums and corporate collections around the world. The aim of the research is to reveal the ontological, methodological and axiological bases of Cherkashin’s artistic creativity. During the analysis the playing preconditions in Cherkashins’ creativity. Feelings of tension and joy, as well as sense of otherness are inherent in all the artistic work of the Cherkashins. V. Cherkashin creates a new conceptual meaning—the image of the “other” in the early photographic series of 1965–1966 and the image of a social outcast who is between two worlds in 1972. During Cherkashin’s play, the seriousness is eliminated, it becomes funny. The funny side of Cherkashins’ artworks is rooted in harmless nonsense. Artists turn ideological and verbal codes and images into “funny nothing”. Joyful life-affirming laughter in the Cherkashins’ works is the second “actor,” along with the ‘new plasticity.’ Biographical, conceptual, descriptive-phenomenological methods of analysis, comparative studies and hermeneutics were used during the research.

Keywords: game, game subject, rules of the game, art action, staged photography, self-portrait, photographic series, happening, performance, ready-made, Cherkashin collages, “new stretch / new plasticity,” “Total Photography,” artworks by V. and N. Cherkashin, E. Pavlov, B. Mikhailov; Cherkashins Metropolitan Museum.