

канона («Улисс» Д. Джойса в постановке Е. Каменьковича). Прозаическое слово изначально не равно слову драматическому, оно наделено особой художественной структурой, и в этом ракурсе оно более поэтично. Таким образом, сегодня можно говорить об определенной «поэтизации», возникающей в современном театре. Поскольку поэтическая речь предельно условная, «искусственная», то здесь мы обращаемся к вопросу, актуальному еще для начала XX века: каким должно быть слово в «искусственных» условиях?

В современном театре драма претерпевает значительные трансформации: постмодернистский подход отменяет диктатуру смысла в современной драме. Принцип бессобытийности, заданный еще А. Чеховым или С. Беккетом, активно развивается в так называемой «новой драме» и требует перемен в постановочных подходах, и, соответственно, перемен в подходе к звучащему слову (не этим ли объясняется возросший сегодня интерес к «читкам» – желанием зрителей именно *слышать* пьесу). Таким образом, вновь возрастает интерес к звучанию слова – к «звукодействию». На практике эти перемены выражаются в деконструкции сценического слова. Деконструируются в первую очередь определенные А. Петровой «основные особенности современной сценической речи»: разговорность, нормативность, выразительность, речевая характеристика образа, действенность. Возникает особая игра с основными выразительными средствами речи: интонацией, паузой, ударением, темпоритмом. Показательно в этом отношении описание спектакля «Я... Она... Не Я и Я...» А. Янковского: «Гам, где у Клима была всепоглощающая пауза, у Янковского – много слов. Несмотря на обилие текста, театр, который мы видим, – невербальный театр. Актер в «Я... Она...», это особенно явно, произносит громадное количество текста на большой скорости, с невероятной энергией и почти на одном дыхании. Он – а вслед за ним и мы – перестаем акцентировать что-либо конкретное из этого текста, и тогда сами собой в сознании остаются главные мотивы, волнующие автора пьесы Клима и, очевидно, создателей спектакля» [6]. Определенным примером деконструкции слова может стать и спектакль «Скрипка Ротшильда» К. Гинкаса, в котором нет привычных разговорных интонаций, а естественные связи речевых тактов разрывает обилие пауз и частые смысловые ударения; знакомые смысловые связи в тексте разрушаются, и возникает новый смысловой строй. В приведенных примерах значение фабулы уменьшается, режиссеры стремятся не столько к подтексту, сколько к созданию надтекста – «метафизического смысла происходящего, особого внеличного символического потока, из которого действующие лица черпают свои настроения, состояния, предчувствия» [5, с. 116].

Подводя итог, можно сказать, что в современном речевом искусстве возникает особый интерес к паравербальным фонационным средствам выразительности (акустическим явлениям, сопровождающим или замещающим звуки речи: темп, высота, громкость, скорость, тембр, ритмичность, паузы, интонации, вздохи и др.), когда порой доминирующим становится не слово, а сам звук, речь обретает музыкальные свойства. В классическом упражнении, которое К. Станиславский называл «таратарование», актеры вместо слов произносили фразы на «тарабарском» языке. Однако под звукодействием не следует понимать «тарабарщину», когда звук замещает собой слово. Скорее здесь звук следует воспринимать как образно-эмоциональное средство воздействия, создающее атмосферу и особый надтекстовый смысл.

Список литературы:

1. Васильев, Ю. Сценическая речь: восприятие – воображение – воздействие. Вариации для творчества: учеб. пособие / Ю. Васильев. – СПб.: СПГАТИ, 2007. – 432 с.
2. Васильев, Ю. Сценическая речь: ощущение–движение–звучание. Вариации для тренинга: учеб. пос. / Ю. Васильев. – СПб.: СПГАТИ, 2005. – 342 с.
3. Выготский, Л. Психология искусства / Л. Выготский. – Минск: Современное слово, 1998. – 480 с.
4. Золотухин, В. Жест – трамплин слова. Конструкции речи в театре Мейерхольда / В. Золотухин // Лекториум [Электронный ресурс]. – 2019. – Режим доступа : <http://nov-stil37.ru.net/v/66748>. – Дата доступа : 25.03.2020.
5. Кухта, Е. Надтекст / Е. Кухта // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю: Выпуск II / сост. С. Бушуева, А. Варламова, Н. Таршис; ред. А. Варламова. – СПб.: Лань, 2010. – С. 116–117.
6. Матвиенко, К. One way ticket / К. Матвиенко // Петербургский театральный журнал [Электронный ресурс]. – 2002. – № 1 [27]. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/27/the-petersburg-prospect-27/one-way-ticket/>. – Дата доступа : 28.03.2020.
7. Петрова, А. Сценическая речь: учеб. пособие / А. Петрова. – М.: Искусство, 1982. – 191 с.
8. Станиславский, К. Моя жизнь в искусстве / К. Станиславский. – М.: Вагриус, 2000. – 448 с.
9. Ходасевич, В. Заметки о стихах / В. Ходасевич // Проект «Собрание классики» Библиотеки Мошкова [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа : http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0035.shtml. – Дата доступа : 01.04.2019.

Олег Хартанович

ТРАНСФОРМАЦИЯ АУТЕНТИЧНЫХ ВИДОВ НАРОДНЫХ РЕМЕСЕЛ В ИНСТАЛЛЯЦИЯХ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

Oleh Hartanovich

TRANSFORMATION OF AUTHENTIC TYPES OF FOLK CRAFTS IN THE INSTALLATIONS OF BELARUSIAN ARTISTS

В статье рассматриваются вопросы использования аутентичных видов народных ремесел в творчестве современных художников Беларуси на примере инсталляций Артура Клинова.

The article discusses the use of authentic types of folk crafts in the works of contemporary artists, using the installations of Arthur Klinov as an example.

Сегодня художественным творчеством занимается масса профессионалов и любителей. Широта их интересов включает в себя занятие как народными промыслами, так и академическим, а также актуальным искусством. Ряд школ, студий, а также имеющих в продаже издания по ремеслам, академическому рисунку и живописи, в основном, удовлетворяет их спрос. Однако

учебников по современному искусству, его теории, как и обучающих ему центров, недостаточно. Цель данной статьи – раскрыть некоторые трансформационные процессы и явления, происходящие в области современного искусства.

Ткачество, резьба и роспись по дереву, кузнечное дело, соломоплетение, гончарство – ремёсла, издавна характерные для Беларуси. Они – неотъемлемая часть её традиций и быта. Сегодня аутентичные ремёсла занимают неизменно важное место, как и много веков назад. Однако технический прогресс вносит свои коррективы как в процесс создания изделий, выполненных ранее вручную, так и в отношении людей к самим предметам обихода. Индустриальное производство, с одной стороны, обеспечивает удовлетворение массового спроса, с другой – делает предметы обезличенными, не наполненными жизненными силами и энергией мастера. Изделие, созданное промышленным способом, теряет свою ценность и ведет к утрате связей между производителем и потребителем. Эпоха стандартизации приводит к забвению народных ремёсел. Пришло время, когда аутентичные промыслы являются лишь элементом культурного наследия и традиции. Во время глобализации традиционные формы самовыражения обретают большую значимость, так как являются способом определения идентичности. Обращение к культурным традициям и космогоническим представлениям предков – один из основных источников для вдохновения и творчества.

В данном контексте можно выделить 2 способа художественной самореализации: в первом примере обнаруживаем прямое заимствование форм и образцов прошлого с перенесением и сохранением их в современной действительности; второй пример демонстрирует явное переосмысление, трансформацию традиций и создание на её основе новых художественных образов. Примеры наглядно показывают различное отношение к народным традициям. Первый нацелен на сохранение аутентичности, второй демонстрирует развитие и применение ремесел в художественном творчестве.

Проследим процесс использования белорусскими авторами аутентичных традиций в художественной практике инсталляций. Инсталляция (англ. installation – установка, размещение, монтаж) – форма современного искусства, представляющая собой пространственную композицию, созданную из различных готовых материалов и форм (природных объектов, промышленных и бытовых предметов, фрагментов текстовой и зрительной информации) и являющую собой художественное целое. Вступая в различные неординарные комбинации, вещь освобождается от своей практической функции, приобретая функцию символическую. Смена контекстов создаёт смысловые модификации, игру значений. Габарит инсталляций варьируется от предельно малого, куда можно только заглянуть одним глазком, до нескольких залов в крупных музеях. Инсталляция, в отличие от картинной плоскости и единичных объектов, делает акцент на создании интерьерного пространства [2].

Инсталляции можно подразделить на три основных типа: 1) сюжетно-повествовательные; 2) объектно-предметные (имитации научных лабораторий, реальных и псевдореальных бытовых и музейных интерьеров); 3) зрительно-визионерские (делают акцент на созерцание некоего изображения или сооружения; это инсталляции, которые в основном связаны с использованием газет и рисованных изображений) [2]. Отличительной чертой инсталляции от других видов искусства является применение разнообразных материалов. В инсталляции используются как обычные материалы (дерево, металл, бумага, камень, ткань, керамика), так и абсолютно необычные: созданные с помощью высоких технологий; изделия, переработанные в сырьё, из частей целого оборудования и так далее. При создании инсталляции художник не имеет никаких границ в выборе материала для воплощения своего замысла [2].

Инсталляция как вид искусства имеет долгую историю: её древними предшественниками можно считать различные сооружения алтарного типа внутри культовых сооружений. Теоретические же основы были заложены в эпоху авангарда – в начале XX в. Первым прообразом современных инсталляций считается *Merzbau*, выстроенный в 1920-х гг. К. Швиттерсом. Название возникло при соединении слов *Vau* (конструкция, строение, нора, берлога) и *Merz*, вычлененного из слова *Kommerzbank* (коммерческий банк). Объект представлял собой помещение в процессе постоянного становления и создавался как скульптура, объемы которой увеличивались и постепенно заняли всю мастерскую художника. Предтечей современных инсталляций считаются и пластико-динамические комплексы футуриста Дж. Баллы – подвижные конструкции из проволоки, картона и глянцевой бумаги и ре-ди-мейд М. Дюшана. Второй выпуск журнала «*The blind man*» описывал споры известных дадаистов (Б. Вуд, В. Аренсберга), относительно того, можно ли считать работу Дюшана искусством. Б. Вуд отметила следующее: «Не имеет значения, сделал ли Мистер Мутт (Дюшан) фонтан своими руками или нет. Он выбрал именно его. Он взял непримечательный предмет обихода и расположил композиционно так, что с новым названием и под новым углом зрения пропало его старое утилитарное назначение, сформировав тем самым новое понимание объекта» [*The Blind Man, Vol. 2, 1917, p. 5.*]. В своих «произведениях» М. Дюшан стремился уйти от визуального восприятия, «восприятия сетчатки», как он это называл, к чисто интеллектуальному, или «церебральному» восприятию.

В СССР инсталляций возникли в 1970–1980-х гг. Особо выделяется работа В. Комара и А. Меламида «Рай» (1973), занимавшая целую квартиру. «Рай» был заполнен самодельными и готовыми символами мировых и вымышленных религий. Первые пространственные инсталляции выполнила И. Нахова («Комнаты», 1984), представлявшие собой проекты иллюзорной архитектуры в обычной квартире. Наиболее оригинальный вариант инсталляции создал И. Кабаков – в комнате были развешены предметы с привязанными к ним записками: «16 веревок» (1986), «10 персонажей» (1988), «Красный вагон» (1991). Каждый художник вкладывал в свою работу определённый смысл и пытался что-то донести до зрителя [2].

Среди белорусских художников выделяется когорта экспериментирующих с созданием пространственных композиций и ориентированных на традиционные ремёсла: А. Клинов, П. Войницкий и В. Мацкевич, В. Тимашов и П. Пирогова, С. Баранковская и Т. Маклецова-Яковлева, Е. Ободова, Х. Высоцкая и др. Каждый из них работает в технике народных промыслов (соломоплетение, лозоплетение, металлообработка, ткачество) и создаёт артефакты, наполненные авторским содержанием и образами.

Рассмотрим творчество А. Клинова, проявившего интерес к традиционному для белорусов материалу – соломе и активно использующего его в своих произведениях. Проекты с соломенными арками и интерьерами А. Клинова «Сладкая соломенная жизнь», «Соломенная Империя», «Тайная жизнь соломы» на протяжении последних лет увидели в Бонне, Марселе, Страсбурге, Вильнюсе и Минске. Они же были использованы в первом белорусском мистическом триллере «Масакра», снятом в 2010 году режиссером А. Кудиненко на студии «Беларусьфильм». Инсталляция «Тайная вечеря» была представлена на 54-й Венецианской биеннале в 2011 г. [3].

Первым масштабным произведением из соломы стала инсталляция «Экологическая жизнь» (2001). Композиция представляла собой собранную из соломы комнату с типичным набором мебели: одной или двумя кроватями (на них в расслабленной позе, лёжа на спине, «отдыхают» соломенные фигуры мужчины и женщины), шкафом, окном, тумбочкой, торшером, аквариумом, креслом, пианино

и т. д. Впервые инсталляцию показали в 2001 г. на выставке в г. Флиссингене (Нидерланды). С 2002 г. в десятках вариаций комната появляется на выставках в Щецине (Польша), Марселе (Франция), Вильнюсе (Литва), Киеве (Украина), Остберверне (Германия) и др. под концептуальным и менее «зелёным» названием «Сладкая соломенная жизнь» [4].

Идея использовать солому в качестве материала для инсталляций появилась у художника ещё в 1990-х. Тогда для проекта «Смерть пионера-3» (галерея «Шестая линия», Минск, 1996) им был изготовлен самый первый соломенный объект – «Катафалк «Крыжачок»». В его описании А. Клинов кажется особенно очарованным свойствами «американской соломы», специально привезённой из д. Америка Могилёвской обл.: «Вытанчанасць формаў, зграбнасць, даступнасць матэрыялу ў спалучэнні з экалагічнай чысцінёй робяць гэтую мадэль найбольш прэспэктыўнай у дадзенай калекцыі» [1]. Возвращение к этому материалу и полноценный «выход в пространство» произойдёт 5 лет спустя и проявится в рождении первой «комнаты» – уже не отдельного объекта, а тотальной инсталляции, предполагающей «включение зрителя внутрь себя». Взаимодействие с публикой в проектах этого этапа предполагает погружение в атмосферу созданных из соломы комнат: на посетителей влияет не только внешний вид предметов, но и особенная аура, настроение; значение имеет и характерный для соломы запах. Художник предлагает в какой-то степени ощутить себя гостем чужого дома, «прожить» формат «белорусского счастья». Некоторые инсталляции (в частности, экспозиция, отданная под «Сладкую жизнь» в Щецине) занимали до 40 м² [1].

Художник называет 2 причины интереса к соломе: практическая и концептуальная. Первая связана с доступностью и дешёвизной материала, вторая – с её символическими (в том числе культурно обусловленными) коннотациями. А. Клинов поясняет, что солома была выбрана им изначально из-за того, что он устал терять после зарубежных выставок свои арт-объекты. Лёгкость работы с этим материалом автор видит не только в создании из него скульптур и предметов, но и в лёгкости избавления от них. Каждая из инсталляций имеет ограниченный срок жизни: все собранные для выставок произведения сжигаются или другим образом уничтожаются автором. Исключение – самая популярная инсталляция из «соломенного цикла» – «Тайная вечеря», представленная в павильоне Беларуси на 54-й Венецианской биеннале. Кроме Венеции, она была показана на фестивале «Дах-11» в интерактивном взаимодействии с проектом О. Сазыкиной «Зелень прёт!!!» (2010, Дворец искусств, Минск), в буквальном смысле «проросшем» молодой травой через соломенный покров на глазах у мрачно созерцающих это чудо таинства перерождения «големов» [1]. О судьбе серии «Сладкая соломенная жизнь» художник сказал: «Уничтожение работ после выставки – моя принципиальная позиция. Этим актом я также хочу продемонстрировать, что современное искусство сегодня ничего не стоит. Это надутельство и фикция! И чтобы довести эту идею до практического воплощения, я создаю «разовые» объекты, которые после экспонирования подлежат уничтожению. Эта серия – об одноразовой жизни и ничтожности бытия» [1].

Ещё один символический момент, касающийся сути соломы, как материала артефактов на «сцене повседневности», прописан в тексте к «Сладкой соломенной жизни» – «серии инсталляций, приглашающих зрителя в странное измерение, изучающее соломенный симулякр реальности» – где о ней говорится как об одновременно «источающей золотые оттенки славы» и «представляющей собой пыль, продукт распадающейся материи, равно как и все вещи, расположенные по ту сторону Реальности» [4]. И в этом моменте двойственности – отражение характеристики как самого А. Клинова, так и (по его мнению) ситуации с белорусским «стилем жизни» вообще [1].

С момента появления первой соломенной работы («Катафалк «Крыжачок», 1996) и до последней крупной инсталляции («Тайная вечеря», 2012) концептуальный язык А. Клинова, несомненно, прошёл ряд трансформаций, причём, конечно, дело не только в масштабе и движении в сторону абстрактных и многослойных высказываний. Переосмыслению подверглось прочтение свойств соломы: как материала, отсылающего к традиционной белорусской культуре; как субстанции, одновременно сочетающей в себе характеристики живого и мёртвого; её недолговечность и абсурдность при использовании для создания монументальных конструкций. Солома оказалась прекрасным средством передачи фирменной авторской иронии, критики, направленной на: пассивность белорусов, мещанство, способность довольствоваться малым («Сладкая соломенная жизнь»); мнимое могущество советской империи, её тривиальную природу («Соломенная империя»); положение дел в официальном белорусском искусстве и культуре (кейс участия «Тайной вечера» на Венецианской биеннале). Но главная в соломенном цикле А. Клинова именно «Сладкая соломенная жизнь» – яркий, самобытный проект, представляющий попытку переосмысления национальных фольклорных мотивов – обыгрывая последние в духе классицизма, художник тем самым демонстрирует утопический характер традиции [1].

Интерес автора, занимающегося поиском новых форм художественной выразительности, направленных к аутентичным традициям, является неотъемлемой частью естественного развития искусства. Новизна и преемственность определяют направление и дают почву для развития различных видов творчества. В силу объективных причин новизна всегда вызывает некоторое сопротивление. Необходимо изучать и обучать всему новому – только тогда любая форма творчества сможет активно развиваться.

Список литературы:

1. Бубич, О. Артур Клинов : цикл инсталляций «Сладкая соломенная жизнь», 2001–2004 / О. Бубич [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://zbor.kalektar.org/20/>. – Дата доступа : 29.03.2020.
2. Инсталляция : новая реальность. Материалы IV Международной студенческой научной конференции (15.02–31.03.2012) // Российская Академия Естественных наук [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://scienceforum.ru/2012/article/2012002495>. – Дата доступа : 27.03.2020.
3. Мирошников, М. Национальный павильон Республики Беларусь на 54-й венецианской биеннале (2011). Соломенная «тайная вечеря» Артура Клинова / М. Мирошников [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://artkurator.com/articles/Klin_ru.html. – Дата доступа : 28.03.2020.
4. Artur Klinau official site, Sweet Straw Life / 2002 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : arturklinau.com. – Дата доступа : 28.03.2020.

Виола Казанина

**ВСЁ НОВОЕ – ЭТО ХОРОШО
ЗАБЫТОЕ СТАРОЕ**

В статье рассматривается мода, которая как скоротечное явление быстро меняется, но у человека всегда есть возможность её обогнать, ибо цитата французского литератора Жака Пеше (1758–1830) гласит, что «всё новое – это хорошо забытое старое».