

1. *Борев, Ю. Б.* Эстетика : учебник / Ю. Б. Борев. – М. : Высш. шк., 2002. – 511 с.
2. *Дрожжина, Н. В.* Музыкальное искусство эстрады как социокультурный феномен / Н. В. Дрожжина // Вестник ХДАДМ. – 2008. – № 15. – С. 41–48.
3. *Каверин, Ф. Н.* Режиссура на эстраде / Ф. Н. Каверин // Эстрада: Что? Где? Зачем?: статьи, интервью, публикации. – М. : Искусство, 1988. – 337 с.
4. *Каган, М. С.* Морфология искусств : учеб. пособие / М. С. Каган. – М. : Юрайт, 2018. – 388 с.
5. Краткий словарь по эстетике : кн. для учителя / под ред. М. Ф. Овсянникова. – М. : Просвещение, 1983. – 223 с.
6. *Кузнецов, Е. М.* Из прошлого русской эстрады / Е. М. Кузнецов. – М. : Искусство, 1958. – 368 с.
7. *Лобанов, А. П.* Когнитивная психология образования / А. П. Лобанов, Н. В. Дроздова. – Минск : РИВШ, 2016. – 134 с. – (Серия «Когнитивные практики»).
8. *Медушевский, А. Н.* Когнитивно-информационная теория как новая философская парадигма гуманитарного познания / А. Н. Медушевский // Вопросы философии. – 2009. – № 10. – С. 70–92.
9. *Сизанов, А. Н.* Методика преподавания психологии. Практикум : учеб. пособие / А. Н. Сизанов. – Минск : РИВШ, 2019. – 140 с. : ил.
10. *Шароев, И. Г.* Режиссура эстрады и массовых представлений : учебник для студентов театр. высш. учеб. заведений / И. Г. Шароев. – 2-е изд., перераб. – М. : ГИТИС, 1992. – 434 с.

*О. В. Хартанович, преподаватель
кафедры народного декоративно-
прикладного искусства
Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

ЖАНР ИНСТАЛЛЯЦИИ – УНИКАЛЬНАЯ ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ ИСКУССТВЕ

Посещая художественные выставки в галереях Беларуси, чаще всего мы видим традиционные формы художественного высказывания. К ним, конечно же, относятся живописные полотна, скульптуры, декоративно-прикладные изделия и фотографии. Большой редкостью в экспозициях являются произведе-

дения в жанре инсталляции. Даже на больших коллективных выставках, таких как «Осенний салон», «Биеннале», «Арт-Минск», можно встретить единицы подобных произведений. Сложившаяся ситуация вызывает ряд вопросов, требующих определенных исследований.

На экспозициях, перечисленных выше, за последнее время свои инсталляции продемонстрировали Сергей Белоокий («Хлеб Наш Насущный», «Витраж-АТ»), Светлана Баранковская и Татьяна Маклецова-Яковлева («Белый шум»), Людмила Христесева («Ты – моя сестра»), Павел Войницкий и Евгений Рагозин («НЕхта/НХто»), Розалина Бусел («Изоляция»), Мария Романовская и Роман Волознев («Портреты, которые звучат»), Ольга Пранкевич («Куклы») и др. Все проекты разнообразны как в техническом исполнении, так и в смысловом наполнении. Есть в них и нечто общее – это, прежде всего, глубокое понимание и внутреннее, осмысленное проникновение в тему, а еще, конечно же, непосредственная работа с пространством как основным художественным средством инсталляции [2].

Все упомянутые выше авторы работают с традиционными материалами, которые они использовали, получая классическое образование в художественных заведениях страны: керамикой, текстилем, стеклом, деревом. Расширяя возможности воплощения своих идей, художники также экспериментируют с сочетанием различных материалов и технологий. Для создания определенной среды, состояния, настроения в композицию активно включаются звук и свет. Подобный подход вынуждает зрителя оказаться в атмосфере, активно воздействующей на несколько органов чувств, максимально погружающей в замысел автора. Но все же главным в инсталляции остается пространство. Оно организует всю композицию и приглашает реципиента стать ее частью. Перемещаясь в пространстве, можно рассмотреть объекты с различных ракурсов, под иным углом зрения, открывая для себя нечто новое. При этом зритель перестает быть сторонним наблюдателем, становясь непосредственным участником события.

Инсталляции, как и многие направления современного искусства, в силу своей необычности и индивидуальности сопровождаются пояснительным текстом, что позволяет зрителю лучше понимать замысел художника. Такой подход помогает

аудитории вступить в диалог с автором и дает возможность легче воспринимать произведение, а также сглаживает реакцию отторжения из-за возможного первоначального недопонимания.

Рассмотрим фрагмент показательного примера нарратива, в котором для лучшего понимания инсталляции «Белый шум» авторы Светлана Баранковская и Татьяна Маклецова-Яковлева разместили свои пояснения рядом с названием работы. В тексте затронуты аспекты жизни, связанные с перенасыщенностью и хаосом информации, порождающей глобальный шум фальшивых новостей, который скрывает правдивые интонации. Художницы своим проектом стремятся подсказать, как найти и сохранить себя при помощи искусства, не утонув в хаотичности сигналов.

Авторы проекта, осознавая тысячелетнюю монополию на исполнение визуализаций в различных видах и жанрах искусства, а в наши дни и тотальное тиражирование, предлагают сделать информацию средством выражения.

По их задумке проект «Белый шум» затрагивает целый ряд вопросов, которые зритель способен решить как соавтор, перемещаясь от слоя к слою в глубину смысла, совершая свои открытия.

Созерцая текстильные полотна, выполненные в уникальной технике, в структуру которых входят газетные тексты и бумажные рукописи, мы невольно прочитываем основную идею – «нет ничего более ненужного, чем вчерашние новости, и нет ничего более вечного, чем переплетение основы и утка».

В тексте, сопровождающем экспозицию, сообщалось: «Гобелены выполнены в интеллигентных оттенках серого. Достигается тонкая нюансная градация путем исполнения в каждом из них разных материальных информационных носителей – газет. Прозрачные сетки текстильных полотен протканы обрывками рукописных текстов и имеют более широкую градацию оттенков – от белого до почти черного (от чистого листа до черно-серой копировальной бумаги из пишущих машинок). Отходы коммуникации и их преобразование в высокое искусство гобелена (по сути, королевское искусство, которое по недоразумению зависло в эпохе модернизма) становятся новыми смыслами, исполненными в авторской технике из тек-

стов прошедшей эпохи. Насыщенность структуры полотен настолько велика, что не требует никакого изображения. Тем более что это еще и абсолютный гиперреализм белого шума на экране. Присутствие автора здесь обозначается только его подписью. В квадратных полотнах отсылка к разным источникам – от кривичских знаков до черного квадрата Малевича и собственно носителя информации – пикселя. В вертикальных полотнах, задающих ритм экспозиции, набираются строки новых текстов.

При развеске ни одно полотно не крепится к стене. Каскадное размещение: подобно волнам современного потока информации, каждое следующее полотно закрывает собой предыдущее. А через просветы вертикалей просматриваются измененные тексты, раскрывая новые оттенки смыслов. Границы созданного полотна, таким образом, расплываются, обогащаются тенями, создавая еще какое-то количество материальности. При наличии технических возможностей этот проект может быть обогащен проецированием на него видеоряда и звука белого шума с абсолютным чудом квантовой волны для создания эффекта объемной оптической иллюзии. И это уже иная модель мира, в центре которого не предмет, а пространство, свет, виртуальная подвижная реальность и ирреальность, абсолютный диалог автора и зрителя».

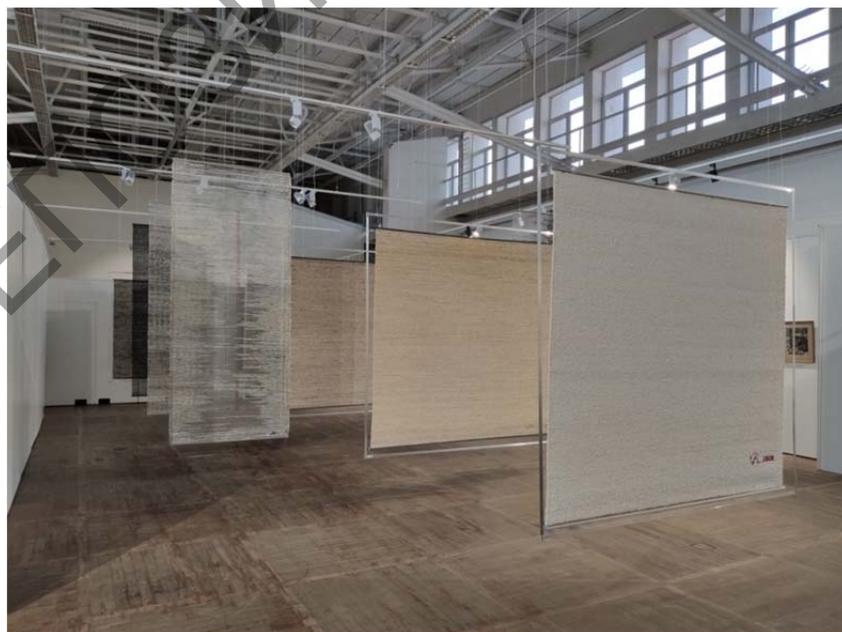


Рис. 1. С. Баранковская, Т. Маклецова-Яковлева. Белый шум



Рис. 2. С. Бранковская, Т. Маклецова-Яковлева. Белый шум (фрагмент)

В одном произведении сочетаются различные виды искусства: декоративно-прикладное, видео-арт, музыка и литература. Это характерно не только для инсталляции, но и для современного искусства в целом. Таковы признаки постмодернизма, отражающие размывание границ между жанрами и видами и перемещающие их в мультимедийное пространство.

Углубляясь в проблематику данного жанра, нельзя обойти стороной и нехудожественные аспекты данного явления. Как правило, чаще всего инсталляция занимает большое пространство на выставочной площадке. Отсюда следуют некоторые проблемы: поиск нужного, максимально пригодного помещения; дальнейшее перемещение и экспонирование произведения в других выставочных пространствах и сопряженная с этим некоторая трансформация инсталляции; вопрос закупки, связанный с дальнейшим хранением или экспозицией; проблема утилизации в случае отсутствия спроса. Также очень важно, что окружает инсталляцию. Ведь посторонняя отвлекающая информация в виде картин, скульптур и иных объектов лишает зрителя полноты погружения. Отсюда следует, что для больших инсталляций лучше подошло бы отдельное помещение [1]. В данный период времени видно, что художники, создавая свои работы, вынуждены учитывать и помнить об упомянутых проблемах, т. к. чаще всего идеальных условий не бывает. Вероятно, все вышеперечисленное является причиной того, что произведения данного жанра на выставках мы встречаем редко.

1. Инсталляция: новая реальность [Электронный ресурс] // Студенч. науч. форум – 2012 : материалы IV Междунар. студенч. науч. конф., Москва, 15 февр. – 31 марта 2012 г. – Режим доступа: <https://scienceforum.ru/2012/article/2012002495>. – Дата доступа: 27.03.2020.

2. Кабаков, И. О тотальной инсталляции / Илья Кабаков. – М. : Kerber. – 2008. – 288 с.

*Цзя Вэй, соискатель
ученой степени кандидата наук
Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

ПАРАДИГМА И СОВРЕМЕННАЯ СТРУКТУРА ИССЛЕДОВАНИЙ КОМПАРАТИВНОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ БЕЛАРУСИ И КИТАЯ

В условиях многополярности мира, экономической глобализации, культурного разнообразия и информатизации общества многообразный, неоднородный и трансграничный характер развития современного искусства весьма затрудняет исследования в данной области, а прежние консервативные методы исследования показали свою несостоятельность. Как раз в этот исторический момент происходит зарождение компаративного искусствоведения как новой научной отрасли. Китайские ученые Пэн Цзисян [5, с. 118–120], Ли Бэйлей [6, с. 133–138], белорусские ученые В. П. Прокопцова [3, с. 18–22], Н. А. Агафонова [1, с. 40–46] и другие достигли значительных успехов и накопили богатый опыт в области становления компаративного искусствоведения как научной дисциплины и соответствующей научно-практической деятельности. Однако данная дисциплина до сих пор не смогла привлечь внимание основной части искусствоведческого научного сообщества. В настоящий момент общепризнанные полноценные методы и парадигма ее исследования остаются несформированными.

На рубеже XX–XXI вв. профессор В. П. Прокопцова впервые употребила термин «компаративное искусствоведение» [2, с. 3–5] в отношении нового направления в рамках комплексных исследований. Она определила компаративное искусствоведение как категорию ряда гуманитарных наук: филосо-