



Собрание эссе о ключевых произведениях белорусского современного искусства

09.01.2018

Ольга Бубич

*Артур Клинов:
цикл инсталляций
«Сладкая соломенная жизнь»,
2001 – 2004*

ZBOR #20

Ольга Бубич рассказывает о цикле инсталляций Артура Клинова «Сладкая соломенная жизнь» (2001 – 2004) и других произведениях художника с использованием соломы.



© – Артур Клинов, инсталляция «Экологическая жизнь. Не курить — II», выставка SYBARIS. Baltic Contemporary Art Biennale, Национальный музей, Щецин, Польша

О произведении:

Автор: Артур Клинов

Название проекта: цикл тотальных инсталляций «Сладкая соломенная жизнь»

Даты создания первых произведений серии: 2001, «Экологическая жизнь. Не курить — I», Флиссинген, Нидерланды

2001, «Экологическая жизнь. Не курить — II», Щецин, Польша

2002, «Сладкая соломенная жизнь», Вильнюс, Литва

2003, «Сладкая соломенная жизнь», Марсель, Франция

2004, «Сладкая соломенная жизнь», Киев, Украина

Материал: металлический и деревянный каркас, солома

Размеры произведения: в среднем 6 на 5 метров (в зависимости от пространства)

Ассистент: скульптор Андрей Воробьев

Местонахождение произведения сегодня: все версии «Сладкой соломенной жизни», согласно замыслу художника, подлежат уничтожению по окончании выставок, в рамках которых они были продемонстрированы

Список выставок, в рамках которой данное произведение было продемонстрировано: 2001, «Экологическая жизнь. Не курить», Флиссинген, Нидерланды

2001, SYBARIS, Baltic Contemporary Art Biennale, Национальный музей, Щецин, Польша

2002, 8th Baltic Triennale of International Art, Centre for Contemporary Art, Вильнюс, Литва

2003, Sweet Straw Life, RLBO Gallery, Марсель, Франция

2004, Balota Empire, Centre for Contemporary Art, Украина

Ключевые статьи, в которых упоминается произведение: Жбанкоў М. Kłinau. Праект у пошуках аўтара // Артур Клінаў. Калекцыя Партызана. Мн., 2009

Для белорусской культурной среды Артур Клинов играет роль своеобразного локального человека возрождения. На «фронте актуальной (а не парадной) отечественной культуры» его фигура, по мнению критика Максима Жбанкова, стоит в одном ряду с такими «одинокими героями» её «авангарда и отчаяния», как Валентин Акудович, Лявон Вольский, Адам Глобус, Игорь Бобков, Игорь Кашкурович и Алесь Пушкин [1]. Однако, в отличие от названных персонажей, творческие усилия Артура Клинова сосредоточены далеко не в единственной плоскости.



Артур
Клинов

Артур Клинов – активный участник «*нонконформистских*» 1980-х, основатель одной из первых неформальных арт-группировок Беларуси, сообщества «БЛО» (1987–1990), писатель, автор романов «Мінск. Горад Сонца» (2006) / «Малая падарожная кніжка па Горадзе Сонца» (2007), «Шалом» (2011) и «Шклатара» (2013) (часть произведений [2] была переведена на иностранные языки и удостоена международных премий), концептуальный художник, представивший Беларусь на 54-й Венецианской биеннале (2012), акционист, сценарист и художник-постановщик (фильмы «Масакра», 2010; *Hard Reboot*, 2014), создатель и редактор журнала *pARTisan* (с 2002), а с недавнего времени – и идеологический лидер первой в Беларуси арт-деревни Каптаруны [3].

Сам Клинов свою «многогранность» объясняет в интервью portalу *Art Aktivist* следующим образом: «Мне всегда было интересно ввязываться в нечто новое, осваивать новую сферу, даже порой не владея технологией. Но любое творчество строится на одних и тех же законах композиции, гармонии, равновесия. Поэтому если ими владеешь, то сможешь применить в любом деле» [6].

Жизнь в стиле «сладкой соломы»

В творчестве Артура Клинова как концептуального художника можно выделить несколько этапов: если в 1990-е он работает в основном с объектами и инсталляциями (например, «Смерть пионера – 3», 1995, «50 ведер – шедевров мирового искусства», 1997–1999, «Тексты», 1997–1999, «Колумбарий мировой литературы», 1998), то в начале 2000-х в отдельное направление оформляется интерес автора к работе с соломой. Именно она станет символическим общим знаменателем для ряда проектов, созданных в разных локациях как в Беларуси, так и за рубежом.

© – Артур Клинов, работы разных лет:



Инсталляция «Колумбарий. бар мировой литературы», 1998

Первым масштабным произведением из соломы стала тотальная инсталляция «Экологическая жизнь» (2001). Композиция представляла собой полностью собранную из соломы комнату с типичным набором предметов мебели: одной или двумя кроватями (на них в расслабленной позе, лёжа на спине, отдыхает соломенная пара фигур: мужчина и женщина), шкафом, окном, тумбочкой, торшером, аквариумом, креслом, пианино и т. д. Инсталляция была впервые показана в 2001 году на выставке в голландском городе Флиссингене. С 2002 года в десятках вариаций комната появляется на выставках в Щецине (Польша), Марселе (Франция), Вильнюсе (Литва), Киеве (Украина), Остберне (Германия) и др. под более концептуальным и менее откровенно «зелёным» названием «Сладкая соломенная жизнь» [4].

Идея использовать солому в качестве материала для создания 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 описании этого объекта к коллекции катафалков Клинов кажется особенно очарованным свойствами «американской соломы», специально привезённой из деревни Америка Могилёвской области: «Вытанчанасьць формаў, зграбнасьць, даступнасьць матэрыялу ў спалучэньні з экалагічнай чысьцінёй робяць гэтую мадэль найбольш пэрспэктыўнай у дадзенай калекцыі». Возвращение к этому материалу и полноценный «выход в пространство» произойдёт пять лет спустя и проявится в рождении первой «комнаты» – уже не отдельного объекта, а тотальной инсталляции, предполагающей «включение зрителя внутрь себя» [12]. Взаимодействие с публикой в проектах этого этапа предполагает погружение в атмосферу специально созданных из соломы комнат: на посетителей влияние оказывают не только внешний вид предметов, но и особенная аура, настроение; значение имеет и характерный для соломы запах. Таким образом 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 польском Щецине) занимали до 40 квадратных метров.



© – Артур Клинов, объект из серии «Смерть пионера – 3»: «Крыжачок», 1998

Над созданием таких крупных объектов Артур трудится не один. Вместе с ним деревянные каркасы мастерит, а впоследствии и оплетает соломой, художник из Могилёвщины, известный скульптор Андрей Воробьёв. Интересно, что пересечение творческих путей авторов происходит не только в области концептуального искусства. Недавно, выполняя большой государственный заказ от администрации Могилёва, Воробьёв изготовил две пары бронзовых львов для размещения на мосту через Днепр. Как утверждает в личной беседе сам Клинов, именно под этим мостом жил человек в написанном им романе «Шалом» и именно эти львы, согласно нарративным перипетиям писателя, затем исчезли в речных водах. Вымысел вплетается в реальность и даже, по сути, замещает его.

Художник называет две основные причины интереса к соломе: практическая и концептуальная. Первая связана с доступностью и дешевизной материала. Вторая – с её символическими (в том числе культурно обусловленными) коннотациями. Сам Артур Клинов поясняет, что солома была выбрана им изначально из-за того, что он устал терять после зарубежных коллективных выставок свои арт-объекты. Лёгкость работы с этим материалом автор видит не только в создании из неё скульптур и предметов, но и в лёгкости избавления от них. Каждая из пространственных 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» (2012), которая была представлена в павильоне Беларуси на 54-й Венецианской биеннале.

© – Артур Клинов, тотальная инсталляция «Экологическая жизнь. Не курить – I», Флиссинген, Нидерланды:



«Уничтожение работ из этой серии после выставки – моя принципиальная позиция, – отмечает в личной беседе художник. – Этим актом я также хочу продемонстрировать, что современное искусство сегодня ничего не стоит. Это надувательство 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».

Ещё один символический момент, касающийся сути соломы как материала для создания объектов на «сцене повседневности», пунктирно прописан в коротком авторском тексте к «Сладкой соломенной жизни» – «серии инсталляций, приглашающих зрителя в странное измерение, изучающее соломенный симулякр реальности» [7] – 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 видится отражение основополагающей характеристики как фигуры самого Клинова, так и ситуации в области белорусского «стиля жизни» вообще.

Критик Максим Жбанков в своём эссе, вошедшем в альбом, посвящённый работам художника (из серии «Калекцыя пАРТызана», 2008), называет Клинова «"супольным праектам" двух контекстов (западного и советского)», поясняя свою метафору следующим образом: «Есть два Клиновых: вывозной и здешний. И, соответственно, две линии жизни и успешности. За границей Клинов – конвертируемый евроартист, освоивший актуальные диалекты международного арт-рынка и способный грамотно вписаться в очередной выставочный проект. На родине иначе. Здесь Клинов – беззаконный одиночка, существующий в совершенно ином измерении, чем большинство локальных создателей и потребителей арт-продуктов. [...] Непредсказуемый Клинов выпадает из поля внимания конформной белорусской публики, пожизненно предпочитающей нафталиновый шик Шилова и Глазунова» [1].



© – Артур Клинов, тотальная инсталляция «Сладкая соломенная жизнь», Balota Empire, Centre for Contemporary Art, Украина, 2004

Двойственность же самой «соломенной истории» Жбанков видит в «эффективном жонглировании модными глобальными клише», а именно «"экологически чистым" культурным продуктом». Однако, рассматривая версии инсталляции в рамках серии, привязка к экологии кажется уместной лишь в отношении первой инсталляции («Экологическая жизнь. Не курить», Флиссинген, Нидерланды, 2001). Последующее изменение названия на «Сладкую соломенную жизнь» определённо смещает и ракурс художественного высказывания. В ней художника в меньшей степени интересует игра «в поиск гармонии с природой», теперь в центре его внимания – мнение о подходе белорусов к жизни в стране вообще.

© – Артур Клинов, тотальная инсталляция «Экологическая жизнь. Не курить — II», выставка SYBARIS. Baltic Contemporary Art Biennale, Национальный музей, Щетин, Польша:

≤ ≥ 1/4



Солома – мощный символ белорусской культуры, простой и доступный материал, который жители традиционной деревни использовали для решения широкого круга задач: соломой покрывали крышу, затыкали дыры хат для сохранения тепла в помещении, на мешках, набитых соломой, спали. Широкое применение высушенная и специальным образом обработанная солома имела и при изготовлении предметов народного творчества (например, оберегов или детских игрушек). Фактически её можно было бы назвать самым распространённым, исконно белорусским материалом – основой такого типа народного ремесла, как «объёмное соломоплетение». Сегодня этот материал также широко применяется при создании экзотической сувенирной продукции «на экспорт», часто откровенно низкого качества, переполняющей прилавки соответствующих отделов государственных магазинов.

Артур Клинов помещает солому (со всей её символической нагрузкой) в совершенно новый для неё современный художественный контекст: из неё он в буквальном смысле «создаёт» типичного белоруса в декорациях привычной ему повседневности. Это такой то ли Голем, то ли пациент доктора Франкенштейна, то ли Пинокио-Буратино, родившийся из фантазии художника. Известно, что Голем и ему подобные существа представляли собой персонажей, вечно разрываемых на части основным неразрешимым противоречием – борьбой полюсов самоидентификации: они постоянно метались в попытках определить себя то как человека, то как монстра. Соломенные белорусы Клинова – не исключение.

Персонажи цикла «Сладкой соломенной жизни», по сути, такие же големы, только вместо глины (дерева, отмерших человеческих тканей и т. д.) их тела сделаны из соломы – той самой простой и доступной, оказавшейся под рукой «белорусскости». Полярность человек/монстр в случае голема при перенесении в плоскость соломенных белорусов сменяется на оппозиции восток/запад, активное/пассивное. На самом деле примеров ситуаций, требующих от белоруса однозначного выбора (в том числе и выбора себя) – масса. И тот ответ, который пока можно «прочитать» в цикле инсталляций Клинова, очевиден. Фактически он уже проговаривается художником в названии.

© – Артур Клинов, тотальная инсталляция «Сладкая соломенная жизнь», 8th Baltic Triennale of International Art, Centre for Contemporary Art, Вильнюс, Литва, 2002:

≤ ≥ 1/6



«Сладкая жизнь» – метафора, увековеченная в одноимённом фильме Федерико Феллини, – этимологически восходит к

идиоматическому выражению из итальянского языка: *dolce vita*, или *dolce far niente* (дословно: «сладкое ничегонеделание»). И именно этим, судя по настроению и динамике ситуации в соломенной комнате, и занимаются големы Клинова. Во всех инсталляциях соломенный белорус со своей белорусской лежат на соломенных кроватях в окружении скромного соломенного быта с телевизором и тумбочкой. Они выбирают не выбирать.

Интересно рассмотреть также и авторское решение поместить действие «соломенной жизни» в декорации дома – символа, особенного для понимания белорусского искусства конца XX – начала XXI века. Исследовательница Ольга Копёнкина в статье «Белоруссия: Логика номоса» [13], цитируя «Трактат о номадологии» Ж. Делёза, проводит параллели между «бесконечно познаваемым «пространством индивидуальных событий» кочевника, которое каждый раз заново структурируется в зависимости от перемещения границ» и идентичностью партизана, существующей в белорусском художественном сознании. «Современное белорусское искусство пытается выработать в себе психологию кочевника-партизана и мигранта (в определении Делёза) одновременно, т. е. применять стратегии самоопределения через контекст и отстранение от него,» – пишет Ольга, приводя примеры минских и витебских выставок 1994–1995.

Один из проектов, которым в статье исследовательница уделяет более пристальное внимание, – «Партизанские галереи» (1994–1995) Игоря Тишина. Дом в частном секторе был выбран художником для трансформации в «хранилище партизанского фольклора» – экспозицию из вещей, картин и фотографий, «прорастающих» из среды. Ольга Копёнкина предлагает рассматривать его как «номос, перемежающееся пространство, выражающее суть художественного переживания белорусской территории, основанной на стратегии партизанского движения» [13]. Способ реализации данной стратегии в проекте – принцип территориализации и детерриториализации (Делёз), и его же можно использовать для интерпретации комнат из «Сладкой соломенной жизни» Артура Клинова.



© – Артур Клинов, тотальная инсталляция «Сладкая соломенная жизнь», RLBO Gallery, Марсель, Франция, 2003

С одной стороны, интерьер дома соломенных големов – типичен и узнаваем. С другой, выбранный для его создания материал – подчеркнуто непрочен. Солома, в чём-то идеальный «*номический*» материал, по определению не может ассоциироваться со строительством стабильной структуры: она гниёт, разносится ветром, с лёгкостью загорается. Любая солома есть экзистенциальная пыль. Соломенные стены способны создать лишь мифические, эфемерные границы – одновременно и очертить, и размыть понятие «*территории белоруса*».

Ещё один аспект, который можно рассматривать как концептуальную связку проектов Клинова и Тишина, – тема бездействия. Работы Клинова как бы продолжают серию Тишина «*Лёгкое партизанское движение*» (1997), которое критик *Таня Артимович* называет программным для истории современного искусства Беларуси [9]. В этом проекте художник демифологизирует образ советского образа партизана, выводя его в новый, культурный контекст и представляя как удачную метафору для определения «*андеграундного*» существования неофициальной культуры, в которой основной целью является (по мнению Клинова) не уничтожение системы, а «*физическое сохранение собственного культурного кода*» [11]. Комментируя впечатлившую его работу Тишина, на которой условный партизан изображён лежащим на круглом столе в пустой комнате с оружием в руках, сам Артур Клинов описывает её как передающее «*состояние внезапно остановившегося времени*» [10]: ощущение, которое четыре года спустя он сможет транслировать в своих тотальных инсталляциях безвременья мещанского быта.

Соломенные големы Клинова – носители бездействия, герои остановившегося времени. В отличие от партизана Тишина, который ещё может «*через минуту встать, прервать затянувшуюся паузу и выйти за магический круг, чтобы снова привести в движение заколдованное кем-то время*» [10], выбираться из соломенного рая у них желания нет. Клинов уже не верит в способность белорусов «*выйти из круга*»: декорации тишинского пустого дома сменились уютом, хоть и мнимым, недолговечным, соломенным. Возможная активность, акт осуществления выбора, сменяется иллюзией комфорта.

И если в своих ранних проектах (например, «*Палацы для птушак*» (2000), где Клинов изготавливает 2-3-метровые деревянные черные скворечники в виде флорентийских ренессансных или барочных окон) к мещанской имитации комфорта художник подходит с иронией, в «*Сладкой соломенной жизни*» его отношение гораздо более критично. Критику также можно усмотреть в осознанном решении уничтожать все соломенные объекты по завершении экспозиции.

≤ ≥ 1/8



© – Артур Клинов, цикл объектов «Дворцы для птиц», 1999 – 2000

Возможно, критика художником пассивного белорусского мещанства не звучит остро и принципиально, но сам выбранный для её выражения язык в полной мере соответствует локальному эстетическому коду ментальности и культуре. Вместо открытого выражения возмущения Клинов действует косвенно, осторожно, его позиция не бросается в глаза и, по сути, проявляется тоже «*по-партизански*». Он выстраивает соломенную комнату в мельчайших деталях, воссоздаёт атмосферу аморфного мещанского быта и погружает в неё зрителей, приглашая оценить то, что лишённые мотивации соломенные големы считают «*счастливой жизнью*». Счастье колетса сушёными колосками, царапает пальцы, издаёт характерный запах, иссушается и легко превращается в пыль.

Империя в огне

Следующая серия инсталляций с использованием соломы – «*Соломенная империя*» – представляет собой ряд объектов, имитирующих образцы античной архитектуры и гигантские предметы мебели, «*вписанные*» в сельский ландшафт. Вместе со своим ассистентом Андреем Воробьевым Клинов начал этот цикл в 2005 году в Бонне. К этой же серии можно отнести и

менее масштабные, но работающие с той же символикой инсталляции, объединённые названием «Европа» и показанные в 2004 году в Германии в городе Эмсдеттен.

Основным формальным отличием «Соломенной империи» от предыдущих работ, выполненных в той же технике, является их вывод из галерейного помещения в пространство «под открытым небом». Массивные античные арки [6] и колонны на фоне аккуратных кустарников, празднично задрапированный соломой вход в теплицу в Бонне, игры в Рим на фоне пасторалей белорусской деревни. Проект, как и его название, предстаёт как саркастический оксюморон, подчеркивающий контраст соломы как недолговечного материала и нетленность искусства античности. Сам Клинов идею серии с соломенными римскими арками поясняет с присущим его высказываниям флёром иронии, заявляя о своей любви к римской античности и сублимации в проекте единственного своего вклада в архитектуру («ведь по специальности я архитектор, а ею-то фактически не занимался»).

© – Артур Клинов, инсталляции в публичных пространствах цикла «Соломенная империя»:

≤ ≥ 1/6



Эмсдеттен, Германия, 2004

Китч, гротескизация, призванная выразить ироничный взгляд на возвышенное, присущи не только серии соломенных имперских конструкций – их также можно обнаружить и в более ранних и менее масштабных проектах Клинова. Например, в серии «Самые вкусные кусочки наследия мирового искусства» (1999–2000) художник размещает изображения обнажённого женского тела, заимствованные из классики живописи, на поверхностях предметов кухонной утвари (в основном сковородок), тем самым предлагая новое, исключительно ироничное прочтение видения женской красоты в искусстве барокко и классицизма. Происходит десакрализация образов, которыми принято восхищаться как яркими примерами высокого нетленного искусства, на первый план выносятся «земные» характеристики обнажённого тела, его пышность, сочность и «вкусность», позволяющие автору «поджарить его на слабом огне на сковородке (желательно тефлонового покрытия)» [7].

Подобная эстетика тривиализации «сакрального» (т. е. имеющего непосредственное отношение как к наследию СССР, так и к достижениям искусства мирового масштаба), по мнению ряда исследователей, является одной из характерных черт

восточноевропейского искусства постсоциалистического периода в целом [15, Misko Suvakovic]. Усталость от «потребительского и идеологического китча» проявляется в произведениях, где «тривиальное и возвышенное создают гомогенную сетку выражения и репрезентации ризомы, которая уничтожает саму идею постоянного независимого элитного произведения искусства». Описывая ранний период своего творчества (1974–1979), чешский художник Милан Кунц определяет его как *east pop*, проводя ироничные параллели с поп-артом и противопоставляя «метафизические и идеологические границы значимости западного консьюмеризма» и идеологии восточноевропейского блока. Как и Кунц, Клинов представляет определённые знаки вне их привычного контекста, тем самым указывая на их тривиальность, банальность и выражая сомнение в нетленности архетипа.

© – Артур Клинов, инсталляция в городском пространстве «Солома» до и после поджога, фестиваль *Open City*, Люблин, Польша, 2012:

≤ ≥

1/2



© – фото: Лукаш Дудковски [Łukasz Dudkowski]

Интересно, что к гротескизации «сакрального» Клинов обращается и в одном из своих центральных произведений литературного жанра – романе «Мінск. Горад Сонца» (2006), ностальгической прогулке по столице вымышленной Империи. Описанный Клиновым в книге утопический Минск – фактически те же фальшивые соломенные декорации, что и комната с големами. Разница заключается лишь в масштабе утопии. «Счастливая жизнь» не ограничивается стенами одного дома, она охватывает всю страну: условно «соломенные» – залитые солнцем стадионы, памятники, дворцы, украшающие город, предназначены не для жизни, а для восхищения, благоговейного страха и ленивого патриотизма. Проект строительства Империи продолжается, но, опять же, основной посыл для прочтения идеи этого обреченного на провал зодчества кроется в выборе материала. «Творцу» не важна долговечность творений, их срок жизни – до первого дождя или пожара. Размах затеи противопоставляется нелепости выбора соломы, а потому кажется скорее показушным. Империя – не более чем фасад, игра, скрывающая настоящую картину (используя метафору критика Алены Бойко) «за тюлевыми занавесками» [14].

Кроме того, сам образ римской империи является ярким символом неудачной попытки создания силового государства, падения замахнувшейся на мировое господство диктатуры. Воссоздание её артефактов из материала, свойства которого диаметрально противоположны понятиям «вечность», «величие» и «мощь», не только представляет критический взгляд на

историю, но и осуждает существование подобного режима как такового. Отношение Клинова к судьбе «имперского» государства, как и в случае с отношением к безвольному стилю «сладкой белорусской жизни», проявляется в необходимости предания его огню. Вспоминая судьбу одной из арок, возведённых в рамках проекта на центральной улице Люблина, Артур комментирует: «Да, сжигать каждое из произведений по окончании экспозиции получается сделать не всегда. И только один раз публика, в азарте, самостоятельно взяла на себя эту функцию. Зрители из Люблина очень правильно отреагировали на провокацию, у кого-то «сдали нервы», и арка была сожжена прямо на улице». Такая же участь постигает и соломенную арку с вазой, специально созданные и сожженные прямо в кадре фильма «Масакра».

Кадры из фильма «Масакра», для которого Артур Клинов создал соломенные объекты:

≤ ≥ 1/6



© – студия Беларусьфильм, «Масакра», 2010

Режиссер: Андрей Кудиненко

Художник постановщик: Артур Клинов

Соломенным объектам становится тесно в рамках классического жанра инсталляции: они вступают во взаимодействие с зрителями, делая последних соучастниками-судьями, выносящими приговор претензиям всевластия и превосходства. Но случай с сожжением арок – не единственный случай удачной провокации зрителя в рамках соломенного периода в творчестве художника.

«Тайная вечеря»

Третий блок соломенных инсталляций Артура Клинова продолжает идею заигрывания с классикой и представляет собой реконструкцию одного из самых известных живописных произведений Леонардо да Винчи «Тайная вечеря». В своей традиционной для соломенного цикла манере белорусский художник собирает деревянные каркасы двенадцати святых апостолов и Христа, располагая их в узнаваемой композиции, заимствованной из работы итальянца, и обматывает их соломенными пучками. Имитирующие отлично считываемую динамику картины, фигуры, размеры которых примерно в полтора раза превышают человеческие, располагаются вдоль соломенного стола, укрытого соломенной «скатертью».



Артур Клинов, инсталляция «Тайная вечеря»

Выставка белорусского современного искусства «Бело-красно-белый», Центр современного искусства, Торунь, Польша, 2017

© – фото: [Сергей Шабохин](#)

«Тайная вечеря» – единственное произведение из соломенного цикла, которое не было уничтожено непосредственно после экспозиции. Кроме Венеции оно было показано на фестивале «Дах-11» в интерактивном взаимодействии с проектом [Ольги Сазыкиной](#) «Зелень прёт!!!» (2010, [Дворец искусств](#), Минск, Беларусь), в буквальном смысле проросшем молодой травой через соломенный покров на глазах у мрачно созерцающих это чудо таинства перерождения големов.

Однако едва ли не самым важным в истории «Соломенной жизни» является экспозиционная судьба проекта. В 2012 году он был отобран как один из проектов для представления Беларуси на 54-й Венецианской биеннале. Учитывая, что Клинов формально не является членом ни одной государственной институции, а его проекты, в чём мы могли убедиться выше, по своей тональности являются критическими и идут если не вразрез, то явно не в унисон с бесконфликтным официальным культурным дискурсом, его появление в Венеции может рассматриваться как пример реализации так называемой «субверсивной аффирмации» [15]: одной из тактик, характерных для восточноевропейского искусства начиная с андеграундных 1960-х и впоследствии перекочевавших в «искусство действия».

В статье «Субверсивная аффирмация: мимикрия как стратегия сопротивления» Инке Арнс и Сильвия Зассе определяют такой подход («субверсивную аффирмацию») как «тактику сопротивления через посредничество кажущегося утверждения и согласия с образом и корпоративной идентичностью и стратегиями своих противников» [15]. Аффирмативная позиция как художественная и политическая тактика позволяют художникам/активистам принимать участие в определённых социальных, политических и экономических дискурсах и утверждать, присваивать и потреблять их, одновременно их подрывая. В субверсивной аффирмации, по мнению Арнс и Зассе, всегда «наличествует нечто преизбыточное, что и дестабилизирует порядок утверждаемого и превращает его в собственную противоположность».

Если рассматривать избыточность как синоним гротеска, то синтез классики *Да Винчи* и формы представления «Тайной вечери» Клиновым в Венеции таковая характеризует с лихвой. Она проявляется как в гигантском размере фигур, так и в занимаемой инсталляцией площади (площадь всего белорусского павильона – около 170 квадратных метров). Как поясняет художник, изначально на Венецианской биеннале он планировал показать скульптурную композицию в подвешенном виде, непосредственно над входом в белорусский павильон, чтобы тем самым добиться эффекта максимального подражания таким же образом представленной фреске *Леонардо*. Однако эту идею воплотить не удалось. Организационные моменты поездки не

позволили художнику самостоятельно заниматься процессом экспонирования на начальном этапе, и проект был выставлен вдоль длинного прохода.



Артур Клинов, *Тайная вечеря*, Беларуский павильон на 54-й Венецианской биеннале, Италия, 2011

© – фото: Бекир Смольский

Символичным также кажется и сам выбор «классики» для художественной апроприации. «Вечеря» – пожалуй, самое известное произведение итальянского искусства, и где как не именно в этой стране демонстрировать её соломенную копию? Однако использование для её создания дешёвого и недолговечного материала – ирония уже не только над образцами мировой классики (как в серии с соломенной Империей и обнажёнными фигурами женщин на предметах кухонной утвари). В Венецию Клинов прибывает как один из представителей всего белорусского искусства, а значит, соломенная игра – не просто очередной объект концептуальной серии в рамках личного творческого пути автора, это обобщённая метафора ситуации в искусстве страны. Искусстве, застрявшем в продуцировании копий, неспособном с должной глубиной изучить и отразить собственный культурный и философский контекст, неспособном пройти проверку временем.

Однако такую интерпретацию концептуального замысла Клинова в произведении усмотрели не многие. При анализе работ команды художников 54-й биеннале официальная пресса обращала внимание прежде всего на масштаб и монументальность работ [18], а комиссар национального павильона Наталья Шарангович отметила, что размер выбранного для экспозиции павильона даёт возможность «увидеть воздух». Символизм же Клинова был редуцирован до клишированной фразы, подчёркивающей способность автора «творчески переработать знакомые и знаковые архитектурные памятники, придавая им совершенно иные (интересно, какие именно? – прим. автора) характеристики».

Стоит отметить, что тактику субверсивной аффирмации можно усмотреть и в действиях ряда других современных белорусских художников и художниц, в частности – в участии творческой семейной пары Михаила Гулина и Антонины Слободчиковой в официальных мероприятиях и конкурсах, проходящих на площадке Дворца искусства. Например, среди работ, представленных на «Осеннем салоне с Белгазпромбанком» (2015), была инсталляция Антонины «Священный ужас», направленная на критику абсурдного ценообразования. Центральным объектом произведения была ванна, которую предлагалось приобрести за 100 000 000 белорусских рублей [17]. Неоднозначная смысловая игра, которую, видимо, не прочитали в произведении организаторы выставки, присутствовала и в инсталляции Михаила Гулина «Мастацтва павінна»: омонимический лозунг с белорусского языка можно перевести как «искусство должно» и «искусство виновато».

Версия инсталляции Артура Клинова «Тайная вечеря» создана в сотрудничестве с Ольгой Сазыкиной (инсталляция «Зелень прёт!!!», Дворец искусств, Минск, 2010):

≤ ≥ 1/2



С момента появления первой соломенной работы («Катафалк «Крыжачок»», 1996) и до последней крупной инсталляции («Тайная вечеря», 2012) концептуальный язык Артура Клинова, несомненно, прошёл ряд трансформаций, причём, конечно, дело не только в масштабе и движении в сторону более абстрактных и многослойных высказываний. Переосмыслению подвергалось прочтение свойств соломы: как типичного 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 истинную тривиальную природу («Соломенная империя») и, наконец, общее положение дел в официальном белорусском искусстве и культуре (кейс участия «Тайной вечера» на Венецианской биеннале).



© – Артур Клинов, инсталляция в публичном пространстве «Соломенная империя», Эмсдеттен, Германия, 2004

Но особое место в соломенном цикле занимает всё же 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.

Примечания:

- [1] *Kliṇau. Проект в поисках автора. Максим Жбанков.* – Альбом «Артур Клінаў», из серии «**Калекцыя пАРТызана**, издательство «І. П. Логвінаў», 2008, С. 7–8
- [2] Вышедшая в 2006 году в Германии автобиографическая книга «*Малая падарожная кніжка по Горадзе Сонца*» (издательство *Surhkamp Verlag*, Берлин) была впоследствии переведена на польский, шведский, венгерский и русский языки. Роман «*Шалом*» (издательство «І. П. Логвінаў», 2011) был переведён на русский и немецкий и включен в шорт-лист *Литературной премии имени Ежи Гедройца*. Роман «*Шклатара*» (издательство «І. П. Логвінаў», 2013) этой премии был удостоен в 2014 году.
- [3] [Официальный сайт](#) арт-деревни Каптаруны
- [4] *Sweet Straw Life / 2002* [[arturklinau.com](#)]
- [5] Татьяна Артимович: «*Артур Клинов: «Моя жизнь в соломе!»*», *Art Aktivist*, 2011
- [6] Самая большая арка из серии достигала высоты 6 метров и служила частью декораций при съёмках фильма «*Масакра*». Как поясняет Артур Клинов, её размеры были обусловлены задумкой: сквозь соломенную арку должна была проехать двойка коней с бричкой. Арки же, созданные в Германии, Греции, Франции и Беларуси, были меньше.
- [7] Альбом «Артур Клінаў» из серии «Калекцыя пАРТызана, издательство «І. П. Логвінаў», 2008
- [8] Михаил Мирошников: «*Национальный павильон Республики Беларусь на 54-й Венецианской биеннале (2011): соломенная «Тайная вечеря» Артура Клинова*»
- [9] Таня Артимович: «*Гар Цішын: «Лёгкі партызанскі рух», 1997*»
- [10] *Kliṇau A. Kultur_Macht_Belarus*. Berlin: 2014
- [11] Клінаў А. Партызан і антыпартызан // **рARTisan** #1’2002
- [12] *Тотальная инсталляция* [[e-reading.club](#)]
- [13] Ольга Копенкина: «*Белоруссия: Логика номоса*», Художественный Журнал №22, 1998
- [14] Алёна Бойко: «*Прогрессирующая ностальгия: между гламуром и тюлевыми занавесками*», Художественный Журнал №65-66 2007
- [15] Инке Арнс и Сильвия Зассе: «*Субверсивная Аффирмация: Мимикрия как стратегия сопротивления*», сайт Сергея Летова
- [16] *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*. Edited by Ales Erjavec. *University of California Press*. Berkeey / Los Angeles / London [[books.google.com.ua](#)]
- [17] Ольга Бубич: «*По «Осеннему салону» – в поисках нового художника*», «Беларусский журнал», 2015
- [18] «*Масштаб в прямом смысле*», «Беларусь сегодня», 2011

Текст подготовлен специально для ресурса **ZBOR**.

© **KALEKTAR**. Все права защищены.

При использовании фрагментов опубликованных материалов ссылка на первоисточник обязательна. Использование материалов или их значительных фрагментов возможно только с письменного разрешения редакции.



ZBOR @ 2014–2021



[НА](#)

[ПЛАТФОРМА](#)
[ЭНЦИКЛОПЕДИЯ](#)
[ПРОИЗВЕДЕНИЯ](#)
[ЛЕКЦИИ](#)

[RU](#)
[EN](#)