

На правах рукописи

Орлова Александра Михайловна

**РОССИЙСКАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ
КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН**

Специальность 09.00.04 – Эстетика

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Москва
2020

Работа выполнена на Секторе художественных проблем массмедиа Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации.

Научный руководитель:

КОНДАКОВ Игорь Владимович, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет».

Официальные оппоненты:

САЙКО Елена Анатольевна, доктор философских наук, профессор, руководитель образовательной программы «Культурология» исторического факультета Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Государственный академический университет гуманитарных наук».

КРУГЛОВА Татьяна Анатольевна, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина».

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный институт культуры» (МГИК).

Защита состоится 28 декабря 2020 года в 14:00 на заседании Диссертационного совета Д 210.004.01 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009 Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009 Москва, Козицкий пер., 5, и на сайте института.

Автореферат размещен на сайтах ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» <http://sias.ru/research/dissovets/> и ВАК Минобрнауки РФ www.vak.minobrnauki.gov.ru.

Автореферат разослан «_____» ноября 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,



кандидат философских наук

Вирен Денис Георгиевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Начало XX столетия было ознаменовано многообразием направлений визуального искусства. Во многом этому способствовали техническая революция, изменившая сознание людей, а также появление фотографии — медиума, который позволил художникам посвящать больше времени экспериментам в живописи и графике вместо того, чтобы заниматься документацией реальности. Можно также отметить, что появились интерес и потребность «вывести искусство в реальную жизненную среду»¹, где возникает непосредственное взаимодействие художественного произведения со средой и зрителем — исчезают какие-либо привычные границы, существовавшие при созерцании традиционных форм. Это провоцирует художников работать с новыми средствами, которые не всегда являются художественными в привычном представлении.

Таким образом, появилась необходимость в *дефункционализации* утилитарных предметов — то есть в наделении, к примеру, писсуара новыми качествами и смыслами, присвоении ему статуса произведения искусства. Благодаря этому возникают трёхмерные объекты, которые по своим признакам относятся к искусству пластики, но к скульптуре в классическом её понимании отношения не имеют, или же пространственные композиции, постоянно разрастающиеся в пространстве и, соответственно, во времени.

Подобным синтетическим сложносоставным произведениям — *инсталляциям* — как эстетическому феномену посвящено наше исследование. В качестве основного изучаемого материала мы используем российскую инсталляцию. Такой выбор был продиктован: а)

¹ Катунян М.И. Перформанс, флюксус, ток-шоу: искусство-жизнь в реальном времени // Художественная культура. 2017. № 2 (20). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/prikladnaya-kulturologiya/5249.html> (дата обращения: 3.09.2020).

малоизученностью данной темы в академических кругах; б) её актуализацией из-за всё большего интереса современных художников к синтетическим трансмедийным открытым формам; в) необходимостью работы с «живым» материалом; г) погруженностью автора исследования в контекст российского современного искусства.

Художественные формы и практики, комплексно воздействующие на зрителя, существовали и до появления художественной инсталляции. Мы относим к ним театр, архитектуру, уличные представления и пр. К примеру, в театре существует разделение зрительского мира и мира постановки, а инсталляция, которую изначально относили к скульптуре, стремится эти границы стереть. При этом, как и театр, художественная инсталляция в большей степени может считаться «лабораторией новой рождающейся культуры»², воспринимаемой профессиональной средой, но также может отвечать и массовым запросам профанной публики.

Помимо пластических начал, в этой художественной форме также можно обнаружить и театральные, и музыкальные влияния. Особенность инсталляции состоит в том, что она является открытой, трансмедийной формой, поэтому способна синтезировать в себе практически все новые явления в современном искусстве. Благодаря подобной гибкости, инсталляция стала интересна широкому кругу художников по всему миру.

В начале XXI в. инсталляция является состоявшейся художественной формой, к которой обращаются многие художники так же, как если бы они обращались к традиционным медиумам: живописи, графике, скульптуре. Мы можем выделить ряд авторов, которые часто или преимущественно работают с этой формой: Т. Баданина, Ю. Васильев, Е. Елагина, И. Корина, В. Корчагин, Л. Липатова, И. Макаревич, Т. Махачева, И. Нахова, Д.А. Пригов, В. Селезнёв, С. Филатов и мн. др.

² Хренов Н.А. Новая визуальность как проблема культуры. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 54.

Стоит отметить, что многие теоретические наработки в области инсталляции осуществили сами авторы, так как с начала XX столетия утвердилась предложенная В. Кандинским концепция, что художник не только творец, но и обладатель тайного знания и генератор идей³. Она остаётся актуальной для многих современных творческих практик, и прежде всего — для концептуального искусства.

В настоящем исследовании художественная инсталляция рассматривается как синтетическая, интермедialная и трансмедийная открытая художественная форма. Таким образом, обобщаются многие научные наработки в данной области, которые были сделаны разными исследователями, в частности О. Кривцуном, который отмечает, что инсталляция — «чувственно захватывающий объект»⁴. Рассмотрены интерактивные и иммерсивные аспекты инсталляции, представлены способы репрезентации тех или иных тем и идей с её помощью. Важно и обозначение инсталляции как средообразующей тотальной формы: так, Б. Гройс говорит о том, что внедрение художественной инсталляции в некое выставочное или «нейтральное» помещение делает всё помещение произведением искусства, которое должен воспринимать зритель⁵. Зритель художественной инсталляции, в отличие от многих других форм искусства, может (а иногда и обязан) являться объектом и субъектом одновременно.

В нашем исследовании рассмотрены такие виды инсталляции как: медиа, видео, саунд, *VR* и т.п. Описан феномен тотальной и камерной инсталляции, а также обосновано введение терминов *инсталляция действия*, *инсталляция наблюдения*, *очевидец* и *неочевидец*, предложенных автором применительно к данному явлению. В контексте медиа и видеоинсталляции использованы определения *горячих* и *холодных* медиа,

³ Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: РИПОЛ классик, 2016. 254 с.

⁴ Кривцун О.А. Основные понятия теории искусства: энциклопедический словарь. М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 94.

⁵ Гройс Б. Политика поэтики. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 73.

которые предложил М. Маклюэн в 1950-е гг., чтобы обозначить медиа, где зритель может или не может влиять на то, что перед ним. Одним из важных понятий в исследовании стал термин, предложенный Ж. Бодрийяром и Ж. Делёзом, — «симулякр», который обозначает «знак, обретающий своё собственное бытие, творящий свою реальность»⁶.

Важной частью настоящего исследования являются описания инсталляций в силу того, что фото или видео не всегда дают исчерпывающее представление, а в тексте есть возможность обратить внимание на некоторые значимые нюансы. Таким образом автор демонстрирует наиболее полный способ охарактеризовать работы, приводимые в качестве примеров для своего анализа.

Инсталляция является довольно ёмкой формой искусства, которая может обобщить в себе множество тем, синтезироваться с другими художественными практиками, если этого требуют творческие искания автора. При этом инсталляцию не стоит относить только к искусству пластики, хотя базой для её формирования стала именно скульптура. Данный художественный феномен стал формироваться в начале XX века в период авангарда, когда эксперименты со скульптурой набирали силу, и окончательно оформился уже к 1960-м гг. в период неоавангарда⁷.

Выделение инсталляции в отдельную форму искусства, а не обозначение как одного из подвидов или жанров скульптуры, связано с тем, что термин *искусство инсталляции*, или *художественная инсталляция* (англ. *installation art*), уже давно используется в западной терминологии. Он

⁶ Кирюшин А.Н., Асташова А.Н. Идея симулякра в понимании виртуального: от Платона к постмодернизму // Гуманитарные научные исследования. 2012. № 8. URL: <http://human.snauka.ru/2012/08/1593> (дата обращения: 6.05.2018).

⁷ Здесь и далее использованы материалы ранее опубликованной статьи Орлова А. Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства // Международный журнал исследований культуры. 2019. №1 (34). С. 167-174. URL: https://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2019/ijcr_34_1-2019_full.pdf (Дата обращения: 15.07.2019).

разграничивает художественную инсталляцию и внехудожественные инсталляционные работы по созданию как музейной экспозиции, так и, к примеру, установки новой кухни в жилом помещении; благодаря этой приставке мы также можем выделить *художественную* инсталляцию как отдельную самостоятельную форму в системе современного визуального искусства. Однако главными критериями инсталляции как эстетического феномена являются *организующая художественная идея* (или *концепция*) инсталляции и идейно-культурный контекст её репрезентации.

Материалами, или, как принято сейчас говорить, *медиумами*, в инсталляции могут являться все возможные предметы, поскольку основная стадия формирования инсталляционного искусства пришлась на период неоавангарда, и подобные работы постепенно трансформировались — под влиянием индустриальной и медийной сред — в трансмедийные, синтетические произведения. Данная форма легко адаптируется под технические новшества и новые направления в искусстве, благодаря чему смогла стать универсальным инструментом для современных художников.

Впервые понятие «инсталляция» в контексте произведения визуального искусства появилось в “*Oxford English Dictionary*” в 1969 г. Там художественная инсталляция описана как «большой арт-объект», который создаётся для показов в галереях, музеях или на выставках. Относился этот объект к скульптуре, но, как было описано выше, понятие прижилось не сразу. Определение инсталляции как скульптуры существовало вплоть до 1990-х гг.

На сегодняшний день художественная инсталляция имеет множество определений, которые так или иначе отражают особенности данной формы искусства. Определение инсталляции давали такие исследователи, как В. Бычков (в работе «Лексикон нонклассики»)⁸, К. Пол (в книге «Цифровое

⁸ Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.

искусство»)⁹, Б. Тейлор (в работе «Актуальное искусство 1970–2005»)¹⁰, А. Мошинска (в “*Sculpture Now*” (рус. «Скульптура сегодня»))¹¹, Е. Тавани (в статье “*The Construction of Situations and Atmospheres in Installation Art, Atmosphere*” (рус. «Создание ситуаций и атмосфер в художественной инсталляции»))¹². Благодаря этим наработкам в нашем исследовании мы определяем художественную инсталляцию как трансмедийную синтетическую открытую художественную форму, особенностями которой являются: концептуальность, сложносоставленность, необходимость прямого взаимодействия зрителя с произведением искусства, иммерсивность.

Выражение авторского идейного замысла играет ключевую роль в любой инсталляции в силу того, что она относится к концептуальному искусству, проблематика которого шаг за шагом разрабатывалась с 1910-х гг.

Актуальность диссертационного исследования обусловлена тем, что:

- художественная инсталляция, в соответствии с вызовами современности, рассматривается как самостоятельная, уже сложившаяся форма актуального визуального искусства, способная синтезировать разнообразные темы, а также взаимодействовать с другими жанрами, направлениями, формами и видами искусства;

⁹ Пол К. Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 271 с.

¹⁰ Тейлор Б. Актуальное искусство, 1970–2005. Art Today. М.: СЛОВО/SLOVO, 2006. 256 с.

¹¹ Moszynska A. Sculpture now. N. Y.: Thames & Hudson, 2013. 232 p.

¹² Tavani E. The Construction of Situations and Atmospheres in Installation Art // Atmosphere/Atmospheres testing a new paradigm. Milano: Mimesis International, 2018. P. 129–145.

- проблематика художественной инсталляции универсальна, но существуют локальные контексты, которые «считываются» без пояснений только местным и профессиональным сообществом;
- недолговечность, временность и вариативность инсталляции требуют постоянной документации и фиксации, что неотрывно от изучения инсталляции как эстетического феномена;
- инсталляция является иммерсивной формой искусства, поэтому зритель подобных произведений выступает объектом и субъектом искусства одновременно; соответственно, возрастает роль «атмосферы»¹³ и «авто-кураторства»¹⁴ при взаимодействии с подобными произведениями искусства, тем самым обретающими высокую динамичность и непредсказуемость смысловых модификаций;
- художественная инсталляция актуализирует и трансформирует чувственное восприятие зрителей, расширяя и модернизируя их понятийный и сенсорный аппарат: тактильность, зрение, слух и т.п., что влияет на эстетическую интерпретацию и оценку реципиента;
- эстетический феномен художественной инсталляции, постоянно меняющийся структурно, семантически и функционально, требует глубокого осмысления и изучения с различных точек зрения, что выливается в перманентное обновление методологии его анализа и осмысления.

¹³ Бёме Г. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики // Интернет-журнал «МЕТАМОДЕРН». 01.01.2018. URL: <http://metamodernizm.ru/atmosphere-and-new-aesthetics/> (дата обращения 14.01.2020).

¹⁴ Chattopadhyay B. Beyond Matter: Objectdisoriented Sound Art. Seismograf. DMT (special issue), 2017. URL: <http://seismograf.org/fokus/soundart-matters/beyond-matter-object-disoriented-sound-art> (дата обращения 17.01.2019).

Степень научной разработанности темы. Интерес к художественной инсталляции и современному визуальному искусству в российских академических кругах сильно вырос за последние несколько лет. Мы можем судить об этом по многочисленным публикациям переводов уже хрестоматийных зарубежных текстов по этой проблематике, а также подготовке кандидатских диссертаций, посвящённых разнообразным явлениям современного визуального искусства, культуры и эстетики: М.А. Антонян «Особенности рецепции перформанса: на материале работ Марины Абрамович» (Московский государственный университет, 2015); Д.В. Вольф «Феномен DIY в художественной культуре XX–XXI веков» (Гуманитарный институт телевидения и радиовещания имени М.А. Литовчина, 2016); О.Е. Левченко «Освоение природы средствами сайнс-арта: „естественное“ и „технологическое“» (Российский государственный гуманитарный университет, 2016); Г.Ю. Леонова «Процессуальность как эстетический принцип современной художественной практики» (Московский государственный институт культуры, 2015); К.С. Подольская «Скульптура в энвайронмент-арте второй половины XX — начала XXI века» (Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2020); А.Ю. Тылик «„Уличное искусство“: опыт эстетического анализа» (Санкт-Петербургский государственный университет, 2016); В.Д. Эвальдье «Феномен полиэкрана в визуальной культуре» (Государственный институт искусствознания, 2019).

О проблематике инсталляции писали исследователи К. Бишоп¹⁵, А. Мошинска¹⁶, К. Мондлох¹⁷, Р. Оппенхаймер¹⁸, М. Раш¹⁹ и др. В России

¹⁵ *Bishop C. Installation Art: A Critical History. London: Routledge, 2005. 144 pp.*

¹⁶ *Moszynska A. Sculpture Now. N. Y.: Thames & Hudson, 2013. 232 p.*

¹⁷ *Mondloch K. Be Here (and There) Now: The Spatial Dynamics of Screen-Reliant Installation Art // Art Journal. 2007. Vol. 66, No. 3. P. 20-33.*

¹⁸ *Oppenheimer R. Video Installation: Characteristics of an Expanding Medium // Afterimage. – 2007. – Vol. 34, No. 5. – P. 14-18.*

¹⁹ *Rush M. New Media in Art. London: Thames & Hudson, 2005. 248 pp.*

публикации по данной тематике можно встретить у В. Агамова-Тупицына²⁰, Б. Гройса²¹, Е. Дёготь²², М. Тупицыной²³ и других исследователей, работающих в области современного искусства.

Так как мы понимаем художественную инсталляцию как новую форму искусства, имеющую свои предпосылки, нам интересна идея преемственности. Е.Ю. Бабошко рассуждает об этом в статье «Наследие авангарда в творчестве современных сибирских художников». Она пишет о гегелевской идее преемственности в искусстве, которая «определяется связью между историческими периодами его развития»²⁴. В контексте нашего исследования такой подход не вполне уместен, потому что художественная инсталляция в России развивалась непоследовательно. При этом в той же статье Бабошко пишет о концепции преемственности, описанной М.К. Мамардашвили, которая характеризуется не как локальное, но как глобальное общекультурное международное явление. Эта позиция интересна для нашего исследования, поскольку позволяет проследить развитие данной формы методом «от общего к частному».

Н.А. Хренов в монографии «Новая визуальность как проблема культуры» размышляет на тему смены одного культурного цикла другим. Он говорит, что во время разрушения одной культурной системы сразу зарождается новая, где должны появиться «альтернативные художественные ценности»²⁵. В контексте нашего исследования мы рассматриваем художественную инсталляцию как нечто постепенно

²⁰ Агамов-Тупицын В. Круг общения. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 288 с.

²¹ Гройс Б., Кабаков И. Диалоги (1990–1994). М.: Ad Marginem, 1999. 192 с.

²² Деготь Е. Террористический натурализм. М.: Ad Marginem, 1998. 224 с.

²³ Тупицына М. Ирина Нахова: «Русский представлялся мне генералом КГБ в отставке» // Артхроника. 2010. № 3. С. 58–65.

²⁴ Бабошко Е.Ю. Наследие авангарда в творчестве современных сибирских художников // Архитектоника современного искусства. Сто лет под знаком революций. СПб.: Изд-во Академии русского балета имени А.Я. Вагановой, 2018. С. 87.

²⁵ Хренов Н.А. Новая визуальность как проблема культуры. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 28.

развивающееся до своего окончательного оформления в течение достаточно продолжительного периода времени, соответственно, не можем говорить о том, что она разрушает или заменяет, к примеру, скульптуру или живопись. Нам интересно то, как художественная инсталляция «мимикрирует» под сложившуюся ситуацию в искусстве, где она является открытой художественной формой.

С.С. Ступин в своей монографии «Феномен открытой формы в искусстве XX века»²⁶ убедительно рассуждает о художественной инсталляции и её взаимодействии со зрителем. Открытость инсталляции как художественной формы часто наталкивает на сравнение её с театром, то есть выделяя «театральность» как один из признаков инсталляции. Об этом пишет М. Фрид в эссе “*Art and Objecthood*” (рус. «Искусство и объектность»), но Д. Ребентиш в книге “*Aesthetics of Installation Art*” (рус. «Эстетика инсталляции») указывает на то, что «театральность» всё же зонтичный термин²⁷, поскольку может быть применён и ко многим другим художественным практикам. Поэтому в нашем исследовании мы также не утверждаем, что данный термин является одним из признаков, который выделяет инсталляцию на фоне остальных художественных практик.

Проблематика термина *атмосфера*, который мы используем в настоящем исследовании, детально описана и разобрана Г. Бёме в статье «„Атмосфера“ как фундаментальное понятие новой эстетики», а Е. Тавани лаконично вводит его в поле исследования мультимедийных инсталляций. Е.В. Николаева отмечает, что «особый кинестетический формат визуальной культуры дабл-пост касается и самого человека, вернее, его

²⁶ Ступин С.С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012. 311 с.

²⁷ Rebenitsch J. Aesthetics of Installation Art. Berlin: Stemberg Press, 2012. P. 21

телесного взаимодействия с пространством»²⁸ в контексте медиа-искусства. Но для нашего исследования этот текст интересен для изучения и анализа художественной инсталляции в целом, также в этом контексте нам интересны идеи о безобъектности произведений искусства, изложенные С.В. Ерохиным и А.С. Мигуновым в труде «Алгоритмическая эстетика».

Исследователь К. Пол, изучая эту форму, пишет о том, что цель инсталляции — создание некоего «пространства», которое способно перенести зрителя в «спроецированную реальность»²⁹. Таким образом, это подталкивает к рассмотрению проблематики интерактивности и иммерсивности в художественной инсталляции. В статье «Интерактивность и иммерсивность в медиасреде. К проблеме разграничения понятий»³⁰ В.Д. Эвальдье проводит детальный анализ этих понятий.

О.А. Кривцун в труде «Психология искусства» рассуждает о том, что «любое творческое действие находится в оппозиции к нормативности, противостоит адаптированным формам деятельности»³¹. В нашем исследовании мы применяем это мнение по отношению к советскому периоду, когда художественная инсталляция относилась к андеграунду.

Также для нашего исследования важны определения художественной инсталляции, которые предлагают разные исследователи. Как считает В.В. Бычков, данное обозначение «относится обычно к пространственным композициям, построенным или собранным (смонтированным) из самых разнообразных вещей и предметов, как созданных художником, так и

²⁸ Николаева Е.В. Визуальная кинестетика в искусстве дабл-пост // Художественная культура. 2017. № 2 (20). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-2-20/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5232.html> (дата обращения: 24.09.2020).

²⁹ Пол К. Цифровое искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 71.

³⁰ Эвальдье В.Д. Интерактивность и иммерсивность в медиасреде. К проблеме разграничения понятий // Художественная культура. 2019. № 3. С. 248-271. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/9cf/hk_2019_3_248_271_evallyo.pdf (дата обращения: 01.10.2020).

³¹ Кривцун О.А. Психология искусства. М.: Издательство литературного института им. А. М. Горького, 2000. – С. 17.

взятых в готовом виде предметов утилитарного назначения <...>»³². Это довольно общее определение даёт возможность в основных чертах понять, как выделить работы, созданные в этой художественной форме, из массы других произведений современного искусства.

Б. Тейлор отмечает, что инсталляция — это «„презентация“ хлама как артефакта»³³, по его мнению, в инсталляционном искусстве главенствует концепция упадка. Подобная позиция не совсем корректна для настоящего исследования, так как мы рассматриваем художественную инсталляцию в контексте развития искусства, его растущей «архитектоники»³⁴.

В книге А. Мошинской “*Sculpture Now*” (рус. «Скульптура сегодня») приведено определение, данное историком искусства К. Бишоп, которая в 2005 г. отметила, что инсталляция относится к зрителю как к важному элементу выставочного пространства³⁵. Такая характеристика релевантна для нашего исследования, где мы делаем акцент на том, что художественная инсталляция является иммерсивной художественной формой. Схожее мнение высказывает Е. Тавани, которая обозначает инсталляцию как «работу-среду»³⁶, окутывающую зрителя и погружающую его в атмосферу, созданную художником.

Е.В. Сальникова в монографии «Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века» анализирует демонстрационные формы через

³² Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX в. М.: РОССПЭН, 2003. С. 202.

³³ Тейлор Б. Актуальное искусство 1970–2005. М.: Слово, 2006. С. 133.

³⁴ К данному понятию обращается И.В. Кондаков в своих публикациях по истории культуры, определяя его как отображение многомерности и многослойности культуры. См., например: Кондаков И.В. Архитектоника русской культуры. Диссертация в виде научного доклада на соискание степени учёной степени доктора философских наук. М., 1998. 74 с.; Он же. Русский масскульт: от барокко к постмодерну. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 60.

³⁵ Moszynska A. *Sculpture Now*. N. Y.: Thames & Hudson, 2013. P. 167.

³⁶ Tavani E. *The Construction of Situations and Atmospheres in Installation Art, Atmosphere /Atmospheres. Testing a New Paradigm*. Milano — Udine: Mimesis International, 2018. P. 129–145.

театральную сцену. Для нашего исследования интересно то, что она отмечает: «В барочном типе театра еще не состоялось абсолютного размежевания на сцену и зал, на безусловное, посюстороннее бытие и условное, потустороннее игровое бытие. Все присутствующие так или иначе включены в фантазийный мир представления. Пребывание внутри действия важнее созерцания зрелища»³⁷. В свою очередь, размышления Е.А. Сайко³⁸ о модернизме XXI в. помогают осмыслить художественную инсталляцию внутри философских процессов. Для настоящего исследования это составляет определённый интерес, поскольку инсталляция размывает границу между зрителем и произведением искусства, делает его частью творческого жеста художника.

Феномен размывания границ между объектом восприятия и реципиентом также изучает и анализирует Е.В. Дуков в монографии «Сеть: публика и искусство»³⁹.

Стоит также отметить, что теоретики постмодернизма оказали существенное влияние на идеологическое становление инсталляции как формы искусства. Поэтому к ряду работ, описанных в исследовании, применяется концепт *симулякра* Ж. Делёза и Ф. Гваттари, значение которого было описано выше.

Так как художественная инсталляция нацелена на контакт со зрителем, то по отношению к ней применяются принципы, описанные философом и куратором Н. Буррио в его «Эстетике взаимодействия», относящейся к современному послевоенному искусству.

В работе используются методологические принципы Е.А. Бобринской, разработанные ею в книге «Чужие? Неофициальное искусство:

³⁷ Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 397.

³⁸ Сайко Е.А. Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века. М.: Издательство РАГС, 2004. 141 с.

³⁹ Дуков Е. В. Сеть: публика и искусство. М.: ГИИ, 2016. 210 с.

мифы, стратегии, концепции»⁴⁰. Особое внимание уделяется понятию «плохое искусство», которое Бобринская использует в контексте отношения власти к творчеству неофициальных художников. Также в исследовании делается акцент на понятии *эристика*, использованном И.В. Кондаковым в статье «„Смысловая неопределённость“ как феномен культуры»⁴¹ и других публикациях. В связи с этим также применяется понятие «энтропии» по отношению к ситуации, сформировавшейся в советский период в 1957 г.

Поскольку инсталляция в России зародилась в кругах неофициального искусства, которое отрицалось официальной властью и с трудом воспринималось большинством граждан страны, то в методологию были также включены принципы, использованные Х. Ортега-и-Гассетом в работе «Дегуманизация искусства»⁴², потому что они наиболее точно характеризуют сформировавшуюся историческую ситуацию. При этом отмечены и идеи Н.Б. Маньковской о том, что «искусство — воображаемая сфера терпимости, чьё главное предназначение — автономное самосозидание и солидарность»⁴³, описанные в её труде «Эстетика постмодернизма».

Кураторские практики играют немаловажную роль в метаморфозах инсталляции. Именно концепции выставочных проектов часто задают тон будущей инсталляции. Главные труды о кураторском деле на сегодняшний день создали В. Мизиано, Х. У. Обрист, Б. О’Догерти, Т. Смит.

Одним из наиболее важных высказываний для автора исследования является мысль Б. Гройса о том, что «инсталляция как никакая другая

⁴⁰ Бобринская Е.А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Ш.П. Бреус, 2012. 464 с.

⁴¹ Кондаков И.В. «Смысловая неопределённость» как феномен культуры. // Альманах научно-культурологического общества России «Мир культуры и культурология». Вып. IV. СПб.: Научно-образовательное культурологическое общество, 2017–2018. С. 12–23.

⁴² Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства и другие работы: пер. с исп.: сборник. М.: Радуга, 1991. 639 с.

⁴³ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Издательство «АЛЕТЕЙЯ», 2000. С. 53.

практика позволяет циркулирующим человеческим множествам испытать ощущение пребывания здесь и сейчас»⁴⁴. Это делает возможным применение маклюэновских определений медиа (*горячие* и *холодные*). В силу того, что восприятие инсталляционной формы может трансформироваться под воздействием зрителя, а также явления *авторского кураторства* (термин был введён западным исследователем Б. Чаттопадхьяем в статье “Beyond Matter: Object-disoriented Sound Art”⁴⁵ (рус. «За пределами материи: объектно-дизориентированный саунд-арт»), он относит его к работам, взаимодействуя с которыми зритель волен создавать в своём воображении образы, сопутствующие представленному произведению).

На эту же тему размышляет Е. Петровская. Она пишет о том, что «образы становятся синонимом изображений»⁴⁶, которые порождает воображение зрителя.

Также нам интересна позиция исследователя Д. Галкина, рассуждающего о явлении «постправды» и многогранности современного искусства. В одной из своих статей он пишет о том, что многие произведения искусства, в том числе инсталляции, которые раньше считались состоявшимися, сложившимися работами, в какой-то момент могут оказаться незавершёнными. И причин для этого может быть множество. Для нашего исследования из тех факторов, что описывает Галкин, интересна фигура зрителя, взаимодействующего с творческим продуктом: «...если художественный замысел предполагает рассмотрение публики как со-творца, со-участника и подельника автора, то произведение

⁴⁴ Гройс Б. Политика поэтики. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 73.

⁴⁵ Chattopadhyay B. Beyond Matter: Object-disoriented Sound Art // Seismograf. 2017. 15 November. URL: <https://seismograf.org/fokus/sound-art-matters/beyond-matter-object-disoriented-sound-art> (Дата обращения: 15.04.2018).

⁴⁶ Петровская Е. Суждение как действие // Judgment Day, или Проблема эстетического суждения. М.: Институт проблем современного искусства, 2013. С. 96.

постоянно мутирует в промежуточное состояние черновика между бесконечными актами пере-со-творения»⁴⁷, а также фигура куратора, благодаря которой контекст экспонирования той или иной инсталляции может измениться, а экспонируемая часть произведения может быть сокращена, тем самым создавая эффект незавершённости.

Объектом диссертационного исследования является художественная инсталляция как актуальная творческая практика визуального искусства в контексте эстетического дискурса.

Предметом исследования является эстетический феномен российской инсталляции.

Так как художественная инсталляция — постоянно развивающаяся темпоральная художественная форма, **цель** работы — выявление творческих стратегий искусства инсталляции и осмысление эстетического феномена российской инсталляции.

Для достижения данной цели автор ставит ряд **задач**:

1. Исследование художественного опыта, предшествовавшего инсталляции, и определение философских концепций, оказавших влияние на формирование инсталляции.
2. Осмысление художественной инсталляции как синтетической, трансмедийной открытой формы концептуального искусства.
3. Систематизация творческих методов, которые используются художниками-инсталляторами в настоящее время.
4. Описание форм репрезентации инсталляции в контексте авторской мифологии и кураторской концепции.

Хронологические рамки диссертационного исследования охватывают период с 1910-х гг. по 1932 г. и с 1953 г. по настоящее время в

⁴⁷ Галкин Д. Незавершенность как неизбежность: многоликое время современного искусства // Художественный журнал. 2016. № 98. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/544> (дата обращения: 30.09.2020).

России. При этом делаются отсылки к западным примерам, где в хронологии нет разрыва. Это необходимо для того, чтобы показать, на какие произведения ссылаются российские авторы, которые до сих пор во многом ориентируются на западный опыт, где современное искусство находилось в состоянии непрерывного развития новых художественных практик, последовательно разрабатывая творческий язык современного искусства. В России же произошёл огромный по меркам XX столетия перерыв из-за политического режима диктатуры, при котором был полностью запрещён «формализм» и новаторские нефигуративные художественные практики, а концептуальное искусство оформилось лишь к середине 1970-х гг.

Источники исследования делятся на:

- 1) письменные источники — практические материалы, научные монографии, статьи, каталоги, путеводители, листовки, интернет-источники по истории и теории современного искусства, эстетике, философии;
- 2) визуальные источники — фильмы, лекции, фотографии, каталоги выставок;
- 3) личный архив — переписка и авторские интервью с художниками.

Все описанные источники помогли автору исследования проанализировать эстетический феномен инсталляции, выделить основные направления и творческие стратегии отдельных художников.

Во время подготовки исследования автором было изучено более 300 источников, посещено около 200 выставок, которые помогли работе состояться. Наиболее важными текстовыми источниками автор считает работы Р. Барта, Е.А. Бобринской, Б. Гройса, Т. де Дюва, А. Мошинской, Х. Ортега-и-Гассета, М. Раша. Благодаря их исследованиям автору удалось выявить необходимые для работы хронологические рамки, обозначить основные направления в инсталляции, определить основные тенденции

российской инсталляции: интерес к дробным многочастным формам, нарочитая тактильность, «игра» со зрителем.

Методология исследования

Методология исследования строится на стыке ряда гуманитарных дисциплин, а не только на принципах традиционного эстетического анализа. Это связано с тем, что инсталляция является синтетической, трансмедийной, открытой художественной формой, и на сегодняшний день не существует единого её определения. Она зародилась только в 1970-х гг. и является хоть и сложившейся, но относительно новой художественной формой. В нашей диссертации для осмысления инсталляции как эстетического феномена используются принципы искусствоведческого, культурологического, феноменологического анализа, а проблематика и семантика художественной инсталляции рассматриваются в рамках исторического, социального и культурного контекстов. При этом были использованы сравнительный, типологический, контекстуальный и семиотический подходы к предмету исследования.

Методология исследования базируется на понимании художественной инсталляции как постмодернистского творческого продукта, созданного под влиянием неоавангарда. С целью обнаружения предпосылок к формированию художественной инсталляции в истории культуры до XX в. применяются культурно-исторический и историко-философский подходы.

Сравнительный анализ произведений художественной инсталляции позволяет нам выявить преемственность и заимствования российских художников у западных авторов, а контекстуальный анализ — проследить социокультурную среду становления данной формы в России и за рубежом.

Частое использование клишированных образов, работа с персональной мифологией диктует использование семиотического подхода при анализе инсталляции.

Гипотеза исследования

Благодаря своей трансвидовой/синтетической художественной природе инсталляция смогла оформиться как самостоятельная художественная практика. Способность мимикрировать под определённое выставочное пространство и отражать актуальные философские концепции сделала инсталляцию высоко востребованной творческой практикой как в России, так и за рубежом. Российские авторы, использующие инсталляцию как способ творческого высказывания, работали с определённым набором тем и художественных приемов, которые оказались наиболее характерными для отечественного культурного опыта.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нём:

- 1) впервые рассматривается российская художественная инсталляция как эстетический феномен. При этом эстетический феномен российской инсталляции предстает в виде открытой, трансмедийной, синестетической, синтетической, иммерсивной художественной формы. Контекстом формирования и репрезентации российской инсталляции как разновидности концептуального искусства является не только современная художественная культура и рефлексия современной социальной действительности, но также совокупность актуальных философских и идеологических концепций, прямо или косвенно влияющих на идейный замысел и художественную концепцию инсталляции, на общий интеллектуальный фон искусства. В этом отношении инсталляцию можно определить как «искусство после философии»;

- 2) впервые исследуется история российской инсталляции, восходящая к первым экспериментальным работам русского авангарда (Эль Лисицкий). Отдельно рассматривается влияние на формирование российской инсталляции русского неоавангарда 1950-х гг., творчества западных художников, самобытных формальных исканий позднесоветских и постсоветских художников, добившихся известности и признания не только в современном отечественном, но и мировом искусстве. Исследуется уникальное место российской художественной инсталляции в контексте российского неофициального искусства;
- 3) российская художественная инсталляция характеризуется как сложносоставное, многомерное и многозначное искусство, интегрирующее и обобщающее в себе разнородные культурные тексты, различные формы искусства, разные медиа. В этом отношении российская художественная инсталляция представляет собой своего рода «гиперобъект»⁴⁸, или тотальный объект искусства. В диссертации впервые показана сложносоставная структура «гиперобъекта», систематизируются и обобщаются эстетические составляющие российской художественной инсталляции — её идеи, образы, клише, концепции. Но важнейшей основой инсталляции как эстетического феномена являются дефункционализованные утилитарные объекты, наделенные статусом «произведений искусства» (*реди-мейды, найденные объекты, артефакты, ассамбляжи* и т.п.);
- 4) российская инсталляция представлена в диссертации как произведение искусства с высокой степенью включения в его содержательную структуру реципиента — как зрителя и как

⁴⁸ Термин заимствован у искусствоведа Карины Караевой. См.: *Караева К.* Инсталляция как гиперобъект // *Художественный журнал.* 2015. № 94. С. 134-136.

личности. Реципиент понимается как неотъемлемая часть инсталляции. В связи с необходимостью рассматривать инсталляцию как единую систему с включенным в неё зрителем (наряду с автором и куратором) при анализе используются впервые вводимые в научный оборот понятия *очевидец* и *неочевидец*, характеризующие степень взаимодействия зрителя с подобными произведениями искусства, а также категории *атмосфера* и *автор-кураторство*;

- 5) *иммерсивность* (погружение) рассматривается как одна из основополагающих категорий художественной инсталляции в силу её темпоральной природы. Для углубленного изучения иммерсивности автором исследования впервые введены в научный оборот термины: *инсталляция действия* и *инсталляция наблюдения*, отражающие иммерсивную или пассивную природу изучаемой инсталляции.

На защиту выносятся следующие основные положения:

1. Художественная инсталляция является синтетической трансмедийной открытой иммерсивной формой искусства, которая понимается как гиперобъект, так как монументальность этой формы часто подразумевает многочастность композиции произведения, его многомерность, мультимедийность, архитектурность и т.п.
2. Инсталляция как форма современного искусства обладает универсальностью; она способна синтезировать, сакрализовать, перерабатывать и обобщать множество форм, техник и направлений, которые были созданы и наработаны за все предыдущие века.
3. Интеллектуальным «каркасом» художественной инсталляции является её концепция, формирующаяся в контексте множества актуальных философских идей. Это делает инсталляцию, с одной стороны,

разновидностью концептуального искусства, наполненного противоречивыми философскими смыслами, а с другой — «искусством после философии», где философские концепции являются лишь фоном для репрезентации нетрадиционного искусства.

4. Наполнение концептуального каркаса художественной инсталляции дефункционализированными утилитарными объектами, наделенными статусом «произведений искусства» (реди-мейды, найденные объекты, культурные артефакты и т.п.), делает любого реципиента инсталляции своего рода «соавтором» художника, который своим воображением способствует организации и осмыслению пространства «готовых вещей», а также интерпретации их меняющихся смыслов. В зависимости от степени включенности реципиентов в пространство художественной инсталляции они различаются между собой как «очевидец» и «неочевидец», что влияет на их восприятие произведений искусства «изнутри».
5. Российская художественная инсталляция, будучи вписана в мировой художественно-эстетический контекст, во многих отношениях совпадает по характеристикам с западными инсталляциями. Однако российская инсталляция обладает и своей спецификой — ментальной, семантической, контекстуальной. У неё есть своя культурная история, восходящая к экспериментальным произведениям русского авангарда 1920-х гг. и идейно-образным достижениям неоавангарда 1950-х; есть опыт идейного противостояния официальному искусству и принадлежности российскому андеграунду. Для российской инсталляции характерна своя «атмосфера», во многом отличная от сложившихся критериев западной инсталляции.
5. Влияние западных художественных концепций на развитие современной инсталляции в России является следствием культурной преемственности и творческих диалогов между художниками. Несмотря

на глобализацию, в российской инсталляции существует ряд наиболее популярных клишированных образов. Но в целом российская инсталляция выработала оригинальные критерии самоидентификации, что позволило ей сегодня успешно предстать на мировой художественной сцене благодаря умелому соотношению самобытности и универсальности в создаваемых российскими художниками работах.

Теоретическая значимость настоящего исследования заключается в определении и подробном эстетическом изучении феномена инсталляции, построении актуального терминологического аппарата, прояснении сути эстетического феномена российской инсталляции, а также его значимости в истории искусства. В работе показано, что инсталляция — художественная практика, изначально относившаяся к пластическому искусству, — трансформировалась в синтетическую форму, в текущий период близкую к зрелищным видам искусства. В нашем исследовании актуализирована как теоретическая, так и историко-культурная значимость инсталляции в современном эстетическом дискурсе, но основная его часть рассматривает специфику именно российской инсталляции.

Исходя из всего вышеописанного, можно говорить о **научно-практической значимости** проделанной автором работы по сбору материалов из истории отечественной инсталляции за период с 1910-х гг. по настоящее время, а также систематизации этого материала.

Практическое значение нашего исследования заключается в том, что материалы исследования могут способствовать продвижению российских художников-инсталляторов в России и за рубежом. Результаты исследования могут послужить базой для дальнейшего изучения эстетического феномена как российской, так и зарубежной художественной инсталляции. Материалы работы также могут быть использованы при подготовке лекций, учебных курсов, исследовательских работ, статей по искусствоведению, эстетике, философии. Помимо этого, материалы

исследования могут способствовать разработкам выставочных концепций и экспозиционных решений, а также войти в просветительские теле- и кинопроекты, будь то телепрограммы, документальные телефильмы, а также новые сайты, представляющие сферу постклассического творчества.

Апробация результатов исследования

Основные результаты диссертационного исследования были представлены автором на следующих научных и научно-практических мероприятиях:

1. Орлова А.М. Инсталляция как „присутственная“ форма искусства. Доклад // Международная научная конференция «Искусствознания: наука, опыт, просвещение». Государственный институт искусствознания, 27 августа 2020 г.
2. Орлова А.М. Атмосфера как ключевое понятие при анализе художественной инсталляции. Доклад // Международный форум молодых исследователей искусства «Научная весна – 2020». Государственный институт искусствознания, 24 апреля 2020 г.
3. Орлова А.М. Видеть звук: пластические решения в саундинсталляции. Доклад // Всероссийская научная конференция «Звук в культуре». Российский государственный гуманитарный университет, 22 июня 2019 г.
4. Орлова А.М. Художественная инсталляция как среда для мифотворчества. Доклад // Международный форум молодых исследователей искусства «Научная весна – 2019», 19 апреля 2019 г.
5. Орлова А.М. Художественная инсталляция как time-based media: репрезентация, документация, синестезия. Доклад // Конференция «Новая образность. Морфология современной визуальной культуры». Государственный институт искусствознания, 28 марта 2019 г.
6. Орлова А.М. Художественная инсталляция как выход из пространства книжной иллюстрации. Доклад // Конференция «Новая

образность. Морфология современной визуальной культуры». Российская государственная библиотека для молодёжи, 18 декабря 2018 г.

7. Orlova A. Between Paranoias. The US and Soviet Fears in Visual Art. Report // Conference “Paranoia in the Americas: American Anxieties in a Transnational Context”. University College Cork, Ireland, 24 November 2018.
8. Jones A. and Orlova A. Theatre collections breaking down borders: Library collections as a catalyst for international knowledge exchange. Report // 32nd SIBMAS Conference “Being successful together. Participate, share, cooperate in safeguarding performing arts heritage”. Bibliothèque nationale de France, 7 June 2018.
9. Орлова А.М. Медиа-инсталляция как своевременная пластическая форма. Доклад // Научная конференция аспирантов и соискателей Государственного института искусствознания «Научная весна – 2018. Молодые исследователи ГИИ об искусстве». Государственный институт искусствознания, 18 апреля 2018 г.
10. Орлова А.М. Ночные образы, зримые и незримые. Доклад // Международная конференция «Искусство как ночное медиа». Государственный институт искусствознания, 8 декабря 2017 г.
11. Орлова А.М. Книга в современных художественных практиках. Доклад // Конференция «Новая Образность». Российская государственная библиотека для молодёжи, 10 ноября 2017 г.

Работа по проблематике данного исследования началась с дипломной работы в МГХПА им. С.Г. Строганова «Музейно-выставочная инсталляция» (2010), где автором изучалась художественная инсталляция в экспозиционном контексте. Позднее автором исследования был организован ряд выставок, где использовались инсталляционные произведения искусства. Кураторская и экспозиционная деятельность

видится автору важной для исследования, так как во время подготовки выставок имеется возможность изучить инсталляционную форму в «полевых условиях», наблюдать, как произведение искусства рождается в пространстве, поскольку многие работы, создающиеся для проекта, обсуждаются с куратором. Также во время монтажа экспозиции размещение той или иной инсталляции, расположение рядом с ней тех или других работ может придать ей иную смысловую нагрузку. В данном случае подобная практика помогла осмыслить способы репрезентации инсталляции в разнообразных художественных контекстах, а также собрать материал для личного архива, необходимый для написания диссертации.

Среди этих проектов:

1. «Архив» (26.06.2014–17.07.2014) в рамках 4-й Московской международной биеннале молодого искусства
Кураторы: А. Волин, С. Макеева
Координатор: А. Орлова
Художники: М. Банков, А. Волин, М. Герасимова, С. Макеева, М. Никольская, Ю. Скоморохов, И. Степанич, П. Суорова
Площадка: Российская государственная библиотека искусств
2. «История геологоразведочной экспедиции 67/67» (22.03.2016–02.04.2016)
Куратор: А. Орлова
Художник: В. Корчагин
Площадка: Государственный институт искусствознания
3. «Знаки памяти» (06.07.2016–25.07.2016)
Куратор: А. Орлова
Художники: Т. Баданина, В. Корчагин, Д. Кротова, В. Орлов, А. Митлянская, А. Смит (Ирландия), А. Суздалев, Л. Тишков, С. Чернов
Площадка: Российская государственная библиотека искусств
При поддержке: Посольство Ирландии в России, Крокин галерея

4. «Искусство отражать» (15.05.2017–22.05.2017) в рамках Международного фестиваля рисованных историй КомМиссия
Кураторы: А. Кунин, А. Орлова
Художники: А. Акишин, О. Божко, С. Израель, В. Корчагин, Г. Литичевский, П. Перевезенцев, С. Якунин
Площадка: Российская государственная библиотека искусств
5. «Шерсть и картофель» (21.03.2017–27.03.2017) в рамках образовательной программы фестиваля *Irish Week 2017*
Куратор: А. Орлова
Художник: В. Корчагин
Площадка: Творческая студия «Галерея „Гнездо“»
При поддержке: Посольство Ирландии в России
6. «Игры в ВАУНАУС» (25.04.2019–22.05.2019)
Куратор: А. Орлова
Художники: А. Вар, Д. Ган, Е. Дудникова, З. Канчурина, Е. Корчагина, А. Кузнецова-Смертина, А. Курьянова, Е. Лиллова, Л. Липатова, Е. Попович, Е. Стерлягова
Площадка: Российская государственная библиотека искусств
При поддержке: Школа современного искусства «Свободные мастерские», Институт современного искусства Иосифа Бакштейна, Школа Родченко, Институт «База», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова
7. «ВХУТЕМАС – XXI» (2020, виртуальная экспозиция)
Куратор: А. Орлова
Художники: М. Амельченко, Л. Бабаян, А. Буй, А. Лялина, О. Никонова, К. Серьёзная, Ш. Шааев, М. Шпрайзер, В. Штромбергер

Также автор исследования входит в оргкомитет Международного форума молодых исследователей искусства «Научная весна» (2019, 2020) в Государственном институте искусствознания, является организатором

серии круглых столов «Хранение современности. Для чего необходимы библиотеки, архивы и документационные центры современного искусства» (2019, 2020) в Российской государственной библиотеке искусств, является членом Ассоциации искусствоведов, Творческого союза художников России (секция «Искусствоведение и критика»).

Соответствие диссертации Паспорту научной специальности

Диссертационное исследование соответствует п. 3 «Методы эстетического исследования. Эстетика как система законов, категорий и понятий. История становления эстетических категорий», п. 10 «Эстетика как философия искусства», п. 11 «Виды искусства», п. 12 «Синтез искусств», п. 16 «Эстетическое и художественное творчество» Паспорта научной специальности 09.00.04 — «Эстетика» (философские науки).

Структура работы. Работа состоит из введения, трёх глав с 14 параграфами, заключения, списка литературы (454 наименования) и приложения — альбома иллюстраций. Общий объём диссертационного исследования составляет 303 страницы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность (как в отношении художественной инсталляции как таковой, так и в отношении обозначенной темы) исследования, обозначена степень научной разработанности темы, сформулированы научная проблематика, цель и задачи, объект и предмет, обозначены методологические принципы работы и основные положения, выносимые на защиту, обоснована научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертационного исследования.

Первая глава «Художественная инсталляция как форма современного визуального искусства» носит историко-теоретический характер. В ней выявлено то, что формирование художественной

инсталляции как формы искусства относится к периоду неоавангарда (1950–1970-е гг.). В этой главе последовательно выведено актуальное на сегодняшний день определение инсталляции.

В первом параграфе «Художественная инсталляция: актуальное определение» описано актуальное для настоящего исследования определение «произведения искусства». За основу взяты теоретические размышления философов П. Зиффа, М. Вейца, Д. Паркера. Проводится разграничение определения данного термина для профессиональной и профанной среды, так как представители последней чаще всего опираются на субъективное о прекрасном, а понятие красоты далеко не всегда является критерием произведения искусства в современной эстетике. Исходя из этого, для нашего исследования наиболее подходящим является определение произведения искусства, которое предложил философ Д. Дики. Оно наиболее лаконично описывает этот термин для обеих вышеупомянутых категорий: «Произведение искусства в дескриптивном смысле — это 1) артефакт, 2) которому какое-либо общество или социальная группа (*sub-group of a society*) присвоили статус кандидата для оценки (*has conferred the status of candidate for appreciation*)»⁴⁹.

Далее в параграфе разрабатывается актуальное определение художественной инсталляции. Немаловажную роль в этом играют наработки Т. В. Адорно в труде «Эстетическая теория», где он пишет о законах развития искусства, а также подчёркивает тот факт, что искусство — процесс, являющийся значимым моментом для нашего исследования: в силу ярко выраженной темпоральной природы художественной инсталляции мы относим её к *time-based media*. Важно и то, что процесс в нашем исследовании имеет несколько значений: «процесс» внедрения в

⁴⁹ Дики Д. Определяя искусство // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: издательство «Деловая книга». С. 246.

инсталляционную форму новых художественных практик, или же «процесс» экспонирования работы, а также «процесс» трансформации одной и той же инсталляции в зависимости от выставочного зала или кураторской концепции и т.д. и т.п.

Нарочитая размытость границ этой практики позволяет причислить её к открытой художественной форме, а также рассматривать как один из видов «эстетики взаимодействия», описанной куратором Н. Буррио.

В параграфе на примере разнообразных определений, данных художественной инсталляции, демонстрируется её трансформация из экспериментальной пластической практики в самостоятельную синтетическую трансмедийную форму искусства. Например, А. Монастырский пишет: «<...> художник, работающий с *инсталляцией*, использует пространство как инструмент, а возникает нечто, расположенное во времени, что является, собственно, эстетическим (а не только художественным) актом»⁵⁰.

Благодаря многим теоретическим наработкам в нашем исследовании мы определяем художественную инсталляцию так: *художественная инсталляция, или искусство инсталляции* (англ. *installation art* — установка, монтаж) — сложносоставная композиция (множество объектов) или гиперобъект, существующий в течение ограниченного периода времени в выставочном пространстве. Инсталляция выросла из скульптуры, относящейся к пластическому искусству, но, испытав влияние архитектуры и театральной сценографии, смогла заменить (не всегда) круговой обход на моделирование пространства вокруг себя. Так как инсталляция является открытой художественной формой, то с развитием технологии и творческих поисков современных художников она смогла синтезировать в себе все самые актуальные художественные практики. Инсталляция может

⁵⁰ Монастырский А. «Лигномания» И. Макаревича // Игорь Макаревич *Lingomania*. М.: XL Галерея, 1996. С. 6.

предполагать взаимодействие со зрителем, а также его «погружение» в произведение искусства. Инсталляция делится на *инсталляцию действия* (интерактивная, или партиципаторная инсталляция) и *инсталляцию наблюдения*. По используемым материалам инсталляция делится на: видео, саунд, медиа, VR, живую, роботическую и т.д.

Во втором параграфе «Художественная инсталляция в контексте философских концепций» рассматриваются разнообразные философские концепции и то, насколько они применимы и актуальны при анализе художественной инсталляции. В параграфе рассматривается применение к инсталляции концепции подражания природе, которую мы часто видим, например, в фигуративной живописи. В рамках нашего исследования мы считаем, что мимесис у художественной инсталляции может быть условный, то есть работа может создавать атмосферу некоего культурного явления, а не природного.

Кантовская концепция «целесообразности» является неактуальной для нашего исследования, так как категория прекрасного, о которой пишет философ, не основополагающая для эстетического феномена художественной инсталляции. Применить данную эстетику к художественной инсталляции достаточно затруднительно, потому что всё же она является продуктом концептуального искусства, то есть «искусством после философии»⁵¹.

Из эстетики Гегеля мы знаем, что философ понимает красоту как некий абсолют в области чувственного созерцания. Чтобы представить эту красоту в произведении искусства зрителю, художник должен пропустить его сквозь себя: «То, что принадлежит субстанции, художник целиком сообщил своему произведению, себе же самому как определённой индивидуальности он в своём произведении не придал никакой

⁵¹ Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 543–563.

действительности; он мог завершить его только благодаря тому, что он отрёкся от своей особенности, освободился от телесности и поднялся до абстракции чистого действовани⁵².

Но художественная инсталляция, как и все современное искусство, не ставит в центр своей эстетики понятие красоты. Для него важны иные категории, соответственно, гегелевская категория красоты не может использоваться при анализе данных произведений искусства. В нашем исследовании гораздо более уместна категория эстетического суждения. Т. де Дюв определяет её как «субъективное оценочное деяние»⁵³, то есть, если художник или представитель профессиональной среды назвал представленный им объект произведением искусства, значит оно таковым и является. Тот факт, что в данном исследовании во внимание принимается эстетическое суждение представителей лишь профессиональной среды, связан с тем, что в профанной среде до сих пор сильны представления о том, что произведение искусства обязательно должно быть красивым по меркам гегелевского абсолюта. В нашем же случае мы опираемся на суждение Т. Адорно: «Эстетика сегодня не властна решать, становится ли она некрологом искусству»⁵⁴.

В настоящем исследовании для анализа художественной инсталляции наиболее актуальны философские концепции постмодернизма. К примеру, мы можем предположить, что инсталляция — это продукт машины-энергии или машины-воображения. Таким образом, мы адаптируем размышления Делёза и Гватари из сочинения «Антиэдип» к требованиям нашей работы. При этом мы также используем такие категории новой эстетики, как «атмосфера», которая была описана Г. Бёме.

⁵² Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. М.: Издательство «Наука», 2000. С. 359.

⁵³ Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. С. 100.

⁵⁴ Адорно В.Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 22.

В третьем параграфе «Сложносоставной „гиперобъект“ искусства» уделяется внимание терминологии, которая сопутствует художественной инсталляции. В частности, таким градациям художественной инсталляции, как инсталляция действия и инсталляция наблюдения.

Инсталляция действия является некой иллюстрацией эстетики взаимодействия, описанной куратором Н. Буррио. Он выделяет ряд произведений искусства, которые подразумевают взаимодействие зрителя с ними. То есть художники, сделавшие подобные работы, создают условия для некоего взаимодействия зрителя с искусством. Так, посетитель выставки может перемещать предметы внутри работы, наподобие «Комнаты проунов» и «Кабинета абстракций» Э. Лисицкого.

Инсталляция наблюдения представляет другой подход: зритель видит уже что-то случившееся, факт действия. Примером могут послужить работы И. Кабакова из цикла «Десять персонажей». Художник показывает зрителю десять уже состоявшихся ситуаций, об истории которых становится известно лишь из сопроводительных текстов.

Термин «гиперобъект», использованный в названии параграфа, не случаен. основополагающим понятием, которое предшествовало зарождению художественной инсталляции, является *реди-мейд*. Его ввёл в обиход французский художник-реформатор М. Дюшан в начале XX столетия. Появление реди-мейда стало отправной точкой для разработки нового художественного языка, который допускал возможность внедрения в искусство предметов бытовых, созданных фабричным путём и изначально не относившихся к искусству.

В последнее время особую популярность получил термин *найденный объект*, который широко используется в западной терминологии. Найденным объектом принято считать нечто, необязательно выполненное фабричным способом. Найденные объекты — это «вещи, отражавшие

подавленное желание художника и/или ушедший в прошлое способ производства»⁵⁵.

Наряду с найденным объектом и реди-мейдом стоит *артефакт*. Термин был позаимствован из археологии современной эстетикой и искусствоведением. К артефакту часто причисляют предметы визуального искусства и культуры, которые не поддаются конкретному определению.

При этом реди-мейд и артефакт чаще оказываются самостоятельными художественными работами, в *отличие от найденного объекта*.

После реди-мейда, артефакта и найденного объекта современное искусство разрабатывает ещё один элемент в пластической системе, которым становится *ассамбляж* — камерная форма искусства, наиболее близкая к инсталляции.

Важно отметить, что все выше вышперечисленные формы могут быть обобщены термином *объект*, но на сегодняшний день к инсталляции этот термин применим с трудом, поскольку она представляет собой множество объектов, тотальный объект, то есть *гиперобъект*.

То есть инсталляция может подразумеваться как совокупность объектов, или композиция, состоящая из реди-мейдов, артефактов, найденных объектов, видео или саунда. Соответственно, мы можем говорить о том, что множественность частей данного гиперобъекта является его ризомами. Ж. Делёз и Ф. Гваттари сравнивают подобное множество с нитями марионетки, которые «отсылают не к предполагаемой воле актёра или кукловода, а к множеству нервных волокон, образующему, в свою очередь, другую марионетку <...>»⁵⁶. При этом Б. Гройс отмечает, что «инсталляция — не манифестация уже существующих связей между вещами, а ровно наоборот, инсталляция предлагает возможность

⁵⁵ Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Garage, Ad Marginem, 2015. С. 789.

⁵⁶ Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 14.

использовать вещи и образы нашей цивилизации совершенно субъективно, индивидуально»⁵⁷. Благодаря этому можно говорить о том, что инсталляция как форма современного искусства способна синтезировать, сакрализовать и перерабатывать множество форм, техник и направлений, которые были созданы и наработаны за все предыдущие века.

Сегодня, когда инсталляционных работ создано достаточное количество, не стоит забывать о том, что в отношении художественной инсталляции весьма важно личное присутствие зрителя, его непосредственное взаимодействие с работой, поэтому одним из центральных понятий в контексте данного исследования является термин *неочевидец*.

Многие инсталляции не могут быть воссозданы в первоначальной форме. Для этого существует их документация: фото, видео, техническая (эскизы, чертежи), свидетельства *очевидцев*.

Неочевидец — зритель, способный судить о художественной инсталляции только благодаря существующей на данный момент документации.

С помощью этого определения выделяются зрители, не имевшие прямого контакта/взаимодействия с работой.

В современном художественном мире инсталляция представляет собой достаточно чётко и стройно выстроенную форму искусства, которая уже имеет своих основателей, классиков и последователей. Поскольку в исследовании речь в основном идёт о российском опыте, стоит отметить, что в начале своего формирования в советское время он относился к разделу *плохого искусства*⁵⁸, искусства, которое не соответствовало официальной

⁵⁷ Гройс Б. Топология современного искусства // Художественный журнал. 2006. № 61/61. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/> (дата обращения 06.01.2019).

⁵⁸ Плохое искусство — термин, который использует Е. Бобринская в исследовании «Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции» для определения

творческой политике государства. Искусства, которое являлось проекцией микрокосмоса художника, отражало его творческое «Я». Искусства, оскорблявшее неподготовленного зрителя, обличая его незнание.

В четвёртом параграфе «Искусство после философии» рассматриваются разнообразные явления, которые в нашем исследовании мы относим к предпосылкам художественной инсталляции.

Во все времена репрезентация произведения искусства занимала одно из важнейших мест в процессе подготовки художником своей работы к экспонированию. Примером могут послужить барельефы античных храмов или росписи в ренессансных дворцах — художнику было необходимо учесть тысячи нюансов для того, чтобы его труд смотрелся наиболее выигрышно. К предпосылкам инсталляции в нашем исследовании мы относим комплексные работы, взаимодействующие со зрителем или создающие некую иллюзию, например, фрески А. Мантенья в Камере дельи Спозы, уличные представления, парки развлечений и т.п. То есть нам интересны иммерсивные ситуации, которые в своём развитии помогли оформиться анализируемому художественному явлению.

В параграфе описаны отдельные подходы, демонстрирующие, почему мы рассматриваем художественную инсталляцию как часть так называемого «искусства после философии». Мы берём за основу идеи В. Кандинского о «своевременном искусстве» — искусстве, способном отражать основные тенденции своего времени, «смерти автора» Р. Барта, которую начали развивать постструктуралисты.

В 1967 г. американский художник-концептуалист Д. Кошут публикует эссе «Искусство после философии», где высказывает идею о том, что современное искусство невозможно рассматривать с помощью традиционных методов анализа искусства.

произведений искусства, не отражающих советские ценности или не попадающих под понятия «правильного» и понимаемого массами.

Уже в начале своего эссе Кошут говорит о том, что гегелевская философия неприменима к новым художественным практикам, так как многие понятия классической философии неприменимы к современному искусству, например, понятие красоты уже не является основополагающим, да и то, что мы понимаем под термином «произведение искусства», постепенно трансформируется. Кошут считает, что в XX в. наступили «конец философии и начало искусства»⁵⁹. А поскольку инсталляция как художественная форма уже активно формируется в это время, мы относим её именно к искусству после философии. На тот момент художники начали подмечать, что самые интересные творческие работы не относились к традиционным художественным формам. Это может означать то, что происходил некий кризис традиционных форм искусства.

Вторая глава «Формирование эстетики художественной инсталляции» посвящена оформлению нового подхода к репрезентации произведения искусства, формированию методов и подходов художественной инсталляции за рубежом и в России.

В первом параграфе **«Дюшановская эстетика – отправная точка эстетики инсталляции»** описана ситуация формирования художественной инсталляции. В качестве отправной точки приводится пример реди-мейда, который фактически дефункционализирует утилитарный объект, наделяя его статусом произведения искусства. Как пример мы используем творчество М. Дюшана, которого интересовало радикальное расширение творческих границ и через них разрыв с традиционными ожиданиями публики от искусства. Если Фрейд открыл бессознательное, то Дюшан открыл «искусство» в сфере «не искусства».

Во втором параграфе **«Виды и творческие стратегии в художественной инсталляции»** проведена систематизация видов и

⁵⁹ Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 545.

подвидов художественной инсталляции. Художественная инсталляция является синтетической формой искусства, которая смогла впитать в себя все основные тенденции XX столетия. На сегодняшний день мы можем выделить видео, саунд, медиа, роботическую, живую, VR-инсталляции. При этом многие из этих произведений имеют статичный характер, но способность постоянно трансформироваться позволяет подобным работам мимикрировать под окружающую их среду, становиться её частью, а также создаёт уникальную атмосферу. Формирование языка инсталляции рассматривается на примерах творчества Э. Лисицкого, К. Швитгера, Н. Д. Пайка, Й. Бойса и др.

В третьем параграфе «Предпосылки художественной инсталляции в России начала XX в.» описываются явления, которые предшествовали появлению отечественной инсталляции и повлияли на её развитие.

Искусство начала XX столетия представлено огромным количеством разнообразных направлений: сюрреализм, футуризм, дадаизм и т.д., которые объединены общим понятием *авангард*. Все эти направления сформировали новую ситуацию в творческой среде благодаря стремлению художников разработать свой собственный художественный язык. Одним из ярчайших явлений данного периода стал *российский авангард*⁶⁰.

В качестве примера первой российской инсталляции рассматривается «Комната проунов» Э. Лисицкого.

В конце 1910-х гг. Э. Лисицкий разрабатывает концепцию «проунов» (проект утверждения нового), которую успешно внедряет в живопись, графику, объекты и пространственные композиции. Сами по себе проуны чем-то напоминают своеобразные архитектурные планы. С помощью

⁶⁰ Маркаде Ж.-К. «Русский» или «российский» авангард? // Память как объект и инструмент искусствознания. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 338–344.

проунов Э. Лисицкий старался воплотить в жизнь идею о необходимости покинуть картину. Художник активно включал их в пространство, создавал конструкции, которые зрители могли менять и передвигать на своё усмотрение.

В четвёртом параграфе «Влияние Запада на становление российской инсталляции» представлены подходы и стратегии, которые оказали влияние на российских авторов. Также автором исследования описаны важные для художественной инсталляции категории зрителей — очевидец и неочевидец.

Среди художественных направлений, которые прямо или косвенно оказали влияние на отечественных художников, работающих с инсталляцией, мы можем назвать футуризм, движение ДаДа, кинетизм.

Очевидец – зритель, который лично видел работу, взаимодействовал с ней. Он может со своей субъективной позиции говорить об атмосфере инсталляции, чувствах, которые работа вызвала в нём. В случае партиципаторной природы работы очевидец может свидетельствовать и о том, что именно надо сделать в пространстве инсталляции. Также зритель-*очевидец* может иметь собственную документацию работы, которая будет отличаться от официального каталога.

Неочевидец – условный «зритель». У неочевидца нет личного опыта взаимодействия с инсталляцией. Судить о произведении он может только по существующим текстам, документациям, эскизам работы. Такая категория вводится в наше исследование в связи с тем, что художественная инсталляция имеет ярко выраженный темпоральный характер, а также свойство трансформироваться от одной временной экспозиции к другой. Изучение многих работ достаточно затруднительно из-за их постоянных метаморфоз или невозможности дублирования (например, художник не оставил чёткую инструкцию, но есть видеодокументация).

В пятом параграфе **«1953 год в развитии российского концептуального искусства»** описаны факторы, позволившие художникам андеграунда разработать свой собственный творческий метод. Также отмечено, что осознание инсталляции как художественной формы пришло к российским авторам после прохождения тех же «стадий» увлечения абстрактным искусством, коллажем и ассамбляжем, как у художников начала XX в.

В шестом параграфе **«Выход из картинной плоскости. Инсталляция в российском неофициальном искусстве»** описаны этапы осознания языка художественной инсталляции на российской художественной сцене, приведены примеры постепенного отстранения от плоскостного языка живописи, а также формирования некоторых актуальных для советских художников тем.

В третьей главе **«Эстетические составляющие российской инсталляции»** уделено внимание таким важным составляющим данной художественной формы, как синтез искусств, контексты и образы современной российской инсталляции.

В первом параграфе **«Синтез искусств в инсталляции»** описано взаимодействие художественной инсталляции с разнообразными течениями и практиками в современном искусстве: перформанс, сайнс-арт, книга художника и т.д.

Уже к концу 1990-х гг. художественная инсталляция в России являет собой сложившуюся художественную форму со своими основными представителями. В большей мере это художники-концептуалисты. В интервью и воспоминаниях они говорят о том, что, создавая первые работы, не знали о том, что то, что они делают, называется «инсталляцией».

Помимо многообразия тем и стратегий, развитию этой художественной формы в России также способствовала её активная демонстрация в выставочных залах и галереях. Именно благодаря их поддержке инсталляция смогла найти своего зрителя и заинтересовать специалистов.

Если принять во внимание тот факт, что практически любая инсталляция, привязанная к текстовому носителю (будь то книга или словарь), провоцирует зрителя на дотошное изучение предложенной тематики, полное погружение в неё, то можно утверждать, что подобные произведения делают зрителя полноценным участником художественного высказывания.

Именно это можно увидеть в инсталляциях, выполняемых российскими бук-артистами. Для художника созданная ранее книга является поводом для трансформации её в более крупную форму, что позволяет донести до зрителя основную мысль в развёрнутом формате. Трансформация книги в инсталляцию дает художникам возможность сделать условную «вытяжку» из существующего текста или произведения.

Другим примером подобного синтеза может послужить взаимодействие инсталляции и перформанса. Стоит отметить, что перформанс тоже берёт своё начало в футуристических практиках. Известно, что в начале XX столетия российские футуристы практиковали своеобразные акции и перформансы. Соответственно, подобное сочетание также можно назвать продолжением традиции, заложенной в начале столетия.

Работы, созданные в направлении сайнс-арта (*science art*), также можно отнести к примерам обращения к инсталляции в направлениях современного искусства. Отличительными чертами этих инсталляций

является высокая технологичность и использование разнообразных научных концепций.

Из вышеописанного можно сделать вывод, что инсталляция может синтезироваться с другими современными практиками и направлениями, если этого требуют нужды художника. В работах, созданных подобным образом, проявляются стилевые особенности, концепции и задачи разных жанров и направлений. В контексте таких взаимодействий могут рождаться гиперобъекты, которые понимаются как «определённая совокупность действий»⁶¹.

Во втором параграфе «Роль куратора в современных художественных практиках» описано, как кураторские замыслы могут влиять на реализацию инсталляции и её трансформацию ради выявления дополнительных смыслов, заложенных в концепцию выставки.

Кураторство — явление достаточно новое в российском современном искусстве. В России кураторская практика зародилась примерно в середине 1990-х гг., благодаря чему у выставок появилось авторство, а у художников — возможность работать «на проект». При этом на Западе кураторство как практика оформилось уже в конце 1960-х — начале 1970-х гг.

Профессия куратора подразумевает работу на стыке науки и творчества. Куратор сочетает в себе режиссёра и автора сценария выставки. В его задачи входит не просто создание текста-описания выставки, но и подготовка идейной базы — концепции проекта, куда впоследствии отбираются работы с необходимыми смыслами или же заказываются художнику.

Кураторские концепции помогают художникам реализовать давние замыслы или же включиться в предложенный процесс. Подобные проекты

⁶¹ Караева К. Инсталляция как гиперобъект // Художественный журнал. 2015. № 94. С. 136.

могут иметь как локальный, так и глобальный характер. В силу этого инсталляции, создаваемые художниками «под проект», или предоставляемые на выставку, могут быть представлены как в полном объёме, так и в урезанном виде, а иногда и наделяться дополнительными смыслами, что ещё больше размывает границы и возможности данной художественной формы.

В третьем параграфе «Система образов российской инсталляции» описаны ключевые образы и контексты, к которым обращаются российские художники в своём творчестве.

Так как инсталляция имеет концептуальное начало, то, соответственно, темы, поднимаемые авторами, требуют аннотирования, а порой и дополнительного разговора с самими художником, создавшим произведение. Поскольку внутри художественной формы отсутствует чёткая система символов, характерная, к примеру, для иконописи или ванитас, при анализе работ мы опираемся на авторскую мифологию и субъективное прочтение той или иной темы самим художником, которые могут проявляться как в перепрограммировании существующих произведений, так и в утилизации образов и многом другом.

Ниже приведены отдельные темы и контексты, которые достаточно часто встречаются в российской инсталляции: усиление одной из старых тем с помощью её инсталлирования, то есть придания камерной работе монументального звучания (Д. Гутов «Над чёрной грязью»), использование клишированных образов в своих произведениях (группа «ПРОВМЫЗА» «Три сестры»), тема памяти (Л. Тишков «Сублимация памяти. Три ступени»), тема истории (И. Корина «Припев»), образ уходящей природы (В. Ефимов «Живой уголок») и т.д.

В четвёртом параграфе «Российская инсталляция на мировой художественной сцене» описаны работы российских художников, хорошо известных в мировом сообществе, а также приведены примеры

произведений тех авторов, которые работают с универсальными контекстами, но пока не столь хорошо известны западному зрителю.

На настоящий момент российская инсталляция имеет всего несколько представителей в мировом художественном сообществе. Это И. Кабаков, И. Нахова, И. Корина, Д. Пригов, Л. Тишков. Имена этих авторов можно встретить как на крупных международных выставках, так и в научной литературе. Причина, скорее всего, кроется в умелом соотношении самобытности и универсальности в создаваемых ими работах. При этом на данный момент в России достаточно много авторов, которые, на взгляд автора исследования, достойны упоминания не только в научных исследованиях, но и в международных каталогах, а также на мегавыставках⁶². Причины их малой известности порой кроются в использовании чрезмерно локальных тем, понятных только узкому кругу людей, в отсутствии ярко выраженного собственного творческого языка и, как следствие, растворении в массах «похожих друг на друга» художниках.

Из круга «узнаваемых по почерку» художников, работающих с инсталляцией, мы можем выделить: А. Вар, В. Корчагина, А. Курьянову, Л. Липатову, Ш. Шааева и др.

В **Заключении** подводятся итоги диссертационного исследования, формулируются основные выводы, намечаются перспективы развития художественной инсталляции в целом и российской ветви в частности.

Современная российская художественная инсталляция использует все основные актуальные философские концепции — от «смерти автора» Р. Барта, «искусства после философии» Дж. Кошута, а также «холодных» и «горячих» медиа М. Маклюэна до «авто-кураторства» Б. Чаттопадхья и «атмосферы» Г. Бёме.

⁶² Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 128–129.

Формирование и развитие художественной инсталляции в России является следствием ситуации международной преемственности.

Работа отвечает на два основных вопроса: «Является ли российская инсталляция самостоятельной узнаваемой формой творчества с разработанной системой репрезентуемых тем и своими классиками?» и «Является ли искусство инсталляции следствием развития или упадка искусства?». Чтобы ответить на эти вопросы, в тексте исследования приведены многочисленные примеры, из которых следует, что искусство инсталляции в России развито, имеет своих классиков и теоретиков. Многообразие локальных и глобальных тем позволяет выделить наиболее значимых авторов как для России, так и для Запада.

**Основные результаты исследования нашли отражение
в следующих публикациях (общим объёмом 5,74 а.л.):**

***Статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при
Министерстве науки и высшего образования РФ:***

1. Орлова А.М. Репрезентативные стратегии видеоинсталляции [Электронный ресурс] // Художественная культура. 2020. № 2. С. 154–169. Режим доступа: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/807/hk_2020_2_154_169_orlova.pdf. (0,68 а.л.)
2. Орлова А.М. Российская инсталляция. Формирование среды и создание системы образов-канонов [Электронный ресурс] // Культура и искусство. 2019. № 7. С. 52–63. Режим доступа: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28938. (0,53 а.л.)
3. Орлова А.М. Звук как пластическая составляющая инсталляционного пространства [Электронный ресурс] // Международный журнал исследований культуры. 2019. № 1 (34). С. 167–174. Режим доступа:

https://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2019/ijcr_34_1-2019_full.pdf. (0,75 а.л.)

4. Орлова А.М. Одушевлённое и неодушевлённое в живой и роботической инсталляции [Электронный ресурс] // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2019. Вып. 1 (29). С. 142–148. Режим доступа: [https://tsput.ru/fb//hum/2019/%E2%84%961\(29\)/141/index.html](https://tsput.ru/fb//hum/2019/%E2%84%961(29)/141/index.html). (0,47 а.л.)
5. Орлова А.М. Тотальная инсталляция как усовершенствованный trompe-l'œil [Электронный ресурс] // Известия УрФУ. Серия 3. 2019. Т. 14. № 1 (185). С. 180–186. Режим доступа: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/68468/1/iuro-2019-185-17.pdf>. (0,48 а.л.)

Публикации в других изданиях:

1. Orlova A. Installation as a “Featured” Form of Art. Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020) [Digital resource]. Series: *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Vol. 469. Paris: Atlantis Press, 2020. P. 98–103. Access mode: <https://www.atlantispress.com/proceedings/icassee-20/125944398> (0,66 а.л.)
2. Орлова А. Медиа-инсталляция как современная пластическая форма // Аспирантский сборник. Вып. 10. Сб. статей по материалам Международного Форума молодых исследователей искусства «НАУЧНАЯ ВЕСНА–2018» / Ред.-сост. Г.У. Лукина. М.: Государственный институт искусствознания, 2019. С. 337–345. (0,32 а.л.)
3. Орлова А. Книга в современных художественных практиках // Новая образность. Русская литература и искусство в контексте тенденций визуальной культуры. Материалы конференции 10.11.17. М.:

Российская государственная библиотека для молодёжи, 2018. С. 11–16. (0,29 а.л.)

4. Орлова А. Неканоничность в искусстве инсталляции // Альманах научно-культурологического общества России «Мир культуры и культурология». СПб.: Научно-образовательное культурологическое общество, 2017–2018. Вып. IV. С. 511–515. (0,45 а.л.)
5. Орлова А. «Театр вещей» в интерпретации девятого искусства // Библиотека. М., 2017. № 1. С. 52–53. (0,14 а.л.)
6. Орлова А. Тотальная иллюстрация в современной системе подачи информации // Книга художника [+]. Сборник материалов симпозиума, прошедшего 01.12.15 в ГЦСИ. М.: Издание Международного объединения «Книга художника», 2015. С. 44–46. (0,15 а.л.)
7. Орлова А. Валерий Корчагин. Зрелище хлеба // Погарский М.В. Орнитолог и птицелов. М., 2015. С. 144–145. (0,02 а.л.)
8. Орлова А. Зарождение инсталляции как вида искусства // Дни аспирантуры РГГУ. Материалы научной конференции. Материалы Круглого стола. Научные статьи. М.: РГГУ, 2013. Вып. 7. Ч. 1. С. 198–205. (0,5 а.л.)
9. Орлова А. Искусство инсталляции в московском концептуализме // Труды молодых ученых и аспирантов / Науч. ред. С.А. Тихонина; сост. А.Н. Сидоров. Н. Новгород: НИУ РАНХиГС, 2012. Вып. 11. С. 315–317. (0,3 а.л.)