

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. ЛОМОНОСОВА

*На правах рукописи*

**Макеева Светлана Олеговна**

**СТАНОВЛЕНИЕ ИНСТАЛЛЯЦИИ В ИСКУССТВЕ ЗАПАДА И  
РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Комп. 17.00.04  
кандидат  
дифф. 17.00.04  
Специальность 17.00.04 —

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва — 2021

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

**Научный руководитель:** **Ванеян Степан Серезьевич**,  
доктор искусствоведения, профессор, профессор  
кафедры всеобщей истории искусств ФГБОУ  
ВО «Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова»

**Официальные оппоненты:** **Гнедовская Татьяна Юрьевна**,  
доктор искусствоведения, ведущий научный  
сотрудник сектора современного искусства  
Запада ФГБНИУ «Государственный институт  
искусствознания»

**Рыков Анатолий Владимирович**,  
доктор философских наук, доцент, профессор  
кафедры истории западноевропейского  
искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский  
государственный университет»

**Кочеткова Екатерина Сергеевна**,  
кандидат искусствоведения, заместитель  
директора по региональному развитию ФГБУК  
«Государственный музей изобразительных  
искусств имени А.С. Пушкина»

Защита диссертации состоится «20» декабря 2021 г. в 18 час. 30 мин. на заседании диссертационного совета МГУ.17.01 Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4, Шуваловский корпус, исторический факультет, аудитория А-419.

E-mail: [art-dissovet@hist.msu.ru](mailto:art-dissovet@hist.msu.ru)

С диссертацией можно ознакомиться в отделе диссертаций научной библиотеки МГУ имени М. В. Ломоносова (Ломоносовский просп., д. 27). Со сведениями о регистрации участия в защите в удаленном интерактивном режиме и с диссертацией в электронном виде также можно ознакомиться на сайте ИАС «Истина»: <https://istina.msu.ru/dissertations/396312182/>

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2021 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения, доцент



Е. А. Ефимова

**Общая характеристика работы.** Инсталляция является одним из основополагающих жанров современного мирового искусства. Начиная с 1990-х гг. и по сей день, инсталляции занимают прочное место на актуальных художественных выставках и биеннале, в коллекциях музеев и фондов современного искусства. Инсталляция является относительно молодой практикой: отсчёт её истории ведётся с конца 1950-х – 1960-х гг., с творчества Аллана Капроу, который стал первопроходцем и одним из первых теоретиков этого жанра. В истории инсталляции можно выделить периоды подъёма и спада её популярности и распространённости. С конца 1950-х и приблизительно до середины – второй половины 1960-х гг. инсталляция, которую тогда, согласно введённому Капроу неологизму, называли энвайронментом, находилась на периферийных позициях. Конец 1960-х – первая половина 1970-х гг. были ознаменованы первым расцветом жанра, что сопровождалось появлением современного жанрового названия («инсталляция») и ряда ключевых текстов дискурса об инсталляции. Периоду нынешней популярности инсталляции предшествовало десятилетие — с середины 1970-х до середины 1980-х гг. — когда, казалось, инсталляция вновь оказалась маргинализированной практикой на фоне произошедшего в тот момент «возвращения» живописи.

На протяжении своей полувековой истории инсталляция не раз оказывалась связана с наиболее принципиальными для искусства XX века проблемами. Среди них — «смерть живописи»; критика музея как институции; заявленная Р. Бартом «смерть автора»; граница между модернизмом и постмодернизмом; граница между искусством и не-искусством; проблема эстетической автономии. В качестве нового медиума инсталляция была востребована в ряде крупнейших художественных течений второй половины XX века: в поп-арте, «новом реализме», *arte povera*, кинетизме, в институциональной критике и концептуализме, в направлении *Light and Space* и других. Многогранность этой практики, широчайший спектр стратегий и

материалов, который она позволяет применить, обусловила её использование в самых разных направлениях творческого поиска. Эта же многогранность — аморфность, ускользание от строгой дефиниции, невозможность чётко очертить границы этого явления — способствует тому, что вопрос «Что такое инсталляция?» парадоксальным образом до сих пор не утратил актуальности.

На Западе прочно утвердилось представление о том, что инсталляция является жанром, теснейшим образом связанным с публичной выставочной деятельностью<sup>1</sup>, о чём свидетельствует сама история употребления слова *installation*, которое изначально означало «экспозиция». Однако в середине 1970-х — начале 1980-х гг. в СССР, в условиях неофициального искусства, появляются произведения, которые, несомненно, можно по формальным признакам классифицировать как инсталляции. Контекст появления инсталляции в России кардинальным образом отличался от западного, в связи с чем проблематика, с которой работали отечественные и западные художники, во многом различалась, и весьма существенно. Однако несмотря на колоссальную разницу во внешних институциональных, культурных, экономических и политических обстоятельствах, и несмотря на то, что в 1970-х — первой половине 1980-х гг. в СССР показ инсталляций на институциональных площадках был невозможен, ряд проблем, свойственных этой практике, получил разработку на обеих художественных сценах, что открывает пространство для сравнительного анализа.

**Хронологические рамки исследования.** Нижняя граница исследования проходит по второй половине 1950-х гг., периоду торжества «высокого модернизма» в США и, в то же время, появления первых энвайронментов Аллана Капроу. Верхняя граница исследования приходится на первую половину 1990-х гг., когда инсталляция становится широко

---

<sup>1</sup> В частности, именно на этом акцентирует внимание Дж. Райсс, автор одного из первых трудов по истории инсталляции. См.: Reiss J. H. *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art*. Massachusetts Institute of Technology, 1999. 181 p.

распространённым, институционально признанным и ведущим для современного искусства жанром как на Западе, так и в России.

**Географические рамки исследования.** В основе настоящего исследования лежит анализ двух блоков материала. Глава 2 («Становление инсталляции на Западе») посвящена, прежде всего, работам американских художников — представителей нью-йоркской (А. Капроу, Д. Джадд, Р. Моррис, Р. Серра, Ф. Э. Вальтер) и калифорнийской сцены (в поле нашего внимания оказываются работы Р. Ирвина, Б. Наумана, М. Ашера, Дж. Таррелла). Европейская сцена представлена работами исторического авангарда (К. Моне, П. Пикассо, П. Мондриан, К. Швиттерс, М. Дюшан), а также произведениями послевоенных художников — И. Кляйна, Армана, группы GRAV, Д. Бюрена и М. Бротарса. Второй блок — это работы отечественных художников, представителей неофициального искусства, чьи пространственные эксперименты 1960–1980-х гг. и инсталляции 1970–1990-х годов являются предметом анализа Главы 3 («Становление инсталляции в России»). Так как инсталляция возникает и получает теоретическое осмысление прежде всего в практике московских концептуалистов, отечественный материал ограничен московской сценой (группа «Движение» и Ф. Инфанте, И. Чуйков, группа «ТОТАРТ», группа «Коллективные действия», АПТАРТ, В. Комар и А. Меламид, И. Нахова, И. Кабаков, А. Монастырский, Д. А. Пригов, И. Макаревич и Е. Елагина). Кроме того, в разделе Главы 2, в котором мы рассматриваем «предысторию» инсталляции и искусство модернизма, мы обращаемся к творчеству Л. Лисицкого.

**Степень научной разработанности темы.** Степень научной разработанности каждой из тем, на которых сделан акцент в настоящем исследовании, серьёзно различается. Что касается общих теоретических проблем инсталляции, ставших предметом Главы 1, то на Западе научное осмысление этого жанра началось в 1990-е гг., и к настоящему моменту выработаны основные теоретические и концептуальные положения,

связываемые с инсталляцией. Аналогично, неплохо изученной предстаёт и история западной инсталляции, рассматриваемая в Главе 2. Среди зарубежных публикаций по инсталляции можно выделить целый ряд фундаментальных обобщающих исследований, в которых инсталляция рассматривается в широком историческом и теоретическом контексте<sup>2</sup>, и в том числе труды, посвящённые сугубо проблеме возникновения инсталляции<sup>3</sup>. Однако история отечественной инсталляции, которой посвящена Глава 3, до сих пор практически не исследована. Более того, несмотря на то, что искусство XX века и второй его половины нередко становится темой исследований отечественных авторов<sup>4</sup>, в российской истории искусства к настоящему моменту нет ни одной посвящённой инсталляции монографии, в которой ставилась бы цель комплексно выявить условия и контекст *зарождения* этой практики, её проблемное поле, ключевые вехи её истории. Отсутствуют и монографии, в которых проводился бы сравнительный анализ появления этого жанра на отечественной и западной сцене, и переводы каких-либо зарубежных книг по инсталляции на русский язык. В единственной известной автору монографической работе по инсталляции на русском языке, труде А. М. Орловой «Российская инсталляция как эстетический феномен»<sup>5</sup>, инсталляция рассматривается с позиции эстетики, а не истории искусства, и не ставится цели очертить как процесс становления жанра, так и ключевые его исторические вехи. Все эти обстоятельства обуславливают **актуальность настоящего исследования.**

---

<sup>2</sup> См.: Bishop C. *Installation Art: A Critical History*. London: Routledge, 2005. 144 p.; Petersen A. R. *Installation Art Between Image and Stage*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2015. 507 p.; Ran F. *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms: Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation*. New York: Peter Lang Publishing Inc, 2009. 256 p.; Rebentisch J. *Aesthetics of Installation Art*. Berlin: Sternberg Press, 2012. 296 p.

<sup>3</sup> Reiss J. H. *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art*. Massachusetts Institute of Technology, 1999. 181 p.

<sup>4</sup> См., напр.: Бобринская Е. А. *Концептуализм*. М.: Галарт, 1994. 216 с.; Дёготь Е. *Искусство XX века*. М.: Трилистник, 2000. 224 с.; Андреева Е. *Все и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века*. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004. 509 с.

<sup>5</sup> Орлова А. М. *Российская инсталляция как эстетический феномен: дис. ... канд. филос. наук*. М., 2020. 303 с.

**Научная новизна исследования.** Настоящее исследование призвано стать первой российской монографией по становлению инсталляции как практики мирового искусства второй половины XX века и тем самым заполнить определённую лакуну в отечественном искусствознании. Различия в степени научной разработанности темы обусловили **структуру** настоящего исследования и, в частности, различия в подходах к отдельным его частям. Глава 1 и Глава 2 носят обобщающий характер, и в них ставится цель впервые на русском языке провести полноценный историографический обзор по теме инсталляции, представить основные теоретические положения дискурса об инсталляции, а также рассмотреть историю становления этого жанра на Западе (и в том числе критически взглянуть на его «предысторию»). Поскольку темой нашего исследования является становление нового жанра, одним из ключевых для нас аспектов будет то, как этот жанр был осмыслен дискурсивно и как были сформированы представления о нём — это обуславливает важную роль историографии, вынесенной в отдельную главу, и дискурс-анализа как метода в настоящей работе. В то же время, Глава 3, в отличие от первых двух, преследует прежде всего цель впервые наметить вехи становления отечественной инсталляции в условиях, когда нет ни одной монографии по этой теме. Поэтому Глава 3 намного сильнее ориентирована на работу с источниками и архивными материалами, чем первые две главы.

Кроме того, настоящей работой в научный оборот введен широкий ряд ранее не публиковавшихся или малоизученных документов из Архива Музея современного искусства «Гараж». Также в научный оборот отечественного искусствознания вводится каталог выставки Дж. Челанта «Среда/искусство: от футуризма до боди-арта» (1977), которую можно считать первой исторической выставкой инсталляции. Более того, специально для настоящего исследования автором были взяты интервью и письменные комментарии у ряда отечественных художников; некоторые из них полностью опубликованы в Приложении 3 («Интервью с художниками»). Помимо этого, в Приложение 2

(«Иллюстрации к Главе 3») включены не опубликованные ранее слайды с изображениями первой отечественной инсталляции, «Рая» (1972–1975) В. Комара и А. Меламида.

**Теоретическая значимость работы** состоит в том, что в ней подробно рассматривается проблема определения инсталляции, которая остаётся актуальной для каждого исследования этого жанра, и приводятся отражённые в литературе пути решения этой проблемы. Это позволило выработать достаточно гибкое и функциональное определение, которое может быть использовано в дальнейших исследованиях. Кроме того, проводится критический анализ применимости к инсталляции таких основополагающих категорий искусствознания, как «жанр», «медиум», «практика». Более того, в работе подробно освещён вопрос исторических границ инсталляции как практики и их теоретического обоснования, что позволяет аргументированно отделить эту практику от её модернистской «предыстории», равно как и от более ранних пространственных произведений и конструкций, которые в целом ряде текстов анахронически называются «инсталляциями».

**Практическая значимость работы** заключается в том, что она может оказаться полезна историкам российского и зарубежного искусства XX века, исследователям новых практик современного искусства, культурологам, историкам. Материалы настоящего исследования могут лечь в основу научных пособий, курсов и спецкурсов, программ семинарских занятий по истории мирового искусства второй половины XX века и отдельно по инсталляции как жанру.

**Главной целью** является исследование процессов становления инсталляции на Западе и в России, комплексное изучение исторического и теоретического контекста, в котором оно происходило, и сравнительный анализ этих двух процессов в их художественном, институциональном, социо-политическом аспекте.

В соответствии с этим, выделяются следующие **задачи**:



1. Провести подробный анализ того, как новый жанр инсталляции был осмыслен дискурсивно начиная с момента своего появления и до настоящего времени, и на основании этого сформулировать определение инсталляции и связанные с ней основные теоретические положения;
2. Рассмотреть художественный, исторический, идейный, социополитический контекст зарождения и развития инсталляции на Западе и в России;
3. Проанализировать, как потенциал нового жанра инсталляции использовался в различных течениях западного искусства, на примере ряда ключевых памятников периода становления инсталляции;
4. Наметить вехи становления инсталляции на отечественной сцене;
5. Провести сравнительный анализ процессов становления инсталляции на Западе и в России.

**Предметом данного исследования** является процесс становления инсталляции на западной и российской художественной сцене 1960–1990-х гг. *Становление* понимается нами как переход от состояния новой, маргинальной, периферийной практики, не имеющей устойчивого названия; практически не осмысленной теоретически; не получающей значительного внимания критиков и искусствоведов; не присутствующей заметно на выставках и в музейных коллекциях — к состоянию оформившейся, распространённой практики, которая: имеет закрепившееся название; более или менее осмыслена в критических текстах (причём выделяется устойчивый круг ассоциируемых с данной практикой характерных черт); широко представлена на выставках (в том числе посвящённых только этому жанру); и постепенно входит в состав музейных и иных собраний. Если ранние этапы становления отличаются тем, что с инсталляцией работают отдельные художники и художественные группы, и жанр может иметь различные названия в их творчестве (например, «энвайронмент» А. Капроу) или не иметь чёткого названия вовсе («искусство, формирующее пространство и среду» у

Дж. Лихт, «искусство, связанное со средой» у Дж. Челанта), то по мере «кристаллизации» жанра он обретает общеупотребимое обозначение и повсеместно встречается в творчестве широкого ряда не связанных друг с другом художников именно как один из возможных медиумов художественного высказывания, наряду с другими (живописью, скульптурой, перформансом, видеоартом и так далее).

**Объект исследования.** Прежде всего, следует признать, что материал, который мог бы попасть в поле нашего исследования, слишком обширен, и мы, в частности, не ставим цель изложить *полную и всеобъемлющую* историю появления инсталляции на Западе — это представляется невозможным. Более того, поскольку наше исследование посвящено становлению инсталляции в искусстве Запада и России, возникает задача показать, как эта практика появилась в кардинально отличающихся художественных и институциональных условиях западной и отечественной сцены второй половины XX века. Что касается западной сцены, то внимание преимущественно уделяется американским художникам в связи с тем, что исключительное значение для становления инсталляции имели процессы, происходившие в рассматриваемый период в США и особенно Нью-Йорке. В рамках настоящего исследования принципиально важно подробно рассмотреть творчество А. Капроу как первопроходца энвайронмента (ранней стадии инсталляции), а также роль объектов и экспозиций минимализма в становлении инсталляции — на примере работ Д. Джадда и Р. Морриса; затем, по мере распространения инсталляции, мы рассматриваем проекты художников Р. Ирвина и Б. Наумана, Д. Бюрена, М. Ашера, М. Бротарса, а также инсталляции, показанные на ряде ключевых выставок эпохи: прежде всего, на *Spaces 1969–1970* гг. и *Documenta 5 1972* г. Это позволяет нам показать, как потенциал и возможности инсталляции использовались в целом ряде художественных направлений, таких как: американский поп-арт, к которому можно причислить Капроу и его соратников, минимализм,

феноменологически ориентированное движение Light and Space, американская и европейская институциональная критика и концептуализм. Более того, в поле нашего внимания попадают инсталляции многих других художников, в том числе «новых реалистов» И. Кляйна и Армана, кинетической группы GRAV, Дж. Таррелла, Р. Серра, Ф. Э. Вальтера. Как отмечалось выше, любая выборка произведений теоретически могла бы быть расширена — к примеру, в настоящем исследовании не уделяется внимания пространственным работам Л. Фонтаны, Й. Бойса, С. ЛеВитта, У. де Мария, художников направления *arte povera* и других. Однако представляется, что увеличение числа подробно рассматриваемых памятников не добавило бы к нашему исследованию ничего *принципиально* нового, поскольку избранный нами ряд памятников позволяет раскрыть все основные черты, типичные и неотъемлемые для инсталляции как жанра. Прослеживая возникновение инсталляции в творчестве каждого автора или группы авторов, мы привлекаем значительное количество иного материала — произведений живописи, скульптуры, объектов. Помимо прочего, освещая модернистскую «предысторию» инсталляции, мы обращаемся к ряду ключевых проектов и произведений исторического авангарда: работам К. Моне, кубистическому коллажу, проектам П. Мондриана, Л. Лисицкого, К. Швиттерса, экспозициям М. Дюшана.

Аналогично, учитывая сложность охвата всего материала, связанного со становлением инсталляции в России, мы выделяем основные группы произведений, представляющих особый интерес в контексте избранной темы. Прежде всего, мы рассматриваем пространственные проекты, которые не являются инсталляциями в строгом смысле слова, в творчестве ряда авторов и коллективов советского нонконформистского искусства 1960–1980-х гг. К ним относятся: выставочные проекты группы «Движение»; серия «Артефакты» Ф. Инфанте; проекты И. Чуйкова; пространственные построения, задействованные в перформансах группы «ТОТАРТ»; акции группы «Коллективные действия»; серия квартирных выставок АПТАРТ.

Наряду с этим, в фокусе нашего внимания находятся первые отечественные инсталляции *par excellence* — работы В. Комара и А. Меламида, И. Наховой, И. Кабакова. Процесс активного распространения инсталляции на рубеже 1980–1990-х гг. анализируется с опорой на работы А. Монастырского, Д. А. Пригова, И. Макаревича и Е. Елагиной. Кроме этого, анализируется целый ряд московских и зарубежных выставок этого периода (важнейшей из которых является «В комнатах. Искусство инсталляции последних 30 лет бывшего СССР» 1991–1992 гг.), а также политика первых московских галерей современного искусства — в частности, деятельность О. Кулика на должности «экспозиционера» галереи «Риджина» («Риджина Арт») в 1990–1993 гг. и проведённый там фестиваль инсталляций «Анималистские проекты» (1992).

**Методологическая основа исследования** определяется поставленными в работе задачами и характером художественного материала, который находится в фокусе нашего внимания. В разделах, посвящённых дискурсу об инсталляции и различным его аспектам, мы пользуемся методами дискурс-анализа, предложенными Э. Лакло, Ш. Муфф<sup>6</sup> и Н. Фэркло<sup>7</sup>, а также опираемся на теорию дискурса М. Фуко<sup>8</sup>. Помимо этого, решая проблему определения инсталляции, мы учитываем актуальные тенденции из области *media studies* и опираемся на труды К. Клювера<sup>9</sup>, Й. Брунна<sup>10</sup>, У. Дж. Т. Митчелла<sup>11</sup>, М.-Л. Райан<sup>12</sup>, Б. Гройса<sup>13</sup>. Рассмотрение ряда произведений инсталляции обуславливает обращение к концепциям и

---

<sup>6</sup> Laclau E. *Power and Representation // Politics, theory, and contemporary culture* / M. Poster (ed.). New York: Columbia University Press, 1993. Pp. 277–296; Йоргенсен М. В., Филипс Л. Дж. *Дискурс-анализ. Теория и метод*. Харьков: Изд-во «Гуманитарный Центр», 2008. 352 с.

<sup>7</sup> Fairclough N. *Media Discourse*. London; New York: E. Arnold, 1995. 224 p.

<sup>8</sup> Фуко М. *Археология знания* / М. Б. Ракова, А. Ю. Серебрянникова (пер. с фр.), А. С. Колесников (вступ. ст.). СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2004. 416 с.

<sup>9</sup> Clüver C. *Intermediality and Interart Studies // Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* / J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn & H. Führer (eds.). Lund: Intermedia Press, 2007. Pp. 19–37.

<sup>10</sup> Bruhn J. *On the Borders of Poetry and Art // The Borders of Europe. Hegemony, Aesthetics and Border Poetics* / H. V. Holm, S. Lægheid, T. Skorgen (eds.). Aarhus: Aarhus University Press, 2012. Pp. 217–230.

<sup>11</sup> Mitchell W. J. T. *There Are No Visual Media // Journal of Visual Culture*. 2005. Vol. 4. Issue 2. Pp. 257–266.

<sup>12</sup> Ryan M.-L. *Introduction // Narrative Across Media: The Languages of Storytelling* / M.-L. Ryan (ed.). Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. Pp. 1–40.

<sup>13</sup> Гройс Б. *Политика поэтики*. 400 с.

положениям таких философов, как Ж. Деррида<sup>14</sup>, У. Эко<sup>15</sup>, Н. Буррио<sup>16</sup>, Ф. Джеймисон<sup>17</sup>.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Инсталляция — это постмодернистская художественная практика, возникшая в полемике с живописью и скульптурой «высокого модернизма». Эта художественная практика предполагает создание произведения, достаточно большого, чтобы в него можно было войти. Ключевыми чертами инсталляции являются: «театральность» (термин М. Фрида); интермедальность; анти-объектный характер инсталляции как «разомкнутого» произведения, открытого связям с внешними условиями (контекстом); сайт-специфичность; институциональная критика; мультисенсорность; эфемерность.

2. Распространённые в искусствознании понятия *жанра* и *медиума* могут применяться к инсталляции — особенно периода её становления — лишь с оговорками, поскольку важнейшим фактором возникновения инсталляции была заявленная в 1960–1970-е гг. смерть старых искусств и отказ от разделения на медиумы и жанры в их формалистическом модернистском понимании. В качестве наиболее удачного по отношению к инсталляции предлагается понятие *практика*, которое подразумевает смысловое и формальное смыкание собственно произведения, процесса его создания и акта его показа.

3. Мы полагаем, что историю инсталляции на Западе следует отсчитывать с конца 1950-х гг. и энвайронментов А. Капроу, в чьём творчестве возникновение новой практики было тесно связано с влиянием «живописи

<sup>14</sup> Деррида Ж. Правда в живописи // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Н. А. Хренов, А. С. Мигунов (отв. ред.). М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 308–319; Деррида Ж. О грамматологии / Н. Автономова (пер. с фр. и вступ. ст.). М.: Ad Marginem, 2000. 511 с.

<sup>15</sup> Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.

<sup>16</sup> Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с.

<sup>17</sup> Jameson F. Utopianism After the End of Utopia // Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991. Pp. 154–180.

действия» Дж. Поллока. Приблизительно до середины 1960-х гг. инсталляция находилась на периферийных позициях, однако к середине следующего десятилетия она достигает своего первого расцвета. После периода спада популярности инсталляции во второй половине 1970-х – первой половине 1980-х гг. следует её окончательное утверждение в качестве одного из ведущих жанров современного искусства в начале 1990-х гг.

4. Инсталляцию следует чётко отделять от более ранних исторических памятников — проектов монументального декоративного оформления, парковых ансамблей и гротов, экспозиционных построений, кунсткамер, интерьеров соборов и храмов, архитектурных капризов и подобных — а также ряда памятников модернистского искусства, которые в литературе зачастую анахронически называются «инсталляциями», однако не могут быть рассмотрены в качестве реальной «предыстории» этой практики.

5. В процессе становления отечественной инсталляции мы предлагаем выделить следующие этапы: 1) экспериментальные пространственные проекты 1960–1980-х гг. (реализованные и утопические проекты коллектива «Движение», работы И. Чуйкова, Ф. Инфанте, группы ТОТАРТ, группы «Коллективные действия», выставки АПТАРТа); 2) первые инсталляции *par excellence* В. Комара и А. Меламида («Рай», 1972–1975), И. Наховой («Комнаты», 1983–1988) и И. Кабакова («16 верёвок», 1984, «Человек, который улетел в космос из своей комнаты», 1985); 3) активное распространение инсталляции в конце 1980-х – первой половине 1990-х гг., когда инсталляция становится одним из центральных жанров современного отечественного искусства.

6. Теоретическая и практическая разработка понятия «среда», ключевого для инсталляции, в советском неофициальном искусстве начинается уже в творчестве кинетического коллектива «Движение», о чём свидетельствует обширный ряд текстов его лидера Л. Нусберга из фонда Л. Талочкина (Архив Музея современного искусства «Гараж»), вводимых в настоящем исследовании в научный оборот. Однако проекты отечественных

кинетистов по своему духу могут быть охарактеризованы скорее как модернистские, в то время как разработка потенциала инсталляции как постмодернистского жанра была начата В. Комаром и А. Меламидом, чьи представления об инсталляции близко предвосхищают тезисы, позже сформулированные И. Кабаковым в труде «О “тотальной” инсталляции».

7. Предлагается наиболее полная, из существующих на данный момент, реконструкция знакового для истории отечественной инсталляции произведения — несохранившегося «Рая» (1972–1975) В. Комара и А. Меламида — на основании документов архива В. и М. Тупицыных (Архив Музея современного искусства «Гараж»), а также интервью, комментариев и слайдов, взятых у В. Комара.

## **СТРУКТУРА И ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Диссертация состоит из Введения, трёх Глав, Заключения, Библиографии, а также трёх Приложений. Первые два Приложения содержат иллюстрации к Главам 2 и 3. Третье Приложение содержит интервью об инсталляции, взятые автором у художников.

**Введение** содержит общую характеристику исследования, обоснование его актуальности и научной новизны, а также степень изученности темы. Изложены главные цели и задачи работы, дан обзор методологической базы, очерчены географические и хронологические рамки исследования, его теоретическая и практическая ценность и основные положения.

**Глава 1 («Историография. Проблема определения инсталляции. Основные теоретические положения»)** начинается с историографического обзора, включающего в себя наиболее значимые для нашей темы научные тексты и источники по инсталляции: труды А. Капроу<sup>18</sup>, М. Фрида<sup>19</sup>,

---

<sup>18</sup> Kaprow A. Assemblages, Environments and Happenings // Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas / C. Harrison, P. Wood (eds.). Oxford: Blackwell Publ., 1999. Pp. 703–709.

<sup>19</sup> Fried M. Art and Objecthood // Art and Objecthood. Essays and Reviews. Chicago, London: University of Chicago Press, 1998. Pp. 148–172.

Дж. Лихт<sup>20</sup>, Б. О’Догерти<sup>21</sup>, Дж. Челанта<sup>22</sup>, Н. де Оливейры, М. Петри, Н. Оксли и М. Арчера<sup>23</sup>, Дж. Райсс<sup>24</sup>, Э. Садерберг<sup>25</sup>, Ю. Ребентиш<sup>26</sup>, К. Бишоп<sup>27</sup>, С. Бацезиса<sup>28</sup>, А. Ноллерт<sup>29</sup>, Ф. Ран<sup>30</sup>, А. Р. Петерсен<sup>31</sup>, Б. Ферриани и М. Пульезе<sup>32</sup>, Б. Гройса<sup>33</sup>, М. Тупицыной<sup>34</sup>, И. Кабакова<sup>35</sup>. Кроме того, даётся характеристика основным источникам и литературе по инсталляции в контексте истории западного и отечественного искусства XX века. Рассмотрение общих трудов по инсталляции как жанру в качестве *дискурса* об инсталляции позволяет прийти к ряду более глубоких выводов касательно истории осмысления этого жанра, выделить его основные характеристики и выработать определение, а также обосновать исторические границы жанра. Для этого мы пользуемся понятиями, сформулированными дискурс-теоретиками Э. Лакло, Ш. Муфф и Н. Фэркло, а также опираемся на теорию дискурса М. Фуко<sup>36</sup>.

Метод дискурс-анализа представляется особенно удачным для избранной нами темы, поскольку в нашем исследовании мы сосредоточиваемся на процессе *становления* жанра, т. е. на ситуации

---

<sup>20</sup> Licht J. Spaces: exh. cat. New York: The Museum of Modern Art, 1969. N. p.

<sup>21</sup> О’Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 144 с.

<sup>22</sup> Celant G. Ambiente/arte: dal futurismo alla body art: cat. del. mostra. Venezia: La biennale di Venezia, 1977. 236 p.

<sup>23</sup> Installation Art / N. De Oliveira, N. Oxley, M. Petry, M. Archer (texts). London: Thames and Hudson Ltd, 1994. 208 p.

<sup>24</sup> Reiss J. H. From Margin to Center... 181 p.

<sup>25</sup> Space, Site, Intervention: Situating Installation Art / E. Suderburg (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 384 p.

<sup>26</sup> Rebentisch J. Aesthetics of Installation Art. 296 p.

<sup>27</sup> Bishop C. Installation Art... 144 p.

<sup>28</sup> Bahtsetzis S. Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne: Diss. zur Erlang. des akad. Grades Dr. phil. Berlin: Technische Universität Berlin, 2006. 313 S. URL: [https://depositonce.tu-berlin.de/bitstream/11303/1697/1/Dokument\\_7.pdf](https://depositonce.tu-berlin.de/bitstream/11303/1697/1/Dokument_7.pdf) (Accessed 5.03.2019)

<sup>29</sup> Performative Installation: exh. cat. / A. Nollert (ed.). Cologne: Snoeck, 2003. 256 p.

<sup>30</sup> Ran F. A History of Installation Art... 256 p.

<sup>31</sup> Petersen A. R. Installation Art Between Image and Stage. 507 p.

<sup>32</sup> Ferriani B., Pugliese M. Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2013. 280 p.

<sup>33</sup> Гройс Б. Политика инсталляции // Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 61–77.

<sup>34</sup> Tupitsyn M. The Raison D’Etre of Installation Art // Moscow Vanguard Art 1922–1992. London and New Haven: Yale University Press, 2017. Pp. 130–165.

<sup>35</sup> Кабаков И., Файнберг Дж. О «тотальной» инсталляции. Лейпциг: Kerber Art, 2008. 288 с.

<sup>36</sup> Фуко М. Археология знания. 416 с.



возникновения, «текучести», «неоформленности» нового явления, а дискурсы, по определению М. Фуко, — это «практики, систематически формирующие те объекты, о которых они говорят»<sup>37</sup>. Это тем более актуально, что инсталляция — крайне распространённая, аморфная и особо многогранная художественная практика, которой в принципе трудно дать определение.

Прежде всего, рассматривается собственно проблема возникновения дискурса об инсталляции и идейного фона, на котором разворачивался этот процесс. Мы делаем вывод о том, что для становления дискурса об инсталляции — и инсталляции как практики — принципиальное значение имел разрыв с модернистскими медиумами, прежде всего — с живописью, но и скульптурой — как видами искусства, предполагающими создание произведений-объектов, наблюдаемых зрителем со стороны, легко перемещаемых и продаваемых.

С точки зрения дискурс-анализа, в истории осмысления инсталляции мы, вслед за А. Р. Петерсен<sup>38</sup>, выделяем три основные позиции: «феноменологическую» («Искусство и объектность» М. Фрида, текст каталога выставки Spaces Дж. Лихт 1960-х гг.), «контекстуалистскую» («Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства» Б. О'Догерти, «Среда/искусство: от футуризма до боди-арта» Дж. Челанта) и «перформативную»/«рецептивную» («Эстетика инсталляции» Ю. Ребентиш, «Инсталляция: критическая история» К. Бишоп). В дискурсе об инсталляции выделяются узловые точки «пространство», «время», «зритель» и раскрывается их значение в каждом из направлений дискурса. В качестве одного из выводов возникновения основных позиций дискурса об инсталляции и их смена друг другом соотносится с тремя «поворотами» в философии и гуманитарной мысли XX века: феноменологическим, лингвистическим и перформативным. Кроме того, отдельное внимание

<sup>37</sup> Фуко М. Археология знания. С. 110.

<sup>38</sup> Petersen A. R. Installation Art Between Image and Stage. Pp. 75–89.

уделяется тому, какие произведения оказались причислены к истории и «предыстории» инсталляции, постепенно кристаллизовавшимся в дискурсе.

Следующий раздел Главы 1 посвящён главной проблеме любого исследования инсталляции — проблеме определения, очерчивания границ этого явления, обусловленной характером и обширностью художественного материала. Рассматриваются некоторые пути решения этой проблемы, намеченные в наиболее важных трудах по инсталляции: работах де Оливейры, Райсс, Бишоп, Ребентиш, Петерсен, Садерберг и других исследователей, — а также формулируется определение инсталляции, которое будет в дальнейшем использоваться в текущем исследовании. Согласно нему, инсталляция — это постмодернистский художественный жанр, возникший в полемике с живописью и скульптурой «высокого модернизма». Инсталляция подразумевает создание в замкнутом помещении произведения, достаточно большого, чтобы в него можно было войти. В качестве ключевых черт инсталляции мы выделяем: «театральность» (термин М. Фрида); интермедиальность; анти-объектный характер инсталляции как «разомкнутого» произведения, открытого связям с внешними условиями (контекстом); сайт-специфичность; институциональную критику; мультисенсорность; эфемерность. Кроме того, критически рассматривается вопрос применения к инсталляции таких распространённых в искусствознании категорий, как «медиум» и «жанр».

Глава 1 завершается рассмотрением проблемы исторического изучения инсталляции как эфемерной практики и проблемой отделения жанра инсталляции от жанра объекта, а также иных смежных практик.

В Главе 2 («Становление инсталляции на Западе») рассматриваются художественный материал и условия, которые сопутствовали процессу становления инсталляции в западном искусстве. В начале Главы подробно анализируется влияние Дж. Поллока на художников следующего поколения и в особенности на А. Капроу, чьи «энвайронменты» являются точкой отсчёта

для развития инсталляции в Нью-Йорке. Творчество Капроу рассматривается начиная с его ранних живописных работ середины 1950-х гг. и «коллажей действия», предвосхищающих энвайронмент — жанр, который правомерно считать ранним историческим этапом развития инсталляции. Ранние энвайронменты («Слова», «Яблочное святилище», «Тяни и толкай: мебельная комедия для Ханса Хофманна», «Двор») рассматриваются в контексте поп-артистской культуры отбросов, Junk Culture, и важнейшего для творчества Капроу понятия *изменения*. Более того, подробно освещается проблема отношения Капроу к различным музейным и галерейным институциям и ряд первых выставок энвайронментов на нью-йоркских и американских площадках.

Далее в поле внимания оказывается опыт минимализма, крайне важный для процесса становления инсталляции, так как минималистические объекты перестают быть изолированными и автономными, какими были образцы модернистского искусства, и имеют качество не «интровертности», а «экстравертности», создавая вокруг себя определённую среду связей, некое силовое поле, что отмечали и критики. Рассматриваются как отдельные объекты Р. Морриса и Д. Джадда, так и экспозиции нескольких объектов: работа Морриса «Без названия (Три L-образные балки)», его же выставка 1964 года в нью-йоркской Green Gallery. Кроме того, анализируется текст Д. Джадда «Специфические объекты», который позволяет выделить основные проблемы, общие для разных направлений «трёхмерного искусства» 1960-х гг. и находящие дальнейшее развитие в инсталляции.

В следующем разделе внимание сосредоточено на калифорнийском движении Light and Space, которое представило свой узнаваемый вариант «пустой» инсталляции. Пространственные работы Light and Space рассматриваются в свете характерного для 1960-х гг. увлечения феноменологией Эдмунда Гуссерля и Мориса Мерло-Понти, а также интереса художников к когнитивным наукам, нацеленным на изучение механизмов

восприятия. Принципы построения инсталляции, характерные для движения Light and Space, рассматриваются на примере сайт-специфичных инсталляций Р. Ирвина, а также на материале более агрессивных по отношению к зрителю инсталляций Б. Наумана «Перформативный коридор» (Performance Corridor) 1969 г., «Жёлтая треугольная комната» 1973–1974 гг., «Зелёный коридор» 1970–1971 гг., «Записанный вживую видеокоридор» (Live-Taped Video Corridor) 1970 г.

Следующий раздел показывает, как медиум инсталляции, который к тому моменту становился всё более популярным, использовался художниками как инструмент институционально-критического высказывания на территории художественного музея или галереи. Анализируются работы Д. Бюрена («Живопись-скульптура» 1971 г., «Выставка выставки: работа в семи частях», 1972 г., «Внутри и снаружи рамки» 1973 г.), М. Ашера (инсталляция для Claire Copley Gallery 1974 г.) и М. Бротарса («Музей современного искусства. Отдел орлов», 1924–1976 гг.); последний проект рассматривается в контексте труда Р. Краусс «“Путешествие по Северному морю”: искусство в эпоху постмедиальности», в котором утверждается наступление в искусстве второй половины XX века «постмедиального состояния», которое Краусс связывает с данным проектом Бротарса. Кроме того, чтобы отделить тот тип сайт-специфичности, который свойствен работам минималистов и Light and Space, от другого её варианта, выраженного в произведениях Бюрена, Бротарса и Ашера, мы обращаемся к труду Мивон Квон «Места: одно за другим», в котором она выделяет три парадигмы сайт-специфичности: «феноменологическую», «институциональную» и «дискурсивную».

Далее рассматриваются выставочные проекты, которые засвидетельствовали институциональное признание инсталляции и её широкое распространение к середине 1970-х гг: выставка Spaces в MoMA 1969–1970 гг. и Documenta 5 1972 г. Анализ становления инсталляции завершается 1990-ми гг., когда инсталляция, пережив период спада интереса к

себе (с середины 1970-х по середину 1980-х гг., во время «возвращения живописи»), окончательно занимает позиции одного из центральных жанров мирового современного искусства, что подтверждается и институциональной, и критической, и академической её рецепцией.

В следующей части Главы 2 говорится о наиболее значимых проектах, которые причисляются в литературе к модернистской «предыстории» инсталляции: экспозиции «Кувшинки» Моне в Музее Оранжери, коллажных работах Пикассо, «Салоне Иды Бинерт» Мондриана, «Проун-комнате» Лисицкого, «Мерцбау» Швиттерса, сюрреалистической выставке 1938 г. Хотя разговор о памятниках исторического авангарда *после* памятников 1960–1970-х гг. может показаться анахронизмом, мы сознательно нарушаем историческую последовательность, поскольку хотим избежать впечатления, что авангардные проекты действительно позволяют проследить постепенный, единый процесс «эволюции», итогом которой стало возникновение жанра инсталляции. Далее, с опорой на труды Р. Вагнера, Ф. Джеймисона и У. Эко, даётся ответ на вопрос о том, насколько правомерно называть данные модернистские произведения — равно как и ещё более ранние исторические памятники — инсталляциями.

**Глава 3 («Становление инсталляции в России»)** посвящена отечественному материалу. Контекст возникновения инсталляции на отечественной сцене кардинально отличался от западного. Этот жанр появился в условиях, когда единственным официальным методом в живописи, скульптуре и других традиционных искусствах был социалистический реализм, а новые практики могли возникнуть только в рамках нонконформистского искусства. В начале главы освещается вопрос о том, когда отечественные художники узнали сами слова «энвайронмент» и «инсталляция», и в целом вопрос о степени информированности художников-нонконформистов о современном западном искусстве.

Анализ первых отечественных инсталляций *par excellence* предваряется рассмотрением ряда пространственных проектов 1960–1980-х гг., которые не могут быть названы инсталляциями в строгом смысле слова, но представляют собой трёхмерные произведения, задействующие различные пространства — мастерской, квартиры или же, в исключительных случаях, выставочной площадки: проекты коллектива «Движение» (экспозиция «50 лет советскому цирку», выставка-среда для Министерства электронной промышленности, ансамбль для международной выставки «Электро-72» и другие работы); проекты И. Чуйкова («Виртуальные объекты», «Виртуальные скульптуры», «Зоны», «Кинопроект»); выставки АПТАРТа; «Артефакты» Ф. Инфанте и Н. Горюновой; пространственные построения, которые возникали в рамках перформативных проектов группы «ТОТАРТ» («Чёрный куб», «Берегите искусство — наше богатство!», «Кухня русского искусства», «Царь-колокол и царь-пушка, или Тщетные усилия любви»). Кроме того, анализируется проблематика, которая получила разработку в перформансах группы «Коллективные действия» и в теоретических текстах лидера группы А. Монастырского, что позволяет наметить параллели с идейным контекстом возникновения инсталляции на Западе и разработкой проблемы «обрамления» произведения искусства у художников и критиков Д. Бюрена, М. Ашера, Х. Хааке, Б. О’Догерти, Дж. Челанта, Д. Кримпа и других.

Рассмотренные проекты дают представление о том, что некоторые художественные, идейные и теоретические рамки для появления такой практики, как инсталляция, были выработаны в советском неофициальном искусстве уже в 1970-е гг. Однако для возникновения и полноценного развития жанра в это десятилетие не было ни институциональных, ни социально-экономических условий.

Следующая часть Главы 3 непосредственно посвящена возникновению отечественной инсталляции. Она открывается рассмотрением первой инсталляции в истории отечественного искусства — «Рая» В. Комара и

А. Меламида 1972–1975 гг. Это произведение анализируется в контексте соц-арта и ряда характерных его черт, в частности, принципиальной эклектики («полистилистики») и стремления создать ситуацию диалога зрителя с произведением. Более того, предлагается наиболее полная из существующих реконструкция этой работы на основании архивных материалов, интервью и переписки с В. Комаром, а также полученных от художника ранее не опубликованных слайдов. Поскольку уже в момент существования «Рая» авторы мыслили его в театральном ключе, отмечается, что это представление предвосхищает восприятие пространства инсталляции как театрализованного у И. Кабакова.

Анализ инсталляций 1980-х гг. начинается с раздела о «Комнатах» (1983–1988) И. Наховой. Эти эфемерные, недолговечные, сайт-специфичные пространственные произведения, которые появились как следствие эскапистских настроений художницы, представляют собой редчайший случай преобразования одной из жилых комнат квартиры в целостную художественную среду. «Открытие» инсталляции в практике Наховой тесно связано с возможностями использования этого медиума для создания автономного, приватного пространства в условиях всепроникающего господства знаков советской идеологии. Комментируя первую из «Комнат», А. Монастырский говорит об ощущении появления нового — нового жанра в структуре советского неофициального искусства, который в 1983 г. ещё не имел устоявшегося названия<sup>39</sup>.

Следующий раздел посвящён инсталляциям И. Кабакова, который чуть позже, чем Нахова, обращается к работе с этим медиумом. Прослеживаются связи инсталляций Кабакова и его более ранних произведений: «альбомов» 1970-х гг., в манере представления, перелистывания и чтения которых самим автором уже проявляется свойственная для инсталляций Кабакова

---

<sup>39</sup> Бакштейн И., Монастырский А. Вступительный диалог [1985] // Сборник МАНИ «Комнаты» [1987]. С. 181–182.

драматургия и нарратив; кроме того, уделяется внимание работе Кабакова с объектом в его «Кухонной серии» 1981–1982 гг., которая также сыграла роль в генезисе инсталляции в творчестве художника. Рассматриваются ранние инсталляции Кабакова «Муравей» (1983), «Маленькие белые человечки» (1983/1986), «16 верёвок» (1984) и одна из первых «тотальных» инсталляций Кабакова — «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» (1985), которая была выстроена в мастерской и с самого начала рассматривалась художником с западной перспективы, будучи мысленно предназначенной для пространства белого куба. Эта инсталляция Кабакова сопоставляется с «Комнатами» Наховой в плане того, какие стратегии используются для выстраивания пространства работ, как различается опыт зрителя этих инсталляций, а также оценивается мера их сайт-специфичности. Несмотря на то, что практически все инсталляции Кабакова, кроме «Человека, который улетел...», были осуществлены уже после эмиграции художника, подчёркивается, что Кабаков приехал на Запад уже давно сложившимся художником и получил там лишь практическую возможность осуществить многое из того, что было уже задумано и разработано им в СССР.

Далее структурируется обширный материал второй половины 1980-х – начала 1990-х гг., периода распространения инсталляции в отечественном искусстве и активного появления её на выставках на отечественных и зарубежных площадках. Важнейшим фактором, способствовавшим этому, было начало перестройки и существенное расширение возможностей публичного показа произведений неофициального искусства, а также налаживание связей с художественным миром Запада. На примере творчества ряда художников — А. Монастырского, Д. А. Пригова, И. Макаревича и Е. Елагиной — показывается, как в конце 1980-х – начале 1990-х инсталляция набирает популярность среди художников московского концептуализма. Кроме того, процесс распространения инсталляции анализируется на материале широкого ряда зарубежных и российских выставок, главной из



которых является проект «В комнатах. Искусство инсталляции последних 30 лет бывшего СССР» (1991–1992) под кураторством А. Ерофеева, Е. Кикодзе и Н. Тамручи. Кроме того, уделяется внимание кураторской деятельности Ерофеева, структуре коллекции современного искусства, которую он собирал, и его проектам создания музея современного искусства — во всех этих сферах жанр инсталляции играл ключевую роль. Помимо этого, рассматривается деятельность первых отечественных галерей современного искусства. Особый акцент ставится на работе экспозиционера галереи «Риджина» («Риджина Арт») О. Кулика, который применял инсталляционный подход к экспонированию работ в целом ряде выставок и, более того, организовал проект, который явно засвидетельствовал популярность и «мейнстримность» инсталляции к началу 1990-х гг. в России: фестиваль инсталляций «Анималистические проекты» (1992).

В завершении Главы 3 проводится сравнительный анализ процессов становления инсталляции на Западе и в России. Хотя условия возникновения этого жанра кардинально различались по целому ряду аспектов, могут быть найдены и существенные сходства: инсталляция и на Западе, и в советском неофициальном искусстве использовалась как способ выйти за рамки живописного пространства; и западному, и московскому концептуализму была свойственна мультимедийность — работа практически во всех медиумах или же создание гибридных произведений, выходящий за рамки одного медиума. Такие условия как нельзя лучше подходили для становления инсталляции как принципиально гибридного явления искусства. И если на Западе инсталляция позволяла художникам «отгородить» суверенное пространство, независимое от кураторской воли, то в СССР в годы застоя инсталляция возникла как медиум, наилучшим образом подходивший для огораживания участка пространства, который мог использоваться для исследования советской реальности или же для бегства от неё.

В **Заключении** подводятся итоги проведенного исследования и приводится обоснование выносимых на защиту положений. Мы отмечаем, что инсталляция — это постмодернистская художественная практика; принципиально важно, что она возникла в 1960–1970-е гг. в полемике с живописью и скульптурой «высокого модернизма». К наиболее значимым признакам инсталляции следует причислить: «театральность» (по М. Фриду); интермедийность; анти-объектный характер инсталляции как «открытого» (термин У. Эко), «разомкнутого» произведения, открытого связям с внешними условиями (контекстом); сайт-специфичность; институциональную критику; мультисенсорность; эфемерность. Мы показали, что основополагающие для искусствознания понятия *жанр* и особенно *медиум* должны использоваться по отношению к инсталляции, тем более эпохи её становления, с осторожностью, в то время как наиболее удачным термином для определения инсталляции представляется *практика*.

В настоящем исследовании мы выделили основные этапы становления нового жанра. История инсталляции на Западе отсчитывается с конца 1950-х гг. и энвайронментов А. Капроу, при этом приблизительно до середины следующего десятилетия инсталляция находилась на периферийных позициях. К середине 1970-х можно засвидетельствовать первый расцвет новой практики. Он сменился спадом популярности инсталляции во второй половине 1970-х – первой половине 1980-х вследствие произошедшего в то время «возвращения живописи». Тем не менее, уже в начале 1990-х гг. можно засвидетельствовать окончательное утверждение инсталляции в качестве одной из ведущих практик мирового современного искусства. Таким образом, становление инсталляции на Западе заняло чуть более 30 лет с рубежа 1950–1960-х гг. до начала 1990-х гг.

Нам удалось критически взглянуть на проблему хронологических границ инсталляции как жанра. Это позволило, с опорой на труды Р. Вагнера, Ф. Джеймисона, У. Эко и М. Фуко, показать, что инсталляцию как

постмодернистскую практику, органически связанную с проблематикой второй половины XX века, следует ясно разделять с более ранними памятниками, которые напоминают инсталляции по формальным признакам.

Становление инсталляции в СССР проходило в рамках неофициального искусства и в радикально иных, чем западные, условиях. В настоящем исследовании в процессе становления отечественной инсталляции впервые были выделены определённые этапы, или же блоки материала. *Первый блок* связан с проектами 1960–1980-х гг., которые не являются инсталляциями в строгом смысле, но в которых проявился интерес к работе с реальным трёхмерным пространством, что было необычно для неофициального искусства, для которого были типичны небольшие станковые работы или объекты. Сюда относятся реализованные и утопические проекты кинетического коллектива «Движение», проекты И. Чуйкова, группы ТОТАРТ, группы «Коллективные действия», выставки АПТАРТа. На *втором этапе* можно засвидетельствовать появление первых инсталляций *par excellence* В. Комара и А. Меламида («Рай», 1972–1975), И. Наховой («Комнаты», 1983–1988) и И. Кабакова («16 верёвок», 1984, «Человек, который улетел в космос из своей комнаты», 1985). Наконец, на *третьем этапе*, в конце 1980-х – первой половине 1990-х гг., благодаря возможностям, открытым перестройкой, инсталляция активно распространяется и становится одним из центральных жанров современного отечественного искусства. Таким образом, мы заключили, что становление этого жанра в России заняло около десяти лет без учёта «Рая» Комара и Меламида (1972–1975) как уникального для 1970-х гг. прецедента — с 1983 до начала 1990-х гг., приблизительно 1992 г. — синхронизировавшись к этому моменту с общемировыми тенденциями.

Мы показали, что центральное для инсталляции как жанра понятие *среды* получило практическую и теоретическую разработку уже начиная с 1960-х гг. в творчестве советского кинетического коллектива «Движение».

Вместе с тем, проекты «Движения» и тексты его лидера Л. Нусберга по своему характеру и риторике относятся к модернистской, а не постмодернистской, парадигме, в то время как работу с инсталляцией как постмодернистским жанром в истории отечественного искусства начинают только В. Комар и А. Меламид. В настоящем исследовании, с опорой на архивные материалы, интервью, комментарии и слайды В. Комара, максимально полно на сегодняшний день реконструирован облик знакового произведения Комара и Меламида — их инсталляции «Рай» (1972–1975), первой в истории отечественного искусства.

**Апробация работы.** Ключевые положения диссертации были представлены на российских и международных конференциях в следующих докладах:

1. «Пространственные произведения Light and Space в контексте становления жанра инсталляции в 1960–1970-х гг.» (устный доклад), IX международная научная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства», МГУ/СПбГУ, 27 октября 2020;

2. «О возникновении жанра “энвайронмент” в творчестве Аллана Капроу» (устный доклад), Ежегодная университетская научная конференция «Ломоносовские чтения-2020», МГУ, 21 октября 2020;

3. «К вопросу о становлении инсталляционного дискурса» (устный доклад), Ежегодный международный форум молодых исследователей искусства «Научная весна-2020», ГИИ, 21–24 апреля 2020;

4. Playwritten Space: Overcoming the Total in Kabakov's Installations (устный доклад), International Sandbjerg Seminar, Sønderborg, Дания, 29 апреля – 3 мая 2019;

5. «Джексон Поллок и Аллан Капроу: фигура художника на изломе модернизма» (устный доклад), VIII международная научная конференция «Феномен творческой личности в культуре. Фатющенко-ские чтения», МГУ, 26–27 октября 2018;

6. «Риторика границ искусств 1960-х годов и становление инсталляции как постмедиального искусства» (устный доклад), VIII международная научная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства», МГУ/СПбГУ/ГТГ, 2–6 октября 2018;

7. «Живопись, захватившая стену: пространственные эксперименты Моне, Мондриана, Лисицкого как предчувствие инсталляции» (устный доклад), I Студенческая Конференция по истории искусства, Исторический факультет МГУ, 15–16 марта 2018;

8. «“Человек, который улетел...” И. Кабакова: миграция как основа сюжета, выставочной истории и структуры инсталляции» (устный доклад), I Ежегодная конференция молодых исследователей «Искусство в движении/Moveable Art», НИУ ВШЭ, 16–17 февраля 2018;

9. «Инсталляции И. Кабакова и И. Наховой: новый взгляд. Проблема интермедиальности» (устный доклад), I Толстовские чтения, Российская академия художеств, 22 декабря 2017.

Апробация результатов настоящего исследования также производилась во время стажировки (февраль–июнь 2019) на кафедре искусствознания и культурологии Гуманитарного факультета Копенгагенского университета. Стажировка проходила по стипендии от Агентства международного образования Дании (в рамках Соглашения о культурном обмене между Россией и Данией) и под научным руководством автора двух монографий по инсталляции проф. А. Р. Петерсен. Кроме того, результаты исследования были апробированы в ходе стажировки в Архиве Музея современного искусства «Гараж» (сентябрь 2020, по гранту «Архивное лето») и консультаций с научными сотрудниками Архива. Некоторые результаты данной работы были апробированы при чтении лекций и проведении семинаров и спецсеминаров по искусству XX века и всеобщей истории искусств на ФИЯР, историческом и философском факультетах МГУ имени М. В. Ломоносова.

**СПИСОК РАБОТ, ОПУБЛИКОВАННЫХ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Научные статьи, опубликованные в журналах Scopus, WoS, RSCI, а также в изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ по специальности:

1. Makeeva S. Installation: Genre, medium, or what? // RINA Journal. — 2020. — 0247. Импакт-фактор SJR: 0,1.
2. Макеева С. О. Риторика границ видов искусства 1960-х годов и становление инсталляции как постмедиального вида искусства // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2020. — Т. 10. — С. 558–565. Импакт-фактор РИНЦ: 0,156.

Научные статьи, опубликованные в журналах, входящих в перечень изданий, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России:

3. Макеева С. О. Инсталляционный дискурс: основные позиции и понятия // Человек и культура. — 2020. — № 2. — С. 49–64. Импакт-фактор РИНЦ: 0,292.
4. Макеева С. О. Инсталляция *par excellence* и *avant la lettre*: исторические границы художественной практики // Искусствознание. — 2020. — № 3. — С. 56–79. Импакт-фактор РИНЦ: 0,126.
5. Макеева С. О. Инсталляция. К проблеме определения // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 1. — С. 350–363. Импакт-фактор РИНЦ: 0,036.
6. Макеева С. О. Энвайронменты Аллана Капроу как ранний этап становления инсталляции // Клио. — 2020. — № 7 (163). — С. 142–148. Импакт-фактор РИНЦ: 0,140.

**Иные публикации по теме исследования:**

7. Макеева С. О. Джексон Поллок и Аллан Капроу: фигура художника на изломе модернизма // Культура и искусство. — 2019. — № 11. — С. 45–52. Импакт-фактор РИНЦ: 0,189.