

Светлана Макеева

Инсталляция *par excellence* и *avant la lettre*: исторические границы художественной практики

Статья посвящена одной из проблем исторического изучения инсталляции — проблеме определения хронологических границ этого художественного явления. Несмотря на то что становление инсталляции в западном искусстве можно уверенно датировать 1960–1970-ми годами, в литературе крайне сильна тенденция к ретроспективному распространению понятия «инсталляция» на модернистские проекты первой половины XX века или же на памятники, созданные задолго до этого периода, вплоть до пещеры Ласко. В статье рассматриваются основные типы и прецеденты «инсталляций» *avant la lettre* и обосновывается, почему их нельзя назвать инсталляциями в строгом смысле слова, — в частности, с опорой на романтическое понятие *Gesamtkunstwerk*.

Ключевые слова:

инсталляция,
модернизм,
постмодернизм,
Gesamtkunstwerk, Вагнер,
медиум, интермедиальность,
экспозиция, энвайронмент, ассамбляж.

То, что сегодня называется инсталляцией в строгом смысле слова, возникло в 1970-е годы на почве, подготовленной минимализмом и пространственными жанрами 1960-х годов — энвайронментами, хэппенингами, ассамбляжами. Именно в 1970-е годы слово *installation*, которое в предыдущем десятилетии означало просто «экспозиция» [16, р. 6; 25, р. 11], приобрело дополнительный смысл — обозначение возникшей в то время художественной практики, причем это произошло не одномоментно, но плавно¹. В 1970-е годы появились и первые попытки осмыслить новое явление в искусстве, заложившие основы «инсталляционного дискурса»². Заметим, что до того, как слово «инсталляция» стало распространенным, использовалось понятие «энвайронмент», введенное в конце 1950-х годов художником Алланом Капроу [35, р. xi]. Энвайронмент можно считать близко родственным инсталляции явлением, по существу, не отличающимся от нее ничем, кроме названия и периода распространения (конец 1950-х — 1960-е годы). Это позволяет отнести становление инсталляции к периоду 1960–1970-х годов.

С одной стороны, можно утверждать, что по поводу такой датировки среди исследователей сложился консенсус [35, pp. xi–xii; 16, р. 13; 25, pp. 11–30; 21, р. 23; 33, р. 5]. С другой стороны, в литературе крайне распространена практика ретроспективно распространять понятие «инсталляция» на произведения, которые были созданы задолго до 1960–1970-х годов. Безусловно, тенденция к расширению понятия «инсталляция» вызвана тем, что инсталляцию очень трудно определить исходя из материальных

- 1 Это хорошо прослеживается в эссе Брайана О’Догерти, собранных в книге «Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства». В тексте этих эссе стандартное на тот момент употребление термина *installation* в значении «экспозиция» сочетается с новым вариантом употребления, обозначающим художественную практику [10, с. 80].
- 2 По выражению датской исследовательницы Анне Ринг Петерсен. В своем фундаментальном труде *Installation Art: Between Image and Stage* Петерсен объединяет тексты из области арт-критики и истории искусства, которые были посвящены инсталляции и в которых были сформулированы важнейшие характерные черты этой художественной практики, понятием «инсталляционный дискурс» [32, pp. 23–24, 55–89].

характеристик произведений, объединяемых под этим термином [34, р. 14]: она может создаваться из любых материалов и иметь различное пространственное устройство, а также может включать произведения, казалось бы, других медиумов — живопись, музыку, скульптуру, видео, архитектурные конструкции, тексты. Американская исследовательница Джули Райсс отмечает: «Инсталляция может быть абстрактной или что-то изображать, иметь четкую драматургию или представлять зрителю свободу. В инсталляции могут включаться какие-либо предметы, а может не быть никаких предметов вообще» [35, pp. xii–xiii].

Более того, не существует единой магистральной и тем более — институциональной истории инсталляции [21, р. 9]; нет консенсуса и по поводу того, какое именно произведение или течение искусства можно назвать первой инсталляцией. У инсталляции много «историй» [25, р. 7]: в ее развитии сыграли роль эксперименты в живописи, скульптуре, архитектуре, а также ряд интермедийных проектов и течений. Под интермедийными мы подразумеваем явления, которые «располагаются между [отдельными] видами искусства» [23, р. 164]³, сочетая их черты, — например, имеют и пространственное, и временное измерения, — а также намеренно атакуют границу между искусством и жизнью. Интермедийность неоднократно указывалась в качестве одной из наиболее важных характеристик инсталляции, так же как и практик, непосредственно предшествующих ей: минимализма, ассамбляжа, энвайронмента, хэппенинга [24; 23, р. 170; 34; 32, pp. 389–390].

Кроме того, как справедливо отмечает итальянский историк искусства Марина Пульезе, инсталляция предполагает не только формальное, но и смысловое пересечение самой работы, процесса ее создания и акта ее показа [21, р. 23], так как чаще всего инсталляция существует столько, сколько длится выставка — если это не работа из постоянной экспозиции музея. Таким образом, связь с выставочной деятельностью генетически заложена в практике инсталляции, о чем свидетельствует и первоначальное значение этого слова. При изучении истории инсталляции нельзя обойти вниманием ряд выставок, важных своими экспозиционными и кураторскими решениями, таких как: «Пустота» Ива

3 Несмотря на то что знаковое эссе Майкла Фрида «Искусство и объектность», на которое мы здесь ссылаемся, посвящено не инсталляции, а минимализму, оно стало одним из важнейших текстов инсталляционного дискурса, заложившим основы для осмысления художественных практик 1960-х годов.

Кляйна (1958), «Наполненность» Армана (1960), «Музей современного искусства, отдел орлов, секция фигур (“Орел от олигоцена до наших дней”» Марселя Бротарса (1972) и многие другие. Иными словами, историческое изучение инсталляции предполагает анализ крайне обширного и разнородного материала.

Невозможность четко очертить границы инсталляции как художественного явления приводит к парадоксу: несмотря на то, что возникновение инсталляции датировано вплоть до десятилетия, что подтверждается словоупотреблением и временем возникновения первых важнейших текстов инсталляционного дискурса, анализ литературы создает впечатление, что инсталляции *avant la lettre* существовали на протяжении всей истории искусства. В настоящей статье мы рассмотрим две группы таких «инсталляций»: первая группа — условно назовем ее «исторические памятники» — объединяет произведения из самых различных периодов истории искусства, а вторая — «модернистская предыстория» — включает в себя модернистские проекты XX века, непосредственно предшествующие становлению инсталляции.

Обратимся сначала к историческим памятникам, которые в литературе указываются в качестве предвестников инсталляции или напрямую называются инсталляциями. Примечательно, что когда ставится цель поместить инсталляцию в исторический контекст, отсчет памятникам, которые объявляются предшественниками инсталляции, может начинаться от пещеры Ласко [17, р. 8], египетского Сфинкса и Стоунхенджа [38, р. 2]. Среди художественных произведений, которые в разное время относились к историческим «инсталляциям» — проекты монументального декоративного оформления, создаваемые по случаю триумфа [20, р. 114] или праздника, например, убранство парадов Османской империи XVI–XVIII веков [12, с. 180–192]; парковые ансамбли и гроты — грот зверей в парке виллы Медичи в Кастелло, грот Орфея и Эвридики в ансамбле Хельбрунн [38, р. 2]; различные экспозиционные построения [9, с. 164–169], кунсткамеры и кабинеты редкостей, такие как Кирхерианум в Collegio Romano, основанный в 1651 году [38, р. 7]; международные выставки [38, р. 2]; интерьеры барочных соборов [32, pp. 180–181] и византийских храмов [7]; наконец, архитектурные капризы, например, «Идеальный дворец» Ф. Шеваля, построенный в 1879–1905 годах [25, р. 181; 38, р. 3].

Что объединяет этот разнородный ряд? Можно выделить некоторые признаки, свойственные инсталляции, которые усматриваются в исторических памятниках. Во-первых, речь идет о произведениях и пространствах, которые достаточно велики, чтобы в них можно было войти. Таким образом, зритель физически оказывается внутри художественного пространства, что отличается от модели восприятия скульптуры или живописи, на которые зритель смотрит со стороны и художественное пространство которых обычно отделено от окружающего пространства постаментом или рамой. Кроме того, инсталляционное пространство нельзя охватить взглядом, воспринять «во всей глубине и полноте» за «единственное, бесконечно краткое мгновение», как писал Майкл Фрид о модернистской живописи и скульптуре [23, р. 167], из-за чего внимание зрителя постоянно переключается от целого к частному, от созерцания всего пространства к разглядыванию мелких деталей, чтению текстов (при их наличии) и т. д. Во-вторых, сходством с инсталляцией обладают гетерогенные пространства, которые воздействуют на разные каналы восприятия и могут включать произведения, созданные в различных медиумах — живопись, скульптуру, музыку, архитектурное обрамление, запахи. В-третьих, с инсталляцией ассоциируются драматургически выстроенные пространства, сквозь которые зритель проходит, последовательно знакомясь со сменяющимися друг друга планами. В-четвертых, ключевое значение имеет «иммерсивность» [16, с. 6] пространства, его способность погружать зрителя в особую среду.

Например, С. Козлова в статье «Инсталляция до инсталляции. Два примера из зрелищной культуры итальянского ренессанса» пишет о пространственной работе Филиппо Брунеллески для флорентийской церкви Сан Феличе ин Пьяцца (1439), в которой сочетались хитроумная машинерия, различная утварь, особым образом выстроенный свет и участие людей, что все вместе было призвано красочно представить верующим сцену Благовещения:

Не нарушая в целом настрой католического религиозного пространства, Брунеллески (и его последователи) включали в него зрелище, которое обладает собственной протяженностью, направленной в разные стороны, и представляет, в отличие от окружающего интерьера, несколько иную ритмическую и визуальную структуру. В этом отношении ренессансный мастер выступил как режиссер, сконструировавший свой мир внутри другого замкнутого мира —

мир, наделенный присущими именно ему зрительными, как и пространственными параметрами. <...> И пусть даже постановка Благовещения в церкви Сан Феличе имела сходство с какой-то одноименной картиной, ибо отталкивалась от принятой тогда в живописи иконографии, но благодаря свойственному Возрождению (как и более ранним эпохам) стремлению вывести зрелище (в том числе двухмерное) вовне, в более широкое, можно сказать, зрительское пространство, эта постановка обретала черты, сближающие ее с инсталляцией. В самом деле, как то свойственно инсталляции, из разного рода материалов осуществлена самостоятельная, словно «вставленная» в интерьер, пространственно-предметная конструкция, которая в художественном и смысловом плане срежиссирована как единое целое и внутри которой, а не вне ее, сопresentствует зритель [6, с. 137–138].

А. Лидов в тексте «Византийский храм устроен как мультимедийная инсталляция» отмечает:

Бесконечные сочетания естественного и искусственного света, рефлексы золотых мозаик, мраморной инкрустации, серебряной литургической утвари, алтарной преграды и амвона производили на посетителей колоссальное впечатление. <...> Еще, например, была среда запахов, которая организовывала движение прихожан по храму... <...> Некоторые части современного богослужения можно прочесть по законам произведений актуального искусства [7].

Почему, однако, перечисленные исторические памятники нельзя назвать инсталляциями в строгом смысле слова? Прежде всего, рассмотрим проблему включения в инсталляционные пространства произведений живописи, скульптуры, музыки и других медиумов. Идея объединения разных искусств под главенством одного, безусловно, может напомнить нам о романтической идее *Gesamtkunstwerk*, теоретическая разработка которой связана в первую очередь с именем Рихарда Вагнера и его статьями «Искусство и революция» (1849) и «Произведение искусства будущего» (1850). Вагнер пишет о «великом универсальном произведении искусства, которое должно включить в себя все виды искусств» [2, с. 159], что для Вагнера возможно в драме — «высшей форме искусства», которая «может достичь своего предельного развития в том случае, если

каждый вид искусства будет присутствовать в ней в своем предельном развитии» [2, с. 237]. Таким образом, по мысли Вагнера, драма должна была объединить музыку, танец, поэзию, архитектуру, скульптуру и живопись — искусства и временные, и пространственные, что предполагает максимальное задействование различных органов чувств зрителя [22, с. 4]. В случае с историческими «инсталляциями» объединяющим искусством чаще всего служит архитектура в ее различных формах: парковой, сакральной, монументально-декоративной, экспозиционной⁴. Однако следует заметить, что стремление к объединению искусств у Вагнера учитывает существование системы отдельных друг от друга искусств, а не разрушает ее: «...первым требованием для удобопонятности какого-нибудь рода искусства является чистота его вида, а всякое смешение искусств может эту удобопонятность только затуманивать. Действительно, для нас не может быть ничего запутаннее, как если, например, живописец захочет представить свою картину в движении — сделать то, что доступно только поэту» [2, с. 343]. Точно так же и инсталляции *avant la lettre*, которые соединяют в себе несколько искусств, не посягают на их автономию. К примеру, несмотря на то что в интерьере барочного собора между живописью, скульптурой и архитектурным обрамлением часто есть «переходы» — стукковые декоративные рельефы, драпировки, орнаментация и тому подобные элементы — придающие пространству особую целостность, при этом барокко не ставит под сомнение ни изобразительные принципы, ни границы указанных трех искусств [32, р. 181].

Обратимся теперь к инсталляциям *par excellence*, действующим произведения других медиумов. Они радикально отличаются от вышеупомянутых исторических памятников, и прежде всего, очевидно, тем, что произведение инсталляции представляет собой не соединение автономных искусств, а единое, целостное авторское произведение, в котором живопись, скульптура, звук и другие используемые медиумы оказываются подчинены общему строю инсталляции. Но более существенное, идеологическое отличие обусловлено тем, что к моменту становления инсталляции статус традиционных искусств претерпел радикальные изменения по сравнению с XIX веком. Как уже было сказано, подготовили появление инсталляции такие практики и направления

4 Как замечает У. Дж. Т. Митчелл, архитектура «соединяет в себе все остальные искусства в *Gesamtkunstwerk*, будучи «самым нечистым из медиумов» [30, р. 260].

искусства 1960-х годов, как минимализм, энвайронменты, хэппенинги и ассамбляжи. Все перечисленные художественные практики объединяет острая полемика с искусством «высокого модернизма» и его апологетами, выступавшими за чистоту медиумов, а также за четкие границы между искусствами — прежде всего речь идет о Клементе Гринберге и Майкле Фриде. В целом ряде текстов 1960-х годов, написанных ведущими художниками этого поколения — минималистом Дональдом Джаддом, лидером «нового реализма» Пьером Рестани, участником «Флюксуса» Диком Хиггинсом, первопроходцем энвайронмента и хэппенинга Алланом Капроу, — появляются тезисы о смерти живописи и скульптуры, а также ощущение усталости от чистых, «специфичных» модернистских медиумов [27; 36; 24; 28]. Принципиально важно, что указанные направления 1960-х, порывая с живописью и скульптурой, стремятся не изображать (*represent*) фактуру, пространство, свет и т. д., но — напрямую представлять, предъявлять (*present*) все это зрителю в трехмерном произведении искусства, что актуально и для инсталляции. Именно эти импульсы сформировали инсталляцию в момент ее становления, и в свете повсеместного ее распространения наряду с прочими практиками 1960–1970-х годов, гринбергианские представления о специфичности медиумов — равно как идея автономии отдельных искусств и ясных границ между ними — утратили лидирующие позиции в арт-критике и в теории искусства [30, р. 260].

Таким образом, нельзя не учитывать этот контекст при рассмотрении случаев, когда произведения традиционных искусств становятся частью инсталляции. Обратимся, например, к текстам Ильи Кабакова, который одним из первых начал работать с инсталляцией в России, и к его взглядам на живопись. В диалоге с Борисом Гройсом «Мишени» Кабаков излагает творческий путь ведущего западного концептуалиста Джозефа Кошута:

Начиная свою карьеру, он обнаружил, что ему совершенно неинтересна живопись, какая бы она ни была — плохая, хорошая, реалистическая, экспрессионистическая; он почувствовал, что ей наступил конец, и он предпринимает радикальный шаг, выбрасывая ее <...> вообще из своей деятельности. <...> Он понял, что она [живопись] вообще должна быть радикально заменена другим видом деятельности <...> Вместо угасшей, умирающей <...> живописи на ее месте должны появиться какие-то другие формы.

И далее Кабаков поясняет: «По этому же пункту, в котором, как ты знаешь, для меня тоже картина однозначно умерла, я высказал другую мысль...» [3, с. 98] — мысль эта состоит в том, что картина все же может быть частью инсталляции, не слишком большой и не слишком малой. Живописные полотна очень часто возникают в инсталляциях Кабакова — примером могут послужить работы «Человек, который улетел в космос из своей комнаты» (1985), «Мишени» (1991), «Красный вагон» (1991), «Мост» (1991; ил. 1) — однако живопись в этих инсталляциях не следует воспринимать как самоценные содержательные работы, они зачастую «не какие-то конкретные картины, а картины как понятие» [4].

Аналогично, как замечает Фредрик Джеймисон, только самый наивный зритель станет искать самостоятельную художественную ценность в видео, которые проигрываются в инсталляциях Нам Джун Пайка или же в элементах инсталляций Ханса Хааке [26, р. 162], например, в его работе «Картина маслом. Оммаж Марселю Бротарсу» (1982; ил. 2–3). Подобный статус картин, скульптур и произведений прочих медиумов в инсталляции противоположен вагнеровскому пафосу «предельного развития» каждого вида искусства в *Gesamtkunstwerk*.

Более того, в некоторых инсталляциях присутствует не только медиальная, но и «социальная» гетерогенность [26, р. 166] и усложняются отношения между индивидуальным и коллективным: например, «Инсталляция без названия, придуманная Робертом Гобером» Роберта Гобера (1988), состоящая из картины «Озеро Тахо, Калифорния» художника Школы реки Гудзон Альберта Бирштадта (1867), рукописного листа «Без названия (Шутка)» Ричарда Принса (1988), произведения «Клумба из мха, Королева» художницы Мег Уэбстер (1986–1988) и деревянной двери работы самого Гобера (1987–1988). (Ил. 4.) Ф. Джеймисон обращает внимание на то, что соединение этих объектов в инсталляцию, выставленную в музее, вызывает у зрителя ожидание того, что эти объекты что-то *изображают*, из чего вытекает проблема: какие отношения можно помыслить между элементами инсталляции, как воспринять их все вместе в качестве некоей целостности [26, р. 166]?

Эта проблема выводит нас к дальнейшему шагу различения исторических памятников и инсталляций *par excellence*. Если в сакральной архитектуре существует понятная верующим логика продвижения по пространству храма, обусловленная ходом литургии и поддержанная расположением и значением основных архитектурных, живописных, скульптурных и иных элементов храмового убранства; если

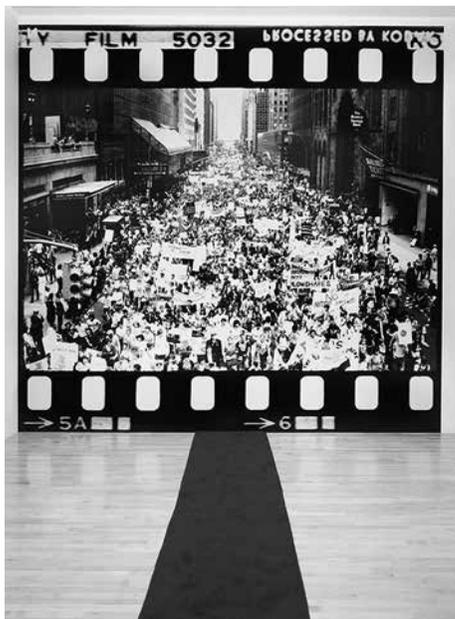


1. Илья Кабаков. *Мост*. 1991
Вид инсталляции в Музее современного искусства, Нью-Йорк

монументально-декоративные архитектурные конструкции должны нести понятный зрителям символический смысл; если в лучших образцах парковых ансамблей и в гротах заложена связная художественная программа, например, опирающаяся на миф, — то в инсталляции нет и не может быть единого и единственного нарратива, который позволил бы исчерпывающе интерпретировать ее элементы по отдельности и в связи с целым. Это качество инсталляции как постмодернистской художественной практики, безусловно, позволяет назвать ее «открытым произведением», если воспользоваться выражением Умберто Эко. В книге «Открытое произведение. Форма и неопределенность



2–3. Ханс Хааке. Картина маслом. Оммаж Марселю Бротарсу. 1982
Инсталляция. Музей искусства округа Лос-Анджелес (LACMA), Лос-Анджелес



4. Роберт Гобер. Инсталляция без названия, придуманная Робертом Гобером. 1988
Вид инсталляции в Художественном музее, Аспен, 2017

в современной поэтике» Эко проводит различие между «замкнутым» произведением прошлого — «законченной в себе самой формой», автор которой желает, чтобы она «была постигнута и воспринята так, как он ее создал» [14, с. 27], — и современным «открытым» произведением, в котором, «в отличие от средневековых аллегорических построений... смысловые обертоны не даются неким однозначным образом, не гарантируются какой-либо энциклопедией и не основываются на представлении о какой-либо упорядоченности мира. Различные истолкования... лишь отчасти исчерпывают возможности произведения: в действительности оно остается неисчерпаемым и открытым в своей «неоднозначности», так как на смену миру, упорядоченному в соответствии с общепризнанными законами, приходит мир, основанный на неоднозначности, как в отрицательном смысле отсутствия

каких-либо ориентиров, так и в положительном смысле постоянного пересмотра имеющихся ценностей и непреложных истин» [14, с. 38]. На принципиальную «открытость» инсталляции указывает немецкий философ Юлиане Ребентиш в своем труде «Эстетика инсталляции», обращая внимание на то, что эстетический опыт зрителя инсталляции не сводится к угадыванию смысла, вложенного художником, поскольку смысл работы не предзадан, а *производится* в эстетическом опыте. Для эстетического опыта характерна невозможность однозначной интерпретации, так как любая интерпретация не находит объективного обоснования в произведении и его элементах [34, р. 165]. Так, инсталляции Ильи Кабакова — «Человек, который улетел в космос из своей комнаты», «Туалет» и другие — чаще всего выстроены как театральные мизансцены, в них подразумевается некий сюжет, который зрителю

предлагается додумать. Однако элементы, которые Кабаков использует для инсталляций, как и театральный реквизит, обладают двойственной природой, что исключает однозначную интерпретацию. С одной стороны, это — предметы означающие, играющие определенную роль в общей драматургии⁵; с другой стороны, это — реди-мейды, предметы советского быта, внесенные в музей и приобретшие таким образом статус искусства. Подобные элементы в инсталляциях Кабакова и других авторов, при всей своей обыкновенности, предстают одновременно и как объекты, вещи, — и как знаки, символы, отсылающие к некоему нарративу и приобретающие благодаря этому оттенок «нездешности» [34, р. 164], будто бы постоянно переключаясь между функциями презентации и репрезентации. Смысловые связи между элементами инсталляции выстраивает зритель, но при этом любая его интерпретация оказывается произвольной и неокончательной, так как не существует истории, которая исчерпывающе объясняла бы значение и расположение каждого элемента в инсталляции [34, р. 165].

Наконец, еще один аспект, позволяющий отделить исторические памятники от инсталляций *par excellence*. Как уже было отмечено, одним из ключевых признаков инсталляции является интермедальность. Казалось бы, смешение пространственного и временного качества сближает инсталляцию с *Gesamtkunstwerk*, однако только лишь на первый взгляд. Ключевое значение здесь имеет аспект размытия границ медиумов и их переплетение, неразделимость в инсталляции в противовес «удобопонятности» и «чистоте вида» каждого искусства, о которых пишет Вагнер. Если воспользоваться языком *media studies*, то механизм сочетания медиумов в инсталляции можно было бы охарактеризовать как «слияние» (*fusion*), так как медиумы не существуют в инсталляции автономно и трудно вычленимы из целого [19, pp. 26, 33]. Одним из лучших примеров может служить инсталляция Майкла Ашера «Без названия» (1969), которая была представлена на первой выставке в МоМА, посвященной исключительно инсталляциям, — *Spaces* (30 декабря 1969 — 1 марта 1970). Художник установил в изолированном помещении на полу, стенах и потолке акустические панели, в результате

5 Как пишет сам Кабаков, «вещи, такие мертвые и неподвижные с виду, по существу становятся в инсталляции участниками какого-то действия, которое в этом месте происходило, происходит или будет происходить. Более того — это действие (опять же, как в театре) напрямую связано с вполне определенным сюжетом» [5, с. 127].

чего пространство зала стало поглощать шумы — причем в некоторых местах больше, чем в других: в углах комнаты звуки поглощались практически полностью. Зрители могли перемещаться внутри инсталляции как угодно и находиться в ней так долго, как им этого хотелось⁶. Звук в этой инсталляции не существует автономно от пространства помещения и от траектории перемещения зрителей, которая и изменяет силу звука и его восприятие. Таким образом, как метко отметил Ф. Джеймисон, при смешении в инсталляции различных медиумов в получившемся *mixed media* первостепенную роль играет именно *mix*, уничтожающий суверенность отдельных медиумов [26, р. 172].

Обращение к искусству модернизма — периода, непосредственно предшествующего возникновению инсталляции, — показывает, что почти во всех его течениях можно найти протоинсталляционные произведения, причем в разных видах искусства: живописи, скульптуре, архитектуре, театральных постановках, коллажах и так далее, а кроме того, в кураторской практике. Анализ посвященных инсталляции текстов показывает, что к настоящему моменту сформировалась «каноническая» модернистская предыстория инсталляции [16, р. 8]. Основные вехи этой предыстории были намечены уже в первых текстах инсталляционного дискурса. Кратко рассмотрим два наиболее важных из этих текстов.

В 1976 году критик, куратор и художник Брайан О'Догерти опубликовал в журнале *Artforum* серию эссе, позже объединенных в книгу «Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства» [10]. В них он констатировал повсеместность «белого куба» и проследил историю возникновения этого экспозиционного типа, связав ее с внутренней эволюцией живописи в XX веке. Почти все упомянутые О'Догерти памятники и художественные течения, в которых проявлена тенденция к активному задействованию всего галерейного пространства, составляют либо модернистскую предысторию инсталляции, либо, собственно, являются первыми инсталляциями *par excellence* (к ним относятся работы А. Капроу, Э. Кинхольца, С. Сегала, К. Ольденбурга, Л. Самараса,

6 Куратор выставки Дженнифер Лихт в каталоге отмечала, что «Ашер апеллирует к органам чувств, которые менее, чем зрение, привыкли воспринимать пространство» [29, п. р.], — то есть к слуху.

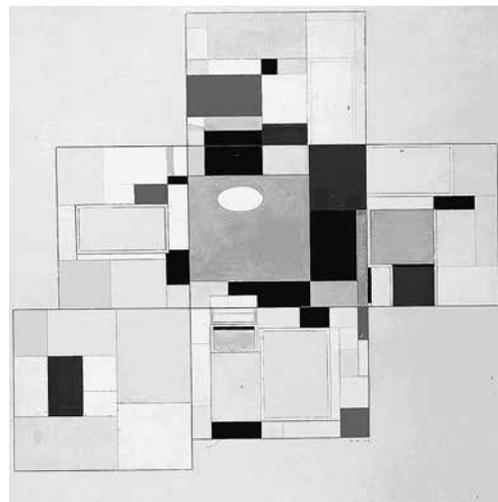
Армана, И. Кляйна и Кристо). Среди модернистских проектов, которые приводит О'Догерти, — экспозиция «Кувшинки» К. Моне в Музее Оранжеви (1915–1926), первые кубистические коллажи (1912), «Мерцбау» К. Швиттерса (1923–1936/1937), «Салон Иды Бинерт» П. Мондриана (1926), экспозиции Л. Лисицкого 1920-х годов, «Международная выставка сюрреализма» (1938) и выставка «Первые документы сюрреализма» (1942) под кураторством Марселя Дюшана.

В том же 1976 году в рамках Венецианской биеннале был показан проект *Ambiente/Arte*, который курировал итальянский искусствовед Джермано Челант, известный своими текстами об *Arte povera*. Выставка была посвящена проблеме среды; годом позже вышел каталог *Ambiente/arte: dal futurismo alla body art* («Среда/искусство: от футуризма к боди-арту») [18]. Челант не только представил репрезентативную подборку инсталляционных работ современных ему европейских и американских художников — Л. Фонтаны, Армана, Э. Уорхола, М. Пистолетто, Б. Наумана, Р. Ирвина, Я. Кунеллиса, В. Аккончи, Д. Бюрена, М. Ашера, М. Нордман, Й. Бойса и других — но и попытался проследить предысторию инсталляции. Отсчет развитию этой художественной практики он вел с итальянских и русских футуристов, отмечая также роль В. Татлина, Л. Лисицкого, П. Мондриана, В. Кандинского, М. Дюшана, Т. ван Дуйсбурга и О. Шлеммера⁷.

Все упомянутые модернистские проекты так или иначе нацелены на создание целостной среды, по-особому воздействующей на зрителя. Так, в «Салоне Иды Бинерт» Мондриана архитектурное пространство, сохраняя свою функцию жилого помещения, органически переплетается с характерной живописью неопластицизма, которая и послужила отправной точкой для разработки интерьера, о чем свидетельствует эскиз-развертка «Салона». (Ил. 5–6.)

В модернистских «инсталляциях» прослеживаются некоторые черты, резко отличающие их от исторических памятников и сближающие с инсталляцией *par excellence*. Прежде всего, очевидна тенденция к сближению искусства и жизни, к тому, чтобы сделать границу между ними

7 Исторические ряды модернистских «инсталляций» в эссе О'Догерти и в каталоге Челанта заметно пересекаются; эти тексты занимают ключевое место в историографии инсталляции и во многом определили пути ее изучения, которое с тех пор подразумевает рассмотрение не только истории инсталляции *par excellence*, но и модернистских «инсталляций» *avant la lettre* — в большинстве случаев именно ряда, намеченного О'Догерти и Челантом.



5. Пит Мондриан. План-развертка салона Иды Бинерт. 1926
Бумага, карандаш, гуашь. 75 × 75
Государственные художественные собрания, Гравюрный кабинет, Дрезден



6. Пит Мондриан. Салон Иды Бинерт. Реконструкция в Pace Gallery, Нью-Йорк, 1970

проницаемой. Это выражается в использовании бытовых и природных объектов, нехудожественных, бросовых материалов. Принципиальным свойством коллажа «Натюрморт с плетеным стулом» П. Пикассо (1912) является сочетание в нем иллюзорного живописного пространства и элементов, взятых из реального мира: клеенки и веревки. Таким образом, происходит прорыв незримой преграды, разделяющей произведение искусства и зрителя. В инсталляции эта тема получает развитие, и преграда снимается буквально: зритель может войти, погрузиться в произведение искусства физически. «Мерцбау» Курта Швиттерса, начатый как гипсовая скульптура, обрастал все новыми слоями и пополнялся за счет мусора, найденных объектов или личных вещей друзей художника — карандаша Миса ван дер Роэ и кусочка галстука Тео ван Дуйсбурга, чье-то обрывок шнура и окурка [11, с. 204]; в пространстве «Мерцбау» витали запахи кипящего клея, обитали морские свинки, а иногда — звучала музыка [13, р. 162]. Екатерина Бобринская называет эту черту авангарда первой половины XX века «новой конкретностью»: «Элементы живописной скульптуры ничего не изображали,

не создавали иллюзии предметного мира. Они “представляли” сами себя — дерево, металл, стекло и прочие материалы» [1, с. 82]⁸. Таким образом, «вместо автономии искусства ассамбляж предлагает стирание границ искусства и реальности» [1, с. 83]. «Новая конкретность», безусловно, напоминает о «новом реализме» 1960-х годов, идеологически и исторически близком инсталляции *par excellence*.

Пространство модернистских «инсталляций» зачастую предполагает более активную роль зрителя во взаимодействии с произведением, в сравнении, например, с пассивным переходом от картины к картине в традиционной музейной экспозиции. Огромные — высотой около двух метров — поздние полотна цикла «Кувшинки», специально созданные Клодом Моне для Музея Оранжери, размещены на изогнутых стенах довольно низко и как бы единой лентой, опоясывающей оба овальных помещения Музея⁹. При этом в самих картинах заметен отказ от линии горизонта и берега, которые ориентируют зрителя внутри пространства живописного полотна; композиция теряет элементы-«приманки», которые притягивают внимание и бросаются в глаза; происходит отказ от традиционного деления на планы. Потеря глубины, уплощение живописного пространства, отсутствие рамы способствуют тому, что полотно обретает потенциал к расширению и переходу своих границ; живописное пространство «размыкается», погружая в себя зрителя. Кроме того, так как формат картин не позволяет охватить их взором сразу, зритель вынужден постоянно передвигаться в пространстве экспозиции. Благодаря тому, что входов в каждый зал четыре, посетителю не диктуется единственно верный порядок осмотра, но предоставляется свобода передвижения.

Некоторые модернистские художники видели в трехмерном пространстве, окружающем зрителя со всех сторон, мощно воздействующем на него, побуждающем его к активному перемещению, революционный потенциал. Эль Лисицкий, чья «Проун-комната» (1923) часто упоминается в качестве предтечи современных инсталляций [16, pp. 80–81; 15; 25, p. 17; 35, p. xxiii; 21, pp. 96–97], писал: «Если же он [зритель], проходя мимо стен с картинами, оставался пассивным, то наше

8 Е. Бобринская использует термин «живописная скульптура» как синоним термина «ассамбляж».

9 Моне, совместно с архитектором Камилем Лефевром, тщательно продумал интерьер залов и все нюансы экспонирования работ [15, pp. 97–98].

оформление должно сделать его активным. В этом и заключалась цель организации пространства» [8, с. 107]. К. Бишоп однозначно трактует эту критику пассивности как критику буржуазной, созерцательной модели отношения к миру, в которой «настоящая жизнь» наблюдается с безопасного расстояния, без участия или вовлеченности. Это позволяет назвать «Проун-комнату» прообразом позднейших инсталляций *par excellence*, в которых художник ставит цель «мобилизовать» зрителя, передать ему активную позицию, причем не только при взаимодействии с искусством, но и в социально-политической сфере [16, p. 81]¹⁰.

Другой пример — «Международная выставка сюрреализма» 1938 года. Она проходила в роскошных интерьерах парижской *Galerie des Beaux-Arts*, и устроители сделали все, чтобы преобразить данное им пространство: яркий естественный свет, падавший сверху, был перекрыт грязными мешками из-под угля (идея Дюшана); на полу были разбросаны сухие листья и куски пробки; в углах поставили кровати в стиле Людовика XV с мятым бельем. Рядом с одной из кроватей расположился разбитый Сальвадором Дали прудик с кувшинками, зарослями камыша и папоротника, кустами роз и мхом. (Ил. 7–8.) В центральном зале поэт Бенжамен Пере установил машину для обжаривания кофейных зерен, и тут же звучала запись истерических криков обитателей приюта для душевнобольных, которая, по свидетельству Ман Рэя, «на корню пресекла любые попытки посетителей смеяться и шутить». Сами экспонаты выставки были размещены на передвижных панелях, пьедесталах и тех частях стен, к которым еще оставался доступ. В день вернисажа галерея оказалась погружена во мрак: Ман Рэй планировал освещать живописные полотна мощными огнями рампы, однако к моменту открытия выставки это освещение оказалось не готово, и посетителям пришлось выдать фонарики «Мазда», которыми те сами освещали свой путь [16, pp. 20–22].

Столкновение обыденных по отдельности вещей в необычном контексте и сочетании — лотреамоновское «соседство на анатомическом столе швейной машины с зонтиком» — рассматривалось сюрреалистами как средство психического воздействия на зрителя и должно было способствовать процессу свободных ассоциаций. Выставленные

10 Лисицкий предполагал сделать зрителя активным благодаря просчитанной заранее, пусть и довольно незамысловатой, драматургии зрительского движения: оси этого движения заданы проун-композициями, размещенными на стенах и потолке.

произведения, которые даже не были подсвечены, практически лишились таким образом самоценности. Амбивалентное ощущение, в котором сочетается тревога и желание и которое А. Бретон называл «конвульсивной красотой», по предположению сюрреалистов, обладало революционным потенциалом, так как срывало с человека маску буржуазных манер и социальных приличий [16, p. 22].

Добавим к этому, что, очевидно, в модернистских «инсталляциях» предпринимаются попытки стереть грани между отдельными искусствами (П. Мондриан, К. Швиттерс), свойственные авангарду в целом [13, с. 23], преодолеть устоявшиеся границы одного искусства, выйдя за его пределы (К. Моне), или же отойти от устоявшихся выставочных конвенций (Лисицкий, сюрреалисты): «Вместо обособления каждого из искусств — смешение различных видов художественного творчества, различных техник и языков» [1, с. 83].

Сближение отдельных искусств и искусства и жизни в модернистских проектах свидетельствует о том, что тенденция к интермедийности прослеживается уже на ранних этапах развития авангарда. Однако, на наш взгляд, было бы все же неточно называть модернистские проекты инсталляциями *par excellence*.

Прежде всего, создавая инсталляцию в строгом смысле этого слова, художник работает с пространством отведенного ему помещения как с «единой ситуацией», а не как с экспозицией отдельных работ [35, p. xiii; 16, p. 6]. В то же время модернистские проекты часто представляют собой как раз не цельные, неделимые произведения, а экспозиции. Так, Лисицкий внес рельефы «Проун-комнаты» в инвентарный список проунов, составленный в 1924 году, как отдельные работы, а не как целостную композицию [37, p. 69–70]. Помимо этого, как уже отмечалось, некоторые важнейшие черты инсталляции *par excellence* были обусловлены художественной, институциональной, политической обстановкой

11 Майкл Арчер и Питер Осборн обращают внимание на то, что инсталляция *par excellence* не может рассматриваться в отрыве от ряда понятий, получивших разработку в теории и художественной практике во второй половине XX века: место (*location* и *site*), сайт-специфичность, галерея, энвайронмент и хэппенинг, перформанс, длительность [25, p. 14; 31, p. 148]. Последнее понятие, *duration*, сформулировал Майкл Фрид в эссе «Искусство и объектность» [23, p. 166].



7–8. Роже Шалль. Международная выставка сюрреализма, Париж, 1938
Виды экспозиции
Серебряно-желатиновая печать
22,1 × 21,1. Музей современного искусства, Нью-Йорк

1960–1970-х годов¹¹. Добавим к упомянутой выше полемике с живописью и скульптурой «высокого модернизма» другие явления, характерные для этого периода: институциональную критику, направленную против авторитета музейно-корпоративных структур, неприятие «белого куба» и общепринятых выставочных конвенций [35, p. 23], протест против коммерциализации искусства. Эфемерная, временная сущность инсталляций, которые разбираются или уничтожаются после выставки, казалось, как нельзя лучше подходила для того, чтобы нарушить привычные конвенции существования искусства.

В серии масштабных сайт-специфичных инсталляций Кристо и Жан-Клод упаковывали архитектурные объекты: Музей современного искусства в Чикаго, здание Рейхстага и многие другие. Работа над подобным проектом может занимать годы: художники создают подготовительные рисунки, которые затем продают, чтобы получить деньги на дальнейшую работу, которая состоит в немалой степени из преодоления бюрократических препятствий¹². По меткому замечанию критика Брайана О’Догерти, Кристо и Жан-Клод подвергают

пародии корпоративную структуру: «Пишутся планы, заказываются экологические экспертизы, приглашаются к дискуссии противники... Затем наступает черед монтажа, порой обнаруживающего некомпетентность подрядчиков и пробуксовку всякого рода американских ноу-хау. Наконец, работа закончена и ждет скорой разборки» [10, с. 132]. Упакованный объект существует в таком виде не более двух недель, а затем возвращается к исходному состоянию. Иными словами, значение проектов этой серии не сводится к итоговому упакованному объекту, но буквально заключается в самом институционально-критическом процессе *инсталлирования* работы, сильно растянутом по времени.

Можно заключить, что на формальном, эстетическом уровне провести различия между произведениями трех групп — исторических памятников, модернистских «инсталляций», и инсталляций *par excellence* — действительно проблематично, так как все они представляют собой некую трехмерную среду, которой свойственны гетерогенность, воздействие на разные каналы зрительского восприятия, драматургическая выстроенность пространства. Помимо этого, некоторые исторические памятники — парадные декоративные конструкции, экспозиции международных выставок — имели временный характер, что напоминает об эфемерности современных инсталляций. Более того, модернистские проекты — предшественники инсталляции демонстрируют тенденцию к интермедиальности благодаря сближению как отдельных искусств, так и искусства и жизни, что позволяет обоснованно обращаться к модернизму в поисках истоков инсталляции. Однако именно в инсталляции *par excellence* целостность произведения, составленного из отдельных элементов, а также интермедиальность, процессуальность и эфемерность становятся из внешнего фактора внутренним, системообразующим качеством. Даже в инсталляциях, в которые включаются работы других художников — таких, как «Инсталляция без названия, придуманная Робертом Гобером» — заострение отношений между индивидуальным и коллективным имеет намеренный, просчитанный провокативный характер. Наконец, для инсталляции гораздо более значительную роль, по сравнению с традиционными искусствами, играет

12 Художникам приходится договариваться с пожарными инспекторами, согласовывать проект с городскими властями и комитетами по градостроительству [10, с. 128–29; 25, pp. 36–37]. Так, для того чтобы согласовать упаковку здания Рейхстага, понадобилось 24 года и переговоры с шестью президентами [39].

присутствие зрителя, который выстраивает смысловые связи между ее элементами в акте интерпретации, которая, впрочем, никогда не может быть исчерпывающей. Все перечисленные черты, наряду с формально-эстетическими признаками, определяют облик инсталляции как одной из ключевых практик современного мирового искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
2. Вагнер Р. Избранные работы/Сост. и коммент. И. Барсовой и С. Ошерова. М.: Искусство, 1978.
3. Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма, 2010.
4. Кабаков И., Тупицына М., Тупицын В. Разговор об инсталляциях (фрагмент) // Московский концептуализм: архив Сергея Летова. URL: <http://conceptualism.letov.ru/Иlya-Kabakov-Tupitsyn-ob-installatsiyakh.html> (дата обращения: 17.01.2020).
5. Кабаков И., Файнберг Дж. О «тотальной» инсталляции. Лейпциг: Kerber Art, 2008.
6. Козлова С. Инсталляция до инсталляции. Два примера из зрелищной культуры итальянского ренессанса // Искусство Евразии. 2018. № 2 (9). С. 135–144.
7. Лидов А. Византийский храм устроен как мультимедийная инсталляция // Искусство. 2016. № 2 (597). URL: <https://iskusstvo-info.ru/aleksej-lidov-vizantijskij-hram-ustroen-kak-multimedijnaya-installyatsiya/> (дата обращения: 17.01.2020).
8. Лисицкий Л. Организация выставочного пространства [1926–1927?] // Формальный метод: Антология русского модернизма/под ред. С. Ушакина. Москва–Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2016. В 3 т. Т. 3: Технологии. С. 107–109.
9. Неглинская М. Инсталляция в китайском искусстве: истоки традиции // Искусство Евразии. 2018. № 2 (9). С. 164–169.
10. О’Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
11. Рихтер Х. Дада — искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века/Пер. с нем. Т. Набатниковой, науч. ред., ред. пер., примеч. и библиогр. К. Дудакова-Кашуро. М.: Гилея, 2014.

12. Стародуб Т. Праздничные парады в османской миниатюре XVI–XVIII веков // Искусство Евразии. 2018. №2 (9). С. 180–192.
13. Турчин В. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.
14. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.
15. 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. URL: https://depositonce.tu-berlin.de/bitstream/11303/1697/1/Dokument_7.pdf (дата обращения: 26.12.2019).
16. Bishop C. Installation Art: A Critical History. London: Routledge, 2005.
17. Blurring the Boundaries: Installation Art, 1969–1996 / H. Davies, L. Forsha, R. Onorato, eds. San Diego: Museum of Contemporary Art, 1997.
18. Celant G. Ambiente/arte: dal futurismo alla body art. La biennale di Venezia – 1976. Venezia, 1977.
19. 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.
20. Erofeev A. Building a Museum Collection Through Curating Exhibitions // Exhibit Russia: The New International Decade, 1986–1996/K. Fowle, R. Addison, eds. Garage Museum of Contemporary Art, 2016. Pp. 114–115.
21. Ferriani B., Pugliese M. Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2013.
22. Follett D., Finger A. Dynamiting the Gesamtkunstwerk. An Introduction to the Aesthetics of the Total Artwork // The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments/A. Finger, D. Follett, eds. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011. Pp. 1–25.
23. Fried M. Art and Objecthood [1967] // Fried M. Art and Objecthood. Essays and Reviews. Chicago, London: University of Chicago Press, 1998. Pp. 148–172.
24. Higgins D., Higgins H. Intermedia [1965] // Leonardo. 2001. Vol. 34. No 1. Pp. 49–54.
25. Installation Art/N. De Oliveira [et al.], eds. London: Thames and Hudson Ltd, 1994.
26. Jameson F. Utopianism After the End of Utopia // Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism/F. Jameson, ed. Durham: Duke University Press, 1991. Pp. 154–180.

27. Judd D. Specific Objects [1965] // Donald Judd: Early Work, 1955–1968/T. Kellein, ed. New York: D. A. P., 2002. URL: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> (дата обращения: 25.09.2018).
28. Kaprow A. Assemblages, Environments and Happenings [1965] // Art in Theory, 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas/ C. Harrison, P. Wood, eds. Oxford: Blackwell Publ., 1999. Pp. 703–709.
29. Licht J. Spaces: exhibition catalogue. NY: The Museum of Modern Art, 1969.
30. Mitchell W. J. T. There Are No Visual Media // Journal of Visual Culture. 2005. Vol. 4. Issue 2. Pp. 257–266.
31. Osborne P. Installation, Performance, or What? // Oxford Art Journal. 2001. Vol. 24. No. 2. Pp. 147–154.
32. Petersen A. R. Installation Art: Between Image and Stage. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2014.
33. 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. Bern: Peter Lang Publishing Inc, 2009.
34. Rebentisch J. Aesthetics of Installation Art. Berlin: Sternberg Press, 2012.
35. Reiss J. H. From Margin to Center: the Spaces of Installation Art. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 1999.
36. Restany P. The New Realists [1960] // Art in Theory, 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas/ C. Harrison, P. Wood, eds. Oxford: Blackwell Publ., 1999. Pp. 711–712.
37. Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow/N. L. Perloff, B. Reed, eds. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2003.
38. Suderburg, E. Space, Site, Intervention: Situating Installation Art. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 2000.
39. Wainwright O. How We Made the Wrapped Reichstag // The Guardian. 7 February 2017. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/feb/07/how-we-made-the-wrapped-reichstag-berlin-christo-and-jeanne-claude-interview> (дата обращения: 24.12.2019).