история. инсталляция

Светлана Макеева

Инсталляция в СССР: происхождение, рождение, терминология

Статья посвящена малоисследованной в литературе проблеме того, насколько советские неофициальные художники были осведомлены о развитии в современном им мировом искусстве жанра инсталляции. Этот жанр появился и быстро распространился на западной сцене в 1960–1970-е годы, однако буквально через десятилетие и в условиях железного занавеса инсталляция появилась и в СССР. Задача настоящей статьи — реконструировать источники и объемы информации, поступавшей советским художникам, принимая во внимание проблему того, насколько в принципе возможна документация работ этого жанра. Кроме того, в статье рассматривается история вхождения терминов «инсталляция» и «энвайронмент» в отечественный дискурс.

Ключевые слова:

московский концептуализм, неофициальное искусство, железный занавес, художественное влияние, культурный обмен, энвайронмент, инсталляция, репродуцирование, техническая воспроизводимость.

Пространство: то, что нельзя увидеть ни через замочную скважину, ни через открытую дверь.

Эль Лисицкий. «Пространство проунов»

В 1960–1970-е годы на западной художественной сцене появился и быстро получил широкое распространение новый жанр — инсталляция¹. Однако примерно в то же время, что и на Западе, с разницей буквально в десятилетие и в условиях железного занавеса, инсталляция появилась и в СССР. Вопрос о том, насколько советские неофициальные художники знали о современном им западном искусстве в целом, поднимается достаточно часто в литературе по нонконформизму и в особенности по московскому концептуализму². Но проблема того, насколько нонконформисты были информированы о конкретном жанре — инсталляции, — до сих пор не получила прицельного внимания исследователей. Таким образом, на данный момент остается неясным, какова была мера осведомленности отечественных художников о западной инсталляции и какую роль в становлении советской инсталляции могло сыграть западное влияние³.

К. Бишоп отводит возникновению инсталляции примерно десятилетие с середины 1960-х по середину 1970-х годов [27, р. 13].

См., например, две ключевые публикации последнего десятилетия [17; 20].

Обозначенная нами проблема тесно пересекается с более общей и центральной для московского концептуализма проблемой самоидентификации и соотношения с западным современным искусством, заявленной уже в хрестоматийном эссе Б. Гройса «Московский романтический концептуализм» 1979 года [10], а также во многих других текстах, например: [17, 8, 7, с. 133]. В этой связи примечательно замечание И. Кабакова о том, что московский концептуализм возник «на пустом месте», так же, как и знание о творчестве Дюшана «прилетело из воздуха» [17, с. 74–75]. Хорошо известна и иная позиция, сформулированная И. Бакштейном и А. Монастырским, согласно которой московские концептуалисты ощущали себя «Ливингстонами в Африке», филиалом журнала Flash Art International, по неизвестной причине заброшенным в СССР — опасную чужую страну [5, с. 167]. В русле этой позиции неоднократно говорилось о том, что художники московского концептуализма были «ориентированы на... фиктивный западный музей, в который помещено все то, что они видели в журналах», и в который они желали попасть [17, с. 63].

Следует сразу оговориться, что вопрос о том, какие именно проекты называть первыми отечественными инсталляциями, может показаться дискуссионным. Однако в рамках настоящей статьи мы отсчитываем историю советской инсталляции от «Рая» В. Комара и А. Меламида (1972–1975)⁴, «Комнат» И. Наховой (1983–1988)⁵ и первых инсталляций И. Кабакова 1980-х годов⁶. В связи с тем что инсталляция в СССР возникает прежде всего в рамках московского концептуализма, в фокусе нашего внимания будет именно эта ветвь неофициального советского искусства.

В настоящей статье мы реконструируем источники и объемы информации, поступавшей советским художникам о западном искусстве и об инсталляции, в частности, и оценим возможную степень ее влияния на генезис нового жанра в СССР. При этом мы учитываем часто поднимаемую в литературе по инсталляции [37, p. 17; 38, pp. xv-xix; 36, pp. 115-121] проблему того, насколько в принципе возможна и адекватна документация инсталляции как жанра. В настоящей статье мы опираемся в том числе на интервью и комментарии, взятые у ряда московских концептуалистов. Наш главный тезис заключается в том, что возникновение инсталляции в советском неофициальном искусстве 1970-1980-х годов не было связано с адекватным знанием западных образцов инсталляции и не может рассматриваться только как следствие западного влияния на неофициальную сцену. Исходя из этого, в статье мы ответим на следующие вопросы: какими путями могла распространяться информация о таком пространственном жанре, как инсталляция? насколько полную информацию о появлении нового жанра инсталляции и вообще о том, что происходило в западном современном искусстве, получали советские художники?

Вначале необходимо в целом рассмотреть проблему изучения инсталляции по опосредованным источникам, которая достаточно хорошо освещена в исследовательской литературе, что связано с двумя факторами.

С одной стороны, инсталляция — эфемерный жанр⁷: как в 1960–1970-е годы, так и сегодня после завершения выставки инсталляции либо выбрасываются, либо остаются храниться в разобранном виде, что резко отличает их от станковой живописи или скульптуры. В связи с этим инсталляция чаще всего существует столько, сколько длится выставка — если это не работа из постоянной экспозиции музея — и с большинством произведений этого жанра возможно познакомиться лишь опосредованно.

С другой стороны, в инсталляции огромную роль играет то, что зритель непосредственно оказывается внутри пространства⁸ произведения и зачастую даже может активно с ним взаимодействовать. Это было имманентной, программной чертой жанра уже начиная с момента его возникновения и первых энвайронментов А. Капроу⁹, в которых участникам предлагалось двигать мебель («Тяни и толкай: мебельная комедия для Ханса Хофманна», 1963) или писать слова на кусках бумаги, включая их в пространство произведения («Слова», 1962). Этот ключевой аспект инсталляции неоднократно отмечался и в первых каталожных и критических текстах [33, n. p.], и в более поздних трудах по рассматриваемому жанру [36, рр. 72-73] вплоть до того, что именно пространство называется медиумом инсталляции [9, с. 65], а среди исследователей выделяются те, кто анализирует инсталляции сугубо через призму зрительского участия, опыта и взаимодействия с произведением [27; 37; 25]. Именно поэтому некоторые искусствоведы в своих трудах по инсталляции стремятся рассматривать тот материал, который им довелось видеть лично¹⁰. Таким образом, недолговечность «жизни» инсталляции и критическую важность личного знакомства

⁴ Роль «Рая» как первой инсталляции неоднократно отмечалась в литературе и в текстах самих художников московского концептуального круга [17, с. 136; 3, с. 314; 18, с. 145; 22, с. 66]. Схожую оценку высказал и Вадим Захаров в интервью автору от 21.07.2020.

⁵ Именно с именем Наховой ряд искусствоведов и художников связывает возникновение инсталляции в русском искусстве [14, с. 6; 2, с. 43; 3, с. 311].

⁶ В литературе в качестве периода «появления и утверждения» в отечественном искусстве жанра инсталляции чаще всего называются 1980-е годы [8, б. п.]. В частности, Г. Кизевальтер называет дату около 1983 года, поскольку именно в это время в неофициальном искусстве появляются «Комнаты» Наховой и инсталляции Кабакова [13, с. 23].

⁷ Один из ключевых трудов по проблеме музейного хранения инсталляции носит название «Эфемерные памятники: история и консервация инсталляций» [29].

⁸ Один из разделов хрестоматийного раннего труда А. Капроу «Ассамбляжи, энвайронменты и хэппенинги» (1966) так и назывался — Step Right In («Входите») [31].

⁹ Капроу писал: «Энвайронменты — это тихие ситуации, в которые посетители должны заходить, лежать, сидеть. В энвайронментах можно смотреть, слушать, есть, пить, переставлять объекты, как будто бы это — домашняя утварь» [32, р. 705].

¹⁰ Так, труды Дж. Райсс и А. Р. Петерсен ориентированы на произведения и проекты, которые выставлялись в нью-йоркских и скандинавских институциях; см., соответственно: [38; 36].

с произведением можно назвать двумя ключевыми особенностями рассматриваемого жанра.

Для опосредованного изучения инсталляции, которое в значительной мере неизбежно, хотя и проблематично, существует ряд источников, которые позволяют получать представление об инсталляции, мысленно ее реконструировать. Дж. Райсс, как историк искусства, выделяет четыре основных таких источника:

- фотографии;
- тексты критиков;
- *интервью*, которые можно брать у соответствующих художников, кураторов и критиков этот способ особенно актуален в свете того, что многие из деятелей 1960–1970-х годов еще живы;
- наконец, контекст, в котором экспонируется произведение. Так как все инсталляции сайт-специфичны в чисто техническом смысле, то есть собираются на площадке музея или галереи и приспосабливаются к особенностям этих выставочных пространств, отличающихся по своей конфигурации, физические характеристики площадки уже в огромной мере влияют на то, как в конечном итоге будет выглядеть инсталляция, не говоря уже о различных социальных и культурных контекстах, в которых может быть показана одна и та же работа [38, pp. xv-xix].

Далее, необходимо кратко обобщить фактические свидетельства о том, через какие источники к советским неофициальным художникам поступала информация о западном искусстве. Известно, что художники имели доступ к журналам $Artforum^{11}$, Art in America [17, c. 55], Studio International, Design, Apollo, $Domus^{12}$ и посещали Библиотеку иностранной литературы 13 . Имелись и некоторые книги, например труд Урсулы Мейер «Концептуальное искусство» (Conceptual Art) 1972 года 14 . Помимо

этого, в иностранных посольствах в Москве иногда проходили показы фильмов о современных западных художниках — например, об «Упаковках» Кристо¹⁵. Однако основным и самым часто упоминаемым каналом информации следует признать именно журналы по искусству.

Возвращаясь к тем источникам, которые в принципе существуют для изучения инсталляции, мы можем отметить, что о личном общении с западными кураторами или художниками, равно как и о знакомстве с западными выставочными площадками, речи не шло. Соответственно, для неофициальных художников в той или иной степени были релевантны только два источника: фотографии инсталляций и тексты художественных критиков. Далее мы кратко рассмотрим особенности этих источников и дадим оценку их роли проводника знаний о неизвестном советским художникам жанре.

Роль фотографии в изучении инсталляции предстает крайне неоднозначной по целому ряду причин. Прежде всего, очевидно, фотография может служить лишь документацией, а не репродукцией инсталляционного произведения. Однако неоднократно высказывалось мнение, что механизм и принципы фотографии очень плохо подходят и для документации инсталляции. В частности, именно по этой причине Ю. Ребентиш, автор фундаментальной работы «Эстетика инсталляции» [37], в своем почти трехсотстраничном труде не использует ни одной фотографии. Выступали против фотодокументации инсталляций и некоторые крупные художники, работающие в этом жанре. Так, Роберт Ирвин — один из лидеров движения Light and Space — критически относился к документации своих произведений 16. Для художников Light and *Space* характерно использование света в качестве основного медиума; интерес к прозрачным, просвечивающим материалам; создание «пустых» инсталляций, которые предполагают малозаметное изменение имеющегося помещения и обращают внимание зрителя на процесс

³¹ Журнал Artforum получали В. Комар и А. Меламид из-за границы от своего знакомого американца Мелвина Натансона [17, с. 26, 110–111].

^{12.} Эти журналы до 1968 года получала библиотека Строгановского училища (тогда МВХПУ — Московское высшее художественно-промышленное училище), где с ними могли ознакомиться студенты. МВХПУ закончили такие художники соц-артистского направления, как В. Комар, А. Меламид, Р. Лебедев, А. Косолапов, Л. Соков, Б. Орлов, Д. А. Пригов. Почти все они выпустились в 1967–1968 годах [17, с. 83].

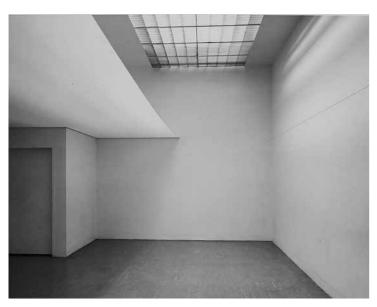
В частности, Библиотеку иностранной литературы, куда поступали свежие выпуски Artforum и Flash Art, регулярно посещал Н. Алексеев [17, с. 122].

¹⁴ Эту книгу, полученную от иностранного знакомого, В. Комар и А. Меламид подарили Ю. Альберту [1, с. 48; 17, с. 109–110] .

¹⁵ О показе такого фильма во французском посольстве в эпоху «застоя» вспоминает Н. Абалакова: это было первое ее знакомство с работами Кристо. — Из письма Натальи Абалаковой автору. 18.07.2020.

Ирвин писал: «Идея опосредованного опыта абсурдна, так как художественное произведение и зрителя связывает опыт, получаемый "из первых рук", здесь и сейчас, и этот опыт никак невозможно передать каким-либо сторонним способом» [цит. по: 27, р. 57]. В один из ранних каталогов к выставке работ Ирвина и Кеннета Прайса в Художественном музее округа Лос-Анджелес (1966), по просьбе Ирвина, не было включено ни одной фотографии его работ, так что издание оказалось иллюстрировано только цветными и черно-белыми фотографиями произведений Прайса [39].

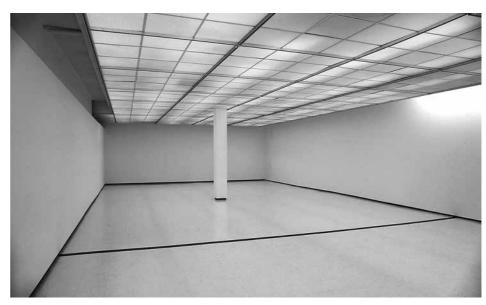
338 Светлана Макеева Инсталляция в СССР 339



1. Роберт Ирвин. Fractured Light — Partial Scrim Ceilings — Eye Level Wire (Распределенный свет — Потолок, частично закрытый сеткой — Струна, натянутая на уровне глаз). 1970. Инсталляция. Выставка Роберта Ирвина в Музее современного искусства, Нью-Йорк

его собственного восприятия. Соответственно, на большинстве снимков их работ, как кажется, запечатлена пустая или почти пустая комната, иногда с источником света в виде окна, в которой не видно изменений, внесенных художником. Можно с уверенностью утверждать, что фотография несостоятельна в документации произведений Ирвина и других представителей Light and Space. (Ил. 1–2.) Аналогично, не может фотография передать и «силовое поле» экспозиций минимализма, которые, как отмечалось, обладали «невероятно сильным потенциалом к формированию единой среды» и сыграли значительную роль в становлении жанра инсталляции.

С «идеологической» точки зрения, критика фотографии связана с тем, что она ассоциируется с монокулярным изображением, «монополией глаза» 18, центральной перспективой [36, pp. 115–121] 19, от которой



2. Роберт Ирвин. *Black Line Volume* (*Объем, сформированный чёрной линией*). 1975. Инсталляция Выставка Роберта Ирвина в Музее современного искусства, Чикаго

стремились дистанцироваться художники в 1960–1970-х годов, поставившие акцент не на пассивное визуальное восприятие, а на активное телесное переживание реального пространства произведения. Так, минималист Роберт Моррис писал о том, что пространственные работы

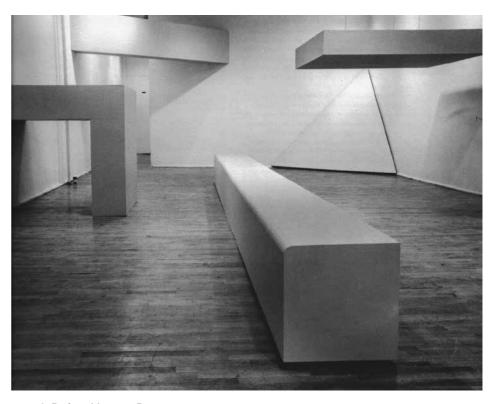
¹⁷ На это указывал критик Майкл Бенедикт, отмечая, что выставки минималистов оставляют странное впечатление, так как эффект, производимый экспозицией в целом, не сводится к сумме ее частей [26, р. 68].

Об освобождении от «оптически-визуальной монополии» писал Дж. Челант в каталоге первой исторической выставки инсталляции Ambiente/Arte (1976) [28, р. 5] — легко предположить, что здесь имеется в виду гринбергианская идея «чистой оптичности», критика которой с самого начала играла большую роль в практике и теории инсталляции. О «чистой оптичности» Гринберга см.: [30, рр. 754–760; 34, р. 258; 21, с. 186].

¹⁹ О критике центральной перспективы в текстах по инсталляции см. также: [27, pp. 11–13; 12, с. 254–255].

1970-х годов противоположны фотографии по духу и что пространство единственное, что избежало ее «циклопического ока зла», которое, как кажется, способно запечатлеть все, что угодно. Однако фотодокументация инсталляций неизбежна, и они, как замечает Моррис, из пространственных работ превращаются на фотографии в плоское статичное изображение [35, pp. 201-202]. (Ил. 3.) Слово «статичное» указывает на еще один важнейший аспект инсталляции — ее процессуальность, которую также не передает фотоснимок. Поскольку инсталляция предполагает создание произведения, достаточно большого, чтобы в него можно было войти, такую работу оказывается невозможно охватить взглядом во всей полноте ни с одной точки, и зритель знакомится с пространством работы последовательно. Отметим, что фотодокументация имеет противоположную цель — передать впечатление от работы в ее целостности, что приводит к использованию широкоугольных объективов и появлению снимков с большими искажениями. То, как инсталляция оказывается задокументирована с помощью фотографии, в отдельных случаях даже становилось причиной конфликта между художником и институцией 20.

Исходя из того что советским художникам был доступен достаточно широкий ряд зарубежных журналов, очевидно, что в отдельных изданиях они могли находить фотодокументацию инсталляций. Однако, как видно, она не позволяла получить адекватное представление ни о масштабе произведения, ни о его внутреннем устройстве, ни о том, какое впечатление складывалось у посетителя. Это подтверждается воспоминаниями В. Комара: «Конечно, в журналах Domus и Studio International мы нередко видели то, что сейчас называют инсталляциями, но любую инсталляцию мы воспринимали в виде журнальной картинки. В виде плоской и прямоугольной картинки. <...> Любая инсталляция, любая акция, самая смелая, самая неожиданная, превра-



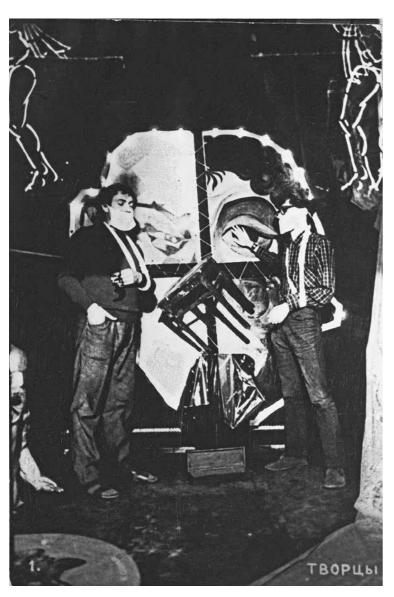
3. Роберт Моррис. Вид экспозиции выставки в Green Gallery, Нью-Йорк 1964–1965

щается в разноцветную картинку, которая теряет свою уникальность, размножаясь в тысячах экземпляров» 21 .

Что касается текстов художественных критиков, то в целом впечатления тех, кто имел возможность видеть инсталляцию, находиться в ее пространстве и описать ее на основании своего опыта, являются крайне ценным источником информации. Тот факт, что критическая статья передает впечатления лишь одного человека, не умаляет ее ценности, ведь непосредственный опыт — важнейший аспект инсталляции. Некоторые теоретики инсталляции, такие как Ю. Ребентиш, даже относят критику к более информативным источникам, чем фотодокументацию

²⁰ По свидетельству Дж. Райсс, такой конфликт произошел между И. Кабаковым и Еврейским музеем в Нью-Йорке по поводу фотодокументации инсталляции «Мать и сын» (1993). Для каталога выставки «Изнутри наружу: восемь современных художников» (From the Inside Out: Eight Contemporary Artists) эту работу сфотографировали без зрителей, которые для Кабакова были совершенно неотъемлемой частью работы. В то же время логика музейных сотрудников была противоположной — они специально наняли архитектурного фотографа, чтобы он запечатлел пространство инсталляции целиком, а не отдельные его виды или детали (которые для Кабакова играют важнейшую роль) [38, р. xvii].

²¹ Из интервью Виталия Комара автору. 8.11.2020.



4. Виталий Комар, Александр Меламид в своей инсталляции *Рай*. 1972–1975, Москва Художественный музей Зиммерли Университета Ратгерс, Нью-Брансвик

[37, рр. 17, 134-135]. Однако все сказанное актуально, если речь идет об искусствоведческом изучении несохранившихся или недоступных инсталляций в условиях, когда этот жанр уже широко распространен и хорошо знаком зрителю. В то же время следует предполагать, что эвристическая ценность художественной критики была крайне низкой в ситуации неофициального искусства. Прежде всего нельзя забывать о языковом барьере: так, одним из немногих, кто прилично знал английский язык, был И. Чуйков, который устраивал в своей мастерской встречи художников и переводил номера Artforum с листа [17, с. 86, 110]. Однако, по свидетельству А. Меламида, язык критических и теоретических текстов этого издания был очень трудным для восприятия, что снижало их информативность практически до нуля²². В условиях, когда жанр инсталляции был новым и незнакомым советским художникам, которые не могли видеть инсталляции на выставках, художественную критику, так же, как и фотографию, следует признать совершенно недостаточным источником. Можно заключить, что ни двухмерный снимок инсталляции, ни текстуальное его описание не могли объективно передать трехмерный оригинал и не способствовали адекватному представлению об инсталляции у советских художников.

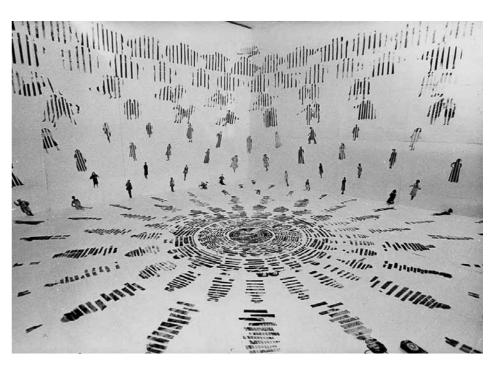
Завершая анализ текстуальных источников, коснемся еще одного закономерного вопроса: насколько советские художники знали сами термины «инсталляция» и «энвайронмент»? Когда они были привнесены в художественный и искусствоведческий словарь? В фокусе нашего внимания оказываются оба этих термина, поскольку на Западе они по сути своей синонимичны и обозначают схожий художественный материал, различаясь только периодом употребления [36, pp. 61–62]. Введенный А. Капроу неологизм «энвайронмент», к настоящему времени несколько устаревший, использовался с конца 1950-х по 1970-е годы, в отдельных случаях — и в 1980-е, то есть до тех пор, пока его окончательно не вытеснило более широкое современное понятие «инсталляция»²³.

²² А. Меламид вспоминал: «Каждый месяц мы получали Artforum, и никакой цензуры. Все номера пришли, и Чуйков нам переводил. Я помню, мы сидели напряженно, но не понимали ничего. Artforum — тогда особенно, да и сейчас тоже — это такая белиберда, что сложно понять и на родном языке, но в переводе это просто чушь. Это нам ничего не дало» [17. с. 111].

²³ Лучшим источником сведений об истории употребления терминов «энвайронмент» и «инсталляция» на Западе остается труд Дж. Райсс «От периферии к центру: пространства инсталляции» [38, pp. xi-xii].

Стоит отметить, что точно установить время появления этих терминов в отечественном дискурсе достаточно трудно. Что касается более раннего термина «энвайронмент», есть свидетельства о том, что он использовался по отношению к «Раю» В. Комара и А. Меламида (1972–1975) 24 (ил. 4), «Комнатам» И. Наховой (1983–1988) 25 [19, с. 292] (ил. 5) и первой выставке АПТАРТа (1982) 26 (ил. 6). Более того, по воспоминаниям Ю. Альберта, неофициальные художники знали в переводе «целую книжку Environments and Happenings» [1, с. 48], что с высокой долей вероятности можно идентифицировать как один из ключевых ранних источников по западной инсталляции — книгу А. Капроу Assemblages, Environments and Happenings («Ассамбляжи, энвайронменты и хэппенинги») 1966 года [31]. В то же время Ирина Нахова, которая первой начала делать инсталляции в 1980-х годах, сообщает, что не знала этой книги Капроу 27 .

В свою очередь, слово «инсталляция», вероятно, появилось в обиходе только в конце 1980-х годов. Об этом говорит архивариус московского концептуализма В. Захаров: «...кажется, что слово "инсталляция" не очень было внедрено в московскую ситуацию. Мы редко использовали это слово до перестройки» Схожую оценку дает и И. Нахова: «... слова "инсталляция" тогда не существовало вообще, мы не знали, что это такое. Были "хэппенинги", были "акции" в 1970-е годы, об этом мы слышали. Поэтому, когда я начала делать инсталляции — то, что сейчас так называется — у себя дома, я это не называла никак, просто "комнаты", и всё. Я думаю, что слово "инсталляция" — это уже... 1990-е годы, может быть, самый конец 1980-х, а в начале 1980-х этого не было» Стак следует из замечания Наховой, для обозначения собственно пер-



5. Ирина Нахова. *Комната №* 1. 1984 Архив Музея современного искусства «Гараж», Фонд «Художественные проекты», Москва

Инсталляция в СССР

вых инсталляций в отечественном искусстве их авторы использовали иные слова: В. Комар и А. Меламид называли свой «Рай» (1972–1975) «комнатой-картиной» [22, с. 66], а И. Нахова свои инсталляции (с 1983) — просто «Комнатами».

Анализ критических статей показывает, что термины «инсталляция» и «энвайронмент» были привнесены в художественно-искусствоведческий словарь в конце 1980-х годов, после падения «железного занавеса», по мере того как у художников появилась возможность выезжать за границу, а в профильных периодических изданиях стали публиковаться тексты о современном искусстве. Очень показательна в этом плане статья В. С. Турчина «"Поздние 80-е" на Западе (критический

²⁴ См. более поздние воспоминания В. Пивоварова о «Рае» В. Комара и А. Меламида: «Да, я очень счастлив, что его видел. Это была первая инсталляция в Москве. Тогда даже слова такого не существовало. Тогда это называлось инвайронмент» [17, с. 136].

²⁵ Из писем Николая Паниткова автору. 21-22.07.2020.

²⁶ См. статью С. Гундлаха 1983 года, в которой он называет эту экспозицию «своего рода инвайроментом» [11, с. 5]. В свою очередь А. Монастырский на вопрос, помнит ли он, когда и откуда появилось само слово «инсталляция» в лексиконе московских неофициальных художников и какие другие слова использовались до него, ответил: «Нет, не помню, но скорее всего, с начала 1980-х годов. Может быть, до этого использовалось слово инвайромент». — Из писем Андрея Монастырского автору. 18–19.07.2020.

²⁷ Из интервью Ирины Наховой автору. 29.07.2020.

²⁸ Из интервью Вадима Захарова автору. 21.07.2020.

²⁹ Из интервью Ирины Наховой автору. 29.07.2020.



6. Никита Алексеев в своей квартире во время первой выставки АПТАРТа Осень 1982 Фото Георгия Кизевальтера

этюд)», опубликованная в журнале «Декоративное искусство СССР» в 1989 году [23]. Сам этот текст впоследствии вошел в книгу В. С. Турчина «По лабиринтам авангарда» [24]. Однако примечательно, что в издании 1989 года статья была сопровождена кратким глоссарием терминов современного мирового искусства, таких как: «трансавангард», «дадаизм», «абстрактный экспрессионизм», «поп-арт», «минималь-арт», «Флюксус», «арте-повера», «хепенинг», «концептуальное искусство», «ассамбляж», «лэнд-арт», «гиперреализм», «видео-арт», «инсталляция», «перформанс», «кинетическое искусство» и «инвайронмент» (орфография оригинала).

В частности, энвайронменту давалось такое определение: «Инвайронмент (от англ. invaroment) — прием авангардистского искусства, направленный на создание и пересоздание определенной пейзажной или предметной среды, искусственных пространств, часто с пародийным оттенком» (орфография оригинала). Инсталляция определялась следующим образом: «Инсталляция — монтаж в пространстве разнообразных технически или ремесленно изготовленных объектов, нередко крайне масштабный, сочетающий порой и случайно собранные материалы, и всевозможные информационные системы» [23, с. 46].

Заметим, что в статье В.С. Турчина обращает на себя внимание намного более сильное, чем на Западе, разделение — и даже отчасти противопоставление — понятий «энвайронмент» и «инсталляция». В первом случае В.С. Турчин ставит акцент на «создании и пересоздании… среды», во втором же — на «монтаже в пространстве... объектов». Аналогично, и сегодня среди российских искусствоведов и художников существует тенденция к тому, чтобы называть словами «энвайронмент» и «инсталляция» различные типы инсталляции³⁰. Как можно заметить по ряду текстов, энвайронментом называется тотально преобразованное,

³⁰ Например, К. Светляков пишет о работе В. Комара и А. Меламида «Рай»: «Сейчас о ней трудно судить по отдельным фотографиям и комментариям, но все они свидетельствуют о том, что это была не инсталляция, а инвайронмент» [22, с. 66]. В. Захаров отметил: «Нельзя сказать, что любая работа с пространством является инсталляцией. Все-таки для меня инсталляция — это некое смысловое пространство, образованное многими вещами одновременно. Но этим, я думаю, инсталляция близка и к энвайронменту. У Ильи Кабакова было и так, и так. У Иры [Наховой] — это, наверное, что-то среднее между инсталляцией и энвайронментом». — Из интервью Вадима Захарова автору. 21.07.2020. Сама И. Нахова в ходе интервью автору задала вопрос: «Как вы представляете себе, что такое энвайронмент? Потому что есть энвайронменты, а есть инсталляции — это скорее теоретические вопросы и споры...» — Из интервью Ирины Наховой автору. 29.07.2020.

целостное пространство, часто мультисенсорное³¹, а инсталляцией — произведение, состоящее из различным образом «установленных» в пространстве предметов. Иными словами, в случае с энвайронментом акцент ставится на «средовое» качество произведения, на работу с пространством, которое может вовсе не содержать объектов, как «Комната N^{0} 2» И. Наховой. В случае с инсталляцией, ключевым аспектом является именно размещение объектов — здесь примером могут служить инсталляции В. Захарова или А. Монастырского³². (Ил. 7.) Можно предположить, что описанная тенденция сложилась в российском искусствознании именно потому, что широкая информация об этих художественных явлениях и терминах стала доступна единовременно, в период перестройки.

Таким образом, мы показали, что более ранний термин «энвайронмент» имел определенное хождение и до перестройки, хотя распространение информации было неравномерным даже в рамках довольно узкого круга нонконформистов. Слово «инсталляция», скорее всего, было неизвестно — или практически неизвестно — неофициальным художникам до конца 1980-х годов.

* * *

Наконец, мы можем в целом оценить объем информации, поступавшей к советским неофициальным художникам о западном современном искусстве и инсталляции. Следует отметить, что оценки самих деятелей неофициальной сцены касательно того, насколько полной была инфор-



7. Андрей Монастырский. *Носители*. 2013 Фрагмент инсталляции в галерее XL, Москва. Courtesy: галерея XL

мация о западном искусстве в период до перестройки, кардинально разнятся — буквально от «было всё» до «не было ничего». Н. Абалакова указывает на то, что железный занавес был «весьма "дырявым"», и советские художники «имели почти всю информацию на иностранных языках почти по мере того, как она выходила в свет», в чем им сильно помогали коллеги и друзья из Восточной Европы добавим к этому, что информация поступала и от эмигрировавших на Запад деятелей неофициального круга 35. Однако И. Бакштейн, вспоминая 1980-е годы,

³¹ Так, К. Светляков, обозначив жанр «Рая» Комара и Меламида как энвайронмент, приводит свидетельство А. Глезера, в котором подчеркнуто мультисенсорное качество проекта: «В комнате мигали лампочки, тускло светились раскрашенные вентиляторы, в воздухе смешивались запахи бензина, дешевого одеколона, духов. Таким образом, воздействие осуществлялось на все органы чувств зрителя» [цит. по: 22, с. 66].

³² См. текст И. Бакштейна о «Комнатах» И. Наховой: «"Комната" [№ 3] теперь сочетает в себе черты энвайромента и инсталляции. Действительно, здесь воссоздана как среда, так и предметы» [4, с. 307].

³³ А. Монастырский на вопрос о том, были ли в 1970–1980-е годы ему известны западные инсталляции — работы Капроу (и его книга «Ассамбляжи, энвайронменты и хэппенинги»), Light and Space, ЛеВитта, Бротарса, Бюрена и других художников — ответил: «По журналам по совриску (современному искусству. — С. М.) в библиотеке Иностранной литературы это все было известно начиная с 1970-х годов. Я лично не знал этой книги Капроу, но его искусство знал». — Из писем Андрея Монастырского автору, 18–19.07.2020.

⁴ Из письма Натальи Абалаковой автору. 18.07.2020.

³⁵ См., например, переписку В. Тупицына, эмигрировавшего вместе с М. Тупицыной в США, и А. Монастырского, в которой Тупицын регулярно рассказывал об американской художественной сцене и последних выставках [16, с. 123–216].

высказал противоположное мнение: информация поступала крайне неравномерно и несистематично, ее было «ничтожно мало», и неофициальные художники были практически полностью изолированы от мировых художественных процессов³⁶. Схожим образом оценивают ситуацию И. Нахова³⁷ и Б. Гройс³⁸. Наиболее точным описанием ситуации, на наш взгляд, остается остроумная характеристика В. Комара: «Мы развили в себе свойство, которым бравировал знаменитый палеонтолог Кювье. Он говорил: "Дайте мне зуб доисторического животного, и я восстановлю весь скелет". Так и мы восстанавливали целое по разрозненным цитатам из Джозефа Кошута или Люси Липпард...» [17, с. 78]. Правда, впоследствии, по признанию В. Комара, оказалось, что способностями палеонтолога Кювье неофициальные художники все же не обладали и многие из этих реконструкций были неверными [17, с. 90].

Следует констатировать, что в ситуации изоляции целостной картины современного искусства Запада во всей ее сложности и многогранности у художников не было. Эта картина подменялась, по меткому выражению Е. Барабанова, «фантазматическими образами Запада, произвольно сконструированными из занесенных в московское гетто

36 «Были очень спорадические наблюдения, потому что не было систематического источника информации. Информации было ничтожно мало. Западные издания иногда привозили знакомые иностранцы — дипломаты, журналисты. Каждый привезенный журнал был событием. Общество было совершенно изолированное» [6, с. 96].

фрагментов» [7, с. 104]. Аналогично, отсутствовало и целостное, системное, адекватное представление об инсталляции как о новом и быстро набравшем популярность на Западе художественном жанре, а также о ее проблематике и контексте возникновения. Осознание этой ситуации привело к выработке у некоторых художников позиции, заведомо снимавшей претензии на новаторство и сформулированной как вечное «открытие Америки» на территории современного искусства³⁹.

Итак, в настоящей статье мы провели своеобразную «археологическую реконструкцию» степени осведомленности советских художников о западной инсталляции. Мы осветили вопрос того, насколько советские деятели искусства знали сами термины «инсталляция» и «энвайронмент», коснулись проблемы документации и «технической воспроизводимости» инсталляции и, наконец, оценили объем сведений о западном искусстве, поступавших советским нонконформистам.

Прежде всего, мы показали, что основную массу информации неофициальные художники получали из зарубежных журналов по искусству. Далее, мы продемонстрировали, что эфемерность инсталляции и критически важная роль реального присутствия зрителя в ее пространстве делают опосредованное изучение инсталляции в принципе достаточно трудной задачей. Эти трудности существенно усугублялись в ситуации неофициального искусства, когда художники не владели системным представлением о западном художественном процессе. Мы пришли к выводу, что фотографию нельзя считать объективным средством документации и источником сведений об инсталляции. Аналогично, тексты западных критиков, надо полагать, не могли быть полезны с учетом языкового барьера и в условиях, когда инсталляция

³⁷ И. Нахова вспоминает о ситуации 1970–1980-х годов: «Железный занавес, нет возможности никуда путешествовать, нет никакой информации по западному искусству. У нас в институте всё кончалось где-то на Пикассо, и Пикассо считался уже заклятым модернистом. Поэтому никакой информации о том, что делалось в современном искусстве на Западе, не было. Была информация очень скудная: я помню, что мы ходили в магазин «Дружба», который сейчас существует как книжный магазин на Тверской, и там иногда попадались журналы из стран соцлагеря: ГДР, Чехии (Výtvarné uměnî), Польши и так далее; вот там иногда проскальзывала какая-то информация по западному искусству. Если у кого-то из художников были знакомые иностранцы, то они могли привезти журналы и альбомы по искусству, но в основном ничего этого не было у меня. Случайные какие-то вещи могли проскакивать, но никакого представления о том, что делается на Западе, не было». — Из интервью Ирины Наховой автору. 29.07.2020.

⁸ Б. Гройс говорит о середине 1970-х годов — времени появления московского концептуализма: «Люди, которые высказывались и продолжают высказываться в России на эти темы [московского концептуализма], не обязательно хорошо знали западное концептуалистское искусство и, прежде всего, западную концептуалистскую теорию. Теорию читали очень мало — она была не очень-то доступна. И поэтому, кто был против кого и какой был расклад на Западе, мне кажется, не всем было одинаково ясно. И в чем заключался западный концептуализм тоже было не всем одинаково ясно» [17, с. 61].

См. воспоминания о 1980-х годах С. Мироненко: «Считать тонкий ручеек скудной и обрывочной информации настоящими знаниями было невозможно, и было решено принять за основу такую мысль: "Все это уже было на Западе". Заранее. Не надо мучиться сомнениями и просто делать что хочется, "открывая Америку" и забив на остальной мир» [15, с. 406]. Ср. с введенным В. Захаровым понятием из «Словаря терминов московской концептуальной школы»: «Открытие Америки, или От Дюшана к Дюшану — метод вторичного открытия Америки или изобретения уже известного. Метод не предполагает ничего нового, ничего новаторского, ничего оригинального» [пит. по: 18, с. 224].

как практика не была распространена и привычна советским художникам. Таким образом, публикуемые в журналах фотографические и текстуальные материалы по инсталляции не могли создать у советских художников целостного представления об инсталляции.

Кроме того, мы выяснили, что собственно термины «инсталляция» и «энвайронмент» были привнесены в отечественный дискурс об искусстве только в конце 1980-х годов, после падения «железного занавеса» и налаживания связей с Западом. В то же время сам жанр инсталляции возник в советском искусстве до этого. В качестве еще одного результата исследования мы выдвинули гипотезу о том, что существующая в отечественном искусствознании тенденция разделять и даже противопоставлять термины «энвайронмент» и «инсталляция» вызваны тем, что эти слова вошли в широкий обиход одновременно, в эпоху перестройки, и оказались восприняты как различные понятия.

Наконец, полученные результаты позволяют нам утверждать, что советские художники знали западное современное искусство весьма неровно. Насколько можно судить, важнейшие труды по инсталляции (книга «Ассамбляжи, энвайронменты и хэппенинги» А. Капроу) и ключевые произведения этого жанра могли быть доступны и известны одним художникам (Ю. Альберт) и при этом неизвестны — другим (А. Монастырский, И. Нахова). В связи с этим можно заключить, что рождение инсталляции на советской неофициальной сцене имело иные предпосылки, чем прямое западное влияние, и предпосылки эти, вероятно, следует искать в контексте и особенностях развития отдельных направлений неофициального искусства.

Библиография

- 1. Альберт Ю. До 1986 года мы жили в странном замкнутом мирке // Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. Сб. материалов / Сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 46–57.
- 2. Бакштейн И. Иди и смотри. О ранних работах Ирины Наховой // Ирина Нахова. Работы 1973–2004 = Irina Nakhova. Works 1973–2004 = Irina Nakhova. Werke 1973–2004/Б. Валли, Л. Бажанов = В. Wally, L. Bazhanov. Зальцбург–Москва: Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg, ГЦСИ Москва, 2004. С. 42–44.
- 3. Бакштейн И., Монастырский А. Внутри картины (стенограмма диалога) [11.09.1988] // Бакштейн И. Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 284–321.
- 4. Бакштейн И. Проблемы интенсивного художественного пространства / Сборник МАНИ «Комнаты», 1987 // Сборники Мани. Московский архив нового искусства. Вологда: Изд. Герман Титов, 2011. С. 295–308.
- 5. Бакштейн И., Монастырский А. Вступительный диалог [1985] / Сборник МАНИ «Комнаты», 1987 // Сборники Мани. Московский архив нового искусства. Вологда: Изд. Герман Титов, 2011. С. 163–182.
- 6. Бакштейн И., Обухова С. Testing the West. Testing Russia // Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. Сб. материалов / Сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 91–102.
- 7. Барабанов Е. Перед концом века // Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. Сб. материалов / Сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 103–135.
 - 8. Бобринская Е. А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.
- 9. *Гройс Б*. Политика инсталляции // *Гройс Б*. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 61–77.
- 10. *Гройс Б*. Московский романтический концептуализм // А-Я. 1979. № 1. С. 3–11.
- 11. Гундлах С. АПТАРТ (Картинки с выставки) // А–Я. 1983. № 5. С. 3–5.
- 12. Кабаков И., Файнберг Дж. О «тотальной» инсталляции. Лейпциг: Kerber Art, 2008.

- 13. *Кизевальтер Г*. Прыжок из застоя в НЭП // Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. Сб. материалов / Сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 7–36.
- 14. Кулик И. Комнаты // Ирина Нахова. Комнаты / Под ред. С. Гусаровой, Н. Березницкой. Московский музей современного искусства, 2011. С. 6-17.
- 15. *Мироненко С.* Не настоящее время // Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. Сб. материалов / Сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 403–417.
- 16. Москва Нью-Йорк/В. Тупицын, М. Тупицына. М.: WAM. 2006. N° 21.
- 17. Московский концептуализм. Начало/Сост. Ю. Альберт. Нижний Новгород: Приволжский филиал ГЦСИ, 2014. 271 с.
- 18. Московский концептуализм/Под ред. Е. Деготь, В. Захарова. М.: WAM. 2005. № 15–16.
- 19. Обсуждение Комнат И. Наховой / Сборник МАНИ «Комнаты», 1987 // Сборники Мани. Московский архив нового искусства. Вологда: Изд. Герман Титов, 2011. С. 278–293.
- 20. Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. Сб. материалов / Сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- 21. Pыков А. В. Политика авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- 22. *Светляков К. А.* Комар и Меламид: сокрушители канонов. М.: BREUS, 2019.
- 23. Турчин В. «Поздние 80-е» на Западе (критический этюд) // Декоративное искусство СССР. 1989. № 8 (381). С. 41–47.
 - 24. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993.
- 25. 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: 05.03.2019)
- 26. Benedikt M. Sculpture as Architecture: New York Letter, 1966–67 // Minimal Art: A Critical Anthology/Ed. by G. Battcock. Berkeley: University of California Press, 1995. Pp. 61–91.
- 27. *Bishop C.* Installation Art: A Critical History. London: Routledge, 2005.

- 28. *Celant G.* Ambiente/arte: dal futurismo alla body art. Cat. del. mostra. Venezia: La biennale di Venezia, 1977.
- 29. *Ferriani B., Pugliese M.* Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2013.
- 30. *Greenberg C*. Modernist Painting // Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas/Ed. by C. Harrison, P. Wood. Oxford: Blackwell Publ., 1999. Pp. 754–760.
- 31. *Kaprow A*. Assemblage, Environments and Happenings. New York: Harry N. Abrams, 1966.
- 32. *Kaprow A*. Assemblages, Environments and Happenings // Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas/Ed. by C. Harrison, P. Wood. Oxford: Blackwell Publ., 1999. Pp. 703–709.
- 33. *Licht J.* Spaces. Exh. cat. New York: The Museum of Modern Art, 1969.
- 34. *Mitchell W. J. T.* There Are No Visual Media // Journal of Visual Culture. 2005. Vol. 4. Is. 2. Pp. 257–266.
- 35. *Morris R*. The Present Tense of Space // Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris. Cambridge (MA): The MIT Press, 1993. Pp. 175–209.
- 36. *Petersen A. R.* Installation Art Between Image and Stage. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2015.
- 37. *Rebentisch J.* Aesthetics of Installation Art. Berlin: Sternberg Press, 2012.
- 38. *Reiss J. H.* From Margin to Center: The Spaces of Installation Art. Cambridge (MA): The MIT Press, 1999.
- 39. Robert Irwin/Kenneth Price& Exh. cat./Texts by P. Leider, L.R. Lippard. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1966.