



Светлана Макеева

Рождение инсталляции. Запад
и Россия

М.: НЛО, 2023 (серия «Очерки
визуальности»)

Татьяна Гнедовская

Художественная инсталляция появилась в нашей стране относительно недавно, а право считаться одной из важнейших творческих практик обрела и того позже, так что фундаментальных исследований, посвященных этому виду искусства, в отечественной историографии до обидного мало. В этом смысле книга Светланы Макеевой «Рождение инсталляции. Запад и Россия» наконец-то устраняет этот пробел. Первопроходческий характер данной работы состоит не только в том, что в научный оборот введено немало новых фактов, имен, документов эпохи, не только в том, что развитие инсталляции в нашем отечестве наконец подробно изучено, но и в том, что оно поставлено в контекст мировых интеллектуальных и художественных процессов. Не менее существенно, что рассказу об истории возникновения, развития и институционального признания инсталляции, как в мире, так и у нас в отечестве, предшествует большой аналитический раздел, задающий всему тексту четкий вектор, структуру и границы.

Все три главы монографии до некоторой степени можно рассматривать как самостоятельные исследования, поскольку в каждой из них автор прорабатывает подробно отдельный блок материалов:

теорию и историографию инсталляции, историю ее появления и развития на Западе, и, наконец, становление инсталляции у нас в стране. При такой трехчастной структуре автору удастся замечательно соотнести отдельные главы друг с другом, превратив сложное, одновременно теоретическое, историческое и источниковедческое исследование в прекрасно написанный, логически выстроенный текст. Мысль автора, а за ним и читателя уверенно движется от теоретического осмысления сути явления, через историю его возникновения и бытования к подробному разбору тех вариантов и направлений, которые имелись на Западе и в нашем отечестве. Закольцовывая эту структуру, автор в заключении снова возвращается к теоретическим рассуждениям, включающим перечень важнейших выводов и сопоставительный анализ западного и отечественного опыта.

С самого начала Светлана Макеева обращает внимание на то, что «главная проблема любого исследования инсталляции — проблема определения, очерчивания границ этого явления, обусловленная характером и обширностью художественного материала». Исходя из этого, в первой главе монографии ставится непростая задача изучить и проанализировать огромный корпус текстов, написанных об инсталляции ее создателями-идеологами, критиками, пишущими по горячим следам, а также историками и теоретиками. Параллельно автор знакомит читателя и с более широким контекстом философской мысли, так или иначе отразившейся на формировании и развитии теории инсталляции. Обобщив весь этот разнородный и разновременный материал, проанализировав сменявшие друг друга подходы к анализу культуры и трактовке послевоенного искусства, Макеева предлагает свою формулировку того, что же такое инсталляция, каковы ее сущностные признаки и характеристики: «Инсталляция — это постмодернистская интермедийальная художественная практика, которая возникла в мировом искусстве в 1960–1970-е годы в полемике с живописью и скульптурой “высокого модернизма”. Эта художественная практика предполагает создание произведения, достаточно большого, чтобы в него можно было войти. Принципиальной особенностью инсталляции является то, что зритель не смотрит на нее со стороны, как на объект — картину или скульптуру, — но физически оказывается в ее пространстве».

В число главных отличительных черт инсталляции Макеева включает: «театральность»; интермедийальность; антиобъектный

характер инсталляции как «разомкнутого» произведения, открытого связям с внешними условиями (контекстом); сайт-специфичность; институциональную критику; мультисенсорность; эфемерность. Под словосочетанием «институциональная критика» подразумевается тот критический пафос, направленный на «искоренение грехов» общества (или его институций), который, как правило, явно или неявно привносили в инсталляции их авторы. Макеева уточняет также, что «главную роль в инсталляции играют не разрозненные элементы, из которых она собрана, но отношения, разворачивающиеся между этими элементами, а также между инсталляцией, зрителем, и контекстом».

Поразительно даже не то, как много материала изучено и переработано автором в процессе работы над этим разделом, но то, как внятно, четко, последовательно и, я бы сказала, бесстрашно формулируются очень сложные положения и понятия. При этом ни о каком «упрощенчестве» здесь говорить не приходится: Макеева, на мой взгляд, очень внимательна и точна в формулировках. Признав, что «исчерпывающую и окончательную дефиницию выработать невозможно», автор тем не менее пытается максимально сузить перечень ответов на вопрос, что же такое инсталляция. Для этого ей иногда приходится действовать «от противного», пытаясь сформулировать, чем инсталляция точно *не является*. Так, отдельный раздел посвящен попытке объяснить, чем «настоящая» инсталляция отличается от «ненастоящей» и какие исторические памятники — от кунсткамер до архитектурных капризов — к инсталляциям относить не стоит. Любопытными и убедительными представляются также рассуждения о степени применимости к этому художественному явлению привычного искусствоведческого инструментария и уместности использования в разговоре об инсталляции таких понятий, как *жанр* и *медиум*. Призвав с осторожностью пользоваться последними двумя категориями, Макеева предлагает куда более подходящий термин *практика*, который «имеет процессуальный аспект и позволяет подчеркнуть, что инсталляция, по сути, находится посередине между выставкой и особым типом художественного производства, что приводит к смысловому, а не только формальному, пересечению собственно произведения, процесса его создания и акта его показа, так как чаще всего инсталляция существует столько, сколько длится выставка». Еще одно ключевое для инсталляции понятие — *среда*,

а в числе важнейших ее признаков автор работы называет наличие «интенсивного художественного пространства».

Уже для первых инсталляций, как мы узнаем из монографии, первичной являлась идея, а не ее материальный носитель — художественный объект. В этом смысле инсталляция предвосхищала концептуализм, а ее создатели в большинстве своем были одновременно идеологами и теоретиками нового направления. Вторая глава, посвященная истории становления инсталляции на Западе, ее эволюции и самым ярким представителям, наглядно иллюстрирует и, одновременно, расширяет и уточняет теоретические выводы, сделанные в первой главе.

Не могу не выразить восхищения тем, как легко Светлана Макеева переходит от анализа философских трактатов и теоретических рассуждений к воспроизведению исторической панорамы, описанию отдельных произведений и созданию творческих портретов. Среди первых ее героев Джексон Поллок, стоявший у истоков инсталляции, а также его косвенный ученик, автор первых энвайронментов Аллан Капроу, ставший также одним из создателей дискурса об инсталляции. Мне, историку архитектуры, бросилось в глаза, что этапный текст Капроу «Ассамбляжи, энвайронменты и хэппенинги» увидел свет в 1966 году, т. е. тогда же, когда вышли и три революционные книги по архитектуре, авторства Роберта Вентури, Витторио Греготти и Альдо Росси. Если для Капроу точкой отталкивания служил «высокий модернизм» в изобразительном искусстве, то для трех других авторов роль жупела играла архитектура послевоенного модернизма, успевшая к середине 1960-х скомпрометировать себя воплощением давних грез: строительством «идеальных городов» (Бразилиа, Чандигарх) и многоэтажных «спальных районов». Характерно, что все четыре упомянутых автора призывали пересмотреть взгляды на суть и принципы искусства, отведя особую роль пространственно-средовым и временным характеристикам. Архитектуре, как и инсталляции, предлагалось стать философски многомерной, учитывающей контекст, открытой к переменам и взаимодействию с рядовым человеком (зрителем, пользователем) пространственной структурой и своего рода процессом. Эти бросающиеся в глаза параллели в очередной раз подтверждают тезис автора работы о том, что дискурс об инсталляции развивался параллельно и в некотором роде синхронно с тенденциями в гуманитарной мысли XX века. Не случайно

в том же 1966 году увидели свет знаковые труды Ролана Барта, Мишеля Фуко и Жака Лакана.

Помимо подробного разбора работ отдельных мастеров, среди которых не только упоминавшиеся уже Капроу и Поллок, но также Арман, Брюс Науман, Даниель Бюрен, Майкл Ашер и Марсель Бротарс, во второй главе Макеева предлагает относительно точную датировку отдельных периодов развития и распространения инсталляции, равно как и этапов признания ее профессиональным сообществом и публикой на Западе. Хочется снова отметить чрезвычайную стройность и последовательность в выстраивании рассказа. Этого впечатления не нарушает и, казалось бы, неожиданное решение автора монографии сначала представить читателю историю зарождения и развития инсталляции, а потом вернуться к разговору о ее предыстории. Такая последовательность оказывается единственно возможной в силу того, что к моменту поиска корней этого художественного явления мы уже имеем четкое представление о его отличительных чертах, целях и возможных формах бытования. Начав издавдалека, Макеева перечисляет художников — от Клода Моне до Курта Швиттерса — предвосхитивших принципы инсталляции в своих работах. Она анализирует вклад и влияние отдельных авторов и целых направлений, таких, например, как минимализм, в формирование и развитие этой новой художественной практики.

Представив в двух первых главах подробную картину рождения инсталляции, ее эволюции и теоретического осмысления за пределами нашего отечества, автор переходит в третьей главе едва ли не к самой важной и новаторской части своей работы: к рассказу о зарождении и развитии инсталляции в СССР и современной России. Если при написании двух предшествующих разделов задача Макеевой заключалась в сборе, авторском анализе и обобщении огромного корпуса теоретических и критических трудов, написанных, по преимуществу на иностранных языках, то в третьей главе автор выступает в полном смысле слова первопроходцем, ведь история российской инсталляции остается до сих пор по большей части не написанной, за крайне редкими исключениями, существующими в формате очерков и небольших статей. Вполне естественно поэтому, что данная глава намного сильнее ориентирована на работу с источниками и архивными материалами. В их числе подробные интервью, взятые автором у участников событий.

С самого начала Макеева подчеркивает, что «процесс становления российской инсталляции имел существенную специфику в сравнении с западным. Инсталляция появилась в отечественном искусстве в период, когда единственным официальным методом в живописи, скульптуре и других традиционных искусствах был социалистический реализм, а новые практики могли возникнуть только в рамках нонконформистского искусства». Третья глава начинается перечнем и анализом пространственных проектов 1960–1980-х годов, которые, по мнению автора, еще не могут быть названы инсталляциями в полном смысле этого слова. В их числе работы групп «Движение» и «Коллективные действия», проекты И. Чуйкова и Ф. Инфанте с Н. Горюновой, выставки АПТАРТа и ТОТАРТа.

Первой отечественной работой, которую с полным правом можно именовать «инсталляцией», Макеева называет работу В. Комара и А. Меламида «Рай», датированную 1972–1975 годами¹. На основе архивных материалов, переписки с Комаром и ранее не публиковавшихся слайдов автор предлагает наиболее полную из существующих на сегодняшний день реконструкцию этой работы, во многом предвосхищавшей более поздние проекты И. Кабакова и других концептуалистов. Следующие разделы посвящены как раз 1980-м и творчеству И. Кабакова и И. Наховой — создателям сложной пространственной среды, в которой привычное, стандартное и бытовое накрепко срасталось с театрализованным, неожиданным, авторским. Параллельно со сходствами в подходах Макеева анализирует и различия в художественных стратегиях двух самых известных отечественных создателей инсталляции.

Дальше в своем повествовании Макеева обращается к перестроечным годам, когда границы между западной и советской культурой если не рухнули, то заметно истончились, а возможности публичного показа произведений неофициального искусства существенно расширились. «По мере того как у художников появилась возможность выезжать за границу, а в периодических изданиях по искусству стали публиковаться тексты о современном искусстве, термины “инсталляция” и “энвайронмент” были привнесены

1 Фрагмент из книги С. Макеевой, посвященный инсталляции «Рай», см.: Макеева С. «Рай» Комара и Меламида: опыт реконструкции. Возникновение и значение первой отечественной инсталляции // Искусствознание. 2023. № 1. С. 264–289.

в художественно-искусствоведческий словарь — как и представление о методе работы *in situ*», — пишет Макеева. В этот период инсталляция набирает популярность у художников московского концептуализма, среди которых А. Монастырский, Д. А. Пригов, И. Макаревич и Е. Елагина. Параллельно расширяется выставочная практика, открываются независимые галереи, проводятся фестивали, на которых одновременно экспонируются работы отечественных и зарубежных мастеров. Синхронизация художественных процессов позволяет лучше оценить сходства и различия в бытовании инсталляции у нас и на Западе.

Их сопоставительному анализу посвящен заключительный раздел монографии, в котором автор стремится найти ответ в том числе на вопросы: «как в целом соотносится искусство России и Запада рассматриваемого периода?» и «можно ли вообще называть инсталляциями произведения, созданные в отрыве от ряда проблем, ключевых для западной инсталляции?». Перечислив целый ряд существенных отличий, сведенных воедино в сопоставительной таблице, Макеева приходит к выводу о наличии в том числе и неоспоримых сходств. «Во-первых, и западному, и московскому концептуализму была свойственна мультимедийность: работа во всех медиумах (литература, живопись, скульптура, акция, перформанс, объект), или же, еще чаще, создание гибридных произведений, выходящих за рамки одного медиума [...] Во-вторых, инсталляция и на Западе, и в советском неофициальном искусстве мыслилась как способ выйти за рамки живописного пространства». Кроме того, «проблема выявления контекста, в котором работает художник — его политических, экономических, институциональных структур, — была актуальна и разрабатывалась, теоретически и практически, и в капиталистическом, и в социалистическом обществе», и в обоих случаях инсталляция «несла определенного рода *освобождение*». На основании этих наблюдений Макеева делает вывод, что «первые отечественные инсталляции, несомненно, принадлежат общемировой истории жанра, однако имеют и свою специфику, обусловленную контекстом их возникновения в рамках неофициального искусства СССР». В заключительной части монографии Макеева анализирует взрывной рост популярности инсталляции в России постперестроечных десятилетий и делает некоторые, порой неутешительные выводы о причинах этого роста и его художественных результатах.

Подводя итог своей работе, Макеева пишет: «..ни одно исследование инсталляции не может претендовать на всеобъемлющность и окончательность суждения — прежде всего потому, что таковы свойства самого предмета нашего анализа. Это в полной мере относится и к настоящей работе, которая, тем не менее, как мы надеемся, послужит отправной точкой для последующего обсуждения этой плодотворной, разносторонней и сложной темы, а также дополнения нашего исследования». Такой трезвый и скромный взгляд автора на собственную работу, безусловно, можно только приветствовать. Однако нельзя не добавить в заключение, что Макеевой заложен поистине важный фундамент и проделана грандиозная по объему и качеству работа, совмещающая в себе достоинства одновременно теоретического и исторического труда. В свою очередь, последовательная и четкая структура, равно как и прекрасный литературный язык, превращает чтение этого научного опуса в увлекательное путешествие по лабиринтам философской и творческой мысли.