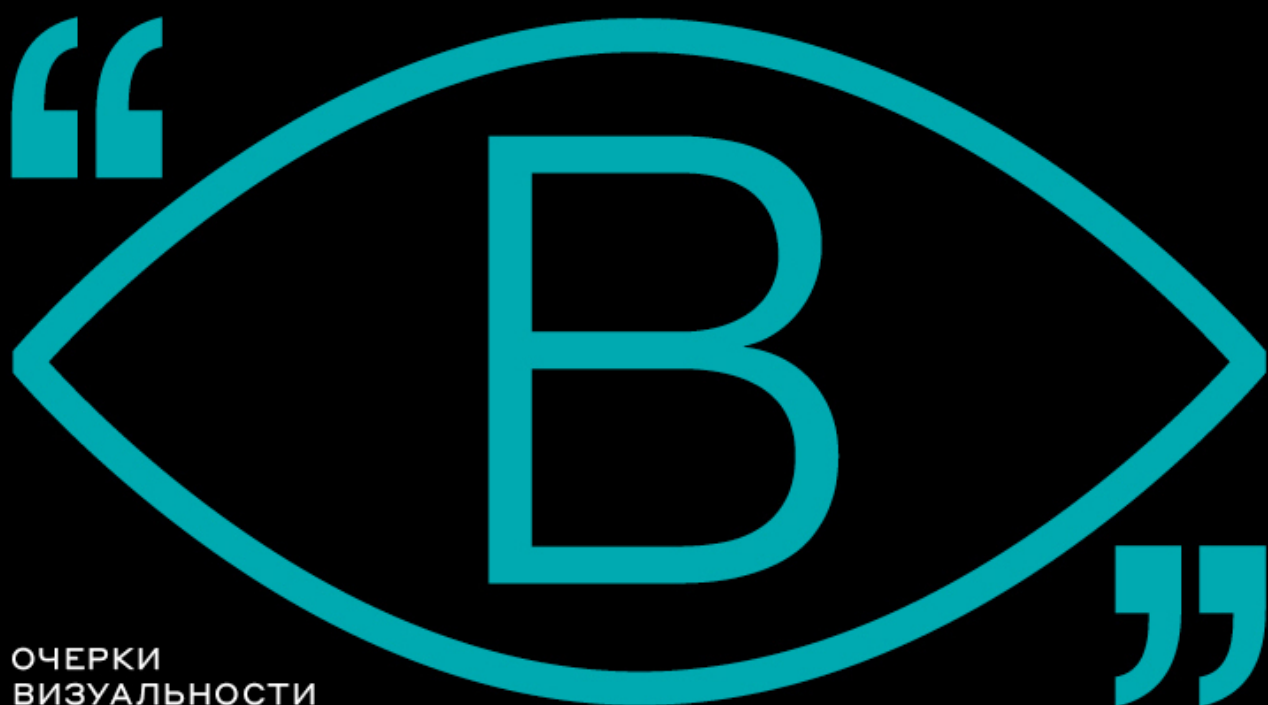


Светлана Макеева

Рождение инсталляции

Запад и Россия



...теоретически возможен
и противоположный взгляд, согласно
которому то, что мы называем
инсталляцией, распадется на мириады
индивидуальных произведений
и стратегий, достигнув состояния
атомарной «абсолютной индивидуации».

Очерки визуальности

Светлана Макеева

**Рождение инсталляции.
Запад и Россия**

«НЛО»

2023

Макеева С.

Рождение инсталляции. Запад и Россия / С. Макеева — «НЛО», 2023 — (Очерки визуальности)

ISBN 978-5-44-482335-5

Как вышло, что в начале XX века в музеях выставлялась в основном живопись, скульптура и графика, а к концу столетия мы обнаруживаем там масштабные инсталляции, созданные из мусора, хрупких и нехудожественных материалов, произведения зрелищные, иногда непонятные для зрителя, а порой и раздражающие его? Хотя сегодня инсталляции встречаются почти на любой выставке и биеннале современного искусства, на Западе их история начиналась в маргинальных альтернативных галереях, а в СССР – в художественном подполье и мастерских нонконформистов. В своей книге Светлана Макеева рассказывает о становлении этого жанра и заодно касается ключевых вопросов, по поводу которых художественные критики и теоретики вели и продолжают вести жаркие споры. Где проходит граница между искусством и не-искусством? В какой момент на смену модернизму приходит постмодернизм? Есть ли будущее у живописи? В основу книги положен обширный архивный материал, а также интервью и комментарии, взятые у неофициальных художников. Светлана Макеева – преподаватель исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, старший научный сотрудник ГИИ.

ISBN 978-5-44-482335-5

© Макеева С., 2023

© НЛО, 2023

Содержание

Предисловие	6
Глава 1	9
Историография инсталляции	10
Дискурс об инсталляции	26
Возникновение дискурса об инсталляции	26
Три основных подхода в дискурсе об инсталляции	28
Проблема определения инсталляции	32
«Медиум»	33
«Жанр»	36
«Практика»	37
Итоги: Основные понятия. Определение инсталляции	39
Проблема исторического изучения инсталляции как эфемерной практики	41
«Настоящая» и «ненастоящая» инсталляция	43
Инсталляция и смежные практики	45
Глава 2	46
Аллан Капроу	48
Влияние Джексона Поллока	48
Минимализм	61
Конец ознакомительного фрагмента.	64

Светлана Макеева

Рождение инсталляции. Запад и Россия

УДК 7.038.55

ББК 85.193(0)

М15

Редактор серии Г. Ельшевская

Рецензенты: доктор искусствоведения, профессор С. С. Ванеян (Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова), доктор искусствоведения Т. Ю. Гнедовская (Государственный институт искусствознания)

Печатается по решению Ученого совета исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова от 27.09.2023 г. (протокол № 7)

Светлана Макеева

Рождение инсталляции: Запад и Россия / Светлана Макеева. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – (Серия «Очерки визуальности»).

Как вышло, что в начале XX века в музеях выставлялась в основном живопись, скульптура и графика, а к концу столетия мы обнаруживаем там масштабные инсталляции, созданные из мусора, хрупких и нехудожественных материалов, произведения зрелищные, иногда непонятные для зрителя, а порой и раздражающие его? Хотя сегодня инсталляции встречаются почти на любой выставке и биеннале современного искусства, на Западе их история начиналась в маргинальных альтернативных галереях, а в СССР – в художественном подполье и мастерских нонконформистов. В своей книге Светлана Макеева рассказывает о становлении этого жанра и заодно касается ключевых вопросов, по поводу которых художественные критики и теоретики вели и продолжают вести жаркие споры. Где проходит граница между искусством и не-искусством? В какой момент на смену модернизму приходит постмодернизм? Есть ли будущее у живописи? В основу книги положен обширный архивный материал, а также интервью и комментарии, взятые у неофициальных художников. Светлана Макеева – преподаватель исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова, старший научный сотрудник ГИИ.

ISBN 978-5-4448-2335-5

© С. Макеева, 2023

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

Предисловие

Инсталляция – один из основополагающих жанров современного мирового искусства. Начиная с 1990-х гг. и по сей день инсталляции занимают прочное место на актуальных художественных выставках и биеннале, в коллекциях музеев и фондов современного искусства. Этот жанр является относительно молодым: отсчет его истории ведется с конца 1950-х – 1960-х гг., с творчества Аллана Капроу, который стал первопроходцем и одним из первых его теоретиков. В этой истории можно выделить периоды подъема и спада. С конца 1950-х и приблизительно до середины – второй половины 1960-х гг. инсталляция, которую тогда, согласно введенному Капроу неологизму, называли энвайронментом, находилась на периферийных позициях. Конец 1960-х – первая половина 1970-х гг. были ознаменованы первым расцветом жанра, что сопровождалось появлением его современного названия («инсталляция») и ряда ключевых текстов о нем. Периоду нынешней популярности предшествовало десятилетие с середины 1970-х до середины 1980-х гг., когда, казалось, инсталляция вновь оказалась маргинализированной практикой на фоне произошедшего в тот момент «возвращения» живописи.

Само слово *installation* в английском языке в широком смысле означает «установка» [чего-либо куда-либо]¹; таким образом, этимология указывает на фундаментальную связь между тем, *что* устанавливается, и контекстом². Изначально в 1960-х гг. в английском языке слово *installation* означало «экспозиция»³, и данное значение сохраняется и до сегодняшнего дня. Дополнительный смысл – наименование новой художественной практики – слово *installation* в английском языке приобрело только в 1970-х гг. Насколько можно судить, в справочных изданиях по искусству термин «инсталляция» впервые появляется в 1978 году (в издании *The Art Index*), но, впрочем, пока только в статусе ссылки на статью «Энвайронмент»⁴. В качестве отдельного понятия, сопровождаемого полноценной статьей, «инсталляция» появилась в *The Art Index* в 1993-м – одновременно с исчезновением термина «энвайронмент»⁵. Таким образом, те произведения, которые с конца 1950-х по 1970-е гг. (в отдельных случаях – и в 1980-е) назывались энвайронментами, правомерно рассматривать как частный случай более общего понятия «инсталляция», так как два рассматриваемых термина практически синонимичны и обозначают схожий художественный материал разных десятилетий; все энвайронменты можно назвать инсталляциями, но не наоборот.

На протяжении своей полувековой истории этот жанр не раз оказывался связан с наиболее принципиальными для искусства XX века проблемами. Среди них – «смерть живописи», критика музея как институции, заявленная Бартом «смерть автора», граница между модернизмом и постмодернизмом, граница между искусством и не-искусством, эстетическая автономия. В качестве нового медиума инсталляция была востребована в ряде крупнейших художественных течений второй половины XX века: в поп-арте, «новом реализме», кинетизме, институциональной критике и концептуализме, в направлении *Light and Space* и других. Многогранность этой практики, широчайший спектр стратегий и материалов, который она позволяет применить, обусловили ее использование в самых разных направлениях творческого поиска. Эта же многогранность – аморфность, ускользание от строгой дефиниции, невозможность четко

¹ Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. М., 2014.

² Лучшим источником сведений об истории употребления терминов «энвайронмент» и «инсталляция» остается труд Дж. Райсса «От периферии к центру: пространства инсталляции». См.: *Reiss J. H. From Margin to Center: the Spaces of Installation Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999. 181 p.

³ См.: *Bishop C. Installation Art: A Critical History*. London: Routledge, 2005. P. 6; *Installation Art* / N. de Oliveira, N. Oxley, M. Petry, M. Archer (texts). London: Thames and Hudson Ltd, 1994. P. 11.

⁴ *Reiss J. H. From Margin to Center...* P. xii.

⁵ *Ibid.*

очертить границы явления – способствует тому, что вопрос «Что такое инсталляция?» парадоксальным образом до сих пор не утратил актуальности.

Следует отметить, что на Западе научное осмысление этого жанра началось в 1990-е гг., и к настоящему моменту теория инсталляции предстает уже неплохо разработанной. Аналогично довольно изученной предстает и история западной инсталляции. Среди зарубежных публикаций можно выделить целый ряд фундаментальных обобщающих исследований, в которых инсталляция рассматривается в широком историческом и теоретическом контексте⁶, и в том числе труды, посвященные проблеме ее возникновения⁷. Однако же история отечественной инсталляции до сих пор остается ненаписанной и практически неисследованной, за крайне редкими исключениями⁸.

Главная цель нашего труда – изучить процессы становления инсталляции на Западе и в России, исторический и теоретический контекст, в котором оно происходило, и провести сравнительный анализ этих двух процессов в их художественном, институциональном, социополитическом аспекте. Следует сразу оговориться, что история инсталляции, особенно на Западе, очень богата материалом. Ряд проектов, который мог оказаться в поле нашего внимания в связи с избранной темой, потенциально безграничен, что ставит исследователя в сложное положение. Наша цель будет заключаться не в том, чтобы изложить *полную и всеобъемлющую* историю появления инсталляции на Западе и в России – это представляется невозможным. Как выйти из этой ситуации? В настоящем труде мы придерживаемся формата, близкого case-study, что позволяет показать, как потенциал и возможности инсталляции использовались в целом ряде художественных направлений, таких как американский поп-арт, к которому можно причислить Капроу и его соратников, минимализм, феноменологически ориентированное движение Light and Space, американская и европейская институциональная критика и концептуализм. Тем самым становится возможным представить картину становления инсталляции как крайне многогранной практики современного искусства. Конечно, эта выборка произведений могла бы быть расширена – к примеру, за счет включения пространственных работ Л. Фонтаны, Й. Бойса, С. ЛеВитта, У. де Мариа, художников направления Arte povera и других.

Что касается российского материала, то наш труд представляет собой одну из первых попыток наметить вехи возникновения жанра инсталляции на отечественной сцене, что было для нас одной из важнейших задач. Однако и здесь мы не претендуем на исчерпывающий обзор. Повторим, цель книги не в том, чтобы назвать всех, кто работал в жанре инсталляции в России, или же перечислить все работы этих художников, а в том, чтобы показать, как этот жанр возник и кристаллизовался. Мы надеемся, что настоящая книга послужит отправной точкой для дальнейшего расширения и углубления нашего исследования.

Ключевым для настоящего труда является понятие *становления*. Под ним мы подразумеваем переход от состояния новой, маргинальной, периферийной практики, не имеющей устойчивого названия, практически не осмысленной теоретически, не получающей значительного внимания критиков и искусствоведов, не присутствующей заметно на выставках и в музейных коллекциях, – к состоянию оформившейся, распространенной практики, которая имеет закре-

⁶ См.: Bishop C. Installation Art... 144 p.; Petersen A. R. Installation Art Between Image and Stage. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2015. 507 p.; Ran F. A History of Installation Art and the Development of New Art Forms: Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation. New York: Peter Lang Publishing Inc, 2009. 256 p.; Rebentisch J. Aesthetics of Installation Art. Berlin: Sternberg Press, 2012. 296 p.

⁷ Reiss J. H. From Margin to Center... 1999. 181 p.

⁸ См. главу из книги М. Мастерковой-Тупицыной: Tupitsyn M. The Raison D'Etre of Installation Art // Moscow Vanguard Art 1922–1992. London and New Haven: Yale University Press, 2017. P. 130–165.

пившееся название, более или менее осмыслена в критических текстах (причем выделяется устойчивый круг ассоциируемых с данной практикой характерных сущностных черт), широко представлена на выставках (в том числе посвященных только этому жанру), и постепенно входит в состав музейных и иных собраний.

Если ранние этапы становления отличаются тем, что с инсталляцией работают отдельные художники и художественные группы и жанр может иметь различные названия в их творчестве (например, «энвайронмент» А. Капроу) или не иметь четкого названия вовсе («искусство, формирующее пространство и среду» у Дж. Лихт, «искусство, связанное со средой» у Дж. Челанта), то по мере «кристаллизации» жанра он обретает общеупотребимое обозначение и повсеместно встречается в творчестве широкого ряда не связанных друг с другом художников именно как один из возможных медиумов художественного высказывания наряду с другими (живописью, скульптурой, перформансом, видеоартом и так далее).

Отдельные эпизоды, связанные с историей западной и отечественной инсталляции, – разделы, посвященные творчеству А. Капроу, минималистов, Light and Space, Д. Бюрена, М. Бротарса, группы «Движение», И. Чуйкова, АПТАРТа, А. Монастырского, В. Комара и А. Меламида, И. Наховой, И. Кабакова, Д. А. Пригова, включают в себя небольшие, выделенные курсивом отступления, подобные этому, в которых мы фиксируем именно процесс становления нового жанра, исходя из определения этого процесса, сформулированного выше.

Нижняя граница нашего исследования проходит по второй половине 1950-х гг., периоду торжества «высокого модернизма» в США и в то же время появления первых энвайронментов Аллана Капроу. Верхняя же граница приходится на первую половину 1990-х гг., когда инсталляция становится широко распространенным, институционально признанным и ведущим для современного искусства жанром как на Западе, так и в России.

Эта книга не состоялась бы без поддержки многих людей. Прежде всего, я благодарна своему научному руководителю Степану Сергеевичу Ванеяну, а также профессору Анне Ринг Петерсен, которая руководила моим исследованием во время стажировки в Копенгагенском университете. Благодарю за помощь сотрудников Архива Музея современного искусства «Гараж» – без консультаций с ними и без работы с их материалами исследование истории российской инсталляции было бы невозможно. Спасибо художникам, у которых мне посчастливилось взять интервью и комментарии: Ирине Наховой, Вадиму Захарову, Виталию Комару, Андрею Монастырскому, Олегу Кулику, Николаю Паниткову, Наталье Абалаковой. Наконец, исследование просто не осуществилось бы без поддержки моей семьи и мужа.

Глава 1

К историографии и теории инсталляции

В настоящей главе мы очертим общее проблемное поле инсталляции и коснемся ряда важнейших теоретических вопросов, в частности вопроса о том, с каких исследовательских позиций можно рассмотреть жанр инсталляции. Также мы затронем проблему собственно определения того, что такое инсталляция, проблему ее исторического изучения, а также проблему разграничения инсталляции и смежных жанров.

Историография инсталляции

Первые работы, целью которых было осмысление инсталляции как жанра и формулирование характерных ее черт, возникли на Западе уже в конце 1950-х – начале 1960-х гг., параллельно со становлением новой практики. До 1990-х гг. подобные работы представляли собой прежде всего тексты художников, критические и каталожные эссе.

Одним из первых важнейших трудов следует признать книгу художника А. Капроу «Ассамбляжи, энвайронменты и хеппенинги»⁹, написанную в конце 1950-х – начале 1960-х гг. и опубликованную в 1966 г. Как мы отмечали, введенное Капроу понятие «энвайронмент» использовалось до того, как в 1970-х стало распространенным слово «инсталляция»¹⁰.

Текст Капроу начинается с утверждения, что в истории авангарда наступил переломный момент. Прежде самым продвинутым и экспериментальным модернистским искусством была живопись, но современное искусство – «комбайны» Р. Раушенберга, неодадаистские произведения, ассамбляжи – радикально меняет представления о ней. С точки зрения художников поколения 1960-х, к которому принадлежит Капроу, к кризису привело именно последовательное претворение модернистских принципов медиум-специфичности и самоограничения, – и теперь эти принципы воспринимаются ими как обуза и препятствие на пути развития. Отметим, что и в целом ряде других текстов 1960-х гг., написанных ведущими художниками этого периода – минималистом Дональдом Джаддом¹¹, лидером «нового реализма» Пьером Рестани¹², участником «Флюксуса» Диком Хиггинсом¹³, – появляются тезисы о смерти живописи и скульптуры, а также ощущение усталости от чистых, «специфичных» модернистских медиумов, которые находятся на грани истощения.

Капроу замечает, что современные произведения уже не вписываются в рамки традиционных искусств и на место привычных жанровых определений приходит нечто другое. Более того, сами границы между искусствами – живописью и графикой, живописью и коллажем, коллажем и конструкциями, конструкциями и скульптурой, конструкциями и квазиархитектурой – становятся к тому моменту размыты. Энвайронменты могут свободно включать в себя элементы различных медиумов и воздействуют на различные каналы восприятия; кроме того, они могут быть созданы из хрупких, недолговечных материалов. В «Ассамбляжах, энвайронментах и хеппенингах» выдвигается знаменитый тезис Капроу: «Граница между искусством и жизнью должна быть настолько зыбкой и, пожалуй, неопределенной, насколько возможно»¹⁴, – что позволяет максимально использовать потенциал смыслового взаимодействия между сотворенным и готовым (ready-made). Текст Капроу отличается довольно жесткой позицией по отношению к традиционным медиумам, отказ от которых видится ему необходимым условием выживания авангарда:

Если избегать устоявшихся художественных форм, велика вероятность, что возникнет новый язык со своими собственными критериями. <...> Руководство Корпуса морской пехоты США по тактике боевых действий в джунглях, экскурсия по лаборатории, где создают искусственные органы,

⁹ Kaprow A. *Assemblage, Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams, 1966. 341 p.

¹⁰ Reiss J. H. *From Margin to Center...* P. xi.

¹¹ Judd D. *Specific Objects* // Donald Judd: Early Work, 1955–1968 / Ed. T. Kellein. New York: D.A.P., 2002. URL: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> (Accessed 25.09.2018).

¹² Restany P. *The New Realists* // *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas* / Eds. C. Harrison, P. Wood. Oxford: Blackwell Publ., 1999. P. 711–712.

¹³ Higgins D., Higgins H. *Intermedia* // Leonardo. 2001. Vol. 34. № 1. P. 49–54.

¹⁴ Kaprow A. *Assemblages, Environments and Happenings* // *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas* / Eds. C. Harrison, P. Wood. Oxford: Blackwell Publ., 1999. P. 706.

ежедневные пробки на скоростном шоссе на Лонг-Айленде – все это более полезно, чем Бетховен, Расин или Микеланджело¹⁵.

Принципиально важную роль для Капроу играет проблема активного вовлечения зрителя во взаимодействие с произведением. Он пишет:

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. <...> Все эти характеристики предполагают вдумчивый и медитативный настрой у посетителя¹⁶.

Таким образом, за зрителем закрепляется более ответственная, чем до этого, роль. Более того, из этого следует, что употреблять слово «зритель» применительно к практикам Капроу и вовсе не вполне верно. В пространстве энвайронмента или хеппенинга не должно быть *зрителей*: только так можно соединить в целостное произведение все элементы – людей-участников, пространство, время, используемые материалы. Капроу критикует искусство, отрезанное от жизни и лишь косвенно соотносящее себя с реальным опытом людей: искусство должно черпать материалы и формы из обычного мира, а в художественном произведении акцент должен ставиться не на умозрительном запечатленном времени, но на «реальном» времени переживаемого зрителем опыта. «Реальное» время для Капроу всегда связано с неким занятием, событием, а значит, вещами и пространством.

Капроу утверждает, что, помимо переоценки эстетических ценностей, кризис рубежа 1950–1960-х гг. повлек за собой признание того, что сложившиеся галерейные экспозиционные правила изжили себя. Он подвергает критике атмосферу галерейной и музейной экспозиции, создающую ореол сакральности вокруг произведений, которые, как пишет Капроу, будто бы рождаются в голове или сердце художника и потом переносятся – цельные, законченные, с иголки – в место экспонирования. Более того, Капроу подчеркивает, что энвайронмент глупо создавать в мастерской и затем пытаться приспособить к музейному помещению, что, безусловно, характеризует энвайронмент и инсталляцию как «постстудийную» (post-studio) практику¹⁷.

Таким образом, уже в этом раннем тексте Капроу сформулированы многие характеристики, которые впоследствии лягут в основу понимания инсталляции: констатация размытия границ между искусствами и освобождение от рамок «чистых» модернистских медиумов; критика автономии искусства и разрушение барьера между искусством и жизнью; огромная роль зрителя; критика модернистских способов производства искусства, институций и музейных конвенций – и «постстудийный» характер энвайронмента; использование эфемерных материалов. Заметим также, что из всех искусств Капроу в первую очередь критикует живопись, противопоставляя ей новые практики: энвайронмент и хеппенинг.

Через год после появления книги Капроу, в 1967 г., критик М. Фрид опубликовал один из важнейших текстов американской теории современного искусства¹⁸ – «Искусство и объектность»¹⁹. Парадоксально, но это знаковое эссе, которое сыграло огромную роль для осмысле-

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid. P. 705.

¹⁷ В этом аспекте текст Капроу можно соотнести с эссе Д. Бюрена *Function of the Studio*, в котором Бюрен, как и Капроу, критикует студийный способ художественного производства. См.: *Buren D. Function of the Studio // Museums by Artists / Eds. A. A. Bronson, P. Gale. Toronto: Art Metropole, 1983. P. 61–68.*

¹⁸ Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. СПб.: Алетейя, 2007. С. 59.

¹⁹ *Fried M. Art and Objecthood // Art and Objecthood. Essays and Reviews. Chicago, London: University of Chicago Press, 1998. P. 148–172.*

ния инсталляции, посвящено отнюдь не рассматриваемой нами художественной практике: во всем тексте «Искусства и объектности» слово «инсталляция» не встречается ни разу²⁰. Главной целью Фрида, последователя К. Гринберга, была критика минимализма, который он называет «литерализмом» (literalist art). Эссе Фрида построено на противопоставлении «чистого» модернистского искусства, прежде всего живописи и скульптуры, и минимализма, главным качеством которого Фрид называет «театральность». При этом в одном из примечаний Фрид указывает на то, что «театральность» роднит минималистов с такими художниками, как А. Капроу, Р. Раушенберг, К. Ольденбург, Д. Флавин, Р. Смитсон, Э. Кинхольц, Дж. Сегал, Л. Самарас, Я. Кусам, Кристо²¹ – большинство из них вписаны в историю инсталляции как ее первопроходцы. «Театральность» – понятие, которое впоследствии закрепилось в качестве одной из важнейших характеристик инсталляции, – у Фрида имеет несколько аспектов.

Прежде всего, «театральное» искусство учитывает реальные условия, в которых зритель встречается с произведением, и обращает на них внимание зрителя²². Для иллюстрации Фрид приводит слова скульптора Р. Морриса о том, что в искусстве прошлого все, что можно извлечь из работы, находилось строго внутри нее, – в то время как принципиально простой минималистический объект выводит отношения и связи из произведения вовне²³, и эти отношения устанавливает зритель, подходящий к работе с разных сторон и воспринимающий ее при разном освещении, с разного расстояния и разных точек зрения²⁴. Встречаясь с «театральным» искусством, зритель имеет дело с целостной «ситуацией», которая включает и учитывает ряд факторов – сам объект, пространство, свет, а также зрителя и его тело²⁵. Таким образом, произведение зависимо от зрителя и неполноценно без него. Заметим, что посетитель инсталляции, непосредственно оказывающийся в пространстве работы, а не созерцающий ее со стороны, еще более активно вовлекается во взаимодействие с художественным произведением и играет еще большую роль в «завершении» работы.

Из этого следует, очевидно, и то, что «театральность» буквально подразумевает некую нарочитую сценическую «выставленность» перед зрителем произведений, о которых идет речь. Кроме того, «театральность» свидетельствует о не-автономности минимализма и инсталляции в противовес автономному, как считал Фрид, модернистскому произведению искусства, о принципиальном существовании инсталляции *для зрителя* – точно так же, как *для зрителя* существует театр²⁶.

Наконец, «театром» Фрид называет «все, что располагается между [отдельными] видами искусства»²⁷, то есть художественные явления, которые существуют «между» традиционными искусствами, сочетая их черты (например, имеют и пространственное, и временное измерение), а также намеренно атакуют границу между искусством и жизнью, подчеркивая, а не затушевывая, собственную объектность. Заметим, что последний аспект позже получит название «интермедиальность»: один из ранних вариантов употребления похожей формулировки можно

²⁰ Строго говоря, слово *installation* у Фрида встречается один раз – в сноске и в своем изначальном значении «экспозиция».

²¹ *Fried M. Art and Objecthood*. P. 170.

²² *Ibid.* P. 153.

²³ А. В. Рыков, опираясь на высказывание И. Винкельмана («Все, что нам приходится созерцать частями или что мы не в состоянии охватить одним взором из-за множества составных частей, теряет от этого в величине, подобно тому как долгий путь кажется нам коротким благодаря множеству встречаемых на нем предметов или благодаря ряду постоянных дворов, в которых мы можем остановиться»), метко замечает, что «минималисты выступали против именно этих „постоянных дворов“ формы, против деталей и внутренних взаимосвязей, которые ослабляют общее звучание формы» (*Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»*... С. 171).

²⁴ *Morris R. Notes on Sculpture. Part 2 // Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993. P. 15.

²⁵ *Fried M. Art and Objecthood*. P. 153–155.

²⁶ *Ibid.* P. 163.

²⁷ *Ibid.* P. 164.

найти в тексте Д. Хиггинса *Intermedia* 1965 г.²⁸, посвященном широкому ряду практик, в том числе инсталляционных, которые не вписываются в рамки традиционных искусств.

Сказанное приводит Фрида к утверждению о том, что «театр» и «театральность» находятся в состоянии войны с модернистской живописью и скульптурой и с искусством вообще²⁹. Залогом выживания искусств является их способность победить «театральность», так как по мере приближения к состоянию «театра» искусство деградирует, и кроме того, «понятия качества и ценности – и постольку, поскольку эти понятия являются важнейшими для искусства, понятие искусства вообще – имеют смысл... только в границах каждого отдельного вида искусства»³⁰. Последнее заявление, безусловно, по-прежнему находится в русле гринбергианской риторики «чистоты» медиумов и в конечном счете восходит к труду Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» 1766 г., сыгравшему ключевую роль в разделении искусств на пространственные и временные³¹. В этой связи неслучайно, что Фрид критикует «театральное» искусство за *длительность* (duration) – возможность и даже необходимость продолжать осмотр произведения, его неистощимость, но не от внутренней полноты работы, а оттого, что в ней нечего истощать; бесконечность этого опыта Фрид сравнивает с движением по кольцевой дороге. Эта длительность противопоставляется *явленности* (presentness) модернистских произведений, которые в любой момент предъявляют зрителю весь смысл, заложенный художником, так что «единственного, бесконечно краткого мгновения было бы достаточно, чтобы увидеть все, воспринять работу во всей ее глубине и полноте, оказаться навеки убежденным ею»³².

Очевидно, М. Фрид ввел понятие «театральность» для описания художественных явлений, ярким противником которых он выступал и которые, по более поздней оценке самого Фрида³³ и других авторов³⁴, можно характеризовать как искусство постмодернизма. Таким образом, описанная Фридом война между модернизмом и «театром» является не чем иным, как конфликтом между модернизмом и постмодернизмом. Фриду довелось стать свидетелем того, как постмодернистские практики заняли лидирующие позиции в западном искусстве, о чем он с горечью писал во введении к изданию своих критических статей 1998 г.³⁵ Со временем слово «театральность» утратило сугубо негативные коннотации и стало употребляться в ней-

²⁸ Higgins D., Higgins H. *Intermedia*. P. 49–54.

²⁹ Fried M. *Art and Objecthood*. P. 163.

³⁰ Ibid. P. 164.

³¹ В этом тексте Лессинг проводит фундаментальный разбор родовых особенностей живописи и поэзии. В самом начале приводится афоризм Симонида: «Живопись – немая поэзия, а поэзия – говорящая живопись», что созвучно горацевской идее *ut pictura poesis*. Согласно этому подходу, утверждавшему родство двух видов искусства, живопись и поэзия могли пользоваться приемами друг друга. Лессинг, однако, отказывается от этой концепции, доказывая в «Лаокооне», что живопись и поэзия представляют предмет своего изображения принципиально разными способами. Стоит заметить, что под живописью Лессинг понимает «вообще изобразительное искусство», а под поэзией, «в известной мере, ... и остальные искусства, более действенные по характеру подражания». Противопоставляя время пространству, Лессинг утверждал, что живопись относится к пространственным видам искусства, а поэзия – к временным. Задача живописи, таким образом, – представлять пространственные соотношения, тела, расположенные рядом одновременно, и она должна отказаться от воспроизведения времени. Поэзии, в свою очередь, следует представлять последовательно развивающиеся во времени действия и не стремиться к изображению тел, расположенных одновременно в одном пространстве. Это связано со способом восприятия поэтических произведений: чтение стиха происходит постепенно, и действия в нем должны последовательно сменять друг друга, соответствуя самому процессу знакомства читателя с произведением. В тех же случаях, когда поэзия пытается подражать живописи, цельной картины у читателя не складывается именно из-за последовательного, а не одновременного, схватывания отдельных черт. Таким образом, чтобы производить должный эффект, живопись и поэзия должны строго придерживаться своих *границ*. См.: Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Избранные произведения / Пер. Е. Н. Эдельсон, ред. Н. Н. Кузнецова. М.: Худож. лит., 1953. С. 386–387.

³² Fried M. *Art and Objecthood*. P. 167.

³³ Fried M. *How Modernism Works: A Response to T. J. Clark* // *Critical Inquiry*. 1982. Vol. 9. № 1. P. 229–230.

³⁴ См., напр.: Auslander P. *Presence and theatricality in the discourse of performance and the visual arts* // *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2002. P. 52.

³⁵ Fried M. *An Introduction to My Art Criticism* // *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1998. P. 43.

тральном ключе. Им обозначают важную роль зрителя, его телесного присутствия и опыта для инсталляции, ее устремленность к зрителю и незавершенность без него, особую «выстроенность» инсталляционных произведений; побуждение зрителя к осознанному, рефлексивному отношению к условиям показа произведения и процессу его восприятия, процессуальное, темпоральное качество инсталляции.

К ключевым ранним источникам относится и кураторский текст Дж. Лихт, организатора исторически первой выставки инсталляции в МоМА, – *Spaces*, прошедшей в 1969–1970 гг.³⁶ Текст Дж. Лихт выстроен вокруг центрального понятия пространства. Именно создание особой пространственной среды, окружающей зрителя, было критерием отбора произведений для выставки *Spaces*. Лихт противопоставляет инсталляцию традиционной живописи, в которой пространство передается иллюзионистическими средствами, и скульптуре, в которой пространство может выбираться из массы материала, образуя пустоты. И в том и в другом случае пространством, которое разделяет произведение и зрителя, пренебрегают, так как оно считается просто дистанцией. В свою очередь, в инсталляции это пространство начинает играть активную роль, художник работает с ним, формуя его, как пластическую массу, и создавая единую ситуацию, объединяющую зрителя и работу. Эта ситуация предполагает не законченное, закрытое произведение, но набор условий для взаимодействия с произведением. В связи с этим Лихт указывает на то, что именно пространство является *медиумом* работы М. Ашера с выставки *Spaces*. Лихт подчеркивает, что проекты, вошедшие в экспозицию, отражают более широкий интерес к проблеме пространства, характерный для философов (Р. Б. Фуллера, Г. Башляра), композиторов (Дж. Кейджа, К. Штокхаузена), ученых того времени. Именно этот контекст привел, по мнению Лихт, к появлению произведений искусства, которые представляют собой тем или иным образом сформированное пространство.

Помимо пространства, все представленные на выставке проекты объединяло временное качество. Как пишет Лихт применительно к одному из проектов, «феноменологический аспект работы и рефлексия художников по поводу реальных условий показа произведения приводят к тому, что... мы начинаем ощущать ход времени»³⁷. Речь идет о процессе чувственного восприятия и осмысления художественного произведения, а также о процессе кинестетического, телесного освоения его пространства, что, по утверждению Лихт, переживается зрителем в более осознанной форме, нежели в случае с произведением традиционного искусства.

В 1970-е гг. в текстах об инсталляции акцент смещается с аспектов телесного взаимодействия зрителя с произведением к исследованию институционального и социально-политического контекста бытования художественной работы. Первый из таких трудов – «Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства» американского критика, куратора, художника Б. О’Догерти³⁸: серия эссе, опубликованных в журнале *Artforum* в 1976 г. и позже объединенных под обложкой одной книги.

Следует отметить, что тексты О’Догерти – ранний пример применения слова *installation* в современном смысле: в них встречается употребление слова и в традиционном для 1960-х гг. значении «экспозиция выставки», и для обозначения самостоятельной художественной практики. Это свидетельствует о том, что возникновение термина «инсталляция» происходило не одномоментно, но путем плавного смыслового перехода³⁹.

³⁶ *Licht J. Spaces: exh. cat. New York: The Museum of Modern Art, 1969. N. p.*

³⁷ *Licht J. Spaces: exh. cat.*

³⁸ О’Догерти Б. Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 144 с.

³⁹ Там же. С. 80. (См. также примечание переводчика на этой странице.)

Эссе О'Догерти посвящены исследованию мифологизированного галерейного пространства белого куба, того институционального контекста, в котором бытуют художественные произведения и который, по знаменитому утверждению О'Догерти, в значительной мере определяет содержание позднемодернистского и постмодернистского искусства⁴⁰. О'Догерти связывает рождение белого куба с двумя тенденциями в искусстве модернизма: уплощением картинной плоскости и появлением коллажа⁴¹. По мере того как в живописи XX века уплощалось изобразительное пространство, расшатывалась система линейной перспективы и нивелировался феномен «картина как окно», картина начинала «стремиться вовне», и все бóльшую семантическую нагрузку приобретало окружение полотна, та среда, в которой оно выставлено. Возникновение коллажа, в свою очередь, знаменует прорыв незримой преграды между пространством жизни и пространством произведения, «активизируя» реальное открытое пространство галереи. Кроме того, по мнению О'Догерти, особенно важную роль для последующих проектов, «„развивающих“ идею галерейного пространства как компактной единицы, пригодной для манипуляции в качестве фишки в эстетической игре»⁴², сыграло творчество Дюшана.

Более того, О'Догерти обращает внимание на институционально-критические тенденции периода 1960–1970-х, которые он относит к постмодернистской художественной парадигме. Признавая критически важную роль минимализма в «захлопывании двери за модернизмом», О'Догерти отмечает, что именно вскрытие институциональных механизмов, мифологизированной атмосферы и «содержания» белого куба «дало мощный толчок идее инсталляции»⁴³. В анализе отдельных произведений О'Догерти делает акцент не на перцептивных особенностях, связанных с инсталляцией, не на телесном опыте зрителя или же пространственной и темпоральной структуре инсталляций как целостных произведений, но на роли инсталляции как критической практики и ее связях с внешними институциональными, социальными, политическими условиями:

Искусство сайт-специфичное, вѐменное, неприобретаемое, внемuseumное, обращенное к внехудожественной публике, непредметное, предпочитающее в качестве оболочки идею или даже невидимое – все-таки подпортило всеядный и всеуподобляющий аппетит галереи⁴⁴.

1976 год отмечен и другой важной исторической вехой. В этом году в рамках Венецианской биеннале открылся проект *Ambiente/Arte* под кураторством итальянского искусствоведа Дж. Челанта, известного своими текстами о движении *Arte povera*. Выставка была посвящена проблеме *среды*; годом позже вышел каталог «Среда/искусство: от футуризма до боди-арта» (*Ambiente/arte: dal futurismo alla body art*)⁴⁵. Челант не только представил репрезентативную подборку инсталляционных работ современных ему европейских и американских художников, но и попытался проследить «предысторию» инсталляции.

В первых же строках вступительной статьи к выставочному каталогу Челант отмечает, что идея о том, что произведение искусства должно быть взаимосвязано с окружающим контекстом, далеко не нова в истории искусства: художник прошлого, которому заказывали работу для определенного городского или архитектурного пространства, воспринимал его не как нейтральный и пустой «контейнер», который безразлично принимает в себя художественное произведение, но как фактор, активно на него влияющий. Соответственно, произведение искусства создает окружающее его пространство в той же мере, что и пространство создает

⁴⁰ Там же. С. 100.

⁴¹ О'Догерти Б. Внутри белого куба. С. 75.

⁴² Там же. С. 88.

⁴³ Там же. С. 126.

⁴⁴ Там же. С. 122.

⁴⁵ *Celant G. Ambiente/arte: dal futurismo alla body art: cat. del. mostra. Venezia: La biennale di Venezia, 1977. 236 p.*

произведение искусства. Эта тенденция усилилась в начале XX века, так что с футуризма и дадаизма и до современного Челанту времени значение и ценность художественного высказывания определялись его расположением в той или иной среде. Однако, отмечает Челант, в начале XX века возможности создания произведения-среды были невелики, так как художественная система того времени предполагала работу в живописи либо скульптуре – искусствах, ассоциируемых с плоскостным либо объемным *объектом*. Недовольство ситуацией, в которой живописный или скульптурный объект стал главным средством выражения, привело художников к попыткам создания «тотальных» пространственных произведений, освобожденных от «оптически-визуальной монополии»⁴⁶. В результате этого изменилось представление о том, что может быть названо искусством: не только живопись или скульптура, но – целостная пространственная среда, имеющая и сенсорное, и концептуальное измерение.

Заметим, что Челант на протяжении статьи не употребляет слово «инсталляция», предпочитая говорить об «искусстве, связанном со средой (*ambiente*)». Тяга к «тотальности» противостоит стремлению буржуазной культуры сохранить частный характер художественного произведения, отрезанного от окружающей среды. Представление о том, что искусство должно быть транспортабельным и ни к чему не привязанным, привело к тому, что искусство оказалось автореферентным и никак не связанным с окружающими условиями, абстрактным и неисторичным. В то же время для Челанта то, насколько произведение искусства вписано в окружающую среду, является показателем отношений между искусством и идеологией, политикой, социальным в целом. Он указывает на то, что совершенно различные, даже идеологически противоположные произведения искусства могут оказаться на одной стене буржуазной гостиной, что вызывает вопрос: так ли велико различие между ними? Однако к описанной ситуации приводит не столько коммерциализация искусства, сколько сам метод художественного производства, который не закрепляет произведение в определенном пространстве, из-за чего художник утрачивает контроль над работой, как только она оказывается завершена и переходит в распоряжение других людей, становясь средством обмена. Напротив, с произведениями, связанными с контекстом, этого не происходит, так как их использование другими людьми невозможно. Так как средовые произведения не являются цельным объектом, который легко переместить, первостепенную роль начинает играть автономия художественного творчества: важно не то, как решено произведение в эстетическом или визуальном плане, но сам акт встраивания произведения в контекст и контроль художника над этим актом.

Челант подчеркивает, что искусство, связанное со средой, вызывает ярое неприятие и атаки «ностальгирующих по элитарной концепции искусства» (легко предположить, что здесь имеются в виду К. Гринберг и М. Фрид), так что ряд произведений такого рода был уничтожен и теперь известен только по реконструкциям и фотографиям. Так как распространение этого искусства подтачивает рыночные структуры обмена, оно остается маргинальной практикой, которую игнорируют СМИ и деятели мира искусства.

Граница произведения для Челанта не является жестко очерченной, так как в поле внимания входит не только художественный знак, но и внешние условия, влияющие на восприятие работы: рама, постамент, стены, пол, место расположения и т. д. Искусство, по утверждению Челанта, следует рассматривать в связи с несколькими уровнями: уровнем самого произведения, интерьером и наружной частью здания, в котором экспонируется произведение, уровнем города, уровнем территории. В своем каталоге Челант ограничивается рассмотрением взаимодействия искусства и интерьера помещения, где оно выставлено: «кубом» галереи, образованным стенами, полом и потолком. При этом из анализа исключаются отдельные объекты, которые украшают стены галереи: Челанта интересуют только произведения, имеющие характер тотальной, пластически и визуально преобразованной пространственной среды,

⁴⁶ *Celant G. Ambiente/arte. P. 5.*

причем именно произведения искусства, а не сценографии, архитектуры или дизайна интерьеров. Главный результат появления искусства среды, по мнению Челанта, – это отказ от представления о произведении как о замкнутом объекте и расширение понимания искусства.

Проанализированные нами к настоящему моменту тексты (работы Капроу, Фрида, Лихт, О’Догерти, Челанта) появились «по горячим следам» развития новой практики. Первые академические труды по инсталляции, в которых осмысление проблем этого жанра происходило с некоторой, пусть и минимальной, исторической дистанции, появляются в 1990-х гг. Насколько можно судить, первой монографией подобного рода следует считать книгу «Инсталляция» 1994 г. под редакцией британских исследователей *Н. де Оливейры, М. Петри и Н. Оксли* (автором текстов выступил *М. Арчер*)⁴⁷. В 1990 г. де Оливейра, Петри и Оксли выступили учредителями Музея инсталляции в Лондоне (ныне закрытого), который был ориентирован исключительно на показ сайт-специфических работ.

В этом издании подчеркивается, что инсталляция является относительно молодой практикой, однако авторы книги, вышедшей в 1994 г., заявляют о том, что инсталляция, возникшая в 1960-х гг., с тех пор стала «конвенциональным типом художественного производства»⁴⁸. Таким образом, можно утверждать, что именно в 1990-е гг. инсталляция начинает восприниматься как повсеместно распространенная, «мейнстримная», основополагающая практика современного искусства, что коррелирует с возросшим академическим интересом к инсталляции и появлением первых монографий о ней в этот период. Обращает на себя внимание то, что авторы монографии постоянно называют инсталляцию «практикой», «типом производства», подчеркивая тем самым процессуальный характер инсталляции как деятельного, практического *инсталлирования*. Отметим также, что в монографии выделяется четыре раздела, которым соответствуют четыре наиболее важных темы, связанных с инсталляцией: «место» (site), «медиа» (media), «музей», «архитектура».

В конце 1990-х гг. выходит еще один исторически важный труд по инсталляции – «От периферии к центру: пространства инсталляции» (1999)⁴⁹ *Дж. Райсс*, претендующий на то, чтобы «заполнить лауну в изучении искусства начиная с 1960-х гг., а именно – в изучении инсталляции»⁵⁰. Эта книга до сих пор остается важнейшим источником сведений о процессе становления инсталляции на американской, и прежде всего нью-йоркской, художественной сцене благодаря проведенной автором обширной работе с материалами критики и прессы, архивами, а также взятым у художников интервью.

Необходимо подчеркнуть, что уже в первых академических трудах по инсталляции (книге де Оливейры, Петри, Оксли, Арчер и книге Райсс) становится явной одна из характерных проблем, возникающих перед исследователями этого жанра, – проблема организации и классификации материала, выявления типологии инсталляций, что вызвано крайней разнородностью произведений и широчайшим распространением жанра начиная с 1960–1970-х гг. Определенные попытки концептуально упорядочить материал, найти в нем доминирующие тенденции и распространенные приемы предпринимались и ранее. Уже в эссе «Пространство как практика» исследовательницы *Р. Голдберг* 1975 г.⁵¹, посвященном перформансу, ленд-арту, концептуализму и инсталляции (автор четко не разделяет эти практики), проявилось стремле-

⁴⁷ Installation Art / N. de Oliveira, N. Oxley, M. Petry, M. Archer (texts). London: Thames and Hudson Ltd, 1994. 208 p.

⁴⁸ Installation Art. P. 30.

⁴⁹ Reiss J. H. From Margin to Center... 181 p.

⁵⁰ Ibid. P. xi.

⁵¹ Goldberg R. Space as Praxis // Manifesta Journal. 2009/2010. № 7. P. 50–63.

ние наметить основные стратегии художественной работы с пространством: «сконструированное пространство» и «силовые поля» (constructed space и powerfields – работы Б. Наумана, В. Аккончи), «естественное пространство» (natural space – ленд-арт Д. Оппенгейма), «пространство тела» (body space – перформативные работы С. Форти, Т. Браун, И. Райнер), «пространство зрителя» (spectator space – инсталляции Д. Грэма) и, наконец, работы, созданные на границе публичного и частного пространства (Д. Бюрен).

Дж. Райсс решает проблему типологии, пытаясь совместить хронологический анализ с концептуальным: развитие инсталляции автор представляет в виде последовательно сменяющихся друг друга парадигм – «среды» (environments), «ситуации» (situations), «пространства» («spaces»), «инсталляции» (installations). Однако совмещение хронологического и теоретического принципа, выраженное в умозрительной исторически-концептуальной схеме, плохо ложится на материал, даже столь ограниченный, как в труде Райсс, которая сосредоточивается исключительно на нью-йоркской сцене конца 1950-х – 1990-х гг., так как процесс становления и развития инсталляционной практики не укладывается в логическую последовательность сменяющихся друг друга этапов.

В связи с этим авторы чаще всего применяют для работы с материалом не хронологический, а сугубо концептуальный или теоретический подход. Однако попытки охватить поистине необъятный инсталляционный материал во всей его «рыхлости» и многогранности либо приводят к вынужденному ограничению числа рассматриваемых аспектов, либо создают ощущение хаотичного нагромождения мало связанных друг с другом статей, как в случае со сборником «Пространство, место, интервенция: О месте инсталляции» (Space, Site, Intervention: Situating Installation Art) под редакцией Э. Садерберга (2000)⁵². Вступительная статья, написанная Э. Садербергом, оставляет впечатление поверхностного перечисления ряда концепций и явлений, которые могут быть соотнесены с инсталляцией (общественные, корпоративные и киберпространства, гибридная архитектура, общественные и частные ритуалы, политический активизм, мультимедиа), и не отличается цельностью высказывания и ясностью направления анализа, так что место инсталляции находится буквально «где-то между кромлехами, архитектурными капризами и кунсткамерами»⁵³. Тематический охват статей других авторов, включенных в сборник, крайне широк – ряд текстов связан с инсталляцией очень косвенно, – причем некоторые из статей тяготеют к абстрактности темы и общему плану анализа⁵⁴, а другие, напротив, к чрезмерной конкретности и узости постановки проблемы⁵⁵. В конечном итоге и в труде де Оливейры, Оксли, Петри и Арчера, и в книге Садерберг выбранная для анализа сетка понятий и аспектов инсталляции представляется более или менее произвольной.

Наиболее серьезно фундированные с теоретической точки зрения труды по инсталляции появляются начиная с середины 2000-х. Прежде всего, следует упомянуть монографию немецкого философа Ю. Ребеншии «Эстетика инсталляции» (издана в 2003 г. на немецком

⁵² Space, Site, Intervention: Situating Installation Art / Ed. E. Suderburg. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 384 p.

⁵³ Suderburg E. Introduction: On Installation and Site-Specificity // Space, Site, Intervention... P. 13.

⁵⁴ Сюда можно отнести, например, «Функциональное место, или Об изменении понятия сайт-специфичности» Дж. Мейера, «Места: Одно за другим. Заметки о сайт-специфичности» М. Квон, «Фонтаны и гроты: инсталляция и небарокко» Ш. Кубитта и другие статьи.

⁵⁵ К текстам такого рода относятся статьи «Теневая экономика в Лос-Анджелесе: Новый латиноамериканский мегаполис» А. Моктезумы и Л. Рамос, «Внутренняя эмиграция: интервенции и публичные перформансы группы Asco» С. Ондин Чавойи, а также статьи, посвященные творчеству отдельных художников, список которых в монографии по инсталляции выглядит крайне произвольным: Д. Тэйтер, Дж. Кэмпбелл, П. Осорио, Дж. Сантарромана.

и в 2012 г. на английском⁵⁶). Ребентиш помещает в центр внимания проблему эстетического опыта, что находится в русле магистральной тенденции, наметившейся в немецкой эстетике с 1980-х гг., к переносу акцента с анализа эстетического объекта на анализ процесса взаимодействия с ним: Ребентиш отталкивается от работ таких философов, как Р. Бубнер, Х. Р. Яусс, М. Зеель, Г. Бёме. В центре внимания автора находится не столько инсталляция как явление в истории искусства, сколько философская эстетика и проблема эстетической автономии. Ребентиш справедливо замечает, что именно инсталляция с 1960-х гг. чаще всего становилась поводом для споров об эстетической автономии и о том, что является, а что не является искусством. Возникновение инсталляции показало, что модернистская концептуальная парадигма, основанная на представлении об эстетической автономии искусства как его самодостаточности, независимости от контекста и явленности зрителю в любой момент времени, неадекватна для анализа современного искусства. Инсталляция, как постмодернистское художественное явление, противоположна модернистским представлениям: она может быть создана из любых материалов, она остро нуждается в физическом присутствии зрителя, она сайт-специфична, ее невозможно охватить взглядом во всей полноте ни с одной точки.

Структурно книга Ребентиш выстроена вокруг трех понятий, которые автор считает ключевыми для инсталляции: «театральность», «интермедиаальность», «сайт-специфичность». Главная цель Ю. Ребентиш – обосновать новую концепцию эстетической автономии, адекватную практикам современного искусства и прежде всего инсталляции. Предложенная Ребентиш концепция подразумевает, что эстетическую автономию обеспечивают не качества работы (т. е. не то, *как* создается произведение искусства), но эстетический опыт зрителя, который не сводится к угадыванию смысла, вложенного художником, поскольку смысл работы не предзадан, а *производится* в эстетическом опыте. Субъект и объект в равной мере важны для процесса эстетического опыта: Ребентиш отказывается и от гринбергианского подхода, согласно которому произведение полностью независимо от зрителя, и от кантианской позиции, которая предполагает однозначное преимущество субъекта над объектом, являющимся лишь поводом для получения эстетического удовольствия. Для эстетического опыта характерна принципиальная открытость, невозможность однозначной интерпретации, так как любая интерпретация не находит объективного обоснования в произведении и его элементах.

В этой связи показательно, как Ребентиш анализирует инсталляции И. Кабакова. Его произведения чаще всего выстроены как театральные мизансцены, в них подразумевается некий сюжет, который зрителю предлагается додумать. Однако элементы, которые Кабаков использует для инсталляций, как и театральные реквизиты, обладают двойственной природой, что исключает однозначную интерпретацию. С одной стороны, это предметы, играющие определенную роль в общей драматургии⁵⁷. С другой стороны, это советские бытовые предметы, введенные в музей и приобретшие таким образом статус искусства. Таким образом, при всей своей обыкновенности, предметы в инсталляциях Кабакова предстают одновременно и как объекты, вещи – и как знаки, символы, отсылающие к некоему нарративу и приобретающие за счет этого оттенок нездешности. 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 инсталляции⁵⁸.

⁵⁶ *Rebentisch J. Aesthetics of Installation Art.* 296 p.

⁵⁷ 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». См.: Кабаков И., Файнберг Дж. О «тотальной» инсталляции. Лейпциг: Kerber Art, 2008. С. 127.

⁵⁸ *Rebentisch J. Aesthetics of Installation Art.* P. 164–165.

Под сильным влиянием книги Ю. Ребентиш написан и труд немецкого исследователя С. Бацезиса «История инсталляции»⁵⁹, выстроенный на основе введенной автором концепции «ситуативного формирования опыта» (*situative Erfahrungsgestaltung*), в котором для Бацезиса и заключается важнейшая черта инсталляции как практики, ориентированной на зрителя. Аналогично следует упомянуть сборник «Перформативная инсталляция» под редакцией А. Ноллерта – каталог к масштабному выставочному проекту, прошедшему в пяти немецких и австрийских городах в 2003–2004 гг. Ноллерт, так же как и другие авторы сборника, считает главным «системообразующим фактором» инсталляции как практики ее событийный аспект, процессуальную и перформативную суть⁶⁰.

Помимо «Эстетики инсталляции» Ребентиш, другой важнейшей монографией этого периода стала работа британского историка искусства и критика К. Бишоп «Инсталляция: критическая история» (2005)⁶¹, в которой ключевая роль также отводится зрительскому эстетическому опыту. Это один из первых трудов, в котором жанр инсталляции был поделен на поджанры на теоретической основе. Бишоп классифицирует инсталляционный материал по четырем главным типам, для каждого из которых свойствен особый тип воздействия на зрителя.

Для первого типа, который Бишоп называет «Пространство сна»⁶², характерно создание захватывающих пространств, напоминающих по своему воздействию литературу или кино и зачастую имеющих явный нарративный аспект. Зритель психологически и физически погружается в пространство такой инсталляции, выступая в нем в роли протагониста. Инсталляции этого типа обращаются к воображению и памяти зрителя, способствуют возникновению у него свободных ассоциаций, что нередко усиливается задействованием найденных объектов, хранящих следы предыдущего использования. Инсталляции второго типа – «Обостренное восприятие» – побуждают зрителя к более осознанному восприятию своего телесного опыта в пространстве инсталляции: иными словами, речь идет о «феноменологическом» типе инсталляций⁶³. Третий тип, «Миметическое погружение», противоположен предыдущему: такие инсталляции не обостряют восприятие зрителем своего тела, его физических границ и положения в пространстве, но, наоборот, лишают человека пространственных ориентиров, помещая его в темные, насыщенные ярким цветом и светом или же зеркальные комнаты. Наконец, четвертый тип предполагает более активную зрительскую роль в пространстве инсталляции: такие работы адресованы не каждому зрителю по отдельности, но всем присутствующим зрителям как группе, внутри которой должна возникнуть коммуникация. Таким образом, более активное взаимодействие с элементами инсталляции и другими зрителями приобретает характер политизированной эстетической практики. Необходимо отметить, что для разных типов Бишоп находит разные параллели в истории искусства, не выделяя единой «предыстории» или истории инсталляции.

Бишоп помещает инсталляцию как практику в контекст ряда теорий, которые она причисляет к постструктуралистским и которые так или иначе расшатывают, развенчивают модернистскую концепцию автономного и рационального субъекта: психоанализ З. Фрейда и Ж. Лакана, феноменология М. Мерло-Понти, теория дискурса Э. Лакло и Ш. Муфф – именно пространство инсталляции, устроенное тем или иным образом, может дать зрителю ощутить эффект децентрации и «расщепления» субъекта, описанный в этих теориях. Однако, замечает

⁵⁹ 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 (Accessed 5.03.2019).

⁶⁰ Performative Installation: exh. cat. / Ed. A. Nollert. Cologne: Snoeck, 2003. 256 p.

⁶¹ Bishop C. Installation Art... 144 p.

⁶² Здесь и далее перевод разделов книги Бишоп наш. – Прим. авт.

⁶³ Bishop C. Installation Art... P. 76.

Бишоп, инсталляция как практика известна тем, что огромное значение в ней придается непосредственному присутствию зрителя в пространстве работы – а это так или иначе предполагает, что зритель выступает в качестве некоего целостного субъекта, от которого к тому же требуется более активное взаимодействие с произведением, чем в случае с традиционными искусствами. Это кажущееся противоречие приводит Бишоп к выводу о том, что «инсталляция требует физического присутствия зрителя именно для того, чтобы подвергнуть его опыту децентрации»⁶⁴.

Отметим, что труд К. Бишоп следует считать одним из немногих удачных примеров классификации инсталляции: разработанная ею типология выглядит убедительно фундированной, а к каждому типу инсталляции приводится ряд исторических «предшественников». Вместе с тем представляется, что любая классификация, независимо от того, насколько произвольной или обоснованной она может показаться, неразрывно связана с целями и задачами конкретного исследования и не может быть экстраполирована в качестве универсального аналитического инструмента на любой материал. Таким образом, проблема классификации оказывается сколь неизбежной, столь же и никогда до конца не разрешимой.

Как свидетельствуют недавние труды об инсталляции, вышедшие в конце 2000-х – начале 2010-х гг., в исследовании инсталляции на Западе на современном этапе ставятся задачи осмысления этого жанра с позиций теории искусства и философии искусства, помещения инсталляции в широкий культурный контекст, так как основные связанные с инсталляцией теоретические понятия уже выработаны, определены, не являются предметом споров и не нуждаются в доказательстве. Для некоторых авторов жанр инсталляции становится отправной точкой для размышлений более общего плана о модернизме и постмодернизме, философской проблеме эстетической автономии, о категориях времени и пространства в культуре, теории искусства и философии XX века.

Так, в книге американской исследовательницы *Ф. Ран* «История инсталляции и развитие новых жанров искусства: технологии и герменевтика времени и пространства в искусстве модернизма и постмодернизма от кубизма до инсталляции» (2009 г.)⁶⁵ используется оптика медиаэкологии. Это подразумевает рассмотрение того, как технологический прогресс влияет на представление об искусстве, а также того, как художественное произведение воздействует на человеческое восприятие, чувства, мировоззрение и ценности и какую коммуникативную роль оно выполняет. Труд *Ф. Ран* призван ответить на эти вопросы применительно к инсталляции. Книга *Ран* имеет солидную вводную главу, в которой затронут целый ряд медиаэкологических проблем и прослеживаются основные этапы изменения представлений о пространстве и времени, от первобытности до постмодернизма, с привлечением концепций, теорий и трудов Э. Сепира и Б. Ли Уорфа, У. Онга, М. Элиаде, М. Маклюэна, Э. Хэвлока, Дж. Томпсона, Л. Мамфорда, В. Бенямина, Ф. Джеймисона, В. Бёрджина, Д. Харви и многих других. Однако основная часть работы *Ран* производит впечатление плохо связанной с теоретическим вступлением, в котором речь идет о палеолитической, древнеегипетской, шумерской, древнегреческой культуре и западной культуре Средневековья, Ренессанса, Нового и Новейшего времени. Более того, основная часть труда *Ран* представляет собой стандартное изложение «предыстории» и истории инсталляции, возможно, более подробное, чем в других трудах, за счет обширной работы автора с источниками и литературой. Главные выводы, которые делает *Ран*, заключаются в том, что инсталляция является гибридной практикой, связанной со многими другими

⁶⁴ Ibid. P. 133.

⁶⁵ *Ran F. A History of Installation Art...* 256 p.

искусствами – от архитектуры, перформанса до скульптуры, кино и видеоарта, – а возникновение инсталляции было подготовлено реди-мейдом, коллажем и новым, «системным» представлением о произведении искусства, включенном в контекст. Эти выводы вряд ли можно назвать оригинальными, так как все эти тезисы повторяют идеи, давно сформулированные как в критических (эссе О’Догерти 1976 г.), так и в академических текстах (монография де Оливейры, Оксли, Петри и Арчера 1994 г.).

В том же 2009 г. была издана другая книга – «Инсталляция: между картиной и сценой»⁶⁶ датского историка искусства А. Р. Петерсен, в которой также ставится цель теоретического осмысления инсталляции (на английском языке книга опубликована в 2015 г.)⁶⁷. Одна из самых сильных сторон данной работы, на наш взгляд, – это детальный анализ того, что Петерсен называет дискурсом об инсталляции: автор прослеживает, как артикулировалось появление новой художественной практики второй половины XX века в исторических и критических текстах. Два раздела книги Петерсен посвящены тому, какую роль в практике инсталляции играют категории пространства и времени. Дискурс и проблематика инсталляции в этом труде анализируются параллельно с дискурсом и проблематикой перформанса, которому посвящено несколько отдельных глав книги, что позволяет наметить точки взаимовлияния и схождения этих двух практик, что особенно актуально для периода 1960–1970-х гг., когда многие ведущие художники работали в равной мере с обоими жанрами. В целом текст Петерсен можно охарактеризовать как фундаментальный труд, обобщающий опыт осмысления инсталляции, накопленный к настоящему моменту, и организованный не по хронологическому, но по тематически-концептуальному принципу.

Нельзя не отметить, что несмотря на то что книга Петерсен учитывает почти все значимые тексты дискурса об инсталляции, главным вопросом, который пронизывает этот труд, остается вопрос «Что такое инсталляция?». Центральная идея данной книги заключается в том, что наиболее продуктивно рассматривать инсталляцию как *переходную* (passage) практику, которая разворачивается на пересечении различных сфер и работает с границами между ними: сюда включается и представление об инсталляции как интермедийальной практике, и проблема границы между художественным пространством произведения и пространством, которое относится к зрителю, изучающему это произведение изнутри, и многие другие аспекты.

Необходимо упомянуть и труд Б. Ферриани и М. Пульезе «Эфемерные памятники: история и консервация инсталляций» (издана в 2009 г. на итальянском и в 2013 г. на английском)⁶⁸. Эта книга является результатом итальянского проекта по консервации инсталляций DIC – Documentare Installazioni Complesse («Документация сложных инсталляций»), осуществленного в 2006–2008 гг. с участием пяти итальянских институций: миланского Музея Новеченто, Национального музея искусств XXI века (MAXXI) в Риме, музея MART в Роверето, а также Коллекции Пегги Гуггенхайм и Фонда Пино в Венеции. Авторы книги, М. Пульезе и Б. Ферриани, являются известными специалистами по консервации памятников современного искусства и руководителями данного проекта. В книге Пульезе и Ферриани замечают, что инсталляции представляют собой наиболее проблематичный в обращении для музеев тип произведений, но в то же время и наиболее интересный для публики. Половина книги посвящена опыту документации шести сложных многосоставных инсталляций, выбранных специалистами проекта, – работ А. Бродского, Б. Виолы, М. Мерца, М. Барни, Р. Штингеля и Ф. Веста, А. Кифера. Статьи итальянских специалистов, включенные в издание, касаются различных проблем музейного приобретения, хранения, консервации, воссоздания инсталляций: жанровой

⁶⁶ Petersen A. R. Installationskunsten: Mellem billede og scene. København: Museum Tusculanums Forlag, 2009. 520 s.

⁶⁷ Petersen A. R. Installation Art Between Image and Stage. 507 p.

⁶⁸ Ferriani B., Pugliese M. Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2013. 280 p.

специфике инсталляции и видеоинсталляции, использованию различных техник документации инсталляций, роли интервью с художником в процессе консервации произведения и учета всех материальных и смысловых аспектов работы. Во вступительных же статьях ставится цель подчеркнуть роль итальянских художников в становлении и развитии инсталляции, что обусловило подробный анализ творчества итальянских футуристов, пространственных работ Л. Фонтаны, произведений арте повера, первых итальянских выставок инсталляции 1960-х гг. и пр. Один из вводных текстов был написан специально для данного издания Дж. Челантом, который уделял особое внимание итальянским художникам еще в первых своих текстах об инсталляции 1970-х гг.

Появление такого труда, как книга Ферриани и Пульезе, в очередной раз свидетельствует о том, что инсталляция, которая в момент своего становления характеризовалась как маргинальная, институционально-критическая, эфемерная практика, к настоящему моменту стала конвенциональным жанром, и, более того, уже накоплен определенный опыт ее музеефикации и анализа с позиций сохранения и консервации музейных предметов.

Пожалуй, единственная книга отечественного автора, которая оказала заметное влияние на западные тексты по инсталляции, – это программный труд *И. Кабакова* «О „тотальной“ инсталляции»⁶⁹. Это соответствует роли, которую Кабаков сыграл в развитии этого жанра на международной художественной сцене, особенно в 1990-х гг., и его мировому признанию в качестве одного из наиболее важных художников, работавших с инсталляцией. Издание «О „тотальной“ инсталляции» представляет собой запись пятнадцати лекций, прочитанных Кабаковым в Художественной школе во Франкфурте-на-Майне в 1992 г., с небольшим более поздним «послесловием» – «Вступлением к общей теории инсталляции». Главная ценность книги Кабакова, на наш взгляд, в том, что он, сочетая роли художника-практика и художника-теоретика, сумел точно сформулировать многие ключевые черты инсталляции, исходя из своего опыта и практически не прибегая к ссылкам на критические и теоретические труды: сюда можно отнести его интерпретацию «театральности» инсталляции⁷⁰, ее интермедийного пространственно-временного характера, некоторых аспектов переживания инсталляции «всем телом»⁷¹, роли объектов и пространства в инсталляции. Среди факторов, определивших контекст возникновения инсталляции как практики, Кабаков выделяет следующие: изменение отношений «центр – периферия», кризис живописи и картины, коммерциализация искусства, постмодернистское «всесмещение языков и смыслов», направлений и стилей, противоречие между национальным и интернациональным компонентом в искусстве, превалирование индивидуального творческого метода над групповым, наконец, ситуация «принципиального неразличения сфер искусства и жизни»⁷². Особое внимание следует обратить на то, что инсталляцию Кабаков считает практикой, наследующей живописи и картине. Живопись для Кабакова, как и для многих зарубежных художников 1960–1970-х гг., предстает истощенным искусством:

⁶⁹ Кабаков И., *Файнберг Дж.* О «тотальной» инсталляции. 288 с.

⁷⁰ Приведем здесь знаменитый пассаж Кабакова: «Главное действующее лицо в тотальной инсталляции, главный центр, к которому все обращено, на который все рассчитано, – это зритель. Но это совершенно особый зритель – зритель тотальной инсталляции. Прежде всего, это пластический центр любой тотальной инсталляции в том смысле, что вся инсталляция ориентируется только на его восприятие и любая точка инсталляции, любое ее построение ориентируется только на то впечатление, которое они должны произвести на зрителя, ожидает только его реакции. В этом полное совпадение целей тотальной инсталляции и театра, где все – декорации, действие, сюжет – существует не само по себе, а рассчитано на зрительскую реакцию». См.: Там же. С. 92.

⁷¹ Там же. С. 129.

⁷² Там же. С. 26–31.

...по всей вероятности, исчерпаны внутренние возможности развития этого жанра [картины], и он на наших глазах превратился из «модели мира», чем он был когда-то, в «предмет», который режут, поливают краской, переворачивают лицом к стене, набивают на него все что попало⁷³.

Нельзя не отметить, что эти рассуждения Кабакова в высшей степени созвучны проблематике, заявленной в «Искусстве и объектности» М. Фрида. Инсталляция, по утверждению Кабакова, – это «дочь живописи»⁷⁴, четвертый великий период в истории искусства после периодов главенства фрески, иконы и картины: инсталляция, так же как и традиционная живопись, стремится создать иллюзию пространства, воплощая «полный универсум, полную, завершенную в себе модель мира»⁷⁵. Завершая рассмотрение «О „тотальной“ инсталляции», заметим, что сильное влияние теории инсталляции Кабакова обнаруживает и ряд посвященных инсталляции статей философа Б. Гройса⁷⁶.

Большую ценность с точки зрения истории отечественной инсталляции представляет глава из книги М. Мастерковой-Тупицыной «Авангардное московское искусство 1922–1992» (Moscow Vanguard Art 1922–1992), название которой можно перевести как «Появление инсталляции»⁷⁷. В данном тексте предпринята попытка очертить процесс возникновения инсталляции в неофициальном советском искусстве и проанализированы многие ключевые памятники, подготовившие становление новой практики и, собственно, ставшие ее первыми произведениями: «Дверь» В. Янкилевского, альбомы И. Кабакова, «Рай» В. Комара и А. Меламида, «Окна» И. Чуйкова, квартирные выставки АПТАРТа, первые инсталляции И. Наховой и И. Кабакова. Мастеркова-Тупицына связывает появление новой практики с социальными и культурными условиями существования нонконформистов в 1970–1980-е гг., рассматривая произведения в рамках проблематики входа – выхода – безвыходности, исключенности их авторов из культурного процесса, а также уделяя внимание роли мастерской как места показа и обсуждения работ и альтернативной выставочной площадки. В то же время статья Мастерковой-Тупицыной остается историческим очерком, в котором не ставится цель концептуального или теоретического осмысления инсталляции и, главное, не поднимается вопрос о том, что такое инсталляция, будто бы это представляется автору чем-то самоочевидным – несмотря на то что данный вопрос особенно актуален в связи с тем периодом и материалом, которому посвящен этот текст.

В свете того, что глава из книги Мастерковой-Тупицыной является, возможно, единственным академическим текстом сугубо по истории отечественной инсталляции, при изучении ее исследователю приходится намного более активно обращаться к источникам, чем в случае с западным материалом. В частности, Глава 3 настоящего труда была написана с опорой на широкий ряд документов из Архива Музея современного искусства «Гараж». Помимо этого, нам удалось взять ряд интервью и комментарии у В. Захарова, В. Комара, И. Наховой, Н.

⁷³ Там же. С. 27.

⁷⁴ «В отличие от театра, архитектуры, литературы, выставочного искусства, которые тоже могут претендовать на близкое родство, но на ролях дядей, тетей, двоюродных дядей и т. д.». См.: Кабаков И., Файнберг Дж. О «тотальной» инсталляции. С. 24.

⁷⁵ Там же. С. 40.

⁷⁶ См., напр.: Гройс Б. Политика инсталляции // Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 61–77; Groyes B. Installing Communism // Utopia and Reality. El Lissitzky, Ilya and Emilia Kabakov / Ch. Esche [et al.]. Van Abbemuseum, 2012. P. 5–18.

⁷⁷ Tupitsyn M. The Raison D'Etre of Installation Art. P. 130–165. Несмотря на то что само по себе оригинальное название этой главы – The Raison d'Etre of Installation Art – дословно переводится иначе, чем «Появление инсталляции», с учетом содержания главы и ее места в книге в целом такой перевод показался нам наиболее адекватным. – Прим. авт.

Абалаковой, О. Кулика, А. Монастырского, С. Обуховой, Н. Паниткова⁷⁸, за что мы искренне признательны всем участникам.

⁷⁸ Интервью В. Захарова автору от 21 июля 2020; интервью В. Комара автору от 8 ноября 2020, письма В. Комара автору от 15 ноября 2020, 21 ноября 2020, 23 ноября 2020; интервью И. Наховой автору от 29 июля 2020; письмо Н. Абалаковой автору от 18 июля 2020; письмо О. Кулика автору от 16 марта 2021; письма А. Монастырского автору от 18 и 19 июля 2020; письмо С. Обуховой автору от 6 декабря 2020; письма Н. Паниткова автору от 21 и 22 июля 2020.

Дискурс об инсталляции

Если воспользоваться методом, предложенным для этого датской исследовательницей инсталляции Анне Ринг Петерсен⁷⁹, то выходявшие начиная с 1960-х гг. критические и академические тексты, тексты художников, а также выставки инсталляций и их каталоги можно воспринять как *дискурс* об инсталляции. В своем труде Петерсен пользуется для этого понятиями, сформулированными дискурс-теоретиками Э. Лакло, Ш. Муфф и Н. Фэркло. Опираясь на труд Петерсен, мы применим эту оптику и для избранной нами темы. Поскольку в нашем исследовании мы сосредоточиваемся на процессе *становления* жанра – на ситуации возникновения, «текучести», «неоформленности» нового явления, – именно такой подход позволяет проследить в том числе *дискурсивное* становление инсталляции и выяснить, как дискурс способствовал осмыслению нового жанра и формулированию его характерных черт. Ведь дискурсы, по определению М. Фуко, – это «практики, систематически формирующие те объекты, о которых они говорят»⁸⁰. Это тем более актуально, что инсталляция – крайне распространенная, аморфная и особо многогранная художественная практика, которой трудно дать определение (к чему мы еще вернемся далее).

Возникновение дискурса об инсталляции

Прежде всего, необходимо затронуть собственно проблему *возникновения* дискурса об инсталляции. В связи с этим важно напомнить, что составляло идейный фон этого процесса.

На момент зарождения этого жанра и дискурса о нем – 1950-е и начало 1960-х гг. – приходится триумф живописи абстрактного экспрессионизма и «высокого модернизма». В 1960 г. ведущий американский критик этого периода, апологет абстрактного экспрессионизма К. Гринберг опубликовал текст «Модернистская живопись», в котором развил идеи своих более ранних текстов «Авангард и китч» (1936) и «К новейшему Лаокоону» (1940) и выступил сторонником «чистоты» и самоограничения искусств и четких границ между ними, что, по его мысли, должно было обеспечить эстетическую автономию модернистского искусства. В «Модернистской живописи» Гринберг в наиболее законченном виде изложил свою формалистическую концепцию медиума, согласно которой под медиумом понималась «сфера компетенции» каждого отдельного вида искусства, которую искусства должны были сузить, отказавшись от всего внеположного этой «сфере компетенции» – в первую очередь, от всего присущего медиуму других искусств, – чтобы упрочить свою власть над ней⁸¹. Таким образом, основополагающей чертой модернизма как явления, по мнению Гринберга, была самокритичность⁸². К примеру, медиум живописи был сопряжен для Гринберга, прежде всего, с плоскостью холста, на который нанесены краски⁸³, так как это единственное, что – для Гринберга – отличает живопись от других искусств. Ключевое значение имело и то, что «чистая» живопись, по Гринбергу, должна была стремиться к «чистой оптичности», то есть должна апеллировать только к зрительному восприятию⁸⁴. Высшей точкой развития тенденции к очищению авангардной живописи Гринберг считал искусство абстрактного экспрессионизма.

⁷⁹ См.: Petersen A. R. Installation Art Between Image and Stage. P. 55–89.

⁸⁰ Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. М. Б. Ракова, А. Ю. Серебрянникова, вступ. ст. А. С. Колесников. СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2004. С. 110.

⁸¹ Greenberg C. Modernist Painting // Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas / Eds. C. Harrison, P. Wood. Oxford: Blackwell Publ., 1999. P. 755.

⁸² Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»... С. 156.

⁸³ Greenberg C. Modernist Painting // Art in Theory 1900–2000... P. 756.

⁸⁴ Mitchell W. J. T. There Are No Visual Media // Journal of Visual Culture. 2005. Vol. 4. Issue 2. P. 258. А. В. Рыков называет

Аналогично идеал эстетической автономии, то есть полной независимости от контекста, места показа и внешних условий, был сформулирован в текстах модернистских критиков и по отношению к скульптуре. Уже Д. А. Канвейлер – один из влиятельных галеристов первой половины XX века, известный своими текстами о кубизме, – в работе «Суть скульптуры» 1920 г. писал⁸⁵:

Настоящая круглая скульптура... должна быть такой, чтобы ее можно было поместить куда угодно, чтобы она могла вступить в отношения с любыми другими объектами. <...> Скульптура должна гордо возвышаться в пространстве. Она не должна бояться соседства в поле зрения зрителя с другими объектами. Ее независимое существование должно быть настолько художественно убедительным, чтобы она победоносно возвышалась, несмотря ни на что. *Независимое существование*⁸⁶ – это то, к чему нужно стремиться скульптуре.

Заметим, что иногда можно встретить точку зрения, согласно которой дискурс об инсталляции возникает, *отмежевываясь* от дискурса о скульптуре⁸⁷, что обычно подкрепляется эссе Р. Краусс «Скульптура в расширенном поле» 1978 г.⁸⁸ В этом тексте Краусс стремится описать инсталляционные работы и произведения ленд-арта 1960–1970-х гг., пользуясь структуралистской системой оппозиций «ландшафт – не-ландшафт – архитектура – не-архитектура», что приводит ее к введению трех новых терминов, которые дополняют старое понятие скульптуры: «маркированные места», «конструкция на месте» и «аксиоматические структуры». Не только Краусс, но и некоторые другие авторы 1960–1970-х гг. использовали по отношению к инсталляционному материалу слово «скульптура»⁸⁹. Скульптура, как искусство трехмерных тел, которые при экспонировании тем или иным способом размещаются в пространстве, действительно сближается с инсталляцией. Со скульптурной традицией инсталляцию связывает и минимализм, многие представители которого (например, Р. Моррис⁹⁰, К. Андре) мыслили себя как скульпторы. Исследователь скульптуры А. Поттс обращает внимание и на то, что некоторые черты инсталляции как практики можно обнаружить в скульптуре неоклассицизма, которая, во-первых, рассчитана на постоянное переключение зрительского восприятия от сфокусированного к рассеянному, что может мешать восприятию скульптуры как цельного, «мгновенно схватываемого» объекта; во-вторых, сочетает открытость зрителю, намеренную «самопрезент-

это положение теории Гринберга «сублимацией материала живописи, его развеществлением в пространстве чистого зрения». См.: Рыков А. В. Политика авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 186.

⁸⁵ Kahnweiler D.-H. The Essence of Sculpture // Modern Sculpture Reader / Eds. J. Wood, D. Hulks, A. Potts. Leeds: Henry Moore Institute, 2012. P. 76–77.

⁸⁶ Дуглас Кримп писал о модернистском идеале автономии и противостоящем ему сайт-специфическом искусстве, к которому относится и инсталляция, следующее: «Идеализм модернистского искусства, в котором художественный объект *сам по себе* был наделен четким надысторическим значением, определявшим „безместность“ объекта, его непринадлежность конкретному месту или, точнее, принадлежность не-месту, которым на деле являлся музей – фактический музей и музей как репрезентация институциональной системы циркуляции, также включающей в себя мастерскую художника, коммерческую галерею, дом коллекционера, сад со скульптурами, городские площади, банковское хранилище... Сайт-специфичность противостоит этому идеализму (и разоблачает затемненную идеализмом материальную систему) за счет отказа от циркуляционной мобильности и принадлежности конкретному, *специфичному* месту». См.: Кримп Д. Фотография в эпоху конца модернизма // На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. С. 44.

⁸⁷ См.: Petersen A. R. Installation Art Between Image and Stage. P. 59–61; Бохоров К. Ю. Инсталляция в эпоху постинтернета // Наука телевидения. 2019. № 15.2. С. 172.

⁸⁸ Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. А. Матвеева, науч. ред. В. Мизиано. М.: Художественный журнал, 2003. С. 272–288.

⁸⁹ См., напр.: Anti-Illusion: Procedures/Materials: exh. cat. New York: Whitney Museum of American Art, 1969. 61 p.

⁹⁰ Моррису принадлежит эссе «Настоящее время пространства» (The Present Tense of Space), в котором он рассматривает пространственные работы 1970-х гг. (инсталляции и ленд-арт) в контексте истории скульптуры и архитектуры и синтеза этих искусств. См.: Morris R. The Present Tense of Space // Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993. P. 175–209.

тацию» с ощущением отчужденности; в-третьих, неоклассицистическая скульптура, вкупе с присущими ей приемами экспонирования, особым драматургическим образом выстраивает процесс активного зрительского восприятия⁹¹. Однако, как справедливо отмечает А. Р. Петерсен⁹², слово «скульптура» использовалось в ряде текстов 1960–1970-х гг. по отношению к инсталляции *за неимением лучшего слова*, что осознавали и сами авторы – об этом свидетельствуют попытки назвать инсталляционные произведения «новой» скульптурой, отделив их от «старой» скульптуры.

Мы полагаем, что для становления дискурса об инсталляции – и инсталляции как практики – принципиальное значение имело другое: не кажущаяся близость к скульптуре, но *разрыв* с модернистскими медиумами, прежде всего – с живописью, но и скульптурой как видами искусства, предполагающими создание произведений-объектов, наблюдаемых зрителем со стороны, легко перемещаемых и продаваемых. Тенденция к противопоставлению нового явления – инсталляции – модернистской живописи и скульптуре прослеживается в целом ряде ранних текстов об инсталляции, в которых новая практика называется по-разному – «энвайронментом» (Капроу), «театральным» искусством (Фрид), «искусством, формирующим пространство и среду» (Лихт), «искусством, связанным со средой» (Челант). В свете той роли, которую с самого начала играла в дискурсе об инсталляции критика гринбергианской «чистой оптичности» и «оптически-визуальной монополии» (Челант) – то есть критика того направления развития, которое приняла живопись как наиболее экспериментальное искусство модернизма (Капроу), – необходимо подчеркнуть именно «анти-живописный» характер дискурса об инсталляции. Этим объясняется и критика центральной перспективы, которая встречается в ряде текстов⁹³. Таким образом, действительно можно в какой-то мере говорить о смене парадигмы – от живописной к инсталляционной, о чем пишет в «О „тотальной“ инсталляции» И. Кабаков⁹⁴. В связи с этим метафору «вхождения в картину», которая нередко используется при анализе инсталляции в отечественных текстах⁹⁵, наиболее правильно, на наш взгляд, воспринимать в контексте именно этой смены парадигмы, в контексте отказа от живописи и разрушения ее станковых «оков».

Впрочем, сопоставление с традиционными видами искусства не должно рассматриваться как единственный и решающий фактор, так как определение инсталляции сугубо через понятия скульптуры и живописи приближается к «историцизму», суть которого в том, чтобы «уменьшить эффект новизны и стереть различия» между старым и новым⁹⁶.

Три основных подхода в дискурсе об инсталляции

С точки зрения дискурс-анализа, с точки зрения того, *как* говорится об инсталляции, в истории осмысления этого жанра А. Р. Петерсен предлагает выделять три основные пози-

⁹¹ Potts A. Installation and Sculpture // Oxford Art Journal. 2001. № 24.2. P. 20.

⁹² Petersen A. R. Installation Art Between Image and Stage. P. 59.

⁹³ См.: Bishop C. Installation Art... Особенно: P. 11–13. Кабаков И., Файнберг Дж. О «тотальной» инсталляции. С. 254–255.

⁹⁴ Инсталляция, по утверждению Кабакова, – это «дочь живописи», четвертый великий период в истории искусства после периодов главенства фрески, иконы и картины: инсталляция, так же как и традиционная живопись, стремится создать иллюзию пространства, воплощая «полный универсум, полную, завершенную в себе модель мира» (Кабаков И., Файнберг Дж. О «тотальной» инсталляции. С. 24, 40).

⁹⁵ Обухова С., Орлова М. Живая картина. От «новых диких» к «тотальной инсталляции» // Архив Музея «Гараж», Москва (далее везде – Гараж). Ф. «Художественные проекты». Ед. хр. АРФ-Obukhova-D11528. 50 л. Все сноски на архивные документы даются по описям 2020 года; Бакиштейн И. Проблемы интенсивного художественного пространства // Сборник МАНИ «Комнаты» [1987] // Сборники МАНИ. Вологда: Изд-во Германа Титова, 2011. С. 297–308; Обсуждение «Комнат» И. Наховой // Сборник МАНИ «Комнаты» [1987] // Сборники МАНИ. Вологда: Изд-во Германа Титова, 2011. С. 278–293; Бакиштейн И., Монастырский А. Внутри картины (стенограмма диалога) [11.09.1988] // Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве / И. Бакиштейн. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 284–321.

⁹⁶ Краусс Р. Скульптура в расширенном поле. С. 273–274.

ции: «феноменологическую», «контекстуалистскую» и «перформативную»/«рецептивную»⁹⁷. Это разделение представляется нам весьма удачным. При этом вряд ли можно найти текст, в котором используется только лишь один подход в чистом виде; однако большинство текстов тяготеет к тому или иному направлению в зависимости от оптики анализа инсталляции. Но три этих подхода не образуют три четко сменяющих друг друга «стадии» или «ступени эволюции» в дискурсе об инсталляции, и появление каждой новой позиции не отменяло возможность анализа инсталляции с использованием предшествующего подхода.

Наиболее ранние тексты – «Искусство и объектность» М. Фрида и каталожный текст *Spaces* Дж. Лихт 1960-х гг. – могут быть отнесены к «феноменологическому» подходу. Он был в значительной мере вдохновлен трудами М. Мерло-Понти, переведенными в 1960-х гг. на английский язык, такими как «Феноменология восприятия» (1945 г., английское издание 1962 г.), «Сомнения Сезанна» и «Око и дух» (оба изданы на английском к 1964 г.). В 1960-х гг. влияние феноменологии Мерло-Понти на англо-американский художественный мир было столь велико, что исследователь скульптуры А. Поттс пишет о «феноменологическом повороте» применительно к критике этого десятилетия⁹⁸. Мерло-Понти предложил новое понимание зрения не как действия, самостоятельно производимого бесплотным глазом, но зависимого от тела, которое видит и движется в окружающем его мире: «Мое тело, способное к передвижению, ведет учет видимого мира, причастно ему, именно поэтому я и могу управлять им в среде видимого. С другой стороны, верно также, что видение, зрение зависимо от движения»⁹⁹. Представление о взаимосвязи видящего и видимого, «чувствующего и чувствуемого»¹⁰⁰ было созвучно переосмыслению художественного произведения в минимализме, пост-минимализме и инсталляции: произведение перестало быть изолированным и автономным и стало объектом, пребывающим в одном пространстве со зрителем.

Тем не менее представляется, что ведущие художники 1960-х гг. – Д. Джадд, Р. Моррис, К. Андре, Р. Серра – вряд ли читали тексты Мерло-Понти, несмотря на разительное сходство между направлением их творческого поиска и идеями философа. Непосредственное влияние феноменологии испытали не художники, но критики 1960-х гг. – прежде всего Майкл Фрид и Розалинда Краусс¹⁰¹. Однако речь идет не о непосредственном использовании феноменологических приемов для анализа произведений современного искусства, но об общей феноменологической парадигме, которая предполагает, что зрение и восприятие – это процессы, связанные с телом, а объект и субъект восприятия взаимосвязаны. Именно эта базовая предпосылка определила акценты в анализе инсталляций в текстах Фрида и Лихт.

Характерный для 1960-х гг. интерес к феноменологии Мерло-Понти и к телесному измерению эстетического опыта к концу десятилетия сменился интересом к структурализму и постструктурализму. Как показали феминистские и постструктуралистские теории, субъект восприятия вовсе не является нейтральным, как это предполагалось в философии Мерло-Понти, но имеет гендерную, расовую, социально-экономическую принадлежность¹⁰². Кроме

⁹⁷ Petersen A. R. *Installation Art Between Image and Stage*. P. 75–89.

⁹⁸ Potts A. *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. London and New Haven: Yale University Press, 2000. P. 207–234.

⁹⁹ Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с фр., предисл. и коммент. А. В. Густырь. М.: Искусство, 1992. С. 13.

¹⁰⁰ Мерло-Понти писал: «Поскольку мое тело видимо и находится в движении, оно принадлежит к числу вещей, оказывается одной из них, обладает такой же внутренней связностью и, как и другие вещи, вплетено в мировую ткань. Однако поскольку оно само видит и само движется, оно образует из других вещей сферу вокруг себя, так что они становятся его дополнением или продолжением. Вещи теперь уже инкрустированы в плоть моего тела, составляют часть его полного определения, и весь мир скроен из той же ткани, что и оно» (Мерло-Понти М. Око и дух. С. 15).

¹⁰¹ Potts A. *The Sculptural Imagination...* P. 207–210.

¹⁰² К примеру, Джудит Батлер писала: «Концепция субъекта у Мерло-Понти проблематична, так как субъект у него абстрактен и анонимен, как будто описываемый Мерло-Понти субъект универсален... Предполагается, что этот лишенный гендера субъект воплощает в себе все гендеры. С одной стороны, эта предпосылка не учитывает, что гендер является важ-

того, феноменология ассоциировалась на рубеже 1960–1970-х гг. с аполитической либеральной позицией¹⁰³, что казалось несовременным на фоне подъема социальной и институциональной критики в искусстве этого периода. Это отразилось и на том, какой вектор приняло осмысление инсталляции. В рамках постструктуралистской парадигмы возникает вторая позиция дискурса об инсталляции – «контекстуалистская», важнейшими текстами которой являются «Внутри белого куба. Идеология галерейного пространства» Б. О’Догерти (1976) и «Среда/искусство: от футуризма до боди-арта» Дж. Челанта (1977). Так, внимание к «обрамлению» и окружению художественного произведения («раме, постаменту, стенам, полу, месту расположения», как писал Челант), его внешним условиям бытования и связям с тем, что внеположно ему, можно соотнести со связью эргона и парергона – понятиями философии Ж. Деррида. Парергон,

не являясь ни произведением (эргон), не стоя ни вне его, ни внутри, ни снаружи, ни над, ни под <...> смешивает любые оппозиции, но не остается неопределенным, открывая дорогу произведению. Он не просто окружает его. Он устанавливает инстанции рамы, названия, подписи, легенды и т. д...¹⁰⁴

Таким образом, парергон является не частью произведения, но внешним дополнением, которое существенно влияет на «внутреннее» в произведении, что особенно характерно для инсталляции как практики. Помимо этого, отметим, что центральной фигурой для понимания инсталляции в работах контекстуалистского направления (особенно у О’Догерти) выступает М. Дюшан: инсталляция воспринимается как постдюшановская практика, как пространственная форма реди-мейда (*spatialization of the ready-made*)¹⁰⁵, которая «инсталлирует все то, что обычно циркулирует в нашей цивилизации: объекты, тексты, фильмы и т. п.»¹⁰⁶. Соответственно, согласно этому подходу, на первый план в проблемном поле инсталляции выходит проблема границы между искусством и не-искусством.

Как отмечает Э. Фишер-Лихте, представление о культуре как тексте, характерное для постструктуралистской философии, в 1990-х гг. сменилось новой парадигмой, которую можно было бы обозначить следующим образом: «культура как перформанс». Если в модели «культура как текст» культура и различные ее явления понимались как знаковые структуры или системы, которые можно было интерпретировать, используя лингвистические и семиотические модели текстуального анализа, то в модели «культура как перформанс» акцент сместился на *действия, процессы* производства, создания, делания, процессы обмена и трансформации, а также на культурные *события*, которые появляются в результате этих процессов¹⁰⁷. Соответственно, в фокусе внимания оказывается не коммуникативная функция текста или произведения, но процесс участия, получения опыта и взаимодействия с ним. Именно эта оптика применяется в ключевых трудах по инсталляции 2000-х гг.: монографиях «Эстетика инсталляции» Ю. Ребентиш и «Инсталляция: критическая история» К. Бишоп, которые относятся

ной категорией для описания телесного опыта. С другой стороны, описываемый Мерло-Понти субъект напоминает мужской субъект как культурный конструкт, он утверждает мужскую идентичность в качестве модели человеческого субъекта и тем самым обесценивает не гендер, но женщин» (*Butler J. Sexual Ideology and Phenomenological Description: A Feminist Critique of Merleau-Ponty's «Phenomenology of Perception» // The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy / Eds. J. Allen, I. M. Young. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989. P. 98.*

¹⁰³ Potts A. The Sculptural Imagination... P. 210–211.

¹⁰⁴ Деррида Ж. Правда в живописи // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Отв. ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 315–316.

¹⁰⁵ Buchloh B. H.-D. Detritus and Decrepitude: The Sculpture of Thomas Hirschhorn // Oxford Art Journal. 2001. Vol. 24. № 2. P. 46.

¹⁰⁶ Гройс Б. Политика инсталляции. С. 65.

¹⁰⁷ Fischer-Lichte E. From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany // Theatre Research International. 1999. Vol. 24. № 2. P. 168.

к третьему направлению дискурса об инсталляции – «*рецептивному*» или, собственно, «*перформативному*».

Таким образом, дискурс об инсталляции развивался параллельно и в некотором роде синхронно с основными тенденциями в философии и гуманитарной мысли XX века, следуя трем ее главным «поворотам»: феноменологическому, лингвистическому и перформативному.

Проблема определения инсталляции

Помимо прочего, при анализе текстов об инсталляции обращает на себя внимание еще один аспект, главная проблема любого исследования инсталляции – проблема определения, очерчивания границ этого явления, обусловленная характером и обширностью художественного материала. Определение инсталляции вырабатывается в каждом новом труде исходя из поставленных целей и задач и отражает исследовательскую оптику авторов. В настоящем разделе мы рассмотрим проблему определения и некоторые пути ее решения, намеченные в наиболее важных трудах по инсталляции: работах де Оливейры, Райсс, Бишоп, Ребентиш, Петерсен, Садерберг и других исследователей.

Тезис о том, что инсталляция трудно поддается определению или даже в принципе ускользает от любых устойчивых категорий¹⁰⁸, сам по себе стал в литературе совершенно расхожим. Характерно, что даже труд «О „тотальной“ инсталляции» И. Кабакова, одного из главных художников, работающих с инсталляцией, причем художника-теоретика, открывается фразами: «Исчерпывающий ответ на то, что такое инсталляция, я дать не могу. Я в сущности не знаю, что такое инсталляция, хотя занимаюсь ею уже много лет с огромным энтузиазмом и увлечением»¹⁰⁹. Действительно, большинство авторов признают, что исчерпывающую и окончательную дефиницию выработать невозможно. Майкл Арчер определяет инсталляцию как «такой тип художественного производства, который концентрируется не на одном объекте, а на отношениях между множеством элементов или на взаимодействии между вещами и их контекстом»¹¹⁰. К примеру, инсталляция американского художника Уолтера де Мариа «Серия 5-7-9» (The 5-7-9 Series) состоит из 27 элементов, каждый из которых представляет собой три стальных бруска, укрепленных на гранитной подставке. Все бруски имеют пять, семь или девять граней и сгруппированы всеми возможными способами: один ряд инсталляции состоит из «базовых» комбинаций (5-7-9, 5-9-7 и т. д.), второй – из «симметричных» (5-7-5, 5-9-5 и т. д.), третий – из «асимметричных» (5-5-7, 5-5-9 и т. д.). Каждый элемент этой инсталляции не является самостоятельной скульптурой, и зритель может оценить математическую и геометрическую вариативность отдельных частей только при соотнесении с остальными, что происходит при движении сквозь их ряды.

Джули Райсс замечает:

Инсталляция может быть абстрактной или что-то изображать, она может иметь четкую драматургию или предоставлять зрителю свободу. В инсталляцию могут включаться какие-либо предметы, а может не быть никаких предметов вообще¹¹¹.

При этом в инсталляции возникают «взаимоотношения между зрителем и произведением, произведением и пространством, пространством и зрителем». Создавая инсталляцию, художник работает с пространством отведенного ему помещения – пространством достаточно большим, чтобы в него можно было войти, – как с «единой ситуацией». Присутствие зрителя, пишет Райсс, в некотором смысле является необходимым для «завершения» инсталляции¹¹². Клэр Бишоп дает следующую дефиницию:

¹⁰⁸ См.: *Petersen A. R. Installation Art Between Image and Stage*. P. 64; *Suderburg E. Introduction: On Installation and Site-Specificity*. P. 2; *Bishop C. Installation Art...* P. 6; *Rebentisch J. Aesthetics of Installation Art*. P. 14; *Pugliese M. A Medium in Evolution: A Critical History of Installations // Ephemeral Monuments...* P. 23; *Installation Art*. P. 7.

¹⁰⁹ Кабаков И., *Файнберг Дж.* О «тотальной» инсталляции. С. 18.

¹¹⁰ *Installation Art*. P. 8.

¹¹¹ *Reiss J. H. From Margin to Center...* P. xii–xiii.

¹¹² *Ibid.*

Инсталляция – это произведение, в которое зритель может войти физически и которое часто описывается как «театральное», «погружающее в себя» (immersive) или «создающее особенный опыт» (experiential)¹¹³.

Для характеристики инсталляции часто употребляются такие понятия, как «интермедальность», «гибридность»¹¹⁴ или «mixed media»¹¹⁵. По замечанию Эллен Хэнди, «представление о том, что устоявшиеся категории неприменимы к инсталляции, неотъемлемо для этого вида искусства»¹¹⁶. В связи с этим проблематичным представляется применение к инсталляции таких распространенных категорий, как жанр и медиум, как в области искусствознания, так и в media studies¹¹⁷. В литературе по инсталляции встречаются оба термина, и многие авторы используют понятия «жанр»¹¹⁸ или «медиум»¹¹⁹ по отношению к инсталляции без оговорок, не комментируя проблематичность такого словоупотребления. С чем связана эта проблематичность? Прежде всего, она обусловлена тем контекстом, в котором исторически возникла инсталляция в западном искусстве. Как уже отмечалось, почву для становления инсталляции подготовили новые течения и виды искусства 1960-х годов – минимализм, энвайронмент, хеп-пенинг, ассамбляж, – которые появились как реакция на формалистический «высокий модернизм» и в которых декларировалась смерть старых искусств и отказ от разделения на медиумы и жанры. Именно эти импульсы сформировали инсталляцию как художественную практику в момент ее становления. Соответственно, понятия «медиум» и «жанр» несут ассоциации с явлениями, противодействие которым и способствовало возникновению инсталляции.

«Медиум»

Обратимся вначале к понятию медиума. В критике и теории искусства под медиумом обычно подразумевается отдельный вид искусства, такой как живопись, скульптура, архитектура, фотография, литература и т. д.¹²⁰ Неоднозначность в применении термина «медиум» к инсталляции связана с тем, что в искусствознании этот термин до сих пор несет ассоциации с некогда влиятельной формалистической концепцией медиума, которая была предложена американским критиком Клементом Гринбергом и которую мы рассматривали выше. Неудивительно, что инсталляция, зародившаяся как реакция на «высокий модернизм», апологетом которого был Гринберг, противится медиум-специфичному подходу и не является медиумом с модернистской формалистической точки зрения. Вероятно, именно это имеют в виду исследователи, когда утверждают, что попытки определить инсталляцию только с помощью понятия «медиум» обречены на провал¹²¹. Инсталляции могут быть созданы из любых материалов и иметь различное пространственное устройство, а также могут включать в себя произведения, казалось бы, других медиумов: живопись, музыку, скульптуры, тексты, – которые оказываются

¹¹³ Bishop C. Installation Art... P. 6.

¹¹⁴ Ferriani B., Pugliese M. Preface: Ephemeral Monuments: The History and Conservation of Installations // Ephemeral Monuments... P. 9; Suderburg E. Introduction: On Installation and Site-Specificity. P. 2; Petersen A. R. Installation Art Between Image and Stage. P. 384; Installation Art. P. 7.

¹¹⁵ Rebutisch J. Aesthetics of Installation Art. P. 14.

¹¹⁶ Цит. по: Petersen A. R. Installation Art Between Image and Stage. P. 64.

¹¹⁷ Clüver C. Intermediality and Interart Studies // Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality / Eds. J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn & H. Führer. Lund: Intermedia Press, 2007. P. 31.

¹¹⁸ Reiss J. H. From Margin to Center...

¹¹⁹ Suderburg E. Introduction: On Installation and Site-Specificity. P. 1–22; Pugliese M. A Medium in Evolution... P. 22–91.

¹²⁰ Ryan M.-L. Introduction // Narrative Across Media: The Languages of Storytelling / Ed. M.-L. Ryan. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. P. 15; Bruhn J. On the Borders of Poetry and Art // The Borders of Europe. Hegemony, Aesthetics and Border Poetics / Eds. H. V. Holm, S. Lægheid, T. Skorgen. Aarhus: Aarhus University Press, 2012. P. 217.

¹²¹ De Oliveira N., Oxley N., Petry M. Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses. London: Thames & Hudson, 2003. P. 14.

подчинены общему строю инсталляции. Инсталляция воздействует на разные каналы восприятия, давая пищу не только для зрения, но и для телесного освоения своего пространства, и для слуха, осязания, обоняния и пр. Кроме того, концепция медиума у Гринберга и у Майкла Фрида неразрывно связана с их представлением о существовании «чистых» искусств – живописи, скульптуры и т. д. – с четкими границами между ними, в то время как инсталляция, как и минимализм, ассамбляж, энвайронмент, хеппенинг, относится к интермедийальным явлениям¹²². В свете распространения этих новых направлений в искусстве начиная с 1960-х годов гринбергианские представления о «чистоте медиума» и «чистой оптической» утратили лидирующие позиции в арт-критике и теории. Как пишет У. Дж. Т. Митчелл, «с точки зрения истории искусства после наступления постмодернизма стало ясно, что события последних пятидесяти лет решительно развенчали любую иллюзию чисто визуального искусства. Инсталляции, произведения, созданные в смешанной технике, перформанс, концептуализм, сайт-специфичное искусство, минимализм, а также столь часто упоминаемый возврат к картине превратили чистую оптическую призму, стремительно удаляющийся от нас в зеркале заднего вида»¹²³.

«Интермедийальность»

В связи с этим необходимо сделать небольшое отступление по поводу широко употребляемого по отношению к инсталляции понятия интермедийальности. Это понятие, столь актуальное в период становления жанра, в последние годы подверглось определенной критике. Дело в том, что слово *intermedium* использовалось в 1960-х гг. для описания искусства, которое порывало с «чистыми» модернистскими медиумами, то есть с господствовавшей на тот момент парадигмой. В этой связи одним из важнейших источников является текст *Intermedia*, написанный в 1965 году участником движения «Флюксус» Диком Хиггинсом¹²⁴. В эссе Хиггинса утверждается, что лучшие современные работы создаются «между медиумами». По мнению Хиггинса, разделение на отдельные медиумы возникло в эпоху Ренессанса, что соответствовало феодальному социальному мышлению этого периода и существовавшему разделению на сословия¹²⁵. Хиггинс выражает уверенность в скором установлении бесклассового общества, то есть общества, в котором совершенно неуместно любое жесткое разделение на категории, что должно найти отражение и в искусстве. Картины представляются Хиггинсу «дорогими, сделанными вручную объектами, предназначенными для украшения домов состоятельных людей»¹²⁶ и, что важно, не позволяющими зрителю вести с ними диалог и взаимодействовать. Хиггинс язвительно отзывается об институциональных механизмах продажи «чистой» живописи – совместной работе критиков, кураторов, галерей. Он замечает с иронией, что живопись (как наиболее важный модернистский медиум) занимает позицию «государство – это я», которая, тем не менее, скоро сменится ситуацией «после нас хоть потоп», и, если бы деятели мира «Высокого искусства» были лучше осведомлены, они бы поняли, что потоп уже начался.

¹²² Higgins D., Higgins H. *Intermedia*. P. 49–54; Fried M. *Art and Objecthood*. P. 170.

¹²³ Mitchell W. J. T. *There Are No Visual Media*. P. 260.

¹²⁴ Higgins D., Higgins H. *Intermedia*. P. 49–54.

¹²⁵ Несмотря на то что это утверждение выглядит спорным с точки зрения *media studies*, так как в ренессансном искусстве в целом сохранялась горациевская идея *ut pictura poesis*, а радикальный разрыв с ней произошел в XVIII веке в труде Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», мысль Хиггинса интересует нас постольку, поскольку он, как представитель поколения 1960-х гг., декларирует разрыв со всей многовековой художественной системой, основанной на более или менее четких границах отдельных искусств. Об идее *ut pictura poesis* в этом контексте см.: Bruhn J. *On the Borders of Poetry and Art*. P. 217–230.

¹²⁶ Higgins D., Higgins H. *Intermedia*. P. 49.

Так на смену логике разделения и разграничивания приходит логика «потопа», потока (Fluxus), неразрывности и связности¹²⁷, проявляющая себя в различных практиках и направлениях искусства, которые Хиггинс называет интермедийными (intermedia). Хиггинс определяет область интермедийного как неизведанную территорию, которая располагается между известными медиумами, не регулируется правилами и которую легче определить исходя из того, чем она не является, чем через то, чем она является. В одной из более поздних публикаций Хиггинс дополнил текст 1965 г. схемой, на которой свел воедино интермедийные явления 1960-х: конкретную поэзию, концептуальное искусство, хеппенинг, перформанс, собственно «Флюксус» и другие¹²⁸.

Однако, как было сказано, с 1960-х гг. понятие медиума было серьезно переосмыслено, и гринбергианские представления о специфичных медиумах и «чистой оптичности» оказались устаревшими, в первую очередь благодаря повсеместному распространению интермедийных практик. В современных media studies утвердилось мнение, что не существует «чистых» художественных медиумов, которые апеллируют лишь к одному каналу восприятия, но все медиумы в определенной степени «смешанные», то есть задействуют несколько каналов восприятия¹²⁹. В связи с этим понятие интермедийности, в самой этимологии которого заложено представление о старой парадигме, об интермедийных феноменах, существующих между четкими границами чистых медиумов, может показаться анахроническим¹³⁰. Тем не менее, признавая некоторую неоднозначность использования этого термина для характеристики современного материала начала XXI века, мы в дальнейшем будем использовать понятие «интермедийность», так как в настоящем исследовании мы сосредоточиваемся именно на процессе становления инсталляции как практики в 1960–1970-х гг., а для этого периода понятие интермедийности играет ключевую роль. Кроме того, это понятие представляется удачным, так как указывает на то, что инсталляция, с одной стороны, отмежевывается от живописи, скульптуры, «чистых» модернистских медиумов, а с другой стороны, может свободно заимствовать материалы и приемы любых других медиа или приближаться к границе между искусством и не-искусством. Это довольно точно характеризует инсталляцию как практику, которой весьма трудно дать независимое качественное определение, в результате чего она зачастую определяется через *что-то другое*.

Несмотря на произошедшее переосмысление понятия «медиум», представление о том, что оно подразумевает некую общую материальную основу произведений, относящихся к одному виду искусства, по-прежнему актуально¹³¹. Так как сами элементы инсталляции могут состоять из любых материалов, философ Борис Гройс выдвинул предположение, что медийной основой инсталляции следует считать пространство, которое разворачивается между ее элементами:

Физической основой медиума инсталляции является само пространство. Данное обстоятельство не означает тем не менее имматериальности инсталляции. Напротив, инсталляция материальна *par excellence* в силу своих физических характеристик: протяженность в пространстве является главным признаком материальности¹³².

¹²⁷ Ibid. P. 50.

¹²⁸ Higgins D., Higgins H. Intermedia. P. 50.

¹²⁹ Mitchell W. J. T. There Are No Visual Media. P. 257–266; Bruhn J. On the Borders of Poetry and Art. P. 227.

¹³⁰ Rosler M. Installed In The Place Of The Public // Oxford Art Journal. 2001. № 24.2. P. 59.

¹³¹ Ryan M.-L. Introduction. P. 15–19.

¹³² Гройс Б. Политика инсталляции. С. 65.

Выдвинутый Гройсом тезис находится в русле неоднократно высказывавшихся наблюдений о том, что пространство является главным пластическим материалом инсталляции¹³³. Позиция Гройса представляется продуктивной, так как она исключает возможность узкого, специфического понимания медиума как связанного лишь с одним каналом восприятия, — понимания, которое делает определение инсталляции через понятие «медиум» невозможным.

«Жанр»

Далее, нам бы хотелось обратиться к анализу понятия «жанр». Аналогично использование этого термина по отношению к инсталляции может вызвать нежелательные ассоциации с традиционным его значением, например, в живописи. Как известно, иерархия жанров появляется в XVII веке во Французской академии, и в тот же период в Голландии возникает художественный рынок, с чем связана специализация мастеров по жанрам. И в том и в другом случае основой жанровой классификации — историческая живопись, портрет, жанровая сцена, пейзаж, натюрморт — становится сюжет: то, что изображено. Однако, во-первых, этот принцип неприменим к тем видам и направлениям искусства XX–XXI веков, которые переносят акцент с репрезентации на «презентацию», стремясь не изображать (*represent*) пространство, фигуры, цвет, свет и т. д., но напрямую представлять (*present*) все это зрителю. Во-вторых, в западном искусствознании существует критика понятия жанра именно из-за того, что оно подразумевает неизменный набор сущностных черт, имманентных каждому жанру¹³⁴. Тем не менее изучение инсталляции может принимать и форму жанрового анализа, при условии переосмысления понятия жанра, как показала в своем труде А. Р. Петерсен. Она предлагает воспринимать жанры как конвенциональные явления, обусловленные социокультурными правилами или традициями, которые подвержены изменению¹³⁵. Таким образом, анализ инсталляции как жанра может подразумевать выявление общего в стратегиях, средствах и композиционных принципах, которые использовались и используются художниками начиная с момента появления инсталляции в мировом искусстве и до сих пор, но не поиск вечных и неизменных жанровых черт. Анне Ринг Петерсен выделяет три главные особенности инсталляции как жанра. Во-первых, инсталляции актуализируют, активно задействуют пространство и контекст. Прежде всего, речь идет о пространственных характеристиках помещения, в котором инсталляция выставлена и с которым непосредственно работает художник. Кроме этого, так как чаще всего инсталляция существует столько, сколько длится выставка (если это не работа из постоянной экспозиции музея), она чувствительна к контексту, в котором выставлена и в котором в целом существует искусство: существенное значение приобретают отношения между работой и конкретным пространством, местом и временем ее экспонирования. Иными словами, речь идет о сайт-специфичности инсталляции. Во-вторых, помимо пространственного аспекта, инсталляции обладают временным качеством, «длительностью» в терминологии М. Фрида: инсталляцию физически невозможно охватить взглядом во всей полноте и с одной точки обзора. Третья особенность инсталляции для Петерсен заключается в том, что художественное пространство в ней одновременно является и пространством зрителя, который физически оказывается внутри работы. Это отличается от модели восприятия скульптуры и живописи, которые зритель воспринимает со стороны и художественное пространство которых зачастую отделено от окружающего пространства постаментом или рамой. Инсталляция заостряет внимание на телесном, а

¹³³ *Licht J. Spaces: exh. cat. N. p.; Petersen A. R. Installation Art Between Image and Stage. P. 72–73.*

¹³⁴ *Petersen A. R. Installation Art Between Image and Stage. P. 33.*

¹³⁵ *Ibid.*

не только зрительном восприятии своего пространства, что, вслед за Петерсен, можно назвать феноменологическим аспектом инсталляции¹³⁶.

Предложенная Петерсен дефиниция достаточно гибка и не является традиционным узким определением, которое сводит жанр к нескольким неизменным тематическим свойствам. Однако нерешенной остается другая важнейшая проблема, связанная с жанром, – проблема классификационная, таксономическая. Традиционное представление о жанре всегда предполагает указание на целое, то есть на то искусство (вид искусства, медиум), частью которого является жанр: можно говорить о жанре *чего-то* – живописи, скульптуры. Но жанром *чего* может являться инсталляция? Если она является жанром современного искусства, то как соотносить это с тем, что ее можно назвать и медиумом современного искусства, как было показано выше?

В целом представляется, что с изложенными оговорками можно использовать и термин «медиум», и термин «жанр», что принято и в настоящем исследовании. На данном этапе вряд ли возможно однозначно разрешить проблему применения этих терминов к инсталляции. Как замечает британский философ Питер Осборн, «проблема категоризации... это вполне реальная – иными словами, актуальная, нерешенная – критическая проблема. Во многом она и является главной проблемой современной арт-критики»¹³⁷.

«Практика»

Следует отметить, что, помимо терминов «медиум» и «жанр», по отношению к инсталляции употребляется и более удачное понятие – «практика»¹³⁸. Это слово появляется в литературе довольно рано, например, в заголовке статьи Роузли Голдберг «Пространство как практика» (*Space as Praxis*) 1975 года¹³⁹. Понятие «практика» 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. Одним из лучших примеров этому, на наш взгляд, служит серия масштабных сайт-специфичных инсталляций Кристо и Жанны-Клод, для которых они упаковывали архитектурные объекты: Музей современного искусства Чикаго, здание Рейхстага и многие другие. Работа над подобным проектом могла занимать годы: Кристо и Жанна-Клод создавали подготовительные рисунки, которые затем продавали, чтобы получить деньги на дальнейшую работу, которая состояла в немалой степени из преодоления бюрократических препятствий: художникам приходилось договариваться с пожарными инспекторами, согласовывать проект с городскими властями и комитетами по градостроительству¹⁴⁰. Так, для того чтобы согласовать упаковку здания Рейхстага, понадобилось 24 года и переговоры с шестью президентами¹⁴¹. Как метко заметил критик Брайан О'Догерти, Кристо и Жанна-Клод подвергают пародии корпоративную структуру:

Пишутся планы, заказываются экологические экспертизы, приглашаются к дискуссии противники... Затем наступает черед монтажа, порой

¹³⁶ Petersen A. R. *Installation Art Between Image and Stage*. P. 41–45.

¹³⁷ Osborne P. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London, New York: Verso, 2013. P. 102.

¹³⁸ *Installation Art*. P. 7.

¹³⁹ Goldberg R. *Space as Praxis*. P. 50–63.

¹⁴⁰ О'Догерти Б. Внутри белого куба... С. 128–29; *Installation Art*. P. 36–37.

¹⁴¹ Wainwright O. *How We Made the Wrapped Reichstag* // *The Guardian*. 2017. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/feb/07/how-we-made-the-wrapped-reichstag-berlin-christo-and-jeanne-claude-interview> (Accessed 24.12.2019).

обнаруживающего некомпетентность подрядчиков и пробуксовку всякого рода американских ноу-хау. Наконец, работа закончена и ждет скорой разборки¹⁴².

Все упакованные объекты просуществовали в таком виде не более нескольких недель, а затем вернулись 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.

Ю. Ребентиш в «Эстетике инсталляции» решает проблему определения инсталляции, принципиально отказываясь от него. Это обосновано тем, что возникновение новых художественных практик и в первую очередь инсталляции привело к переосмыслению понятия эстетической автономии и искусства в целом, в результате чего акцент переместился от художественного объекта к процессу эстетического опыта. Именно из-за этого «антиобъективистского», как называет его Ребентиш, качества инсталляции ее очень трудно определить исходя из свойств произведений искусства, объединяемых под термином «инсталляция»¹⁴³. Однако труд Ребентиш, при всей важности выводов, которые достигнуты автором, порождает новые методологические проблемы: из-за отсутствия определения инсталляции трудно сказать, по отношению к какому именно материалу разворачивается аргументация автора – например, включает ли Ребентиш в понятие инсталляции смежные практики, такие как ленд-арт, медиа-инсталляция, паблик-арт. Более того, неясно, как данный труд соотносится с уже существующей искусствоведческой и музейной практикой названия работ определенного рода «инсталляциями».

Стоит признать, что вопрос о том, *существует ли вообще инсталляция как единый жанр*, действительно вполне может быть поставлен ввиду огромного количества стратегий, которые допускает инсталляция, и ее многообразия. Та совокупность, что мы называем инсталляцией, предстает перед нами «не как закрытая и избыточная целостность значения, но как лакунарная и раздробленная фигура»¹⁴⁴, и, пытаясь анализировать ее, мы сталкиваемся не с монолитностью, но, если воспользоваться словом М. Фуко, с *рассеиванием*. Однако оговоримся, что наша цель – поиск тех критериев и оснований, которые все же позволяют говорить об инсталляции как о некоем жанре, или медиуме, или практике, пусть и крайне многоликой. В свою очередь, теоретически возможен и противоположный взгляд, согласно которому то, что мы называем инсталляцией, распадется на мириады индивидуальных произведений и стратегий, достигнув состояния атомарной «абсолютной индивидуации»¹⁴⁵. Иными словами, все дело в том, направлена ли наша оптика на выявление «общих тенденций» или «индивидуальных особенностей»¹⁴⁶.

¹⁴² О'Догерти Б. Внутри белого куба... С. 132.

¹⁴³ Rebentisch J. Aesthetics of Installation Art. P. 14.

¹⁴⁴ Фуко М. Археология знания. С. 237.

¹⁴⁵ Osborne P. Anywhere or Not at All... P. 84–85.

¹⁴⁶ Уместно привести здесь фрагмент интервью с художником и куратором О. Куликом, занимавшим в начале 1990-х гг. должность «экспозиционера» галереи «Риджина» (ныне Ovcharenko), где в 1992 г. прошел фестиваль инсталляций «Анималистские проекты». Отвечая на вопрос автора, Кулик так прокомментировал тему «смерти» инсталляции, которая возникла в обсуждении этого фестиваля: «Вообще, любое жанровое деление искусства оказалось старомодным, так как оно описывало тенденции без учета индивидуальных особенностей. А в 1990-е особенно ярко наметился процесс куда интереснее – индивидуализация. Художники стали использовать совершенно традиционные техники (живопись (Катарина Гросс), скульптура (Херст, Гормли, Павел Альтхамер)) для выражения своей личной позиции, что и есть самое интересное. Индивидуальная стратегия художника, странным боком вписываясь в общие тенденции, и для рынка, и для дискуссии может быть гораздо интереснее, чем общие тенденции» (Письмо О. Кулика автору от 16 марта 2021).

Итоги: Основные понятия. Определение инсталляции

Можно заключить, что во всех трудах, в которых освещается проблема определения инсталляции – независимо от того, используются ли категории жанра или медиума или же вовсе декларируется отказ от формулировки определения, – находит отражение определенный ряд характеристик, которые связываются с инсталляцией, исходя из контекста ее появления в мировом искусстве и истории развития до сегодняшнего дня:

1) «театральность» (термин М. Фрида):

- а) учет реальных условий, в которых зритель встречается с произведением (произведение как целостная «ситуация», которая включает в себя ряд факторов – сам художественный объект, пространство, свет, а также зрителя и его тело);
- б) нарочитая сценическая «выставленность» перед зрителем;
- с) не-автономность в противовес якобы автономному модернистскому произведению искусства, принципиальное существование *для зрителя*;

2) интермедиальность:

- а) способность интегрировать любые материалы и медиумы, переход границ между медиумами;
- б) критика модернистских «чистых» медиумов;
- с) сочетание пространственно-пластического и процессуального, темпорального аспекта;
- д) проблематизация границы между искусством и жизнью;

3) антиобъектный характер инсталляции как «разомкнутого» произведения, открытого связям с внешними условиями (контекстом), что в литературе часто называется «активацией пространства»;

4) сайт-специфичность;

5) институциональная критика:

- а) постстудийный характер инсталляции;
- б) перераспределение прерогатив от куратора к художнику при создании инсталляции на музейной площадке;
- с) критика экспозиционных конвенций и белого куба;

6) мультисенсорность;

7) эфемерность.

Таким образом, инсталляция – это постмодернистская интермедиальная 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. Представляется, что именно пространство является медиальной основой инсталляции. В остальном инсталляция может быть создана из любых материалов и иметь различное внутреннее устройство. Инсталляция мультисенсорна: ключевую роль в ней играет телесное восприятие пространства, и, помимо зрения, она дает пищу слуху, осязанию, обонянию и т. д. Инсталляция «театральна»: для нее больше, чем для традиционных искусств, роль играет присутствие зрителя, который физически оказывается в пространстве произведения, выстраивает смысловые связи между ее элементами в акте интерпретации и таким образом «завершает» инсталляцию. Кроме того,

инсталляция не сводится к изолированному произведению, но представляет собой тип художественного производства, который включает в себя конкретную инсталляцию, процесс ее создания и акт экспонирования ее на выставке, что соотносится с этимологией и историей термина *installation* – «установка» [чего-либо куда-либо] – и говорит о сайт-специфичности инсталляции, а также о ее институционально-критическом потенциале. 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.

Исходя из этого, произведение инсталляции имеет антиобъектный, разомкнутый характер; произведение заключается прежде всего в самой ситуации «выставленности», показа, демонстрации, «вынесенных наружу» отношений. Эту сущностную для инсталляции черту точно сформулировал И. Кабаков:

Эта фальшь, эта искусственность и не должна быть преодолена, она должна быть полностью сохранена в тотальной инсталляции, зритель и не должен забывать, что перед ним обман и все сделано «понарошку», специально, чтобы лишь создать впечатление¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Кабаков И., Файнберг Дж. О «тотальной» инсталляции. С. 22.

Проблема исторического изучения инсталляции как эфемерной практики

В связи с тем, что непосредственное взаимодействие зрителя с произведениями инсталляции играет огромную роль, историческое изучение «эфемерного жанра» представляет собой определенную проблему. Большинство наиболее важных произведений 1960–1970-х гг. оказались уничтожены: как отмечал Дж. Дайн, когда его выставка в одной из галерей закрылась, он просто выбросил большую часть экспозиции, и так в 1960-е гг. поступали почти все художники, работавшие с энвайронментом¹⁴⁸. И сегодня после завершения выставки инсталляции либо выбрасываются, либо остаются храниться в разобранном виде, что существенно затрудняет их исследование. Именно поэтому некоторые авторы в своих трудах по инсталляции рассматривают только тот материал, который им довелось видеть лично: так, труды Дж. Райсс и А. Р. Петерсен ориентированы на произведения и проекты, которые выставлялись в нью-йоркских и скандинавских институциях. Посмотреть вживую ключевые произведения «предыстории» и истории инсталляции физически невозможно, однако следует заметить, что инсталляция – далеко не единственная практика, при изучении которой историк искусства сталкивается с подобной ситуацией. То же относится и к другим нематериальным практикам – перформансу, хеппенингу, – а также к иному эфемерному историческому материалу: временным постройкам и конструкциям, проектам монументального праздничного оформления, просто утраченным памятникам.

Дж. Райсс выделяет несколько основных источников сведений, позволяющих реконструировать и изучать произведения инсталляции.

1. *Фотографии инсталляций*. Роль фотографии в изучении инсталляции предстает неоднозначной. С одной стороны, неоднократно высказывалось мнение, что механизм и принципы фотографии очень плохо подходят для документации инсталляционных работ. В частности, по этой причине Ю. Ребеншиш в своем почти трехсотстраничном труде не использует ни одной фотографии. Фотография ассоциируется с монокулярным изображением, «монополией глаза», центральной перспективой¹⁴⁹, от которой стремились дистанцироваться художники в 1960–1970-х гг. Р. Моррис пишет о том, что пространственные работы 1970-х гг. 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 в фотографии в плоское статичное изображение¹⁵⁰. Кроме этого, в реальности зритель никогда не может охватить все пространство инсталляции с одной точки, в то время как фотодокументация имеет противоположную цель – передать впечатление от работы в ее целостности, что приводит к использованию широкоугольных объективов и появлению снимков с большими искажениями. Более того, инсталляция как практика, в которой особую силу имеет аспект «презентации», реального присутствия зрителя, оказываясь опосредованной фотографией, переходит таким образом в область чего-то, что находится в прошлом, не здесь и не сейчас. С другой стороны, именно благодаря фотографии – которая, очевидно, служит в данном случае лишь документацией, а не репродукцией – многие нематериальные практики 1960–1970-х гг. сохранились для истории искусства, а их фотодокументация попала в музейные коллекции. Можно заключить, что двухмерный снимок инсталляции не передает объективно трехмерный оригинал, однако при условии критического отношения к фотодокументации и

¹⁴⁸ Reiss J. H. From Margin to Center... P. 21.

¹⁴⁹ См.: Petersen A. R. Installation Art Between Image and Stage. P. 115–121.

¹⁵⁰ Morris R. The Present Tense of Space. P. 201–202.

дополнения ее другими источниками информации она может стать крайне полезным в работе ресурсом. Более того, некоторые архивы содержат не только фото-, но и видеосъемки экспозиций выставок, что еще более ценно для исследователя.

2. *Тексты критиков*, которые имели возможность видеть ту или иную инсталляцию, находиться в ее пространстве и описать ее на основании своего опыта. Тот факт, что критическая статья передает впечатления лишь одного человека, не умаляет ценности этого источника информации, ведь непосредственный опыт – важнейший аспект инсталляции. Ю. Ребентиш, как представитель «рецептивного» подхода, считает критику более ценным источником, чем фотодокументация, так как в критике субъективный, частный эстетический опыт приобретает публичный статус и дискурсивный характер¹⁵¹.

3. *Интервью*, которые можно брать у соответствующих художников, кураторов и критиков, – этот способ особенно актуален в свете того, что многие из деятелей еще живы, и используется в настоящей работе.

4. *Контекст*, в котором экспонируется произведение. Как указывает Дж. Райсс, инсталляция исторически являлась и сейчас является практикой, которая тяготеет к публичному показу. Так как все инсталляции сайт-специфичны в чисто техническом смысле, то есть собираются на площадке музея или галереи и приспособляются 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 работа¹⁵².

¹⁵¹ *Rebentisch J. Aesthetics of Installation Art. P. 17, 134–135.*

¹⁵² *Reiss J. H. From Margin to Center... P. xv–xix.*

«Настоящая» и «ненастоящая» инсталляция

Наконец, необходимо коснуться еще одной проблемы, связанной с определением инсталляции: в упрощенном виде ее можно представить как проблему «настоящей» и «ненастоящей» инсталляции. Из-за того, что инсталляция как практика генетически связана с экспозиционной деятельностью, а также из-за интермедийного характера инсталляции *par excellence*, слово «инсталляция» широко употребляется по отношению к любым композициям из множества элементов, включая даже обычные настенные экспозиции живописи или фотографии. Во «Вступлении к общей теории инсталляции» Кабаков с отчаянием пишет об этом: «Гигантская масса продуцируемых инсталляций по существу инсталляцией не является. То есть – не затрагивает самое искусство инсталляции»¹⁵³. Кабаков имеет в виду, что крайне распространен подход называть инсталляциями произведения, в которых акцент ставится на комбинацию предметов, в противовес пониманию инсталляции как пространственного искусства¹⁵⁴.

Граница между «настоящими» и «ненастоящими» инсталляциями может проводиться различно в зависимости от того, какой аспект этой практики считать главным. Например, Дж. Челант в своем позднем тексте¹⁵⁵ выдвигает в качестве критерия сайт-специфичность того или иного произведения, настаивая на более точном, строгом значении этого понятия. Челант разделяет понятия *installation* и *in situ*, соотнося их с антонимической парой «подвижность – постоянство». *In situ*, напоминая Челант, в археологии означает место, где был размещен предмет и где он оставался вплоть до того, как был обнаружен, причем особенности местонахождения объекта помогают верно его анализировать, интерпретировать. *In stallo* для Челанта обозначает случайные и передвижные инсталляции, для которых контекст служит лишь декорацией, в отличие от работ *in situ*, раз и навсегда интегрированных в архитектуру и обстановку, не подлежащих перемещению или воссозданию¹⁵⁶. Челант предлагает историку инсталляции сократить поле исследований, исключив из него, во-первых, все экспозиции, состоящие из разрозненных произведений искусства (выставка «0,10», выставки дадаистов и сюрреалистов), а во-вторых, инсталляции, которые выставляются на разных площадках и покупаются, нередко по частям, в музеи и частные коллекции (энвайронменты Капроу и Ольденбурга, работы Раушенберга, Мандзони, Уорхола, Кифера, Кунса и др.). К произведениям, созданным подлинно *in situ*, Челант относит такие работы, как «Дано: 1. Водопад. 2. Светильный газ» Дюшана, установленная в Художественном музее Филадельфии, инсталляцию «Школа № 6» И. и Э. Кабаковых в Фонде Чинати, Марфа, Техас, проект М. Хейцера «Город» в одной из долин штата Невада и кратер Роден Дж. Таррелла. Однако подход Челанта достаточно радикален: с одной стороны, он чрезмерно сужает рамки жанра, а с другой стороны, привносит в поле внимания исследователя инсталляции большое количество произведений ленд-арта, который правомерно – и необходимо, на наш взгляд, – рассматривать как самостоятельную практику со своим проблемным полем.

Хотя окончательно провести границу между тем, что является, и тем, что не является инсталляцией, пожалуй, невозможно, для ориентира все же можно использовать следующие критерии. В инсталляции *par excellence* произведение всегда больше суммы своих частей и должно рассматриваться в своей целостности, в то время как элементы инсталляции не имеют качества самостоятельности и самооценности. Далее, удачным представляется разделение на

¹⁵³ Кабаков И., Файнберг Дж. О «тотальной» инсталляции. С. 253.

¹⁵⁴ Вот что пишет Кабаков о роли пространства для инсталляции: это – «изначальное, первое и последнее», «начало и конец ее [инсталляции] существования, единственная сфера приложения этого искусства» (Там же).

¹⁵⁵ *Celant G. A Spherical Art // Ephemeral Monuments...* P. 14–21.

¹⁵⁶ *Ibid.* P. 17–18.

«минимальные» и «максимальные» инсталляции, введенное А. Р. Петерсен¹⁵⁷. Если инсталляция *par excellence* имеет вид полноценной, «иммерсивной» пространственной среды, то «минимальная» инсталляция представляет собой несколько элементов, плоско размещенных на стенах, иногда – с дополнением в виде одного или нескольких объектов на полу, чтобы создать подобие диалога. В таком случае не создается «интенсивного художественного пространства»¹⁵⁸, которое и отличает инсталляцию как медиум. Кроме того, исходя из антиобъектного свойства инсталляции, инсталляции *par excellence* предполагают, что зритель, знакомясь с произведением в процессе движения, оказывается внутри «плотного» пространства работы, а не смотрит на произведение статично и *со стороны*. Р. Моррис в эссе «Настоящее время пространства» (*The Present Tense of Space*) назвал инсталляционные работы 1970-х гг. «концентрированными участками пространства, которые качественно отличаются от объектов»¹⁵⁹.

Примером «минимальной» инсталляции может служить «Картина маслом, оммаж Марселю Бротарсу» Ханса Хааке (1982), состоящая из размещенных на стенах друг напротив друга картины (со стойкой-ограждением) и большой фоторепродукции, которые соединены красной ковровой дорожкой на полу. Связи между элементами «минимальной» инсталляции часто слишком слабы, и само размещение элементов на стенах явно напоминает конвенциональные приемы экспонирования живописи и фотографии, которые критиковались художниками в момент становления инсталляции. Если «минимальные» инсталляции граничат с композицией из нескольких разобренных объектов, то «максимальные» инсталляции, напротив, выходят за рамки обозримого отдельного произведения и по своему характеру ближе к выставкам, организованным как одна огромная, часто – мультимедийная, «тотальная» инсталляция, в качестве куратора которой выступает художник или, скажем, режиссер. Например, целый ряд выставок-инсталляций такого рода был создан под кураторством П. Гринуэя и С. Бодеке – к ним относится проект «Дети урана» (*Children of Uranium*) в Музее современного искусства Вилла Кроче в Генуе (2005).

Как было отмечено выше, объективно обозначить границы инсталляции невозможно. Наша позиция заключается в том, что в определении инсталляции, которое может тяготеть к одному из двух полюсов – инсталляция как *пространственная* среда или же как комбинация *объектов*, – мы склонны ставить акцент именно на пространственном аспекте. В настоящем исследовании инсталляция понимается как прежде всего пространственный жанр, а не как простая «композиция из объектов», поскольку в противном случае, на наш взгляд, теряется специфика инсталляции и ее отличия от жанра объекта. Таким образом, мы солидаризируемся с позицией И. Кабакова и Р. Морриса, чьи тексты цитировались выше. Эта оптика будет влиять и на выбор произведений в Главах 2 и 3: предпочтение будет отдано прежде всего «средовым» произведениям, а не «минимальным инсталляциям».

¹⁵⁷ Petersen A. R. *Installation Art Between Image and Stage*. P. 45–47.

¹⁵⁸ Это выражение принадлежит И. Бакштейну и было использовано по поводу «Комнат» И. Наховой. См.: Бакштейн И. Проблемы интенсивного художественного пространства. С. 297–308.

¹⁵⁹ Morris R. *The Present Tense of Space*. P. 175.

Инсталляция и смежные практики

Так как мы провели границу между инсталляцией и объектом, необходимо очертить рамки инсталляционной практики по отношению к другим родственным ей жанрам: прежде всего, к ним относятся ленд-арт, паблик-арт и медиаинсталляция. Все эти жанры в определенном аспекте можно соотнести с инсталляцией. Как и в случае с определением инсталляции, границы здесь обусловлены прежде всего исследовательской оптикой автора и не могут быть проведены объективно. Следуя этимологии слова «инсталляция» и истории возникновения этого термина, а также ряду важнейших текстов об инсталляции¹⁶⁰, мы понимаем инсталляцию как практику, главная проблема которой заключается во взаимодействии произведения с замкнутым помещением (музея, галереи, альтернативной площадки, иногда – жилища) как на формальном, так и на смысловом уровне. Нас интересуют художественные, институционально-критические, идеологические аспекты инсталляции как практики, реализуемой в замкнутом помещении. Соответственно, в настоящей работе основное внимание уделяется инсталляциям, созданным на институциональной площадке или в помещении, а не произведениям, размещенным в публичных пространствах, и не ленд-арту, так как этот материал, как нам представляется, сопряжен с иной проблематикой и заслуживает отдельного исследования. То же касается и медиаинсталляций, которые плодотворнее рассматривать в рамках медиаарта в целом. Тем не менее с учетом того, что провести жесткие рамки невозможно, настоящая работа не исключает анализа отдельных произведений смежных жанров в контексте творчества рассматриваемых художников, работавших с инсталляцией.

¹⁶⁰ *Celant G. Ambiente/arte...* 236 p.; *О'Догерти Б. Внутри белого куба...* 144 с.; *Pugliese M. A Medium in Evolution...* P. 23.

Глава 2

Становление инсталляции на Западе

Говоря о контексте и самом процессе становления инсталляции как жанра в западном искусстве, следует особо выделить период 1960-х гг., который имеет ключевое значение в этой связи и маркирует важнейший рубеж в истории и теории модернистского искусства.

С одной стороны, на 1950-е – начало 1960-х гг. приходится триумф «высокого модернизма» и, в частности, живописи абстрактного экспрессионизма, ведущими представителями которого были Джексон Поллок, Виллем де Кунинг, Сай Твомбли, Марк Ротко, Барнетт Ньюман, Эд Рейнхардт, Клиффорд Стилл, Франц Клайн. Как уже было сказано, апологетами абстрактного экспрессионизма выступали такие критики, как К. Гринберг и М. Фрид. К 1960-м годам относятся тексты Гринберга «Модернистская живопись» (1960) и Фрида «Искусство и объектность» (1967), в которых нашли наиболее законченную форму модернистские идеи о «чистоте» медиума, эстетической автономии, четких границах между искусствами, разрабатывавшиеся Гринбергом еще с 1930-х гг. в текстах «Авангард и китч» (1936) и «К новейшему Лаокоону» (1940). Абстрактный экспрессионизм получил в США мощную политическую и институционально-музейную поддержку, а также коммерческий успех. При этом в качестве главного экспозиционного типа для выставок современного искусства к этому времени утверждается белый куб.

В то же время в 1960-е гг. возникает целый ряд новых художественных направлений – прежде всего, минимализм и поп-арт, – а также такие практики, как энвайронмент, хеппенинг, ассамбляж. Крупнейшие художники, обратившиеся к этим практикам, ставили своей задачей порвать с модернистской парадигмой и выдвинули тезис о смерти традиционных видов искусства. Коммерческий успех абстрактного экспрессионизма и коммерциализация живописи в целом вызывали у художников-шестидесятников протест. Если Клемент Гринберг полагал, что «чистота» гарантирует независимость искусства, то Розалинд Краусс позже отметила, что

эта автономия оказалась призрачной и сам способ производства абстрактного искусства – например, создаваемые сериями картины – нес на себе печать промышленного товарного производства, включая в смысловое поле произведения его... принадлежность к разряду чистой меновой стоимости¹⁶¹.

Помимо неоднократно упоминавшейся «серийности производства»¹⁶², одной из черт абстрактного экспрессионизма, которая вызывала неприятие у художников следующего поколения, было то, что каждый абстрактный экспрессионист – Ротко, Клайн, Стилл – выработал характерный узнаваемый живописный почерк, «патентованную авторскую манеру»¹⁶³.

¹⁶¹ Краусс Р. Путешествие по Северному морю: Искусство в эпоху постмедиаальности. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 19.

¹⁶² Критику Брайану О'Догерти принадлежит один из самых метких пассажей о коммерциализации абстрактного экспрессионизма: «...Просторные помещения, безупречно строгий декор, выстроенные редкой вереницей, словно дорогие бунгало, картины. В качестве последних сразу приходят в голову образцы „живописи цветового поля“... Снимок экспозиции „живописи цветового поля“ следует признать одной из завершающих точек модернистской традиции. <...> Есть какое-то невыразимое величие в этом слиянии картины и галереи в единый контекст, всецело одобренный обществом. Нельзя не почувствовать себя свидетелем триумфа возвышенно-серьезного и вместе с тем рукотворного продукта, подобного сверкающему в зале автосалона „Роллс-Ройсу“, который начинался некогда с несусветной конструкции в сарае за домом». См.: О'Догерти Б. Внутри белого куба... С. 39–44. См. также: Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Р. Краусс [и др.]; ред. А. Фоменко, А. Шестаков. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 384.

¹⁶³ По выражению Ива-Алена Буа, абстрактных экспрессионистов объединяло «стремление к своего рода автографическому жесту, к неповторимому, как подпись, потеку краски, способному перенести сокровенные чувства и эмоции прямо на материальную плоскость холста, без опосредования каким-либо фигуративным содержанием». См.: Искусство с 1900 года...

Вместе с тем нельзя утверждать, что между эпохой «высокого модернизма» 1950-х – начала 1960-х гг. и новым интермедиальным искусством 1960-х гг. существует лишь однозначный разрыв. Эти две эпохи, безусловно, во многих аспектах противостоящие друг другу, оказываются связаны фигурой Джексона Поллока (1912–1956) – лидера такого направления абстрактного экспрессионизма, как «живопись действия». По наблюдению О’Догерти, в творчестве Поллока сходятся два магистральных направления модернизма: с одной стороны, линия, целью которой была разработка живописных проблем с формалистических позиций ради идеала чистоты и плоскостности, и, с другой стороны, «коллажная» линия, ориентированная на работу с реальным пространством¹⁶⁴. Далее мы подробно рассмотрим, какие аспекты творчества Поллока оказали влияние на художников 1960-х.

С. 380–384.

¹⁶⁴ О’Догерти Б. Внутри белого куба... С. 73. О’Догерти называет противостояние этих двух линий «извечной комедией модернизма с участием чистого и нечистого, гигиеничного и заразного, точного и небрежного». См.: Там же. С. 108.

Аллан Капроу

Начать исторический анализ становления инсталляции следует с творчества Аллана Капроу (1927–2006), одного из ведущих деятелей нью-йоркской сцены 1960-х гг. Мы остановимся на его творчестве подробнее, чем на творчестве других авторов, ввиду его исключительной роли в становлении инсталляции на раннем этапе. Как отмечает Дж. Райсс, несмотря на то что Капроу не первым начал создавать работы, занимающие целое помещение, его энвайронменты являются точкой отсчета для развития этого жанра в Нью-Йорке¹⁶⁵. Кроме того, публицистическая деятельность Капроу способствовала тому, что некоторые критики начали рассматривать его как лидера нового движения, к которому также причислялись Джим Дайн, Клас Ольденбург, Роберт Уитмен, – помимо того, что художники поддерживали связи друг с другом, они все так или иначе работали с энвайронментом и разделяли интерес к перформансу и хеппенингу. Однако, несмотря на это, назвать их группой в строгом смысле слова все же было нельзя.

Капроу признавал, что в истории искусства можно найти множество параллелей тому, что делал он сам: к своим предшественникам он причислял дадаистов, итальянских футуристов, русских конструктивистов. Идеи дадаистов в 1950-х гг. были известны американским художникам прежде всего по книге «Художники и поэты дада» (The Dada Painters and Poets) Роберта Мазервелла, опубликованной в 1951 г. и получившей широкое распространение. В книгу было включено эссе К. Швиттерса о создании тотального произведения искусства, которое не могло не заинтересовать Капроу; влияние этой книги на свое творчество признавал и он сам¹⁶⁶. Кроме этого, Капроу называл и более непосредственных предшественников. Прежде всего, Джексона Поллока. Ему Капроу посвятил текст «Наследие Джексона Поллока» (1956, опубликован в 1958 в издании Art News)¹⁶⁷, который проливает свет на то, как творчество Поллока воспринималось Капроу и художниками поколения 1960-х гг. Заметим, что в своем труде «Ассамбляжи, энвайронменты и хеппенинги» (1966) Капроу поместил фотографию Поллока за работой в мастерской рядом с собственной фотографией в пространстве одного из своих энвайронментов¹⁶⁸.

Влияние Джексона Поллока

Напомним, что свои наиболее известные работы Поллок создал в технике дриппинга: огромный холст расстилался по полу (в то время как все остальные абстрактные экспрессионисты работали на мольберте или писали на холсте, который крепился к стене), а Поллок перемещался вокруг холста и наступал на него. Для нанесения краски на холст Поллок использовал не кисть, а палочки, которые он окунал в банки и затем разбрызгивал краску, позволяя ей следовать силе гравитации и воле случая. К живописному слою примешивались окурки, мусор, пепел и другие инородные объекты. Огромное значение в этом способе работы приобрел сам жест художника, смыкающийся, впрочем, с автоматизмом. В работах Джексона Поллока проблема авторства, связанная с уникальной манерой художника, раскрывается гораздо более сложно, чем у других абстрактных экспрессионистов. И.-А. Буа указывает на то, что в своих произведениях в технике дриппинга Поллок «частично отказался от авторства». Не

¹⁶⁵ Reiss J. H. From Margin to Center... P. 4.

¹⁶⁶ Ibid. P. 7.

¹⁶⁷ Kaprow A. The Legacy of Jackson Pollock // Essays on the Blurring of Art and Life / Ed. J. Kelley. Berkeley: University of California Press, 1993. P. 1–9.

¹⁶⁸ Kaprow A. Assemblage, Environments and Happenings.

контактируя напрямую с холстом, позволив случаю определять направления течения краски и отказавшись от кисти, Поллок

расторг анатомическую связь, которая традиционно связывала руку художника, кисть и холст. <...> Полное доверие к автоматизму было признано соратниками Поллока слишком опасным для авторского статуса¹⁶⁹.

Большую роль в том, что творчество Поллока стало восприниматься как вершина модернизма, сыграл опять же К. Гринберг. Так как медиум живописи Гринберг связывал, прежде всего, с плоскостью холста, в работах Поллока он особенно ценил качество, которое называл словом *allover* (сплошной), то есть плоскостность, однородность, «бессобытийность»¹⁷⁰, что соотносилось с последовательным проведением принципа медиум-специфичности в живописи.

Джексон Поллок уже при жизни обрел широкую популярность. Так, в 1949 г. американский журнал *Life* напечатал на первых полосах большую статью о нем, начинавшуюся вопросом: «Джексон Поллок – величайший из ныне живущих американских художников?». Работы Поллока закупались музеями, а в 1950 г. сформировали экспозицию американского павильона на Венецианской биеннале, вместе с произведениями Виллема де Кунинга и Аршила Горки. Его славу умножили сделанные Хансом Намутом фотографии и фильм, запечатлевшие художника в момент работы и распространенные в СМИ.

Однако восприятие абстрактного экспрессионизма, выраженное Капроу в тексте «Наследие Джексона Поллока», явно пессимистично: он утверждает, что «Поллок был центральной фигурой в направлении, которое оказалось большим провалом»¹⁷¹. Горе, которое Капроу и художники его поколения испытали после смерти Поллока, было чисто человеческой реакцией: они не считали, что Поллок чего бы то ни было достиг – любые новаторские приемы, как отмечает Капроу, очень быстро становятся общепринятыми, и им начинают учить в художественных школах. Однако Капроу выдвигает радикальный тезис: Поллок, по его мнению, «уничтожил живопись»¹⁷². В доказательство этому он анализирует творчество Поллока в четырех аспектах.

Во-первых, Капроу обращает внимание на перформативный процесс создания живописи, сами «действия» живописца (поскольку речь идет о «живописи действия»). В последние 75 лет, как пишет Капроу, мазки, пятна, линии, точки, оставляемые рукой художника на холсте, «открепились» от изображаемых объектов и приобрели самостоятельное значение, как и жест этой самой руки. Однако от импрессионистов и до, к примеру, абстрактного экспрессиониста Аршила Горки все эти метки на холсте очевидно подчинялись принципам композиционного порядка: одни цветные формы уравнивали другие или перекликались с ними, и все это соотносилось с размером и формой всего холста в целом. В то же время практика Поллока – его «танец дриппинга» – придает исключительное значение самому произвольному жесту художника¹⁷³. Положение огромного холста на полу не позволяет художнику увидеть картину в целом со стороны, и он находится «в» картине. Такое прямое применение автоматизма в нанесении краски на холст не только маркирует разрыв со «старым живописным ремеслом», но граничит с ритуалом, в котором может использоваться краска в качестве одного из элементов.

Тем не менее Поллок работал с перерывами, во время которых он долго и очень внимательно изучал каждый предыдущий «акт» дриппинга, прежде чем начать новый: он отличал

¹⁶⁹ Искусство с 1900 года... С. 382.

¹⁷⁰ Там же. С. 477.

¹⁷¹ *Kaprow A. The Legacy of Jackson Pollock. P. 2.*

¹⁷² *Kaprow A. The Legacy of Jackson Pollock. P. 2.*

¹⁷³ *Ibid. P. 3.*

хороший «жест» от плохого. Верность категории качества, по мнению Аллана Капроу, ставит Поллока в ряды «традиционного сообщества живописцев».

Во-вторых, Капроу пишет о том, что Поллок отходит от традиционного представления о *форме*, основанного на таких категориях, как «начало», «середина», «конец» или «членение». Картины Поллока однородны, причем они будто бы распространяются одновременно по всем направлениям, и прямоугольная форма холста их ничуть в этом не ограничивает. В традиционной живописи край холста крайне важен, так как он четко разделяет эстетическое пространство картины и реальное пространство зрителя. У Поллока же край холста кажется искусственной преградой, которую отказывается принять восприятие зрителя, и картину можно мысленно расширить до бесконечности. Представляется, что в связи с именно этим свойством, развитым в работах художников 1960-х гг., М. Фрид писал о «бесконечности, способности продолжать еще и еще, даже необходимости продолжать еще и еще...»¹⁷⁴.

В-третьих, Капроу выделяет такой аспект, как *формат холста*. Так как Поллок выбирал гигантские по размеру холсты, его работы, как считает Капроу, из живописных превращались в пространственные, в некие среды (*environments*). Полотна, столь огромные по площади, затягивают зрителя, погружая в собственное пространство. Однако работы Поллока радикально отличаются от крупноформатных ренессансных полотен, которые изображают знакомый зрителю предметный мир и часто обыгрывают «продолжение» реального пространства в картинное, используя прием *trompe l'oeil*. Полотна Поллока, созданные с применением дриппинга, не дарят зрителю узнавания знакомых предметов и, напротив, распространяют созданный художником не-иллюзорный мир вовне, в реальное пространство.

Капроу пишет:

Я убежден, что, чтобы правильно понять произведение Поллока, зритель должен стать акробатом, постоянно балансирующим между отождествлением с руками и телом того, кто разбрызгивал краску и стоял «в» холсте – и объективно существующими метками на холсте, которые буквально окружают и атакуют зрителя¹⁷⁵.

Это нестабильное и более активное состояние зрителя будет характерно и для практик 1960-х гг.: минималистические объекты и энвайронменты всегда воспринимаются в ситуации, включающей зрителя.

В-четвертых, для Капроу большое значение имеет *пространственный* аспект. В работах Поллока его не так просто «нащупать», но, как пишет Капроу, совершенно ясно, что человек, сталкивающийся с картиной Поллока, выступает скорее участником, чем наблюдателем, так как пространство работы, как было сказано выше, расширяется и опрокидывается в комнату. Тот тип пространства, который появляется в работах Поллока, – плод долгой эволюции, которая началась с глубокого иллюзорного перспективного пространства полотен XV и XVI вв. и постепенно дошла до кубистических коллажей, в которых предметы, напротив, стремятся возвыситься над плоскостью. Искусство Поллока освобождается от любых границ, стремится заполнить собой реальный мир и по своим смыслам, целям и виду резко порывает с живописными традициями, идущими, как считает Капроу, как минимум от древнегреческой эпохи.

Капроу видит два пути развития искусства после Поллока: первый – условно назовем его «салонным» – это продолжать в том же духе, что и Поллок, используя эстетику его работ, но не двигаясь дальше. Второй путь – вообще перестать создавать картины в том виде, в котором они существовали на тот момент: цельные, плоскостные прямоугольные или овальные полотна, к которым пришла живопись авангарда в ходе воплощения принципа медиум-специфично-

¹⁷⁴ Fried M. Art and Objecthood. P. 166.

¹⁷⁵ Kaprow A. The Legacy of Jackson Pollock. P. 5.

сти. Сам Поллок подошел к этому второму пути очень близко. Капроу пишет о том, что Поллок – пусть даже это утверждение и покажется наивным – *открыл* такие вещи, как метки, жесты, краска, цвета, твердость, мягкость, текучесть, пауза, пространство, мир, жизнь, смерть. Конечно, замечает Капроу, каждый художник уровня Поллока «открывал» эти вещи; но в том, как сделал это Поллок, было что-то завораживающе простое, удивительно прямолинейное. И значение творчества Поллока, его метода работы и самой его личности для нового поколения художников Капроу видит в том, что он

учит обращать внимание на пространство, предметы повседневности, на наши тела, одежду, комнаты, или, если угодно, длину 42-й улицы, поражаясь им, как в первый раз. Так как краска не может передать иные ощущения, кроме визуальных, для создания художественного произведения нужно задействовать свет, звук, движение, других людей, запахи, прикосновения. Материалами для нового искусства может быть что угодно: краска, стулья, еда, электрические и неоновые лампы, дым, вода, старые носки, собака, кинофильмы – и еще тысяча других вещей, которые откроет для себя нынешнее поколение художников¹⁷⁶.

Капроу призывает художников внимательнее всмотреться в мир, который уже есть вокруг них, но который они игнорируют.

Наконец, молодые современные художники, как пишет Капроу, больше не обязаны называться живописцами, поэтами, танцовщиками. Они просто художники (artists), и для них открыто все разнообразие жизни:

Из обычных вещей они узнают, что такое обычность. Они не будут пытаться сделать эти вещи необычными, но просто постулируют их реальное значение. А из ничего они выведут, что такое необычность, а потом, может, и что такое ничто. Люди будут радоваться этому или ужасаться, критики будут смущены или позабавлены¹⁷⁷.

Финальные слова текста «Наследие Джексона Поллока» очень точно предвосхитили направление развития искусства 1960-х гг.

В случае Капроу особенно ясно можно проследить, что энвайронменты и инсталляционные практики 1960-х гг. берут начало от живописи (что признавал и сам художник)¹⁷⁸, и в частности – живописи действия. Так, знаменитый труд Капроу «Ассамбляжи, энвайронменты и хеппенинги» изначально назывался «Живопись, энвайронменты и хеппенинги»¹⁷⁹. Поллюковское утверждение о том, что он работает «в» картине¹⁸⁰, в «Ассамбляжах, энвайронментах и хеппенингах» Капроу было переосмыслено в формулу Step Right In («Входите»)¹⁸¹: так назывался первый раздел книги, состоящий из фотодокументации работ Роберта Раушенберга, Яёи Кусамы, Роберта Уитмена и самого Капроу – художников, которые, по мнению Капроу,

¹⁷⁶ Kaprow A. The Legacy of Jackson Pollock. P. 7–9.

¹⁷⁷ Ibid. P. 9.

¹⁷⁸ Kaprow A. Notes on the Creation of a Total Art // Essays on the Blurring of Art and Life. P. 11.

¹⁷⁹ Kaizen W. Framed Space: Allan Kaprow and the Spread of Painting // Grey Room. 2003. № 13. P. 100.

¹⁸⁰ Поллок заявлял: «Когда я нахожусь в картине, я не отдаю себе отчета в том, что я делаю». См.: Jackson Pollock: Interviews, Articles, Reviews / Ed. P. Karmel. New York: Museum of Modern Art, 1999. P. 18.

¹⁸¹ Kaprow A. Assemblage, Environments and Happenings.

развили методы работы Поллока в трехмерных произведениях, инсталляционных и перформативных¹⁸².

Уже у Поллока можно найти утверждение о том, что станковая живопись умирает¹⁸³, сделанное, вероятно, под влиянием К. Гринберга, который в конце 1940-х гг. высказывал схожие мнения; позже он от них отошел. В ряде текстов 1948 г.¹⁸⁴, один из которых так и называется – «Кризис станковой картины»¹⁸⁵, Гринберг признавал, что станковая живопись (прежде всего, благодаря Поллоку) уходит в прошлое и что наметилась тенденция к выходу живописи за границы замкнутой станковой картины, к преодолению малого формата, ограниченного рамой, и «осознания [живописью] своей физической реальности»¹⁸⁶. Гринберг писал о том, что не знает, в какой мере эта тенденция вызвана чертами современной архитектуры. Таким образом, даже в некоторых текстах Гринберга, жестко отстаивавшего идею разделения и чистоты искусств, отмечалось, что в абстрактном экспрессионизме был заложен потенциал к расширению, переходу границ чистой живописи и, в частности, сближению с архитектурой¹⁸⁷.

Капроу впервые увидел работы Поллока на знаменитой серии выставок в Betty Parsons Gallery, проходивших с 1948 по 1951 г. Капроу отмечал, что огромные, во всю стену, полотна в технике дриппинга создавали эффект целостной среды, окружавшей зрителя. Чисто оптическое восприятие этих работ, по свидетельству Капроу, было невозможно¹⁸⁸. В подготовке этих выставок ключевую роль сыграло сотрудничество Поллока и архитектора Питера Блейка. Посетив мастерскую художника в 1949 г. (ил. 1), Блейк был поражен ее обстановкой: холсты покрывали все стены и пол, которые будто бы растворялись, при этом полотна отражали струившийся из окон свет, так как Поллок использовал алюминиевую краску, – этот эффект Блейк сравнил с интерьерами Зеркальной галереи Версаля¹⁸⁹. Впечатления от посещения мастерской легли в основу задуманного Блейком проекта небольшого музея для работ Поллока. В этом «идеальном музее» предполагалось подвесить холсты «между небом и землей» и установить их между зеркальных стен, так чтобы их пространство бесконечно расширялось в отражениях. Предложенный Блейком проект был в значительной мере вдохновлен Павильоном Германии в Барселоне и проектом музея для маленького города Людвиг Миса ван дер Роэ, в чьем творчестве Блейка особенно интересовали попытки синтеза архитектуры и других пластических искусств: живописи и скульптуры¹⁹⁰. Так же, как и в проекте музея для маленького города Миса ван дер Роэ, внешние стены «Музея Поллока» Блейк предполагал сделать стеклянными, чтобы полотна находились в диалоге с окружающим ландшафтом. Полотна он планировал экспонировать без рам на стенах, не превышающих размер холстов, так что стены были бы не видны, а экспозиция приобретала бы характер пространственного коллажа из живописных работ, будто бы парящих в воздухе. Таким образом, инсталляционный потенциал работ Поллока раскрывался с помощью экспозиционных приемов Блейка, который в этом проекте стремился подчеркнуть способность поллоковских полотен к бесконечному расширению за свои пределы.

¹⁸² Kaizen W. Framed Space... P. 81.

¹⁸³ См. текст его заявки на получение гранта Фонда Гуггенхайма: Pollock J. Application for Guggenheim Fellowship // Jackson Pollock: Interviews, Articles, Reviews. P. 17.

¹⁸⁴ См., например: Greenberg C. Art [1948] // Jackson Pollock: Interviews, Articles, Reviews. P. 59–60. Также см. текст Гринберга The Situation at the Moment, опубликованный в 1948 г. в Partisan Review. Цит. по: Kaizen W. Framed Space... P. 85.

¹⁸⁵ Greenberg C. The Crisis of the Easel Picture [1948] // Art and Culture. Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1989. P. 154–157.

¹⁸⁶ Цит. по: Kaizen W. Framed Space... P. 85.

¹⁸⁷ Связь или даже синтез живописи абстрактного экспрессионизма и архитектуры является плодотворной темой для анализа: здесь можно вспомнить не только работы Поллока, но и «Капеллу Ротко», и его же живописный цикл для ресторана «Четыре сезона» в Сигрем-билдинг, и т. д. См.: Lum E. Pollock's Promise: Toward an Abstract Expressionist Architecture // Assemblage. 1999. № 39. P. 62–93.

¹⁸⁸ Kaizen W. Framed Space... P. 83.

¹⁸⁹ Ibid. P. 103.

¹⁹⁰ Ibid. P. 86.

Проект этого музея так и остался невоплощенным, однако модель его была показана в галерее Бетти Парсонс в 1949 г., где ее, скорее всего, мог видеть Аллан Капроу¹⁹¹.



Ил. 1. Дж. Поллок и архитектор П. Блейк перед моделью «Музея Поллока» на выставке в галерее Бетти Парсонс. 1949. Photo: Ben Schultz. Reproduction photographique dans le cadre de la présentation des Collections Contemporaines, niveau 4, avril 2011. © Allan Kaprow Estate. Photo credits: Georges Meguerditchian – Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP. Image reference: 4N51523

Капроу отводил огромную роль зрительскому участию в энвайронментах и хеппенингах. В определенной мере это было связано с влиянием Дж. Кейджа, чьи занятия в Новой школе социальных исследований (New School for Social Research) Капроу посещал. В этой школе Кейдж вел курс по композиции и экспериментальной музыке, и именно в рамках этого курса в 1957 г. Капроу организовал свой первый хеппенинг¹⁹². Капроу присутствовал и на одном из первых исполнений знаменитого произведения Кейджа «4'33"» в Карнеги-холле в 1952 г., что произвело на него неизгладимое впечатление, сравнимое с впечатлением от «Белой живописи» Роберта Раушенберга того же периода, которая, как известно, повлияла на «композицию» Кейджа. На монохромной «Белой живописи» Раушенберга – полотнах, закрашенных матовой белой краской без каких-либо следов, – становятся особенно заметны эффекты освещения и игра светотени, на что обратил внимание Капроу, когда увидел эти работы в мастерской Раушенберга в 1951 г. По наблюдению Капроу, в этих монохромных полотнах живописная поверхность становилась экраном, отражавшим движения зрителя в пространстве в виде тени, по-разному падавшей на полотно¹⁹³; аналогично тому, как зритель наполнял содержанием работы Раушенберга, внешние шумы – скрип стульев, кашель слушателей, гудение вентиляции – составили содержание «4'33"» Кейджа. Таким образом, граница между произведением и окружающей его «повседневной жизнью» оказывалась стерта, а зритель становился соавтором художника в создании произведения, что было крайне важно и для практики Капроу.

Капроу начинал работать как живописец: так, в 1952 г. в Hansa Gallery прошла его персональная выставка, которая состояла в основном из живописных работ. Вместе с картинами

¹⁹¹ Kaizen W. Framed Space... P. 88.

¹⁹² Отметим, что первый публичный хеппенинг Капроу провел двумя годами позже, в 1959 г., на площадке Reuben Gallery. См.: Reiss J. H. From Margin to Center... P. 28; Kaizen W. Framed Space... P. 97.

¹⁹³ Kaizen W. Framed Space... P. 89–90.

Капроу показал несколько ассамбляжей, которые были прикреплены на стены или подвешены к потолку. Отметим, что уже в живописных работах Капроу середины 1950-х гг., таких как «Табачный король» (Tobacco King) 1956 г. или «Синий, синий, синий» (Blue Blue Blue) того же года, появляются коллажные элементы. Вскоре после этого Капроу обратился к новому жанру, родственному ассамбляжу, который сам он называл «коллажем действия» (action collage) – безусловно, вдохновленному «живописью действия» Поллока. Идея заключалась в том, чтобы как можно быстрее сделать художественный объект из подручных материалов: фольги, веревки, холста, фотографий, газет, еды, собственных картин, разрезанных на части, и т. д. Вероятнее всего, к «коллажам действия» следует причислить такие ранние работы Капроу, как «Зал игровых автоматов» (Penny Arcade) 1956 г. или же объект, который в «Ассамбляжах, энвайронментах и хеппенингах» имеет целых три названия: «Стена», «Киоск» и «Передвижные панели» (Wall/Kiosk/Rearrangeable Panels, 1957–1959 гг.). «Зал игровых автоматов» представлял собой довольно большой ассамбляж высотой в стену, на поверхность которого были хаотично наклеены куски дерева, разрезанных картин и рекламных вывесок, часть из которых была перевернута вверх ногами; ассамбляж дополняли мигающие лампочки и звуки, напоминавшие о парке развлечений, так что «Зал игровых автоматов» выглядел как некий временный фасад, сделанный из подручных средств. Метод Капроу, безусловно, напоминает о технике «мерц» Курта Швиттерса, который использовал для создания коллажей, ассамбляжей и своего знаменитого «Мерцбау» найденные на улице бросовые материалы. Аналогично в ассамбляжах Капроу элементы «внешней» городской жизни – мира рекламы, товаров, увеселений – вводятся в строй произведения, демонстрируемого в художественной галерее.

Работы Капроу такого плана способны были организовать выставочное пространство по-разному. Примером может служить произведение «Стена»/«Киоск»/«Передвижные панели» (ил. 2 на вкладке), название которого сообщает о том, что его можно было расставить несколькими способами. Эта работа размером 2,5 м в высоту на 6 м в длину по конструкции напоминала японскую ширму: ее можно было выстроить по одной линии, как стену, или квадратом, так что она напоминала киоск, или же, в общем случае, просто зигзагообразно. Поверхность «Передвижных панелей» была частично покрашена в стиле абстрактного экспрессиониста Ханса Хофманна¹⁹⁴, частично – в духе монохромных белых и черных фактурных работ Раушенберга, а на остальные участки панелей были приклеены осколки зеркал, листья и яичная скорлупа.

Сведения о степени взаимодействия зрителя с ассамбляжами Капроу противоречивы. В то время как У. Кайцен пишет, что прямое взаимодействие зрителя с «Панелями» не предполагалось и зритель мог только смотреть на определенным образом выставленный объект¹⁹⁵, Дж. Райсс утверждает, что конфигурацию «Панелей» могли менять сами посетители выставки¹⁹⁶. Как бы то ни было, переход к полноценным пространственным работам – энвайронментам – следует рассматривать как следствие недовольства Капроу тем, что ассамбляжи так или иначе оставались отдельными автономными объектами, и его стремления более активно вовлечь аудиторию во взаимодействие с произведением. Таким образом, в его творчестве можно наметить переход от живописи к ассамбляжам («коллажам действия») и далее к энвайронменту *par excellence*. Движение от стены – поверхности, которая традиционно является местом экспонирования картин, – к полу, где обычно размещается скульптура, и осмысление взаимоотношений этих двух пространственных планов будет характерно для целого ряда художников 1960-

¹⁹⁴ В. С. Турчин писал об американском поп-арте и его отношении к абстрактной живописи: «Традиционная живопись рассматривалась как „банальность“. От нее остались только „кустовые“ небрежные удары кистью с краской на некоторых „ассамбляжах“ Раушенберга и „объектах“ Ольденбурга». См.: *Турчин В. С. По лабиринтам авангарда*. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 218.

¹⁹⁵ *Kaizen W. Framed Space...* P. 92.

¹⁹⁶ *Reiss J. H. From Margin to Center...* P. 11.

х гг., таких как Роберт Моррис, Ричард Серра, Ева Гессе¹⁹⁷. Однако для Капроу принципиален дальнейший выход в целостное пространство галереи, что было осуществлено в энвайронментах.

Энвайронмент возникает в творчестве Капроу практически одновременно с хеппенингом, который, как мы отмечали выше, был впервые поставлен им в 1957 г. Эти две практики крайне близки. Капроу отмечал, что энвайронменты и хеппенинги – это две стороны одной медали, они очень похожи, так как в их основе лежит принцип расширения. Под расширением Капроу, вероятно, имеет в виду качество процессуальности, незавершенности, стремление вовлечь зрителя. Энвайронмент воплощает собой пассивную, а хеппенинг – активную модальность зрительского участия¹⁹⁸. Но энвайронмент не менее полноценен, чем хеппенинг, его не следует воспринимать как некие декорации к фильму, действие которого еще не началось (как чистый холст для художника «живописи действия»). Энвайронмент самодостаточен в своей «тихой» тональности, хотя Капроу и подчеркивает, что хеппенинг является следующим этапом эволюции в его творчестве¹⁹⁹. Кроме того, необходимо выделить такую общую черту энвайронмента и хеппенинга, как сайт-специфичность. Произведения и того и другого жанра в высшей степени зависят от конкретного места и момента своей реализации, а также от поведения конкретных зрителей, которые видят работу²⁰⁰.

Первый энвайронмент Капроу был показан в Hansa Gallery в 1958 г.²⁰¹ Сохранились описания этой работы, из которых ясно, что Капроу создал в галерее подвесной потолок, а к нему, в свою очередь, подвесил различные материалы – листы пластика, связанные куски целлофана, ленты скотча, – так что пространство галереи оказалось разбито на части и стало напоминать лабиринт²⁰². Помимо этих повседневных материалов промышленного производства, использовался аромат – хвойный дезодоратор. В тексте этого же года, «Заметках о создании тотального искусства», Капроу писал об этом энвайронменте:

Настоящая выставка не предполагает, что на нее приходят, чтобы посмотреть *на* вещи. Мы просто входим в нее, оказываемся окружены, становимся частью того, что нас окружает, – пассивно или активно, в зависимости от наших способностей к «участию»²⁰³.

Следует отдельно остановиться на приеме использования найденных в городе бросовых материалов, объединявшем Капроу с Ольденбургом, Дайном и Уитменом. Ольденбург в одном из своих текстов писал:

Я – за искусство дешевого гипса и эмали. <...> Я – за искусство шлака и черного угля. Я – за искусство мертвых птиц. <...> Я – за искусство такси. Я – за искусство упавших на асфальт рожков мороженого²⁰⁴.

¹⁹⁷ Подробный анализ этой проблемы содержится в статье А. Р. Петерсен *American Connections: The Early Works of Thomas Bang*. См.: *Anne Ring Petersen. American Connections: The Early Works of Thomas Bang* // RIHA Journal. 2015. 0128. URL: <https://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-jul-sep/ring-american-connections/> (Accessed 2.07.2019).

¹⁹⁸ Отметим, что в некоторых случаях хеппенинги устраивались в пространстве энвайронментов. См.: *Reiss J. H. From Margin to Center...* P. 18–20.

¹⁹⁹ *Kaprow A. Assemblages, Environments and Happenings* // *Art in Theory 1900–2000...* P. 705.

²⁰⁰ *Kaprow A. A Statement* // *Happenings. An Illustrated Anthology* / Ed. M. Kirby. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1965. P. 49.

²⁰¹ Насколько можно судить по доступным нам источникам и литературе, название этого произведения и его фотодокументация не сохранились.

²⁰² См.: *Kaizen W. Framed Space...* P. 95.

²⁰³ *Kaprow A. Notes on the Creation of a Total Art*. P. 11.

²⁰⁴ *Oldenburg C. I Am for an Art...* // *Art in Theory 1900–2000...* P. 729.

В одном из поздних интервью, данном куратору Сьюзен Хэпгуд, Капроу ответил на вопрос о том, почему художники конца 1950-х – начала 1960-х обратились к использованию мусора и бросовых материалов:

Это давало всем нам чувство причастности к сырой повседневной реальности, и это дало нам облегчение по сравнению с оторванностью от реального мира, свойственной высокому искусству. Кроме того, это помогало нам избежать некой серьезности, которой требовало традиционное искусство. Более того, такие материалы можно было найти ночью на любом углу на улице. А если созданные энвайронменты не удавалось продать, то их можно было просто вернуть в мусорный бак. Почему бы просто не выбрасывать их? Ощущать себя частью постоянно меняющегося окружающего мира было для нас освобождением²⁰⁵.

Подход Капроу отвечал поп-артистской культуре отбросов, *Junk Culture*²⁰⁶, и стремлению создавать искусство недолговечное, «легко распространяемое и легко забываемое, дешевое, массово-производимое»²⁰⁷, вдохновленное атмосферой потребительского бума в послевоенных США и рынка, заполненного одноразовыми товарами, быстро производимыми и быстро уходящими в небытие.

В «Ассамбляжах, энвайронментах и хеппенингах» Капроу отмечает, что эфемерность материалов, из которых создаются ассамбляжи и энвайронменты, и неминуемое исчезновение этих работ – если не запланированное художником, то обусловленное физическими причинами – вызвали наибольшее неприятие публики²⁰⁸. По мнению Капроу, проблематика постоянного и преходящего впервые заявляется в импрессионизме, пошатнувшем веру западного человека в постоянное, ясное, неизменное. Однако, в то время как в живописи импрессионизма мимолетное и изменчивое стало высшей ценностью, сами картины импрессионистов могли храниться вечно. Понятие *изменения* в практике Капроу занимает центральное место, и он отмечает, что изменчивость должна не просто репрезентироваться, но войти в саму структуру произведения искусства. В таком произведении медленные процессы изменения, свойственные живой природе, оказываются ускорены и становятся важнейшим фактором восприятия художественной работы, вписанной в процесс создания – разрушения – создания, проходящий практически на глазах зрителя. Принцип изменчивости ложится в основу организации произведения искусства, которое никогда не оказывается завершенным, части которого можно откреплять, менять и переставлять множеством способов, ничуть не вредя при этом произведению. И только такое искусство, по мысли Капроу, отвечает современному ему фундаментальному представлению об окружающей реальности как о беспрестанно меняющейся и тем самым выполняет свои функции. Но если подобное эфемерное произведение нельзя передать по наследству, как некое имущество, то отношения и ценности, которые оно воплощает, без сомнения, поддаются распространению²⁰⁹. Этот тезис Капроу, выдвинутый в «Ассамбляжах, энвайронментах и хеппенингах» – тексте, составленном в конце 1950-х – начале 1960-х годов, – предвосхищает концептуалистское представление о том, что в произведении первична идея, а не ее материальный носитель, то есть художественный объект.

²⁰⁵ Hapgood S., Kaprow A. Interview with Allan Kaprow // *Neo-Dada: Redefining Art, 1958–1960* / S. Hapgood. New York: American Federation of the Arts, 1994. P. 116.

²⁰⁶ Выражение Лоуренса Эллоуэя. Эссе с таким названием было опубликовано в издании *Architectural Design* в 1961 г. См.: Kaizen W. *Framed Space...* P. 94.

²⁰⁷ Эту известную характеристику в 1957 г. дал поп-арту Р. Гамильтон. Цит. по: Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. С. 211.

²⁰⁸ Kaprow A. From «Assemblages, Environments and Happenings» // *Modern Sculpture Reader*. P. 232.

²⁰⁹ Ibid. P. 232–233.

Другой ранний энвайронмент Капроу – «Слова» (Words) – получил широкую известность. Он был показан в Smolin Gallery в 1962 г. В структуре этой работы зрителю отводилась еще более активная роль, что было подчеркнуто в выпущенном галереей пресс-релизе²¹⁰: посетители могли писать различные слова на предоставленных кусках бумаги и добавлять написанное к уже имеющимся словам, покрывавшим стены энвайронмента. Для этой цели во второй комнате энвайронмента, отделенной занавеской, зрителям предлагались карандаши, мелки и уголь. Некоторые карточки можно было переворачивать и тем самым менять набор видимых слов. В тексте, включенном в приуроченную к выставке публикацию, Капроу заявлял о своем интересе к городской атмосфере билбордов, газет, тротуаров, обрывков разговоров, услышанных тут и там. Все это сгущается, спрессовывается в ситуации энвайронмента, в которой посетитель, чтобы «прожить» ее в полном смысле слова, должен активно участвовать. Сценарии участия, предложенные зрителям, напоминают бытовые действия и дела – игры в слова и в Scrabble, рисование каракулей, поиск подходящего слова для выражения мысли, взбирание на стремянку, чтобы повесить картину на стену, написание записки для кого-нибудь.

Ни один из энвайронментов Капроу изначально не выставлялся на музейной площадке. Капроу принципиально выступал против музеев как институций, так как они, по его мнению, изолировали произведение искусства и отрезали его от повседневной жизни. При этом его стратегия заключалась не в том, чтобы совершать художественные интервенции в музей и пытаться его изменить или же подрывать институциональные музейные устои, а в том, чтобы просто не соприкасаться с музеем²¹¹. В связи с этим энвайронменты показывались в небольших некоммерческих нью-йоркских галереях, таких как Judson Gallery²¹², Reuben Gallery, Hansa Gallery²¹³, City Gallery, Delancey Street Museum²¹⁴. Эти галереи отлично подходили для показа энвайронментов, так как в них царила неформальная атмосфера, и у художников были развязаны руки в воплощении своих идей. В то же время у руководства галерей практически не возникало мыслей о том, что художественные работы нового инсталляционного типа могут представлять угрозу, например, пожарной безопасности. Так, Капроу позже вспоминал, что его очень беспокоило то, что энвайронмент «Яблочное святилище» (An Apple Shrine) (ил. 3), показанный в Judson Gallery в 1960 г., мог оказаться ловушкой в случае пожара.

Этот энвайронмент был создан из проволочной сетки, порванного на куски картона, лоскутов ткани, рубероида и огромного количества порванных и смятых газет, которые заполнили ячейки проволочной сетки. Энвайронмент был выстроен как лабиринт с узкими извилистыми проходами, через которые посетители были вынуждены буквально пробираться, натываясь на комки газет на полу, к центральному пространству, где стояла тележка с яблоками и размещались надписи: «Яблоки, яблоки, яблоки». Капроу пытался обезопасить энвайронмент, опрыскав газеты специальной жидкостью, препятствующей воспламенению, в то время как руковод-

²¹⁰ В пресс-релизе говорилось: «С 11 сентября по 22 сентября, с одиннадцати утра до одиннадцати вечера, в Smolin Gallery, расположенной по адресу 19 East 71 St., 19, у посетителей, приходящих поодиночке, парами или группами, есть увлекательная возможность принять активное участие в энвайронменте, созданном Алланом Капроу». Цит. по: *Reiss J. H. From Margin to Center...* P. 4.

²¹¹ *Reiss J. H. From Margin to Center...* P. 29.

²¹² Judson Gallery существует до сих пор и располагается, как и в 1960-х гг., в здании церкви (Judson Memorial Church). С 1960 г. галереей руководили К. Ольденбург и Дж. Дайн, впрочем, недолго. См.: *Reiss J. H. From Margin to Center...* P. 24–26.

²¹³ Hansa Gallery была организована художниками – в числе основателей значились Капроу, Р. Уитмен и Дж. Сегал. Галерея существовала с 1952 по 1959 г.

²¹⁴ City Gallery и Delancey Street Museum были основаны художником Редом Грумсом и представляли собой некоммерческие пространства.

ство галереи не высказало никаких опасений²¹⁵. Другой особенностью галерей такого типа было то, что они, по сравнению с музеями, были малоизвестны, а проводимые там выставки имели низкую посещаемость и скудно (а зачастую и пренебрежительно) освещались в прессе.



²¹⁵ *Reiss J. H. From Margin to Center... P. 29.*

Ил. 3. Аллан Капроу. «Яблочное святилище». 1960. Judson Gallery, Нью-Йорк. Photo: Robert R. McElroy. Reiss J. H. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999. P. 12.

Несмотря на это, несомненным преимуществом альтернативных площадок было то, что художник мог непосредственно руководить процессом монтажа и демонстрации своего произведения, сохраняя контроль над работой и тем, как она показывается (на важность этого обращал внимание Дж. Челант в каталоге «Ambiente/arte...»). Показателен случай, который произошёл в 1963 г., когда под эгидой МоМА была организована выставка, посвящённая Хансу Хофманну и его ученикам, к числу которых относился и Капроу. Для этого проекта Капроу предложил энвайронмент под названием «Тяни и толкай: мебельная комедия для Ханса Хофманна» (Push and Pull – A Furniture Comedy for Hans Hofmann), состоящий из двух комнат. Первая, темная, захламленная и заставленная коробками комната напоминала чердак. В ней также без звука работал телевизор. Вторая комната, ярко освещённая и меблированная комодом, стульями, столом и прочими предметами, выглядела как спальня, в которой почти все было желтого цвета, только нижняя часть стен была выкрашена красным. При входе в пространство энвайронмента Капроу расположил коробку с инструкциями для посетителей, которые, как предполагал художник, должны были перемещать предметы из одной комнаты в другую, перевешивая картины, переключая радио, создавая новые композиции и постоянно изменяя облик работы²¹⁶. Название энвайронмента, в котором предполагалось передвигать мебель, содержало ироничную отсылку к знаменитому понятию push and pull, введенному Хофманном: по его мысли, гармоничная композиция в абстрактной живописи строилась на взаимодействии глубины и плоскости, которые он связывал с глаголами «толкать» (push) и «тянуть» (pull)²¹⁷. Проект в честь Хофманна, организованный МоМА, предполагалось показать на ряде других музейных площадок, так что выставка изначально задумывалась как передвижная. Исходя из этого, Капроу рассчитывал, что этот энвайронмент будет выглядеть по-разному на каждой из площадок. Перед выставочным турне МоМА провел предварительный показ произведений, уже готовящихся к отправке, в Нью-Йорке, в складских помещениях логистической компании Santini на Лонг-Айленде. Энвайронменту Капроу было уделено главное внимание в пресс-релизе этого показа²¹⁸, который, среди прочих, посетили Альфред Барр, Брайан О’Догерти и арт-дилер Ричард Беллами²¹⁹. Однако если в Нью-Йорке Капроу выстроил энвайронмент сам, то его участие в монтаже произведения во время выставочного тура не предполагалось. Капроу рассчитывал, что принимающие выставку институции получат коробку с инструкциями о том, как построить этот энвайронмент, а также с чистыми листами, на которых могли писать посетители, добавляя свои идеи. Однако, несмотря на полученные инструкции, ни одна из пятнадцати площадок, на которых проходила выставка в 1963–1965 гг., не стала выстраивать энвайронмент; в некоторых случаях коробочка с инструкциями демонстрировалась как произведение скульптуры, на постаменте и рядом со скульптурами²²⁰.

²¹⁶ Push and Pull – A Furniture Comedy for Hans Hofmann: exh. press release. New York: The Museum of Modern Art, 1963. URL: https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3139/releases/MOMA_1963_0051_48.pdf (Accessed 1.05.2020).

²¹⁷ Seitz W. C. Hans Hofmann. New York: The Museum of Modern Art, 1963. P. 27–32.

²¹⁸ Push and Pull – A Furniture Comedy for Hans Hofmann. URL: https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3139/releases/MOMA_1963_0051_48.pdf (Accessed 1.05.2020).

²¹⁹ Reiss J. H. *From Margin to Center...* P. 30–31.

²²⁰ Ibid. P. 31.

Уже в первой половине 1960-х гг. в некоторых галереях начинают проводиться коллективные выставки, посвященные жанру энвайронмента. Вероятно, первой из них следует считать выставку «Энвайронменты, ситуации, пространства» (Environments, Situations, Spaces), которая в 1961 г. прошла в Martha Jackson Gallery²²¹. В проекте приняли участие Капроу, Ольденбург, Дайн, Уитмен, Уолтер Гауднек и Джордж Брехт. Капроу, в частности, представил энвайронмент «Двор» – нагромождение автомобильных покрышек, размещенных во дворе галереи, по которым посетители могли ходить и прыгать; владелица галереи, Марта Джексон, вспоминала, что очень переживала, что какая-нибудь посетительница на каблуках могла споткнуться и получить травмы. Люди, жившие по соседству с галереей, не зная, что «Двор» являлся элементом выставки, заявили в противопожарную службу, так как посчитали, что покрышки перегородили пространство и препятствовали выходу людей из галереи. Представителям Martha Jackson Gallery пришлось участвовать в судебном заседании, хотя их и не признали виновными²²². Отзывы в прессе об «Энвайронментах, ситуациях, пространствах» были в целом не очень благоприятными. Так, Брайан О’Догерти описал свои впечатления от выставки в иронично-издевательском ключе:

На лестничной клетке при входе в галерею... внимание зрителя притягивает нечто, что выглядит как гигантские обертки от конфет, подвешенные на толстых, грубых веревках. Поднявшись по лестнице, у одной стены зритель видит одежду на вешалках, на которую будто бы вылили несколько горшков краски... Дальше находится какая-то лачуга, выстроенная из ветоши и заплаток. Не знаю, ожидает ли этот объект крещения краской, или это уже составляет самостоятельный экспонат. <...> Каталог расстроил меня, так как эти лихие парни [участники выставки], как оказалось, воспринимают все это всерьез²²³.

Характерно, что эта рецензия соседствует с обзором двух выставок живописи, по отношению к которым О’Догерти настроен благосклонно. Пример О’Догерти особенно показателен, так как впоследствии, в 1970-х гг., он напишет серию важнейших эссе об инсталляции и в качестве художника сам обратится к работе в этом медиуме.

Таким образом, можно отметить, что в начале 1960-х гг. редкие выставки энвайронмента – как упомянутая, так и другие, например, «Четыре энвайронмента четырех новых реалистов» (Four Environments by Four New Realists), прошедшая в 1964 г. в уважаемой Sidney Janis Gallery с участием Дайна, Ольденбурга, Сегала и Джеймса Розенквиста, – зачастую вызвали негативную реакцию критиков²²⁴. Представленные работы были настолько непривычны, что зачастую не воспринимались всерьез как искусство как профессиональными, так и обычными зрителями.

²²¹ В течение недолгого периода времени в этой галерее, в целом ориентированной на показ авангардной живописи, проводились выставки новых практик 1960-х гг. В этих выставках принимали участие те же художники, что сотрудничали с Judson Gallery и Reuben Gallery, о которых мы писали выше.

²²² Reiss J. H. From Margin to Center... P. 37.

²²³ O'Doherty B. Art: 3 Displays Run Gamut of Styles // The New York Times. 1961. June 6. P. 43. URL: <https://www.nytimes.com/1961/06/06/archives/art-3-displays-run-gamut-of-styles-shows-called-wise-witty-and.html>.

²²⁴ Reiss J. H. From Margin to Center... P. 41.

Минимализм

Художники круга Аллана Капроу были не единственными, кто в 1960-е гг. исследовал возможности более активного взаимодействия зрителя с произведением и художественного освоения пространства галереи, а также потенциал «незавершенного» произведения искусства. Важнейшую роль в развитии этих линий сыграли художники-минималисты. Неслучайно именно критика минимализма, изложенная М. Фридом в «Искусстве и объектности», обернулась одной из наиболее точных характеристик набиравшего силу инсталляционного мышления и видения в искусстве.

Некоторые минималисты, помимо своей художественной практики, стали известны благодаря критическим и теоретическим текстам: в первую очередь речь идет о Дональде Джадде, которому принадлежит знаковый текст «Специфические объекты», и Роберте Моррисе, написавшем, среди прочего, серию «Заметок о скульптуре» и эссе «Настоящее время пространства» (The Present Tense of Space). Отметим, что в текстах и Джадда, и Морриса – так же, как и Капроу – значительное место занимает фигура Поллока. В частности, Джадду принадлежит утверждение о том, что Поллок – величайший художник из всех его современников и в сравнении со всеми, кто работал после него²²⁵.

В программном тексте Джадда «Специфические объекты»²²⁶ (1965) намечены наиболее важные черты минимализма как направления, а также основные линии противостояния «высокому модернизму» со стороны минималистов и художников-шестидесятников в целом. Статья Джадда, как и текст Дика Хиггинса *Intermedia* того же года, открывается утверждением: большую часть лучших произведений современного искусства, созданных в последние годы, нельзя отнести ни к живописи, ни к скульптуре. Джадд называет этот новый тип произведений, объединяющий широкий спектр практик и направлений – минимализм, энвайронменты, ассамбляжи и т. д., – «трехмерным искусством». В «Специфических объектах» перечисляется целый ряд художников, создающих «трехмерное искусство»: среди них – минималисты Рональд Блейден, Роберт Моррис, Тони Смит, а также такие авторы, как Эдвард Кинхольц, Энн Трюитт, Клас Ольденбург, Роберт Уитмен, Яёи Кусاما, Фрэнк Стелла, Джордж Сигал, Лукас Самарас, Дэн Флэвин. Этот ряд во многом пересекается с кругом тех авторов, чье творчество Майкл Фрид маркировал в «Искусстве и объектности» как «театральное»; кроме того, большинство вышеназванных художников вписаны в историю инсталляции как ее первопроходцы. Несмотря на то что работы, которые объединяет понятие «трехмерное искусство», формально могут сильно отличаться друг от друга, Джадд подчеркивает, что внутреннего родства в них больше, чем частных различий. Текст Джадда позволяет выделить основные проблемы, общие для разных направлений «трехмерного искусства» 1960-х гг. и находящие дальнейшее развитие в инсталляции.

Прежде всего, критическое значение имеет проблема *отношения к конвенциональным медиумам*. Эссе Джадда пронизано ощущением истощенности живописи и скульптуры – истощенности, с которой эти искусства столкнулись в результате самоограничения и последовательного воплощения принципа медиум-специфичности²²⁷. Джадд констатирует, что живо-

²²⁵ Judd D. Jackson Pollock // Jackson Pollock: Interviews, Articles, Reviews. P. 115.

²²⁶ Judd D. Specific Objects. URL: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> (Accessed 25.09.2018).

²²⁷ Как отметил А. В. Рыков, «самым странным в рассуждениях Джадда является то, что, прекрасно понимая всю узость и ограниченность определения Гринбергом задач живописи, Джадд начинает сомневаться не в догматической теории формализма, а в живописи как таковой, объявляя ее сферой, в которой направление творческих усилий изначально детерминировано особенностями ее медиума (средств выражения). Это ощущение нехватки воздуха, которое, несомненно, вызывает теория Гринберга, Джадд проецирует на все традиционные виды изобразительного искусства, заявляя об их истощенности» (Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»... С. 169).

пись и скульптура стали конвенционально установленными формами. Напротив, «трехмерное искусство» не стеснено конвенциями²²⁸, оно только появилось и далеко от того, чтобы подойти к своему пределу, исчерпаться.

Кроме того, заслуживает внимания и *проблема экспозиции*. Дональд Джадд главную проблему современной ему живописи видит в том, что она представляет собой «прямоугольную плоскость, которая висит на стене»²²⁹. Вместе с тем трехмерное искусство «может задействовать любые формы, правильные или неправильные, и как угодно располагаться в пространстве относительно стены, пола, потолка, помещений, улицы», то есть в качестве структурного фактора осмысливается само выставочное пространство.

Далее следует упомянуть вопрос о *границе между искусством и жизнью*. Творчество минималистов явственно поднимает проблему искусства и не-искусства: Джадд выступает решительно против иллюзионизма, который понимается им прежде всего как передача трехмерного пространства, отсылающего к реальной жизни. Как пишет Жорж Диди-Юберман, «иллюзия довольствуется малым»: даже плоскости абстрактного экспрессионизма, как кажется Джадду, выступают над фоном, что «развязывает игру несносного пространственного иллюзионизма»²³⁰. Подлинное пространство жизни кажется минималистам несравнимо более сильным по воздействию, чем живопись на плоской поверхности. Крайне показателен отрывок из воспоминаний минималиста Тони Смита, который приводит в «Искусстве и объектности» Фрид²³¹. Во время ночной поездки по недостроенному шоссе Смит был поражен открывшимся из окна видом и почувствовал, что представший перед его глазами пейзаж нельзя было «обратить», передать условными средствами традиционного искусства, так как искусство несопоставимо по силе воздействия с ощущениями реальной жизни. Если существует два плана языка – изображение (representation) людей, вещей, событий, которые находятся «не-здесь» и «не-сейчас», и прямое предъявление, представление (presentation) того, что находится «здесь и сейчас», то в «трехмерном искусстве» 1960-х, о котором пишет Джадд – в минимализме, а также и хеппенинге, ассамбляже, энвайронменте, – акцент ставится на план «презентации», а не репрезентации, как в живописи и скульптуре²³².

С антииллюзионистической направленностью минимализма связана и проблема *материала*. Как отмечает Джадд, «трехмерное искусство» может использовать любой материал и колорит. Минималисты особое значение придавали использованию индустриальных и вообще новых материалов, и именно это роднит их объекты и, например, работы Класа Ольденбурга. Джадд писал: «Винил, из которого сделаны мягкие объекты Ольденбурга, выглядит так же, как и всегда выглядит винил: гладким, мягким и немного неподатливым». Материал минималистических объектов не репрезентирует какой-то другой материал (как в классической скульптуре мрамор репрезентирует плоть), но предстает перед зрителем буквально как он есть. Именно материалы и техника изготовления объектов маркируют их как что-то, что, по словам Джадда, «очевидно, не является искусством»²³³.

Легко провести параллель между эссе Джадда и текстами «Ассамбляжи, энвайронменты и хеппенинги» Капроу и Intermedia Хиггинса. Как уже отмечалось, утверждения о смерти традиционных искусств, критика модернизма и коммерциализации искусства, институционально-критические идеи объединяют целый ряд художественных манифестов 1960-х гг. Так, лидер «нового реализма» Пьер Рестани в программном тексте «Новые реалисты» 1960 г. писал:

²²⁸ Дословно – не стеснено «унаследованным форматом», inherited format.

²²⁹ Judd D. Specific Objects. URL: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> (Accessed 25.09.2018).

²³⁰ Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. С. 29.

²³¹ Fried M. Art and Objecthood. P. 157–158.

²³² Morse M. Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between // Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art / D. Hall, S. J. Fifer. Aperture/Bay Area Video Coalition: 1990. P. 156.

²³³ Judd D. Specific Objects. URL: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> (Accessed 25.09.2018).

«Сегодня мы наблюдаем, как все традиционные языки и стили оказываются истощенными и косными»²³⁴. Это, по утверждению Рестани, вынуждает молодых художников искать новые выразительные средства – но не очередной формальный прием в медиуме масляной живописи или эмали, поскольку станковая живопись, как и любое другое конвенциональное живописное или скульптурное средство выражения, устарела и доживает последние дни своей долгой монополии. Взамен «новые реалисты» – Рестани называет их «иконоборцами» – предлагают обратиться к «захватывающему приключению реальности, воспринятой как она есть, а не через концептуальную или образную призму»²³⁵.

Выше мы писали о том, что одним из важнейших, «системообразующих» аспектов инсталляции является ее «антиобъектный» характер. Несмотря на то что минималисты создавали *объекты*²³⁶ – «специфические объекты», – опыт минимализма крайне важен для процесса становления инсталляции, так как минималистические объекты перестают быть изолированными и автономными, какими были образцы модернистского искусства, и имеют качество не «интровертности», а «экстравертности», создавая вокруг себя определенную среду связей, некое силовое поле. Именно эта способность к формированию среды, заложенная в минималистических объектах, интересует нас в свете анализа становления инсталляции.

Уже произведения абстрактного экспрессионизма обнаруживают стремление вовне, как отмечал О'Догерти во «Внутри белого куба»:

«Живопись цветового поля» – стиль, особенно авторитарный в своем требовании *Lebensraum*. <...> Каждая... [картина] берет себе столько пространства, сколько ей требуется, чтобы исполнить свою роль, прежде чем в дело вступит соседка»²³⁷.

Однако если в случае с картинами речь идет о преодолении края холста и «захвате» части пространства стены, то минималистические объекты распространяют поле своего воздействия на трехмерное пространство галереи. Даже отдельные объекты минималистов – например, куб Дие Тони Смита 1968 г. или объект Джадда «Без названия» 1965 г. из собрания Музея Уитни – заставляют зрителя оценить, как близко можно подойти к произведению и, соответственно, сколько пространства требуется работе, причем это невозможно определить «на глаз», а только подходя к объекту с разных сторон, соизмеряя его размер с размером своего тела, его размещение – со своим положением в пространстве. На этот аспект обращал внимание Кинастон Макшайн, куратор одной из первых выставок минимализма в Еврейском музее в Нью-Йорке – «Первичные структуры: молодые американские и британские скульпторы» (*Primary Structures: Younger American and British Sculptors*) – в выставочном каталоге: «Иногда скульптура агрессивно вторгается в пространство зрителя, или же зритель оказывается втянут в пространство скульптуры»²³⁸.

²³⁴ Restany P. The New Realists. P. 711.

²³⁵ Ibid. P. 711–712.

²³⁶ Если Джадд называл свои произведения «специфическими объектами», то, как уже отмечалось, некоторые минималисты – Моррис, Андре – относили свои произведения к скульптуре. Так или иначе, отличие минималистской скульптуры или же минималистских объектов от модернистской скульптуры весьма велико, о чем будет сказано далее.

²³⁷ О'Догерти Б. Внутри белого куба... С. 39.

²³⁸ Цит. по: Reiss J. H. From Margin to Center... P. 53.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.